

Balkon

2014_11,12

kortárs
művészeti
folyóirat
Budapest



ISSN 1216-8890 1080 Ft



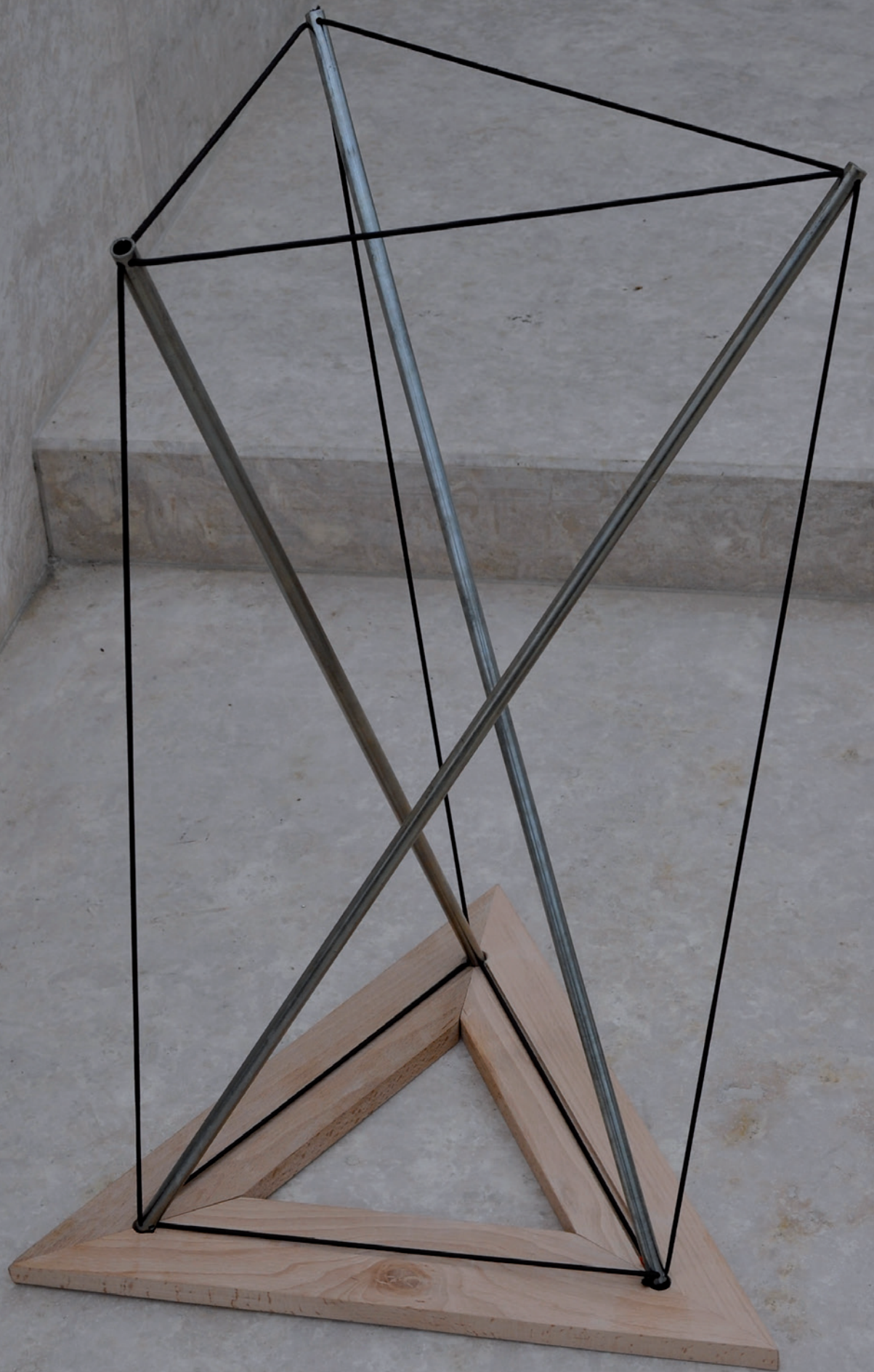
9 771216 889000

14012



„...Ez a konstrukció az anyag belső feszítőerejének problémája. Megteremtette a centrum-nélküli labilis egyensúlyt. Érződik, hogy a holt anyag él, lélegzik, mozog. Ha meghúzzuk az egyik rézrúdon lógó drótot, az egész szerkezet mozog, de a feszülő drótháromszögek rendszere által visszatér eredeti nyugodt helyzetébe.”

(Uitz Béla, 1921; Karl Mosonon egyik konstrukciójáról)



◀ b o r í t ó

SZIRTES JÁNOS
Hajnal II., 2014. december 6.
fotó performansz
© Fotó: Molnár Ágnes Éva

◀ i n s i d e e x p r e s s

Fiatalképzőművészek
Stúdiója
Egyesület

studio.c3.hu

– 037

RUDAS KLÁRA

Labilis egyensúly, 2014
vegyes technika
<http://newcoldstructure.wordpress.com>

A legtöbb – az FKSE hagyomány-
őrző éves kiállítása, 2014,
Budapest / Kossuth-tér
© Fotó: Dokumentációs Csoport
[http://studio.c3.hu/alegtobb/
kiallitok/rudas-klara/](http://studio.c3.hu/alegtobb/kiallitok/rudas-klara/)

t a r t a l o m

4



Úszó tárlatok
Beszélgetések az egykor Velencei
Biennálén részt vevő magyar
képzőművészekkel, kurátorokkal,
nemzeti biztosokkal.
14. rész – Kérdések
Lakner Antal képzőművészhez

10



Najmányi László:
SPIONS
Negyvennyolcadik rész

14



Mészáros Zsolt:
(f)elfedés-gyakorlatok
Tolvaly Ernő: *Csodálatos rendszer*

20



Doboviczki Attila Tamás:
Pro/Contra
Szirtes János jubileumi kiállítása

26



Kozák Csaba:
Szufla
feLugossy László
nagy lélegzetű kiállítása

Balkon

HU ISSN 1216-8890

Levél cím: 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

30



Digitart
Az első magyarországi
számítógépes kiállítás
Szentgyörgyi Tiborral
beszélget Seres Szilvia

34



Balázs Kata:
Nyitott kapuk: Király Tamás '80s

38



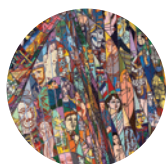
Csatlós Judit:
Amit megtehetünk | Interjú Timár
Katalinnal és Czene Mártával
*A legtöbb – az FKSE
hagyományőrző éves kiállításáról*

44



Zsinka Gabriella:
Nálatok laknak-e állatok?
Szalay Péter: „Embert keresek”

47



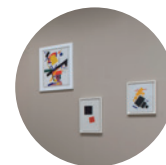
Cserba Júlia:
Kutyaharapást szőrével...
Erró retrospektív kiállítása

50



Lesi Anita – Lesi Zoltán:
Kortárs képzőművészeti
hét Bécsben | Viennafair,
Curated by Vienna, Parallel

53



Horváth Györgyi és Lesi Zoltán:
Részleges napfogyatkozás
Kazimir Malevics

57



Cserne Klára:
Sokféle örültek vagyunk
és közülünk néhány
képzőművészettel foglalkozik

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

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

14. rész – Kérdések Lakner Antal* képzőművészhez

☛ **Bódi Kinga:** Minden országban más és más rendszer alapján döntenek el, ki állíthat ki évről-évre az adott ország nemzeti pavilonjában. 2001-ben kidöntöttárról, hogy te és Komoróczy Tamás képviselitek Magyarországot a Velencei Biennálén? Mi volt a kiállításotok (közös) koncepciója?

☛ **Lakner Antal:** Kettőnk neve, az egész kiállítás alapkonceptiója és a felkérés a részvételre FABÉNYI JÚLIÁTÓL származott. Korábban több kiállításon is részt vettem az ő szervezésében, többek között a Szombathelyen minden évben megrendezett *Bloomsday* fesztiválon, illetve 1999-ben a frankfurti Karmeliterkloster-beli kiállításon! Júlia valamikor még 2000 nyarán jelezte nekem, hogy amennyiben elnyeri a Múcsarnok igazgatói posztját, KOMORÓCZKY TAMÁS és az én munkáimat szeretné kivinni a következő *Velencei Biennáléra*, s ez – az akkor még hihetetlennek tűnő lehetőség – néhány hónappal később realitássá vált. Az év őszén tényleg neki ítélték a Múcsarnok igazgatói székét, és decemberben valóban hivatalosan is felkért bennünket a velencei kiállításon való részvételre. Ekkor dolgozta ki Fabényi a *Társasági közlekedés* kiállítási koncepcióját, amelyhez – elképzelése szerint – mindkettőnk munkái illeszkedtek. A produkciós és szervezési munka – tehát a *Biennále* lebonyolítása – már inkább BENCSIK BARNABÁSra hárult, aki akkoriban a Múcsarnok főkurátora volt, és az, hogy a nagyívű elképzelések tényleg meg is valósultak, nagymértékben neki volt köszönhető. A kurátori koncepció kialakításában mi művészként nyilván nem vettünk részt, és Komoróczyval előtte sem volt közös projektünk, viszont a kiállítás komoly lehetőség volt mindkettőnk számára. Valójában nem egy közös kiállításról volt szó: két egymástól elkülönített részen mutattuk be mindketten a saját dolgainkat, amelyeket a *Társasági közlekedés* ernyőkoncepció fogott össze. Ennek a nagy előnye az volt, hogy így mindketten ki tudtunk állítani Velencében. Kettőnk művészetét nem éreztem olyan közelinek egymáshoz, de a munkáim – különösen az *Art Mobile*-projekt – a látogatókat bevonó jellegükből adódóan kapcsolhatók voltak a *Társasági közlekedés* gondolatához. Tényleg izgalmasnak találtam a helyzetet, hogy lehetőségem van megvalósítani egy nagyléptékű interaktív projektet egy olyan helyen, ahol tényleg van erre kíváncsi közönség is, és ez végül maximálisan be is jött. Engem már akkor is a műalkotás és a közönség közötti határok feloldása érdekelt, azaz, hogy a részvétel során a szemlélődésnél valami még izgalmasabb viszony jöjjön létre. Ez egy alapvetően más hozzáállás: kívülről tekintek rá valamire, vagy magam is alakítom a helyzetet. Ennek éles helyzetben való kipróbálására kevés jobb helyszínt lehetett volna találni, így én a *Biennálét* egy több százezer felhasználós művészeti testtüzemként hasznosítottam, ami jó eredményeket hozott. Végül is ennek a testtüzemnek a sikere segített abban, hogy az *INERS* eszközök eljutottak később a világ különböző pontjaira.

☛ **BK:** 2001-ben ti voltatok az utolsók, akiket még a nyílt pályázatás bevezetése előtti szisztémában választottak ki a részvételre. Mit gondolsz a 2002 óta érvényben lévő magyar kurátori pályázati rendszerről?

☛ **LA:** Akkor az a rendszer volt érvényben, és nem látszott, hogy egyszer majd más lesz, így az sem merült fel, hogy egy olyan elképzelt, majdani ideális pályázati rendszer kiírására várjon az ember, ahol önállóan indulhatna. A művészek életében hosszú szélcsendes időszakok is vannak, így amikor jön egy áramlat, érdemes felhúzni a vitorlát. A későbbiekben bevezetett pályázati rendszernek sok előnye van, többek között a nyílt versengés fejében teljes önállóságot biztosít a művészeknek, ami egyértelműbb helyzetet teremt. Ennek a lehetősége akkor még talán csak terv szintjén merült fel, mi viszont kaptunk egy felkérést, amelyen nem volt értelme hezitálni. Mindettől függetlenül a nyílt pályázás mindenképpen hasznos a társadalmi vérkeringés szempontjából fontos demokratikus vívmány, amely arra készteti a résztvevőket, hogy pontosan megfogalmazzák, mit akarnak létrehozni. A későbbi pályázati rendszer gyakorlatilag felszámolta a korábban bevett

1 Irreguläres Gedächtnis (Rendhagyó emlékezet). Karmeliterkloster, Frankfurt am Main, 1999. október 2–28. Kiállítás-koncepció: Fabényi Júlia, Keserü Katalin.

* 1966-ban született Budapesten. 1988 és 1992 között a Magyar Képzőművészeti Főiskola festő szakán tanult, majd 1992 és 1995 között posztgraduális képzésben vett részt ugyanott. 1999-ben Derkovits-ösztöndíjas volt. 2001 és 2002 között a Künstlerhaus Bethanien ösztöndíjasaként Berlinben alkotott. 2002 és 2005 között Párizsban élt. 2006-ban az *Art in General* rezidencia-program keretében New York-ban dolgozott. 2008 óta a budapesti BME Építésztechnika Kar Középülettervezési Tanszékének oktatója.

gyakorlatként működő „társbérleteket” a pavilonban. Mi ketten voltunk, ami egy elfogadható kompromisszum, és relatíve nagy önállóságunk volt, de korábban voltak a pavilonban csoportos kiállításnak aposztrofálható megjelenések is előttünk, pl. előfordult, hogy öt művész állított ki ugyanebben az épületben.² Egy velencei pavilon-szituációban, egy amúgy is befogadhatatlanul nagy megakiállításon ez teljesen szétforgácsolja a nézői figyelmet. A pályázati rendszer bevezetése óta lényegében nem program alá rendelten jelennek meg a művészek Velencében, hanem közösen alakítja ki a kurátor és a művész (vagy művészcsoport) a kiállítást, hasonlóan a többiekhez. A művészek kiválasztásának módja országonként különbözőképpen történik, mindenfajta megoldásra van példa, de mostani szemmel tekintve jobb, ha átlátható, kik akarnak részt venni, milyen projekttervek készülnek, mert ez egy ilyen nagy figyelmet generáló esemény tekintetében mindenképpen előnyös. Kurátor és művész így egyszerre tud ráhangolódni a feladatra, azonban a későbbi évek megmutatták, hogy a pályázati rendszer minden előnyével együtt sem biztosíték arra, hogy ne lehessen befolyásolni az eredményt, ha van rá készítés, s ez jelenleg más kinevezések esetében is így van. Ahogy én látom, az ideális, szakmailag korrekt, valóban átlátható pályázati és zsűrizési rendszer még vár magára a hazai kulturális és oktatási rendszer más területein is...

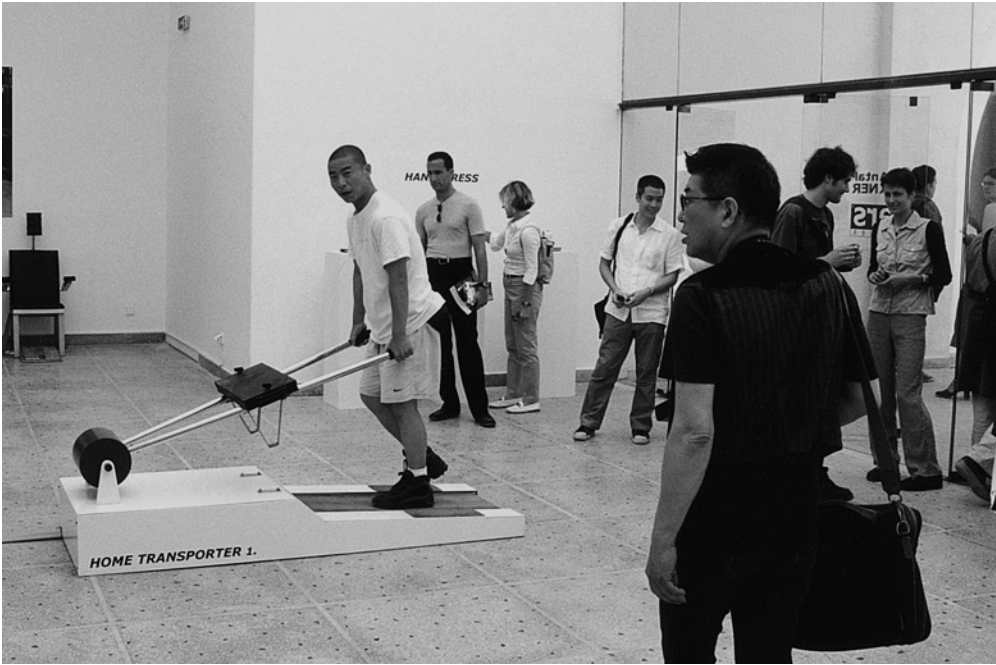
² *L'Assunzione della techné. Emese Benczúr, Imre Bukta, Gábor Erdélyi, Mariann Imre. La Biennale di Venezia XLVIII. Esposizione Internazionale d'Arte. Ungheria. Magyar Pavilon, Velence, 1999. június 9 – november 7., Kurátor: Sturcz János.*

☘ **BK:** A Velencei Biennále régóta erősen kritizált nemzeti pavilonrendszerben való gondolkodása miatt (a nemzeti pavilonok célja „az adott ország művészeti termésének két évente történő bemutatása”). Mennyiben gondolod úgy, hogy 2001-ben a kortárs magyarországi képzőművészetet reprezentáltátok Velencében?

☘ **LA:** Egy művész az alkotásaival a világról alkotott saját felfogásmódját jeleníti meg elsősorban és ez nyilván nem vonatkoztatható el attól a közegtől, amiben él és dolgozik. A reprezentációs elképzelés téves alapokon nyugszik: egy alkotás vagy művész nem tudja egy ország művészetét reprezentálni, nem is feladata, a létrehozott mű által felvetett probléma aktualitása, minősége, érvényessége az, ami elsődlegesen fontos. Ha a műnek sikerül érdeklődést kiváltania egy internacionális kontextusban, akkor ezt követően kezd csak kíváncsi lenni az ember arra, hogy az hol, milyen körülmények között készült. Ez a működőképes sorrend, nem pedig az ellenkezője. Tehát például, ha valaki Bartók zenéjében,

LAKNER ANTAL
Art Mobile eligazítás





LAKNER ANTAL
Home Transporter 1.

Kassák műveiben gyönyörködik, vagy éppen Kertész Imrét olvas a világ másik felén, és tudja, hogy magyar a szerző, felértékelődik a szemében ez a mi kis országunk. Ennek így van jelentősége. Pusztán az, hogy valaki magyar, nem érdem, csak egy adottság, ami nekünk fontos, az identitásunkkal kapcsolatos, de semmiképp nem művészeti kategória, sokkal inkább nyelvi, kulturális és sorsközösség. Ahhoz, hogy ez másoknak is jelentsen valamit, fel is kell tölteni tartalommal, ebből pedig kialakulhat egy sajátos karakter, ami nem csak a művészet esetében van így. Én itt élek, így döntően innen fejlődött ki az, amit csinállok, ebből a viharos, de mégis termékeny közegből tekintek a világra, és ennek az érvényességét nem lenne értelme vitatni. Bízom benne, hogy amit én létrehozok, az is egy apró alkotórésze ennek a történetnek.

A *Velencei Biennále* annak ellenére nem veszítette el a jelentőségét, hogy a mai meglehetősen kozmopolita és transzkulturális művészeti közegben még mindig az évszázados nemzeti pavilonrendszerben mutatja be a kortárs képzőművészetet, s a mai napig ellátogat oda két évente a témában érdekeltek legnagyobb része. Velence egy igazi nagy túlélő, kortárs művészeti Disneyland, gigantikus vetélkedő, ahol a nemzetközi szintéren szinte észrevehetetlen, a kortárs művészeti életben és piaci struktúrában marginálisan jelenlévő nemzetek, mikrovilágok alkotói is lehetőséghez jutnak. A monarchia korában építészeti-territoriálisan konzervált állapotnak, tehát a „jókor, jó helyen” megépített ingatlanok köszönhetően ott találjuk magunkat a reflektorfényben, ami a jelen állapotban nem biztos, hogy magától értetődő lenne. Ilyen szempontból számunkra sokkal lényegesebb helyszín, mint például a nagy nyugati kultúrállamok művészeinek, akiknek számtalan múzeum, Kunstverein, Kunsthalle, FRAC, art center, galéria és vásár komplex rendszere áll a rendelkezésére folyamatosan alapjáraton. A nemzeti pavilonrendszer egy térbeli adottság, ami több mint egy évszázad elteltével elavultnak mondható, de paradox módon nekünk éppen kedvez ez a helyzet, hiszen a nemzetközi kurátorgárda rutin szerint – tisztelet a kivételnek – nagyívben elkerüli Kelet-Európának ezt a részét.

✚ BK: *Hová pozicionálnád a kiállításokat összehasonlítva az abban az évben a többi pavilonban látottakkal?*

✚ LA: Meghatározó volt számomra, hogy akkoriban fejlesztettem ki interaktív szerkezeteimet, az *INERS Passzív Munkaeszközök*-sorozatot, amelynek egyes darabjai a nézők bevonásával működnek, és sikerült ezeket megfelelő módon, használhatóan kiállítani. Az *INERS* eszközök a vártnál is nagyobb érdeklődést váltottak ki, hiszen nem hogy ilyen, de még csak hasonló dolgokat sem láttam a *Biennálén*, ez nyilván másoknak is feltűnt. A *Biennálén* jellemzően retinális alkotások szerepeltek,

az enyémhez hasonló felfogású, a konceptuális művészetben belül is speciális, testileg-fizikailag megtapasztalható projektekre gyakorlatilag nem volt példa akkor, de korábban sem volt jellemző. Ez a felfedezés visszaigazolta, hogy volt érvényessége ebben a kontextusban is, így a mű – mondhatni – megállta a helyét, és azok is felfedezhették, akik külföldön erre fogékonyak voltak. Velencében a látogatók szinte művészeti követések között vonulnak, majdnem éppen úgy, mint 1909-ben, ez adja a hely karakterét. Éppen erre reflektáltam a *Giardiniban* megvalósított *Art Mobile*-projekt kapcsán, ahol a kultúrturisták és szakemberek kollektív vándorlásának mobilizálására készítettem kölcsönözhető, speciális tricikliket. A pavilonok közötti területet elneveztem interkulturális zónának, s ebben lehetett az *Art Mobile*-okkal közlekedni. Ez a hazai bázisú projekt (az *Art Mobile*-ok a majdnem teljesen felszámolt legendás IKARUS buszgyár egyik utódüzemében készültek) így példátlan módon kilépett a nemzeti karanténból, és váratlan helyeken és összefüggésekben bukkant fel. Arra sem emlékszem, hogy sok mindent láttam volna, ami a pavilonok falain kívülre lett kitalálva. Nem mellesleg egy kis fizikai relaxációs tréningre is lehetőséget teremtett a nézőknek a nagyszámú videóvetítés szemlélése által okozott, kényszerű, statikus állapotok között. A főként hagyományos műtárgyfelfogású és médiaművészeti alkotások közül eléggé kitért egyedi felfogásával, részvételi jellegűvé.

✚ BK: *Milyen volt a nemzetközi és a magyar visszhangja a kiállításotoknak?*

✚ LA: A nemzetközi közönség részéről direkt, közvetlen, spontán módon jelentkező, erősen pozitív visszhangja volt. Mivel néhány hétig magam is felügyeltem az üzemeltetést, részem volt abban az élményben, hogy ezt személyesen is megtapasztalhattam. A közönséggel általában jó viszonyban vannak a munkáim, s ez Velencében fokozottan jelentkezett. Külön szakmai hozadék volt, hogy jónéhány külföldi kiállítási meghívást és egyéb megkeresést is kaptam az utána következő időszakban, ami egyértelműen a kiállítás sikerének volt köszönhető. A továbblépés szempontjából ez is jelentős volt, valamint az, hogy kiemelten említették a nevemet néhány *Biennáléről* szóló cikkben, német újságokban vagy például a *Le Monde*-ban, az *International Herald Tribune*-ben és az *Art in America*-ban pedig képpel is illusztrálták a munkáimat. A velencei szereplés hazai bemutatása akkor még nagyon nem volt kidolgozva, ezért komoly visszhangra sem lehetett számítani. Gyakorlatilag csak a *Biennálén* való szereplés ténye volt köztudott, de az, hogy ott mi történt, arról alig jött át valami. Emlékszem, a Magyar Televízióknak konkrétan nem volt pénze arra, hogy egy kocsit kiküldjön forgatni, úgyhogy hivatalos felvétel nem készült. Egészen történelem előttinek hat ez

most, amikor az idei *Biennáléről* már a megnyitó napján tízezrek nézhetnek filminterjúját az index.hu-n. A sajtót tekintve a *Magyar Narancsban* jelent meg velem egy komolyabb interjú³ még a megnyitó előtt, aztán elvéve volt még egy-két biennálés újságcikk,⁴ illetve a *Pesti Est*nek volt egy biennálés különszáma. A velencei anyag hasonló léptékű (persze továbbfejlesztett) itthoni bemutatására, bármilyen furcsa is, lényegében tavaly, 11 év késéssel került sor a Ludwigos kiállításom alkalmával.⁵ Így fordulhatott az elő, hogy évtizednyivel késleltetett visszajelzéseket – szerencsére pozitívakat – kaptam most a Ludwigban az itthon újdonság erejével ható művekkel kapcsolatban. Ezért is indokolt lenne a velencei kiállításra nagy energiával elkészült művek bemutatása itthon, egyfajta gesztusként is lenne a kiutazni nem tudó, érdeklődő honfitársaink felé. Van rá példa, hogy ez megvalósul, de a mi esetünkben például elmaradt. 2012-ben a Ludwigban sokan rácsodálkoztak – heves tetszésnyilvánítás közepette – olyan művekre, amelyek nem csak a *Biennálét*, de azóta több kontinens kiállításait is megjárták. Érdekes helyzet állt elő azzal, hogy egy külföldi, aki 2001-ben ott járt Velencében a *Biennálén*, vagy 2005-2006-ban Oszakában és Tokióban, jobban ismeri a munkáimat, mint a budapesti közönség. A Ludwigban az bizonyosodott be, hogy a nemzetközi művészeti összefüggésben működőképes kortárs művekre a hazai közönség is kíváncsi, és jó, ha ezek nem csak exportcikkek maradnak. Közgyűjtemények sem jelentkeztek akkoriban, hogy érdekelné őket valami ebből a sorozatból, erre is sok évet kellett várni. Jóval később, 2009-ben került az egyik mű a Ludwig Múzeum gyűjteményébe.⁶ illetve szintén később a dunaújvárosi Kortárs Művészeti Intézet vett még egy munkát a biennálés műcsoportból.⁷

✚ **BK:** *Milyen hatása volt (ha volt) a Biennálén való részvételnek későbbi pályafutásod szempontjából? (Kaptál-e közvetlenül ennek hatására meghívást külföldi kiállításokra, kialakultak-e nemzetközi kapcsolataid stb.?)*

✚ **LA:** Mindenképpen fordulópontnak lehet tekinteni a nemzetközi szakmai kapcsolatok tekintetében a biennálés szereplést. Az utána következő év egy olyan intenzív időszak, amikor a kiváltott figyelem még élő és aktív. Ebben a „posztbiennálé” időszakban sok megkeresést

kaptam, ami természetesen köthető az eseményhez. Például ilyen volt az egy évvel későbbi, frankfurti szereplésem. IARA BOUBNOVA, a 2002-es frankfurti *Manifesta 4* kurátora ott volt 2001-ben a *Biennálén*, felfigyelt a munkámra, és később megkeresett, hogy állítsak ki a *Manifestán*.⁸ Nyilván a sikeres szereplésnek is része volt abban, hogy 2001-ben elnyertem a berlini Künstlerhaus Bethanien ösztöndíját. Szerencsésen alakult az is, hogy épp ebben az időszakban zajlott a franciaországi magyar kulturális évad előkészítése, s ennek kapcsán 2001-ben megkeresett AMI BARAK, aki akkoriban a FRAC Montpellier igazgatója volt, hogy vegyek részt egy ottani kiállításon.⁹ Vagy lehetne még említeni egy stuttgarti kiállítást¹⁰ is, ahol két, a *Biennálén* szerepelt INERS-gépet állítottak ki, és jóval később, 2005-ben a japán kiállítás¹¹ kurátora is említette, hogy Velencében találkozott először a műveimmel. Ezen a tárlaton is szerepelt két, mostanra már ikonizálódott *INERS classic*-darab: a „festőgép” (*INERS-Wallmaster*), és a „talicska” (*INERS-Home Transporter*). Ezek végigvonultak a pályafutásomon azóta, és nehéz kikerülni, hogy ne ezeket kérjék el egy-egy kiállításra. Egy más vonatkozású, de vicces hozadéka is volt még a dolognak, hogy Jovanotti, a közismert olasz popsztár megkeresett, hogy neki nagyon tetszenek a szerkezeteim, és szeretné, ha a következő CD-borító füzetében az én egyik *INERS*-munkám szerepelne. Megegyeztünk, és ez tényleg meg is valósult.

✚ **BK:** *Mi volt a korábbi véleményed a Biennáléről? Változott-e azáltal, hogy részt vettél a kiállításon? Ha igen, mennyiben?*

✚ **LA:** Először 1990-ben jártam a *Biennálén*, éppen abban az évben, amikor Jeff Koons is berobbant, és budapesti főiskolásként lenyűgözött és sokkolt az akkor sziporkázónak és szabadnak ható nyugati művészetnek ez a karneválja. Mindezt egy olyan világból érkezve tapasztaltam meg, ahol nem sokkal előtte még egy fekete, szolgálati sofőrös állami Volga várta minden nap a Képzőművészeti Főiskola akkori rektorát az Epreskert előtt, amíg bent órát tartott, a főiskolai tanulmányaimat pedig csak a Magyar Néphadseregben előfelvételiként letöltött egyéves sorkatonai szolgálat után tudtam megkezdeni... A *Biennále* nekem akkor nagyon inspiratív élmény volt, ez később persze árnyalódott, de akkor még egy ifjúsági szálláson aludtunk, szemben a Giudecca szigeten, és nem tűnt reálisnak oda kiállítóként valaha is eljutni. Itthon akkoriban indult be a nyugat felé való nyitás, megcsapott minket a demokrácia szele és a művészetben is új lehetőségek nyíltak meg.

Később, 1993-ban, amikor JOSEPH KOSUTH szerepelt a Magyar Pavilionban,¹² magyarországi asszisztensként – többbedmagammal – dolgoztam a magyar kiállításban, többek között speciális cikkeket, abszurd, de valóságos híreket gyűjtöttem Kosuth installációjához. Ez a feladat passzolt az akkori munkámhoz, és egyben kihívás is volt a konceptuális művészet atyjának dolgozni. Én abban az évben készítettem itthon az Erzsébet-hidas akciót (*Irányjelék*, Erzsébet-híd, 1993), illetve két egyéni kiállításom is nyílt Budapesten,¹³ s ezek mellett érdekes volt látni, mi történik máshol. Az egy jó és termékeny időszak volt számomra. 2001-ben, kiállítóként egészen más perspektívából láttam a *Biennálét*, szereplőként, létrehozóként (belülről) már arról szólt, hogy hozzá tudok-e én is tenni ehhez valamit. Utólag úgy tűnik, sikerült.

Elméleti szinten a *Biennále* egy kicsit olyan, mint egy megafon, amibe elsőre nem annyira van kedve belebeszélne az embernek, mert harsog, ugyanakkor hasznos, mert így sokkal többen meghallják azt, amit mond. A szakmának is szüksége van ilyen megakiállításokra, mert egy szélesebb társadalmi közeg így komolyabban veszi a létezését. Ez hivatkozásként segít abban, hogy a művészet szerényebb, de értékes helyszínei, szervezetei is működni tudjanak. Megint egy sporthasonlattal élve, az olimpia például egy eltűzött, ipari léptékű vállalkozás, és nem biztos, hogy a testi aktivitásnak ezen a szélsőséges módon kellene csak megjelennie a

3 Szőnyei Tamás: Megtörni a műtárgy fétiszizmust. *Magyar Narancs*, 2001. április. 5., 30–32.

4 Nagy Gergely: Az idegek arca: hétköznapi és neurózis. *Műértő*, 2001/7–8., 15.; Szipócs Krisztina: Az emberiség lapálya. *Balkon*, 2001/6,7., 15–28.

5 *Munkaállomás – Lakner Antal kiállítása*. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2012. szeptember 21 – 2013. január 20., kurátor: Székely Katalin.

6 *INERS-Home Transporter – A talicskapad*, 1999. Vásárlás a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával 2009-ben. Ugyanebben az évben még egy biennálés mű bekerült a Ludwig Múzeum gyűjteményébe Lakner Antaltól: *A festőpad plakát*, 1998 (számítógépes nyomat). A művész ajándéka.

7 *Freehand 2.*, 1998–2000.

8 *Manifesta 4*. [15 helyszínen a városban], Frankfurt am Main, 2002. május 25 – augusztus 25. Kurátorok: Iara Boubnova (Szófia), Nuria Enguita Mayo (Barcelona), Stephanie Moisson-Trembley (Párizs).

9 *Parti Pris*. FRAC Languedoc-Roussillon, Montpellier, 2001. szeptember 28 – december 15.

10 *Body Power / Power Play*. Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 2002. szeptember 6 – október 13.

11 *Positioning. In the New Reality of Europe. Art from Poland, the Czech Republic, Slovakia and Hungary*. National Museum of Art Osaka, Oszaka, 2005. augusztus 2 – október 10.; Hiroshima City Museum of Contemporary Art, Hiroshima, 2005. október 29 – 2006. január 8.; Museum of Contemporary Art Tokyo, Tokió, 2006. január 21 – március 26.

12 *Joseph Kosuth. Zeno az ismert világ határán. La Biennale di Venezia XLV. Esposizione Internazionale d'Arte*. Magyar Pavilion, Velence, 1993. június 14 – október 10. Kurátor: Keserü Katalin.

13 *Emmental Expedíció*. Stúdió Galéria, Budapest, 1993 (Georg Winterrel); *Pápagyűjtemény*. Galéria '56, Budapest, 1993. november 5 – december 18.

társadalomban. Viszont az olimpia által generált fokozott figyelem szélesebb közönséget nyert meg az egyes sportágak számára, s ez áttételesen, mikroszinten segítheti azok fennmaradását, a helyi sportklubok működését. Ilyen módon a *Biennále* vagy a hozzá hasonlóan sokat kritizált, valóban túldimenzionált megarendezvények mégis hozzájárulnak akár kis léptékű kiállítóhelyek létezéséhez is. A nem hozzáértő közönség számára is értelmezhető célt, visszacsatolást jelenítenek meg. Hiszen minden fiatal úszótehetség horizontján ott lebeg az olimpiára való kijutás esélye, és ez bizonyos mértékben az uszodák építéséhez is hozzájárul. Mindemellett tudjuk, hogy úszni egy kerületi uszodában önmagáért is örömteli lehet, éppen úgy, mint ahogy egy lokális szinten megvalósuló művészeti projekt minősége, érvényessége is felülmúlhat egy biennálés bravúrt. Tehát a szélesebb, nem szakavatott közönség megérintése is fontos (a *Velencei Biennálét* például négy-száz-ezeren látogatják alkalmanként), mert enélkül nagyon zárt és belterjes lesz ez a mi szakmánk, hiába foglalkozik adott esetben sokakat érintő problémákkal. A művészet privát és állami támogatása – épp ezeknek a nagy kiállításoknak a révén – egy olyan könnyebben értelmezhető nemzetközi összefüggésrendszert jelöl ki, amibe az adott, helyi projektek és kiállítások is illeszkednek.

✪ **BK:** *Kikkel dolgoztatok közvetlenül együtt a kiállítás megvalósítása/kivitelezése alatt (minisztérium, magyar és nemzetközi intézmények, művészettörténészek, művészek stb.)?*

✪ **LA:** Ilyen szempontból ez egy komplex és erősen kooperatív projekt volt. Természetesen a Műcsarnokkal, mint produkciós háttérintézménnyel és mint kurátori-kivitelezői stábbal, a Biennále Irodával, bizonyos szinten az akkori támogatóval, a NKÖM-el, azaz a minisztériummal, ahol akkor meglehetősen segítőkészen álltak a dologhoz. Én a saját projektem kapcsán viszont ennél lényegesen gyakorlatiasabb céggel, az *Art Mobile*-okat megvalósító IKARUS mérnökeivel és kivitelezőivel, valamint egy külsős közlekedésmérnökkel is együtt dolgoztam. Mivel az *Art Mobile*-projekt egy pavilonon kívüli közterületen kellett, hogy működjön, az előkészítés során a velencei városi önkormányzat is tárgyalni kellett az engedélyeztetés és az működési feltételek miatt. Az *Art Mobile*-okat ingyenesen lehetett kölcsönözni Velencében, ami gondos előkészítést igényelt, például a kölcsönzési szerződéseket megfelelően elő kellett készíteni, s ehhez egy olasz ügyvédi iroda segítségét is igénybe kellett venni. Elmondható, hogy 2001-ben a KÖRÖSI ORSOLYA vezette kulturális államtitkárság a kortárs művészet irányába nagy nyitottsággal segítette a kiállítás létrejöttét, a hozzáállásuk nagyon korrekt volt. Emlékszem, hogy rájuk is nagy hatással volt az ilyen típusú progresszív kortárs művek iránti – itthon

akkoriban ritkán tapasztalható – hatalmas érdeklődés a közönség részéről. Mivel akkor már az egyes országoknak maguknak kellett gondoskodniuk a pavilonok őrzéséről, a négy hónapig tartó őrzés és a kölcsönző üzemeltetésének megszervezése is komoly feladat volt, ebben fiatal művészettörténészek is nagy ügyességgel vettek részt. Mindezekhez a Bencsik Barnabás és GÁSPÁR JÚLIA által kitalált és megalapított Biennále Iroda biztosított professzionális háttérrel. Korábban olasz fiatalok őrizték a pavilonokat nyári munkában, és általában fogalmuk sem volt az adott kiállításról vagy a kiállító művészekről. Ez egy jó kezdeményezés volt akkor, hogy nálunk már magyar felvigyázók voltak, akik érdemben tudtak információkkal szolgálni a látogatóknak. Mindeközben a katalógus előkészítése során a szerzőkkel és a szerkesztővel is folyt a közös munka. Anekdotaként még az is megemlíthető, hogy a Műcsarnok „rohamszerelőit” és villanyszerelőit is el kellett küldeni Pestről Velencébe, amikor kiderült, hogy az éppen előzőleg végzett állami nagyfelújítás során a kivitelező cég elfelejtett fényforrásokat szerelni a pavilonba. Az építés első estéjén így sötétség borult a Pavilonra.

✪ **BK:** *Ki finanszírozta a kiállítások költségeit? Bevontatok-e magánpénzt? Mekkora költségvetéssel dolgoztatok?*

✪ **LA:** A Magyar Pavilon fenntartását és a kiállítások produkciós költségeit a fenntartó minisztérium fedezi, és amennyire tudom, ez mindig is így volt. Ez a legtöbb európai országban is így működik, de persze létezik más megoldás is, például az Amerikai Pavilon költségeit magántámogató fizeti, de abban az országban van is erre bőven potenciál. A felhasználható keretnek különben jelentős részét a velencei szállások, a kiutazások költsége, a transzport, az épület fenntartása és az őrzés, valamint a katalógus és egyéb járulékos költségek teszik ki, s a fennmaradó kisebb hányadot lehet a megvalósításra, tehát a látogatók számára ténylegesen megjelenő dolgokra fordítani. Ez a mi esetünkben is így volt, de ez szerencsére elegendő volt arra, hogy megvalósítsuk az elképzeléseinket, nem volt miért panaszkodni. Nyilván egy ilyen külföldön megvalósított és működtetett kiállítóhely, illetve kiállítás egy itthonhoz képest költséges, viszont a látogatók számát tekintve megtérül. Más művészeti ágakhoz képest azonban a képzőművészet még így is alacsony költségen működik. A gond inkább azzal volt, hogy a pavilon százéves múltja és állami alapítása ellenére a *Biennálékra* fordítandó összeg valamiért a mai napig nem került be a központi költségvetésbe, ezért ezt minden évben (minden második évben *Építészeti Biennále* van) újratárgyalják, és így túl későn válik felhasználhatóvá a keret. Addigra már rég el kell kezdeni a munkát, ki kell fizetni bizonyos kivitelezési költségeket. 2001-ben szerencsére a Műcsarnok mint bonyolító még olyan helyzetben volt, hogy erre az átmenti időre képes volt megelőlegezni a hiányzó összeget, de voltak kritikus pillanatok. A finansziális előtervezésben van némi átgondolatlanság, pedig évről évre tudható, hogy ez a pavilon ott van, és mindig rendeznek *Biennálét*, az elmúlt évszázadban csak néhány maradt el... Ha ez a helyzet valahogy stabilizálódna, sok ósz hajszálat lehetne megspórolni, de arról nincs információ, hogy most pontosan hogyan működik.

✪ **BK:** *Mennyi idő telt el a kiállításon való részvételre való felkéréstől a megnyitőig? Elegendőnek érezted-e ezt az időt a kiállítás eredetileg elképzelt megvalósításához?*

✪ **LA:** Úgy emlékszem, hogy 2000 decemberében kezdtünk el gondolkodni, dolgozni a kiállításon. De az érdemi munka csak a 2001-es év elején indulhatott meg, végül szűken, de be tudtuk fejezni a kiállítást. Nem sokat aludtunk, de megérté. Természetesen kedvezőbb lenne az Európában általános gyakorlat, hogy legalább egy évvel a megnyitő előtt már bele tud vágni a kiválasztott művész és kurátor a projektbe, hiszen párhuzamosan kell még egy katalógust is összeállítani. Akkor nem lenne ilyen kapkodás a végén.

✪ **BK:** *Mesélj egy kicsit a megvalósult kiállításokról, az installációról. Hogyan nézett ki a Magyar Pavilon, mi volt a rendezési elv?*

✪ **LA:** Két, egymástól térben is elkülönülő projektet mutattunk be Komoróczyval. A két tér fizikailag is el volt egymástól választva, és csak a pavilonkoncepció révén kapcsolódtak egymáshoz. Az én projektem két részből állt: az egyik a már említett, helyszínspecifikus *Art Mobile* elnevezésű „mozgó” projekt volt. Az *Art Mobile*-ok használatáról egyébként pontos statisztika is készült, amely nemzetiség szerint mutatja a felhasználók mennyiségének hetenkénti eloszlását a 25 héten keresztül.

Ez azért érdekes, mert a művész hovatartozását fontosnak tartó pavilonrendszer fonákjaként megmutatja a befogadók, a közel négy és félezer *Art Mobile* használó sokféleségét: a többségben lévő olaszok, amerikaiak és németek mellett volt néhány kazah, újjélandi és máltai artmobilozó is. A projektem másik fele a Pavilon belső terében az 1998 óta készülő, *INERS Passzív Munkaeszközök*ből megkonstruált kulturális gyakorlóter volt. A sorozat alapvetően a látogató testi tapasztalatra épített, szakítva a látványelvűséggel. Aki még nem ismerte ezeket, azokra elsősorban zavarba ejtően hatott: mi történik itt, ez egy kiállítás vagy konditerem? Az alapkonceptió kidolgozásakor az eszközhasználat átalakulásának összefüggéseit vizsgáltam a munka és a szabadidős tevékenység sajátos egymásra vetítésével. Így jöttek létre ezek az első látásra edzőgépeknek tűnő szerkezetek, melyek egyedi hatásmechanizmusát hamar felfedezte a közönség. Ezeknek a „szerszámoknak” a használatakor, bár fizikai erőfelfejtésre van szükség, az eredmény mégis a tudatban képződik. A *Passzív Munkaeszközök* olyan sikeresek voltak, hogy egyet a kiállítás ideje alatt el is loptak a pavilonból! Ezt akár elismerésnek is el lehetne könyvelni, mégis megdöbbentő volt, hogy valaki elvágta a biztonsági acélsodronyt, amivel a *Handypress* a falhoz volt rögzítve: akkor szembesültem vele, hogy kortárs műtárgylopás is létezik... Igen, ahol ilyen tömegek áramlanak át egy kiállításon, ott ez is előfordulhat. Még ettől eltekintve is nagy kihívás egy ilyen forgalmas helyszínen megfogható tárgyakat bemutatni, még a mintaként kitett katalógust is le kellett láncolni, mert a végén mindent vittek, ami mozgatható volt. Én részem a pavilon kisebbik részét foglaltam el, nem volt szükségem akkor nagyobbra. Elég minimalista módon volt berendezve az én térrészem: csak az *INERS* eszközök és néhány a használatukat

bemutató plakát volt kirakva, minden más felesleges lett volna. Nem használtam hangot vagy vetítést, semmi digitális technológiát, csak a tárgyak voltak, nem akartam őket semmivel gyengíteni, elég erősek voltak magukban. Szinte jelenlétükkel provokálták a látogatókat, hogy próbálják ki őket, s ez be is jött, hiszen olyan mértékben lehasználdták, hogy a *Biennálé* után – sőt, még közben is – komoly javításokat kellett végezni rajtuk. Volt olyan masszív gumifogantyú, ami normál használatnál évekig bírja egy talicskán, Velencében azonban egy-két hónap alatt szétmállott – ilyen erős a kulturális erőzió a gyakorlatban.

☘ **BK:** Részt vennél-e megint a Biennálén?

☘ **LA:** Ha a magyar pavilonra gondolsz, nem fordult meg a fejemben, ha az Arsenaléra: miért ne?

☘ **BK:** Milyennek látod a Velencei Biennálé jövőjét?

☘ **LA:** Egy olyan gigantikus óceánjárónak tűnik, amire nem hatnak a passzátszelek, ráadásul látóhatólag utasokban sincs hiány...

Készült: Budapest, 2013. június 1.

LAKNER ANTAL
Wallmaster 2.



SPIONS

Negyvennyolcadik rész

Sajtszag, mohamedek, hangyák és a rock'n'roll lifestyle – Szent Tamás vendégei Svájcban 02.

„Arról volna szó, ahogyan a muzulmánok elárasztják, s majd birtokukba veszik, magyarán elpusztítják Európát; ahogyan Európa mindezt kezeli, az öngyilkos liberalizmusról és az ostoba demokráciáról; demokráciát és szavazási jogot a csimpánzoknak. (...) Rádásul mindez nem mondható el nyilvánosan.”

Kertész Imre: *A végső kocsmá*¹

A világ nagyvárosait talán az illatuk jellemzi legtömörebben. Szélcsendes napokon Párizst hullabúzzal és szarszaggal vegyült vaníliás, saját könnyeiben párolt, mazsolával és fenyőmaggal töltött fürj-illat felhői lepték el, amelyek bizonyos körzetekben – például a Bastille-tér és a Père Lachaise temetőt övező Kasbah – báránnyaggyús kuszkusz és macskahúgy stichet kaptak. Torontónak télen nátronlúggal locsolt jégszaga volt, nyáron az Ontario-tóból kiáradó, vegyszerezett ürülékcszag borította a vízmosások és humortalan zsuporiak városát az 1980-as évek elején. New Yorkban a pénz kifinomult illata átszötte az általános kloáka-kipárolgás milliányi összetevőjének teljes skáláját. Berlinben mindenütt a sör és Adolf Hitler ecetes lábvizének szagát éreztem. Amszterdam mi más lenne, mint kutya- és macskapiszok bűze, finom hasisillattal ártalmatlanítva. Brüsszel? Sajt és csokoládé, pedofil, vérfertőző családiratok hetek óta le nem vetett titokzoknijába csomagolva. Prága? Sör, káposzta, főtt kolbász, knédli, Franz Kafka szappanjának és arcvizének aromájával gazdagítva. Isztambulban mézes baklava, macskapisiben és lemészárolt bizánciak hamvaiból desztillát parfümben oldott habcsók illatorgija kábított. Genfnek, ahogy korábban már jeleztem, alapvetően sajtcsaggal kevert aranyillata volt 1978 őszén.

Ahogy Szent Tamás kalauzolásával jártuk a várost, kezdtem illat-nüanszokat is érezni. A tó partján sétálva felerősödött az aranycszag: a feneke alá fúrt, ezerszeresen atombiztosra erősített alagutakban sajton hízlalt, mellényes, szivarozó süketnéma törpék – Kövér Macskáknak (*Fat Cats*) is hívják őket – simogatták, csókolgatták, mások élete árán őrizték a világ aranykészletének nagy részét. Nem tudom, hogy ott van-e még, vagy már elszállították Kínába, ahová – megbízható konspirációs teóriák szerint – a Fort Knoxban őrzött teljes amerikai aranykészlet került. Goldfinger nem tudta elloponi, mert ott termelt James Bond és megvédte a kincset. Mao elnök máig aktív szellemének sikerült.

A genfi tó partján sétálva Szent Tamás elmondta, hogy javasolta a bevándorlás leállítását. Nem akar több mohamedet Genfben. Bár nem bánja, hogy a tó hatyúit eszik, de nem kíván napfelkeltekor a müezzin hangjára ébredni. Szerencsére

ebben a városban ritkán harangoznak. A harangok hangja is kellemetlen, a magánszféra inváziója, ahogy a *sofa*² is, ha túl gyakran fújják. Szent Tamás bevándorlás-ellenességét nem tudtam általam valamennyire megismert világnézetével összhangban értelmezni. A korlátlan szabadság elkötelezett hívének tartottam, aminek része, hogy mindenki ott és úgy élhessen, ahol és akar. Ha akar, maradhat Anatóliában, Bangladesben, Pakisztánban, de ha úgy látja jobbnak, Genfben költözhessen. Persze mindenhol be kell tartania a helyi törvényeket, asszonya például nem parádézhat bikiniben Anatóliában, míg ő Genfben nem vadászhat hattyúkra a tóparton. Ugyanakkor minden közösségnek joga van eldönteni, hogy kit fogad tagjai közé. Ha a genfiak a tó alatti alagutakban tenyésző, az aranytömbök fényezését végző törpékkal sorsközösséget tudnak vállalni, de mohamedekkel nem, dönthetnek úgy, hogy korlátozzák vagy teljesen leállítják a beutazást.

Harminchat évvel sorsfordító genfi látogatásom után olvasom,³ hogy ismét, nem tudom hányadszor szavaznak a bevándorlás korlátozásáról a svájciak. A népszavazás kezdeményezői – népszavazás kezdeményezéséhez elég 50 ezer aláírást összegyűjteni Svájcban – ezúttal a bevándorlók számának egyötödére vágását javasolják. Véleményük szerint a külföldiek beáramlása környezetvédelmi szempontból is káros. Jelenleg évente 80 ezer bevándorló érkezik az országba, ezt szeretnék 16 ezerre csökkenteni. Azt is kikötnék, hogy a fejlődő afrikai és ázsiai országok a Svájctól kapott pénzügyi támogatás 10 százalékát születésszabályozásra fordítsák. A népszavazást kezdeményező konzervatív zöldszervezet, az Ecopop⁴ azzal érvel, hogy nincs értelme a kelleténél nagyobb ökológiai lábnyommal terhelni a bukolicus svájci tájat. „12 milliós helyett 9 milliós Svájcot!” – hirdetik plakátjaikon, mert összefüggést látnak az egyre növekvő lakosság és a káros környezeti hatások között. „Ha elbukunk, akkor a svájci sík területek nagy része húsz éven belül városi agglomerációvá válik, elveszítjük az ország természeti sokszínűségét” – nyilatkozta Andreas Thommen biológus, az Ecopop vezetője tagja. A meredeken növekvő népesség miatt egyre sűrűbb az ország beépítettsége, a lakásárak az egekbe szöktek.

A nyolcmilliós Svájc lakosságának csaknem egynegyede külföldről érkezett. Az afrikai és ázsiai országokból bevándorlók szaporodási rátája jóval magasabb az őslakosokénál. Az évi 80 ezer bevándorlóval önmagában 1 százalék körüli a népszaporulat, ehhez adódik a bevándorló családok Svájcban született gyermekeinek száma, exponenciálisan növelve az idegenek

² Kosszarvból készített zsidó szertartási kürt.

³ <http://m.origo.hu/24/20141106-egyotodere-csokkentenek-a-bevandorlok-szamat-svajcban.html>

⁴ <http://www.ecopop.ch/de/>

¹ Kertész Imre: *A végső kocsmá* (Budapest., Magvető, 2014, 225. o.)

arányát. Attól tartanak, hogy hamarosan nem jódlit, nem a havasi kürtök hangját fogják visszhangozni hegyeik, hanem a torokhangú csatakiáltást: „Allah akhbar!” Az idegenek magukkal hozzák szokásaikat, viselkedési kultúrájukat, amelyekhez ragaszkodnak és átadják őket gyermekeiknek. A svájciak nem akarnak birkafagygyú szagában élni, nem kíváncsiak házasságtörők megkövezésére. A vérbosszú generációról generációra szálló kötelezettségének koncepciója is idegen tőlük, folyamatos kompromisszumokra és sűrűzsmusra alapozott köztársaságukban. Nem szeretnék, ha városaik parkjaiban frissen leölt kecskéket és birkákat nyúznának, vagy óra-manufaktúrájuk ajtaját feltépné a véres késével hadonászó, hitetlenekre vadászó, szemeit vézesen forgató Mohamed.

Svájcban a csendes, nyugodt, kiszámítható életet, a sajtót és az aranyat szeretik. A 2014. november 30-ára kiírt népszavazás kezdeményezőinek másik javaslata, hogy kötelezzék a jegybankot eszközei egyötödének aranytartalékra váltására, és a most a New York-i Federal Reserve Bankban tárolt svájci aranykészlet hazaszállítására, és a genfi tó alatti páncélkazamatákban való elhelyezésére. Kérdés persze, hogy a svájci arany nem került-e időközben New Yorkból Fort Knoxba, s onnan Kínába? Ha igen, kap-e a hír médianyilvánosságot? És mi lesz, ha a bevándorlók a genfi tó alá is befúrnak, és elérik a Szentek Szentjét? Kívédhetik az Igazhitűek újabb és újabb hullámainak biztosan bekövetkező támadásait az aranyat őrző, okosórával, okostelefonnal és tablettel felszerelt, szivarozó, mellényes, süketnéma, világtalan törpék?

A svájciak nyugalma megőrzése érdekében nyugtalanok. Nyugtalanságukat hagyományaiknak megfelelően népszavazásokkal csillapítják. Sehol sem rendeznek annyi ügyszavazást, mint Svájcban. 1978-as genfi látogatásom idején Szent Tamástól megtudtam, hogy évtizedek óta leszavazzák az autópálya építést, viszont rendszeresen megszavazzák a kenyér árának emelését. Svájcban a nép gyakorolja a hatalmat, a politikusoknak jórészt csak végrehajtói jogkörük van, ezért nevüket szűkebb pátriájukon kívül senki sem ismeri. A kedves olvasók legtöbbje se tudná megmondani a jelenlegi svájci kormányfő nevét. Svájc minőségorientált ország, elég itt a csokoládét, sajtót, óra- és gyógyszergyártást, vagy a bankszektorra említenem. Társadalmuk megszervezésében is a minőségre törekednek: legyen az élet mindenki számára nyugodt, békés, kiszámítható. Azon kevés országok egyike, ahol annyira tisztelik az emberi méltóságot, hogy legalizálták az eutanáziát, az országba kellemesen meghalni érkező, fizetőképes külföldiek számára is. Szakképzett orvosok asszisztálnak az öngyilkossághoz.



Megfelelő lelki erővel és örületünkkel a célra fókuszálva varázsszerek nélkül is lehet utazni az időben, de ritkán érdemes. Ilyen ritka élmény most visszalátogatnom 1978 genfi őszebe, Szent Tamás megvilágosító erejű társaságába. Az igazak, hitelesek egyik fő ismertetőjele, hogy minden tettük, mondatuk, szavuk, gesztusuk váratlan. Meglepetés. Mint minden kíváncsi, ezért gyorsan megöregedett ember, pályám elején gyakran voltam kénytelen feltenni magamnak az örökzöld klisékérdést: mondd meg nekem, nyughatatlan lélek: mi a művészet? Mi a titka? A sorsal folytatott pofozkodás közben viszonylag hamar – 1972-ben, első színházam, a Kovács István Stúdió⁵ megalapítása idején – tudatosult bennem: a művészet titka, lényege a meglepetés. A valódi, hiteles, kiválasztott, áldott, életünk megváltoztatására képes művész minden műve, tette, mondata, szava, gesztusa váratlan. Szent Tamás Genfben is megőrizte a szellem hercege rangját. Lényének, lényegre törő nemművészet-művészetének fénye többször is megváltoztatta az életemet. Addigi és későbbi kalandozásaim csaknem mindegyik, számomra különösen fontos állomásán (kikötők) találkoztunk, s előfordult, nem is egyszer, hogy ő javasolt számomra új útirányt. Ilyen sorsfordító találkozásunk volt 36 régi évvel ezelőtt, 1978 őszén a genfi is. Szent Tamás ismét segített a kurzusomat azóta is meghatározó döntésben. A Genfi-tó partján tespedő, vertikálisan kihívott kálinista fészekbe érkeve az áruláson hezitáltam. Maradjak örökös tag, vagy hagyjam ott végleg a Varsói Paktum első punk együttesét, a SPIONS-t? Válsak hajót,

vitortlát, zászlót, uniformist és attitűdöt, vagy hagyjam, hogy továbbra is a rock'n'roll életstílus adjon értelmet missziómnak?

Mivel Szent Tamás a populáris kultúrából az elitművészet irányába, a rock'n'roll kémskedésből az ezerszer megunt múltba visszavezető út irányába mutatott rendkívüli meggyőző erővel, kénytelen voltam alaposan analizálni alkatomat, késztesem és lehetőségeimet. Önmagukba szerelmes, rosszarú művészek, szextelen, neurotikus műtészek és ugyancsak idegbeteg kékhárisnyák, vénnek született boszorkányok, vagy valódi mutánsok, szépséges, szuperszexi, tiszta tekintetű fiatal fiúk és lányok rajongó tömegei? Hosszú, rosszul felolvasott, fogalmilag követhetetlen esszék vagy gitárszólók? A galéria közönségének lefojtott zsolozsmázása vagy egészséges ordítás? Száraz értelmezés vagy maga az aktus? Görcsös ironizálás vagy igazi botrány? Az estén, amikor Szent Tamás színházba vitt bennünket, eldöntöttem: maradok a bandában.

A helyi független színház – a nevüket nem jegyeztem meg – egy az egyben lekoppintotta az akkor már világhírű New York-i Squat – Halász Péter és barátainak színháza – előadásainak akkor már világszerte ismert alapszisztémáját. A színpad mögött utcára néző kirakat. Az utcán színészek jártak-keltek, a kezükben tartott *walkie talkie*-k segítségével dialogizáltak a kirakatüveg túloldalán, a színpadon matatókkal. Többre nem emlékszem az előadásból. A lenyúlt Squat-alapséma nyilvánvaló okból nem működött: nem ébresztett veszélyérzetet. A genfi utcáról sokkal ritkábban rabolnak el valakit, mint a korabeli New York-i West 23rd Streeten. Genf hangulatától idegen, hogy emberek pisztollyal lövöldözzenek egymásra az utca két oldaláról. New Yorkban mindennapos esemény volt abban az időben az ilyesmi. A Squat az utcán egymásra lövöldöző színészeit elkapták, a földre teperték, megbilincseltek és elvitték a szíriénázó autókkal a színház kirakata elé érkező rendőrök. Genfben nem történt ilyesmi. A Squat New York-i előadásain valós volt a veszélyérzet. Genfben még imitálni sem tudták.

A Squat – a társulat névadó keresztapja Szent Tamás – erős, megkomponált, sokat látott arcokból, karizmatikus, fókuszált, éber emberekből állt. A genfi társulat tagjai a Squat társulatával ellentétben sok pénzből gazdálkodhattak, de nem volt arcuk, nem volt bennük igazi, tudatosan, etikusan, bátran végigvitt élet. Varázserejük nem lévén, nem kínálhattak katarzist. Álmosító, negatív energiájukat érezve világosodott meg bennem a tény: örökös tag vagyok a permanens árulás rock'n'roll bandájában, semmi közöm a matatóshoz, piszmozgáshoz, ami itt színháznak nevezve folyik. És semmi közöm a halászágú galériákhoz, művészeti intézményekhez, amelyekben ezek a súlytalan figurák tenyésznek. Az előadás végére várva lélekben a rockszínpadon

5 <http://www.freewebs.com/wordcitizem9/>



NAJMÁNYI LÁSZLÓ
The Spirit of Switzerland, 2014, digitális kollázs

álltam, dübörögtek a dobok, az altestemet masszírozta a basszus, és gyönyörűen sírt a gitár. Ó, igen. FUCK ART – LET'S DANCE!

✘

Acélszürke, ementáli-illatú koradélutánban landolok. Lelki egyensúlyunk már helyreállt, mert csillapult a főn. Feleségem, Orsós Györgyi és Szent Tamás társaságában a genfi Természettörténeti Múzeum (Muséum d'histoire naturelle de la Ville de Genève) előtt⁶ egyetértünk.

A múzeum előcsarnokában vízzel teli medence, tetején vasrács, benne mozduatlanul lebegő, jókora krokodil. Szent Tamás elmondta, hogy az állatot nyitás előtt megetetik, majd az intézmény igazgatója hipnotizálja. Másnap reggelig hipnotizált állapotban lebeg medencéje vizében. Az igazgató nyitás előtt egy órával ébreszti, miután ápolói lecserélték a vizét és kitakarították a medencét. Amikor felébred, enni kap, majd hipnózis. Örök körforgás, sivár, mint a legtöbb emberi élet.

Szent Tamás tájékoztatása szerint az előcsarnok hipnotizált krokodilja mellett mindössze egyetlen valódi organizmus tekinthető meg a Természettörténeti Múzeumban, a rózsaleveleken gombát tenyésztő hangyakolónia.⁷ Minden más kiállított tárgy, az őslénycsontvázaktól a bolháig pasztik. Tehát az intézményi koncepció szerint a természet történetének – evolúció – végállomása a műanyag. Pontos, realiztikus megfigyelés.

Az 1960-as évek elején kezdtem tanulmányozni a hangyák munkaalapú társadalmát. Favágás közben, a VII. kerületi Marek József utcában lévő lakásunk pincéjében erdei hangyacsaládnak otthont adó kisebb farönköt találtam. Levittem egy ötliteres befőttesüveget a pincébe, és óvatosan belehelyeztem az odvas fadarabot, benne izgatottan nyüzsgő lakóit. A pince padlóját zseblámpám fényében

gondosan átvizsgálva összegyűjtöttem az elköborolt hangyákat, és őket is az üvegbe telepítettem. Az üreg aljára fakéreg-morzsalékokat szórtam. Hangyatenyészetemet horgászboltban vásárolt csontkukacokkal, időnként legyekkel, esők után a Városligetben gyűjtött földigilisztákkal tápláltam. A rönkjüket is rágták. Hétvégeken makkacukrot kaptak. Bár az edény aljára helyezett sörösüveg-kupakokból vízhez is juthattak, egyszer sem láttam őket inni. Néhány hónap múlva az összes hangya egyszerre elpusztult valamilyen titokzatos betegség következtében. A genfi Természettörténeti Múzeum rózsaleveleken gombát termesztő hangyái tágas, üveggel lefedett, a környezettől hermetikusan elzárt, magas falú akváriumban éltek. Életterük állandó hőmérsékletét és páratartalmát automatizmusok biztosították. Rózsalevél-szükségletüket is elmés szerkezet szórta életterükbe. A kolónia bámulatos szervezethez tartozott. A hangyák bölcsödét, rózsalevél-raktárt, gombagyárat, szemétdombot és temetőt alakítottak ki az akvárium altalajában. A különböző funkciójú létesítményeket ösvények kötötték össze. A nagytermetű, erős állkapcsú, természetlen nőstény katonák⁸ által őrzött bölcsödében, raktárban és a gombagyárban a hangyák tökéletesen

⁶ Route de Malagnou 1, 1208 Genève.

⁷ *Atta cephalotes*.

⁸ majors; *dinergatae*

megtervezett szellőző alagutakkal gondoskodtak a túlmelegedés megakadályozásáról, a levelek és a rajtuk növény gombák⁹ által termelt széndioxid eltávolításáról. Az akvárium levegőjét automatikus szűrőrendszer tisztította, az tartotta stabilan az oxigénszintet is. A hermetikusan elzárt akváriumban élő kolóniára a külvilágból egyedül a Hold állása hatott. A kutatók azt tanulmányozták, hogy a bolygó mozgása milyen hatással van a kolónia termelékenységére, népszaporulatára, vitalitására.

A rózsaleveleken gombát termeszto hangyák szigorú, funkcionális kasztrendszerbe szerveződve munkálkodnak, testalkukat feladatuk szabja meg. A legnagyobb termető, rendszeres intervallumokban az akvárium teljes területén járőröző katonahangyák felderítésre és harcra születtek. A munkások kasztja – ugyancsak meddő nőstények – két csoportra oszlik. A nagyobb termető dolgozók¹⁰ szállítják az illattal¹¹ megjelölt ösvényeken, hosszú menetoszlopokban a raktárban tárolt rózsaleveleket a gomba-manufaktúrába. Ott kisebb termető munkások¹² apró darabokra vágják a leveleket, amelyekkel a gombatenyésztet táplálják. A levéldarabokat antibakteriális hatású nyálukkal vonják be, amely megakadályozza, hogy más penészgombafajták megtelepedjenek rajtuk. A gombalevél mérgező a hangyákra, a rajta tenyésztő gombafajta nem. Speciális, kiközösített hangyakaszt¹³ kezeli a szemétdombot, ahová a kolónia ürüléke és a valamilyen okból megrohadt levelek, levéldarabok kerülnek. Ezek a hangyák nem hagyhatják el munkahelyüket. Ha valamilyen elköborol, a többi hangya vagy visszatereli a szemétdombra, vagy megöli. Legtöbbjük betegséggel fertőződik meg, vagy méreghordozóvá válik, ezért nem érintkezhetnek a kolónia többi lakójával. Életidejük fele olyan hosszú, mint a más funkciókat ellátó hangyáké. Sorsukat türelemmel viselik.

A temetőbe a valamilyen okból elpusztult hangyák kerülnek. Tetemüket munkatársaik menete szállítja a tömegsírba. Nem tudni, hogy mondanak-e felettük költői gyászbeszédet, emléküket megőrzik-e, újratemetik-e őket politikai okokból időnként. Azon túl, amit Adam Ant („Hangya Ádám”, született Stuart Leslie Goddard) és *postpunk* együttese, az *Ants*¹⁴ enigmatikus munkássága révén ismerünk, semmit sem tudunk a hangyák történelméről, kultúrájáról, szellemi életéről. Nem lepődnék meg, ha kiderülne, nemcsak *funerális* költészetük kifinomult, de szépen énekelnek is. Biztonsági okokból olyan frekvenciatartományban, amelyet sajnos nem érzékel az emberi fül.

9 Leucocoprinus gongylophorus
10 mediae
11 pheromone
12 minima
13 pariae
14 Adam & The Ants

A kolóniát a gomba-manufaktúrában dolgozó munkások táplálják. Naponta háromszor, mindig ugyanabban az időpontban, személyre szabott gomba-adagokat széthordva kirajzanak a gombagyárból. A királynőt etetik meg először. Ő kapja a legnagyobb adagot. Utána a nemrég kikelt lárvák táplálása következik, majd a katonák, aztán a rózsaleveleket a raktárból a manufaktúrába szállító munkások kapják meg adagjukat. A szemétdombon szolgáló páriák ételét, apró gomba-köpetek formájában, tőlük biztos távolságban hagyják. A gombagyári munkások esznek utoljára. Adagjukkal gyorsan végeznek, hogy ismét a gombatermesztéssel járó feladataikra fókuszálhassanak.

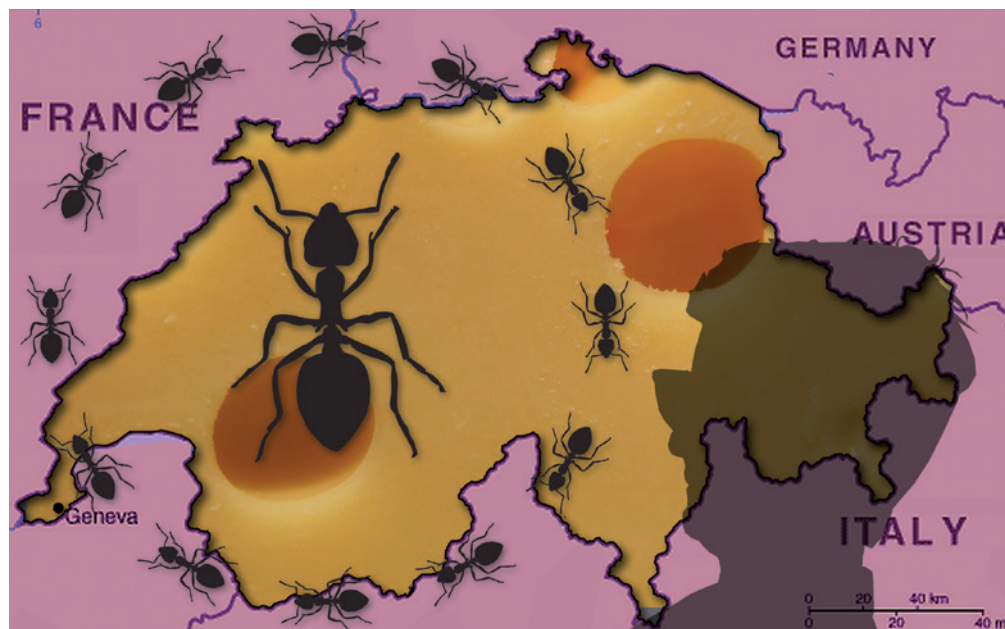
A királynő jóval nagyobb termetű, mint a többi hangya, neki szárnyai is vannak. Feladata a populáció folyamatos termelése. Azt, hogy a tojásokból kikelő lárvákból melyik kaszthoz tartozó hangyák fejlődnek ki, gondozóik a bölcsőde egyes szekciói hőmérsékletének és a lárváknak adagolt táplálék mennyiségének szabályozásával oldják meg. A leendő királynők kapják a legtöbb ételmezt, a leendő páriák a legkevesebbet. A szárnyas hímek¹⁵ termékenyítik meg a királynőt, más feladatuk nincs, az aktus után elpusztulnak. A királynő több tucat herével párosodik, a spermátöbbletet szájüregének erre a célra kialakult zsebében¹⁶ tárolja, onnan adagolja ivarszervébe. Szájüregének egy másik zsebében gombaspórákat őriz, arra az esetre, ha a manufaktúra gombatenyésztete valamilyen katasztrófa miatt elpusztulna. Csak két másik rovarfajta, az *ambrózia bogarak*¹⁷ és a *termeszek*¹⁸ fedezi táplálékszükségletét gombatermesztéssel.

Napfogyatkozások idején különös, a szabad természetben is előforduló jelenséget, az úgynevezett *hangyamalom*¹⁹ (*halálspirál*) kialakulását figyelték meg a külvilágtól hermetikusan elzárt akváriumban tenyésztő hangyakolóniát tanulmányozó kutatók. A hangyák speciális szaganyaggal jelölik meg az ösvényeiket, ezt az illatot követve közlekednek létesítményeik között. A napfogyatkozások idején a megváltozott gravitációra érzékeny hangyák valamelyike megkergül: letér az ösvényről és körbe-körbe kezd szaladni. A mögötte haladók ösztönösen követik az általa kibocsátott illatot. Hamarosan az egész kolónia egyre szűkülő spirálban fut körbe. Leáll a gombatermelés a manufaktúrában, a királynőt és a lárvákat nem eteti senki. A hangyák a végkimerülésig futnak. Egy idő után kipusztul a kolónia. Az akváriumba új törzset kell telepíteni.

Folytatása következik

15 herék
16 infrabuccal pocket
17 Platypodinae coleoptera
18 Blattodea isoptera
19 Ant Mill

NAJMÁNYI LÁSZLÓ
Ant Mill, 2014, digitális kollázs



(f)elfedés- gyakorlatok

Tolvaly Ernő: Csodálatos rendszer

Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum,
Budapest

2014. szeptember 19 – november 30.

Az Erdély Miklós által szervezett *Montázs-kiállítás*¹ megnyitójára előtt TOLVALY ERNŐ tíz, vízzel töltött gyufásdobozt helyezett el az épületben. A mű akkor élesedett, amikor a dohányos látogató gyanútlanul megrázott egy skatulyát és kifreccsent a tartalom. A hat éve elhunyt képzőművész első retrospektív kiállítása erről a happeningről kapta a címét. A leírás szerint azért, mert felmutatja az életmű fő

¹ „Montázs kiállítás”, Fiatal Művészek Klubja, Budapest, 1975. szeptember 26. Résztvevők: Bálint Endre, Erdély Miklós, Halász András, Károlyi Zsigmond, Méhes László, Najmányi László, Türk Péter, Vető János. Szervezte: Erdély Miklós.



TOLVALY ERNŐ
Csodálatos /
Tökéletes rendszer
(Titok-titkozatos
sorozat 1.), 1975
objekt-akció,
közönség
performansz,
2 nagy méretű
(családi) és 10
kisméretű preparált
gyufásdoboz, 5 db
fotó, víz, akció terv
megsemmisült,
ismeretlen
fotográfus

jellemzőjét: a műtárgy és a művész újragondolását. Másfelől utalhat az életmű szerkezetére is, amely olyan hálózatként tűnik fel, ahol a láncszemek – mint a karba tett kezek – részben fedik egymást, de a kapcsolódás közöttük mégis érzékelhető.

Tolvaly Ernő munkássága nemcsak műfaját (objekt, akció, fotó, installáció, environment, grafika, festmény) vagy az anyaghasználatot (márvány, homok, por, föld, tükör, textil, papír, festék), hanem a gondolati háttérrel tekintve is összetett. Művészetelméleti komplexitása, közvetettsége, finom tartózkodása azonban nem jelenti azt, hogy ne engedne magához közel, hiszen műveinek kulcsa épp a befogadó, a művész és a titok együttes közelléte. Ebben a konstellációban a létrehívó és a közvetítő közeg az intuíció. Tolvaly akciói, tárgyai olyan megézés-beavatkozásokként működnek, amelyek az adott pillanatban valami apró változást hoznak létre a térben. Finom kattánás, és egy megszokott mozdulatban két világ nyílik egymásba. Átjárók válnak láthatóvá, ahol a természetes és a mesterséges, a hétköznapi és a művészeti összeér.

Alkotói törekvésének központi fogalma az egymást elfedő, ugyanakkor egymást kiegészítő, egymásból táplálkozó ismétlésként értelmezett tautológia. Többféle módon, a transzparencia (megmutatás-takarás dinamikája) vagy az illuzionisztikus felületek alkalmazásán, illetve az egymásba fordítás, -vetítés és -helyezés gesztusain keresztül ültette át ezt gyakorlatába. A víz fizikai tulajdonságainak és szimbolikus jelentéseinek sokrétű felhasználása is ide kötődik, amely hol tükröződő, hol áttetsző felületként, hol anyagszerűségében jelenik meg, és mindig valamifajta kettőséget hordoz. Tolvaly saját megfogalmazása szerint munkái – a művészetről való gondolkodás modelljeiként – annak illúzióját, szerkezetét, és misztikus tulajdonságait jelenítették meg.²

Az első terem magát a múzeumot állítja a fókuszba. A belépőt látványos festmény-térinstalláció fogadja: hat földre engedett, körüljárható, súlyos kerettel ellátott, nagyméretű vászon, amelyek sokszögű alakzatként veszik körbe a piros bársonnyal behúzott padokat. A falak pompeji vörösek, a fények templomiak, amelyek azt sugallják a látogatóknak: íme, a művészet szentélye, „mesterek” és „remekművek” foglalta. Zavarbaejtő a hatás, mert a festmény *festményisége* kerül itt előtérbe, mint történet, stílus, kézjegy, matéria, továbbá mint tanult befogadási attitűd. Azt mutatja meg, hogy Tolvaly mit gondol a 20. század festészetéről. A képek nem másolatok, hanem kompozícióikban többfajta idézetet ötvöznek: az expresszionizmus zöldjeit,

² Tolvaly Ernővel beszélget Forián Szabó Noémi, 1998. *Balkon*, 2009/1., 11.



TOLVALY ERNŐ
Múzeum, c. 1997–2008, olaj, vászon, festmény environment
Kiállítási enteriőr a Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeumban © Fotó: Rosta József

a fauve-ok kicsavart aktjait, a futurizmus mozdulatfázisait, a kubizmus soknézetű térábrázolását. A művész elképzelését rekonstruálva kerültek ide, ilyen formában a *Múzeum*-sorozat darabjai, valamint körbe a falakra azok a korábbi munkái, amelyek valamelyik elődre (Csontváry, Gauguin) reflektálnak.

Megkockáztatnám: nem biztos, hogy szöveg-hűen kellett volna követni ezt a koncepciót, elég lett volna talán csak felidézni. A hat kép izgalmas erőteret hoz létre, együttesük elmond mindent, a többi viszont esetlenül függ egymás mellett, annak ellenére, hogy tematikailag összetartoznak, vizuálisan kevésbé adnak egységet. Mindenesetre ez az hommage-rekonstrukció felütésnek telitalálat, még ha véleményem szerint nem szintézisként fogható fel – ahová az életmű szálai összefutnak, majd visszaáramolnak –, hanem az életmű olyan jellemző szeleteként, amely Tolvaly festéshez való viszonyáról árulkodik.

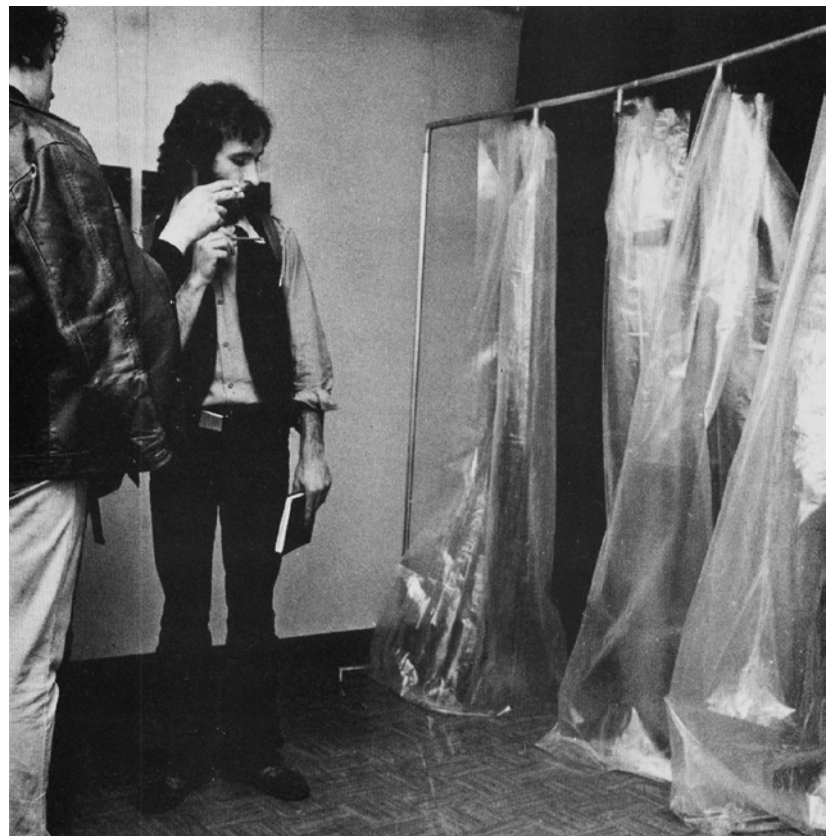
A kép működése élete végéig foglalkoztatta: hogyan lehet gondolkodni a felületen. A folyamat egyes állomásai nyomon követhetőek a tárlaton. A festés eseményként való megélésével és eseményként való létrehozásával kísérletezett, amikor Cézanne egyes képeinek (*Fák Jas de Bouffanban*, *Tannhäuser-nyitány*, 1978) részleteit újra megfestette. Ezeket interpretációknak nevezte, mert a festés akcióját próbálta követni, ebbe belehelyezkedni.³ Az *I maestri del colore* (1976) című művén a vizualitás és a verbalitás

3 Áttetszőnek lenni. Tolvaly Ernővel beszélget Hajdu István. *Balkon*, 1998/1-2., 18. Az interjúból részletek hangoznak el a kiállításban is látható portréfilmben (Hajdu István–Tomcsányi Vilmos: *A folyó egyetlen partja*, 1998).

TOLVALY ERNŐ
Hordozható zuhany
kiállítási célokra,
1978, alumínium
állvány, fóliaszák,
víz, leírás
megsemmisült

viszonyát vizsgálta. A hasonló című művészettörténeti albumsorozatból festett meg négy borítót (Matisse, Miró, Chagall, Sutherland) úgy, hogy fokozatosan szűkültek a festményrészletek, a betűk mérete pedig nőtt.

Külön teremben kaptak helyet az 1990-es és a 2000-es évek természetképei. Esetükben Monet nevét szokták emlegetni, én inkább Mednyánszky művészetével érzem rokonnak, nemcsak a motívumok (lomb, ág, vizek) ürügyként való felhasználásában, vagy a mély és kifejező zöldek, barnák, sárgák dominanciájában, hanem misztikus szemléletmódjában is. Érdekes módon, bár nagyméretű vásznakról van szó, mégsem távolról, hanem közelről hatnak. Az egyik



BUDAPEST –ATHÉN LINE

10.7.1975. BUDAPEST 14." ATHEN 16."



Tolnay Ernő Lengyel András

LENGYEL ANDRÁS – TOLVAY ERNŐ
Budapest – Athén vonal, 1975, 2 db ff. fotó, szöveg, 35×49 cm
© Fotó: Rosta József

TOLVAY ERNŐ
TV rajz, 1982, pausz, filctoll, 12 db egyenként, 100×60 cm
Kiállítási enteriőr a Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeumban © Fotó: Rosta József



legszebb példa erre a *Lomb* (1999). Gyors, kaligrafikus, rebbenékeny ecsetvonások, lefolyások, csorgások alakítják zengővé és rezgővé a felületet. Bámulatba ejtő az a műgond, ahogy megdolgozza a vásznat. A gazdag, sűrű faktúra tanulmányozásra, közelre készítet, hogy négyzetcentiméterről négyzetcentiméterre letapogassa a szem. A *Japán ecet* (2006) messziről egyszerű tájképnek tűnik erdővel, éggel, nagy sárga bokorral. Odalépve a kompozíció megmozdul, és belekáprázik szem az ecsetvonások, színek dinamikájától, összhangjától, erejétől. A *Képeslap* (2006) bizonyos távolságban sziklatömböt idéz, közletről a természeti alakzat felbomlik, és szalagos-borzolt felületek összjátéka érvényesül. Az általa használt motívumok, mint a víz, föld, lomb, elérnek egy haikuban, ugyanakkor a japán versformához hasonlóan túl is mutatnak természeti közegükön. A mélységek, a rétegek, a fedés, az átláthatóság kérdésein keresztül magáról a festészetről szólnak. A lomb mint rejtek – amely összezár, ugyanakkor bepillantást enged – tovalyi értelemben véve a művészetről való gondolkodás modelljeként a takarás metaforája: „Van-e emberibb a változtatásnál, a takarás kényszerénél? Ez a művészeti munka lényege is!”⁴ A felületet festék takarja, majd a festéket újabb festékréteg. Azt fedi el, amit felfed. Értelmezésében a festészet szintizta tautológia.

Korai képei részben külön szekcióban, részben a vörös teremben található. Érdekes megfigyelni rajtuk azokat a jegyeket, amelyek később vissza-visszatérnek nála. Ilyen például a „rátétel” eljárása a különböző applikációk, illetve a kollázszerű komponálásmód révén. Képeinél általában a montázst szokták emlegetni, én a kollázst közelebbinek vélem, mivel annak réteges felépítettségéből adódóan alkalmasabb a felület-problematika megragadására.

Nagyon izgalmasnak találtam a *Cím nélkül* (Beckett-illusztráció, 1976) című munkáját, amely hat egybekeretezett kartontáblából áll. Írott-szagatott faktúrái nyersnek, zabolátlannak hatnak elsőre, de valójában átgondolt struktúra részeit alkotják. A *Kép a keretben* (1979) „kép a képben” motívumon keresztül, egyrészt Tolvaly tautológia-tanulmányaihoz kötődik, másrészt megelőlegezi későbbi színfelületeinek gazdagságát. A rátételt mediális értelemben is kipróbálta a *Tv-rajzok* (1983) című sorozatában, amelynél a képernyőre helyezett pauszpapírra rögzítette a váltakozó formákat.

Pályája során mindig is a mű fontos részének tekintette a koncepciót. A festészetéhez is így viszonyult, amit sosem választott el a többi, úgynevezett konceptuális munkájától. Erre szemléletes példa a kiállításon is szereplő *Egy*



TOLVALY ERNŐ
Tautológia vázlat 2., 1978
objekt, szitanyomat, vászon, c. 32×46 cm © Fotó: Rosta József



TOLVALY ERNŐ
Tautologikus portré, 1979
színes fotók (Lengyel András), 56×71 cm © Fotó: Rosta József



TOLVALY ERNŐ
Egy pohár víz a vízben, c. 1983
szitanyomat, vászon, 50×60 cm © Fotó: Rosta József

4 Tolvaly Ernő: *Mi van a felületen?* Horváth Anna képeiről. *Balkon*, 2004/3.



1. SZÁMÚ KÖZVETÍTŐ
CSOPORT
Megszokott Effektus,
Művész /
Helyzet, 1981
vintage fotó,
21×14,5 cm
jelezzve balra lent:
UTAS (URHEA
ANDREAS, IÁLAS
SUSAN) 1975
© Fotó:
Sáránszki Péter

pohár víz vízben (1976) című objektje, amelyet a Rózsa Presszó pultján valósított meg, és abból indult ki, hogy a művészet a valóságból merít. Fogott egy vízzel teli nejlonzacskót, megmerítette benne poharát, majd visszatette és lezárta. Ez a mű olyan modellként működik, ami a művészetről való felfogását közvetíti: „Azon gondolkodtam, hogy a festmény hogyan működik a valóságos közegben, ezért beletettem egy poharat a vízbe.”⁵ Az 1970-es és 1980-as évek akcióiba rekonstrukciók, eredeti tárgyak, fennmaradt dokumentációk (leírások, fényképek, levelek) adnak betekintést. Sőt, a látogató érintőképernyő segítségével tallózhat a happeningeket összegyűjtő képes adatbázisban. Ugyanakkor az akciók rövid, tényszerű leírásai mellett elkelt volna kicsivel több információ, hogy némi támpontot, fogódzót nyújtson a laikus érdeklődő számára az egyes művészeti események háttérével, közreműködőivel, helyszíneivel (Rózsa Presszó, Fiala Művészek Klubja) kapcsolatban.

Mindazonáltal a muzeológiai aprólékosággal összerendezett rekvizitumokból kirajzolódik az az összefoglalóan neoavantgárdként emlegetett, heterogén közeg, amelyhez Tolvaly is tartozott. Nem volt magányos alkotó, csoportkiállításokon, közösségi megmozdulásokon vett részt, más művészekkel működött együtt, elsősorban Lengyel Andrással (lásd *Budapest–Athén vonal*, 1975), sőt maga is létrehozott társaságot 1. sz. Közvetítő Csoport néven. A művészkultusz és a „névmágia” ellen fejtette ki tevékenységét ez a titkos alakulat, amelynek összetétele alkalmától függően, Tolvaly meghívásai alapján változott. Akciók, események, mail art munkák születtek fennállása alatt.

A rendezés a több mint harmincévnyi munkásság különböző szegmenseit és az azok közötti kapcsolódásokat mutatja be. Ennek jegyében nem a kronologikus, hanem a rendszerszerű felépítésre helyeződik a hangsúly, ami önmagában termékeny megközelítés, de talán vizuálisan mozaikszerűbb lett így az összkép. Továbbá segíthette volna az „olvashatóságot” és a befogadást, ha elhelyeznek vezető szövegeket és egy bővebb életrajz-táblát. Mindazonáltal az anyagot lelkiismeretesen összegyűjtötték, valamint a kiállítást komoly feltáró kutatásra alapozták, amelynek eredménye katalógus formájában is megjelenik. Az egyes szekciókon belül jól érzékelhető, ahogy a művek egymásra épülnek, egymást kiegészítik, és ami a legfontosabb, felerősítik. Bizonyos művészek művei, ha egymás mellé kerülnek, ugyanolyanok. Tolvaly munkái viszont az ismétléstől gazdagodnak.



TOLVALY ERNŐ
Japán ecet, 2006
olaj, vászon,
160×175 cm
© Fotó: Rosta József

⁵ Tolvaly Ernővel beszélget Forián Szabó Noémi, 1998. *Balkon*, 2009/1., 11.



TOLVALY ERNŐ
Lomb 4., 1999, vegyes technika, olaj, vászon, 180×360 cm © Fotó: Rosta József

TOLVALY ERNŐ
Parapet-képek, 1990
Kiállítási interiőr a Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeumban © Fotó: Rosta József



Doboviczki Attila Tamás

Pro/Contra

Szirtes János jubileumi kiállítása

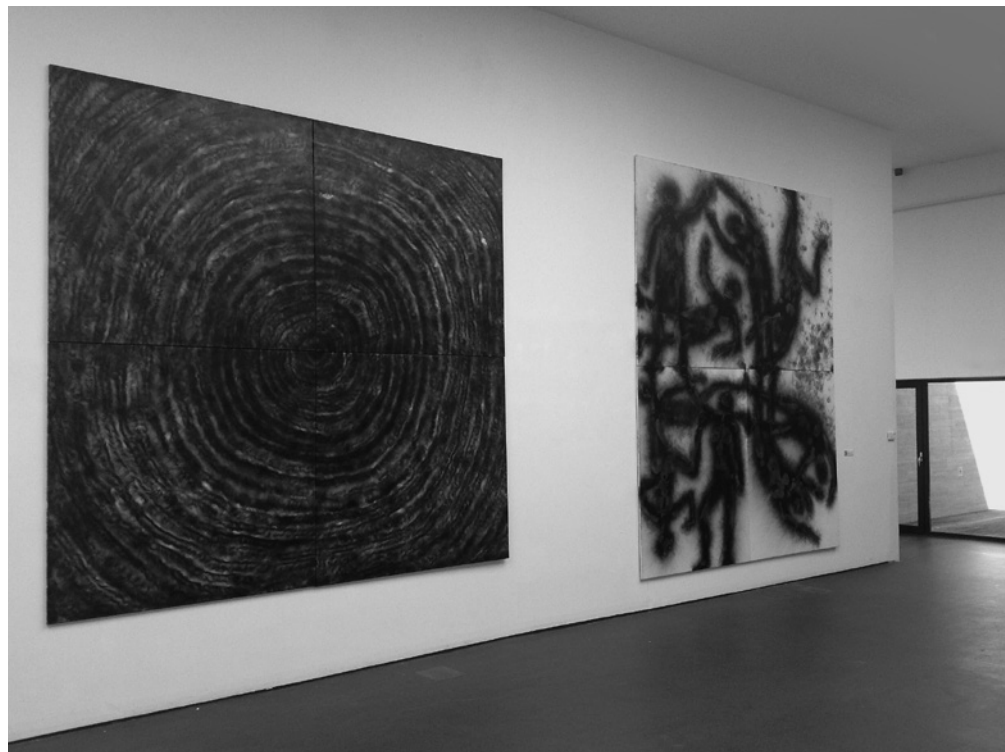
m21 Galéria, Zsolnay Kulturális Negyed, Pécs
2014. szeptember 27 – november 23.

Éjfél

Várfok Galéria, Várfok Projekt Room, Budapest
2014. október 24 – november 22.

Nem mindennapi élményben részesült, aki Pécsen megtekintette SZIRTES JÁNOS jubileumi kiállítását. S nem csak azért, ahogyan KOVÁCS KRISZTINA kurátori munkájának köszönhetően karakteresen jelentek meg azok az irányok és tendenciák, melyek a most hatvan éves művész pályafutásának bő három évtizedét jellemzik. A közel ezer négyzetméteres kiállítótér felében installált ötven monitor ugyanis egy itt még sosem tapasztalt, különleges aurát kölcsönzött a hely számára. A monitorokon Szirtes videóperformanszaiból egy olyan vibráló kollázs állt össze, mely önmagában

SZIRTES JÁNOS
Pro/Contra, m21 Galéria, Zsolnay Kulturális Negyed, Pécs, 2014 © Fotó: Eln Ferenc



is lenyűgözötte, ugyanakkor komoly kihívás elé állította a látogatót. A túlnyomórészt a művész videoblogjaiból ismert munkák – kiegészülve korábbi performansz-dokumentációkkal – szinte egymásba értek. Az egyes mikrotörténetek, experimentális események között mint egy virtuális labirintusban bolyonghatott a néző, hol ide, hol oda kapva a fejét, vissza-vissza-terve egyes képernyőkhöz, felvehette újra a cselekmény szálát, miközben már a következő performatív élményre kacsintott tovább. Belebelehallgatható egy-egy beszédbe, párbeszédbe, s közben megpróbált kapaszkodókat találni a falon olvasható, haiku-szerű TILLMANN JÓZSEF kommentárokban, FELUGOSSY LÁSZLÓ szövegtörödékekben, melyek mint narrációk egyúttal feliratozták az environmentet.

Ezzel a látványzuhataggal éles kontrasztban állt a kiállítótér másik fele, ahol Szirtes János életművének, képkalkotói identitásának „másik felével”, jobbára festményekkel találkoztunk. E két képi világ közt azonban számos átjáró található. A pécsi kiállításon látható táblaképek a művészre jellemző koraszakokból mutattak be meghatározó műveket, sorozatokat. A nyolcvanas évek festői látásmódját mások mellett a *Csodaszarvas* (1984), a *Nagy buzogány* (1984) a *Gyomorrontás* (1985) és a *Göbzi* (1985) című munkái jelentették meg. Ezekon a festményein Szirtes egy sajátos ikonográfiát s egy erre épülő elbeszélésmódot alakít ki. A saját kultúra és az archaikus társadalmak valós és képzelte motívumaiból gyúrja össze képeinek lüktető szimbolikáját, melyek köré egy többretegű jelentéshálót sző. Az itt használt figuratív, gesztusszerű alakok és alakzatok, az ezzel együtt alkalmazott jelfragmentumok több irányból is értelmezhetőek. Egyrészt ezek a vizuális szignálok – a szodomita aktus a totemállat aranyszarvassal, az őstársadalmakat idéző maszkok, a paraszti kultúra elemeiként beazonosítható kalapos bácsik a lócán, a tulipános láda, a búzagalász, a kismadár etc. – a művész saját létezésének, identitásának, pszichéjének látomászerű kivetüléseként írhatóak le. Másrészt a saját egzisztencia megfogalmazásában fontos szerepet játszanak azok a mintázatokat alkotó, leginkább az automatikus írással párhuzamba állítható elemi objektumok, melyek rajzfolyamokként át-meg átszövik e képek terét – pl. a *Csodaszarvas* esetében. A művész eleve egy többretegű montázsszerkezettel dolgozik e festményein. A *Gyomorrontás* című festményein a tapétaszerű, illetve gumihengerrel létrehozott textúra egy repetitív, minimalista hátteret, alapréteget képez, ahol az „öslények” testét töltik ki az archaizált írás-geztusok. A konfliktust e festményeknél a két eltérő ikonográfiai szint egymásra csúsztatása jelenti: nevezetesen az ösztön-én által életre keltett pszeudo világ és a tizenkilencedik században megteremtett magyar folklorista kánon



SZIRTES JÁNOS
Pro/Contra, m21 Galéria, Zsolnay Kulturális Negyed, Pécs, 2014 © Fotó: Molnár Ágnes Éva

SZIRTES JÁNOS
Éjféli, Várfoke Galéria, Budapest, 2014 © Fotó: Molnár Ágnes Éva





SZIRTES JÁNOS
Zongorista, 1989, akril, pasztell, vászon, 140×145 cm

figuratív-kompozicionális feszültsége. Szirtes ugyanis előszeretettel használ olyan kanonizált szimbólumokat, melyek kulturálisan kötött referenciákkal, ám relatíve szabad asszociációkkal rendelkeznek. Az alkotó igyekszik feloldani azt a dilemmát, mely a planetáris folklór szerkesztettsége és a saját alkotói énjének szabadsága közt áll fenn; gyakorlatilag kimozdítja a berögzült képi metaforákat, kliséket ebből a kötöttségükből, s átalakítja ezeket saját individuális mitológiájának részévé. E festményei más szempontból is útkeresőek; a képek formavilágán s a kompozíciós elveken túl anyaghasználatban, a képkészítés technikájában is kísérletezik a művész.

A nyolcvanas években formabontónak számító UV-színek, a festészeti eljárásokban alkalmazott dekoratív-grafikai megoldások mind a szimbólumalkotásban, mind a kép terének kialakításában hangsúlyos szerepet játszanak.

Amilyen mély ikonográfiával bírnak Szirtes János nyolcvanas években készített művei, oly mélységben alakulnak át festői programjának alappillérei is a kilencvenes évekre. A korommal készült képek, illetve a performatív testlenyomatok egyértelműen rokoníthatóak a nyolcvanas évektől jelentkező, más alkotókkal közösen jegyzett happeningekkel, performanszokkal. Szirtest ekkor olyan egzisztenciális kérdések foglalkoztatják, melyek saját identitásának, belső pszichéjének feltárására, létállapotának pillanatnyi fixálására vonatkoztathatók, miközben a test és a mozgás által leképezhető árnyképekre koncentrálnak. A kormos-képek – többek között a kiállításon látható *Halálos Karácsony* (1989), *Spirál I.* (1991), *92/50*, *92/59*, *92/67*, *92/70* (1992) – ennyiben értelmezhetőek a szubjektum nyomhagyásos erőfeszítéseként, a test exozíciójaként, miközben a primér testlenyomatok

az archaikus képalkotói gyakorlatokhoz közelítenek. A kép készítése itt ugyanis ekvivalens a performatív rítussal, olyan transzcendens folyamat, melyben a mű és művész, test és médium, kép és képmás összeolvadásának vagyunk szemtanúi.

A kilencvenes évek második felében ugyanakkor egy ettől alapjaiban eltérő, egyszerre analitikus és konstruktív festői programmal jelentkezik. Az eddig jobbra csak a saját műtermi közegéből ismert *kristály*-sorozatban a tér- és rétegeképzésnek egy sajátos technikáját alakítja ki. Grafikai elemek, a festett vonalhálók folytatásos fellazítása, valamint homogén, masszív fekete, illetve festőileg formált színes foltok jellemzik a kép tektonikáját. Az átmenetiség szempontjából izgalmasak a jobbra a Várfok Galériában bemutatott művei, mint például a *Költség* (1989), a *Zongorista* (1989), de ide sorolnám a Pécsen látható *Felozlottak*-at (1989) is. Ezek kapcsán e két festői látásmód közötti átmenetről, illetve bizonyos szempontból a *Fekvő fa fekvő kristály* című sorozat előképeiről lehet beszélni, ahol bizonyos képépítési eljárás módok, strukturális-formaalkotó elemek már a nyolcvanas években megjelennek. Itt Szirtes visszanyúl ahhoz a konstruktivista látványelvhez, mely a látható tér s a természeti jelenségek elemekre bontásából, analitikus vizsgálatából modellál új képi valóságot. Csakhogy a művész számára a racionalizált valóságkonstrukció sosem jelentett elégséges választ; a képépítés folyamatába tudatos, ám a véletlennek is teret adó kísérleteket illeszt. Ez a festői formanyelv válik védjegyévé, s egyszerre mind festői látásmódjának modellszerűségét is szemlélteti. A performatív eszközökkel történő kísérletezés egészül ki az analitikus szemléletmóddal, s válik alkotói gyakorlatának természetes közegévé. Ez a szemléletmód érezhető a saját személyiség önfeltárását célzó fotóperformanszain is, melyből a kiállításon két print-sorozat kapott helyet (*Pasztózus, fröcskölt I.*, 2012; *Pasztózus RGB [R] I.*, 2012). A művész saját pszichikumával, a pszichikumából származó ösztönös energiákkal vet számot, ahogyan érzelmi attitűdjeit a fotó által kontrollálja. A fotón az alkotó aktuálisan más személyiséggel, más habitussal kísérletezhet, mely egyszerre ad lehetőséget az elfojtott psziché feltárására, s az így kiprovokált érzelmi, mentális állapot exponálására, megörökítésére.

A kormos-sorozathoz kapcsolódik az a kiállítási élmény, amikor a Várfok Projekt Roomban kerül időhurokba a látogató: Szirtes az *Éjfél* (2014) című ciklusban újraértelmezi a valamikori kormos-képeket. Fotón, illetve videón rögzíti a férfi-nő performer páros színes festékkel leöntött, meztelen testlenyomatait, formaváltozásait egy üveglapon, alulnézetben. Ez az újragondolása a kormos-sorozatnak gyakorlatilag rávilágít arra a konceptuális változásra is, ahogyan Szirtes



SZIRTES JÁNOS
Pasztózus fröcskölt II., 2012, inkjet print, vászon, 80×90 cm



SZIRTES JÁNOS
Pasztózus vörös IV., 2012, inkjet print, vászon, 80×90 cm



SZIRTES JÁNOS
Éjféli II., 2014, inkjet print, alu-dibond lemez, 105×70 cm



SZIRTES JÁNOS
Éjféli V., 2014, inkjet print, alu-dibond lemez, 105×70 cm

a munkáin a korai egzisztenciális, a lét alapkérdéseit firtató fajsúlyos problémáktól mintegy eltávolodva egy szemlélődő, a résztvevő aktus során a saját pozíció reflektáltságát tudatosan hangsúlyozó szerepet vesz fel. Nyilvánvalóvá válik, hogy „mai” munkáinak más a tétje, mint a korai, a nyolcvanas évek expansionista programjának. A művész ugyanis nem kevesebbre vállalkozik, mint a valóság vizuális eszközökkel történő értelmezésére, s ezzel együtt hozza létre saját látványalapú valóságkonstrukcióit.

Szirtes videómunkái kiteljesítik ezt az egyszerre önfeltáró és a valóság újrakonstruálására irányuló szemléletmódot. A már-már gigantikus videókollázs nem csak abból a szempontból válik meghatározóvá, ahogyan a performer saját személyiségének önfeltárásában, a különböző érzelmi viszonyok, vagy akár az ember-természet kapcsolatának vizsgálatában játszik el különféle szerepeket. A videókon ugyanis egy újabb szempont, az antropológiai olvasat válik hangsúlyossá, mely Szirtes munkásságát alapvetően új megvilágításba helyezi. A mindennapi élmények,

szociokulturális tapasztalatok alkotják meg e művek – a korai festményeinél is mélyebb – ikonográfiáját. E műveken a művész életének meghatározó szereplőivel, környezetével találkozhatunk: kollégák, pályatársak, barátok, alkalmi ismerősök; a megjelenő helyszínek Mezőszemerétől Krapanjig; a „sterilebb” műtermi akciók, a korai, illetve frissebb performansz-videók mind-mind a művész létmódjának adekvát terepére, színtereire kalauzolnak el. Ezek a vlog-performanszok együttesen képezik azt a képrepertoárt, amelyek segítségével Szirtes János alkotói világába, művészeti identitásába kaphatunk bepillantást. A performanszok gyakran spontán jellegű kulisszák előtt játszódnak, miközben az alkotó tudatosan reagál környezetére, vagy éppen aktorként működik közre a környezete állapotváltozásában. Szirtes videóinak a varázsa az a kifogyhatatlan energia, az az őszinte nyitottság, ahogyan mindig újabb s újabb kérdéseket képes megfogalmazni. Csak néhány videóról röviden: megkapó, ahogyan BEKE LÁSZLÓT masszírozza, miközben a művészettörténész a *Metropol* című napilapból olvassa fel a *Munkácsy-trilógia* szállításának tabloid sztoriját (*Pro No. 88*). Ez a videó nem csupán egy gag, ahogyan Beke teste egyfajta organikus hangszerré válik a masszőr kezei alatt – miközben döng, nyög, torzul a szöveg –, hanem a múzeumi látványiparra vonatkozó fajsúlyos intézménykritikai hitvallásként is értelmezhető. Egyes mikrotörténetek páratlan élményekkel szolgálnak: BUKTA IMRE személyén keresztül a helyi, falusi közösség életébe, szokásaiba is betekintést nyerhetünk, népdalénekléssel, gölödiny-főzéssel (*Dalverseny*, 2013). feLugossy Laca ellentétpárokra épülő szabadverse (*Pro No. 47*), kíméletlenül komor láttelele – a „Jönnek az új mindentudók” – kijózanító ebben a képdömpingben, s nem csak az értékvilág káoszának felszámolásában, sokkal inkább ahogyan a beszéd, a szöveg szerepének teremt kiemelt státuszt.

A kiállításához egy performansz is kapcsolódott, amelyre a pécsi Zsolnay Negyeden belül is rendhagyónak számító helyszínen, a majd ezer négyzetméteres kiállítótér raktár-folyosóján, üzemi területen került sor. Az eseményen három meghatározó pályatársa, akcióinak rendszeres résztvevője is szerepelt. A mintegy félórás előadás négy karakteres videómunka átiratára épült; a pirosan villogó led-lámpák Szirtes és SIMKÓ BEATRIX szájában, hónalján (*Pro No. 44*), a két széken egymással birkózó, egymással küzdő-viaskodó férfi-női konfliktus jelenik meg a színpadon (*Contra No. 15*), illetve ennek a dinamikának egy eltérő kibontása, amikor piros szalagok fűzik, kötik egymáshoz kibogozhatatlanul, elválaszthatatlanul a két szereplőt (*Pro No. 14*).

A színpadi előadásmódot csak fokozta feLugossy fent említett performansza, illetve SZEMZŐ TIBOR minimalista, repetitív zenei aláfestése.

Szirtes János életműkiállításához megjelent egy katalógus is, mely Kovács Krisztina és KÉSZMAN JÓZSEF tanulmányai, valamint a kiállított művek reprodukciói mellett számos korai performansz fotódokumentációját is tartalmazza.



SZIRTES JÁNOS
Contra No. 01, 2013, videó performansz



SZIRTES JÁNOS
Pro No. 16, 2013, Résztvevő: Molnár Ágnes Éva, videó performansz



SZIRTES JÁNOS
Pro No. 49, 2014, videó performansz



SZIRTES JÁNOS
Pro No. 44, 2014, videó performansz



SZIRTES JÁNOS
Contra No. 72, 2014, videó performansz



SZIRTES JÁNOS
Pro No. 87, 2013, Résztvevő: Beke László, videó performansz

Szufla

feLugossy László nagylélegzetű kiállítása

Missionart Galéria, B55 Galéria, Budapest
2014. október 21 – november 18.

Kísér(t) a múlt. Három évvel ezelőtt mutatta be a Neon Galériában Hencze Tamás azon műveit a 60–70-es évekből, melyek korábban sohasem szerepeltek kiállításon.¹ Idén ugyanebben a galériában Koncz András jelentkezett egy válogatott/elfelejtett anyaggal a 80-as évekből,² most pedig a Missionart Galéria robbantott: feltúrták FELUGOSSY LÁSZLÓ padlását, ahol közel kétszáz munkát és korábbi ins-

1 Hencze Tamás: *Munkák a 60-as, 70-es évekből*. Neon Galéria, Budapest, 2011. május 19 – június 14. Ld. Hajdu István: *Megtalált képek; elharapott mondatok*. *Balkon*, 2011/5., 25–27.

2 *Koncz András kiállítása*. Neon Galéria, Budapest, 2014. október 8–31. Ld. Kozák Csaba: *Egy konceptuális művész '76-ból*. *Balkon*, 2014/10., 32–35.

FELUGOSSY LÁSZLÓ
SZUFLA/Túltermelési kísérletek a 80-as évekből, 2014



tallációk darabjait sikerült katalogizálniuk. Mivel a Missionart Galéria tere szűknek bizonyult, ezért az ötletgazdák – JURECSKÓ LÁSZLÓ és KISHONTHY ZSOLT – kibérelték a közelben levő B55 Galéria nagyméretű, osztott terét, hogy válogatást mutassanak be a padlásér anyagából.³ A „Túltermelési kísérletek a nyolcvanas évekből” alcímű kiállításra a minőség, a bőség és a műfaji változatosság jellemző. A tárlatot egy kötet⁴ és a *Nemπskóta* versgyűjtemény kíséri.

A kisebb térben vázlatok, (kontakt)rajzok, színezett és fekete-fehér fotók, tervek, forgatókönyvek, akciók fényképei sorjáznak a falakon. A rendezők a kiállítárendezés szabályait – jogosan – teljesen felrúgták, hiszen az egész galériát kikapétázták az anyaggal. Fontosabb volt a dokumentáció sűrítése, mint a térrel játszó kurátori finomkodás. A golyóstollal, tussal, filccel papírra készült – irreális terekben játszódó – rajzok visszacsatolnak a hetvenes évekhez. A szilánkosan építkező, csak számozással jelzett lapok neoprimitív, új-barbár, szürrealisztikus hangvétele egy darabjaira hulló világról szól. A művész az ábrázoló/figuratív és az absztrakt reprezentáció határmezsgyéjén járkal, innen küldözgeti expresszív, játékos, humoros, gunyos, ironikus, cikiző üzeneteit. Itt megtörténhet,

3 <http://www.missionart.hu/kiallitasok/SZUFLA-Tultermelési-kiserletek-a-80-as-elvekbol/1595/>

4 feLugossy László: *Szufla* (szerk. feLugossy László és Kishonthy Zsolt), MissionArtGaléria, Budapest/Miskolc, 2014

hogy a csonkolt emberi testek nyelvüket öltik, a madárfejű lények elcsodálkoznak virtuális világon, egy szoknyás férfialak a derekára szerelt propellerrel és zászlóval próbál felemelkedni a magány szobájának rabságából, a békafejű humanoid lombruhát ölt, a televíziókészülék nyálkás csápjával támaszkodik a földre, energianyalábok áramlanak testek és tárgyak között, *A legkisebb szoba lakója* pedig egy rajzos és szöveges lapon tudósít arról az akcióról, amikor a művész körbefalaztatta magát. Az *Egyszerű történet* (1978) egy feliratos rajzfilm képes forgatókönyve, amin egy fekete és egy fehér bárány beszélget egy tranzakcióról. A fekete bárány kölcsönkérési kísérlete sikertelen, „gyárilag” elhibázott, hiába is deklarálja a hoppon maradt alany a dialógus végén: „pedig olyan ártatlan vagyok...” A Csontváry emlékére készült *Műelemzési kísérlet*, 1978 a művész híres önarcképét írja át, takarja ki, értelmezi szöveges betétekkel hat lépésben. felügo hol benéz az eredeti kép ablakán, hol teljesen kimaszkolja Csontváryt, végül pedig az egykori pozitúra megtartásával az önmagáról készült polaroiddal helyettesíti a nagymestert. A művész akciófotói, sorozata az underground immáron klasszikus dokumentumai. „A téma az utcán hever” jelisére felügo körbejárja azt: A *Téma* akciófotókon a művész és kollegái/barátai a szót kitömött zsákokkal formázzák újra, azokat a vállukra véve sétálnak, pózolnak Szentendre utcáin. A „téma” szót végtelenített papírszalagon

FELUGOSSY LÁSZLÓ
Zoknik és jelek, 1991.
textil, 185×155 cm



FELUGOSSY LÁSZLÓ
A túlvilág innen, 1991, vegyes technika, farost,
168×162 cm



FELUGOSSY LÁSZLÓ
Lapos beállítás, 1978
fotó, dokubrom papíron,
290×415 mm

a feje köré tekeri, három másik művész a nyakába veszi a táblák terhét, és van, ahol a járdára fektetett betűk elkezdnek lebomlani, azok engeszteléseként átadatnak az enyészetnek. 1977–78-ban dokubrom papíron elkészíti Einsteinre hajazó *Lapos mozaik* művét, megtervezi *Művészetszaporító központját*, miközben piros-fehér-zöldben, papírcsirkével a hóna alatt *Wahorn a fű alatt* fekszik.

A Falk Miksa utcából a nézőnek nem nagy mutatóvány átmenni a mindössze két percnyi gyalogútnyi B55 Galériába a Balaton utcába, ahol Laca *Kivágott képek* és *Ruhaképek* című művei tekinthetők meg. Itt már kiválóan működik a rendezés, hiszen levegős a tárlat, bár a többnyire mélybarna fali munkák szinte felzabálják a teret. A támfalakkal osztott galéria „főhajójában” a rendezők a tér közepén helyezték el az egyetlen 3D-s munkát (bár a fali műveknek is van „testük”). A *Kolumbusz bölcsője*, 1991 egy rozsdás vaselemekből hegesztett, állólámpák imitációjával és a vályú/bölcső/hajótest oldalára applikált 4-4 db kilós kenyérral kiegészített mű. A centrumból folytathatjuk felfedező utunkat. A vegyes technikával készült farost, kátránypapír, rétegelt lemez alapú művek általában egy-egy motívum köré épülnek, legyen az egy elnagyolt, tördelt, szürreális emberalak/nő, egy ház, egy koporsó, valamilyen állat sematikus átirata stb. Valószínűsíthető, hogy az alkotás folyamatában

a tudatalatti asszociatív módon rendeli egymás mellé az össze nem tartozó elemeket, az improvizáció és az automatizmus ugyanúgy jelen van a képeken, mint Laca költészetében. Így történhet, hogy a koporsó (a halál szimbóluma) már nem is olyan félelmetes, hiszen annak oldalán szalagként motívumok futnak körbe (*Az otthon feltámasztása*, 1986; *Kettős transz*, 1986) miközben fedelén patkányok szimatolják egymást (*Izgat a költészet*, 1986), másutt egy háztető-fejű papírkatoná hadonászik törött kardjával (*A túlvilág innen*, 1991). Így történhet, hogy a nőkben már semmi szexualitás nincs, inkább bizarrak és játékosak a félmeztelen alakok (*Mostohakép*, 1989; *Turbó*, 1989; *Élvezet*, 1989). A burjánzó vágy és az annak elfojtására (nem levezetésére!) tett kísérlet egyszerre van jelen, ahogy arról a művésznek a koncerteken hordott egyik trikójának felirata is (de)informált: *I hate sex*, azaz *Gyűlölöm a szexet*. A legkiválóbb farost kép a szójátékra utaló *Necces 1-2*. (1984), amin két egymás felé forduló nőalak fekete melltartóban, harisnyakötőben és harisnyában pózol, miközben piros-zöld sejtek mocorognak a testeket borító fehér szigeteken. Bizonytalan, „neccses” a képek üzenete, hiszen párhuzamosan vannak jelen a vonzó és a taszító részletek. Ám vannak itt még szivarozó, háromszög/piramis mellű nők (*Fotelban 1-2*, 1990), emberi lábakon álló, bokszpárbajt vívó háztetők (*Baráti bokszt*, 1990) vagy éppen egy sárga-fekete csíkos nyakkendőt viselő kutya (*Házőrző*, 1991).

A *Ruhaképek* azok, amik: Laca nagyméretű – részben nejlonba csomagolt – képeinek felületére különböző ruhadarabokat applikál, varr, ragaszt, szigetelőszalaggal és tapétával kombinál. Van itt bugyi, melltartó, harisnyakötő, fűző, partedli, szoknya, ing, zokni, mellény stb. A késztermékek és a talált tárgyak tehát elveszítik eredeti funkciójukat, képpalkotó elemekké válnak, melyek emberalakot formáznak, idétlen lényeket keltenek életre; az ing szára lábat formáz, a melltartó szemüveggé válik, a zokni fallikus szimbólummá „nemesül” (*Létrás ruhakép*, 1991; *Piros-fehér-fekete*, 1992). A személy helyébe a ruha/tárgy lép, egyértelműen magasabb pozíciót harcolva ki magának, mint maga az ember, aki létrehozta azt. Ez az állandó kételkedés és tagadás, az értékek megkérdőjelezése, a rombolás és építkezés együttállása jellemző Laca neo-dadaista műveire. Bár ezt is tagadja. Ahogy illik.



FELUGOSSY LÁSZLÓ
Auto transz, 1991, textil, 180×390 cm



FELUGOSSY LÁSZLÓ
Necces, 1984,
vegyes technika,
farost, 225×100 cm



FELUGOSSY LÁSZLÓ
Necces 2, 1984,
vegyes technika,
farost, 250×105 cm

Digitart

Az első magyarországi számítógépes kiállítás

Szentgyörgyi Tiborral* beszélget Seres Szilvia

SSz: Honnan jött a Digitart ötlete?

Szentgyörgyi Tibor: A Soros Alapítvány pályázatát elnyerve az *Impulzus* című mérnökújság szerkesztősége IBM konfigurációkhoz jutott, ami néhány XT-ből és később AT-ből állt. A csodájára jártak. Ez még az a világ volt, amikor a fénymásolókat rács mögött őrizték és napló volt hozzájuk, amelyben vezetni kellett, hogy ki, mit fénymásol. Egy olyan világba érkezett meg a számítógép – azzal a céllal, hogy szabad felhasználású legyen –, ahol az információt minden formában ellenőrizni akarta a hatalom. Ráadásul ezek az eszközök a Műszaki és Természettudományi Egyesületek Szövetségének (MTESZ) lapjához kerültek. Ezt a hetilapot nem a művészet pártolására alapították, a számítástechnika a műszaki tudományokhoz tartozott. A MTESZ-hez kapcsolódott a Neumann János Számítógéptudományi Társaság is. A társaság, és egyben a Magyar Tudományos Akadémia Számítástechnikai és Automatizálási Kutatóintézet (SZTAKI) elnöke VÁMOS TIBOR akadémikus volt, aki az újság szerkesztőbizottságának elnöki feladatát is ellátta. Az ő inspirációjával és segítségével pályáztunk és kaptuk meg a Soros támogatást, ami a gépeken túl szoftverekből és devizából állt. Utóbbi azt a célt szolgálta, hogy a számítástechnikai eszközök és a szervezés eredményeként létrejövő művek Magyarországon és Európában is kiállítási lehetőséget kapjanak. Továbbá lehetővé tette a pályázatokon nyertes alkotók díjazását is, méghozzá dollárban, ami akkor forradalmi dolog volt.

SSz: A kiállításról készült fotók alapján az első Digitart kiállítás 1986-ban a Szépművészeti Múzeumban nagyon hasonlított egy hagyományos tárlatra.

SzT: A művek bemutatásához PC-re és monitorokra lett volna szükség, ami akkoriban nem volt lehetséges. Színes printerek és plotterek is sokat segítettek volna, de ezekhez szintén nehéz volt hozzájutni, ráadásul ezek minősége és színhelyessége is erősen változó volt. Legtöbbször monitorról való fényképezéssel állítottuk elő az anyagot. A *Digitart* kiállítások ezért hasonlítottak egy hagyományos tárlatra, amelyen falra akasztott képeket láthattak a látogatók.

SSz: Mennyire hozott forradalmi újdonságot a kiállítás?

SzT: Akkor még senkinek sem volt arról elképzelése, hogy a számítógép a művészek számára mit is jelent. Egy újabb ecsetről vagy egy vésőről van-e szó – a művészeti kifejezés egy újabb módjáról –, vagy inkább egy olyan inspirációról, amely megváltoztatja majd a művészetet. Számunkra az volt a forradalmi újdonság, hogy nem egy konkrét dologra, hanem egy közelebből meg nem határozott, számítógépen (vagy annak hatására) létrejövő, illetve a számítógép művészeti alkalmazásának következményeivel kapcsolatos gondolatok közlésére, alkotások ösztönzésére jöhetett létre az egész. Ez inspirálta azokat, akik pályáztak, és azokat, akik megnézték a kiállítást, Budapesten tízezeren, 16 európai nagyvárosban több ezren. Erre akkor volt igény.

SSz: Kik voltak nyitottak az új eszközzel való alkotásra?

SzT: A komoly és felkészült művészek mellett mindenfélét beküldött boldog-boldogtalan. Az első pályázatra 1986-ban még Commodore-al, Sinclair-rel készült ábrák is érkeztek. Az autodidakták voltak a legnyitottabbak a vizuális számítástechnikai megoldásokkal való bíbelődésre. Őket kevésbé zavarták a kezdetleges rajzprogramok, illetve nem fékezte őket az akadémiai rutin és tudás. 1985-ben már létezett az a papír szélén perforált leporellós nyomtató – a bankok a legutolsó időkig használták –, amivel halványszürke

Impulzus címlap, 1988. június



* A Vision Communications Kft. ügyvezető igazgatója, az első magyarországi nemzetközi számítógépes kiállítás, a Digitart létrehozója (1986, majd 1990).

dolgokat lehetett nyomtatni. A pályázók ezen az eszközön próbáltak meg térbeli dolgokat síkban ábrázolni. Az első kiállításon bemutattunk ezekből is néhányat. A *Digitart* megmozgatta ugyanakkor a fiatal művészek fantáziáját is. Többek között BÖRÖCZ ANDRÁS, SOÓS TAMÁS, RÉVÉSZ LÁSZLÓ, GÁBOR ÁRON, WALICZKY TAMÁS adott be műveket a magyarok közül. Érkeztek pályaművek Lengyelországból, Franciaországból, Németországból, Ausztriából is.

⊕ **SSz:** *Mi volt ekkor látható a műfaj kezdeteiből?*

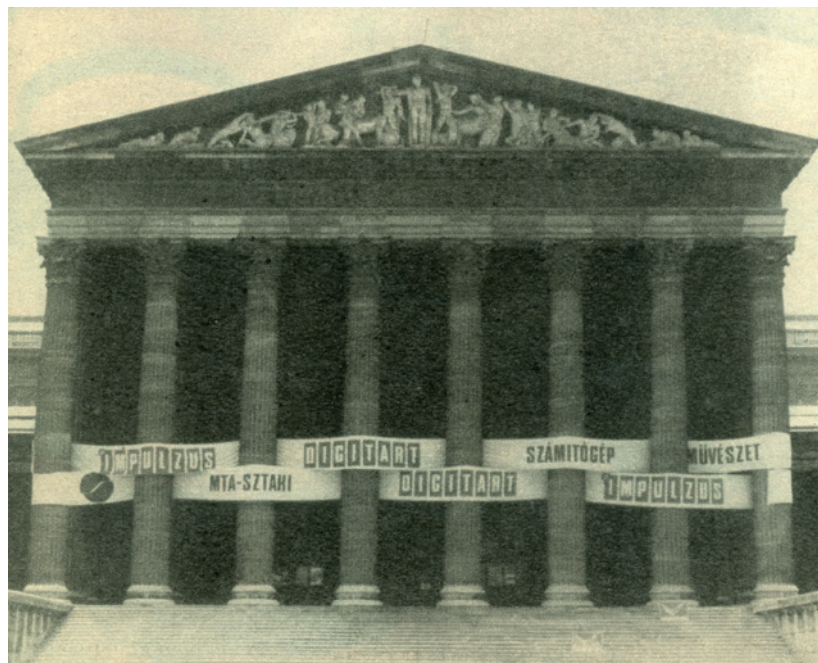
⊗ **SzT:** Az első kiállításon arra vállalkoztunk, hogy a rendelkezésünkre álló eszközökkel bemutassuk azt, hogy hol tart éppen a számítógépes művészet. Ennél sokkal tágabb lehetőségek voltak a vasfüggöny másik oldalán, például az ausztriai Linzben alapított *Ars Electronica Fesztivál* esetében. Ott kezdtük el megismerni többek között a Pixar Studio munkáit, akik akkoriban csinálták meg az első egész estés animációs filmet. Aztán megjelentek az IBM AT és a Macintosh Classic gépek a piacon. 1986 végén már volt színes Macintosh, és ezzel párhuzamosan működtek olyan grafikai programok, amelyekkel sok munkával, továbbfejlesztve művészeti jellegű alkotásokat lehetett létrehozni. Ahogy fejlődött a technológia, annál inkább látszott, hogy keresi a helyét a számítástechnika a művészetben. Az 1986-os *Digitart* pályaművekben még volt litográfia, rézkarc, számítógépes raszter és mátrix, tehát a számítógép felkerült a palettára, de a kiinduló gondolat – ha volt egyáltalán – az volt, hogy a festészet, szobrászat, filmművészet mellett előbb-utóbb lesz számítógépes művészet is. El kellett telni egy időnek, amíg kiderült, hogy ez ilyen formában nem életképes gondolat.

⊕ **SSz:** *A művészek hogyan férhettek hozzá a számítógépekhez?*

⊗ **SzT:** Sokan eljöttek az *Impulzus* szerkesztőségébe olyanok, akik úgy gondolták, hogy képesek valamit alkotni a számítógéppel. De a legtöbben inkább inspirációt kaptak arra, hogy kísérletezzenek, éljenek azzal a lehetőséggel, amit ez a pályázat jelentett, azaz kiállítási lehetőséget a Szépművészeti Múzeumban. Jelentős ösztönző erő volt ezenkívül a komoly pénzdíj és külföldi kiállítási lehetőség is. Mindeközben mindenféle képtelen elképzelés, tévhit és butaság keringett arról a privilegizált helyzetről, hogy nekünk vannak gépeink. Miközben Soros-támogatás nélkül ez a projekt soha nem valósulhatott volna meg.

⊕ **SSz:** *Miért a Szépművészeti Múzeum lett a kiállítás helyszíne?*

⊗ **SzT:** A múzeum meglepő módon befogadott minket, amit mi egyfajta forradalomként éltünk meg. Magyarországon először fordult elő, hogy a klasszikus képzőművészet templomának homlokzatát az oszlopsorba fűzött 2-3 méter széles molinóval feldíszíthettük, méghozzá egy, a művészeti életben egyébként nem jegyzett stúdió, a *Digitart* logójával. A helyszín maga feltűnést



Digitart Nemzetközi Komputerművészeti Pályázat és Kiállítás, Szépművészeti Múzeum, 1986



Digitart Nemzetközi Komputerművészeti Pályázat és Kiállítás megnyitó, Ernszt Múzeum, 1990

Kis-Kéry Csilla és Kelecsényi Csilla, 1990





WALICZKY TAMÁS
Mobiles Human Motions, 1986-88

keltett, de a kiállítási lehetőségért egyébként szép összegű bérleti díjat fizettünk. Nagy sértődés is lett abból, hogy a megnyitó beszédemben a résztvevőket a *Digitart* vendégeiként üdvözöltem a Szépművészeti Múzeum épületében, mint egy bérleményben.

SSz: Az 1986-os és 1990-es *Digitart* kiállítás között volt különbség?

SzT: Nagy különbség volt, mert a technológia közben beérett. Az 1990-es kiállításon már voltak animációs programok. Kész dobozos programokat lehetett vásárolni; közben leomlott a vasfüggöny, a berlini fal. Nemcsak a Gorenje mélyhűtők jöttek be tömegesen az országba, hanem komolyabb számítógépek is. Rengeteg adománygép is érkezett a nyolcvanas évek legvégén, a kilencvenes évek elején. Volt egy robbanásszerű fejlődés, ami lehetővé tette már a mai mértékkel is értékelhető látványok létrehozását. Már nem arra ment el az energia, hogy rávegyék a gépet valamire, hanem bármilyen ideát meg lehetett valósítani. 1986-ban még az látszódtott a művekből, hogy mire inspirált ez a szerkezet, míg 1990-ben már nem a számítástechnika inspirálta a művészeket, hanem a saját elképzeléseiket igyekeztek megvalósítani olyan eszközökkel, amelyeket az addigra már nagyon élénkült szoftverfejlesztés kínált.

SSz: Milyenek voltak a visszajelzések?

SzT: Sokan látták a kiállítást, de a képzőművészeti kritika nem igazán foglalkozott vele. Én egy elismert főszerkesztő voltam, aki segíteni tudta a promóciót, hogy jó megjelenések legyenek. A visszhang egyértelműen jó volt, nagyon sok hazai híradás jelent meg a kiállításról, de lengyel, osztrák, német, bolgár lapok is írtak róla, és ezek a publikációk keltették fel az igényt külföldi múzeumok és kiállítóhelyek, illetve a külföldi magyar kulturális intézetek vezetőiben, hogy meghívják az anyagot Párizsba, Berlinbe, Szófiába és még sok más városba.

SSz: A kiállítás után is figyelemmel kísérte a számítógépes művészetet?

SzT: A linzi *Ars Electronicá*n előadtam és arról beszéltem, hogy mire jó ez, hová jutottunk el – erről egy kis vita is volt. Annak idején az USA-ban már jelentős üzleti vállalkozások éltek a számítógépes ábrázolás lehetőségeivel a filmiparban. Ezek számára egyértelmű volt, miért tesznek pénzt a számítógépes művészetbe. Így aztán kevés olyan felszólalás volt, ami arról szólt volna, hogy mire jó ez. Mi non-profit alapon működünk és nem volt meghatározott célunk. Ezért én érdeklődés nélkül gondolkodhattam arról, hogy a képzőművészet oldaláról nézve történt-e valami, vezet-e ez a dolog valahová? Inkább csak kérdéseket tudtam feltenni, amiről később sörök mellett beszélgettünk.

SSz: Az akkori kérdéseire ma már vannak válaszok?

SzT: A művészet nem a számítógéptől lesz más vagy jobb, illetve a mai kornak megfelelő művészet. Ez világos volt akkor is, de akkor csodálkoztunk rá egy lehetőségre. Lehet, hogy a számítógépes művészet reneszánsza még el sem kezdődött, nem jött el még az ideje. A számítógépes eszközök folyamatos konvergenciában vannak. Hihetetlen gyorsan olvadnak össze a telefon, a PC, a tablet képességei egyetlen eszközzé, amely valószínűleg a kommunikáció általános eszköze lesz, és ma még el sem tudjuk képzelni azt a kütyüt, amivel jövőre vagy azután érintkezni fogunk. A konvergenciát az applikációk hajtják. Az appok az emberi önkifejezés, az önmegfogalmazás igényeit szolgálják ki, ahogyan régen azt a művészek tették az ecsettel, a vászonnal és a festékekkel. Ezért én inkább azt mondanám, hogy nincsenek válaszok, legfeljebb egyre jobban megfogalmazott kérdések vannak. Az általam vezetett kommunikációs ügynökség egyik ügyfele a világ harmadik legnagyobb IT eszközfejlesztő cégének magyar leányvállalata volt. Ennek a cégnek a globális technológiai igazgatója, RÉGER JÓZSEF idén májusban Budapesten már a küszöbön álló – a világ fejlettebb részein már-már megvalósuló – szenzoros világról beszélt. Olyan japán mezőgazdasági üzemből, ahol minden haszonnövény víz-, tápanyag- és egyéb szükségleteit érzékelők figyelik,

és azonnal ellátják a növényt azzal, amire szüksége van. Az, amit a világról tudunk, gondolunk vagy érzékelünk, most éppen totális átalakuláson megy keresztül. Például a vizuális ábrázolás pillanatait a Google Glass tömegessé teszi, a térfelnyelők kamerák petabájtokban mérhető képi anyagot termelnek óráról órára. Ki fogja ezt a hihetetlen vizuális anyagot művészi módon megformálni? Lehet, hogy milliók? És lehet, hogy ezt nem is művészetnek fogjuk nevezni, hanem a dolgok természetes megjelenítésének? Az applikációk az emberi igényeket szolgálják ki, és a hardver igyekszik az applikációk szükségleteinek megfelelni. Mindez az élet megélésének minden korábbinál szabadabb módját teszi majd lehetővé. Egy emberközpontú, intelligens társadalom eszköztára kezd kialakulni. Azért vagyok kíváncsi a szenzor-alapú világra, mert mára minden elveszítette a valódi, igazi műfaját. Sokféle lehetőség van, amelyek jól kiegészítik egymást, de nincs olyan műfaj, amelyben ma érdemes mesternek lenni, mert holnap az a terület akár meg is szűnhet.

⊕ **SSz:** *Mi lehetett volna ebből a kezdeményezésből, ha további támogatás érkezik?*

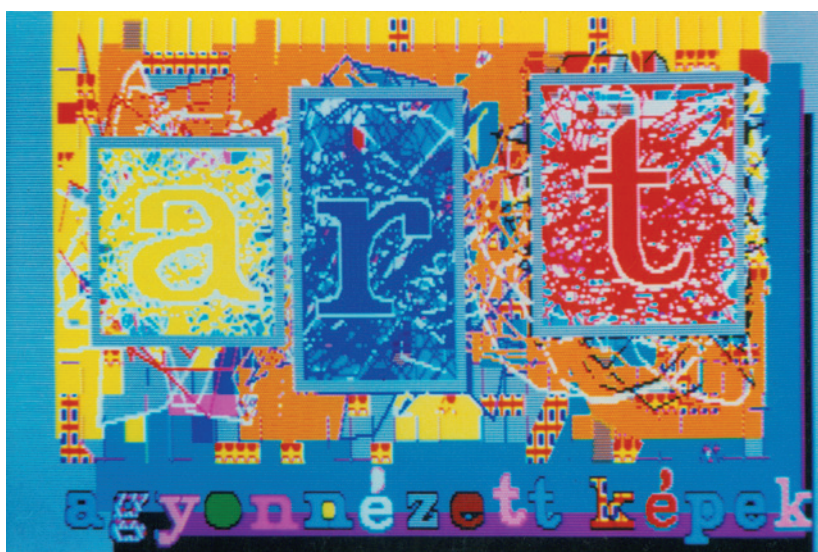
⊗ **SzT:** Nem volt olyan koncepció emögött, mint amilyen például Kaliforniában. Nálunk rendszerváltozás volt, nyüglődés volt, olyan kérdések voltak a középpontban, mint „vízlépcsőt vagy demokráciát”. Egy sor olyan problémával kellett foglalkozni, amivel máshol nem. Aki annyira elkötelezett volt a számítógépes művészet és a számítógépes animáció iránt, mint például Waliczky Tamás, az kiment és dolgozott, élt a lehetőségekkel. Aki meg úgy volt vele, hogy számítógéppel vagy anélkül is művész, az járta a világot, mint Révész László, vagy elment New Yorkba, mint Böröcz András. Más folytatta a performanszait, mint SZIRTES JÁNOS, vagy abbahagyta aztán folytatta a számítógépes grafikát Los Angelesben, mint WAHORN ANDRÁS. Olyan szituáció volt itt Magyarországon, amikor kevés esélyünk volt arra, hogy elől járjunk a számítógépes – vagy bármilyen – művészet területén. Az első öt számítógépet is úgy kellett becsempészni annak idejében az országba a COCOM-lista miatt, ami arra szolgált, hogy a kommunisták ne tudják a rakétákat számítógéppel vezérelni.

A hidegháború végének korszaka sok tekintetben nevenségesnek bizonyult. Az lett volna az evidens, hogy a támogatás után önállóan vigyük tovább az ügyet. Erre akkor lett volna lehetőségünk, ha mondjuk konszolidált gazdasági és kulturális feltételek között folytathatjuk a munkát, de nem volt senki, aki azt mondta volna, hogy ezt érdemes folytatni és tovább támogatni. Ennyi év távlatából ma úgy gondolom, hogy a *Digitart* nagyon jó inspiráció volt néhány tucat művészeknek, illetve mókás kísérlet sok száz művészetkedvelő, kísérletező embernek, amit sok helyen bemutathattunk.

SZIRTES JÁNOS
KEP.AZC,
számítógépes grafika,
Digitart kiállítás, 1986



GALÁNTAI GYÖRGY
Agyonnézett
képek (Strongly
Watched Pictures),
számítógépes grafika,
Digitart kiállítás, 1986



⊕ **SSz:** *Az internet teljesen átalakította a léptéket. Ma sok periférián lévő dolog tűnik fel és tűnik el a révén.*

⊗ **SzT:** Nem mindegy a lépték: ha valamit látok az interneten – esetleg sok ember fontosnak tartja, hogy lássam –, ezzel létezővé válik, de aztán elfújja a szél. Ez egy teljesen új megközelítés, amit korábban senki sem tudott elképzelni, pláne a Szépművészeti Múzeumban kiállítva. A dolgok súlya és jelentősége ma nagyon kevésbé mérhető, miközben mi mérni szeretnénk. A nézettség reprezentatív mérése alapján tudom megmondani, hogy mennyibe kerül 15 másodperc reklámidő. Ez pénzben kifejezett érték, de minek az értéke pontosan? A mosópor vagy a való világ értéke? Vagy az életemből elröbölt 15 másodperc értéke, amit odaadtam ajándékba? Mindez 1985 és 1990 között kérdésként sem merült fel, miszerint egy új dimenzióról van-e szó, inspirációról, szellemi felszabadulásról, vagy épp valaminek a reménytelen korlátozásáról. Azáltal, hogy oda kell ülnöm egy szerkezethez és alá kell vetnem magam programoknak és kapacitásnak, pixeleknek és byte-oknak, ezáltal egy olyan utcába megyek be, ahová Rembrandt vagy Velázquez be nem tette volna a lábát.

A cikk szerzője Magyary Zoltán ösztöndíjas (TÁMOP 4.2.4.A/2-11-1-2012-0001 Nemzeti Kiválóság Program). Posztdoktori kutatása az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósul meg.

Nyitott kapuk: Király Tamás '80s

tranzit.hu, Budapest
2014. október 10 – november 28.

Legendákhoz nyúlni mindig nagy kockázattal jár. A miszticizálás, kultuszépítés, a beavatottság érzetért folytatott vetélkedések árnyéka valahogy mindig rávetül a legendás alkotókkal foglalkozó vállalkozásokra. Bevallom, tartottam ettől a tavaly elhunyt KIRÁLY TAMÁS első alkotói évtizedét (a hetvenes évek végi indulástól kezdve a nyolcvanas évekbeli tevékenységét) feldolgozó kiállításra indulva. A megnyitóra nem jutottam el, nem regisztráltam időben, a *tranzit* befogadóképessége pedig véges, és tudom, a barátok, régi szövetségeseik, támogatók és egykori résztvevők szerencsére sokan vannak. Bár jó lett volna, ha ezt a figyelmet egy kicsit hamarabb, még életében megkapja.

Király Tamás alkotótevékenységének értékelése, úgy tűnik, mindeddig kicsúszott a szakírók figyelmének mezejéből. Talán a legkevésbé sem besorolható, vizionárius összművészeti

felfogása miatt ébresztett nyugtalanságot mindazok körében, akik a képzőművészet, a performance és a happening, az előadóművészet, a film vagy mindenekelőtt az (anti)divat felől közeledtek a hivatalos művészképzés határain kívül indult munkásságához, vagy legalábbis annak történeti dimenzióba helyezéséhez. Az elitista és az underground sznobizmus egyaránt bénító jelensége sem segítette elő a kritikai feldolgozás folyamatát, és az önmenedzselés sokszor emlegetett hiánya, a nyolcvanas évek végén nagy nemzetközi karrier kapujában álló, de végül mégis Magyarországon „ragadt” alkotó döntése előtti értetlenség is hozzájárulhatott ehhez. Részben a kiállításnak köszönhetően is, úgy tűnik, hatása sokkal nagyobb, mint ahogy a pusztán az alkalmazott és autonóm művészet határán húzódó értelmezés lehetőségei vagy az életmű szubkulturális, queer, pop vagy a reflektáltan freak show-elemeket tartalmazó vonatkozásait előtérbe helyező szempontok kijelölnek. A ruha-újrahasznosítás néha gerillaakció-szerű, egyéniségvédő közösségi tettként például már a nyolcvanas években megjelent a tevékenységében, vagy a szürke gulyáskommunizmus uniformizált vizualitása elleni, punk/new wave által lelkesített tiltakozásban, amelyet a „még hordható”, de szélsőségesen extravagáns kiegészítőiben keltett életre az ő személyét és alkotótársai személyét övező legenda alapját képező New Art Stúdió rendszeres látogatói számára. Ezek a

Nyitott Kapuk: KIRÁLY TAMÁS '80s, 2014, tranzit.hu, Budapest
(részlet a kiállításról) © Fotó: Tulusz Hajnalka



kiegészítők, a fémnek tűnő purhab, az ezüstnek látszó papír, felvetnek egy megszire mutató kérdést: vajon kapcsolatban vannak-e a hetvenes évek művészetének anyagtalanító felfogásával, vagy csupán az olcsóság és a punkesztétika találékony-sága áll a háttérükben. Mindenesetre a giccs ismérve, az anyagszerűtlen másnak-látszani-akarás és a funkcionalitás, a glamour és a DIY szövevényes viszonyáról fontos részleteket közölnek.

Az alkotótársakkal, ismerősökkel és barátokkal készült interjúkra épülő kutatás és az alapos és kiterjedt dokumentációgyűjtés közben, kronologikus vagy tematikus csomópontok mentén szervezve az eredményeket, a (milyen véletlen, Király utcai!) tranzitban látható kiállítást rendező két fiatal kurátor, MUSKOVICS GYULA és SOÓS ANDREA elegánsan és sikeresen elkerülte a miszticizálás-kultizálás, illetve a gyakran felbukkanó Andy Warhol-párhuzamra szűkítés veszélyét. Sokkal inkább az alkotói gondolkodásmód megjelenítési lehetőségeivel és annak egyéb alkotók munkásságával való kapcsolatával, visszhangjával és összefüggéseivel foglalkoztak, mindezzel különleges helyet biztosítva a kutatásnak és a vele karöltve létrejött kiállításnak a nyolcvanas évek művészetére iránt újabban mutatkozó érdeklődésből fakadó vállalkozások sorában. Két fotót engedtek meg csupán annak a „budapesti underground közegnek” a felvázolásához, amelynek körvonalait, minél többször találkozom ezzel a kifejezéssel, annál gyakrabban látom nagyon is bizonytalanul. A kiállítás korabeli, magyar és nemzetközi sajtótermékek Király Tamással foglalkozó cikkeinek bemutatása mellett egykori alkotótársak személyes archívumaiból válogatott fényképekkel, plakátokkal, dokumentumokkal fekteti le a kutatás alapjait és szövegi le az objektivitás szándékát. A legszembetűnőbb azonban a jó ízlés, amivel a kiállítás fiatal művészek közreműködésével létrejött designja rendelkezik. Tolakodás nélkül, ellenben önállóság és kreativitás ritkán látható jó párosításával találták meg az installálás módját, amely egyaránt reflektál az efemer, az olcsó, az újrahasznosítható, a könnyen elérhető anyagokra és a gondolkozásmód (a felhasznált anyagok jellegzetességei által is alátámasztott) végtelen rugalmasságára, organikus jellegére, szigorú játékoságára, amelyek Király Tamás életművét jellemezték. Ezt erősíti meg a gazdag utalásrendszerrel rendelkező címválasztás és

ezt egészíti ki a nyolcvanas években fénykorát élő, csináld magad fanzine-szerű kiállítási útmutató is, amely ellátja a dokumentációs funkciókat, tehermentesítve a falakat a képcédulák és leírások tömegeitől.

Megdöbbenően egyértelműen tárul fel az El Kazovszkij *Dzsan panoptikuma* és Király Tamás későbbi alkotói felfogása (egyébként az említett performance-sorozatban Király is szerepelt) közti kapcsolat. Ugyanilyen világossá válik a magyar posztmodern építészet, belsőépítészet és tárgytervezés Bachman Gábor és Vida Judit által képviselt (személyes és munkakapcsolatok által is alátámasztott) irányának megfelelő, klasszikus és forradalmi avantgárdból, ha úgy tetszik, annak dekonstruálásából és idézőjelbe tételezéséből táplálkozó formavilág, ami Király Tamás korai, „geometrikusnak” nevezett ruháinak jellemzője. A kiállításnak címet adó, 1988-as berlini bemutatóból megmaradt néhány (színházi jelmezt idéző) ruha és az eseményről készült felvétel pedig egyenesen egy orosz avantgárd vagy egy Oskar Schlemmer-féle Bauhaus színházi előadás visszhangjának tűnik. Ahogy azt az egyik kurátor a tárlatvezetésen megjegyezte, ez a párhuzam a német tudósításokban evidenciaként meg is jelent, míg a magyar sajtó a művészettörténeti párhuzamokat figyelmen kívül hagyva, csupán a pop, az extravagancia felől közelítette meg Király Tamás 1985

Nyitott Kapuk: KIRÁLY TAMÁS '80s, 2014, tranzit.hu, Budapest (részlet a kiállításról) © Fotó: Tulisz Hajnalka





KIRÁLY TAMÁS és THOMAI IOANNIDOU egy Váci utcai divetséta egyik állomásán, 1981 k. © Koppány Gizella



ALMÁSI JONATHAN CSABA Király Tamás és modellje a Batthyány téren, 1989 © Almási Jonathan Csaba



RODOLF HERVÉ Portré Király Tamásról, 1992 © Rodolf Hervé Alapítvány

után monumentálissá vált divatshow-it. Ezekről Müller Péter Sziámi *Király's dreams* című filmje alapján alkothat képet a látogató – de ha a Robert Capa központban megnézte a *Bőrödön viseled – Társadalmi konstrukciók vizuális kódjai* című kiállítását is, akkor a kétezres évek elejéről származó grandiózus Király-vízióval egészíthette ki az 1985-87 között készült bunueli világu divatshow-performanszok felvételeit. A belvárosi New Art Stúdió „élő kirakatbabái”, a butik előtt lezajló, akciószerű divatséták (amelyekről beszámolt az Artpool *Aktuális Levél* nevű szamizdatja is 1983-ban) „leszármazottaival” emberek ezrei találkozhattak naponta a Sziget fesztiválon a rendszerváltás után, egészen a legutóbbi évekig: ha a kutatás és gyűjtőmunka a tervek szerint folytatódik, az életmű ilyen jellegű, belső összefüggéseire is fény derülhet.

Ha a neoavantgárd magatartás alapvető jellegzetessége az élet és a művészet között húzódó határ felszámolása, akkor Király Tamás alkotói fel fogása ebbe is besorolható, megnyugtató választ adva arra a kérdésre, hogy a privát események, scenírozott és egy-egy téma köré épített, minden résztvevő kreatív hozzájárulásával létrejövő baráti összejövetelek mennyire tartoznak csupán egy kis közösség életéhez, és mennyire emelhetők a szélesebb közösség kulturális életének részei közé. A Király Tamás és alkotótársai által megálmodott happeningek, színpadi show-k, amelyek meghatározó volta felé a feldolgozás eredményeinek mérlege billenni látszik, a kreativitásban feloldódó életbeli, kapcsolati és alkotói határok felől nézhetőek csupán, mobil autonóm zónákként, amelyektől a műfaji megkötések gondolata is idegen.

Kiállító művészek:

ALMÁSI JONATHAN CSABA, EL KAZOVSKIJ, RODOLF HERVÉ, KELE JUDIT, KIRÁLY TAMÁS, KOPPÁNY GIZELLA, KOZMA GYÖRGY, MÜLLER PÉTER SZIÁMI, PADI E. MARIANNA, SZILÁGYI LENKE, URBÁN TAMÁS, VÉCSY ATTILA

Közreműködők:

ARTPOOL MŰVÉSZETKUTATÓ KÖZPONT, BÓDY MAGDI, CSIPES ANTAL, GÉMES DÁVID, GYÜRE JUDIT, RODOLF HERVÉ ALAPÍTVÁNY, MANDA – MAGYAR NEMZETI DIGITÁLIS ARCHÍVUM, MARIAN KISS, MTVA – MÉDIASZOLGÁLTATÁS-TÁMOGATÓ ÉS VAGYONKEZELŐ ALAP, EL KAZOVSKIJ ALAPÍTVÁNY, KIRÁLY DÁVID, KOVÁTS NÓRA, NÁDOR KATALIN, OSA ARCHÍVUM, PARASZKAY GYÖRGY, PARÁK ANDREA, PUSKÁS ANDREA BÜFÉ, CLAUDIA SKODA, SPITZER GYÖNGYI, SZABÓ ILDIKÓ, SZATMÁRI GERGELY, ELENI TAXIDOU, VIDA JUDIT, WAHORN ANDRÁS



Az szerző az Emberi Erőforrások Minisztériumának Kállai Ernő ösztöndíjasa.

Amit megtehetünk

Interjú Timár Katalinnal és Czene Mártával *A legtöbb* – az FKSE hagyományörző éves kiállításáról

A legtöbb – az FKSE hagyományörző éves kiállítása címmel nyílt meg a Fiala Képzőművészek Stúdiója Egyesület (FKSE) éves kiállítása a Gólyában, miközben maguk a művek a város különféle művészeten kívüli helyszínein, üzletekben, kávézókban tekinthetők meg. A meghívó több figyelemre méltó momentumot tartalmaz, így a kurátor helyett felelős szervezővel találkozunk, a munkafolyamat pedig a szervezet lehetséges működési modelljeként fogalmazódott meg: „a mai magyar

1 *A legtöbb – az FKSE hagyományörző éves kiállítása*. Budapest, 2014. október 1–19. <http://studio.c3.hu/alegtobb/>

A legtöbb – az FKSE hagyományörző éves kiállítása, 2014, Budapest | MOLNÁR JUDIT LILLA (Ráció Kiadó)
© Fotó: Dokumentációs Csoport

kultúrpolitikai és finanszírozási helyzetben szükség van alternatív modellek, struktúrák létrehozására. A kiállítás egy új struktúrát szeretne felépíteni a tagok aktív részvételével és folyamatos munkájával.”

Az FKSE rendszerváltás utáni történetében a kiállítási gyakorlat változása nemegyszer az egyesület önmeghatározásának és pozíciójának elmozdulását jelezte.² Amíg korábban több éves kiállítás is a művészeti intézményrendszer működésének kérdéseit feszegette, a mostani az önszerveződés és a nem-hierarchikus döntési mechanizmusok kidolgozásának volt a terepe. Kérdés, hogy a megélt aktivitás és a tagok felelősségvállalása milyen módon és mértékben csatornázódik be az egyesület működési gyakorlatába. A szándék viszont kétségtelen, amit a címválasztás is jelez. A megidézett kiállítás az Ernst Múzeumban 1996-ban megrendezett *A legkevesebb*,³ mely esetében a függetlenséget egy újfajta kiállítási logika követte. A szervezet 1990-ben vált le a Művészeti Alapról, és egyesületi formában működött tovább. 1994-ig még éves költségvetést kapott az Alaptól, majd

2 Zombori Mónika előadása az FKSE éves kiállításairól, Stúdió Galéria, 2014. május 15.

3 *A legkevesebb*. Ernst Múzeum, Budapest, 1996. február 21 – március 17. kurátorok: Babarczy Eszter, Bencsik Barnabás, Beöthy Balázs



az ennek megszűnése után előállt finánciális bizonytalanságban kellett megoldani a szakmai programok fenntarthatóságát és a szervezet napi működtetését. A kiállítási gyakorlatban ezzel párhuzamosan tűntek fel a korábbinál rugalmasabb és nyitottabb formák, miközben a tagság egészét bemutató éves kiállítások egészen 1995-ig változatlanok maradtak. Addigra viszont már a 80-as években progresszívnek számító zsűri mentes seregszemlék a saját lábára álló szervezet számára csakúgy anakronisztikussá váltak, mint az átrendeződő, új szerepkörökkel tagolódnó művészeti szcéná kontextusában.⁴ 1995-ben a vezetőség⁵ felkérte Babarczy Esztert, Bencsik Barnabás galériavezetőt és Beöthy Balázs elnököt az éves kiállítás kuratori feladatainak ellátására.⁶ A tagok szempontjainak figyelembevételét tükrözi a felkérés azon kritériuma, hogy a koncepció kidolgozását a tagság körében végzett kutatás alapozza meg, és a részvétel nyílt pályázat útján történjen.⁷ Ekkor a kuratori kiállítás a szervezet önállóságát, szakmai szempontok érvényesítését jelentette. Az FKSE-n belül a 2000-es évek közepén – a súlyosbodó gazdasági és önmeghatározási problémákkal a háttérben – jelentkezett a tagság közösségként való megjelenítésének az igénye, ezt jelzik a művész-kurátorok előlépésével megrendezett kiállítások. A szervezők és közreműködők közösségi eseményként definiálták a *Portfólió összes* (kurátor: Keserue Zsolt, Vass Miklós, 2006), a *Jegyzet és vázlat* (kurátor: Vécsei Júlia, 2006), a *Kamikáze művészet stratégiai éves kiállítást és eseménysorozatot*⁸ (kurátor: Kerekes Gábor, 2007), vagy 2008 nyarán az *50 napos kiállítást*. A *Minden nap tizenhat órát gondolkodtam* (kurátor: Várnagy Tibor) 2009-es éves kiállítás koncepciója és maguk a művek levelezés, blogolás és kommentelés eredményeként alakultak ki. Tanulságos, hogy ekkor a közösségi reprezentáció nem tudott megvalósulni, mivel a felhívás társadalomkritikai szemlélettel dolgozó művek létrehozására szólt, ami a résztvevők körét jelentősen korlátozta. Ezen előzmények után az FKSE 2014-es éves kiállításának középpontjába az önszerveződés és a kuratori munka demokratizálása került, nem függetlenül a civil szférát érintő változásoktól, a kultúrpolitikai folyamatoktól, valamint a 2013-ban megélnéknült mozgalmi szektortól. A megnyitó előtt TIMÁR KATALIN felelős szervezővel és CZENE MÁRTA képzőművésszel beszélgettünk.

⁴ Lépésről lépésre (Lovass Dóra, Esterházy Marcell és Orbán György interjúi az FKSE vezetőivel). In: *Diskurzusok*, Budapest, FKSE, 2009, 17.

⁵ Beöthy Balázs elnök, Deli Ágnes, Gerhes Gábor, Csontó Lajos, Eike, Eperjesi Ágnes, Koronczai Endre, L. Menyhért László, Menesi Attila, Vincze Ottó, Wechter Ákos. *Stúdió Évkönyv, 1994–95*, Budapest, FKSE, 1996, 12.

⁶ Uo. 53.

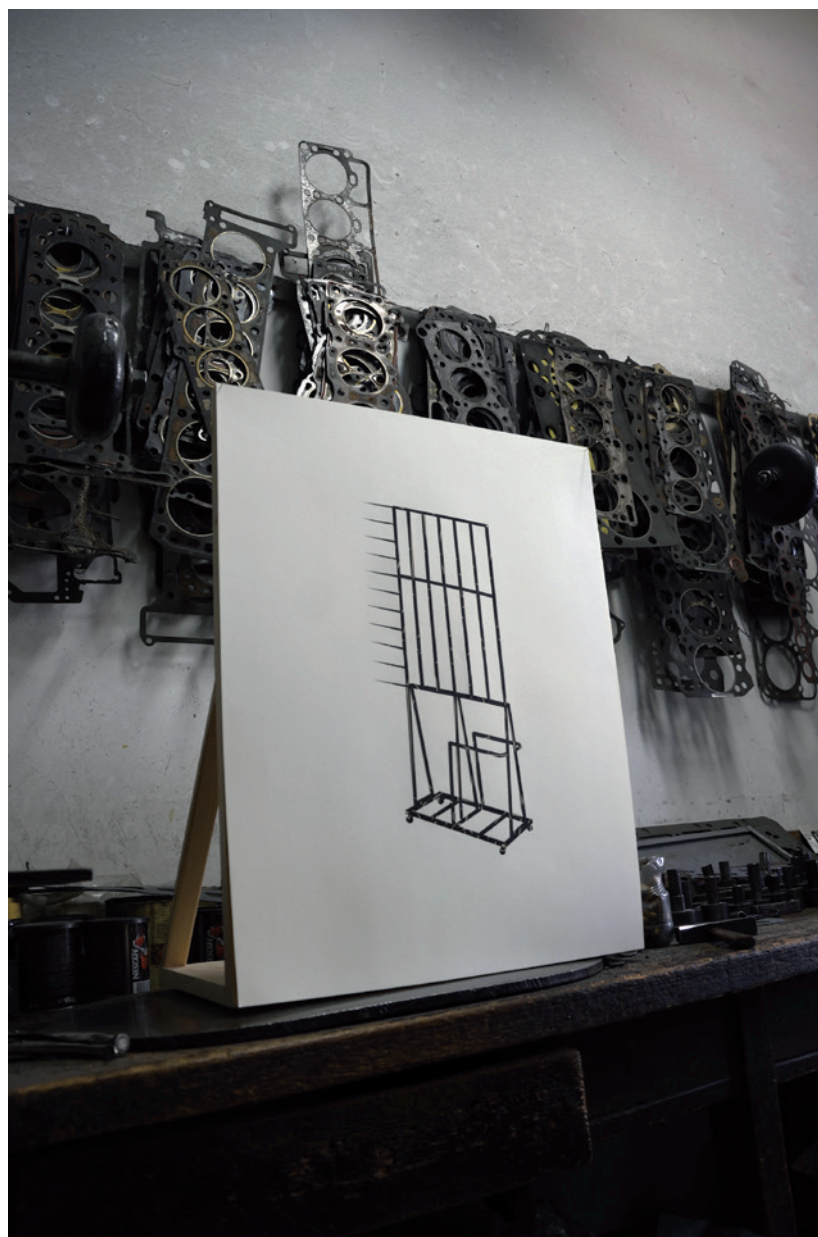
⁷ Magyar Gallup Intézet kérdőívés felmérése.

⁸ A program a Stúdió Galéria mellett a művészek által működtetett művészeti helyszínekre is kiterjedt.



A legtöbb – az FKSE hagyományörző éves kiállítása, 2014, Budapest | CZENE MÁRTA (Lumen Zöldség és Közösségi Szolgáltató) © Fotó: Dokumentációs Csoport

A legtöbb – az FKSE hagyományörző éves kiállítása, 2014, Budapest | MOLNÁR ZSOLT (Autótömítés) © Fotó: Dokumentációs Csoport



☛ **Timár Katalin:** 2013 októberében épp az *Isztambuli Biennálén* voltam, amikor jött egy e-mail a Stúdiótól a „2014-es éves kiállítás” tárgyval. Rögtön arra gondoltam, hogy pályázok, de később, amikor kinyitottam az e-mailt, vált világossá, hogy ez már egy felkérés. A *Biennále* egyik helyszínén, a görög iskolában kezdett foglalkoztatni a gondolat, hogy valami hasonlót kéne csinálni: *tehát egy használaton kívüli középületben lehetne a kiállítást megvalósítani.* Akkor még nem volt minden így bedőlve, de azért látszott, hogy nagy intézményi helyszínnel nem igazán számolhatunk. Akkor még nem tudtuk, hogy a pályázatainkat sem fogják támogatni, így nem lesznek anyagi forrásaink.

☛ **Csatlós Judit:** *Melyek voltak az első lépések?*

☛ **TK:** Nyilván adta magát a helyzet, hogy a vezetőséggel egyeztetsek, hiszen van egy olyan szerepük, hogy összefogják a tagságot. Amikor kikristályosodtak a részletek, akkor velük közvetlenül már nem dolgoztam. Az első megbeszéléseken döntöttünk amellet, hogy legyen egy felvezetés az olvasókörökkel. Próbáltam olyan szövegeket választani, amelyek tematizálták a mi szituációnkat. K. HORVÁTH ZSOLT Vajda Lajosról⁹ írt tanulmányát olvastuk a magyar művészet nemzetközi szerepe kapcsán. VIKTOR MISIANO szövegét,¹⁰ melyben a szocializmusban kialakult köröket egy olyan tőkének tekinti, ami ma továbbél a kollaborációban vagy kollaboratív projekteknél. Itt olvastuk MARION VON OSTEN¹¹ szövegét is a kurátori szerep újraértelmezéséről, amiből jött az ötlet, hogy próbáljuk dinamizálni a kiállítás létrejöttét.

☛ **CsJ:** *Ezek szerint már az első találkozások alkalmával körvonalazódott, hogy a jelen közpolitikai, illetve művészetpolitikai helyzetre reflektál ez a metódus.*

☛ **TK:** A kitűzött cél nem a reflektálás volt, inkább a realitásokkal, az adott helyzettel vetettünk számot. A helyzet kikényszerítette, hogy állást foglaljunk, mint például az MMA-hoz való pályázás kérdésében. Nyilván az egyének pályázhatnak, az mindenkinek a maga döntése, viszont egy szervezet esetében ez egy állásfoglalás. Kérdés, hogy a tagság véleménye miként jelenik meg ezekben a döntésekben.

☛ **Czene Márta:** Igen, a konkrét helyzet kapcsán élesen vetődött fel a kérdés, hogy mennyiben dönthet a vezetőség egy teljes szervezet nevében. Sokszor abba az irányba mentek a beszélgetéseink, hogy milyen lehetne egy ideális

közösség működési modellje. Egy darabig úgy tűnt, mintha a kiállítás ezt akarná tematizálni a művek segítségével, később vált világossá, hogy a munka felépítése és működése tematizálja ezt. Ha nem működik a közösségi forma, mint itt az első szakaszban, az arra inspirál engem, hogy egyénileg, művészként próbáljam meg értelmezni a helyzetet. Tehát amikor beszélgetünk erről a helyzetről, először nekem egyéni megoldások jutottak eszembe, ami aztán a találkozók előrehaladtával fordult át egy másféle megközelítésbe.

☛ **CsJ:** *Az elején mindenki elsősorban a saját szempontjait tudja felmérni, ebből a perspektívából tud gondolkodni a felvetődő kérdésekről. Egy közösségnek a létrejötte hosszú folyamat. Az olvasókörök újraértékelése és más formák választása a folyamat szerves, tervezett szakasza volt vagy inkább válságkezelés?*

☛ **TK:** Nem volt válság, de azt be kellett látnom, hogy az olvasókörök nem voltak túl népszerűek. Sok visszajelzés jött a tagság részéről, mivel attól féltek, hogy a kurátori koncepció majd a politikai művészetet preferálja. Másrészt fölmerült az MMA-hoz pályázás, mint a művészek személyes dilemmája. Kiderült, hogy nagyon sok vélemény van jelen a Stúdió tagságán belül.

Azt mindenképpen szerettem volna, hogy a tagság mobilizálódjon. Én mint ultrasenior tag szintén jobban meg akartam érteni a Stúdió jelenét, mivel az elmúlt években alig volt kapcsolatom vele. Miután a vezetőség néhány tagjával értékeltük az olvasóköröket, két irányba léptünk tovább. Az egyik út a művészekkel folytatott személyes találkozó volt, amit dialógusnak neveztünk, mivel a cél nem a portfólió konzultáció volt. Azoknak a véleményeknek akartunk teret adni, amit esetleg nem mertek nyilvánosan megjeleníteni az érintettek. A másik út a vitaindító előadások szervezése volt, ahol olyan témákat próbáltam meg feldobni, amik kérdésként fogalmazódtak meg a tagság részéről. Csak ezt követően került sor a workshopokon végzett közös munkára.

☛ **CzM:** A tagság aktivizálása szempontjából egy kiemelkedően fontos beszélgetésre került sor a politikai művészetéről KOKESCH ÁDÁM isztambuli biennálés részvétele kapcsán. Érezhetően nagyon sok tag értékelte úgy, hogy a politikai témafelvetés miatt az éves kiállítás nem vonatkozik rájuk. Nyilván bennem is felmerült, hogy amit csinállok, nem igazán politikai művészet, és hogyan tud majd közöm lenni az egészhez.

☛ **TK:** Kokesch Ádámról se lehet mondani, hogy szó szoros értelmében politikai művészetet csinál, mégis belekényszerült egy politika által meghatározott helyzetbe. Isztambulban a Gezi parkban zajló események miatt elég forrongó volt mind a társadalmi, mind a művészeti színtér. Ez módosította a *Biennále* minden mozzanatát – többek között a köztérre tervezett projekteket nem valósították meg –, és a résztvevőket behelyezte egy politikai térbe. Tehát ez egy újabb fázis volt, amikor földobtuk bizonyos témákat, amiket megvitattunk.¹²

☛ **CsJ:** *Mi a tapasztalatotok, a kezdetben felmerült problémák és az inaktivitás leképezik a Stúdió működését?*

☛ **TK:** Inkább azt látom, hogy nem a Stúdió működését képezik le, hanem az egész ország vagy a társadalom működését. Nincs rutinunk arra – és ebbe én magam is belefutottam –, hogy milyen módon lehet közösen dolgozni. Hogy lehet vitára bocsátani az egyes kérdéseket? Mi van azokkal, akik nem tudnak azonosulni egy döntéssel? Egy ilyen helyzetben a Stúdió ketté fog bomlani? Vagy mi lesz?

Nagyon fontos, és én ennek örülök, hogy mégiscsak sikerült felvennünk egy másféle rutint, még ha csak egy kezdeményes formájában is. Erre építve lehet továbbfejleszteni és valóban kidolgozni ezeket a módszereket, megoldási módokat a szervezeten belül. Tulajdonképpen párhuzamosan kellene zajlania egy közösség-építésnek és szervezetfejlesztésnek.

☛ **CzM:** Azt gondolom, hogy ez párhuzamos folyamat azzal, mennyire érzi az ember magáénak azt, ami egy közösségben történik. Például amikor valaki nem bírja betartani a moderálási szabályokat, akkor az egy individualista viszonyulás egy bizalomhiányos közeget. Mintha nem hinnénk abban, hogyha én betartok minden szabályt, akkor a többiek is így fognak tenni, és végül mindenkinek tetszeni fog az eredmény. Magam is érzem, hogy az teszi az embert közönyössé, ha

¹² Zombori Mónika az FKSE éves kiállításairól, Nemes Márton a fiatal művészek kereskedelmi értelemben vett sikerességéről adott elő.

⁹ K. Horváth Zsolt: Szubkultúrák forrásvidékén. Népi kultúra, munkáskultúra és baloldali közösségiség Vajda Lajos életműve körül. *Fordulat*, 24: 4 (2009). 47–64.

¹⁰ Viktor Misiano: *Confidential Community*. Cooperatív. Kunstdialoge Ost-West, Stadthaus Ulm, 2000

¹¹ Marion von Osten: Hozzáállás kérdése: változó módszerek, átalakuló diskurzusok, formálódó közönség és kiállítás-rendezés. In: Kékesi Zoltán – Lázár Eszter – Varga Tünde – Szoboszlai János (szerk.): *A gyakorlatról a diskurzusra*. Kortárs művészet-elméleti szöveggyűjtemény. Magyar Képzőművészeti Egyesület Képzőművészet-elmélet Tanszék, Budapest, 2012

semmilyen ráhatása nincs egy folyamatra vagy eseményre. De amikor két órát töltöttünk azzal, hogy valamit végigbeszéljünk, akkor legalább nem marad senkiben rossz érzés.

✘ **TK:** Nagyon sokat beszéltünk arról – és ezt csak részben tudtuk megvalósítani –, hogy mit lehet tenni egy olyan szituációban, amikor az A verzió lényegesen több szavazatot kap, mint a B, de attól még a B-t is képviseljük. Pont az a demokrácia megvalósulása, amikor a kisebbség érdekeit is figyelembe vesszük. Kérdés, hogy egy döntési folyamatban vagy egy szervezet működésében ezt hogyan tudjuk érvényre juttatni.

☹ **CsJ:** *Nem lehetett egyszerű a te szereped. A kurátor–művész viszony eleve magában foglalja az egyenlőtlenséget. Neked is van már egy elismert kuratori tevékenységed, és jelen esetben a generációs különbség nehezítette a helyzetet. Ez azt indukálja, hogy nagyobb súllyal esik a latba, ha csak egyszer is megszólalsz.*

✘ **TK:** Igen. Nagyon nehéz ezt lebontani, és sajnos a rutink is efelé nyomják az embert. Az elején nagyon félttem attól, hogy ne az történjen, mint amikor az „anyuka megmondja, mi van, a gyerekek pedig megcsinálják”.

Amikor kialakult az „egy ember, egy helyszín” koncepció, az első workshopon teljesen intuitíve jött az ötlet, hogy önkéntes alapon szerveződjünk munkacsoportokba, és legyen egy kritikai csoport. Az ő feladatuk volt, hogy kritikát fogalmazzanak meg a koncepcióval kapcsolatban. Abban a csoportban például előny volt a hangadók jelenléte, mert lehetővé tette, hogy fölmerüljenek az ellenvélemények. Ha meg lehet fogalmazni a problémás pontokat, akkor tudunk róla beszélni, meg át tudjuk rágni...

✘ **CzM:** Az is jó volt ebben, hogy akik megfogalmaztak egy kritikát, azoknak végig kellett gondolniuk a kifogásaikat. Amint ezt a csoport figyelembe vette, rögtön látszott, hogy gyakran csak részletkérdések zavarták a többieket, és ezeket egyesével meg lehetett oldani. Tehát egy másik ötlettel, ami máskülönben nem merült volna fel.

☹ **CsJ:** *Ezekben a szituációkban a konfliktushelyzeteket közösen kezeltétek? Vagy mint felelős szervező beléptél vagy mediáltál?*

✘ **TK:** Amikor úgy éreztem, hogy nekem lenne a feladatom a mediálás, tudatosan próbáltam magam kivonni. Tudom, ez nem mindig sikerült, de próbáltam hátrahagyni, hogy én döntsek bizonyos dolgokról. De igazából a mediátor épp az, aki nem foglal állást, hanem megpróbálja a két felet a vélemények megfogalmazására és a konfliktus felfejtésére bírni, hogy közösen kezdjenek vele valamit. Egy alkalommal GUTTMAN BARBARA dobott be egy technikát, amit rendszeresen alkalmaztunk a későbbiekben. Amikor nagyon nem akart valamit, azt javasolta, hogy



A legtöbb – az FKSE hagyományőrző éves kiállítása, 2014, Budapest | SZIGETI GÁBOR CSONGOR (Parkoló bal oldali tűzfala, VII. kerület Nagy Diófa u. 15.) © Fotó: Dokumentációs Csoport

A legtöbb – az FKSE hagyományőrző éves kiállítása, 2014, Budapest | FARKAS ROLAND (épület homlokzatok) © Fotó: Dokumentációs Csoport





A legtöbb – az FKSE hagyományörző éves kiállítása, 2014, Budapest | MOLNÁR ÁGNES ÉVA (Cyclonomia) © Fotó: Dokumentációs Csoport

A legtöbb – az FKSE hagyományörző éves kiállítása, 2014, Budapest | KÚTVÖLGYI-SZABÓ ÁRON (Prezi székház) © Fotó: Dokumentációs Csoport



három ember érveljen ellene és győzze meg őt. Szóval ezeket a technikákat próbálgattuk.

✘ **CzM:** Az is működött, amikor sok-sok időponton keresztül halasztottuk egy téma megvitatását. Ha valaki egyszer eljött és borzasztóan fontosnak tűnt neki valami, de adott esetben mégsem volt annyira lényeges számára, hogy eljőjön legközelebb, majd harmadszor is. Tehát a részvételi arányban és az aktivitásban lehetett érzékelni, ha az egyik csoportnak sokkal fontosabb volt egy ügy. Azaz fontos volt annyira, hogy többszöri jelenléttel vagy munkával fejezze ezt ki.

✘ **TK:** Ez igazolja, hogy aki hajlandó energiát és időt befektetni, az sokkal hatékonyabban tudja hosszú távon érvényre juttatni az érdekeit vagy a nézőpontját. Ami ugye azt jelzi, hogy ki mennyire involválódik egy kérdés vagy egy probléma esetén.

✘ **CsJ:** *Hogy lehet megvalósítani egy nagy projektet úgy, hogy semmi másra nem számíthattok csak magatokra? Persze a szervezeti háttér sok segítséget adott, de gazdaságilag, koncepcionálisan, szervezésileg minden a csoporton múlt. Mit jelentett az erőforrások feltérképezése?*

✘ **TK:** Egy pár dolgot bevitettem a workshopokba a NANE-ban (Nők a Nőkért Együtt az Erőszak Ellen Egyesület) szerzett tapasztalataimból, nyilván adaptáltam ezeket... Nekem nagyon fontos volt, hogy minden alkalommal legyen egy úgynevezett „bejelentkező kör”, ami arra egy technika, hogy az emberek elkezdjenek egymásra és a helyzetre fókuszálni. Legtöbbször teljesen banális kérdéseket találtam ki, például „mi a kedvenc játékod?” Tehát ez még nem egy vére menő kérdés volt, és bárki bármit mondhatott, hazudhatott is, mégis elértük ezzel, hogy tényleg ott legyünk. Ugyanígy volt egy „kijelentkező kör”. Általában az volt a kérdés, hogy „mivel mész haza?” Ebbe sok minden belefér, tartalom és érzés is. Amikor elhagyjuk a terepet, akkor lelkiileg is kimegyünk, mert ha négy órán keresztül egymással vagyunk, mégiscsak ki kell lépnünk ebből a közösségből.

✘ **CsJ:** *Sokkal nagyobb felelősség hárult rátok, művészekre, mint egyébként. Ezt hogy éltétek meg?*

✘ **CzM:** Személy szerint nem voltam annyira felkészült, hogy tudjam, milyen munkákból áll egy ekkora projekt megszervezése. Az elején úgy fogtam föl, hogy ez egy olyan kiállítás lesz, ahol sokkal több művészetén kívüli munkát kell beletennem, mint általában. Az volt a legmegdöbbentőbb élmény, hogy elképesztő sok erőforrás van abban, ha nagyon sok ember csak egy kis munkát is beletesz! Közben egymásra is nyomást gyakoroltunk. Amikor látod, hogy a másik már halad a munkájával, akkor az elég motiváló. Jó érzés volt, hogy más művészeknek én tudtam megszervezni valamit azért, hogy benne



A legtöbb – az FKSE hagyományőrző éves kiállítása, 2014, Budapest
FÁTYOL VIOLA
(Font Antikvárium)
© Fotó:
Dokumentációs
Csoport

voltam a helyszín munkacsoportban. Tehát nem az volt az érzésem, hogy fölösleges köröket futok, hanem tényleg éreztem a hasznosságomat. Na, jó, hát ez így elég vicces! Jó élmény volt alapvetően.

✘ **CsJ:** *Gondolkoztatok azon, hogy az egyesület miként tudja becsatornázni ezt a napi működésébe?*

✘ **CzM:** Most egy pillanatra megéreztük azt, mekkora erő és energia van a Stúdióban. Nagyon jó lenne, ha ezt fent tudnánk tartani és tudnánk mozgósítani a későbbiekben is.

✘ **TK:** Október 19-én zár be hivatalosan a kiállítás, és a hónap második felében össze kell hozni egy időpontot, ahol ezt kiértékeljük. Elképzelhetőnek tartom, hogy ott ki fog alakulni, miként lehet ezt továbbvinni. A Stúdióknak mindenképpen szembe kell nézni a ténnyel, hogy nagyon különböző véleményeket kell összefognia. Ez olyan helyzet, amit a vezetőség önmagában nem tud megoldani, hanem közösen kéne ennek formát találni. Egyébként azt láttam, hogy a vezetőség is sokat változott, illetve sokat tanultak abból, hogyan lehet ezeket a folyamatokat a gyakorlatban jobban működtetni. Abban reménykedem, hogy a kiállítási folyamatban résztvevők megértik, hogy a sokkal több befektetett munka miatt, az eredménynek százszor jobban lehet örülni! Hogy büszkék lehetünk arra, hogy ezt megcsináltuk! Az pedig szabadságot adott, hogy nem kellett senkinek sem megfelelnünk, és azt csináltuk, amit akartunk. Szerintem nagyon fontos, hogy ezt átéreztük.



A szerző az EMMI Kállai Ernő művészettörténelmi és műkritikai ösztöndíjasa.

Nálatok laknak-e állatok?

Szalay Péter: „Embert keresek”

Kortárs Művészeti Intézet, Dunaújváros
2014. október 17 – november 14.

A kérdés, mely akár a hazai kultúra élettereinek egészségmegőrzése kapcsán is érdekes lehet, csak egy a jónéhány égetően aktuális – vagy éppen örökérvényű – kérdés közül, melyet SZALAY PÉTER dunaújvárosi kiállítása megpendít. Ha elsőként abból az egyszerű, és átfogó nézőpontból közelítjük meg a tárlatot, hogy az játékot űz vallási és politikai szimbólumokkal, és a gyönyörködtetésen túl az átpolitizált magyar valóságról is van mondanivalója, nem árt azt is érzékelnünk, hogy – érdemeitől függetlenül – már egyre kevesebb hazai kiállítási intézmény fogadná be a repertoárjába.

SZALAY PÉTER
Tévémaci, 2014 © Fotó: Orbán György



FEHÉRVÁRI TAMÁS kurátor kérte fel a szobrászt, hogy a dunaújvárosi Kortárs Művészeti Intézet tereire hangolt új munkákból hozzon létre kiállítási anyagot. Amellett, hogy Szalay a projektet kimondottan humorosnak szánta, és ezt a kívánalmat a kiállítás maradéktalanul be is teljesíti, a végeredmény a komoly munkáról is tanúskodik. A kiállítás címe „Embert keresek” annak az anekdotának a nyomán, mely Szinópeai Diogenész nevéhez fűződik, aki fényes nappal lámpást gyűjtve járta az utcákat a fenti szavakat ordítva. Az Uitz-teremben, a kötelező haladási iránynak megfelelően, elsőként az anekdotát tematizáló munkával találkozunk: a *Diogenész lámpása* egy hétköznapi tárgyakkból – távcsőből és két szál gyertyából – bárdolatlan egyszerűséggel összeállított objekt. A művész a távcsövet a legtermészetesebb módon a „talpára” állította, a szempár számára kialakított kukucsukáló nyílásokba pedig a gyertyák szárait helyezte, majd meggyújtotta őket. A lámpás szoros rokonságban van Szalay nem egy korábbi művével; többek között a fonott szőnyegporoló és feszület háziasításából született *Neveléssel* (2011) vagy a *Kalappal* (2013), mely szintén egy (fűrészlap helyett filckalappal „beélesített”) használati tárgy.¹

Az újrahaznosítás, pontosabban a műben való hasznosítás mozzanatával több kiállított munka esetében is találkozunk; például amikor Szalay

¹ <http://szalaysculpt.blogspot.hu/>

a talált vasrózsát egy váza vízbe teszi, vagy a munkálatok során használt létra integrálásakor a *Párnacsata I-II.* című installációjába. Előbbi, *Jó szándék* címmel szintúgy az ember körüli vizsgálódás és egyfajta kompakt talányosság jegyében született: a szerencsétlen módon a vízben rozsdásodó vasrózsa az emberi törekvések minőségéről még sokkal kevésbé differenciáltan nyilatkozik, mint a következő szekció „szivárványos darabjai”. Ugyanakkor természetűsége (a rózsza szárán baljósan felkúszó indával, és az egyik ágon fej nélkül végződve), puritán hangulata szépen hozza a többi munkára is jellemző ambivalens feszültséget, mely a játékos humor, pillekönnyű esztétika, illetve az intellektuális-szimbolikus értelemben fajsúlyos tartalmi-formai megoldások szintéziséből adódik. Ennek a hatásmechanizmusnak a kísérletében jelentkezik az a filter is, mely az állat és növényvilág figuráinak megtévesztő bája révén keletkezik. Bizonyos vonásaikat tekintve Szalay munkái lötyögnek, néhol gagyognak, ám könnyen előfordul, hogy két mosoly között a gondolkodó ember (látogató) szája lefelé görbül. A levegőben pergő puha tollpihék saskarmokká avanszálnak, a fagyaltszínű origami-virágok buta nyiladozásának eredményeképpen a Nyilaskeresztes Párt csillaga pompázik (*Kikelet 3-6-ig*). Négysávós, naiv szivárvány előtt sarlók, kalapácsok, kaszák íveiből villanó madársziluettek incselkednek velünk (*Szebb jövő*). A Dávid-csillagtól a Szentháromság háromszög alakú szimbólumáig minden jelkép a geometria, a mozgás és a szín határai által kijelölt rezervátumba húzódik vissza. A játékban, a múltban minden újfajta egyensúlyra talál. A *Kikelet* „virágai” a kinetikus szobrokkal párba állított, analóg animációs technikával készített táblaképeken is feltűnnek, melyek a régi 3D-s vonalzó két nézőpontos optikai effektjével szintén a jelképek formára, színre és mozgásra való korlátozását példázzák.

A szekció kereteit adó *Népvándorlás I-III.* táblóin a négysávós szivárvány színeire festett szöcskék a már említett geometrikus alakzatok és politikai kasztok sematikus, rideg térképére tűzve tanúskodnak a rendszerek és ideológiák döglesztő hatásairól.

Az *Aranycsapat (10+1)* című installációjában Szalay a műbútorasztalos nagypapa sokszor karikatúrisztikus felfogásban készített, állatos dísz tárgyaiból és a zöld filccel borított focipályát tartó bakokból állítja össze a nemzeti tizenegyet. A humor ismét magával ragadó, miközben a futball jelkép voltából következő értelmezési lehetőségek, asszociációk tere – a futballtörténelem megkövesedett referenciáitól a pár hónapos stadionokig – korlátlan.

A fekete-fehér, piktogramszerű, kétdimenziós focilabdából egy csimpánz raszteres portréja rajzolódik ki a *Burjánzás* című darabon (hasonlóan a kiállításon nem szereplő, *Szleng /2014/* című objektjéhez, amelyben egy fémvödör



SZALAY PÉTER
„Embert keresek”, 2014, kiállítási enteriőr © Fotó: Orbán György



SZALAY PÉTER
„Embert keresek”, 2014, kiállítási enteriőr © Fotó: Orbán György



SZALAY PÉTER
A nagy magyar rája, 2014 © Fotó: Orbán György



SZALAY PÉTER
Aranycsapat (10+1), 2014 © Fotó: Orbán György



SZALAY PÉTER
Diogenész lámpása, 2014 © Fotó: Orbán György



SZALAY PÉTER
Jószándék, 2014 © Fotó: Orbán György

lemezpalástjából engedi kibomlani az ötszögű elemeket, mint amikor egy szál megindul és elszabadul a kötött pulóverben). A leváló egységek fociabdává (síkidomokból poliéderré vagy görbe felületű testté) állnak össze a *Bunda* (2013) című tárgymunka esetében is, ahol egy régi bőrkabát szolgáltatja a jelenség közegét. A kiállítás egyetlen, jól irányzott festményén, a *Boa Constrictor!*-on Doktor Bubó ceremoniális keretek között fog kezét egy hullóvel. Fineszes megoldás, hogy a kézfogó alkalmával csak az egyik fél, Bubó identitására derül hiánytalanul fény, a hatalom megtestesítőjeként jelen lévő hullónek csak a kézfogáshoz célirányosan oda-tekeredő farkát-csápját (?) engedi láttatni a képmező. A befolyásos kegyosztó figurájának (nagyfőnök, csúcsragadozó, keresztapa) ábrázolásakor gyakori vizuális megoldás, hogy a fókusz a kézre irányul. Ismét a felszabadult humor és a határozott felütés a szándékosan bugyuta kép két fő erénye, illetve a mindhárom teremben, a művek között oda-vissza olyan jól működő interferencia. Bubóval átellenben ugyanis a *Hallgató* című munkától – melyhez közelebb lépve ijedten tapasztaljuk, hogy a fémkordon rácsain csimpaszkodó majomfigura hirtelen vadul rázkódni kezd² – nem kizárólagos, de tetszetős ív rajzolható meg az elveiért kiálló szenvedélyes fiatal értelmiségitől az opportunista állásszerzőig. A Kis terem pengéfala mögött folytatódik a nemzeti vonatkozású jelképek (a korábban már említett *Párnacsata I-II.* című installáció része a csibetollakból kibontakozó, áldozatára lecsapni készülő Turul) feldolgozása. Noha *A nagy magyar rája* című installáció valamilyen eleme díszlet vagy kellék, és a mű tulajdonképpen a sámánok attribútumaiból komponált dekoratív leltár: a lécszerkezetekre rögzített, és azok segítségével a levegőben kifeszített állatbőrök láttán az az első benyomásunk, hogy két tepszüleplű őszállat levítál egy tűzkerék – keretbe foglalt villanykörték karikája – előtt. A Pincegalériában egy egész termet betöltő installációval zárul a kiállítás. A fatörzsekkel tagolt, erdőre és építkezési területre egyaránt emlékeztető tér közepén, egy jól megtermett medve (*Tévémaci*) vakarózik hangos dodzsemmozgással a fának dőlve, előtte bekapcsolt televízió. A látogató és a medve pozíciója rögzített, egyedül az állat tudja, milyen adás megy. Szerintem az sem zavarná, ha éppen Arnold Gehlen lenne műsoron.

2 A mozgásérzékelővel ellátott szerkezetek nem egy esetben okoznak mókás meglepetést a látogatóknak; a *Kikelet* álmosan virágba boruló szimbólumai mellett sétálva még csak mosolygással nyugtázzuk a mű színváltozását, a Kis teremben megrezzenünk a kordonrész hallatán, a sötét Pincegalériában felbukkanó, hangosan nyikorgó *Tévémacitól* pedig volt, aki egyenesen kifordult a teremből. Érzékeléstechnika ide vagy oda, a konkrét jelenségként (*Hallgató*) vagy csak a téma részeként (*Boa Constrictor!*) felfedezhető mozgásformák a kiállítás egyik leglényegesebb mozzanatát jelentik.

Kutyaharapást szőrével...

Erró retrospektív kiállítása

Musée d'art Contemporain, Lyon
2014. október 3 – 2015. február 15.

ERRÓVAL kétszer találkoztam személyesen, az első alkalommal párizsi műtermében. Jelenléte nélkül sem lett volna nehéz kitalálni, melyik művésznél járunk. Kép, kép, kép mindenhol: plakátok, festmények, színes magazinok, képregények falon, földön, polcon, széken, asztalon. A megszámlálhatatlanul sok fiókot képkivágások töltik meg téma szerint rendezve, mint például tájak, virágok, portrék, ördögök, babák... „Mintha egy olyan krónikás, olyan riporter lennék, aki a világ összes képét összegyűjti, és aztán összegezi, – magyarázza Erró az elképedt látogatónak –, a képregényekben sem a történetek, hanem a képek érdekelnek.” Erró sokat dolgozik, ahogy ő fogalmaz, sokat “termel”. A művészet demokratizálásának meggyőződéses híveként talán ezért is könnyebb számára, hogy társaihoz viszonyítva árait alacsonyan tudja tartani. „Az nem normális, hogy egy kortárs festmény többbe kerüljön, mint egy lakás” – mondja mérgelődve. A munka nagy része nem a párizsi, hanem telefonmentes spanyolországi műtermében zajlik, ahova több láda képes nyomtatvány társaságában időről időre elvonul a világ zajától.

Erró sokakat megelőzve, már évtizedekkel ezelőtt felismerte és munkáiban előrevetítette, hogy a képek kultúrájában fogunk élni. Erró a „kutyaharapást szőrével”

ERRÓ
Empire State Building, 1979 | Série Chinese Paintings
olaj, vászon, 63,5×98,5 cm
Collection de l'artiste, Paris © Archives Erró © Adagp Paris, 2014



elv alapján saját festményeibe számtalan képet zsúfolva igyekszik rámutatni az „imázs”, a kép dominanciájára és manipulációs eszközként történő veszélyes felhasználására. Ahogy egyik kritikusa, Philippe Lagrange megállapítja: „Erró meg akarja tanítani újra látni azokat, akik túl sokat láttak már.” De Erró nemcsak ezt üzeni nézői számára, hanem – mint a korára, környezetére, a világban történő eseményekre kíváncsi és érzékeny művész – egész eddigi pályáját a társadalmi, politikai problémák felmutatása, a jelenségekről sajtószerűen kifejezett véleménye jellemzi. Minderről számot ad második találkozásunk helyszínén, az az errói szellemében megrendezett retrospektív kiállítás a lyoni Musée d'art contemporain-ben, amely egyszeri látogatás alkalmával csak át-, de nem megtekinthető mennyiségű, több mint ötszáz alkotást vonultat fel. Az előszobaként, de még inkább prologusként felfogható első teremben azonnal ráhangolódhatunk a folytatásra, mivel a falakat padlótól a mennyezetig ellepik a képek, ami pedig nem fért fel, az a falhoz támasztva sorakozik egymás mellett-mögött. A múzeum három emeletét betöltő kiállítás első része az 1955-1964 közötti időszakot, az egyéni hangvétel és kifejezőeszköz megtalálásához vezető utat mutatja be, majd időrendi sorrendben haladva eljutunk a legfrissebb, mangák által inspirált művekig.

Az izlandi születésű Erró, eredeti nevén Gudmundur Gudmundsson 1956-ban, abban az időszakban érkezett Párizsba, amikor a lírai absztrakció éppen a csúcán volt. Az addig apokaliptikus figuratív képeket készítő fiatal ember azonban sokkal inkább az utóvirágzását élő szürrealisták köre vonzotta, és bár nem csatlakozott hozzájuk, mint ahogy a későbbiekben sem lett egyetlen csoportnak, mozgalomnak sem a tagja, első párizsi művei nagymértékben magukon viselik a szürrealisták hatását.

A saját útra való rátalálás egyik mérföldköve Jaffa volt, ahol egy izraeli festőkollégája műtermében felfedezte a kollázsban rejlő lehetőségeket. Itt készült első fontos kollázs-rajz sorozata, a *Radioaktivitás avagy Leplezzétek le a fizikusokat, ürítsétek ki a laboratóriumokat*. A cím a párizsi szürrealisták által elindított antinukleáris tiltakozásra utal. A kollázs ettől kezdve munkássága alapeszközévé válik. Visszatérve Párizsba, újabb sorozaton, a *Méca-make-upon* kezd dolgozni, amelyhez tudományos, technikai, anatómiai folyóiratokból vett kivágásokat használ fel, és e kollázsok egy részét már ekkoriban is festményekbe ülteti át. Az 1959-ből származó humoros és szürrealista-dada vonásokat magán viselő *Mécamasks*-sorozatában a kollázstechnika háromdimenziós formában jelenik meg. Az antropomorf, falra akasztott asszemblage-ok, ahogy ő nevezi, 'mécacollage'-ok, a legkülönfélébb tárgyakból, homokozóformából, játékokból gépalkatrészekből, drótból alakultak maskokká. Ennek

a sorozatnak a továbbfejlesztéséből születtek 1962–63-ban Errónak az ERIC DUVIVIER kísérleti filmjéhez, a *La Folle Mécamorphose*-hoz készített meghökkentői díszletei és kellékei. Most nemcsak ezeket, de képernyőn folyamatosan kivetítve, magát a filmet is láthatja a látogató.

Míg Erró Izraelben a kollázsra mint számára kulcsfontosságú eszközre talált rá, addig amerikai látogatása 1963-ban világnézetének, véleményének képi reprezentálásában játszott meghatározó fontosságú szerepet. Nem mintha ismeretlen lett volna számára a pop art, és Franciaországban is teret nyert már ekkor a Figuration narrative, de az amerikai fogyasztói társadalomról és a tömegkultúráról helyszínen szerzett, közvetlen benyomások, és a művészeti élet befolyásos szereplőivel történt személyes találkozások komoly változást hoztak művészetében. Tulajdonképpen innen számíthatjuk festői nyelvének kialakulását és annak markáns megmutatkozását. Nemcsak azért, mert ekkor kezd képregény- és rajzfilmfigurákat felhasználni, de végleg elhagyja a maga által alkotott rajzos kiegészítéseket, és kizárólag „kész” elemeket, kivágásokat használ fel. A kollázs ezentúl nem végeredmény és nem előtanulmány, hanem makett lesz, amelyet nagy méretre felnagyítva másol át a vászonra. Ugyancsak ekkor



Részlet a kiállításról © Fotó: Cserba Júlia

alakul ki szerkesztési elve, mert bármennyire zűrzavarosnak tűnik is egyik-másik alkotása, azok bizonyos rendszert követő átgondoltsággal készülnek. Ha a művész nehéz feladat elé is állítja a nézőt a „miértek” értelmezésében, az elemek elrendezésének, egymás mellé kerülésének vagy szembeállításának mindig megvan a maga funkciója. És itt kell visszatérnünk ahhoz a megállapításhoz, hogy Erró sajátos módon formál véleményt. Sajátosan, mert sokszor kétségek között hagyja a nézőt, nem derül ki egyértelműen, hogy valami ellen vagy mellett szól-e. Példaként említhetjük azt a 2014-es festményét, a *La Brigada Politico-Social*, amelynek felső részén *Espagnole rouge* (Vörös Spanyolország), alul pedig a *Votez Catholique* (Szavazz a katolikusokra) felirat olvasható. Vajon melyiket támogatja, melyiket bírálja? A szövegeket övező és a köztük levő képmezőt benépesítő

ERRÓ
Detailscape, 1985, Peinture glycérophtalique sur toile, 200×300 cm
Collection particulière | Courtesy Galerie Louis Carré & Cie, Paris © Adagp Paris, 2014





ERRÓ műterme, részlet © Fotó: Cserba Júlia

alakok, tárgyak, királyi korona, püspöki süveg, titkosrendőr, elsülő pisztoly, bekötött száj teszük világossá, hogy mind a kettőt.

„Abban az időben Franciaországban még nem volt élelmiszeráruház, csak fűszeres és piac - meséli Erró -, és a New York-i szupermarketekben teljesen lebilincselte a hatalmas mennyiségű, egymásra halmozott színes konzervdobozok, zöldségek, gyümölcsök, édességek és az elképzelhetetlenül sokféle, tarka csomagolású élelmiszerek látványa.” Közvetlenül ez az élmény inspirálta a *Foodscape*-t, amelyet 1964-ben monumentális méretű kollázs után festett meg azonos méretben, azután, hogy hatalmas mennyiségű reklámyomtatvánnyal, magazinnal megrakodva visszatért Párizsba. Az ínycsiklandónak tűnő ennivalók sokaságát ábrázoló festmény első olvasatban nem több, mint egy kellemes esztétikai élményt nyújtó alkotás, amely azonban éppenhogy nem „ünnepl” a lenyűgöző bőséget, hanem elítéli. Armannal ellentétben, akinél az akkumuláció során a tárgyak elveszítik eredeti funkciójukat, Errónál megtartják, és mértéktelen mennyiségükkel utalnak a pazarlásra, míg az élénk színek sokaságával az élelmiszereinket mérgező mesterséges színezékekre, kémiai anyagokra hívja fel a figyelmünket. A *Foodscape* egy újabb sorozat első darabja lett, amelyet hasonló céllal több másik követett, mint például a *Carscape*, az autók kavalkádjával, az emberi belsőszerveket ábrázoló *Inscape* vagy a több mint húsz évvel később, 1986 körül készített *Reagen Scape*. Erró elkötelezett művész, de nem pártok és ideológiák, hanem egyetemes erkölcsi értékek, az egyenlőség, a béke, a demokrácia védelmében elkötelezett művész. Megrendítő alkotásokkal, mint például a *Desert Storm / Gulf War* (1991), a *For Pol Pot* (1993), a *Sarajevo* (1996) vagy a *God Bless Bagdad* (2003–2004) reagál a világban uralkodó erőszakra, a folytonosan fellángoló háborúkra, a rasszizmusra, az újra és újra hatalomra jutó diktátorokra. Több más monumentális méretű festmény, mint például a tizenhárom méter hosszúságú *Science-Fiction Scape* társaságában ezeket láthatjuk a kiállítás harmadik szintjén. Ugyancsak itt kapott helyet a dél-afrikai fekete gettóváros vérbefojtott felkelésére, az áldozatok emlékére 1960-ban festett alkotása, a *Flux de la Sharpeville asexuée* (Áradat a nemtelenített Sharpeville-ben), amelynek külön érdekessége, hogy ötvenhárom év elteltével most került újra közönség elé. A képet 1961-ben egy milánói kiállításon pornográfiára és obszcenitásra

hivatkozva elkobozta az olasz hatóság, és több évtizedig tartó procedúra után csak 2013-ban került vissza a művészhez.

Visszaérve a kindulópontig, újra érdemes végigtekinteni az 1958 és 2014 között készült képekkel kitapétázott falakon. Most, miután már ki-ki teljesítőképessége szerint végigkövette az életutat, könnyedén meg tudja ítélni, melyik alkotás, melyik időszakból származik: a prologusból tartalomjegyzék lett.



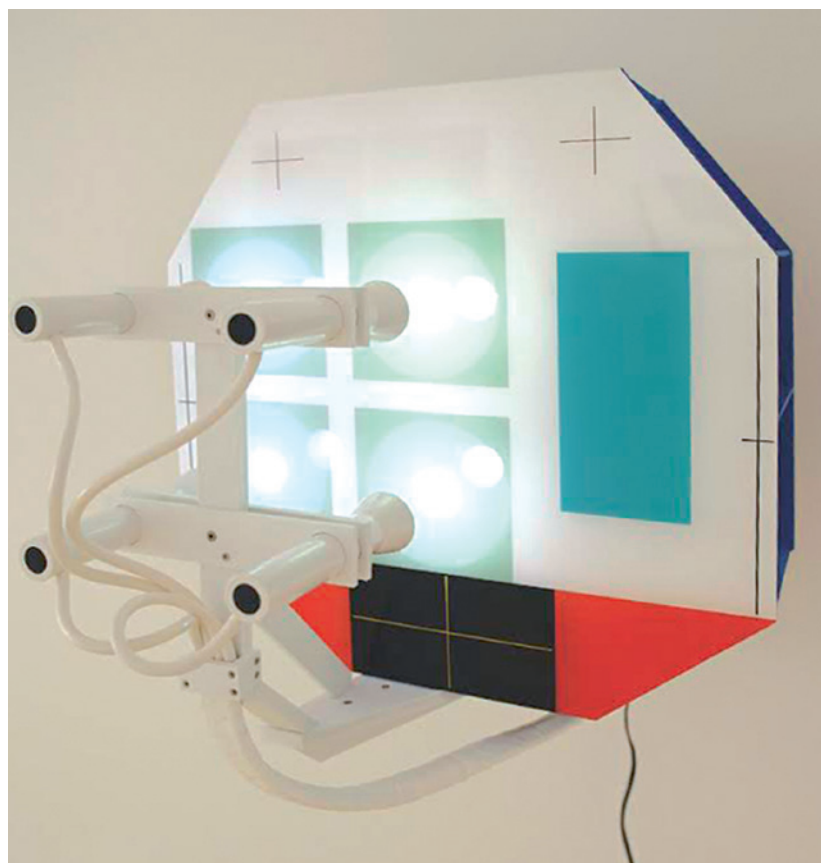
ERRÓ a műtermében © Fotó: Cserba Júlia

Kortárs képző- művészeti hét Bécsben

Viennafair, Curated by Vienna, Parallel

Bécs
2014. október 1–5.

Bécs egyre inkább központja a kelet- és nyugat-európai gazdasági és kulturális cserének. Ez nem csak egy a történelemből vett frázis: ezt a pozíciót erősíti meg a képzőművészeti életben a *Viennafair* is, amely óriási lehetőség az osztrák galériáknak, valamint a helyi művészeti életnek az eladások, illetve más országok legújabb művészeti alkotásainak megismerése szempontjából is. A tizedik *Viennafair*-en szigorúbb volt a galériák kiválasztása, így a tavalyi 127 standdal szemben most csak



KOKESCH ÁDÁM
Cím nélkül,
2014, plexi, akril,
rétegtelt lemez, led,
Kisterem, Budapest

99-et állítottak fel.¹ A látogatottság viszont rekordot döntött, az idén, több mint 25000-en tekintették meg a vásárt, s a korábbiaknál több gyűjtőt sikerült elcsábítani Nyugat- és Kelet-Európából, de az USA-ból is. Az eladások – a szervezők közlése szerint – idén több mint 25 %-kal magasabban voltak, mint tavaly. A vásár egyharmadát az osztrák galériák teszik ki, amelyek jellemzően minden évben ugyanazokat a művészeket, sőt néha ugyanazokat a műveket hozzák el. Bár azt hiszem, senki se panaszkodik, ha újra és újra felbukkan egy-egy Arnulf Rainer, Walter Moroder, Franz West vagy Erwin Wurm alkotás. VITA ZAMAN a vásár megkezdése előtt egy hónappal lemondott, így CHRISTINA STEINBRECHER-PFANDT egyedül látta el a vásár művészeti vezetését. Hat magyarországi galéria állított ki ebben az évben: az acb, a Deák Erika, az InDa, a Kisterem, a Molnár Ani és a Trapéz. A Kisterem standja kifejezetten marasztaló volt idén, KESERÜ ILONA festményei, ERDÉLY MIKLÓS rajzai, KASZÁS TAMÁS installációi és KOKESCH ÁDÁM objektjei egymást kiegészítve teremtettek összhangot. Amikor Duchamp és Brâncuși az 1920-as évek végén megtekintette a párizsi aviatikai kiállítást, Duchamp-ot lenyűgözte egy propeller formája, és azt kérdezte, hogy vajon a művészet is képes lenne-e ilyen szép tárgyat létrehozni. Kokesch a száz évvel későbbi vizuális környezetből építi fel esztétikáját: a technika és precizitás az ő számára egyformán abszurd és költői. Marshall McLuhan gondolata – „the medium is the message” – kevés művész munkássága kapcsán lenne talá-
lőbb, mint Kokesch cím nélküli tárgyai esetében. A művész főként plexi-, valamint faalapú tárgyai és azok bemutatásának módja is invokál egy-
fajta high-tech laboratóriumi helyzetet, funkciót. Ám a formák és a hozzájuk kapcsolt jelek, valamint minőségek a funkciót csak imitálják, céljuk nem az, hogy a kiállítástogatók valóban elhiggyék azt, amit látnak – mármint hogy a kiállított objektvek valódi tudományos eszközök.² Ezt az állítást támasztja alá, amit Kokesch maga ír saját tárgyairól: „A tulajdonságokkal és nem identitással rendelkező tárgy mintha a tulajdonságait rugalmasan tudná alkalmazni, holott csak imitálja a feladatot és ezzel együtt teljesítését is”. Az idei *Viennafair*-en Románia kapott hangsúlyos szerepet, őket támogatta az OMV a *Dialog: New Energies* programmal. A *Dialog*-ot idén ANDREIANA MIHAIL román művészeti szakértő és galerista szervezte. A romániai művészeti szcéna és az elmúlt 50 év kultúrtörténeti fejlődésének bemutatását célozták meg a nemzetközi szinten is elismert képzőművészekből a fiatal tehetségekig. A *Dialog*-ot most öt galéria dedikálta: az

¹ A kiállítók listája: <http://www.viennafair.at/assets/Uploads/2014/VF14-Exhibitor-list-1-10.pdf> [2014. október 31.]

² Fenyvesi Áron: *Kokesch Ádám kiállítása a Kisterem galériában*, megnyitászöveg 2009. január 14. <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=14&id=52733> [2014. október 30.]

Anaid Art, az Anca Poterașu, a Jecza, a Plan B és a Zorzini Galériák, továbbá az Atelier 030202 és az Alert Studió. Emellett Romániát a *Dialog*-on kívül még a kolozsvári Baril és a bukaresti Ivan, illetve a Mihai Nicodim Galéria is képviselte.

A kiállítók közül az Anaid Art, amelyik az egyik vezető galériának számít Bukarestben, az idén első alkalommal szerepelt a bécsi vásáron. Többek között a sikeres festő, ALEXANDRU RĂDVAN *Cancer* (Rák, 2007) című képét hozták magukkal a *Memoriile lui Constantin* (Constantinus emlékezetei) sorozatból. A groteszk festmény egy mitologikus poétikai játék, amely a jelenkori társadalmi és vallási tabukra reflektál. Rădvan elveti az ilyen típusú határok létezését és festményén az ikonográfiai sémákat dekonstruálja. A kép háttérében magányosan üldögélő alak I. Constantinus római császár, aki 313-ban hivatalos vallássá tette a kereszténységet. Ez a kegyelmi pillanat mind a császárt, mind a vallást erővel és hatalommal ruházta fel. A képen, és az egész sorozatban is, Jézus helyett³ Constantinus szimbolizálja a kereszténységet, amely vallásként, valamint a hozzákapcsolódó értékek szempontjából – a művész szerint – láthatóan kifordult önmagából. A festmény jobb oldalán már az idős, elhízott és ragyás császár tűnik fel coitus közben, a kép közepén pedig egy elfogott, ártatlan gyermek áll, akit vérengző kutyáktól körülveve. Ez a művészettörténeti húsorgia folyamatosan az alanyaira kérdez rá, miközben el is torzítja őket. Rădvan szerint gátlásaink miatt csak kulcslyukon keresztül figyeljük a történéseket, a szerző ezt az ajtót nyitotta ki művével, hogy tükröt tartson a levetkőztetett társadalom elé. Számára a provokáció nem a művészet célja, hanem inkább párbeszédre invitál, már csak azért is, mivel szerinte Romániában a testtel és a szexualitással kapcsolatban sok tabu él, s ebben az ortodox hagyományok is szerepet játszanak.⁴ A számtalan perspektíva és részlet ellenére a különböző alakok képileg egységesen teremtik meg az összhatást, miközben a deformáció esztétikája mindvégig ironikus marad.

A marosvásárhelyi születésű BERSZÁN ZSOLT nagyméretű, az elementáris káoszt, az anyag és a létezés erőszakosságát „szemléltető” installációját (*Untitled*, 2014) is kihozták a vásárra az Anaid Art galeristái. A mű azt a pillanatot ragadja meg, amelyhez nem kapcsolódik se tudatos, se tudattalan: az ember és állat ideája még nincs jelen, s nem létezik még a határ „én” és „mások”

3 Példaként említhető a *Morbus* (Rendellenség, 2007) című alkotása, ahol egy betonból készült császárszobron vérző töviskoszorú látható, vagy az *In Hoc Signo Vincis* (E jelben győzni fogsz, 2007) című, melyen egy római katonának – mint Szent Kristófnak – a vállán ül a győzedelmes császár Jézust jelképező attribútumokkal. In.: *Alexandru Rădvan: Memoriile lui Constantin / Memories of Constantine*, Anaid Art Gallery, Bukarest, 2007

4 Ruxandra Ciocirlan interjúja Alexandru Rădvan-al: <http://www.turnonart.com/europe-art/alexandru-radvan-%E2%80%98making-against-system-art-easy-nowadays%E2%80%99> [2014. október 30.]

között. Berszán műve a szimbolikus rendszeren kívül áll és eléri azt a pontot, amit Kristeva bolgár filozófus a „jelentés összeomlásának”⁵ nevez, a zűrzavart, ahol az erőszakból való szabadulásból új élet sarjad. Az alumínium és a fekete szilikon installáció súlyos, eltorzult és megfoghatatlan tömeg. A fekete szilikon Berszán fő motívumává vált az évek során, használatával a modern és kortárs művészet-történet „fekete” problémaköréhez is csatlakozik, akárcsak Malevics, Richter, Rauschenberg vagy Rothko.

Az Anaid Art mellett érdemes megemlíteni a bukaresti Zorzini Galériát is, amely a kolozsvári *Fabrica de Pensule*-hoz (Festőecset gyár) tartozó BELÉNYI SZABOLCS képeit (*Untitled*, 2013) is bemutatta a bécsi vásáron. A munkáiban a hagyományos festészetet és grafikát ötvöző fiatal képzőművész a kiállított *Going for the Kill* (Le akarja győzni) sorozatban vadászként kutatja az emberi természet kettősségét a vadonban. A sötét tónusú, elmosódott kontúrokkal operáló képek egy képzelte, hallucinált tájat idéznek, ahol a kiterített szarvasok szellemként árnyaltak. Bogdan Iacob szavaival élve, Belényinél az „extrém szubjektivitás”⁶ rideg felismerésbe oltódik: a festő egyedisége éppen abban rejlik, hogy egyszerre képes szigorú és kegyetlen elemzésre és lírai kifejezésre.

5 Julia Kristeva: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Columbia University Press, New York, 1982, 11.

6 Belényi Szabolcs *Portraits* című kiállításáról Bogdan Iacob, *Bazis* kortárs művészeti platform, Cluj-Napoca, 2011: <http://www.bazis.ro/GALLERY%20BAZIS/Belenyi%20Szabolcs%2020110527/BELENYI%20Szabolcs.html> [2014. október 31.]

BERSZÁN ZSOLT
Cím nélkül, 2014, installáció, 240×200×60 cm, Anaid Art Galéria, Bukarest





OTO HUDEC
Nomadia Utazó
Múzeum, 2012–2014,
installáció,
különböző méretek,
a Gandy Gallery
(Pozsony) jóvoltából
© Fotó: Knoll Galéria,
Bécs



HORVÁTH TIBOR
Bicycle Family Suits,
2014, installáció,
különböző méretek,
az acb Galéria
jóvoltából © Fotó:
Knoll Galéria, Bécs

A dualításra épül ANCA BENERA és ARNOLD ESTEFAN *Doublethink* (Kettős gondolkodás, 2013) akvarellsorozata is a *Dialog*-tól független Ivan Galériában, melynek címét Orwell-től kölcsönözték. Az angol író terminusában a *doublethink* az emlékek feletti kontrollt jelenti, két ellentmondó gondolat párhuzamos rögzítését és mindkettő elfogadását. Tudni és nem tudni, logikát használni a logika ellen. A művészpáros, politikai irányba fordulva a konceptualitás keretei között, olyan témákkal foglalkozott, mint Erdély belső, etnikai ellentétei a magyarok és a románok között 1990-ben, illetve a gázai, a krími, az Oroszország és Örményország közötti konfliktusok, amelyeket képileg két egymásnak ellentmondó tézis (anti-tézis) formájában fogalmaztak és jelenítettek meg. A sorozat a művészek szerint végtelen, követi a történelem ritmusát, hogy az események újabb hangsúlyos vonalait megerősítsék és elnémissák.⁷

Romániától kelet felé „távolodva”, nyilván a vásár orosz művészeti vezetésének is köszönhetően, számos orosz gyűjtővel és galériával találkozhattunk a *Viennafair*-en. Mindazonáltal számos osztrák galéria akad, amely szívesen állít ki alkotásokat orosz művészekről. A bécsi Knoll galéria például három éve áll szerződésben IVAN GORSHKOV-val, első alkalommal az *Art Moscow*-on mutatták be. A művész kifejezőmódja első pillantásra absztraktnak tűnik, de valójában tárgyak és emberi alakok eltorzításán alapul. Az orosz művészeti egyetemeken nagyon konzervatívak, Gorshkov pedig azon kevés fiatal művészek egyike, akik hazájukban az absztrakt szobrászatot képviselik. Szobrainak létrehozása kemény fizikai munka lehet, mivel keveri a nehéz és merev (beton, acél, fa, stb.), valamint a könnyű és puha (műanyag, szövet, stb.) anyagokat. Plasztikáit olajjal festi be, így egységesíti

a különféle anyagokat. Gorshkov szobrai, mint például az *Egghead* (Idióta, 2014) is, átmentenek valamit gyermeki világból: az ijesztő, kacsalábbon forgó ház a zoknidarabokkal az orosz varázsmesék világát idézi, ahol a gonosz boszorkány bármelyik pillanatban megjelenhet, hogy elrabolja a gyerekeket.

Szűk utcák, alacsony házak és bedeszkázott ablakok, a hely, ahová megérkeztünk: Sovetsky. A bakui *Yarat* (azeri jelentése: „alkotni”) non-profit kortárs művészeti szervezet egyedülálló szereplési lehetőséget kínál az azeri művészeknek, így például már második alkalommal vettek részt a *Viennafair*-en. Idén a *Poetics of the Ordinary* (A hétköznap poétikái) témát járta körül SANAN ALESKEROV, ORKHAN HUSEYNOV és AIDA MAHMUDOVA a Bakuban található Sovetsky-körzet történelmének és kultúrájának bemutatásával. Sovetsky-t a 19. századtól rendkívül erős közösségtudat, virágzó kultúra, azeri mentalitás és életforma jellemezte, amely később a szovjet uniformizálás ellenére is megmaradt és továbbélt, napjainkra azonban elvesztette jelentőségét. Sanan Aleskerov, akit az „azeri fotográfia apjának” is neveznek, figyelemre méltó módon manipulálja fotóit a sorozatában: a fekete-fehér képre illeszti a fotó egy részletét egy másik színtónusban. Ezzel a fényképészet realitásával szemben teremt attól eltérő nézőpontokat, különböző tér-élményeket. Az *Untitled* (Cím nélkül, 2003) egy tetőről készült panoráma villanypóznákkal és acélcsövekkel. A kép perspektíváját jobbra tolva egy autó sziluettje jelöli ki, ami a város felett róna képzeletbeli útját. Ez az autó azonban már nem megy tovább, a vascsövek odakötik, rögzítik: a múlt – szétszerelt autószozi vagy kipakolt áruháza – magányos óra, emblémája, „bizonyítéka” a letűnt szocialista kornak. Aleskerov játéka a vízszintes és a függőleges vonalakkal keretezi és egyben részleteire is bontja a képet. A távolban kéklőn feltűnő kerület már álomszerű, elérhetetlen a vasból kovácsolt autóból, melynek anyagát ugyanaz a hideg aura lepi be.

Elhagyva a *Viennafair*-t, egy várostérképpel kezünkben indulunk a belváros felé, mert a *Curated by Vienna*-t 2009 óta a vásárral egyidőben rendezik meg: a város prominens galériáiban ilyenkor egyszerre nyílnak meg az új kiállítások. Az eseményt a *departure* nevű bécsi kreatív gazdasági ügynökség támogatja, és a helyi kortárs galériákkal együtt szervezi. Nemzetközileg elismert kurátorokat hívnak meg, akik egy közös ötlet alapján „berendezik” a kiállítótereket. Az idei *Curated by Vienna* címe – *The Century of the Bed* (Az ágy évszázada) – a híres építész-történész-től BEATRIZ COLOMINA-tól származik. A *Wall Street Journal* 2012-es cikkében 80 %-ra becsüli azon szellemi munkát végző fiatalok számát, akik otthon az ágyukból dolgoznak.⁸

⁷ Hasonló koncepció alapján készült el a *“Pacta sunt Servanda”* („A megállapodásokat teljesíteni kell”) videó, melyben egyszerre olvassák fel magyarul és románul Erdély történetét: <http://vimeo.com/38115340> (www.ancabenera.ro / www.arnoldestefan.ro) [2014. október 31.]

⁸ Beatriz Colomina: *The Century of the Bed in: The Century of the Bed*. Verlag für Moderne Kunst, Wien, 2014, 11-17.

Közös élettereink digitalizált világgal való megtöltése elérte a lakásaink legintimebb területét, az ágyat. Az Elisabeth & Klaus Thoman galéria kiállítását MAX HOLLEIN kurálta, aki a frankfurti Schirn Kunsthalle igazgatója. A kiállítás hangulatát és alapszerkezetét a galéria falaira ragasztott *Kis Nemo Szundiországbán* (WINSOR CAY, New York Herald, 1907-1909) képregény adja. Ebben a térben olyan művészek alkotásai „pihennek”, mint HANS HOLLEIN, FRANZ WEST és ERWIN WURM. MAJA és REUBEN FOWKES kurátorok jelenleg Budapesten élnek, és elsősorban a kelet-európai művészet érdekli őket. Hans Knoll bécsi galériájában éppen a kitűzött koncepció ellentétére fókuszáltak: a szabad ég alatti alvást tematizálták. A csillagok alatti alvást támogató kiállítást felfoghatjuk a technológiai komfortot ellensúlyozó terápiának is. A galéria első részét a szlovák művész, OTO HUDEC *Nomádia utazó múzeum* (Nomadia travelling museum, 2012) installációja uralja. Nomádia egy képzeletbeli ország, határok és tulajdonos nélkül. A kiállított sátortábor csak néhány damil tartja, szinte lebegnek, hiszen a nomádok se gyűjtenek drága, nehéz tárgyakat, mert bármelyik pillanatban készen kell állniuk a költözésre. A kék sátrak mellett HORVÁTH TIBOR falra szerelt, kilapított kerékpárjai szerepelnek *Family suites* (Családi kiszérelés, 2014) címmel. A művész a blogján azt írja, hogy a biciklik a sokoldalú szabadságot és a függetlenséget szimbolizálják, amelyek akár a halott állatok trófeái lógnak kiterülve a falon. A *Curated by Vienna*-n galériáról galériára járunk az éjszakai bécsi utcákon, a meghatározott pontok között egy képzeletbeli vonalat összekötve. A *Parallel Vienna* rendezvény ezzel szemben egy régi vámhivatalba (Alter Zollamt) költözött az egykori telegráf-központból. A kiállítás tere a bécsi harmadik kerületben egyszerre teremt urbánus légkört és kínál bepilantást Bécs kreatív és underground miliójébe. A *Parallel Vienna* osztrák és a nemzetközi kortárs művészeknek nyújt szereplési lehetőséget: egyszerre műcsarnok, vásár és egyben a legfrissebb művészeti trendek laboratóriuma. Az innovatív rendezvény az új művészeti irányvonalakat gyűjti össze, reflektál az aktuális művészeti változásokra és az a szándéka, hogy Bécset a modern művészet egyik központjaként szilárdítsa meg. A kísérletezés zónája ez, ahol a „csináld magad” elve érvényesül a kiállítótér koncepciójában. A szubkulturális párhuzamok ugyan nem metszik egymást, mégis egy laza szövetséget alkotnak. A *Parallel* a hagyományos profit alapú vásárral és prezentációs térrel párhuzamosan egy spontán és szokatlan találkozási pontja a holnap művészetének. A három kortárs képzőművészeti rendezvény mellett október első hetére szervezték a múzeumok hosszú éjszakáját is Bécsben, így aki bírta az iramot, az a klasszikus *szépművészettel* is feltölthetett, majd másnapra ágyának esett.

HORVÁTH GYÖRGYI ÉS LESI ZOLTÁN

Részleges napfogyatkozás

Kazimir Malevics

Tate Modern, London

2014. július 16 – október 26.

Kazimir Malevics: „Eltűnt minden, amit szerettünk. Előttünk a fekete négyzet fehér keretben.”

Furcsa élmény megállni egy olyan kiállítóterem közepén, melynek „tartalma” utoljára 99 évvel ezelőtt volt látható együtt egy teremben, és még ennél is furcsább, ha mindezt azzal a tudattal tesszük, hogy épp egy legenda „megidézésének” késői szemtanúivá váltunk. Az 1915-ös pétervári *Az utolsó futurista festészeti kiállítás 0:10-ről* ugyanis – amelyet a szóban forgó terem (részben) rekonstruál, és amelyet a szuprematista mozgalom indító eseményeként tartanak számon –, miközben jelentős befolyással volt a 20. század képzőművészetére, mindössze egyetlen fénykép maradt fenn. Nagyhatású, összetartozó, ám együtt mégis csak nagyon nehezen megtekinthető művekről van tehát szó – és gyakorlatilag ugyanez igaz KAZIMIR MALEVICS (1879-1935) egész életművére is. Ennyiben a 12 teremből álló londoni, Tate-beli Malevics-kiállítás hatodik – az 1915-ös bemutatót rekonstruáló – szobáját akár úgy is felfoghatjuk, mint Malevics életművének szimbólumát. A kiállítás jelentőségét ugyanis – az említett szobához hasonlóan – éppen az adja, hogy szokatlanul sok művet sikerült egy helyre összegyűjtenie egy olyan művésztől, akinek a művei közül rengeteg elkallódott, tönkrement az idők során, a megmaradtak pedig – nem szokatlan módon – szétszóródtak a világ számos pontján található privát és közgyűjteményekben. Malevics ráadásul – néhány 1920-as évek végi európai (pl. Berlin, 1927) és egy 1973-as New York-i Guggenheim-beli kiállítást leszámítva – 1989-ig gyakorlatilag láthatatlan volt a nem-szovjet világban élő érdeklődők számára. Nagy retrospektív életmű-kiállításainak sora csak a szovjet blokk összeomlása után indult meg: legelőször épp az az amszterdami Stedelijk Múzeum rendezett ilyet, amely a most a Tate-ben megtekinthető ideiglenes kiállításban is többszörösen közreműködik. A Tate ugyanis részben a Stedelijkkel, részben pedig a bonni Bundeskunsthalléval együttműködve prezentálja Malevicsot: a londoni időszaki tárlat jelentős része már megtekinthető volt pár hónappal korábban Amszterdamban, illetve Bonnban.² A holland és a német kiállítások ugyanakkor „Kazimir Malevics és az orosz avantgárd” néven futottak, míg – tőlük eltérően – a Tate kifejezetten csakis Malevics műveire összpontosít. A Tate-beli kollekció tehát szűkebb fókuszú, koncentráltabb, „egyszerűs”, és nem kíván átfogó képet nyújtani a korabeli orosz avantgárd mozgalmakról.

A mintegy 500 kiállított alkotás között számtalan ikonikus szuprematista Malevics-mű található, de ugyanígy szerepelnek a művész egy 1913-as avantgárd

1 Kazimir Malevich. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1973. november 16 – 1974. január 13.

2 Kazimir Malevich and the Russian Avant-Garde, with selections from the Khardzhiev and Costakis collections. Stedelijk Museum Amsterdam, 2013. október 19 – 2014. február 2.; Kazimir Malevich und die russische Avantgarde. Bundeskunsthalle, Bonn, 2014. március 11 – június 22.

operához készített vázlatrajzai (és maga az opera is DVD-n), az építőművészet irányában tett kiruccanásai, valamint a vityebszki tanári évekből fennmaradt dokumentumok, köztük tanítványai és kollégái művei is. A kiállítás kronológiai sorrendet követ: a legelső kiállított mű 1904-ből való, innen indulva jutunk el 12 termen keresztül a nagyon korai, figuratív festményektől kezdve a kubo-futurista, majd a szuprematista korszakon át az újra figuratív, késői Malevics-alkotásokig. Ez a kronologikus kiállítás-beosztás jól követhető, bevett módon visz rendet az életmű áttekintésébe, ugyanakkor a legnagyobb tanulsága talán mégis éppen az, hogy Malevics életműve aligha korszakolható. Az egy-egy korszakot átfogni hivott termekben elhelyezett művek ugyanis jellemző módon alig két-három éves periódusokat fednek le, és ezek is gyakran átfedésben vannak a velük szomszédos termek által képviselt korszakokkal. Malevics szemmel láthatólag bőséggel merített a korban rendelkezésre álló festészeti nyelvekből (így például az impresszionizmusból, a fauve-ból, a kubizmusból, vagy a futurizmusból), és ezeket – a szuprematizmus 1915-ös „feltalálásáig” legalábbis – szimultán használta. A negyedik terem Malevics a szuprematizmust közvetlenül megelőző éveit mutatja be, itt látható az *Egy angol Moszkvában* (1914). A kép közepén egy cilindres férfit látunk frakkban. Malevics itt még a kubista hagyományokhoz kötődve a kollázsokat – legalábbis a látvány szintjén – megidéző technikával festett. A férfi testének nagy része takarásban van az előtte lévő tárgyak miatt, mint ahogy ő maga is kitakarja a háttér egy részét. A metódust a képen

KAZIMIR MALEVICS
Egy angol Moszkvában, 1914, olaj, vászon, 88×57 cm
© Fotó: Stedelijk Museum, Amsterdam



szereplő cirill betűs felirat is magyarázza: részleges napfogyatkozás.³ A kép előterének középpontjában egy szablya, ami utalhat a festmény elkészülésekor kitörő I. világháborúra, aminek kezdetekor valóban volt egy napfogyatkozás Európában (1914. augusztus 21-én). A férfi arcának baloldalát egy függőlegesen álló, fehér hal takarja el, melynek csipkés, hegyes felső uszonyai és kép jobboldalán lévő sárga tuskék a hold karimája körül kibukó napsugarakra hasonlítanak. A hal feje fölött a kalapon egy piros fakanál, balra egy ortodox templom és paraszti élethez kapcsolódó szerszámok, a halnak támasztva egy létra és egy gyertya látható. A férfi zakója előtt a válságot leíró gazdasági statisztikából jól ismert leszaladó piros nyíl. A kiállítás központi magja azonban minden bizonnyal a már említett hatodik terem, az 1915-ös szuprematista kiállítás rekonstrukciója. Az annak idején 39 alkotást tartalmazó kiállításból mindössze tizenkét mű maradt fenn, és ebből kilencet sikerült a Tate-nek összegyűjtenie. Az 1915-ös eredetinel szemmel láthatóan jóval kevésbé zsúfolt teremfalak még így is igen erőteljes benyomást tesznek a nézőre – nem utolsósorban azért, mivel ott szerepel köztük a legendás *Fekete négyzet* is, melyet hatásában Duchamp *Forrásához* (1917) szokás mérni. (Az összesen négy példányban elkészült *Fekete négyzet*ből egyébként kettő – az 1923-as és az 1929-es – is megtekinthető a Tate-ben, ami szintén egyedülálló teljesítmény, és erősíti a kiállítás egyedi jellegét.) Az 1915-ben kisebbsajta botrányt okozó festmény – mely nemcsak az addig megszokott festészeti formanyelvtől való távolságtartásával tüntetett, hanem legalább annyira provokatív volt a kiállítótérbeli elhelyezése is: nevezetesen, hogy az orosz lakáskultúrában az ikonok fenntartott „szent helyet” foglalta el – ezúttal is a kiállítóterem egyik felső sarkában található, és épp olyan pozícióban, ahogy annak idején, azaz háttal a három falsík találkozási pontjának, mintegy „szembefordulva” a nézővel. Érdekes megtapasztalni, hogy ez a szokatlan elhelyezési mód ma is működik, és a jelenben is képes bizarr gondolatmeneteket előhívni a látogatóból. Ez a pozíció ugyanis ma már kevésbé az ikoné, mint inkább a biztonsági kameraké, melyek ugyanolyan kiüresedett, sötét tekintettel képesek lebámulni a kiállítás-látogatóra, mint amilyenek egy felső sarokba helyezett *Fekete négyzet* is észlelhetünk. A felső sarok jelentés- és funkcióváltozása persze számtalan további kulturális kódot is bevonhat az értelmezésbe (kezdve a modern világ szekularizálódásától egészen a látni és látva lenni dinamikájáig), melyek érdekes interakcióba tudnak kerülni a *Fekete négyzet* eredeti kontextusával és hatástörténetével. A *Fekete négyzet* eredetileg Szentpéterváron készült, annak a felbolydult cári Oroszországnak a közegében, amelyet a balkáni háború, a munkáslázadások és az első világháború kitörése határozott meg. Malevics ekkor már harmincöt éves, és még egyáltalán nem az a művész, akinek ma ismerjük. Hiába bármely magyarázat, a festmény valószínűleg úgy született, hogy a művésznak nem tetszett egy korábbi kompozíciója, és a következő képhez újra felhasználta a vásznat. Malevics jelentősége a *Fekete négyzet* koncepciójának megalkotásában rejlik, a *Fekete négyzet* jelentéséhez pedig a megsemmisítési akció is szorosan hozzátartozik. Ezt a feltevést a kép röntgenfelvétele is megerősíti: a *Fekete négyzet* alatti másik kép lazán összeérot szögletes alakzatokat ábrázol egy vívótör markolatával. A *Fekete négyzet* aprólékosan, impresszionista ecsetkezeléssel festett, nem szabályos négyyszög (az első kiállításon még *Fekete négyyszög* címmel szerepelt). Különösen a kép fehér színű részén feltűnő, hogy Malevics nagyon különös alapozást használt, mintha gipszet is belekevert volna. A fehér részek beszürkültek, a feketén pedig festékpergés látszik. A modern festészet ikonja a leegyszerűsítés, a koncentráció végpontja, képi lázadás minden művészi utánpótlás ellen. A redukció pedig a transzcendensre vagy éppen annak hiányára, illetve ezek kifejezhetetlenségére utal. A képen nincsenek viszonyok, se háttér, se alakok.

Malevics nemcsak létrehozta a szuprematizmust, de tanította is. Egyik tanítványának adott magyarázata alapján a *Fekete négyzet* formája nem ismer egyetlen vonalat sem, amely párhuzamos lenne a geometriailag szabályos vászon négyzetével, és ne idézné mégis a párhuzamosság képzetét. Ez az a formai szabály, amely létrehozta a művészetet, mert az egzaktitás élettelen konstrukció lenne. A négyzet a legkiegyensúlyozottabb, homogén forma, ahol a fent és lent, bal és jobb felcserélhetőek. A keresztény tradíció a színekhez jelentést kapcsol,

3 Gilles Nèret: *Malewitsch*, Köln: Taschen GmbH, 2003, 44. o.

miszerint a viláért folytatott harc a fény gyermekei (keresztények) és a sötétség gyermekei (kezdetben Augustus császár és emberei) között zajlik, így a világos színek a jóságot, míg a fekete gonoszt jelképezi.⁴ Malevics kilép a hagyomány kontextusából és megtisztítja a képén a feketét a negatív jelentéstől. A fehér keret szerinte a kozmikus, végtelen ürességet jelképezi. A négy-szög számos szimbolikára utalhat: négy égtáj, négy holdfázis, négy évszak, négy evangélista, a kereszt négy ága.

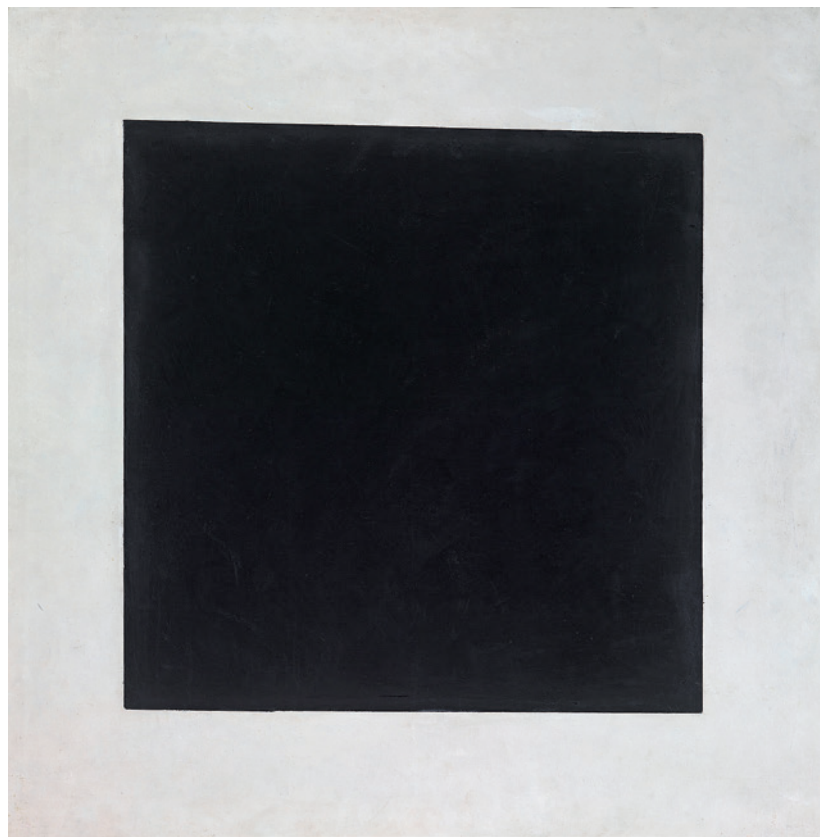
A malevicsi paradigmaváltáshoz fontos előkészület volt a korábban már említett, az ötödik teremben vetített *Győzelem a nap felett* című futurista opera,⁵ amelyet Mihail Matyusinnal (zene) és Alekszej Krucsonnyal (libretto) készített. A bemutató 1913-ban Szentpéterváron ellentmondásos fogadtatásban részesült. A darab szövege nehezen lefordítható, a szándékolt többértelműségek, nyelvjátékok és a hangköltészeti kísérletek miatt. Malevics ekkor dolgozta ki nem ábrázoló, de tisztán festői, tárgyak nélküli világát, a darabot azonban még nem nevezte szuprematistának. A kifejezés csak egy 1915 júniusában kiadott füzetben jelenik meg először, amelynek a borítóján már a *Fekete négyzet* áll. Malevics a festményeit sokszor visszadátumozta, így például az első *Fekete négyzetet* 1913-ra, a kései figuratív darabok közül néhányat pedig a szuprematista korszak előtti dátummal látott el. Ez egyrészt a szovjet kultúrpolitika miatt történhetett – csak így tudta kiállítani az új képeit –, másrészt feltehetően ő maga is szeretne volna befolyásolni festészetének művészettörténeti értelmezését. Művészetének értelmezéséhez mindazonáltal a legnagyobb segítségül saját teoretikus művei, kiáltványai, illetve diákjainak elbeszélései szolgálnak. Elméleti munkáit a Bauhaus adta ki *A tárgynélküli világ* címmel, nem sokkal azután, hogy Malevics 1927 márciusában Lengyelországba és Berlinbe utazott. A Bauhaus alkotói szívesen fogadták, kiállították a műveit: többek között Moholy-Nagy Lászlót és El Liszickijt is lenyűgözte Malevics művészete. Liszickijre olyan nagy hatással volt Malevics geometrikus nyelve, hogy ábrázoló stílusát elhagyva maga is szuprematista festményeket kezdett festeni.⁶ A *tárgynélküli világból* kiderül, hogy Malevics a szuprematizmus alatt a tiszta érzetek szupremációját érti a képzőművészetben.⁷ A szuprematizmus szemszögéből

4 Kazimir Malevich: *Essays on Art 1915-1928 / Essays on Art 1928-1933 / The World as Nonobjectivity. Unpublished Writings 1922-25 / The Artist, Infinity, Suprematism. Unpublished Writings 1913-33* ed. by Troels Andersen, Copenhagen, 1968-1978.

5 Alekszej Krucsony-Mihail Matyusin-Kazimir Malevics: *Győzelem a nap felett. Az első futurista opera*. Bemutató: Szentpétervár 1913. december 3.

6 Forgács Éva: „Fekete négyzet és vörös négyzet”. *Holmi*, 2001. április <http://www.holmi.org/2001/04/forgacs-eva-fekete-negyzet-es-voros-negyzet-malevics-es-liszickij-alkotoi-kapcsolata> [Letöltés ideje: 2014. október 21.]

7 Kasimir Malevics: *Die Welt als Ungegenständlichkeit*. Basel: Kunstmuseum Basel, 2014. 188. o.



KAZIMIR MALEVICS
Fekete négyzet, 1929, olaj, vászon, 79,5×79,5 cm
© Fotó: State Tretyakov Gallery, Moscow

a figurativitásnak nincs értelme: csak az érzetek fontosak, teljesen függetlenül attól a környezettől, amely létrehozta őket. A tudatos érzetek ábrázolása az érzetek reflexiójának ábrázolását jelenti, az így létrejött műveknek nincs művészi értéke. Kizárólag az érzékelés kifejezése bír tényleges művészeti értékkel.⁸

A szuprematizmus ugyanakkor nem csak egy művészeti koncepció, hanem vázlat egy elképzelt világról. Malevics elveti mind a cári Oroszország, mind a felvilágosodás világképét. A technikai fejlődést állítja középpontba, hogy a természet kényszerítő erőitől megszabaduljon az emberiség. Malevics már a tízes-húszas években olyan jövőbeli világot írt le, ahol alapvető eszköz a repülő és az autó, már 1920-ban elmaradottnak tartotta a robbanómotort, szerinte a föld mágneses erőit kellene használni közlekedésre.⁹ A szuprematizmus manifesztumához tartozik harmincnégy rajz és Malevics sci-fi-be illő elképzelései is.¹⁰ A művész idejekorán megteremtette a digitális számítógép utópiáját: szerinte a szuprematista világhoz tartozik egy új gép, egy drót és benzinnélküli rendszer, amely az ötleteket tudja tárolni, megjeleníteni. A szuprematizmus megnyit egy materializmuson túli világot. Az utolsó két teremben Malevics késői, újra figuratív korszakát láthatjuk, amely bár egy vitatott és nehezen értelmezhető fordulat eredménye, de nem tekinthető visszalépésnek a szuprematizmushoz képest. Az új festői nyelv nem köthető az akkor hivatalba lépő szocialista realista irányzathoz. A Tate Modernben Malevics két önarcképét is megtekinthettük: az első 1911-12-ben készült, s egy tetterős, szinte megszállott férfi képét mutatja, jelentősen eltér az 1933-ban festett portré. Ez utóbbi, az *Önarckép* (1933) kedvéért a művész reneszánsz ruhába öltözött, de archaizáló a szín- és ecsetkezelés is. A festmény leginkább Raffaello *Egy ifjú képmása* (1505) című művére hasonlít. Fontos különbség, hogy míg a reneszánsz festészetnél a perspektíva az egyik fő újdonság, addig Malevics fehér háttér előtt ábrázolta magát, mint a *Fekete négyzetet*. A képen egy reformátor látható, akinek el kellett fogadnia, hogy a sztálini rezsim miatt a *Fekete négyzet* a saját

8 Kasimir Malevics: *Die gegenstandslose Welt*, Berlin: Kupferberg, 1980. [München: Langen, 1927. Bauhausbuch 11]

9 Jeannot Simmen: *Kasimir Malevitsch das schwarze Quadrat*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1998., 77. o.

10 Kasimir Malevics: *Suprematismus. 34 Zeichnungen*, Marcadé, Jean-Claude (magánkiadás), Tübingen 1974.

hazájában láthatatlan maradt, de a kéztartás egy bizakodó emberé. Malevics a festményt, mint kései korszakának több darabját is, egy fekete négyzettel szignálta. Az utolsó két terem ennyiben elbizonytalanítja a nézőt, hogy mennyire használható a figuratív és nem-figuratív ellentét a Malevics-életmű leírásakor: a késői, újra figuratív korszak képei ugyanis látványosan hasznosítják a szuprematista periódus formai megoldásait, ahogy a figuratív képek kontextusában válik igazán feltűnővé az is, hogy a legtöbb szuprematista alkotás a címében nagyon is hangsúlyosan utal egy olyan tárgyi világra, melynek reprezentálásától a szuprematizmus elvileg elzárkózna.

Ugyanakkor a kiállítás kevés újat hoz a Malevics-műveket meghatározó kulturális kontextusok bemutatásának a terén. A nyugat-európai festészeti hatásokkal szemben kevésbé hangsúlyozza a Malevics-életműnek az orosz ikonfestészettel és az orosz és ukrán folklórművészettel való rokonságát. Külön termet kap ugyan „Az orosz művész”, ahol megtekinthetjük Malevics korai, paraszti témájú festményeit, és a *Fekete négyzet* egyik példánya is „A modern ikon” című teremben kap helyet, ám a Malevics-életmű formanyelveinek helyi (azaz orosz és ukrán) forrásait a kiállítás összességében nem igazán hangsúlyozza – szemben például a bonni kiállítással, ahol három

orosz ikon is szerepelt, hogy megkönnyítse a látogatóknak az orosz avantgárd művek kulturális kontextusának azonosítását.

Malevics szuprematizmusa nélkül nem lehet elképzelni az absztrakt festészetet. Nemrég a *Fekete négyzet* százéves évfordulója alkalmából Farkas Viola művészettörténész hozott létre a MAMŰ Galériában egy kiállítást.¹¹ Bokor Kató a megnyitósövegben Malevics *A tárgy nélküli világ* című művét idézte,¹² ahol a művész a kultúrák változását a betegség lefolyásával hasonlította össze, kifejtve, hogy korszakváltás esetén a fennálló rendszert, mint az egészséges testet a baktérium, úgy fertőzi meg az úgynevezett lappangó elem, mely átalakítja, átrendezi a fennálló szabályokat, és így jön létre egy új kultúra. Jóllehet a malevicsi ideális világ nem valósult meg, Malevicsnek mégis sikerült – metaforájával élve – megfertőznie a művészetet és egyes művészettörténészeket is. A kiállításon tizennégy magyar művész alkotásai szerepeltek, így például Erdélyi Gábor 1,5 x 1,5 méteres fekete négyzete, feLugossy László Parti Nagy Lajost idéző videó-installációja és Almási Gertrud festménye, mely utóbbin Malevics *Fekete négyzetének* fehér negatívja áll a kompozíció középpontjában, egy csöppnyi eleganciával és iróniával, amely ablakként nyit a fehér világába (ahogy a prizmán a fehér fény a színeket elnyeli). De Bada Dada Tibor dalszövegének itt következő részlete is pontosan és ugyanakkor humorosan mutat rá Malevics gondolkodásmódjára: „a strand / sötét fehér / fehér / fehér / fehér / fehér / már annyira fehér / már fekete / a zavaró körülmények között is helyre igazító / K. Malevics konstruktivista napszemüvege / minden botrány nélkül / az ördögös fickó / K. Malevics szeme eke. / Combhasadás és nagyon fehér teke.”

11 Malevics visszanéz. MAMŰ Galéria, Budapest, 2013. május 10 – június 7.

12 Bokor Kató: „Malevics visszanéz”. <http://mamusociety.wordpress.com/2013/04/29/malevics-visszanéz-malevich-looks-back> [Letöltés ideje: 2014. október 21.]

KAZIMIR MALEVICS
„Az utolsó futurista festészeti kiállítás 0.10” rekonstrukciója a Tate Modernben, London, 2014



Sokféle örültek vagyunk és közülünk néhány képzőművészettel foglalkozik

Az art brut alkotások technika, anyag és szakértelem szempontjából is teljesen különbözőek lehetnek, mégis van valami, ami összeköti őket, ami miatt ezzel a közös névvel illethetők. Felmerül, hogy ez a bizonyos közös pont az lenne, hogy az alkotó valahogy, valaki szerint, valamilyen szempontból a társadalmi normáktól eltér – de ez valójában mindenkire igaz. Ahányan csak vagyunk, annyiféle eltérés figyelhető meg, és a sok különböző ember közül néhányan képeket festenek. E sokféleségen belül valamiféle műfaji körülhatárolás igényével született meg a nagyjából elég korrektnek és tárgyilagosnak tűnő kifejezés: *art brut*.

Ez mégsem egy műfaj. Inkább egyfajta áramlat, ami a korszakoló és csoportosító művészettörténet hatáskörén kívül, egy másik tengely mentén határozza meg önmagát. Már amennyire egyáltalán meghatározza. Ugyanis, bár attól még nem lesz automatikusan art brut valami, hogy az alkotó valamilyen társadalmi periferián

Bozóki Péter
Focimeccs, 2007 © Fotó: Krulik Marcell Benjamin



él, a fogalom tartalma egyfajta speciális esztétikai minőséggel, a kifejezés nyersessége által elérhető primer igazságokkal függ össze, így az art brut szinte kizárólag az elérendő célok és kiváltó okok alapján írható körül. Vagyis egy mindenki számára egyformán olvasható, feszes, jól áttekinthető viszonyrendszert hoz létre a kép az alkotó, az ábrázolt tárgyak, a felhasznált eszközök, a néző és gyakorlatilag minden egyéb, a képet meghatározó tényező között. Az alkotó és a néző közé nem áll be a komplett művészettörténet és a világ kommunikációjának állandóan változó értelmezési csapdája, így a folyamat két végpontján gyakorlatilag ugyanazt gondolják, ha azt kérdezik tőlük, hogy tulajdonképpen miről is van szó. Ez az állapot – a kortárs képzőművészet elérhetetlen vágyálma – természetes és szükségszerű velejárója a terápiás művészeteknek.

A *Tárt Kapu Galériában* alkot Bozóki Péter. Az OPNI-ban kezdett el rajzolni Komáromi Erzsébet Katalin művészetterapeutával. Mielőtt oda került, eszébe sem jutott volna, sőt kiröhögi, aki azt mondja, hogy valaha „művész” lesz a foglalkozása.

Ő is csak úgy kezdett rajzolni, ahogy sokan, akik bekerülnek az intézményes pszichiátriai ellátás rendszerébe. Művészetterápiás foglalkozásokat szinte minden kórházban tartanak. A *Budapest együtt – Fővárosi művészetterápiás műhelyek* kiállításán így fogalmazták meg saját céljaikat: „a művészetterápia folyamata értelmezhető szublimációként vagy kommunikációként, de legjobb, ha mindkettőnek tekintjük egyszerre, hiszen pont ezek által hat a gyógyításban és az öngyógyításban.”

Ez többek között azt jelenti, hogy ezeken a programokon keresztül a betegek saját problémáikat dolgozzák fel és mutatják meg a külvilágnak, többek között a hozzátartozóiknak, az orvosoknak, akik így jobban megérthetik, mi játszódik le a betegekben.

Van közülük, aki eredetileg is festő, és állapota egy bizonyos problémában való túlságos elmélyülés eredménye. Ilyen volt például Pál István (1888–1939), aki a „der Ungarische van Gogh” aláírással festette nagyméretű képeit a Lipótmezőn. De előfordul az is, hogy épp ellenkezőleg, az önelemző bezárkózásból kifelé mutató kommunikáció egyetlen eszközeként talál rá valaki például a festészetre.

Bozóki Péterrel is ez történt. Amióta rajzol és fest, úgy érzi, hogy rátalált az igazi foglalkozására. Először szemétnek hitték, elrakosgatták vagy kidobták rajzait, de aztán a terapeuták elkezdték dicsérni a képeit. Ő maga viszont hosszú ideig nem igazán értette, hogy ez mire megy ki. Azért rajzolt, hogy csináljon valamit. Heti három délelőtt bejárt a foglalkoztatóba, majd nemsokára a Tárt Kapu Galéria sokkal integráltabb és barátságosabb közegébe. Ettől nem csúsznak szét úgy a napjai, mint előtte.



BOZÓKI PÉTER
Hajdúszoboszló, 2011 © Fotó: Krulik Marcell Benjamin

Sokat rajzolt és sokat dicsérték a képeit, mire elkezdte elhinni, hogy amit csinál, abban van valami nagy ügy. Közben, a képeiről való beszélgetés miatt, elkezdett szóba állni a körülötte lévőekkel. Mostanra úgy érzi, hogy minden alkalommal, amikor rajzol, saját magával birkózik, hogy létrehozson valamit.

Leginkább épületeket szeret rajzolni, mert az első igazán komoly képe egy házat ábrázolt. Otthon nem dolgozik. Amikor nincs foglalkozás, otthon van és megfigyel mindenfélét. Ha valami elkezd érdekelni, megnézi és igyekszik megjegyezni minden részletét, hogy később le tudja rajzolni. Az épületeken kívül a közlekedési eszközök és a növényi formák érdeklik.

Képein addig dolgozik, amíg azok jók nem lesznek. Ez a módszere. Amíg nem érzi úgy, hogy megnyugodott, nincs kész. Ezért olykor nem egy emlékből indul ki, hanem csak simán vonalakat húz, és azokból, a rajzolás folyamatában fejlődik ki az, amit végül ábrázolni fog. Olykor persze nem sikerül, nem akar kifejlődni semmi. Ezt régen egyáltalán nem tudta elfogadni, de mostanában már előfordul, hogy félrerek egy képet, aztán amikor teljesen el is felejtette, hogy mit akart vele, újra előveszi, és sikerül befejezni.

Képeit rendszeresen kiállítja a Tárt Kapu Galéria. Hasonló galériák és magángyűjtemények is működnek, melyek sokféleképpen igyekeznek körülírni érdeklődési körüket az alábbiak szerint:

Használják magukra az art brut-n kívül az itthon talán kevésbé elterjedt *outsider art* kifejezést is, mert legtöbbször a kiállított művek alkotóinak nincsenek kapcsolódási pontjaik a társadalommal. Az art brut kifejezést pedig azért, mert gyakoriak az ilyen művekben a nyers és durva anyagok és eszközök, de említenek néha *naïv művészetet* is, pedig valójában nem az a lényeg, járt-e a festő vagy a szobrász a képzőművészeti egyetemre vagy nem, mert van köztük ilyen is, olyan is.

Ezek az alkotók sokszor olyan emberek, akik annyira elmerülnek a saját személyiségük egy bizonyos részének megfigyelésében, hogy a külvilág eseményeit és látványait mind egyazon szempontrendszeren belül értelmezik, és vannak, akiknek ez a foglalkozás tölti ki az összes idejét, akár annyira, hogy mellette egy polgári foglalkozásra nincs is szüksége.

TÓTH ESZTER, a Tárt Kapu Galéria vezetője szerint ezzel a témával nemigen tud érdemben foglalkozni olyan szakember egyedül, aki csak a pszichiátria vagy csak a szociális ellátás, illetve csak az esztétika, illetve a művészettörténet területét ismeri igazán részletesen. A különböző szakágak együttműködése teszi egyáltalán lehetővé egy ilyen speciális intézmény működését. Ő maga végzettségét tekintve művészettörténész és kulturális antropológus. Pszichiáterek nem is igazán

foglalkoznak művészetterápiával mostanában – mert nem tartozik az egészségügyi ellátás alapfeltételei közé.

„A nosztalgia miatt van a kórházakban, de a művészetterápia működhetne az egészségügyön kívül is, mint ahogy a pszichodráma is művészetterápia (csak nem képzőművészet) és mindenféle emberek csinálhatják. Német terápiás falvakban például képzőművészek és színházi emberek úgy élnek együtt a lábadozókkal, hogy nem is kell beszélni arról, hogy ki a beteg és ki nem. Magyarországon mindez még mindig a kórházakon belül működik, de ez akkor alakult ki, amikor régebben még hosszú-hosszú időket töltöttek el az osztályokon a pszichiátriai betegek és csinálniuk kellett valamit. Vagy még korábban, amikor az elmevigyintézet még egy rejtekhely lehetett, ahová elmenekülhet az, aki a világot nem bírja” – mondta Dr. CSERNE ISTVÁN, a Merényi Kórház korábbi pszichiátere.

Valóban régóta, a huszadik század elejétől működtek már kórházi művészeti gyűjtemények. Korábban a betegek csak rajzolgattak, hogy elfoglalják magukat, később alakultak ki a különböző foglalkoztató- és művészetterápiák. Elmeügyi múzeumok nem csak az ápoltak munkáival foglalkoztak, de a kórházi élet egész történetével, fotóival és dokumentumaival is. Akár a pszichiátriai kezelték kézi készítésű önsértő fegyvereit, de a demonstrációs célokra szolgáló emberi agy-modelleket is eltették, hogy később kiállíthassák.

Pécsen és Budapesten két helyen is zajlott hasonló gyűjtés. A Pécsi Tudományegyetem Pszichiátriai és Pszichoterápiás Klinika művészeti gyűjteményét Dr. TÉNYI TAMÁS és Dr. SIMON MÁRIA kezelik. Az OPNI, ismertebb nevén a Lipótmező bezárásával az ott összegyűlt művek az MTA kezelésébe kerültek, mint Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény, így megszűntek orvosi és elkezdtek művészettörténeti anyagként működni. Ezt a gyűjteményt jelenleg két művészettörténész, FALUDY JUDIT és PERENYEI MONIKA kezelik. Feladatuk a kutatás, a kiállítások rendezése és a tudomány-szervezés. Aktívan keresik a kapcsolatot olyan művészekkel is, akik a gyűjtemény anyagaival összefüggő témákban alkotnak. Nyitvatartási időben bárki beszélgethet hozzájuk megnézni a gyűjteményt, melynek külön érdekessége, hogy egészen korai, akár 1910-es évekbeli képek is megtalálhatóak benne, amikor sok betegségre még egyáltalán nem is alkalmaztak gyógyszeres terápiát, így ezekben a művekben sokkal határozottabban kirajzolódnak a betegek gondolatai, hallucinációi és fantáziái.

Az MTA gyűjteménye a Pécsi Klinika REITER CAMILLO által alapított gyűjteményével szinte egyidős, mégis különbözik a kettő. Pécsen sokkal inkább a belső élmények, a betegek önálló fantáziái alapján készült képek láthatók, eszköz- és anyaghasználatban teljesen esetlegesen, míg

az OPNI-ban sokkal több a porté, a tájékep, a láthatóan akadémikus szándékú kompozíció. Ezt a sajátos „festői iskolát” mutatja be az új állandó kamaratárlatuk is, melynek címe: *Nem művészkörház, de ...*

ARNULF RAINER osztrák képzőművész évtizedek óta gyűjti pszichiátriai betegek alkotásait, melyek bevallott inspirációs forrásai. Magyarországon is járt 2004-ben, hogy ezeket az európai viszonylatban is egyedülálló korai pszichiátriai gyűjtéseket tanulmányozza. Kutatásai szerint az összes alkotó közül körülbelül 20 százaléka az, akinek a képei némi figyelmet érdemelnek, és abból körülbelül 5 százalék az, ami igazán egyéni és valóban értékes. Az ő műveikben sokféle megközelítés és módszer megtalálható, de egy valami közös az ilyen művészekben: a nagyon kicsi látószög.

Az ilyen alkotások egyetlen problémára fókuszálnak. Nem a kompozíciós elvek, a művészetelmélet vagy a társadalomkritika a kiindulópont, hanem biztosan és nyilvánvalóan az alkotó egy saját belső konfliktusa. Emiatt egészen máshogy kezd hozzá a néző a képek szemléléséhez. Pontosan tudjuk, hogy a kép megfestésekor a festőnek valami baja volt és ezt a bajt igyekszik feldolgozni. Mivel ezt tudjuk, a képen látható dolgokból következtetünk arra, hogy milyen problémával küzdött, hogy épp ilyen képet festett. Így valójában nem mást, mint a festő motivációját és érzéseit igyekszünk a képen keresztül megnézni.

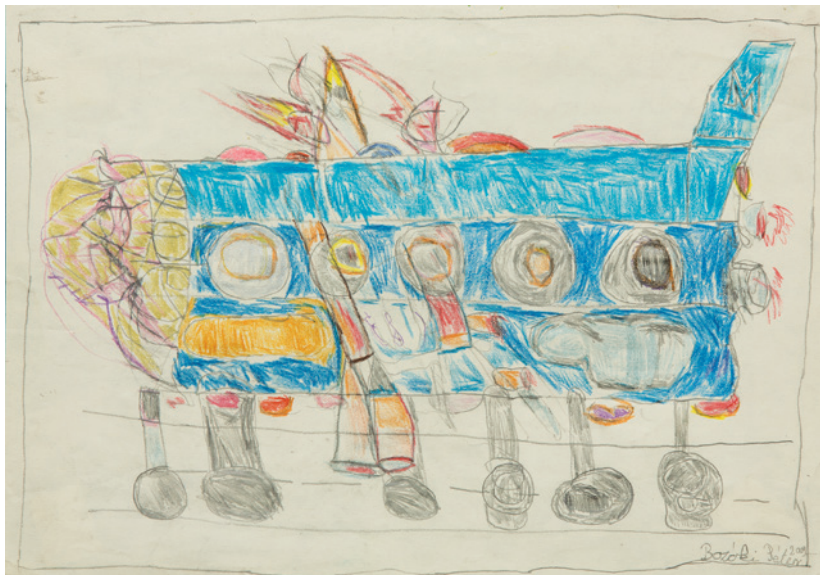
Ezek a képek ettől nem a művészettörténet magasztosságán keresztül értelmezhetők csak, hanem az alkotójuk saját érzéseire és szándékaira is szabad, hogy kíváncsi legyen a néző. Egy ilyen kiállításon nem kínos feltenni a kérdést, hogy vajon mire gondolt az alkotó, amikor ezt vagy azt rajzolta. Azonban épp emiatt a tudás, nagyobb is a néző felelőssége. Nagyon könnyen lehet, hogy észre sem veszi, és véletlenül közvetlen hatással van az alkotó életére. Ha valaki megvesz egy ilyen képet, nem csak egy műtárggyal lesz gazdagabb, de végig kell gondolnia, hogy pontosan kinek és miért fizeti ki a kép árát. Ahogy azt is, hogy milyen érzés lesz együtt élni egy olyan képpel, amit valaki a legsajátabb érzéseivel való küzdelemben készített.

Valójában ugyanazok a kérdések ezek, mint amelyek bármilyen műalkotás kapcsán fel kell hogy merüljenek, ha a körülöttük lévő hírnév, a galériás szakma kiismerhetetlen működése, és a modern művészetelmélet értelmezési útvesztői meg nem akadályozzák, hogy az ember eszébe jussanak.

Ezek a fontos kérdések pedig szépek és hasznosak. Megbirkózni velük nem nehezebb érzelmi hihívás, hanem éppenhogy könnyebb, mint egy bármilyen „nem outsider” műtárgy esetében.

Mindaz Budapestten megtekinthető a Teréz körút 13. szám alatt, a negyedik emeleten, szerdán és pénteken 10 és 14 óra között az MTA Pszichiátriai Gyűjteményének állandó történelmi kiállításán, továbbá a Tárt Kapu Galériában, a Hőgyes Endre utca 2. címen, kedd, szerda, csütörtök, péntek 14-18 óra között, ahol időszaki kiállításokon különféle magyar és külföldi art brut és outsider alkotók műveit mutatják be.

BOZÓKI PÉTER
Repülő, 2009 © Fotó: Krulik Marcell Benjamin



i n s i d e e x p r e s s

Fiatal
Képzőművészek
Stúdiója
Egyesület

studio.c3.hu

—038

MÁTYÁSI PÉTER
Cím nélkül, 2014,
grafit, szén, pasztell, radír, fólián,
22x16 cm egyenként

A Molnár Ani Galéria
hozzájárulásával.





K

O R

TÁR

SAK:

GYŰJTŐK ÉS MŰVÉSZEK –

HAZAI ÉS NEMZETKÖZI
MUNKÁK MAGYARORSZÁGI
MAGÁNGYŰJTEMÉNYEKBEN
2010–2014

Megtekinthető hétfő kivételével 10–18 óráig.
ÚJ BUDAPEST GALÉRIA
1093 Budapest, Fővám tér 11–12. (Bálna)

www.budapestgaleria.hu/uj

2014. 12. 18.

2015. 3. 1.

C O



N TEM PO RAR IES:

COLLECTORS AND ARTISTS –

HUNGARIAN AND
INTERNATIONAL ART
FROM PRIVATE
COLLECTIONS
IN HUNGARY
2010–2014

