

№ 14.

Hungarian Edition



977 2063 232001 14

# Flash Art

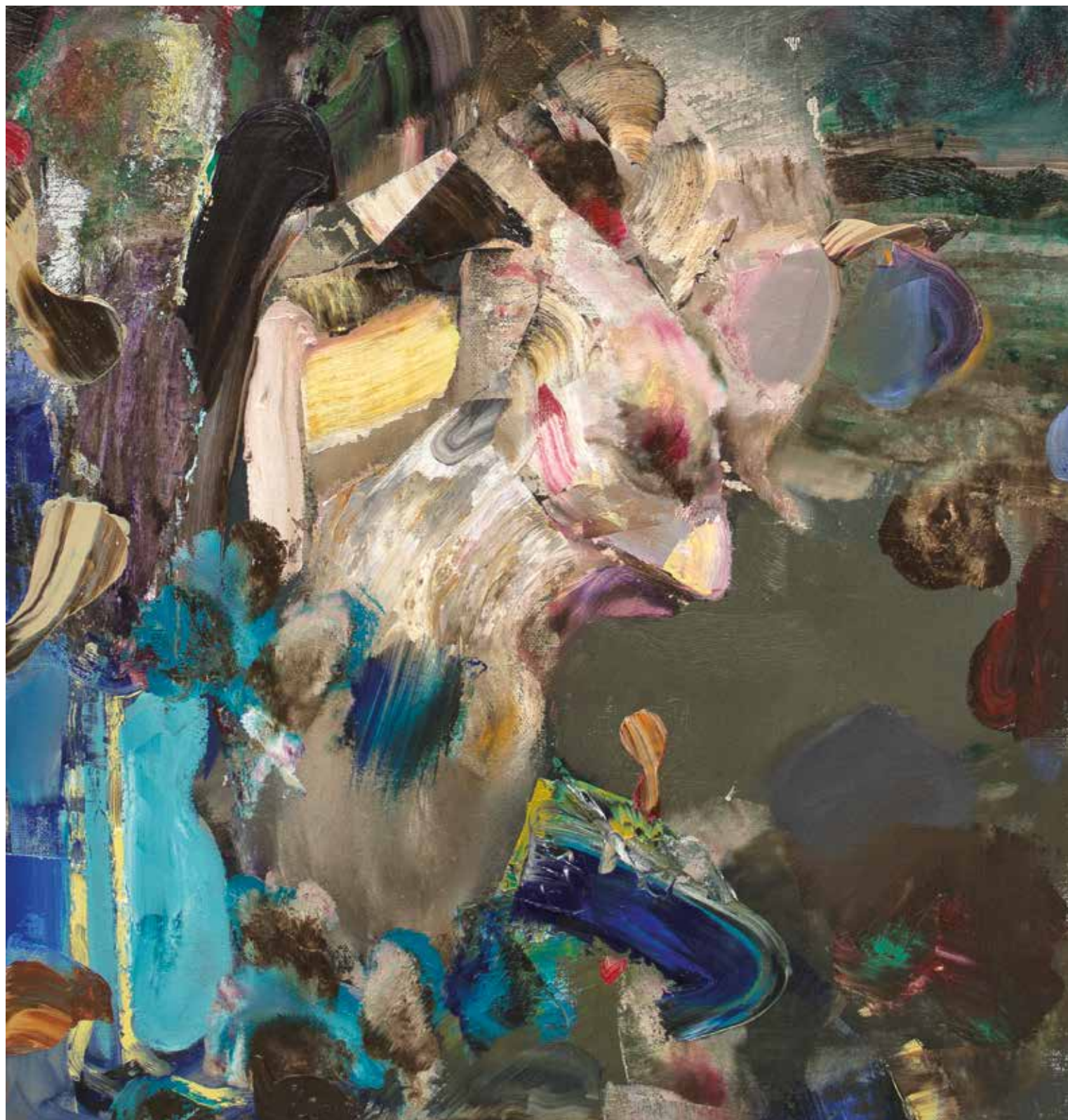
A VILÁG VEZETŐ MŰVÉSZETI MAGAZINJA • MAGYAR KIADÁS

III. évfolyam

4-5. szám

2014/04-05.

1200 Ft



*portréfestészet*

ADRIAN GHENIE Arnulf Rainer Gaál József Szentpétevár Szabó Eszter  
Ana Mendieta hangművészet Erwin Olaf São Paulo Oliver Beer

# **LUDWIG 25**

## **A kortárs gyűjtemény**

**A 25 éves Ludwig Múzeum  
- Kortárs Művészeti Múzeum  
újrarendezett állandó kiállítása**

**LUDWIG MÚZEUM**  
Kortárs Művészeti Múzeum  
Museum of Contemporary Art  
[www.ludwigmuseum.hu](http://www.ludwigmuseum.hu)

[ludwigmuseum.hu](http://ludwigmuseum.hu) | [facebook.com/ludwigmuseum](https://facebook.com/ludwigmuseum)



**MULASICS**  
**RETROSPEKTÍV**  
**VÁRFOK GALÉRIA**  
**2014.12.12 - 2015.01.31.**  
**[WWW.VARFOK-GALERIA.HU](http://WWW.VARFOK-GALERIA.HU)**

# FAH 4+5

## KÖR

10. *Öten a portréfestészetéről*  
*Bacsó Béla, Jovián György, drMáriás,  
Fehér László, Kupcsik Adrián*

## VITRIN

- SZABÓ NOÉMI  
12. *Orfeusz-effektus*  
*Arnulf Rainer portrészorozatairól (1968–1979)*

## NAGYTOTÁL

- NOLASCO-RÓZSÁS LÍVIA  
18. *Szépség, esendőség,  
érdemlegesség*  
*Beszélgetés Szabó Eszter  
képzőművésszel*

## ANALÍZIS

- SZÉPLAKY GERDA  
24. *Ínség és szentség*  
*Gaál József Persona Fragmenta  
című portrészorozatáról*

## KIÁLLÍTÁSOK

30. *Béctől Zágrábig*  
*Aktuális időszaki kiállítások*

## KISTOTÁL

- MAGDA RADU  
34. *Fent és lent*  
*Beszélgetés Adrian Ghenie  
festőművésszel*

## S Z E M L E

- KOVÁCS BALÁZS  
40. *Más hangok*  
*Az érzékelhető határán*
- ÁFRA JÁNOS  
44. *Otthon vagy,  
de szeretnél hazamenni*  
*Erwin Olaf: Körhinta*
- PETRA HLAVÁČKOVÁ  
50. *Ana Mendieta nélkül*  
*Ana Mendieta: Traces/Stopy*
- SZOMBATHY BÁLINT  
54. *Életművet teremtő nullák*  
*Tót Endre: Korai zér0 darabok; Esőálló ideák*
- SZŐNYEG-SZEGVÁRI ESZTER  
56. *Nemeken túl*  
*Bőrödön viseled – Társadalmi konstrukciók  
vizuális kódjai*
- BEDI KATA  
58. *Színhatás*  
*Cangiante színhasználat Ilona Keserü Ilona  
új festményein*
- FEHÉR DÁVID  
60. *Fekete szalagok*  
*Zilvinas Kempinas: Ötödik fal*
- NOLASCO-RÓZSÁS LÍVIA  
62. *Önantropológia*  
*A megfigyelések a fenntarthatóság  
irányába mutatnak*
- KOVÁCS ALEX  
64. *Kísérletek*  
*Nemrég – Galambos, Kaliczka,  
Kovács, Szakszon*



← borító: **Adrian Ghenie**  
*Önarckép Charles Darwinként*  
(2014), olaj vásznon  
© Adrian Ghenie, a Pace Gallery jóvoltából

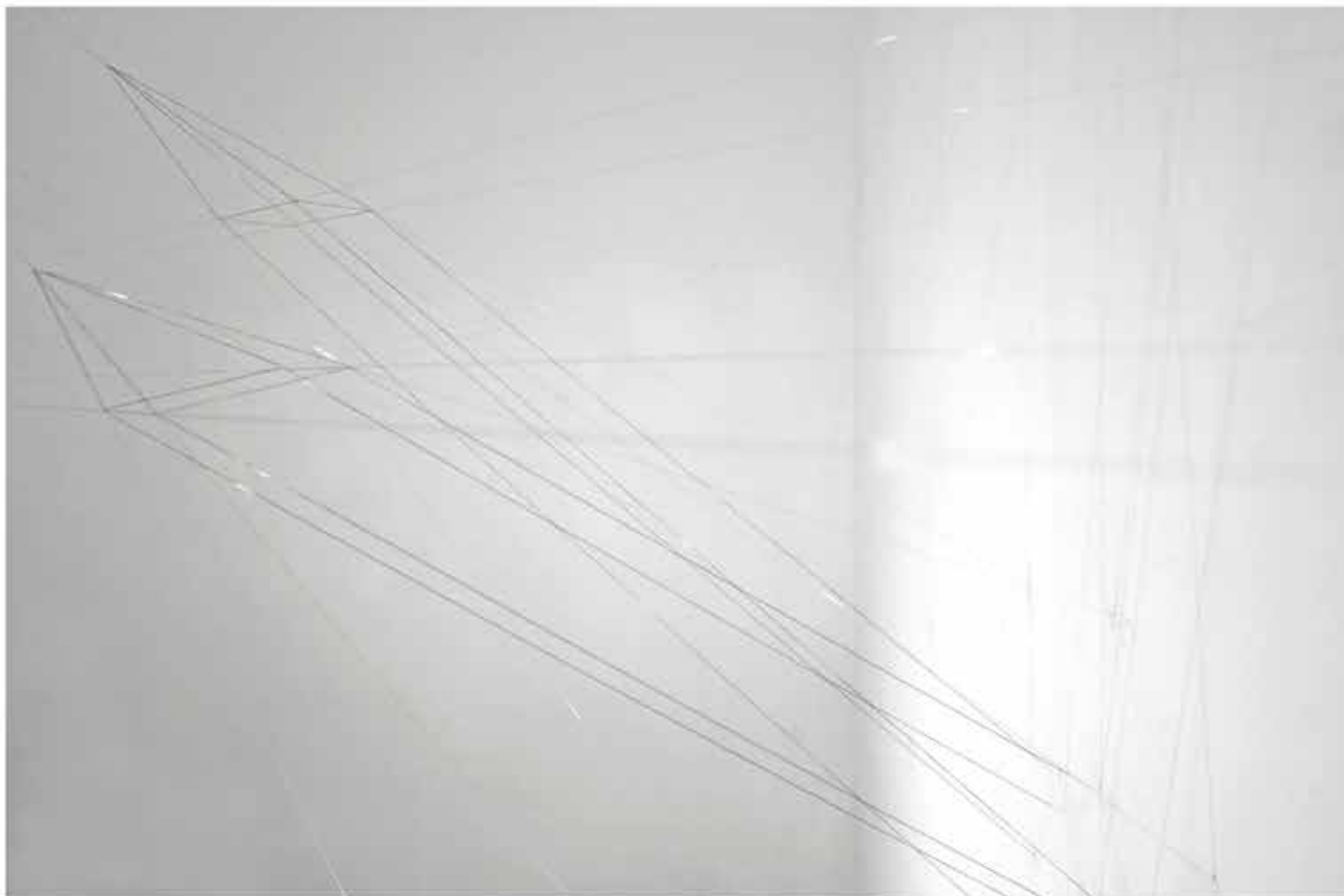
## F L A S H

- ALEXANDRE STIPANOVICH  
66. *Egy kiállítás hipotézise*  
*Hypothesis for an Exhibition*
- MICHELE D'AURIZIO  
68. *Művészet vagy hang*  
*Art or Sound*
- ANDY BATTAGLIA  
70. *Sergei Tcherepnin*  
*Subharmonic Lick Thicket*
- YULIA TIKHONOVA  
72. *Manifesta 10*  
*The European Biennial  
of Contemporary Art*
- CHRISTINE MACEL  
74. *Ördög a zenében*  
*Beszélgetés Oliver Beerrel*
- NICOLA TREZZI  
76. *Fegyelmezett szabadság*  
*Natalia Zourabova művészete*
78. *Röviden*  
*São Paulo-i Biennále,  
Opening Times,  
Scott King*

# GÁLHIDY PÉTER

MESSZIRŐL ZÖLD | DISTANT GREEN

GÁLHIDY PÉTER | ÁTHATÁS | HELYSPECIFIKUS INSTALLÁCIÓ, RÉSZLET, 2014 | FOTÓ: BIHARI AGNES | A MOLNÁR ANI GALÉRIA HOZZAJÁRULÁSÁVAL



A KIÁLLÍTÁS 2014. DECEMBER 3-TÓL 2015. JANUÁR 31-IG LÁTOGATHATÓ

KÖVETKEZŐ NEMZETKÖZI VÁSÁROK



**ARCO madrid – Madrid** | 2015. február 24– március 1. | [www.ifema.es/arcomadrid\\_06](http://www.ifema.es/arcomadrid_06)  
JAKATICS-SZABÓ VERONIKA | SZÁSZ GYÖRGY



**THE ARMORY SHOW – New York** | 2015. március 4–8. | [www.thearmoryshow.com](http://www.thearmoryshow.com)  
CSEKE SZILÁRD | MÁTYÁSI PÉTER



**ART BRUSSELS – Brüsszel** | 2015. április 24–27. | [www.artbrussels.com](http://www.artbrussels.com)  
FARKAS DÉNES | MÁTYÁSI PÉTER | MARGE MONKO

Molnár Ani Galéria | 1088 Budapest, Bródy Sándor utca 22. | Nyitva tartás: keddtől péntekig 12-től 18 óráig  
+36 1 327 0095 | +36 30 212 8080 | [info@molnaranigaleria.hu](mailto:info@molnaranigaleria.hu) | [www.molnaranigaleria.hu](http://www.molnaranigaleria.hu)

**MOLNÁR ANI GALÉRIA**  
KORTÁRS KÉPZŐMŰVÉSZET CONTEMPORARY ART



Robert  
Capa  
Kortárs  
Fotográfiai  
Központ

# KÉP és KÉP TELEŇ SÉG

KURÁTOR: NEMES ATTILA

2014.11.17. –  
2015.03.01.



Kitchen Budapest



ZSOLNAY  
KULTURÁLIS  
NEGYED



# TOLVALY ERNŐ

## ÉLETMŰ KIÁLLÍTÁSA

**DECEMBER 12. – FEBRUÁR 8.**

**PÉCS, ZSOLNAY NEGYED – PÉCSI GALÉRIA M21**



nka



EUROPA CANTAT XIX  
Pécs 2015  
24. júly - 2. Auguszt.



ZSOLNAY  
ÖRÖKSÉGKEZELŐ  
NONPROFIT KFT.



PÉCS  
A KULTÚRA  
VÁROSA



V|LT|N GALÉRIA



CHILF MÁRIA |  
ÁTMENETI TÁRGYAK

2014. DECEMBER 11. - 2015. JANUÁR 31.

VILTIN GALÉRIA | 1061 BUDAPEST, VASVÁRI PÁL U. 1. |  
hello@viltin.hu | www.viltin.hu | +36 1 787 5866

# Öten a portréfestészetéről

*Az elmúlt száz évben minden megváltozott. A portréfestészet idealizáló törekvései gellert kaptak, a valóságghű ábrázolás ideája szertefoszlott. Vagy mégsem? Milyen ma egy jó portré? Továbbra is a lélek tükré, az ember esszenciája? A korszak felmutatása? Társadalomkritika? Az érzelmek médiuma? Lehetséges még klasszikus módon ábrázolni, folytatható hiteles módon a portréfestészet több évszázados hagyománya? Miért fontos Önnek ez a műfaj?*

*„amíg nem takarja el arcunkat az örület”*

## Bacsó Béla

Ahogy majd minden festői forma (táblakép, ikonikus narráció az oltárképeken stb.), ez is újabb és újabb értelmezési módoknak ad helyet. A mai művészettörténet-elmélet másként beszél és értelmezi a portréfestészet jelentését és jelentőségét. Egykor a fotóhatás következtében (Delacroix, Baudelaire) azt gondolták, hogy *idejétmúlt megjelenítése az embernek*, vagy éppen a polgári korszak személytelenbe fordulása nyomán megszűnt az olyan portré hitelessége, mint amelyek Ingres névéhez kapcsolhatóak. De mondjuk Beckmann erős portréi ennek ellenében/ellenére aligha feledhetőek.

Itt nyilván az új technikák arc-özönéről is szólni kellene, amelyek az arc túlkínálatával élnek – mégis Belting új könyvének (*Faces*. Beck V. 2013.) szellemes fordulatával élve, itt inkább a maszkszerű *kiállítás eseményét, egyfajta exkarnációt* látunk.

A portré fontos, mert megmutatja, szinte a kezdetektől ezt teszi, hogy miféle bonyolult viszonyban áll az ember önmagával, akit – ha éppen pl. önmagát festi – szükségképpen *nem lát*, csak más eszköz közbeiktatásával állíthatja ki magát. A kiállított ember *miként és mióta ön-maga*, amit a mai elméletalkotás nem tekint(het) magától értetődőnek. A másik oldalon olyan művek igényelnek megfontolást, mint Messerschmidt szobrai, Géricault örülteket bemutató képei, amelyek éppen az *el-nem-leplezett* arc megjelenítéseként szemlélhetőek, az arcot deformáló maszk ezek portré jellegét tagadja – hiszen éppen azt teszi láthatóvá, hogy a dermedt maszkon túl nincs semmi.

A portré fennmarad – eltérő technikák közepette is – mindaddig, amíg nem takarja el arcunkat az örület.

*„igazi erőfitogtatás”*

## Jovián György

A portré számomra a hagyományos festőmesterség birtoklásának egyik sarkalatos próbatétele. Ha elfogadjuk az olaj/vászon (papír/szén stb.) továbbélésének tényét (és miért ne fogadnánk el?), minden újabb és újabb képalkotó médium/eszköz megjelenésének és térhódításának ellenére, akkor egy portré megfestése, azaz egy emberi arc megjelenítése a csak reá jellemző személyiségjegyek megformálásával igazi erőfitogtatás az „ábrázolni a természet/személy megfigyelése nyomán...” képes festő számára. Természetesen a fotográfia nagyon sok mindent megváltoztatott a portréhoz való viszonyulásban – a festőnek „többet” kell tudni sűríteni az arc leképezésében (akár az ábrázolt egész addigi életét), mint amire akár a legpontosabb, legrészletdúsabb fotográfia (mozgóképek) képes a „modelljelenlét” pillanatainak rögzítésével... (Kedvenc példám Lucian Freud-nak az angol királynőről készült portréja, amely összehasonlíthatatlanul „több” és „igazabb”, mint a fotók összessége, amelyek a műtermi modellülés közben készültek.)

Ami engem illet, én rengeteg fotót készítek, előkészítő „tanulmányként” (a modell fizikai és lelki személyiségének megismerésére fordítandó idő ilyen módon jelentősen lerövidül... Ezzel a régiiek vázlatkészítését igyekszem helyettesíteni). A folyamat vége nem a valóság, hanem sokkal inkább az „igazság...?” képi megfogalmazása – vagyis, amit én annak hiszek...

„környezetszennyezés-  
mentesítő tevékenység”

*dr M á r i á s*

Az arcok – melyek félelmetes özönvizében élünk – veszélyes hulladékként rakódnak le bennünk, s olyan belénk égetett mintákká válnak, amelyekkel szemben tehetetlenek vagyunk, s amelyek később akarva-akaratlanul a vérünké, az életünké, a harcunkká lesznek.

A legfontosabb arcok politikai és történelmi vágyakat és traumákat jelenítenek meg. Portréfestészetem során ezeket avatom szentté jó szándékú félreértésben, s gyalázom meg az újratereztetés jegyében. Lerombolom a mítoszait, megváltoztatom a jelentéstartalmukat, lelki javítóintézetemben büntetem s a jóra és érdemesre nevelem.

Portréfestészetem környezetszennyezés-mentesítő tevékenység, mely során a nézők megszabadulhatnak a bennük lerakódott arc-szemét rájuk erőszakolt jelentéstartalmától, s azokat új jelentéssel töltve fel szabadokká és gyógyultakká válhatnak.

Portréfestészetem az emberiség rákényszerített arcok alól való felszabadítása.

„minden  
belesűrűsödik”

*F e h é r L á s z l ó*

A technikai fejlődés új utakat nyit az emberiség életében... A portréfestészet minden korban idealizált, és kritikai tartalmat is hordozott. Milyen egy jó portré? Amilyen Francis Bacon, Lucian Freud vagy David Hockney portréi... A hagyományok folytathatók és megújíthatók. Számomra azért fontos ez a műfaj, mert minden belesűrűsödik – a kor, az ember és maga a festészet. A létezés esszenciája.

„egyfajta  
Jolly Joker”

*K u p c s i k A d r i á n*

*Milyen ma egy jó portré?* Nagyon sok festészeti megközelítés lehet érvényes, vagyis jó. Amitől ma jó egy festmény, az a potenciál, amivel új, saját elméleti kategóriát tud teremteni. Az eredetisége, sajátossága az az erény, ami minősíti. Azt figyeltem meg, hogy 6-8 évenként fordul a trend a festészetben a realizmus és az absztrakt ábrázolás között. Most a nagy keréken pont az absztrakt rész van felül. Expresszív, transz, naiv, folk, street, urban stb.

*Továbbra is a lélek tükré, az ember esszenciája?* Azt gondolom, hogy igen. Bármilyen intencióval készül egy portré, az alkotó szándékától függetlenül az arckép vagy akár csak egy fejformára utaló feltételezett percepciója nagyon erős asszociációkat kelt. E reflex mögött persze élettani folyamatok is dolgoznak (már a csecsemő kortól).

*A korszak felmutatása? Társadalomkritika?* Bármilyen lehet. Sok mindenre lehet a portrét használni. *Az érzelmek médiuma?* A festett képben megvan az a lehetőség, hogy olyan érzelmeket vagy érzéseket generáljon vagy fejezzen ki, amelyekre nincsenek még csak közelítő fogalmaink sem.

*Lehetséges még klasszikus módon ábrázolni, folytatható hiteles módon a portréfestészet több évszázados hagyománya?* Természetesen. Én pont azt gondolom, hogy még nagyon kevés dolog lett kitalálva a „minden-ki-lett-már-találva” ellenében. Megszámlálhatatlanul sok festő praktizál ma a világon. Ebből nagyon kevés jut el a szakmai köztudatba. Óriási a kihívás, hogy a művész olyan egyedi vizuális nyelven tudjon megszólalni, amit mindenki ért, de csak ő beszél egyedül. Itt van pár jó példa: Borremans, Donachie, Mortimer, Peyton, Brown, Freud stb. Ők mind klasszikus munkamódszerrel építik a képeiket.

*Miért fontos Önnek ez a műfaj?* A festőnek a portré egyfajta Jolly Joker, mert ahogy fentebb is írtam, az ember ösztönszerűen és erősen reagál az arcformára. Ez lehet már fél siker is, de aki festett valaha portrét, az tudja igazán, hogy egy rosszul elhelyezett milliméter, egy nem-megfelelő gombostűnyi tónus, és már el is „szállt” a karakter, az arckifejezés.



† **Arnulf Rainer Face Farces:**  
*Szines csikok* (1972), vegyes  
technika, fotográfia  
© Albertina, Bécs

# Orfeusz-effektus

*Arnulf Rainer portrészorozatairól (1968–1979)*<sup>1</sup>

Szabó Noémi

A 20. századi művészet egyik legnagyobb hatású élő alkotója, Arnulf Rainer 85. születésnapja alkalmából a világ muzeális intézményei számos kiállítással és kiadvánnyal tisztelgnek.<sup>2</sup> Munkássága az állandóan változó és ellentmondásokkal teli emberi lélek és létezés folyamatos kutatásaként írható le. Mélyen belső indíttatású művészetének komor, pesszimista és sötét vizuális világa radikális tiltakozás a dekorativizmus derűs esztétikájának hamis ígérete ellen. Rainer Albertinában rendezett retrospektív kiállításának kurátorai, Antonia Hoerschelmann és Helmut Friedel, szerencsés módon nem az életmű kronológiai rendszerezését tartották elsősorban fontosnak, hanem olyan nagyobb tematikai-gondolati egységek felépítését, amelyek világosan mutatnak rá, hogy a művész több mint 60 éves munkássága – csapongónak tűnő egzaltáltsága ellenére – koherens módon és koncentrált lépésekből, egymásból szervesen következő fázisokból épül fel. Annak ellenére, hogy a 150 művet felvonultató kiállítás szellős rendezése és a betonhatására festett pozdorja térelemek lazán elhelyezett sora lehetővé teszi a művész időben egymástól távol eső korszakaiba való „átlátást”, illetve dialektikára épülő szemlélete kölcsönhatásainak vagy épp ellentétpárjainak felfedezését, nem szabadulhatunk a hiányérzettől, mely szerint bizonyos, a raineri életmű szempontjából kardinális aspektusok és az egyes korszakok között átvezető szerepet betöltő műcsoportok tárgyalása-bemutatása kimaradt a kiállításból. Jelen tanulmányban, mely elsősorban az átfestett önarcképek, portrék, parafrázisok vizsgálatára irányul, ezeket a hézagokat szeretném betölteni azáltal, hogy feltárom az életmű legfontosabb karakterjegyeinek, illetve művészeti tendenciáinak az alakulástörténetét.

A Badenben született Arnulf Rainer a második világháború utáni Ausztria ambivalens politikai és anakronisztikus kulturális közegében meggyőződéses lázadóként az európai avantgárd felé fordult. 19 évesen fedezte fel a szürrealistákat, akik – egybevágva a művész érdeklődésével –

a tudattalan szerepét hangsúlyozták a kreatív alkotó folyamatban. Bár 1946–1950 között készített munkáit nagyrészt megsemmisítette (barátja, Ernst Fuchs mentett ki néhányat a szemétkosárból), a korai rajzok egy fantasztikus, zsúfolt univerzumot ábrázolnak, fokozatosan feloldódó alakképződményekkel, ismétlődő portrékkal, amelyek között már felbukkan halott önarcképe is (*Haldokló Rainer*, 1949) előrevetítve a halál témájának az egész életművet markánsan meghatározó jelenlétét. Mivel Rainer ekkor még nem fejlesztette ki az átdolgozás, az építve pusztítás sajátos módszerét, nem maradt más lehetősége, mint az öncélú kísérletek megsemmisítése. Bár a szürrealizmus mozgalmában csatlakozott, 1951-es párizsi útja során meglátogatta a Michel Tapié által szervezett *Véhémences Confrontées* című kiállítást,<sup>3</sup> amely az Art Informel és az éppen akkor formálódó tasizmus egyik első bemutatója volt. Főleg Hartung hatása érzékelhető Rainer informel munkáin – mint a *Mikro képek*, *Atomizációk* (1950–51) és a *Vakrajzok* (1951–54) esetében –, ahol a spontán automatizmuson, a csukott szemmel felvitt gesztusokon alapuló jeleken és a felülettel kialakított erős fizikai interakción keresztül már saját pszichéjét vizsgálta. A pszichomotorikus képírás során jut el az átfestés, átrajzolás lehetőségéig. Egy 1952-es írásában nemcsak azt szögezi le, hogy „*totális átfestéseim nem absztrakciók, hanem önmagam elkendőzései, vagyis pszichofizikai reprodukciók.*”,<sup>4</sup> hanem már ekkor hozzáfűzi azt is, hogy az elmebetegtegtől tanulta meg, hogyan fejlesztheti tovább a mimika és a taglejtések nyelvét. Izgalmas kísérletként, de az életműben zárványként megjelenik a bécsi kiállításon *Arány tanulmányok* (1953–54) sorozata, amely meglepő módon épp a rajzi gesztust megtagadva és kiiktatva, a kép ideális struktúrájának objektív matematikai arányelveken és színhatásokon alapuló vizsgálatára irányul.<sup>5</sup> Rainer alkotó módszerének alapja, az anyaggal való állandó küzdelem, túlhevült emocionális viszonyulás a kezdetektől fogva jelen volt művészetében, bár e kiállításon egyértelműen kiderül, hogy az ötvenes évek közepére szinte minden eszköz a birtokában volt. 1953 és 1965 között rengeteg átfestést készített,<sup>6</sup> amelyeken sokszor saját korai expresszív rajzait, illetve művészbarátoktól (Sam Francis, Victor Vasarely, Georges Mathieu) kapott képeket festett át majd-

<sup>1</sup> *Automata képek* (1968–69), *Face Farces, Testhelyzetek* (1970–75), *Halotti Maszkok* (1978), *Halottak* (1978), *Messerschmidt-parafrázisok* (1977), *Van Gogh-parafrázisok* (1977–79)

<sup>2</sup> *A Magyar Nemzeti Galériában RAINER 85 – Tisztelet Arnulf Rainernek címmel megrendezett kamarakiállításán a művész Goya-sorozata (1984) mellett négy magyar kortárs művész „tisztelgő” munkái láthatóak, a szomszédos Bécsben pedig az Albertina szervezett retrospektív bemutatót Rainernek. Lásd: Arnulf Rainer retrospektív. Albertina, Bécs, 2014. szeptember 3. – 2015. január 6.; RAINER 85 – Tisztelet Arnulf Rainernek. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2014. október 15. – 2015. január 4.*

<sup>3</sup> *A Nina Dausset Galériában megrendezett kiállításon Capogrossi, De Kooning, Hartung, Pollock, Riopelle, Wols és Russel műveit mutatták be.*

<sup>4</sup> *Arnulf Rainer: Az egyetlen a másikkal szemben (1952). In: uő: Előszó önmagamhoz. Szövegek, grafikák 1949–2004. Irodalom Kft., Bp., 2005. 13.*

<sup>5</sup> *Rainer ezen a sorozaton hasonló problémát boncolgat, mint a nagy amerikai absztrakt expresszionista művészek Mark Rothkótól Barnett Newmanig és Franz Kline-től Robert Motherwellig.*

<sup>6</sup> *Az átfestések nem előzmény nélküliek a raineri életműben. 1951-ben saját korábbi rajzának felületét a középpont felé gomolygó, asztrális ködre emlékeztető hálózattal tölti ki. A láttatás és az elrejtés dialektikája mentén olyan misztikus felületet hoz létre, ahol bár a struktúra áttetsző, az mégis meghatározhatatlan, hogy az eredeti kép előtt, közötté vagy mögötte van elrejtve.*

nem monokróm felületekké. A festői felület progresszív sűrítése a különböző színrétegek applikálásán túl Rainer részéről egy rituális-passzív és lassú munkafolyamatot feltételez (*Piros átfestés*, 1953–1957). Mások műveinek radikális kisajtítása egy bonyolult gondolati rendszer szerint épül fel, amely az azonosulástól a bekebelezésen át a totális rombolásig ível, hogy végül Rainer „kiirtási és tökéletesítési gyakorlatán keresztül”<sup>7</sup> hangtalan csöndbe taszítsa az eredeti képet. Az átfestés/átrajzolás módszere Rainer egész későbbi munkásságának jellemzője lesz.

1968-tól meghatározó motívumként jelentkezik saját arcának vizsgálata, amelyen keresztül az emberi psziché patológikus zónája felé fordul: megrázó grimaszai és a transzszerű állapotba való behelyezkedés a személyiség elnyomott jegyeinek felszínre hozását célozták. „Az egész folyamatban az érdekelt leginkább, hogy hogyan érhetem tetten a személyiség pszichopata és skizofrén struktúrákká, imaginárius képződménnyé alakulását”.<sup>8</sup> De az önvizsgálat gyökerei korábbra nyúlnak vissza. Egyrészt Rainer 1963-ban szisztematikusan gyűjteni kezdte az örültek, elmebeteg, pszichiátriai kezelés alatt állók műveit, amikor megvásárolt egy szövegeket, műalkotásokat és fotókat tartalmazó pszichiátriai archívumot.<sup>9</sup> Ezzel párhuzamosan pedig drogok hatása alatt dolgozott, makacsul kutatva az ösztön-én egyre mélyebb rétegeit.<sup>10</sup> Az arc groteskségig felfokozott mimikai artikulációjának és teátrális testhelyzeteinek megörökítésekor Rainer performatív alkotói módszert alkalmazott, autisztikus-egyszemélyes színházi „szereplése” a közönség teljes kizárásával zajlott. 1968-69 között készített torzult arcú önarcképeit (*Automata képek*) még a bécsi Westbahnhof fotóautomatájában készítette, majd a *Face Farces*-soro-

zat (1970–75) felvételei már profi fotós (Alexander Prinzkowitsch) közreműködésével valósultak meg. Ez az akció jellegű munkamódszer nem volt idegen a korszak művészetétől, elsősorban a bécsi akcionizmus praxisában fedezhető fel, amelyhez lazán Rainer is kapcsolódott.

Az orfeuszi örök metamorfózis jegyében Rainer a megvalósítás processzusát tudatosan megkomponált fázisokra bontja: saját eltorzult arcát előbb különböző módokon, különböző beállításokban lefotózza, majd a legsikerültebb képeket kiválasztja, átfesti és átrajzolja, ezzel a legintenzívebb módon leplezi le az arc végtelen lehetőségű transformációit. A fotók torzítása minden esetben arra irányuló kísérlet, hogy dekonstruálja azt a társadalmi-egzisztenciális felszíni mázat, amely alatt az emberi kifejezés legalapvetőbb természete – az autentikus, a démoni és a primitív – mélyen el van temetve. Rainer ezeken a művein, majd a testre kiterjesztett *Testhelyzetek*-sorozaton (1970–75) teljesen lemondott a humanista tradíció ábrázolási szokásairól, hogy éppen annak ellentétét, az ember ösztönös, irracionális szintjeit fejtsse fel. Rainer számára ennek legjobb eszköze az elmebeteg konvencióktól mentes viselkedésének tanulmányozása volt, és bár introvertált személyisége a végső-kig elment, hogy behelyezkedjen és azonosuljon a sajátos, „beteg” létükkel, mindvégig a külső megfigyelő pozíciójából vizsgálódott. Ahogyan Donald Kuspit megjegyzi, Rainer soha nem adta fel teljesen önképét, mert az maga a metaforikus öngyilkosság lett volna, így fotói megmaradtak „az élet oldalán”.<sup>11</sup> Ekképpen művészete egy nagyszabású kísérlet a képzelőerő objektivizálására, közvetíthetővé tételére.

Az arci kifejezés szisztematikus kutatásának logikus következménye volt, hogy saját jellemvonásaitól eltávolodva

7 A kifejezés Otto Mauertől való. Lásd: Friedhelm Mennekes:



Arnulf Rainer: Ways to Abandonment and Mortification. artandreligion.de

8 A. Rainer: *Face farces* (1971). In: uő: *Előszó önmagamhoz*. Id. kiad. 33.

9 Rainer az ötvenes évek óta kutatta a pszichiátriai intézeteket, mára kb. 2000 darabossá duzzadt, főleg papír alapú művet felvonultató, egyedülálló *Art Brut* gyűjteménye elsősorban az 1945 előtt készült alkotásokra fókuszál. A mai napig aktív támogatója a dr. Leo Navratil által alapított, klosterneuburgi Guffing Intézetnek, amely art brut művészeiről vált híressé. Az intézmény 1993-ban izgalmas kísérleti projektnek adott helyet: meghívták Rainert, hogy fessen a páciensek rajzaira és fordítva.

10 A drogok emberre gyakorolt pszichikai hatásait vizsgálták a müncheni Max Planck Intézetben lezajlott kísérletben, amely során Rainer felügyelet mellett pszilocibin (gombákban előforduló pszichoaktív anyag) és LSD hatása alatt dolgozott. Rainer a kísérlet során hamar realizálta, hogy a dózis túl erős volt, és nem tud dolgozni. Örjögve számozta be füzetének lapjait, nehogy valaki ellopja azokat. Csak a drog hatásának gyengülése után tudott rajzokat készíteni, amelyek nagy többsége kis formátumú. Ennek oka, hogy a pszichózis vagy a részegség következtében a tudat beszűkül; nemcsak a papír formátuma, de a gondolat vagy a másokra irányuló figyelem is csökken.

11 Donald Kuspit: Arnulf Rainer: *Self-Exposures*. *Art In America*, April, 1987, 171–179.



↑ Arnulf Rainer *Alvás* (1973–74), vegyes technika, fotográfia © Albertina, Bécs



más extrém arckifejezésű témák irányába mozduljon. Rainer figyelme a 70-es évek végén visszatér a halál tabudöngető tematikájához. A *Halotti Maszkok*- (1978) és a *Halottak*-sorozatok (1978) dinamizmus szempontjából éppen ellentétei önarcképeinek. A halotti maszk az élethez és az egóhoz köthető utolsó dokumentumként valójában az ember igazi arcát, egyúttal a teljes nyugalom állapotát mutatja. A halál brutális, ugyanakkor történelmi és aktuálpolitikai konnotációt is hordozó műegyüttes a hirosimai atombomba-támadás nyers és megrendítő képeinek átdolgozása (1982).

Rainer egyfajta művészettörténeti referenciapontként kezdte el a nagy elődök alkotásainak átfestését. Messerschmidt grimaszoló szobor parafrázisaiban (1977), valamint a Van Gogh-önarcképek átdolgozásaiban (1977–79) – bár eleve egy nagyon eltorzult kifejezés képeit választotta kiindulásként – ironikus attitűdöt fedezhetünk fel. Bár a bécsi retrospektív kiállításon nem szerepel Arnulf Rainer és Dieter Roth 1973-ban megvalósított közös festészeti kísérlete, mégis érzékelhető hatással volt Rainer művészetére az a dialóguson alapuló, felszabadító képalkotás, amely során gátlások és öncenzúra nélkül áadták át többször is egymásnak a műveiket átfestés céljából. A tandem-munka eredményeképpen Rainer művészetében megjelenik a komikum

és a groteszk óvatosan adagolt eszköze; a Messerschmidt-, Van Gogh- vagy Goya-sorozatoknál már látenszen jelen van, majd amikor 1981-ben, a bécsi Akadémia tanáraként egy majmot visz be a diákjainak, hogy tőle tanuljanak festeni, gesztusában a groteszk játékoság és a sziporkázó (ön)írónia már leplezetlenül nyilatkozik meg.

Rainer életművére a korábban már felbukkant festészeti-tematikus problémákhoz való újbóli visszanyúlás spirális alakzata jellemző. A 80-as évektől a kereszt témája, illetve a monumentális méretű kereszt formájú képek válnak dominánssá művészetében, aminek eredője az 50-es évekre datálható. Rainer számára a vízszintes és függőleges vonalak dinamikus keresztveződéséből létrejövő keresztforma tökéletes festői felületet jelentett. Ugyanakkor a kereszt elementáris szimbólum is: vallási kontextusban a megváltás krisztusi jele, a kínzás és a destrukció, a szenvedés és a halál szimbóluma; a profán értelmezésben pedig a keresztutak és a tájékozódási pontok jele, a pontot kijelölő puritán geometrikus forma. Rainer folyamatosan változó stílári orientációja az elmúlt 20 évben a gesztusokon alapuló absztrakció felé mozdult el. Izgatott, sokkoló művei után viszonylagos nyugalmat árasztanak festett keresztjeinek áttetsző és fénnyel átitatott festékrétegei.

† **Arnulf Rainer Akadály** (1974–75),  
vegyes technika, fotográfia  
© Albertina, Bécs



↑ **Arnulf Rainer** *Fekete csíkok*  
(1974), vegyes technika, fotográfia  
© Albertina, Bécs





Arnulf Rainer életművének generációkon átnyúló hatása elsősorban az emberi létezésre összpontosító, örökérvényű kérdésfelvetéseinek aktualitásából fakad. A Magyar Nemzeti Galériában Rainer tiszteletére megrendezett kamarakiállítás<sup>12</sup> éppen a művészethez való viszonyulás közös elvi platformja teremti meg Rainer 1984-ben készített, többszörösen felülírt és átrajzolt Goya-sorozata, illetve a négy magyar kortárs alkotó művei között a dialógus lehetőségét. Kovács Péter önkíró vonalhálói, Nádler István hűvös, kontemplatív gesztusai, Gaál József sokszoros önfelülírásának súlyos rétegei és Szikszai Károly Soutine tájíratai valójában mind szentíven rímelnek Arnulf Rainer roppant oeuvre-jének különböző aspektusaira.

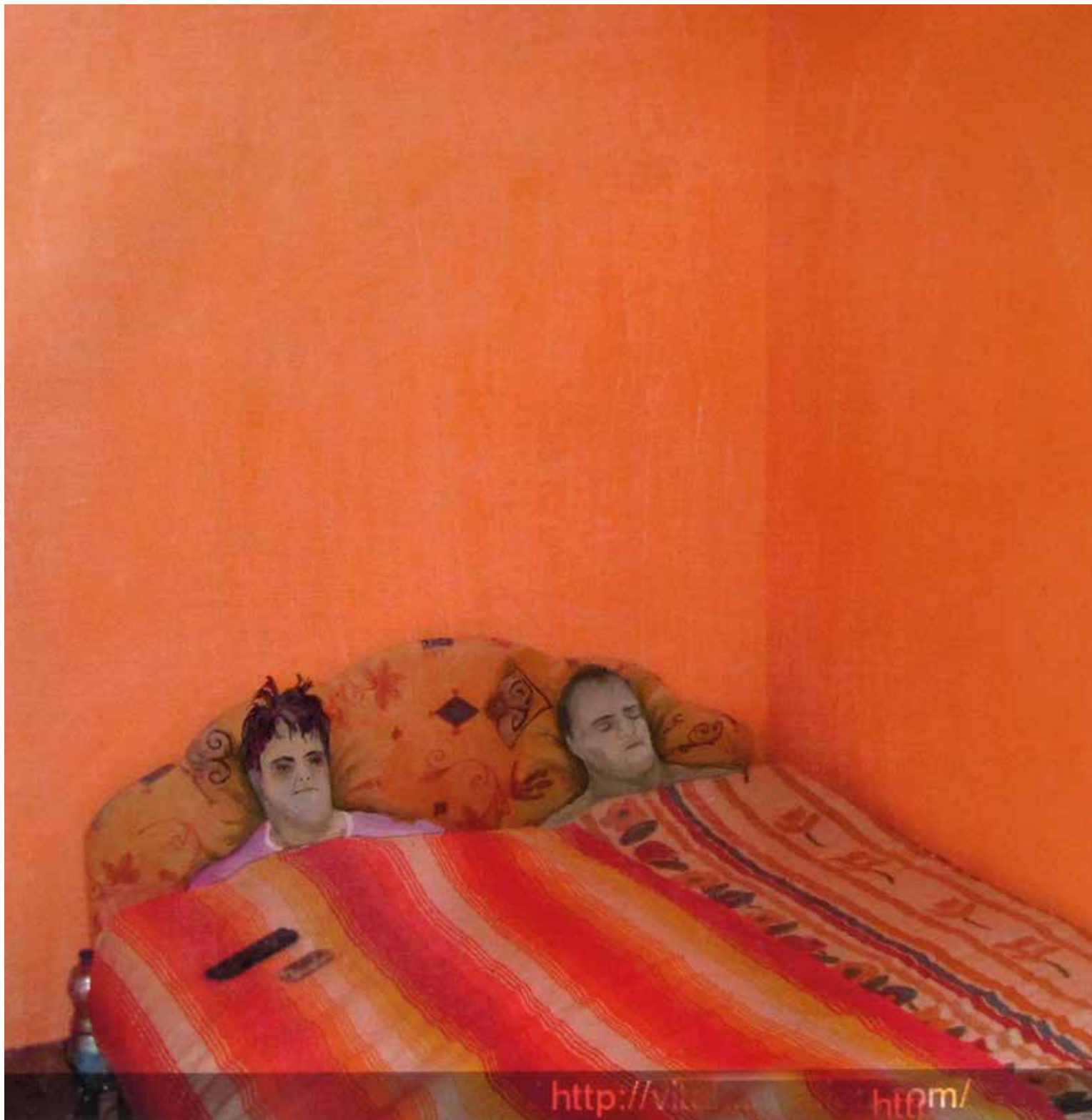
Arnulf Rainer sokszínűségében is homogén és emblematisz életművet egy olyan művészettörténeli korszakban hozta létre, amikor a festészet születésének Narcissus-i idejéből már csupán a nárcizmus izmusa maradt; radikálisan rámutatva arra, hogy egyedül a képrombolás (ikonoklazmus) aktusa nyomán lehet csak hiteles képalkotóvá válni. Átfestett és átrajzolt portréi pedig éppenséggel azt bizonyítják, hogy a korábban stabilnak és állandónak vélt identitás is csak a rombolás dekonstruktivista művelete révén – mely egyszerre pusztítás, megkérdőjelezés és újrateremtés – tud hitelessé válni, az orfeuszi énteremtés végtelenített processzusában.

<sup>†</sup> **Arnulf Rainer** *Fáradt póz I.* (1975), vegyes technika, fotográfia  
© Albertina, Bécs

<sup>12</sup> 2006-ban a bécsi Collegium Hungaricumban, majd 2008-ban a Virág Judit Galériában rendeztek hasonló koncepciójú, a mester és az előtte tiszteletüket tevő magyar alkotók munkáiból közös kiállítást.

<sup>↪</sup> **Szabó Noémi** művészettörténész, műkritikus. Kurátorként, illetőleg a KOGART Galéria művészeti vezetőjeként számos kortárs művészeti kiállítás rendezője.

# Szépség, esendőség,



# érdemlegesség

Beszélgetés Szabó Eszter  
képzőművésszel

Nolasco-Rózsás Livia

*Szabó Eszter festett képeinek legfontosabb sajátossága, hogy alkotójuk animáció segítségével megmozgatja a rajtuk szereplő emberi alakokat. Gyakran fordul klasszikus előképekhez vagy olyan tradicionális műfajokhoz, mint a portré. Jelenleg a Le Fresnoy-n folytat posztgraduális tanulmányokat.*



**Nolasco-Rózsás Livia** *Hogyan kerültél a Le Fresnoy-ba, Franciaországba?*

**Szabó Eszter** A Le Fresnoy egy kétéves posztgraduális képzés, amit még négy éve ajánlott nekem, brüsszeli kiállításon annak a galériának a vezetője, akinél akkor kiállítottam. Ez tulajdonképpen nem egyetem, hanem egy „stúdió”, ahova olyan konkrét projekttel lehet felvételizni, amelyet aztán, ha bekerül az ember, egy teljes apparátus és adott büdzsé hozzárendelésével segítenek megvalósítani. Fontos az interdiszciplinaritás, de általában kétféle típusú munkát támogatnak előszeretettel a Le Fresnoy-ban: videóinstallációkat vagy a klasszikus értelemben vett kísérleti filmeket; rövidfilmeket, amiket moziban vagy kiállítóterben is lehet vetíteni. A tényleges munkát, azaz a kivitelezést egy alapos konzultációs folyamat előzi meg. Nagyon komolyan veszik a projekteket, mindent lépésről lépésre előre meg kell tervezni. Már most ki kellett találnunk a jövő év júniusában nyíló kiállítás installálását, annak minden részletét. Nekem ez ebben a formában újdonság, de persze nagyon tanulságos.

**NRL** *Mi a megvalósításra váró projekted, amivel felvételt nyertél?*

**SZE** Elég sokat változtattam az eredeti ötletemen az elmúlt hónapokban, de alapvetően egy még otthon, Budapesten elkezdett gondolatmenetet szeretnék folytatni, illetve befejezni.

Festményekről, pontosabban festményekből készült videókról van szó, amiket az internetről letöltött lakáshirdetésekre festettem bele. Mint általában, most sem az extremitások foglalkoztattak, sokkal inkább a teljesen átlagos, ismerős és megszokott helyzeteket, illetve, jelen esetben, tereket kerestem. A képeket letöltöttem, kinyomtattam és erre festettem meg a fiktív lakókat; elképzelttem, kik ők, hogyan néznek ki és persze, hogy mit csinálhatnának ott. Sok a nagyon ismerősnek tűnő bútor és tárgy ezeken a képeken, ugyanakkor, ha alaposan szemügyre vesszük a részleteket, meglepően sok a dísz tárgy, amely néhány lakásban oltárszerűen van elrendezve, s ennek hatására szurreálisnak tűnnek ezek az enteriőrök. Ezeket a hirdetéseket alapul véve alakítottam ki a lakás-akciókat: van, ahol csak TV-t néznek, van, ahol valami különleges krémeket magára egy nő... Ha úgy vesszük, teljesen átlagos dolgokat csinálnak a figuráim, de azért próbáltam belecsempészni valamifajta mágikus-ezoterikus hangulatot is. Ugyanis érdekel a „hinni akarás” jelensége.

← Szabó Eszter Ágy (2013),  
olaj, printelt fotó, 40 x 30 cm  
© A művész engedélyével.  
fotó: Szabó Eszter

15/03/2013



→ **Szabó Eszter A.**  
(2010), olaj, fa, 30 x 20 cm  
© A művész engedélyével,  
fotó: Szabó Eszter

↳ **Szabó Eszter in 2053** (2010),  
videóinstalláció, Videospace  
Galéria dokumentáció, Budapest  
© A művész engedélyével,  
fotó: Szabó Eszter



A másik ötletem még nem kristályosodott ki ennyire, de az a tervem, hogy egyedi 3D-s ember-modelleket hozok létre, amelyeknek a kiterített „bőrét” kézzel festem meg, hogy aztán azzal textúrázhasam fel az alakokat, akiket aztán megmozgatok, animációkat hozva létre. A cél egy embertömeg létrehozása, de még a kísérleti fázisnál tartok, lehetséges, hogy a projekt sok változáson fog még keresztülmenni.

**NRL** Ezek is portrészzerűek lesznek, mint a 2010-es sorozatod, aminek 2053 a címe?

**SZE** A 2010-es sorozattal ellentétben itt több fog látszani az emberi testekből, inkább egész alakos ábrázolások lesznek.

Egy egész tömeget, vagyis inkább egy tömeg részletét képelem el, de ha nagyon akarjuk, nevezhetjük ezeket portrék sokaságának, még inkább csoportportrénak.

**NRL** Portrékat kezdettől fogva festesz olaj vagy akvarell technikával, s használod alakjaidat megmozgatva és állóképként is. Mi indított arra, hogy egy-egy ember bemutatásával foglalkozz?

**SZE** Mindegyikük kitalált figura, én gyúrtam őket össze különböző karakterjegyekből.

De az első portréim még valós személyek; a Képzőművészeti Egyetem tanulmányi osztályán dolgozó két hölgyet ábrázolták. Érdekesnek találtam azt a megszokott, hétköz-



← Szabó Eszter *Mennyibe kerül kilója?* (2009), videóinstalláció, FIKA kiállítás dokumentáció, Pécs  
© A művész engedélyével, fotó: Szabó Eszter

napi hangulatot, ami az irodájukat jellemzi. Először nem akarták, hogy lefotózzam őket, mert azt hitték, hogy gúnyt akarok belőlük űzni. Nem gondolták, hogy ők megfestésre érdekesek. Elgondolkodtató volt ez az esztétikai hozzáállás, ami egyébként nemcsak itt volt megfigyelhető. Az elkészült kép végül megtetszett nekik és – ha jól tudom – azóta is kinn lóg a tanulmányi osztály irodájában. Engem leginkább a szépség újraértelmezése, valamint az a probléma foglalkoztatott, hogy mi által válhat valaki érdekessé a megfestésre. A szépség és az érdemlegesség kérdése együttesen indított arra, hogy portrékkal kezdjek el foglalkozni.

Később fotózni kezdtem az utcán. Az ember, ha a városban jár-ke, többnyire „automatizálódik”, oda se figyel, s csak valami spektakulumra kapja fel a fejét. Ebből én igyekeztem tudatosan kizökkenteni magamat, koncentrálni a lehető legáltalánosabb jelenségekre, az apró részletek megfigyelésére, melyekből aztán megalkottam a figuráimat.

**NRL** *Volt ebben társadalomkritikai szándék? Vagy inkább az esztétizált újra-megjelenítés volt a fontos?*

**SZE** Nyilván kritikus szemmel nézem az embereket, de ebben önmagában nincs társadalomkritika, illetve nem volt bennem ilyesfajta szándék. Persze kérdés, hogy mit nevezünk társadalomkritikának. Rengeteg aspektus érdekelt, volt egy olyan időszak, amikor azt figyeltem meg, hogy miképpen öltöznek a nők állatmintás, tigris, zebra, leopárd, szexinek gondolt állatok bundájának a mintájába, s hogy ez mennyire abszurd. Ami engem igazán érdekelt, az az esendőség, avagy gyengeség. Megfigyelő álláspontra helyezkedtem, és próbáltam nem támadni vagy hibáztatni ezeket az embereket.

**NRL** *A kritikai él nem feltétlenül támadja és hibáztatja azokat, akik leopárdmintát öltenek magukra, inkább a kiváltó okokat kritizálja.*

**SZE** Igen, de nem kerestem semmi negatívát ezekben a részletekben. Kritikus szemmel nézni számomra azt jelenti, hogy megkérdőjelezek minden részletet és végiggondolom azokat.

**NRL** *Mennyire tudnak vagy akarnak portréid az ábrázolt lelkek tükrévé válni?*

**SZE** Semennyire. Ez inkább egy sorozat, amiben jelenségek sorát keresem vagy mutatom meg. Soha nem hús-vér embereken keresztül próbálok meg egy általános jelenséget megmutatni. Ők tulajdonképpen mind *dummy*, akik nagyon ismerősnek tűnnek, és nyilván sok minden jut róluk eszünkbe.

**NRL** *Milyen előképeket tartottál szem előtt?*

**SZE** Nagyon érdekelt a korai németalföldi festészet, sokat tanulmányoztam többek között Memling portréit – amelyek egyébként egyszerűen megfeszíthetetlenek számomra: egyszerre vannak nagyon leegyszerűsítve és mégis olyan finomak a részletek!

**NRL** *Nem csak a korai németalföldi festészetet tanulmányoztad és használtad fel a munkáidhoz. A Bosch-triptichon, a Gyönyörök kertje átiratánál is...*

**SZE** Valóban. A *Paradicsom visszahódítása* című videóm esetében persze Bosch *Gyönyörök kertje* mint képi előzmény formailag minden bizonnyal szembetűnő, de nemcsak ez inspirált. Hanem a *Macskafogó* utolsó jelenete, amikor gurítgatják



↑ Szabó Eszter  
Vízprogramozás (2013),  
olaj, printelt fotó, 40 × 30 cm  
© A művész engedélyével,  
fotó: Szabó Eszter

egymásnak a labdát a megszelídített, agymosott, bárgyú macskák. Érdekes párhuzamnak gondolom a mai világgal.

**NRL** Más klasszikus előzményei is vannak a munkáidnak. Említhetnénk Bosch mellett Sassetát, akinek egyik munkáját animalva festetted meg Sassetta Speedcore címmel.

A korai németalföldi festészet egyik jellemzője, legalábbis Erwin Panofsky szerint, a „rejtett szimbolizmus”, mely szerint a festő nem csak a látható valóság részleteit próbálja meg hűen visszaadni, hanem szimbólumokon keresztül fejez ki bizonyos tartalmakat, akár a bibliai jelenetekben, akár a portrék esetében. Ez a te munkáidban megjelenik valamilyen szinten?

**SZE** Ennyire tudatosan biztosan nem, mert olyasféle konkrét jelképekkel nem operálok, mint amilyen például az elmúlást jelképező, félig hámozott citrom – legalábbis ilyen konkrét jelentéstartalmakat rendel ezekhez a tárgyakhoz Panofsky az általa elemzett képeken. Ugyanakkor bizonyos dolgok óhatatlanul többletjelentést hordoznak.

**NRL** A kortárs társadalomban élők számára bizonyára megfigyelhetőek ezek a jelek. Bocsáss meg, hogy ellenkezem, de én azt gondolom, hogy a munkáidban igenis megjelenik egyfajta rejtett szimbolizmus, akkor is, ha a kortárs szemlélő számára ez már nem is annyira rejtett, hanem egyértelműen dekódolható. Dekódolható például az, hogy egy idősebb néni leopárdmintás ruhában furcsa, amennyiben mindnyájan elfogadjuk, hogy olyan nők hordanak vadállatmintás ruhákat, akik dögösnek és szexinek próbálják meg feltüntetni magukat...

**SZE** A fiatal nők leopárdmintái éppolyan viccesek és abszurdak szerintem. De tény, hogy dekódolható a jelenség.

**NRL** Szerintem meg, ha egy nagymama korú nő ölti magára, az nagyon furcsa összehatást eredményez, hiszen mi mind tudjuk, hogy ez a minta mit jelképez.

**SZE** Meggyőztél, igen.

**NRL** Vannak olyan kortársak, akik inspirálnak, vagy párhuzamot látsz a saját hozzáállásod és az ő alkotói attitűdjük között?

**SZE** Sok olyan művész van, akiknek a munkája érdekel. Azonban annyira erőteljesen nem inspirált egyik kortárs művész sem, mint mondjuk a korábbi portréim esetében Hans Memling.

**NRL** Nem is találkoztál a tiedhez hasonló munkákkal?

**SZE** De, nagyon sok fotós dolgozik ezekkel a témákkal, akik között van néhány nagyon ismert is, hogy csak a legevideksebbet, Martin Parrt említsem. De például nagyon tetszett Paul Graham brit fotós *The Present* című sorozata, amit New Yorkban láttam 2012 tavaszán. A sorozat több utcajelenetből áll; egy-egy jelenet két-három olyan fotó, amely pár másodperc eltéréssel ugyanazt a hétköznapi, látszólag érdektelen New York-i utcát mutatja. Ezek a képek elcsípnek egy-egy lényegtelennek tűnő pillanatot, amelyek pont ezért válnak nagyon izgalmassá.



← Szabó Eszter Gyógyóelés  
(2013), olaj, printelt fotó, 40 x 30 cm  
© A művész engedélyével, fotó: Szabó Eszter

**NRL** A Graham által fotózott jelenetelési technika a te munkáidban inkább azzal az animációs megoldással kapcsolható össze, hogy megmozgatód a képeidet.

**SZE** Igen, továbbá azzal, hogy Graham is a hétköznapiakat figyeli. Néhány művész, mint William Kentridge vagy a japán Tabaimo munkája animációs szempontból érdekel. Nemrég fedeztem fel Shana Moulton, egy amerikai művészt, aki saját magáról csinál videókat olyan lakásbelőkben, amelyeket ő rendez be, s amelyeket aztán át is rendez mindenféle ezoterikus gondolatok alapján. Moultonnak ez a sorozata, ami *A suttogó fenyők* címet viseli, passzol ahhoz a munkához, amibe most én vágtam bele itt, Franciaországban. Sok érdekes mű kapcsolható még ide: Georg Grosz rajzai, Roman Signer, Francis Alÿs, Qualyola, Aaron Johnson munkái.

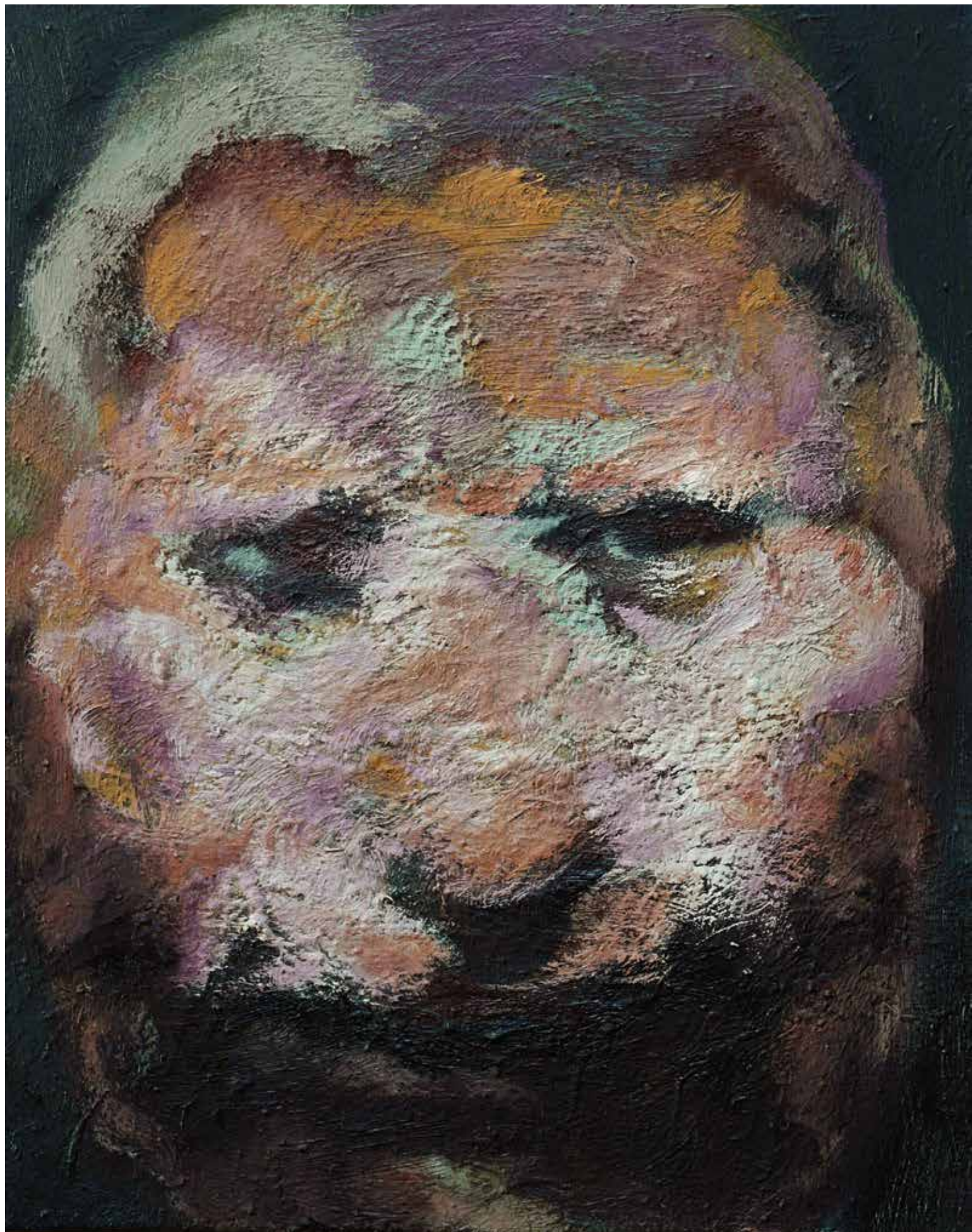
**NRL** Még beszéljünk kicsit a technikákról! Főleg akvarellal és olajjal dolgozol, de ha olajat használasz, az is akvarellszerű. A megfestett képeket többnyire megmozgatód, animálsz. A beszélgetésünk elején említetted, hogy modellekre, 3D rácsokra próbálsz majd meg bőrként ráhúzni a festményeidet. Eddig egyszerűbb technikával dolgoztál, de most elkezdted finomítani a technológiai hátteret.

**SZE** Teljesen analóg, stoptrükk technikával készült az *Idomok* című videóm, ami a Képzőművészeti Egyetemen a diplomamunkám volt. A későbbi műveim elkészítésekor már számítógéppel dolgoztam, ám néha, ha adta magát, stoptrükkel oldottam meg ezt-azt. Mindig megmaradtam azonban a 2D-nél. Az, hogy melyik technikai megoldást alkalm-

zom, általában annak a függvénye, hogy épp' melyik tünik a legegyszerűbbnek. A 3D modellezésre most a térbeliség miatt van szükségem. Ha térben akarom bemutatni a mozdulatokat, akkor egyszerűbb dolgom lesz 3D szoftverekkel. Kísérletezek, fogalmam sincs, hogy kell egy „rendes” animációt csinálni.

**NRL** Az elmúlt években a 3D animáció képzőművészeti használata nagy karrierbe kezdett. A posztinternet artnak nevezett jelenséget képviselő művészek is szívesen használják, Ed Atkins és Helen Marten is. A posztinternet művészet jelensége még nagyon új, nem teljesen megfogható, de annyi mégis elmondható az irányzattal kapcsolatba hozott művészekről (további példák: Oliver Laric, Cory Arcangel vagy Seth Price), hogy a világhálólóval járó lehetőségeket és a legújabb digitális technológiákat használják ki a művek létrehozásakor. Mennyiben kapcsolódhatnak ehhez az irányzathoz a munkáid?

**SZE** Az új technológiákkal történő kísérletezés eléggé kézenfekvőnek tünik. Az úgynevezett posztinternet art irányzatához sorolt, általam ismert művészek között vannak nagyon érdekesek, akikkel nem annyira technikailag, mint inkább tartalmilag érzek párhuzamot, például az ezotéria, a tudomány, a hiedelmek kérdéseiben vagy a különféle jelenségek gyűjteményes rendezése terén.





# Ínség és szentség

Gaál József *Persona Fragmenta* című portrészorozatáról<sup>1</sup>

Széplaky Gerda

Gaál József legújabb sorozatának képein arcokat látunk. Nem teljes testalakokat, még csak nem is fejeket, hanem kizárólag emberi arcokat, amelyek gyakorta a nyakról és a hajas fejbőrrel is le vannak választva. Elementáris erővel világlanak elő az őket körbeölelő, a halotti pózt hangsúlyozó feketeségből, mintha csak ki akarnának törni onnan. Aztán mégsem adják magukat nekünk, sejtelmesen hátralepnék inkább, visszarántva minket is a semmibe. Keretbe zárt emberi tekintetek merednek ránk. Egyszer az arcsontok között világló szempárok, máskor a szem helyén tátongó, sötét üregek szegeződnek ránk. Megszólítanak. Nem a kép titokzatossága ösztönöz minket, nézőket arra, hogy a feltáruuló formák mélyére hatoljunk, próbálván megkonstruálni ott egy elképzelt személyt, egy fiktív identitást, fordítva történik: a kép néz minket, az arc mélyéről figyel valaki. A sajátos beállítás eredményeképpen úgy érezhetjük, mintha valaki – egy tökéletesen idegen, ismeretlen személy – már eleve jelen lenne ezekben az arcokban. És mintha nem is az anyagszerű vásznakról, nem a galéria valóságos teréből érkeznének a felkavaró pillantások, melyek egymásba akaszkodva szinte egynemű lényegiséggé állnak össze, hanem valahonnan messziről, az időtlenségből. Túlcsondulnak a jelenen, kibillentenek a pusztá érzékelésből. Jóllehet éppen a képek érzékisége, vad, erőteljes gesztusokkal megalkotott festőisége az, ami legelőször megszólít.

Gaál legújabb sorozatának vásznain különböző arcokat látunk. De a mindig másféle hangoltságot és másféle létállapotot megjelenítő karakterekben a különbözőség ellenére is kirajzolódik valami közös: egy olyan azonosság, amely az eltérésre épül. Mintha éppen az arcok sokfélesége tenné lehetővé, hogy feltárjuk bennük azt az általánosat, ami túlvetet az egyediségükön. Ezt a paradoxont a *Persona Fragmenta*

részleteken keresztül mutatja fel – minden megjelenített arc egy töredék –, egyre közelítve az esszencia megragadásához. De lehet-e nehezebb dolga a festőnek, minthogy az örökévalóság mozdulatlanságába vonja azt, ami az emberben a legkevésbé rögzíthető? Bevégezhetetlen feladatnak tűnik a személyiség, a *persona* lényegének a megragadása. Ez a bevégezhetetlen feladat Gaálnál immár évtizedek óta tart, a művészet történetére visszatekintve pedig egyenesen azt mondhatjuk, hogy évezredes projektről van szó.

No de miért éppen az arc az a kitüntetett testrész, amely kezdettől fogva az ember reprezentációjának a centrumában áll? Miért nem a láb vagy a kéz vagy a test bármely más tagja? Ha a képzőművészetet az emberábrázolások történeteként ragadjuk meg, s miért is ne tennénk így, akkor rögtön megállapíthatjuk, hogy a művészet valójában a testábrázolások története. A testünkről kialakított hagyományos képeken keresztül ragadjuk meg önmagunkból azt, amit emberinek gondolunk. „Ahol ember jelenik meg a képen, ott testeket ábrázolnak” – összegez Hans Belting.<sup>2</sup> Azaz a test (*Körper*) mint alak magát az embert jelenti. A teljes testalak képe közérthetően fogalmazza meg számunkra azt, ami a humánumhoz tartozik. A felegyenesedett testalak képéből legelőször az állati testalaktól való megkülönböztetés, azaz magával az állatiassággal való szembeszegülés tűnik elő. Az idealizált testalakokban pedig eszmények fejeződnek ki: esztétikailag fogalmazódik meg mindaz, amit az ember saját neme, kultúrája kapcsán szépnek, jónak, nemesnek gondol. A keresztény emberábrázolásban a test képe Jézus Krisztus testével azonosítható, amely – a teológia tanaihoz hűen – a szellemihez rendelt egyetlen, valódi testként utal Istenre. Mindehhez képest a csonkolt, torz és csúnya testek, ahogyan az egész-mivolt feldarabolását szimbolizáló test-fragmentumok is, a hiányra, a tökéletesség megbomlására utalnak. Egyedül az arc az a testrész, ami önmagában is képes a teljességet megjeleníteni. Mindez a keresztény teológiára és a bizánci művészeti hagyományra vezethető vissza. Az ikonok az istenség képmásaiként a teljességbe engednek betekintést, s mivel az istenit reprezentálják, kétségbevonhatatlan igazságrelevanciával rendelkeznek. A portré hitelessége is ebből a felhatalmazásból táplálkozik. A portrén

← Gaál József  
*Persona Fragmenta* VI.  
(2014), olaj, vászon  
© Gaál József

<sup>1</sup> A sorozat 18 alkotása látható volt a Godot Galéria 2014. szeptember 3. és október 4. között megrendezett kiállításán.

<sup>2</sup> Vö. Hans Belting: A test képe mint emberkép (Kelemen Pál fordítása). *Vulgo*, 2003/2. 34–53.



† Gaál József  
Persona Fragmenta II.  
(2014), olaj, vászon  
© Gaál József

mindazonáltal hangsúlyosan jelen vannak más testtörések (fej, nyak, váll, mellkas), melyek az egész emberi alak csonkolásának a látványa okán utalást hordoznak a megsebesíthetőnek és mulandónak tapasztalt élő testre. Az ikonokon nem véletlenül olyan hangsúlyos a fej körül megjelenő, fénylő glória, melynek egyik fontos funkciója, hogy a hústest képével szembeszegezze a szentség állítását. De mind az ikonokon, mind a portrékon az arc áll a középpontban – az arc, amely a szellemit engedni kifejeződni.

Miközben az arc a minden emberben közös legáltalánosabbra, az Istennel való rokonságra utal, azon közben feltár egy másik fontos vonatkozást az emberi esszenciából: a személyességet, mely az embert szinguláris létezésében egyedivé teszi. A mindenki mástól való lényegi különbség mindenekelőtt az arcon válik láthatóvá. Az arc kitün-

tettségét abból a jelsűrűségből nyeri, amely más testfelületről hiányzik. Az arc fiziognómiájaként feltároló jelek sokasága, valamint a kirajzolódó vonásokhoz rendelődő bámulatos változékonyság olyan koncentrátsággá áll össze, amely lényegileg különbözteti meg az emberi arcot az állattias, statikus karaktertől. Az arc fiziognómiája tulajdonképpen egy nyelv előtti beszédet tesz lehetővé. Míg a beszéd gyakorta arra való, hogy elrejtjük vele gondolatainkat, addig az arc, a mimika, a gesztusok közvetlen nyelve nem képes hazudni. Az érzések és gondolatok leplezetlenül fejeződnék ki rajta, ezért – a lélek feltárolásának a helyeként – az emberi kommunikáció legfontosabb médiumaként tekintünk rá. A szemtől szembe forduló arc nyíltan tartja oda magát a másik ember elé. Őszinteségével kihívja a Másikat, morális viszonyulásra kötelezi. De ahogyan arra Emmanuel Lévinas felhívja a figyelmet, egy felém forduló arc meztelességében nemcsak a póreség lepleződik le, hanem annak a másik embernek az én világomtól való idegensége is. A kiismerhetetlenül másmilyen Másik arca saját szabadságát szegezi nekem. A másik ember mint *persona* esszenciáját kifejező arc hiába tárja hát elem magát a lehető „legmeztelelenebbül”, ha egyúttal tökéletesen uralhatatlan számomra: közelsége ellenére is távoli. Lévinas azt állítja, hogy az arccal rendelkező, birtokolhatatlan Másik az egyetlen olyan lény, akit, ha akarnék, sem tudnék elpusztítani. Mégpedig azért nem, mert a felém forduló arcban a végtelenség mint szabadság van jelen, s ez a szabadság nem az én létezésemről függ, megelőz engem. A Másik arca azért tud radikálisan idegen lenni, mert a szó, amit a mimika és a gesztusok nyelven közöl, fentről, a magasságokból érkezik. Idézve a francia filozófust: „A Másik a metafizikai igazság helye maga, mely elengedhetetlen a kapcsolatomhoz Istennel. Egyáltalán nem a közvetítő szerepét játssza. A Másik nem Isten megtestesülése, hanem éppen arca révén, ott, ahol testetlen, ahol Isten feltárolkozik, a fenségesség megnyilvánulása”.<sup>3</sup>

Ha Gaál József portréit nézzük, akkor a megértést ezzel a gondolattal érdemes kezdeni. Ránk meredő arcokat látunk, amelyekben érzékiségük és különbözőségük ellenére is jelen van valami közös: az isteni feltárolása. Talán innen válik érthetővé, hogy Gaál miért helyezi kiüresített, homogén terekbe gazdagon fakturált, színek sokaságából megalkotott arcait, mintegy a semmibe lógatva őket. A halál ürességét idéző, testetlen terek révén a transzcendencia horizontja nyílik fel. De vajon valóban testetlenek-e Gaál arcai? Vajon a testről leválasztott fej csak a szellemi és a lelki vonatkozásokat tárhatja-e elénk? A vászonra felvitt festék faktúráiból és sejtelmes foltjaiból nem éppen a hús vadsága és sebezhetősége bontakozik-e ki?

Gaál kezdettől fogva az emberi minőséget kutatta bábuserű figurái révén. A korábbi műveken látható testalakok azonban nem voltak valóságosak a test mint élő test, mint hús (*Fleisch*) értelmében. Mitikus alakok gyanánt, archaikus szerepeik mögé bújva inkább az emberi genezis kérdéseit boncolgatták. Mozdulatlanságba dermesztett, szobrokat idéző emberalakjaira az alkotó ráadásul legtöbbször maszkokat aggatott: nem tárta elénk személyességüket.

Aztán a kétezres évek közepétől kezdve fokozatosan teret hódít Gaál művészetében a szimbolikus, általános jelentés-tartalmakat hordozó nyelvezettel szemben az affektusokat mind erőteljesebben megjelenítő festői beszédmód. Az egymástól élesen elválasztott, homogén felületű formaelemekkel, a kubista szerkesztésmóddal szemben megjelenik a sokkalta kaotikusabb ecsetvonásokra építő komponálás. Már az 1998-as kalligrafikus akvarellképeken felfigyelhetünk az esetlegességet felvállaló, a pillanatnyi gesztusokra hagyatkozó alkotásmódra. De majd csak a 2006-os *Szamszára*-sorozatban jelennek meg azok az alakok, amelyek esendőségükkel, vágyaiknak kiszolgáltatott húslényükkel (a sorozat meghatározó témája a szexualitás) immár leplezetlenül beszélnek az ember lényegét meghatározó testi vonatkozásokról. Az ebben az időszakban készült portrékon megjelenő fejek, ahogyan a szeretkező párok fejei is, maszk nélküliek. Egyre gyakoribb témává válik az affektusok ábrázolása: *Ravasf fej*, *Dühös fej*, *Mérgef fej*, *Bánatos* stb. A vad színbeli komponálás, a szabad játékoknak teret engedő ecsetkezelés eredményeképpen Gaál esendő, egyediségükben megragadott emberi arcokat állít elénk. A maszk ledobása jelentős pillanat az életműben, fontos határvonalat jelöl. A maszkkal nemcsak az elrejtés gesztusa tűnik el, hanem az emberi létre vonatkozó mitikus és archaikus igazságok feltárásának a vágya is. Az emberalakok jelenbéli, élő figurákká változnak. A kompozíciók kizárólagos témájává váló arcokat nem egyszerűen az érzelmeit palástolni képtelen *persona* megjelenésére használja a művész, ennél többről van szó. Amikor Gaál arcot fest, akkor a maszk nélküli embert festi: a húsáig lemeztelenített embert. A mezítelenség nem ruhátlanságot jelent, hanem olyasféle kitakarását a szingulárisan létező, egyediségében kivételes embernek, amely a végsőkig visszabontva az általánosig hatol. Ha Gaál portréit nézzük, akkor az arc húsát vagy inkább a hús arcát nézzük. Lehet-e húsa az arcnak mint legtestetlenebb testrésznek? Gaál paradoxonokra épített sorozata addig a pontig vezet el bennünket, ahol már nem választható külön szellemi és testi entitás. A szellem és a lélek sugárzása áthatja a test minden egyes porcikáját (az arc is egy testrész, ezért olyan intenzív és szuggesztív rajta minden ecsetvonás!), mint ahogy a test sugárzása szellemmel tölti fel az önmagába zuhant, degradált anyagot. Szelleminek és testinek ezt az összefonódását láthatjuk a 20. századi művészet jó néhány emberábrázolásán, gondoljunk például Francis Bacon kicsavarodó testalakjaira vagy Lucian Freud fájdalomtól és élvezettől elgyötört emberábrázolásaira. Az arc szelleminek álcázott maszkja helyén náluk is az érző és szenvedő, a mulandóságnak kiszolgáltatott hús tűnik elő, mely az embert – a humanizmus minden magasztos eszméje ellenére – az állattal rokonítja.

Gaál portréinak közvetlen előzménye azonban inkább a magyar festészetben keresendő, mindenekelőtt Mednyánszky csavargó-portréit fedezhetjük fel eredetpontként.<sup>4</sup> Mednyánszky már a 19. század végén nagyon pontosan fogalmazott arról az állatias vonatkozásról, ami aztán a következő évszázad emberábrázolásainak evidenciájává vált: „Hogy megtaláljuk azt, ami egy fejben érdekes, azaz



a lelket, előbb a különböző alaprészeket kell megkeresnünk. A külső alak alatt a megfelelő állatot.” Ennek megfelelően hozta létre a maga agresszív hatású kolorit-variánsát, amely a színek fiziognómiai hatásának vizsgálatára támaszkodik: „Van egy rozsdavörös, barnás piszkos-vörös, amely a legnagyobb mértékben izgatja az idegeket. Van ebben a színben valami fenyegető, kivált, ha más, piszkosszürke és meleg színek veszik körül. Ezek a színek zavarosak. Önkéntelenül a legösmertebb állati anyagokra emlékeztetnek, és pedig olyanokra, amelyek az erjedés első stádiumában vannak.”<sup>5</sup> Gaál *Persona*-sorozatának olajjal festett portréin is ez a kolorit-együttes dominál, de még „zavarosabbá” válik a kompozíció azoktól az élénk színtónusoktól (kiváltképp a pirostól és a zöldtől), amelyek révén a vér és az enyészeti képzetei erősödnek fel. Ezek a képek vastagon rétegezettek,

<sup>1</sup> Gaál József  
*Persona Fragmenta III.*  
(2014), olaj, vászon  
© Gaál József

<sup>3</sup> Emmanuél Lévinas:  
Teljesség és végtelen  
(Tarnay László fordítása).  
*Jelenkor*, Pécs, 1999. 59.

<sup>4</sup> A legnyilvánvalóbb párhuzamot az MNG-ben őrzött Csavargófej-tanulmány (Sebesült, 1911–13.) nyújtja.

<sup>5</sup> Vö. Mednyánszky László  
feljegyzései 1877–1918.  
(Bárdoly István szerk.).  
MNG, Bp., 2003.



↑ **Gaál József** *Persona Fragmenta. Tanulmányfej V.* (2014), olaj, vászon

© Gaál József

→ **Gaál József** *Persona Fragmenta I.* (2014), olaj, vászon

© Gaál József

→ **Gaál József** *Persona Fragmenta IV.* (2014), olaj, vászon

© Gaál József

melyek testes, ugyanakkor sűrűn érzett felületeikkel az eleven hús érzetét teremtik meg, miközben újfent maszkyszerűvé merevítik az arcot. De ez a fajta maszk más, mint amit a korábbi korszakok művein láttunk. Ez a maszk a személyiséget nem eltakarja, hanem mintegy hagyja eljutni a legmélyebb lényegéhez. A személyiség kifejezés a latin *persona* szóból ered, mely a maszkot is jelenti. A *personare* ige „visszhangzó”-ként, „keresztülszóló”-ként fordítható. Gaál lecsúszított arcai – melyek tehát távolról sem álarcok, halotti maszkokhoz hasonlítanak inkább – a személyiségnek azt a rétegét mutatják fel, amelyen keresztül lehetővé válik valami végtelenül idegennek, a nem-személyesnek az áttűnése is. Ingmar Bergman *Persona* című filmjében nézhetjük végig azt a folyamatot, melynek során két különálló személyiség (két nő) álarcaik ledobása után mintegy összeolvad, eggyé válik az örület és a kétségbeesés legutolsóként kínálkozó, visszhangzó maszkja alatt.

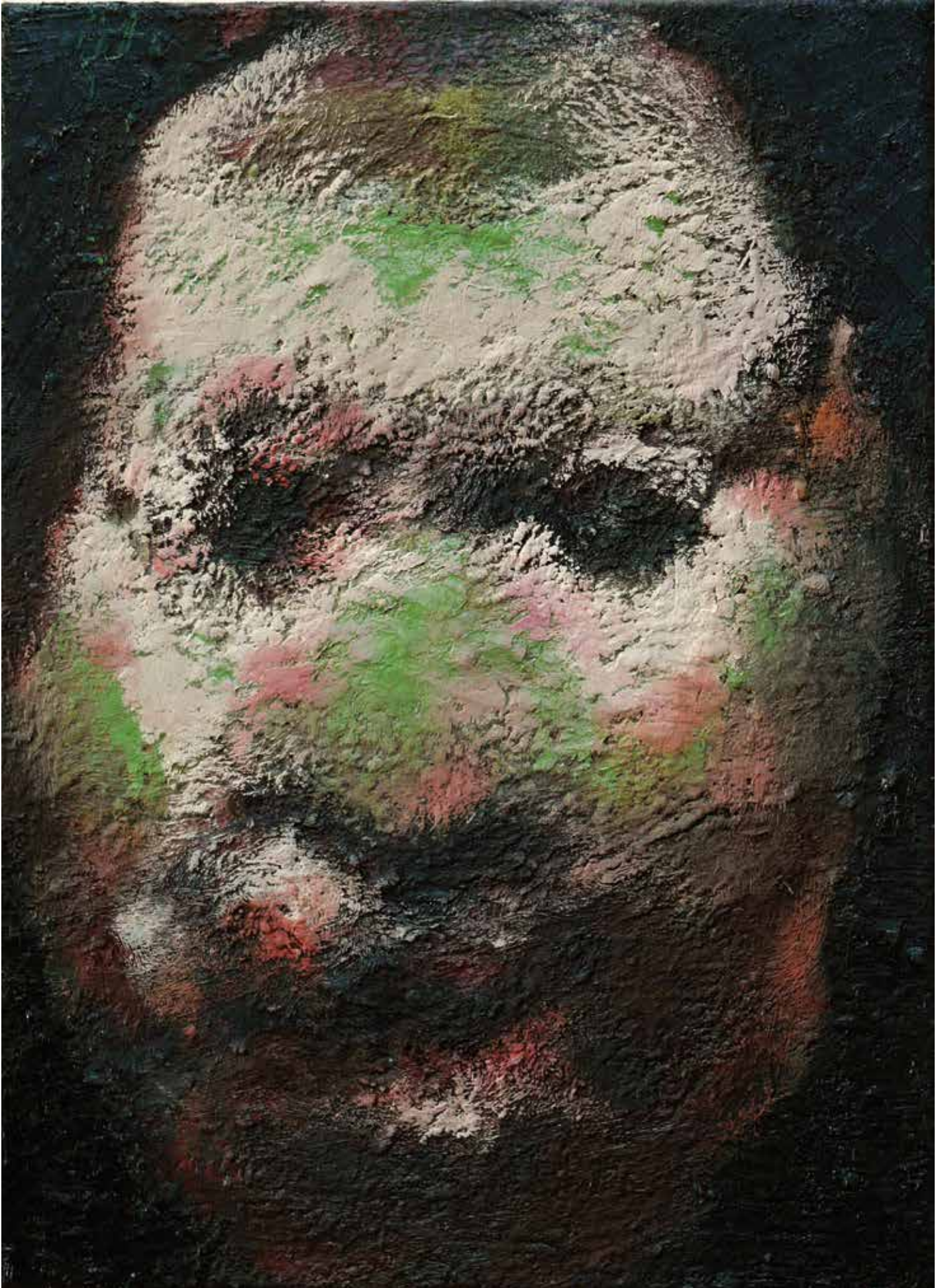
Mi hangzik át Gaál „végső maszkjain”?

A *Persona Fragmenta* képein ugyanazt a vad gesztikulációt fedezhetjük fel, amit Arnulf Rainer festékekkel átkent fotóportréin látunk. Vagy felidéződhetnek bennünk Marlene Dumas esetlegességét, pillanatnyiságot sugalló emberfejei. Ám a portréfestészetet progresszív módon megújító kortársakhoz képest a magyar művész karakteresen mást állít: halotti pózba merevíti és az öröklét mázával vonja be az arcára redukált, esendő emberi lényt. Gaál sápadt fehér foltokkal teletűzdelt képein az arcok fényleni kezdenek.



Az átszellemített fejekben a lévinas-i „fenségesség” ígérete sejlik elő. Vagy talán nem is ígéret ez, inkább vágyódás. Ezek a hol vad gesztusokkal, hol meg aprólékos vakolással lecsendesített, már-már az absztrakcióig egyszerűsített portrék ugyanis a hússzerűség ellenére vagy éppen azon keresztül mutatják fel a testnek azt a pontját, ahol az a legtestetlenebb. A művész a létezés két oldala, az elementáris élő mivolt és a testetlen halotti állapot között egyensúlyoz. A fejek koponyaszerű ábrázolása vagy a határoló kontúrok felszámolása egyaránt arról tanúskodik, hogy az arcként élénk állított ember csak félig van jelen a földi világban. A mulandóságba odatartott arcokon, a nemcsak húsig, de csontig visszavetkezett arcokon átsejlik a másik, a túlnani világ ígérete, melyről mindazonáltal nem tudunk semmit – szorongunk tőle, miközben vágyódunk utána. A *Persona Fragmenta*-sorozat különböző karakterűre komponált, idegenül is ismerős arcainak esszenciáját éppen ez, az ellentétek kettősége adja: hogy a hússzerű maszkokban egyszerre remeg ott az állat ínsége, és szólal meg a magasság szentsége.

↳ **Széplaky Gerda** esztéta, kurátor, az EKF főiskolai docense, a *Flash Art* magyar kiadásának szerkesztője



# Bécstől Zágrábig

*Aktuális időszaki kiállítások*

## Bécs

### Albertina

A-1010 Wien, Albertinaplatz 1.  
www.albertina.at

- **Arnulf Rainer**  
2014. szeptember 3. – 2015. január 6.
- **Karl Prantl: The language of stones**  
2014. október 17. – 2015. február 1.

### 21er Haus (Belvedere)

A-1030 Wien, Schweizergarten,  
Arsenalstraße 1.  
www.21erhaus.at

- **Sigmund Freud**  
– **Joseph Kosuth installációja**  
2014. szeptember 19. – 2015. január 18.
- **Peter Weibel – Media Rebel:**  
**Warnung! Diese Ausstellung**  
**kann Ihr Leben verändern**  
2014. október 17. – 2015. január 18.

### Essl Museum

3400 Klosterneuburg bei Wien,  
An der Donau-Au 1.  
www.essl.museum

- **Die Zukunft der Malerei**  
2014. október 3. – 2015. február 8.

### Kunsthalle Wien

A-1070 Wien, Museumplatz 1.  
www.kunsthallewien.at

- **Kidnappers Foil**  
2014. november 14. – 2015. január 18.
- **Tony Conrad**  
– **Two degrees of separation**  
2014. december 3. – 2015. március 8.

### MUMOK (Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien)

A-1070 Wien, Museumplatz 1.  
www.mumok.at

- **Die Gegenwart der Moderne**  
2014. március 4. – 2015. február 8.
- **Pin – Jenni Tischer**  
2014. október 18. – 2015. február 1.
- **Hippies Use Side Door**  
– **Cosima von Bonin**  
2014. október 4. – 2015. január 18.

### Secession

A-1010 Wien, Friedrichstraße 12.  
www.secession.at

- **Chto Delat – Time Capsule.**  
**Artistic Report on Catastrophes**  
**and Utopia**  
2014. november 21. – 2015. január 25.
- **Renata Lucas**  
2014. november 22. – 2015. január 25.

## Brno

### Moravian Gallery in Brno

662 26 Brno, Husova 18.  
www.moravska-galerie.cz

- **Multimedia Overlaps**  
**of the Artistic Avant-Garde**  
2014. november 28. – 2015. április 26.

## Budapest

### Ludwig Múzeum

1095 Budapest, Komor Marcell u. 1.  
www.lumu.hu

- **Forradalom. Anarchia. Utópia**  
2014. október 17. – 2015. január 4.
- **Ludwig 25. A kortárs gyűjtemény**  
2014. nov. 13. – 2015. december 31.

### Magyar Nemzeti Galéria

1014 Budapest, Szent György tér 2.  
www.mng.hu

- **Rainer 85**  
– **Tisztelet Arnulf Rainernek**  
2014. október 15. – 2015. január 4.
- **Fordulópontok.**  
– **A huszadik század 1914, 1939,**  
**1989 és 2004 tükrében.**  
**Kortárs művészeti kiállítás**  
2014. november 14. – 2015. február 15.

### Múcsarnok

1146 Budapest, Dózsa György út 37.  
www.mucsarnok.hu

- **Žilvinas Kempinas – Ötödik fal**  
2014. szeptember 27. – 2015. január 4.
- **Tommaso Tannini**  
– **H. azt mondta, szeret minket**  
2014. november 29. – 2014. január 4.
- **Képpraxisok**  
– **Hegedűs 2, Lévay, Váli**  
2014. december 13. – 2015. február 1.

### Szépművészeti Múzeum

1146 Budapest, Dózsa György út 41.  
www.szepmuveszeti.hu

- **Alan Sonfist. Időtájkép.**  
**A land art kezdetei.**  
2014. december 18. – 2015. február 15.

**A38**

Budapest, Petőfi híd  
www.a38.hu

- **Swierkiewicz Róbert**  
– **Tűzimák és naphimnuszok**  
2014. december 9. – december 21.

**acb Kortárs Művészeti Galéria**

1068 Budapest, Király utca 76.  
www.acbgaleria.hu

- **Tót Endre – Korai zéro darabok (1971–78), Esőálló ideák**  
2014. október 31. – 2014. december 11.

**Faur Zsófi Galéria**

1114 Budapest, Bartók Béla út 25.  
www.galeriafaur.hu

- **Rizmayer Péter – Időátmérő**  
2014. december 17. – 2015. január 30.

**FUGA**

**Budapesti Építészeti Központ**  
1052 Budapest, Petőfi Sándor u. 5.  
www.fuga.org.hu

- **Pauer Gyula**  
– **A semmi is csak illúzió**  
2014. december 13. – 2015. január 11.

**Higgs Field**

1051 Budapest, Hercegprímás u. 11.  
www.higgs.hu

- **Változékony területek**  
2014. november 19. – 2015. január 30.

**Godot Galéria**

1114 Budapest, Bartók Béla út 11.  
www.godot.hu

- **Hol van már a tavalyi Nano?**  
– **Kellene már egy rendes hobbi**  
**feLugossy László kiállítása**  
2014. november 19. – december 20.

**Kassák Múzeum**

1033 Budapest, Fő tér 1.  
www.kassakmuzeum.hu

- **Kollektív ornamentika**  
– **Lepsényi Imre**  
2014. október 2. – 2015. március 1.

**Kisterem**

1053 Budapest, Képiró u. 5.  
www.kisterem.hu

- **Sugár János – (emlékművek) (monuments)**  
2014. november 12. – december 19.

**Liget Galéria**

1146 Budapest, Ajtósi Dürer sor 5.  
www.c3.hu/~liga/

- **Sok kicsi – Kiss Mihály**  
2014. november 13. – december 11.

**Magyar Képzőművészeti**

**Egyetem, Barcsay Terem**  
1062 Budapest, Andrássy út 69-71.

- **Bizonytalan terek**  
2014. december 4. – december 13.

**Magyar Műhely Galéria**

1072 Budapest, Akácfa utca 13.  
www.magyarmuhely.hu

- **MMG 10**  
2014. december 4. – december 19.

**MAMŰ**

1071 Budapest, Damjanich u. 39.  
www.mamu.hu

- **Újragondolt retrospektív**  
2014. november 15. – december 5.

**Molnár Ani Galéria**

1088 Budapest, Bródy Sándor u. 22.  
www.molnaranigaleria.hu

- **Gálhidy Péter – Messziről zöld**  
2014. december 4. – 2015. január 31.

**Óbudai Társaskör Galéria**

1036 Budapest, Kiskorona utca 7.  
www.obudaitarsaskor.hu

- **Karácsonyi László – MA(TE)RIA**  
2014. november 26. – december 21.

**Platán Galéria (Lengyel Intézet)**

1061 Budapest, Andrássy út 32.  
www.polinst.hu/platan/kiallitasok

- **1/1/3 – csoportos kiállítás**  
2014. november 26. – december 10.  
→ **Tomasz Milanovszki kiállítása**  
2014. november 19. – 2015. január 5.

**Robert Capa Kortárs****Fotográfiai Központ**

1065 Budapest, Nagymező utca 8.  
www.capacenter.hu

- **Kép és képtelenség**  
2014. november 17. – 2015. február 28.

**Stúdió Galéria**

1077 Budapest, Rottenbiller u. 35.  
www.studio.c3.hu

- **PROTEKT**  
2014. november 19. – december 5.

**Trafó**

1094 Budapest, Liliom u. 41.  
www.trafo.hu

- **Az éteri spektruma**  
– **Lotte Geeven, Anouk Kruithof, Saskia Noor Van Imhoff**  
2014. október 31. – december 7.

**Új Budapest Galéria**

1093 Budapest, Fővám tér 11-12.  
www.balnabudapest.hu

- **Színek&Formák**  
2014. december 11-től

**Várfok Galéria**

1012 Budapest, Várfok utca 11.  
www.varfok-galeria.hu

- **Mulasics László retrospektív**  
2014. december 5. – 2015. január 17.

**Vasarely Múzeum**

1033 Budapest, Szentlélek tér 6.  
www.vasarely.hu

- **A szín testet ölt**  
2014. október 9. – 2015. január 11.

**Viltin Galéria**

1061 Budapest, Vasvári Pál utca 1.  
www.viltin.hu

- **Nemrég – Galambos Áron, Kaliczka Patrícia, Kovács Olivia, Szakszon Imre**  
2014. október 29. – december 6.  
→ **Átmeneti tárgyak – Chilf Mária**  
2014. december 10. – 2015. január 31.

## Debrecen

---

### MODEM

4026 Debrecen, Baltazár Dezső tér 1.  
www.modemart.hu

- **Körhinta – Erwin Olaf**  
2014. október 25. – 2015. február 1.
- **A festő dolga – Birkás Ákos**  
2014. október 12. – 2015. február 8.

## Dunaújváros

---

### Kortárs Művészeti Intézet Dunaújváros

2400 Dunaújváros, Vasmű út 12.  
www.ica-d.hu

- **Dunaújvárosi szlalom**  
2014. november 21. – december 19.

## Eger

---

### Kepes Intézet

3300 Eger, Széchenyi István utca 16.  
www.kepeskozpont.hu

- **II. Országos Akverell Triennálé**  
2014. december 13. – 2015. március 15.

## Graz

---

### Kunsthhaus Graz (Universalmuseum Joanneum)

A-8020 Graz, Lendkai 1.  
www.museum-joanneum.at

- **The Art of Mr. Nestler**  
2014. október 24. – 2015. február 22.
- **Daniel Egg – Information Stream**  
2014. november 18. – december 31.
- **Damage Control**  
– **Art and Destruction Since 1950**  
2014. november 14. – 2015. február 15.

## Győr

---

### Rómer Flóris Művészeti és Történeti Múzeum

Esterházy-palota  
9021 Győr, Király u. 17.  
www.romer.hu

- **Templomaink tegnap és ma**  
– **Győr-Moson-Sopron megye**  
**templomépítésze 1897–2014.**  
2014. december 5. – 2015. február 8.
- **Mária út – László Dániel kiállítása**  
2014. december 12. – 2015. január 4.

## Kijev

---

### Pinchuk Art Centre

01004 Kijev, 2. Velyka Vasylykivska /  
Baseyna str.  
pinchukartcentre.org

- **21 Artists Shortlisted for the**  
**Future Generation Art Prize 2014**  
2014. október 25. – 2015. január 4.
- **Group exhibition**  
**of the Patron artists of the**  
**Future Generation Art Prize**  
2014. október 25. – 2015. január 4.

## Kolozsvár

---

### Bázis (Ecsetgyár)

Kolozsvár, Henri Barbusse utca 59-61.  
www.bazis.ro

- **Control Structures**  
– **David Farcas**  
2014. november 7. – 2015. február 3.

### PlanB (Ecsetgyár)

Kolozsvár, Henri Barbusse utca 59-61.  
www.plan-b.ro

- **Domino Dancing,**  
**Tom Chamberlain, Catalin Ilie,**  
**Ciprian Muresan, Esra Oezen,**  
**Lucia Simon**  
2014. november 28. – 2015. január 17.

## Krakó

---

### MOCÁK

30-702 Krakow, ul. Lipowa 4.  
www.mocak.pl

- **Julian Opie**  
– **Sculptures, Paintings, Films**  
2014. október 18. – 2015. január 25.
- **Installation or Object?**  
**Works from the MOCÁK Collection**  
2014. október 18. – 2015. január 18.
- **Mikołaj Smoczyński: Object,**  
**Space, Photography**  
2014. október 18. – 2015. január 11.

### Bunkier Sztuki

31-011 Kraków, Pl. Szczepański 3A  
www.bunkier.art.pl

- **Jaśmina Wójcik: The Spa**  
2014. december 19. – 2015. február 1.
- **Anna Molska: Cast**  
2014. december 19. – 2015. február 1.

## Linz

---

### Lentos Kunstmuseum

A-4020 Linz, Ernst-Koref-Promenade 1.  
www.lentos.at

- **Purewater**  
– **The Most Valuable Resource**  
**in the World**  
2014. október 3. – 2015. február 15.
- **The Plundering – Oliver Ressler**  
2014. október 3. – 2015. február 1.

## Nagyszében

---

### Brukenthal Museum

Nagyszében, Piata Mare 4-5.  
www.brukenthalmuseum.ro

- **Constantin Scărlătescu**  
– **Windows towards God**  
2014. december 4. – december 30.



## Paks

---

### Paksi Képtár

7030 Paks, Tolnai út 2.  
www.paksikeptar.hu

- **Emelet – Sebestyén Zoltán**  
2014. november 21. – 2015. február 15.
- **Megfestett festék – Nemes Márton**  
2014. november 21. – 2015. február 15.

## Pécs

---

### Pécsi Galéria m21

7630 Pécs, Zsolnay Vilmos út 37.  
www.pecsigaleria.hu

- **A tékozló fiú**  
2014. november 29. – 2015. január 18.

## Pozsony

---

### Danubiana

Bratislava-Čunovo, Vodné dielo  
www.danubiana.sk

- **Hermann Nitsch**  
– **Das Orgien Mysterien Theater**  
2014. november 29. – 2015. március 22.

### Bratislava City Gallery

Mirbach Palace – 815 35 Bratislava,  
Františkánske nám. 11.  
www.gmb.sk

- **Yuri Kozyrev**  
2014. november 19. – 2015. február 1.
- **Nataša Floreanová – Orbis Printus**  
2014. november 28. – 2015. február 1.

## Prága

---

### Meet Factory

150 00 Praha 5, Ke Sklárně 3213/15  
www.meetfactory.cz

- **Laďa Gažiová – Untitled**  
2014. október 9. – 2015. március 22.
- **Thomas Bischoff – Oscillations**  
2014. december 3. – 2015. január 30.
- **Between the Walls**  
2014. december 3. – 2015. február 8.

### DOX Art Centre

Praha 7, Poupětova 1.  
www.dox.cz

- **This Place**  
2014. október 24. – 2015. március 2.
- **The Soul of Things – Emila Medková and Pavel Nešleha**  
2014. október 10. – december 14.
- **Ladislav Kuk**  
– **“The Exhibition Was...”**  
2014. december 1. – 2015. január 5.
- **Modes of Democracy**  
2014. november 14. – 2015. március 16.

## Salzburg

---

### Museum der Moderne

A-5020 Salzburg, Mönchsberg 32.  
www.museumdermoderne.at

- **Etel Adnan. Writing Mountains**  
2014. november 11. – 2015. március 8.
- **Self-Timer**  
2014. november 29. – 2015. március 15.
- **Isa Genzken. New Works**  
2014. november 22 – 2015. február 22.
- **Systems & Subjects. Works from the Generali Foundation, MAP and Museum der Moderne Salzburg Collections**  
2014. október 25. – 2015. május 3.

## Sepsiszentgyörgy

---

### MAGMA

52008 Sepsiszentgyörgy,  
Szabadság tér 2.  
www.magma.maybe.ro

- **Márkos Tünde – Az eldobott kő**  
2014. december 3. – 2015. január 11.

## Szeged

---

### REÖK

6720 Szeged, Tisza Lajos krt. 56.  
www.reok.hu

- **Matéria Művészeti Társaság kiállítása**  
2014. november 21. – 2015. január 18.
- **Ha eljön az angyal...**  
– **Asztalos Zsolt, Bukta Imre, Göbolyös Luca, Mátrai Erik, Tölg-Molnár Zoltán és mások**  
2014. december 4. – 2015. január 18.

## Székesfehérvár

---

### Szent István Király Múzeum

8000 Székesfehérvár, Fő utca 6.  
www.szikm.hu

- **Türelmjáték**  
– **Varga Gábor Farkas**  
2014. szeptember 27. – 2015. január 25.

## Szentendre

---

### Művészet Malom Szentendre

2000 Szentendre, Bogdányi út 32.  
www.femuz.hu

- **Barcsay 25**  
2014. december 5. – 2015. január 26.

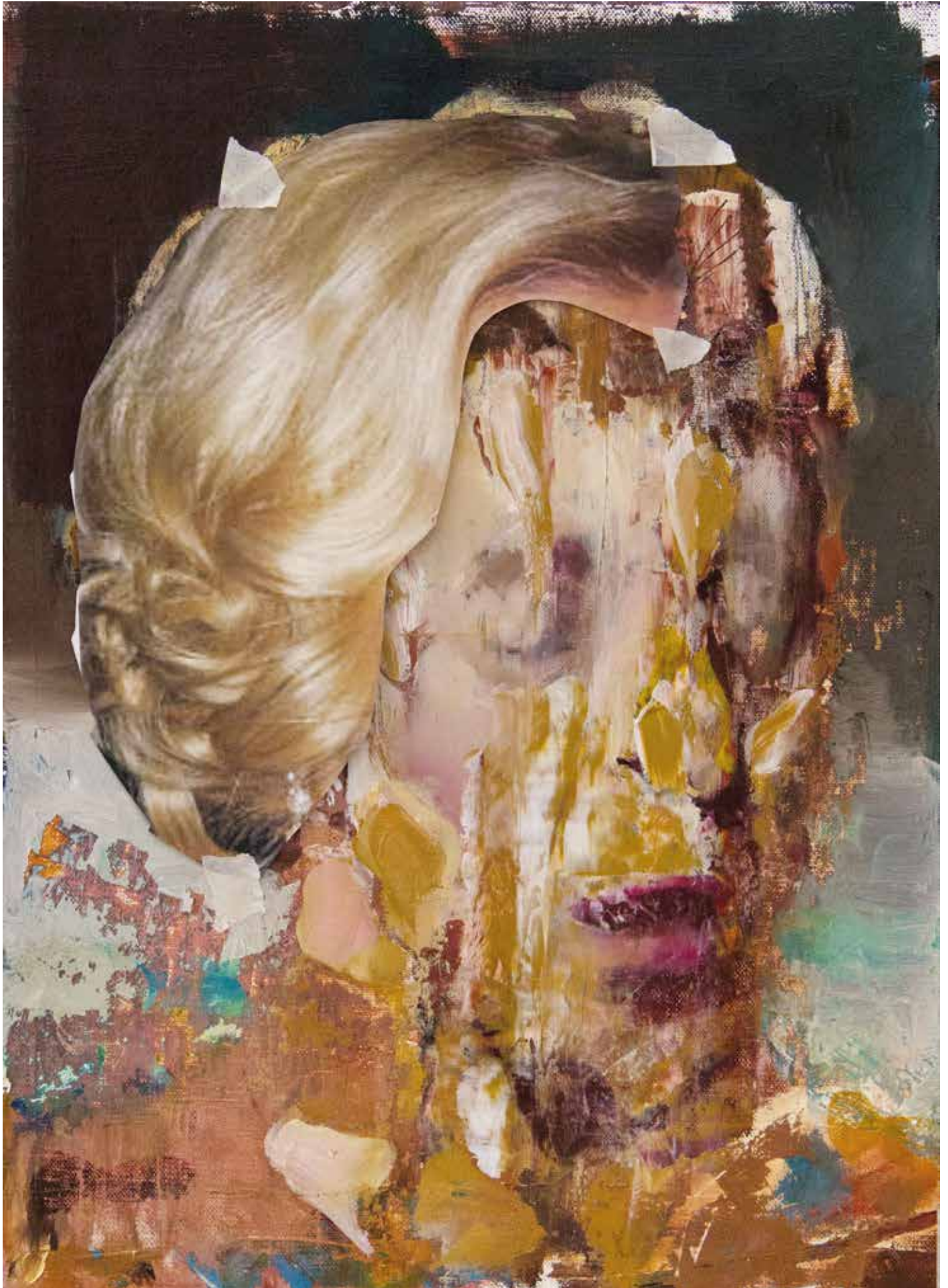
## Zágráb

---

### Muzej Suvremene Umjetnosti Zagreb/ Museum of Contemporary Art Zagreb (MSU)

10000 Zagreb, Av. Dubrovnik 17.  
www.msu.hr

- **Julije Knifer – Bez kompromisa**  
2014. szeptember 20. – december 6.
- **Peter Kogler – ANNOUNCEMENTS**  
2014. december 18. – 2015. február 20.



# Fent és lent

*Beszélgetés Adrian Ghenie festőművésszel*

Magda Radu

*A nagybányai születésű, Kolozsvárról indult Adrian Ghenie napjaink egyik leg-sikeresebb festőművésze, akinek a Hamis Rothko című munkájáért idén nyáron a londoni Sotheby's árverésén egy gyűjtő csaknem másfél milliárd fontot (több mint fél milliárd forintot) fizetett ki. Magyarországon két évvel ezelőtt a Műcsarnok Európai utasok, majd a MODEM Alkony című kiállításán voltak láthatóak a művei. Az alábbi beszélgetés korábban, a kolozsvári Ecsetgyár megnyitását követően készült.*



← **Adrian Ghenie**  
A hetvenöt éves Charles Darwin  
(2014), olaj, vászon  
© Adrian Ghenie, a Pace Gallery jóvoltából

**Magda Radu** Szándékosan teret engedsz a véletlennek és az önkényes döntéseknek festés közben. Ez mennyiben befolyásolja azt, hogy ellenőrzésed alatt tartsd a festés folyamatát?

**Adrian Ghenie** Amikor előidézek egy ilyen balesetet és hagyom, hogy az olaj- vagy akrilfesték szétfolyjon egy felszínen, akkor rendszerint érdekes dolgok történnek. Általában tetszenek az így létrejövő „megoldások”, amelyekre magamtól nem is gondoltam volna. Az ábrázoló festészet festői faktúrái kifejezetten unalmasak lehetnek, ha a festéket a művész hagyományosan, ecsettel viszi fel. A színek balesetekből adódó keveredése azonban élénkítő hatással van a kompozíciós elemekre. Ezt az eljárást a háttér megfestésénél szoktam használni. A munkáimban az alakokat körülvevő teret igyekszem a lehető leglazábban megfesteni.

**MR** A munkáidban feszültség figyelhető meg a nagy gonddal megtervezett előkészítő fázis (a kollázsok és modellek elkészítése) és a festmény elkészítésének folyamata között. Hogyan látod ezt?

**AG** Valóban van a képeimben egyfajta belső ellentét, aminek egy ideig magam sem voltam teljesen tudatában. Egyfelől a képekkel való munkámnak van egy már-már klasszikusnak nevezhető része, főleg a kompozíció, az alakformálás és a fényhasználat tekintetében. Másfelől nem félek az ettől





eltérő festészeti kifejezőmódok használatától sem: szeretem a szürrealizmus asszociációelvét vagy azokat az absztrakt kísérleteit, amelyek kiemelik a kép textúráját és felszínét. Ha az egyes elemek képen való elrendezése pontosan megtervezett is, a festéket akkor is szabadon, már-már féktelen gesztusokkal viszem fel. Az olajfesték számtalan technikai lehetőséget hordoz, én pedig azon vagyok, hogy feltárjam ezek lehetséges kombinációit. Például előszeretettel keverem a színeket egy simítólapátton, hogy aztán közvetlenül onnan kenjem fel a vászonra, majd valami mással letörlöm. Gyakran festek egyszerű szobafestő ecsettel is. Kifejezetten izgat, hogy milyen eredményre vezetnek az ilyen kísérletek.

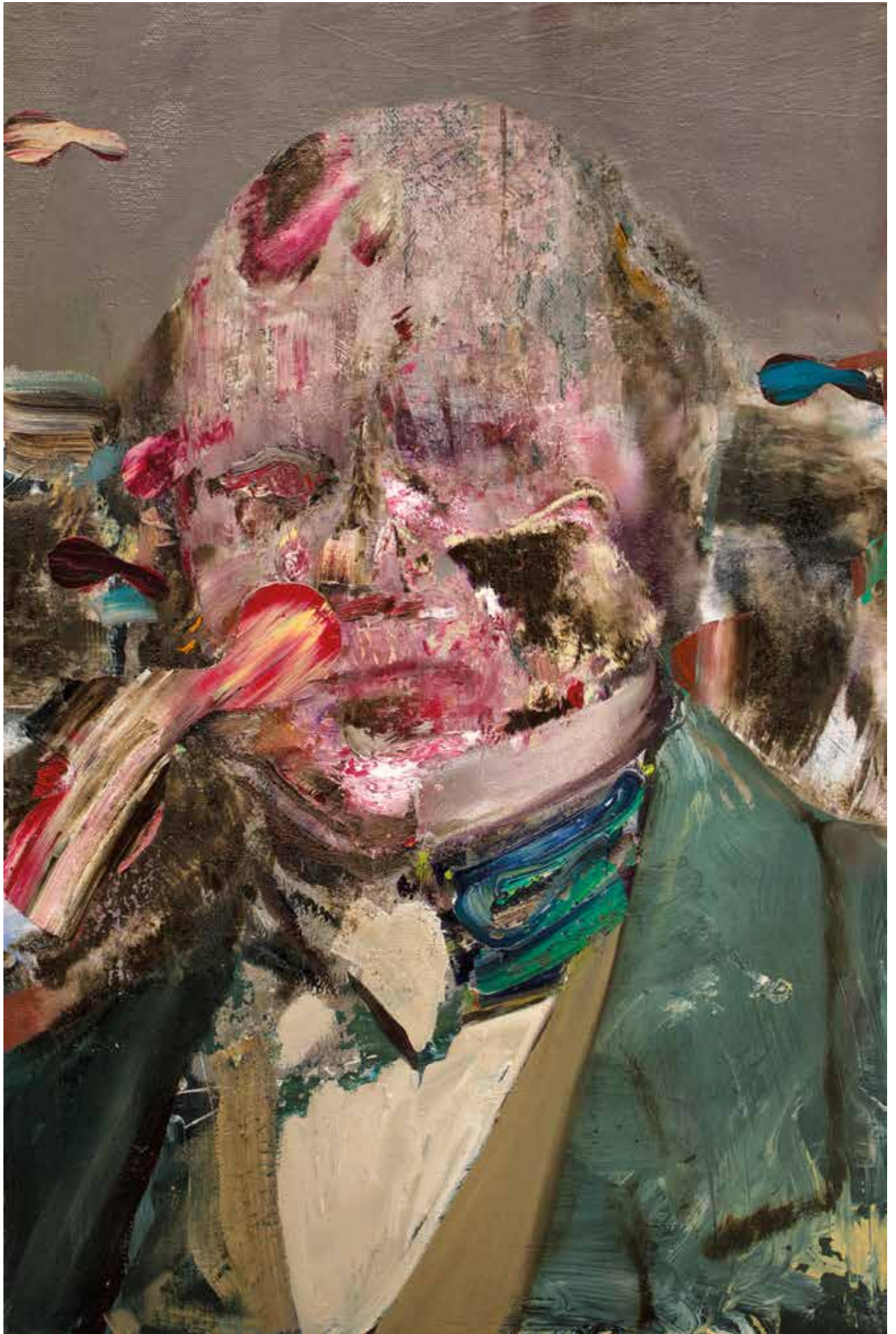
← **Adrian Ghenie** *Cím nélkül részlet (2012)*, olaj, vászon  
© Adrian Ghenie, a Pace Gallery jóvoltából.

**MR** *Egy ideje nagyméretű képeket is festesz, és mostanában a színhasználatod is változatosabbá vált. Minek köszönhetőek ezek a változások?*

**AG** Tudatosan vállaltam ezt a változatoságot, hogy kipróbálhassak egy sor kombinációs lehetőséget. Azelőtt már-már monokróm színkezeléssel dolgoztam, ami nagyban korlátozta a kísérletezés intenzitását. A mostanában használt nagyobb formátumokhoz is ez a kíváncsiság vezetett. Lelkesen tanulmányozom a reneszánsz festészetet is, érdekel az ott alkalmazott téralkotás, a síkok egymásutánisága vagy a perspektíva-használat. Fontosak számomra a geometriával és a tárgyak térbeliségével kapcsolatos kutatások, ehhez pedig – legalábbis számomra – nagyobb munkafelületekre volt szükség. Másfelől nagyon vonzott a mozivászon illúzió-keltő ereje is.

**MR** *Milyen hatással van rád és munkáidra a film?*

**AG** Ha valaki megnézi a munkáimat, észreveheti, hogy van bennük valami filmszerű. A film szolgáltatta számomra a legfontosabb inspirációt a vizuális világom kialakításában. Festés közben gyakran van olyan érzésem, mintha filmet rendeznék. Lynch vagy Hitchcock filmjeiben a thrillerben rejlő feszültség és dráma egyszerre realiztikus és mutat túl a hétköznapiágon. A mozi zsenialitása számomra egy illúzió kivetítésének képességében áll. Kialakulásakor minden egyes művészeti médium olyan technikai felfedezésekre épült, amelyeket eredetileg gyakorlatias célokra terveztek. Kezdetben az esztétikum nem is volt jelen. Aztán egyszer csak létrejöttek ezek a mozgó képek, amelyek addig csak az emberek képzeletében léteztek. A korai filmekben van valami pompás és nagyszerű, hiszen történelmi eseményeket dolgoznak fel, olyan mítoszokat és legendákat, melyek szinte kívánják a megfilmesítést. A film egyik feladata az volt, hogy olyan világokat hozzon létre, amelyek a mindennapokban nem hozzáférhetők. Hasonlóképpen ahhoz, amikor a van Eyck testvérek feltalálták az olajfestés techni-



káját, s rádöbentek, hogy azzal milyen elképesztő pontossággal lehet részleteket festeni, illetve textúrát és tömeget adni a képnek. Az ecset véletlen megcsúsztatása pedig meglepő eredményekhez vezethet, úgy néz ki a vásznon, mintha homokot, szórmet vagy épp egy fa lombosát látnánk. Ha egyszer az ember ráébred a különféle felfedezésekben rejlő lehetőségekre, akkor egyszerűen képtelen ellenállni nekik. A XV. századi szemléltető bizonyára nagy hatással volt a valóságos témák kombinálása az olajfestés illúziókeltő erejével. Valami hasonlót tapasztalhatott a korai mozi nézője is.

**MR** *Hogyan hozzák létre a munkáid ezt a filmszerű hatást?*

**AG** A filmszerűség részben a fénynek és a textúrának köszönhető. A festményeimen látható helyszínek valóságosnak tűnnek, de mintha valamiféle érziós folyamatnak estek volna áldozatul, egy sor különböző textúrát ismerhetünk fel bennük. Az emberi szilueteteket magába záró háttér csupa nedves, égett, sérült falból áll.

**MR** *Mi a helyzet a történelmi avantgárral, amit munkáid tárgyává teszel? Előfordul, hogy megidézed a Dada berlini kiállítását vagy épp Duchampot.*

**AG** A festészet mai helyzete vezetett ehhez a témához. A „festészet haláláról” szóló, szünni nem akaró vita talán intellektuálisan érdekfeszítő, ugyanakkor mégiscsak anakronisztikus. Azt hiszem, elegendő bizonyíték áll a rendelkezésünkre ahhoz, hogy kijelentsük: a festészet nem halott. Én szerettem volna visszatérni ahhoz a történelmi korhoz, amelyben ezt a kérdést először megfogalmazták. Az avantgárd mozgalmak kulcsmomentumait és Duchamphoz hasonló meghatározó alakjait távolságtartással és fordított perspektívából szemlélem. Természetesen elismerem az avantgárd mozgalmak megjelenésének a felszabadító hatásait (ezeknek jómagam is nap mint nap élvezem az eredményeit), mégis észre kell vennünk, hogy az avantgárd sok kézen átment és az idők során sok célra mozgósított elképzelései mára a művészetre nehezítő erőszakos dogmákként kanonizálódtak. Nekem pedig, úgy érzem, jogom van egy kicsit más fényben látni Duchampot vagy a Dadát.

**MR** *A munkáidban számos utalást találunk a huszadik századi történelemre is, olyan alakokra, mint Lenin, Hitler vagy Göring. Nekik milyen szerepet szánasz? Kortárs problémák megfogalmazására használod őket?*

**AG** Nem tekinthetünk el attól a tényről, hogy a második világháború utáni időkben élünk, így ha meg akarjuk érteni a jelenlegi helyzetünket, akkor időről időre vissza kell, hogy tekintsünk a történelemnek erre a vízvonalzó korszakára. Hitler és Lenin nem történelmi személyekként szerepelnek a képeimen, hanem inkább szellemekként. Valójában csak

igen ritkán döntöttem úgy, hogy megfestem őket, a jelenléte pedig egyáltalán nem feltűnő. Akkortájt az volt a célom, hogy megfestsem azt, ahogy ezek az alakok a kollektív tudatalanban fennmaradtak, ezért olyan, szinte klisészerű fotók alapján dolgoztam, mint a halott Lenin képe, melyet emberek milliói ismernek. Göring esetében – akinek a portréja a Gyűjtő-sorozat részeként készült el – egy kissé más volt a helyzet. Az ő esetében sokkal jobban érdekelt az ember személyisége: számomra ő testesíti meg a telhetetlen gyűjtő archetipusát. Igyekeztem megragadni ennek a gyűjtői bulémia által hajtott embernek a lélektani összetettségét, amit később teljesen eltorzított az általa birtokolt hatalom.

**MR** *A munkáid kapcsán gyakran kerül szóba a kommunizmus-hoz fűződő viszonyuk. Nemrég feltűntél egy videóban, amikor éppen Ceausescu portréját festetted. Mennyiben szól a munkád a kommunizmus örökségéről?*

**AG** Kifejezetten érdekel az a kivételes állapot, ami nemcsak a kommunizmusban, de általában véve a totalitárius rendszerekben meghatározza a mindennapi életet. Ilyen körülmények között ugyanis minden torzul. Egyébiránt a műveimben inkább a nemzetszocializmus jelenik meg témaként. De számtalan rejtett, alig feltárható módon tapasztalom a kommunista rezsim hatását is, nyilván az életem kommunizmusbeli időszakának emlékei révén. A családi otthonunk pincéje például tele volt kidobott lomokkal. Számomra ez a hely máig is a személyes emlékek gyűjtőhelye. A *Pinceézés* (2007) című képem azon kevés önéletrajzi ihletésű munkám egyike, amely ezt a fajta melankolikus hangulatú múltba nézést igyekszik megragadni. A Ceausescu-portré Ciprian Mureșan projektje. Ő kért meg róla, hogy fesse meg a diktátor hivatalos képmását, meg is adta a formai követelményeket és a hagyományos, semleges pózt, hogy a kép úgy nézzen ki, mintha még a diktátor uralma alatt készült volna. Az ilyen festmények túlnyomó többsége borzasztóan rosszul kivitelezett, nevetséges munka, ezért is akartunk utánajárni, hogy a kötelező ikonográfia figyelembe vételével lehetséges-e még esztétikailag elfogadható képet készíteni ebben a műfajban. Ez egy folyamatban lévő kísérlet. A festmény nem sikerült rosszul, de nekünk attól még nincsenek valódi tapasztalataink arról a korról.

← **Adrian Ghenie**  
Charles Darwin fiatalon  
(2014), olaj, vásznon 50 × 33 cm  
© Adrian Ghenie, a Pace Gallery jóvoltából.

↳ **Adrian Ghenie** (1977) festőművész 2001-ben szerzett diplomát a kolozsvári egyetemen. A Plan B Galéria egyik alapítója. 2013 óta főként Berlinben él. Műveit olyan jelentős közgyűjtemények őrzik, mint a párizsi Pompidou Központ, a Los Angelesben található Kortárs Művészeti Múzeum és a San Franciscóban lévő Modern Művészeti Múzeum.





# Más hangok

*Az érzékelhető határán*

→ Múcsarnok, Budapest,  
→ 2014. október 18. – november 23.

Kovács Balázs

„Avagy előbb tán szét kell zúzni a fület,  
hogy a szem tanuljon meg hallani?”

*Friedrich Nietzsche*

Ahogy a magyar *hang* szó jelentése számos, árnyaltabb alakot ölt különféle idegen nyelvekben,<sup>1</sup> ugyanúgy meg tapasztalható a szóalakhoz kötődő bizonytalanság más, a belőle képzett kifejezések révén is: míg a *hangulat* a szoros lelki kapcsolat, a *hangos* a vele járó zavarkeltés és kizárhatatlanság jele. A köznyelv jól érzékelteti, hogy a hanggal, valamint művészeivel (beleértve elsősorban a zenét, de ugyanúgy a hangjátékot, hangművészetet vagy éppen a szférák zenéjét) mindig társult egyfajta homályos, szubjektív interpretáció, ami feltehetőleg megfoghatatlanságából ered, és ami által képesnek érezzük arra, hogy vagy távolabbi, vagy pedig sokkal bensőségesebb kapcsolatot teremtsen alkotó és közönsége között, mint a vizualitás által közvetített művészeti formák. Amíg a hang eme függő (*hanging*) szabadoságáról beszélünk, addig igen könnyű *Az érzékelhető határán* című kiállítás kapcsán bevezetést adni a hangművészethez – és igen nehéz ezen a bevezető szinten túllépni. Recenziómban mégis kísérletet teszek mindkettőre.

A kiállítás kulcsszava a hangművészet (sound art, néha sonic art, audio art), ami nem régi keletű fogalom, ám forrásait tekintve klasszikus műforma. Jelentése a fentiekből eredően nem teljesen egyértelmű: míg a német szakirodalom a térben elhelyezett, annak vizualitásával együtt értelmezendő akusztikai művészetként, vagyis voltaképpen hanginstallációként nevezi meg, addig az angol nyelvterületen a hangot középpontba állító (vagy netán épp azt megtagadó) képzőművészeti alkotásokon túl a zenét alapjaiban megkérdőjelező kompozíciókig terjed.<sup>2</sup> Általánosságban azért elmondhatjuk, hogy a hangművészet egy kísérlet az (experimentális) zene képzőművészeti lehorgonyzására. Ezzel el is érkeztünk a zene és vizualitás kommunikációs csatornáin mozgó, mégis azok hagyományaitól, szabályrendszerétől független területre.

A függetlenséget igen fontos jellegzetességnek tartom a hangművészet körvonalazása során. A zene – különösen az instrumentális zene – absztrakt jellegéből eredő homá-

← **Christian Skjødt** *Rezonáns zavarok III.* (2014), szonifikáció alapú hanginstalláció  
© foto: Erdet Gábor

<sup>1</sup> Az angolban például, ahol a sound, voice, tone szavak egyaránt a hang megnevezésére szolgálnak.

<sup>2</sup> Részletesebben lásd: *Andreas Engström és Åsa Stjerna: Sound Art or Klangkunst? A reading of the German and English literature on sound art. Organised Sound, Vol. 14/1., 2009 április, 11–18.*

→ **Binaura csoport Alpha**  
(2011), interaktív audiovizuális  
installáció

© foto: Erdei Gábor

lyosságának köszönhetően nagyon ritkán tartozott a tiltott alkotások közé a történelem során, a mozgósító ereje által köré szerveződő szubkultúrák viszont annál inkább. A hangművészet általam ismert alkotóinak mindegyike hordozza ennek a kettősségnek a jegyeit: gyakorta a betiltás, a közöny, a támogatás hiánya ellenére végzik tevékenységeiket, autodidakta módon képezik magukat, kreatív munkájuk autonómiáját egyéb megélhetési bevételeikből fedezik, nem várnak ösztöndíjakra, külső támogatásra, ellenben motorjai a közösségi terek, a foglalt házak, a „szelíden radikális”<sup>3</sup>



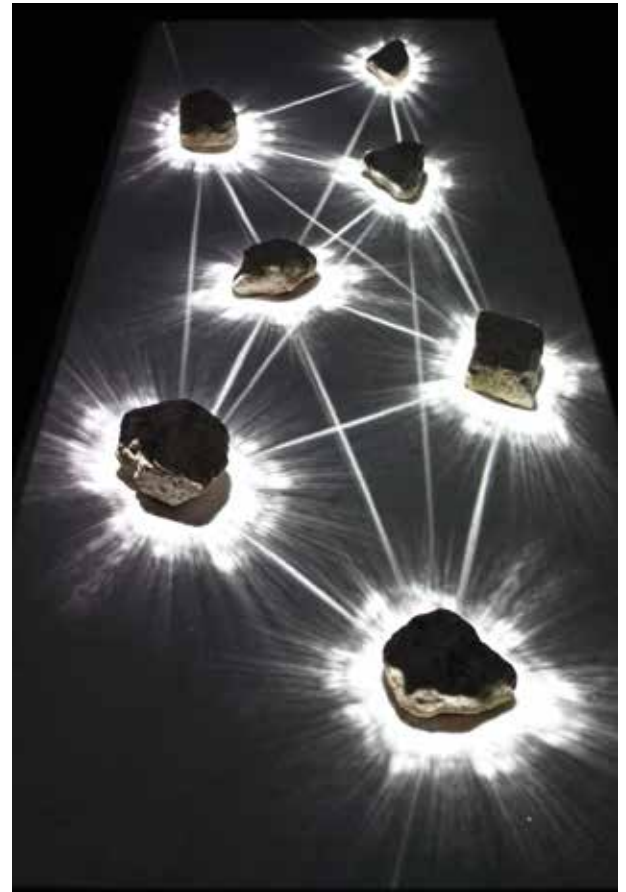
↑ **Blazsek András pavilon-PAVILON** (2010–2014), vissza-csatolásra épülő hanginstalláció

© foto: Erdei Gábor

3 A kifejezés Bernáth/Y Sándortól származik. Lásd: Bernáth/Y Sándor: Hausztusz-elv. Gépszava IV.–V.–VI., 1997. 17–18.

életformák kialakításának. Politikai értelemben vett függetlenségük így nem kérdés, sőt: függetlenségük tetőtől-talpig *apolitikai* állásfoglalás. Ez nemcsak az alkotói hozzáállásra, hanem a létrehozott művekre is vonatkozik, ezért is tartom szimbolikusnak, hogy ez a kiállítás épp most és épp a Műcsarnokban kapott helyet. És ha a fentiek nem is érvényesek minden kiállított munkára és alkotójára, a kiállítás szellemiségét mélyen átszövi az a természetes játék, amit a hangművészetre jellemző munkamódszer, alkotói hivatás közösségi ereje, vitalitása ösztönöz.

A hangművészet alkotóira jellemző szelíden radikális munkamódszer eredményeinek tarthatjuk a kiállításon szereplő munkákat: azok többségére jellemző, hogy az érzékelhető határán innen vagy túl, de olyan szélsőséges irányban foglalnak helyet, hogy gyakorta magának a műnek az észlelését is megnehezítik. Ilyen végetet képvisel *hans w. koch Kvintköre* (2006–2014): a teremben található, körben elhelyezett 12 hangszóró eleve tekintélyt parancsoló apparátus. A kör közepén egy analóg óra számlapját látjuk, mutatói is azt sugalmazzák, hogy valami biztosan történik – mégse hallunk semmit. Érdeemes addig fülelni, keresni, várni, amíg



csak-csak észleljük – a többi teremből beszűrődő zaj mellett is – a hangszórók saját, már-már kozmikus rendben megszólaló akkordjait, a negyed óránként érkező váltásokat. Nem csillogásával, hivalkodó mivoltával akar feltűnővé válni a mű, sokkal inkább azzal, hogy kiköveteli tőlünk a saját idejét – azt a fél órát, amíg kibonthatja számunkra önmagát. Már ha engedjük.

Némiképp hasonló a helyzet *Christian Skjødt* monumentális hangszóró-installációjával a bejárati teremben. A *Rezonáns zavarok III.* a terem aktuális fényviszonyainak megfelelő hangot szólaltat meg a felfüggesztett hangszórók erdejében. Itt már egyértelműen beazonosítható a művet hordozó eszköztár, sőt, minden a szemünk előtt történik: a fényérzékelő szenzorok és erősítők a falra rögzítve, kábeleik, melyek külön-külön vezetnek a terembe lógatott 200 hangszóróig, sorra nyomon követhetők. Ellenben magának a hangzó végeredménynek az érzékelése akkora időt igényel a befogadótól – a különbségek órák elteltével tapasztalhatók csak meg, ha egyáltalán –, amekkorát a kiállítás látogatója aligha tud rászánni. A vizualitás hatása nyomán azonban talán el tudja képzelni, hogy az akusztikai tartalom is hasonló erejű lehet.

Szintén a műforma által megkövetelt időigény ad helyet Várnai Gyula *A gondolat formája* című munkájának. Egy kilövést és becsapódást hallunk, a kettő között eltelt utat pedig szabadon tételezhetjük. Ugyanez a mechanikusság ad értelmet Blazsek András *pavilion-PAVILON* című munkájának, amely két izolált tér között orsós magnókkal teremt akusztikai kapcsolatot, miközben az általuk keltett természetes zörejeket írja át a hangszalagon tárolt mágneses hullámmá, majd vissza.



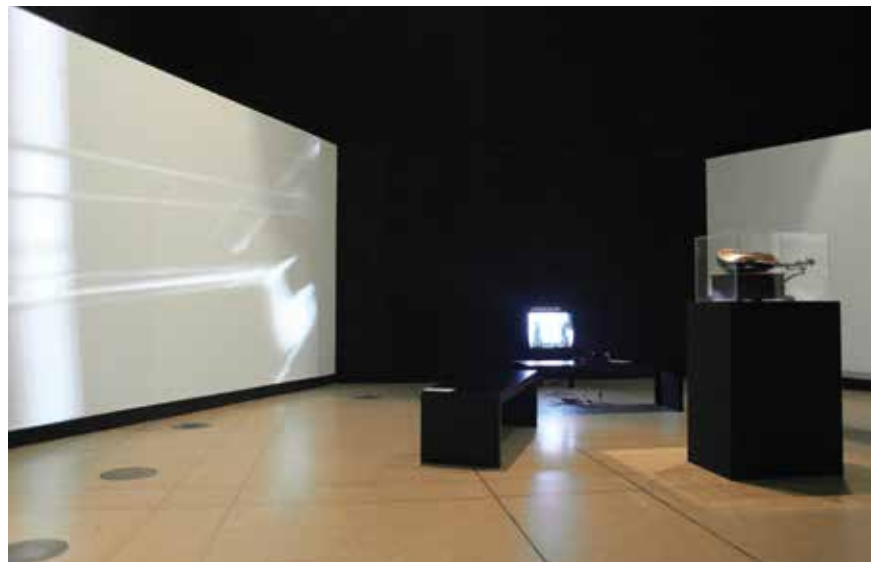
← **Thanos Chryssakis** *Találkozások*  
(2002–2014), hatcsatornás  
hanginstalláció  
© Erdői Gábor

Az épület fizikai-politikai állapotára reflektál Carsten Stabenow *Axon* elnevezésű munkája is. A tetőt és az alagsort összekapcsoló zongorahúr rezgést közvetít, melyet felerősítve hallunk: az erőteljes, rezonáns, mozdulatlan zúgás-búgás az épület erejénél fogva nem hagyja magát kizökkenteni, megtörni. A kifeszített húr minimalizmusa vizuális értelemben gyakorlatilag értékelhetetlen, de ez épp elég ok ahhoz, hogy szemünket kiiktatva pusztán fülünket kinyitva járjunk körbe a teret, megfigyelve a visszaverődések okozta apró változásokat.

Szintén az épület adottságaira épít az egyetlen ablakos teremben elhelyezett hangfelvétel-sorozat. Arturas Bumšteinas *Ablakok* címen sugárzott felvételei szélgépek hangját adják vissza, ezzel a nyitottság, a szellőztetés illúzióját sugalmazzák, miközben a látogató a külvilág fényeinek csupán a hangszórókat találja a teremben.

Tágabb értelemben már nem az épület, sokkal inkább a tér kitöltésére, megkomponálására tesznek kísérletet Thanos Chryssakis és Bernhard Gál térkompozíciói is. Bár esetükben nem érzem úgy, hogy a rendelkezésre álló teret *be* is töltenék, mindazonáltal ezek az architektúrára épülő alkotások talán nemcsak a kiállítóter irányában, hanem kifelé, a külvilág irányában is antennaként működnek.

A kiállításon kissé alulreprezentált interaktív installációk sajátos szint képviselnek: egyrészt végre valamit a látogató is kipróbálhat, másrészt viszont ennek az aktivitásnak az eredménye éppenséggel kontraproduktív. Különösképpen igaz ez a Binaura csoport *Alpha* című munkájára. A térben elhelyezett kövek nélkülünk nyugalmi állapotban vannak. A közelükbe érve, hirtelen mozdulatok megtétele esetén harmonikus kapcsolatuk felbomlik, s növekedni kezd a „zajosság” – azaz interakciónk a rendszert kimozdítja eredeti állapotából. Nagy Gergő *Cycle of Two* címet viselő terében ez a folyamat korántsem ilyen egyértelmű: a tér és a benne lévő látogató közti kommunikáció árnyaltan, észrevétlenül jelenik meg, nyitva hagyva a kérdést, hogy valóban változtattunk-e valamit, vagy csak részei voltunk egy nagyobb kiterjedésű folyamatnak.



Az eddigiekhez képest más megközelítést képvisel Jozef Ceres és Jon Rose *Hogyan észleljük a virtualitást?* című tere. Ebben az esetben ugyanis egy (fiktív) hangművész, Johannes Rosenberg életrajzát, munkásságának dokumentumait tekinthetjük meg. Kevesebb időt nem, ám annál több konceptuális empátiát igényel az adatok feldolgozása a többi, sokkal érzékibb alkotás mellett. Miközben éppenséggel azt a kérdést teszi fel a műalkotás, hogy érdemes-e egyáltalán hátrahagyni valamit egy kimondottan efemer műformával dolgozó alkotónak.

Személyes kedvencem, a legkevésbé érzékelhető, anti-trendi alkotást hagytam utoljára a felsorolásban. Gerardo Nolasco Magaña *A szimbolikus erőszak édes suttogása* című madárkája a bejárat előtt folyamatosan, a múzeumi nyitva tartástól és mindattól függetlenül csiripel, hogy bárki észreveszi-e, megérti-e a hangművészet szabadságáról fentebb írottakat.

Összegezve: egy hiánypótló, ugyanakkor mégsem minden hiányt bepótló, autonóm, szubjektív válogatást hordozó kiállítást mutat be a Múcsarnok *Rózsás Livia* és *Sörös Zsolt* szervezésében.

↑ **Jozef Ceres / Jon Rose**  
*Hogyan észleljük a virtualitást?*  
(2014), háromcsatornás video-  
installáció, tárgyak vitrinekben  
© fotó: Erdői Gábor



# Otthon vagy, de szeretnél hazamenni

Erwin Olaf: *Körhinta*

Áfra János

→ MODEM, Debrecen  
→ 2014. október 26. – 2015. február 1.

„Az ember ül otthon a kanapén, és szeretne hazamenni.” Már a MODEM előterében ehhez hasonló mondatok és egy izgalmas, kissé mégis önmagába fáradozó élet képei hangolnak bennünket egy nyersnek korántsem mondható, mégis megrendítő erejű kiállításra. Erwin Olaf a legelismertebb holland fotóművész, tőle hangzik el a fenti kijelentés is, Michiel van Erp *A szépségről és a hanyatlásról* (2009) című dokumentumfilmjében, melyet a fotós önportréi kereteznek. Egy viszonylag korai munka, az *Önarckép 30 évesen* (1989) villan fel a film elején, amin a homoszexuális Olaf transzvesztitaként jelenik meg, csipőjét kilógó nemi szervével együtt előre billentve; a dokumentumfilm végén pedig három 20 évvel későbbi képet látunk, közülük az egyik a mostani reális valóját, a másik egy áhított atletikus-ránctalan karaktert, a harmadik pedig a halál közeledtét jelző, elszürkült tekintetet hangsúlyozza.

Ezek a képek ugyan nem kerültek a MODEM falaira, viszont a tárlat bejáratával szemközt rögtön egy másik önportré fogad bennünket, hiszen a lépcsőn, kezében kamerával felfelé sétáló alak maga Erwin Olaf. Ez a *Berlin*-sorozat részét képező *Önarckép* a halvány fényvel megvilágított térben a kiállító groteszk apoteózisaként értelmezhető, s mintegy előre vetíti azt a kettősséget, amit aztán a tárlat végigjárása közben tapasztalhatunk: egyrészt már-már festményszerűek a munkák, végletesen jól komponáltak, színházi igényességgel megrendezettek, másrészt viszont mindig valami olyasmi hat bennük, ami csak akkor és ott történhet meg, az adott fotó végtelenített jelenében. Ez a figyelmet megragadó momentum, ha tetszik, a barthes-i punctum hatóereje az, ami mégis karakteressé, egyedivé teszi őket.

Erwin Olaf öt sorozata látható a kiállításon, korántsem a maga teljességében, viszont annál izgalmasabb, egyedi körítéssel. A *Berlin* (2012) indít el bennünket a térben, de a bejárési útvonal nincs rögzítve, így szabadon kalandozhatunk. Részben a most említett széria darabjai közé, azonban két egymással kontrasztot képező falfelületre kerültek ki a *Pirkadat* (2009) és az *Alkonyat* (2009) ikersorozat képei, a leghátsó térrészben pedig a *Kulcslyuk* (2011) és a *Bánat* (2007) fotói láthatók. Az Erwin Olaf-fényképek sajátosságát az alakok sejtelmességén túl a sorozatokról való gondolkodás egyedisége és a tálalás adja. A fotókon túl ugyanis videoinstallációkat és az adott projekthez szorosan kapcsolódó egyéb térelemeket is találunk a tárlaton.

A vizuális világhoz hangolt, körültekintő, de nem a sorozatok különállására, inkább a minőségek egymásba játszására összpontosító, a fotós „kézjegyet” felfedezhetővé tevő elrendezés is hozzájárul ahhoz, hogy a kiállítási atmoszféra nem mindennapi élményben részesíti a látogatót. A mindig a képekhez illeszkedő – világos és sötét – falfelületek és névtáblák, valamint a keretezett lambdaprintek finom spotfényekkel való megvilágítása szintén elismerést érdemlő megoldások, melyek sajátos ritmust adnak a bejárásnak. A befogadó tekintete megpihen két kép között, a sötét falfelületeken, mielőtt újabb értelmezői feladatot kapna.

Erwin Olaf zabolátlan lázadóból vált problémacentrikus, mondhatni, koncepcióelvű fotóssá. 21. századi képei már nem idézik fel azt a torz figurákra alapozó abszurditást, amelyet egyik korai pártfogójától, Joel Peter-Witkintől örökölt meg. A másik mentor, Helmut Newton divatfényképészetének erotikája sem érvényesül a tárlat fényképein, sőt, itt szinte az ellentétét látjuk a divatfotós elődöt jellemző vizuális nyelvnek. Az alakok Erwin Olaf képein kellékszerrűvé nemesednek. Ha van valami vonzó a testükben, az soha nem a tökéletlenség, az esetlegesség varázsából, hanem a portrén ábrázolt alakok kvázi idealizáltságából fakad. Az idealizáltság itt nem a testi tökéletességet, hanem a személy

← Erwin Olaf *Kulcslyuk*-sorozat:  
*Kulcslyuk 2.* (2011), *lambda print*  
© Erwin Olaf és a Galerie Wagner + Partner  
(Berlin) jóvoltából. Courtesy of Galerie  
Wagner + Partner (Berlin)





← **Erwin Olaf Berlin-sorozat:**  
*Berlin, Régi városháza,*  
*Mitte – 2012. július 8.*  
*(2012), lambda print*  
© Erwin Olaf és a Galerie Wagner + Partner  
*(Berlin) jóvoltából. Courtesy of Galerie*  
*Wagner + Partner (Berlin)*



† Erwin Olaf *Alkonyat-sorozat: Az anya* (2009), lambda print  
 © Erwin Olaf és a Galerie Wagner + Partner (Berlin) jóvoltából. Courtesy of Galerie Wagner + Partner (Berlin)

mögött felfedezett karakter megragadását jelenti. A harmadik mester hatása már valamivel erőteljesebben érezhető. A homoerotikus töltetű képei miatt sokat bírált Robert Mapplethorpe, ha látványosabban műtermi környezetben is, de szintén nagy figyelmet szentelt a (férfi)test ábrázolásának. Erwin Olafnál ez a tematika csak néhány esetben válik dominánssá, például a *Berlin* szériához tartozó *Portré 13* esetében, de a modellek karaktere nála is mindig különös jelentőséggel bír, ezekhez társulnak aztán a megfelelő témák, öltözetek és környezeti elemek.

Erwin Olaf életképeket épít. Többnyire egyes korszakok miliőjéhez kapcsol társadalmi problémákat, jelenségeket, melyek azonban korszaktól függetlenül érvényesek. Didaktikusságról mégsem beszélhetünk, mert az esztétikai dimenzióknak van alárendelve a tematika is. A *Berlin*-sorozat a régi náci Németország toposzait idézi fel, de kényszerű tanító jelleg nélkül. Különös hatást kelt például a *Szabadkőműves páholy, Dahlem* helymegjelölésű kép, amelyen egy jólfésült fehér kisfiú mutat a mellette álló, kitüntetésekkal teleagga-tott, atletikus testalkatú néger férfira. A fiú öltözéke a náci egyenruhákat idézi, a néger atléta pedig mintha az *Olympia* (1938) című dokumentumfilmből lépett volna elő, hiszen az 1936-os berlini olimpián nagy sikereket arattak a színes bőrű sportolók, s ezt még a propagandafilm sem leplezte.

A *Berlin*-sorozathoz kapcsolódik a kiállítás címét adó installáció, a *Körhinta* is, amely a kiállítótérbe lépés után rögtön jobbra irányítja a tekintetet a kórusban daloló gyerekekhangokkal és a körbe-körbeforgó alakokkal. Az installáció tengelyén magas sarkú cipőt viselő bohócfigura tér-

del, kezében pecsételt levél, szemét rózsaszínű kötés takarja el. A körülötte lévő, egymás kezét fogó, apró fejetlen alakok régi gyermekruhákba vannak öltöztetve – mint később a fotókról kiderül, a sorozat modelljei által viselt, ehhez a projekthez készült kollektív darabjai ezek. A hangszórókból egy régi gyermekgyilkosság-sorozatot feldolgozó dal szól, melynek szüzséjében egy hentes kisgyerekeket öl meg és aztán szó szerint is fasírtot csinál belőlük. A bohóc újra feltűnik, immár szemfedő nélkül a sorozat *Városi Fürdő, Newkölln* című darabján is, amint épp egy vizes felsőtestű fiút bámul – ezzel mintegy felerősödik az az értelmezési lehetőség, hogy a dalban feltűnő gyilkossal azonosítsuk alakját.

Egy werkfilm is látható a tárlaton, amely a sorozat elkészülési folyamatát mutatja be, s itt megvilágosodik, milyen komoly háttérmunka van egy-egy kép mögött. Egész stáb dolgozik az olyan kompozíciók előkészítésén, mint amilyen például az *Otto Dix Szalon* (1921) című képét adaptáló *Clärchens Bálterem, Mitte*, ahol is három unott tekintetű, kivénhedt kurtizán tart szemlét a fiatal prostituáltjelöltek között. A megfigyelt alany itt egy tízes éveielejen járó kislány, akihez mégis társul valamiféle leplezhetetlen erotika. Jellegzetes Erwin Olaf-technika ez, hiszen a fotós modelljeit gyakran helyezi szokatlan környezetbe és helyzetekbe. Ő maga vojrőként definiálja magát és közben bennünket is leskelődésre készítet. Szó szerint is így tesz a *Kulcslyuk*-sorozathoz kapcsolódó installációkkal, ahol is egy-egy ajtó huzatos kulcslyukán át leskelődve figyelhetjük meg egy kisfiú szülei-vel való beszélgetését, amint egyik videón az apa, másikon az anya ölébe ül, kitéve az érintéseknek, melyek az apafi-





gura esetén meglehetősen félreérthetőek. Mintha némileg az előítéleteinkkel játszana el ez a filmpár, mert azt a testi érzékenységet, amit egy nőtől természetesnek veszünk, a férfitől már idegenkedve fogadjuk. Ugyanakkor erősíti a kellemetlen érzést az apafigura nézése, továbbá a fejhallgatóval alig érthető hangok és maga a megfigyelői pozíció is, amibe a művész kényszerített bennünket, a sorozathoz tartozó *Kulcslyuk 7.* című képen pedig a videón szereplő kisfiút látjuk, amint a sarokba fordulva összehúzza magát.

A kiállítótér hátsó harmadában láthatóak a *Bánat*-sorozat darabjai, amelyek már csak amiatt is Edward Hopper festményeit idézik fel, hogy a II. világháború korabeli Amerikai Egyesült Államok divatja éled újra a karakterek öltözékében. A portrékhoz csatlakozó kísérleti film a hadiállapot keltette fájdalmat, a családtagok és honfitársak elvesztése miatti félelmet teszi plasztikussá. A szépen elrendezett belső terek és korabeli divat szerinti öltözékek sterilítása kontrasztba kerül az ablakon kívüli vadászgépek keltette hangrobbanással, a rádión át beszüremelő háborús borzalmakkal.

A tárlat legkülönlegesebb része az ikersorozat. A *Pirkadat* öt fehér alaptónusú fotója, egy fehér sas, s az ezekhez kapcsolódó kísérleti film került szembe az *Alkonyat*-sorozat előbbiekhez hasonló, de fekete alaptónusú térelemeivel. Az egyikben fekete szereplők és bútorok, a másikkban fehérek. A két film alapszituációja elsősorban hasonlóan tűnik: egy anya ringatja gyermeke kiságyát, ám közben zajok szüremlenek a szobába, végül egy kép összetörésének zaja tetézi be a folyamatot, s jön a szurreális zárlat. Az alaphelyzet szociológiai dimenziója azonban legalább annyira különböző,

mint amilyen hasonló a vizuális: míg az *Alkonyat* esetén egy kisfiú játszik kint, s labdájával zajong, majd a falon lógó idősebb fekete férfi arcképét veri le, addig a *Pirkadat*ban a férfi van otthon, s az otthoni munkák végzése közben töri össze nagyobbik gyermeke fotóját. Mindkét esetben adott tehát valamiféle hiányhelyzet, lehetséges, hogy a képek a halottat pótolják, ezt az értelmezést erősítik a képsorokat betetőző zárlatok, amikor is kiderül, hogy az *Alkonyat*ban játszó néger kisfiúnak az arca helyén óriási lyuk tátong, a *Pirkadat*ban ringatott csecsemő pedig egy formátlan, szétfolyt anyagghalmaz. Különös hatást kelt, hogy a tárlat falára került *Pirkadat*-fotók életképein, pl. az *Anya* címűn a nagyobbik kisfiú is feltűnik, mégpedig háttal állva, s ugyanez az alaphelyzet megismétlődik a másik sorozatban is. A *katona* című képen viszont már szemből látjuk a fehér kisfiút, s minthogy ő az egyetlen szereplője a képnek, evidensnek látszik, hogy a fotó címe őt azonosítja, ez pedig fura balsejtelmet kelthet a nézőben. Hasonló helyzetben, egyedül tűnik fel a néger kisfiú az *Alkonyat*-sorozat azonos című képén, aki itt viszont arcot kap, szemben a filmbeli arcnélküliségével. Azt talán mondanom sem kell, hogy a kiállításon szereplő szobrok a fotókon és kisfilmekben is előkerülnek, bár kisebb méretben, s még az említettekén túl is sok hasonló játék fedezhető fel az ikersorozat részelemei között.

Hornyik Sándor és Kukla Krisztián kurátori munkájának hála, e kiemelkedően jól komponált kiállítás megrázó erejű képeivel alighanem az év legfigyelemreméltóbb egyéni fotókiállítása.

† **Erwin Olaf** *Pirkadat*-sorozat:  
*Az anya* (2009), lambda print  
 © Erwin Olaf és a Galerie Wagner + Partner  
 (Berlin) jóvoltából. Courtesy of Galerie  
 Wagner + Partner (Berlin)



# Ana Mendieta nélkül

*Ana Mendieta: Traces/Stopy*

Petra Hlaváčková

← Galerie Rudolfinum, Prága  
← 2014. október 2. – 2015. január 4.

A kubai–amerikai művésznő, Ana Mendieta (1948–1985) kiállítása a prágai Rudolfinumban látható. Mendieta művészete az 1985-ben bekövetkezett tragikus halála után a feminista művészeti mozgalom jelképe lett, amelyhez egyébként őt magát ambivalens viszony fűzte. A kiállítás a londoni Hayward Galéria és a Rudolfinum Galériájának együttműködésével jött létre, s magángyűjteményekből és ismert galériákból összeállított egyedülálló anyagot mutat be. Ennek ellenére sem kínál meghatározó értelmezési keretet, s a művész életének bizonyos jelentős pillanatait is teljesen elhanyagolja.

Mendieta 1961-ben, tizenkét évesen került az Amerikai Egyesült Államokba a Péter Pán Hadművelet keretén belül. Ennek során körülbelül 14 000 kubai gyermeknek adott menekültjogot az amerikai kormány, azoknak, akiket a szüleik államellenes beállítottsága miatt az új castroi rezsimben a családoktól való elszakítás fenyegetett. 1965-ben az iowai egyetemen kezdett el festészetet tanulni, azonban hamar átiratkozott a progresszív multimédia programra, amelyet 1969-ben Hans Breder német művész alapított. Itt a saját testével végrehajtott performanszokkal kezdett el foglalkozni. Fotó-önarcképeket készített szakállal, különböző módon deformált arccal és testtel, és ekkor hozta létre a „véres” sorozatot, ami az akkoriban előforduló erőszakos esetek és általában a nők elleni erőszak problematikájával foglalkozik. Emiatt sorolják Mendieta korai műveit a hetvenes évek eleji feminista irányzathoz.

Tanulmányai során Mendieta lehetőséget kapott az archeológia és az ősi kultúrák iránt tanúsított érdeklődésének kibontakoztatására; Mexikóba utazott, ahol létrehozta az első, természetben folytatott akcióit. Az ezekről készült fényképei láthatóak a Rudolfinumban. A természetben létrehozott installációiban – a természetes test-szobrokon keresztül – először mutatja meg mélyebben a természet-



← *Ana Mendieta Vér és tollak (2.)*  
(1974), színes fotó, lifetime print,  
25,4 × 20,3 cm

© Az Ana Mendieta Gyűjtemény tulajdona.  
A New York-i és párizsi Lelong Galéria és  
a londoni Alison Jacques Galéria jóvoltából.  
The Estate of Ana Mendieta Collection.  
Courtesy Galerie Lelong, New York and  
Paris and Alison Jacques Gallery, London

↑ *Ana Mendieta Testnyomok*  
(1974), színes fotó, lifetime print  
25,4 × 20,3 cm

© Az Ana Mendieta Gyűjtemény tulajdona.  
A New York-i és párizsi Lelong Galéria és  
a londoni Alison Jacques Galéria jóvoltából.  
The Estate of Ana Mendieta Collection.  
Courtesy Galerie Lelong, New York and  
Paris and Alison Jacques Gallery, London



→ **Ana Mendieta Ochún** (1981),  
3/4-inch Beta kazetta, hang,  
DVD-re átírva. 8'12"

© Az Ana Mendieta Gyűjtemény tulajdona.  
A New York-i és párizsi Lelong Galéria és  
a londoni Alison Jacques Galéria jóvoltából.  
The Estate of Ana Mendieta Collection.  
Courtesy Galerie Lelong, New York and  
Paris and Alison Jacques Gallery, London

→ **Ana Mendieta Cím nélkül**  
Cuilalpán Niche (1973), fekete-  
fehér fotográfia, lifetime print,  
25,4 × 20,4 cm

© Az Ana Mendieta Gyűjtemény tulajdona.  
A New York-i és párizsi Lelong Galéria és  
a londoni Alison Jacques Galéria jóvoltából.  
The Estate of Ana Mendieta Collection.  
Courtesy Galerie Lelong, New York and  
Paris and Alison Jacques Gallery, London



hez fűződő viszonyát, ami számára olyan lelki erőforrást jelentett, amivel fizikailag vágyott egyesülni. Testét sárral, levelekkel, tollakkal vagy hordalékkal és kavicssal fedte el, hogy a nézők számára feloldódjon a dramatizált tájban. A későbbiekben fokozatosan eltűnik alkotásaiból a (női) test, Mendieta ugyanis küzd az egyértelmű nemi interpretáció ellen. A *Sziluet*t című ciklusban a tájban már csak testének pusztá lenyomata jelenik meg, melynek révén igyekeznek többet mutatni alkotásai emberi, egyetemes és egzisztenciális dimenziójából.

Az egyértelmű művészeti kategóriákból és korabeli teoretikus interpretációkból (land-art, performansz, feminista művészet) való szakadatlan kitörési vágya ellenére – különösen 1978-tól, New Yorkba költözésétől kezdődően – művészeti tevékenysége teljesen egybefonódik a feminista mozgalommal. New Yorkban tagja lett az A.I.R. Galéria kollektívájának, amelynek programja női művészek alkotásainak bemutatását célozta, és a korabeli feminista művészeti mozgalom fontos platformja volt. A *Heresies* című lap több számában is közreműködött Mendieta, melyek a kortárs művészek műveiben található természeti nagyságokról és a Nagy Istennőkről szóltak. A nyolcvanas években aztán a fehér középosztálybeli feminizmustól egyértelműen elhatárolódott, mivel az szerinte figyelmen kívül hagyta a fekete nők és a harmadik világ asszonyainak specifikus problémáit.

→ **Ana Mendieta Testnyomok**  
(1974), Szuper-8-as színes,  
némafilm DVD-re átírva. 1'01"  
© Az Ana Mendieta Gyűjtemény tulajdona.  
A New York-i és párizsi LeLong Galéria és  
a londoni Alison Jacques Galéria jóvoltából.  
The Estate of Ana Mendieta Collection.  
Courtesy Galerie Lelong, New York and  
Paris and Alison Jacques Gallery, London

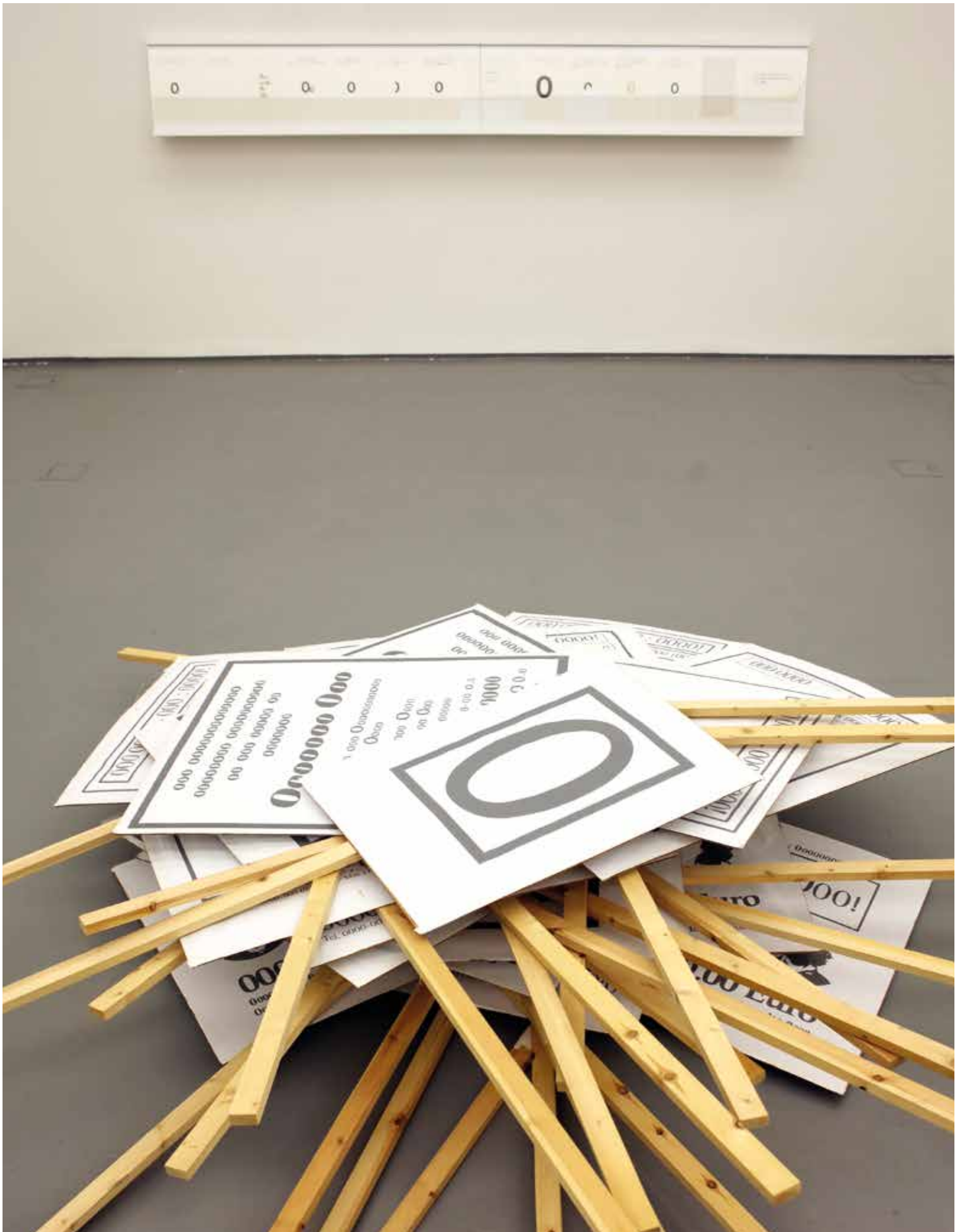
Művészeti magatartását az úgynevezett ökofeminizmus áramlatába lehet sorolni, ami olyan specifikus szociális és faji problémákkal foglalkozik, amelyek összefüggnek a nőket érintő kérdésekkel, az ökológiával, a szegénységgel és a gyarmatosítás felszámolásával vagy az orvosi ellátáshoz és az oktatáshoz való hozzáféréssel. Az irányzat alkotói nyíltan vallják munkájukat az emberi élet fontos alkotóelemének, magukat pedig a spiritualitás híveinek tartják. Nem operálnak a radikális értelemben vett biológiai essentializmus fogalmával, ahogyan ez egyébként a kubai-amerikai művész munkáin transzparens módon megtapasztalható. Mendieta elutasította azt is, hogy munkáit összefüggésbe hozzák az alapvetően nők által átélt lelki élményekkel, ehelyett univerzális mondanivalóra törekedett.

A természet tisztelettudó, szinte már szentként való megközelítése az ökofeminizmushoz áll közel, határozottan elválva azoknak a kortárs land-artot képviselő művészeknek az attitűdjétől, akik gyakran igen radikálisan avatkoznak be műveikkel a tájképbe.

Ezek fontos adalékok, viszont a prágai kiállítás szövegéből hiányoznak. További részletek is csak a kiállítás angol nyelvű katalógusában bukkannak föl, ahol érdekes szövegeket találunk egy londoni kurátornőtől, Stephanie Rosenthaltól, illetve Julie Bryan-Wilson művészet-teoretikustól, akik kísérletet tesznek arra, hogy tágabb keretek között értelmezzék műveit a korszak politikai összefüggéseiben. Fontosnak tartják azokat az eseményeket is, amelyeket a New York-i művészeti szcénában Mendieta máig tisztázatlan halála (férjével, a szintén művész Carl Anderrel való veszekedés után, a New York-i lakásának ablakából való kizuhánása) váltott ki. A tény, hogy férjét felmentették a bírósági eljárás során, számos feminista művészeti mozgalom tiltakozó akcióját váltotta ki. Mendieta a női művészek amerikai művészeti intézményrendszerben betöltött, egyenlőtlen szerepének ikonikus alakjává vált. A Guggenheim Múzeum SoHo nyitásának alkalmával 1992-ben, amikor négy művész munkáiból nyíló kiállítása volt látható (köztük Carl Anderé), s közöttük női művészek nem voltak jelen, összefüggésbe hozható a nemek közötti teljesen egyenlőtlen múzeumpolitikával. Erre reflektálva a Women's Action Coalition tagjai transzparensen azt kérdezték: „Hol van Ana Mendieta?” Ugyanezt kérdezhetnénk mi is. A Rudolfinumban látható kiállítás alkotói mintha féltek volna feltárni – alighanem kétértelműsége és sokrétűsége okán – művészetének néhány alapvető aspektusát.

↳ *Csizmadia Lili fordítása*





# Életművet teremtő nullák

*Tót Endre: Korai zér0 darabok; Esőálló ideák*

Szombathy Bálint

→ acb Galéria  
– acb Attachment, Budapest  
→ 2014. október 31. – december 11.

A nullákkal indulás ezúttal nem egyenlő a nulláról indulással. Mindenki a nulláról indul ugyan, de a nullákból kihozni egy jelentős életművet teljesen más dolog. Tót Endrének sikerült az, hogy a nulla metaforáját a valami realitására változtassa, holott munkássága nem a monumentális elképzelések és erőlködések mentén zajlott. Az idő egyszerűen csak beérlelte az általa művelt – valaha marginálisnak számító – poétikákat, miközben ő maga nem eszközölt olyan természetű látványos stílusváltásokat és ideológiai átorientálódásokat, mint amilyenek azoknál a művészeknél tapasztalhatók sok esetben, akik napi szinten követik a trendeket és a piac ízlésváltásait. Opusa ennél fogva az egyik leghitelesebb teljesítménye a kortárs magyar művészetnek: íve töretlen, attitűdje pedig hithű.

Az iker kiállítóhelyeken közönség elé vitt anyag két gondolati és nyelvi csomópont köré épül: a már idézett nullák, valamint az esőképek fajsúlyos, a nemzetközi kontextusba markánsan beágyazott darabjait helyezi a gyújtópontba.

Tótnak legutóbb 1999-ben volt nagyobb lélegzetű kiállítása Budapesten, azóta több művésznemzedék is kikerült a színre. Ám nem csak miattuk fontos a 70-es évek termését felelevenítő mostani jelenlét, hanem alkalmas annak az ismétlődő élménynek a sokadik átélésére, mennyire üdén sugároznak a munkák több évtized távlatából még azok számára is, akik Tóttal egy időben indultak a pálya rokonilag közeli szegleteiben.

Az a kézíleg irányított irodai műszer, amellyel Tót létrehozta saját gyártású képeslapjait és leveleit, immár alig létezik számítógépes világunkban. Már csak a nagyon megszállottak dolgoznak rajta, ha még egyáltalán kapni hagyományos írógépszalagot. Anno ez volt az egyetlen olyan szabadnak mondható munkaeszköz, amellyel a magánszférában alkotni, sőt sokszorosítani lehetett. A hagyományos szövegformázás szépirodalmi szabványait radikálisan meghaladó Tót reduktív jelhasználatú vizuális munkák sorozatait alkotta a gép papírhengerén, amelyeket postailag terjesztett a küldeményművészeti világhálón.

Az írógép írásjelkészletéből mindössze kettőt mert ki, a jelentésével szemben nem minden konnotációtól mentes nullát, valamint az ugyancsak önálló képzőművészeti jelként felfogható dőlt vonalat. A nulla ugyan a semmi legközvetlenebb megidézésének tekinthető a pragmatikus világban, ám pont ezáltal nyer konkrét tartalmat. Nyilvánvaló, hogy a művész nem a távol-keleti bölcselet transzcendens semmijét keresi általa, ellenkezőleg: az adott társadalmi-politikai és egzisztenciális léthelyzet egyéni látószögű véleményét fejt ki arról a valóságról, amely az individuum teljes mérvű elhettelenítéséről szól. Az élet minősége egyenlő a semmivel.

Ha viszont már itt tartunk, akkor a dőlt vonalakba beleszórt esőcseppek monoton elviselhetetlenségének a melankóliája csupán egy szempillantásnyira van tőlünk. A nyílvevesszőként aláhulló esőcseppek értelmi kiterjedéseit sem kereshetjük a pusztán dekoratív funkcióban. A vonalháló a lefedés, az értéktelenítés, illetve az elvonás, a törlés eszköze; olyan, mint egy fátyol, amely takar, ám a takarás arányában izgatón sejtet. Úgy mond átértékel.

Az Edition Block gondozásában a kiállítás alkalmával megjelent *Esőálló ideák / Rainproof Ideas* című Tót-kötet példányai raklapon hevernek a kiállítóterben. A bennük lévő ötletek nem csak az esőnek állnak ellen, hanem az időnek is.

# Nemeken túl

*Bőrödön viseled – Társadalmi konstrukciók vizuális kódjai*

Szőnyeg-Szegvári Eszter

→ Robert Capa Kortárs Fotográfiai

Központ, Budapest,

→ 2014. szeptember 30. – november 2.



↑ **Koronczi Endre** *Testnyomatok* (1999), C-print, 100 × 90 cm  
© fotó: Capa Központ

Milyenek lát bennünket a környezetünk? Melyek azok a társadalmi szerepek, melyeket nap mint nap magunkra öltünk? Milyen vizuális kódjai vannak egy szubkulturális identitáshoz vagy identitáscsoportozáshoz való tartozásnak? Ezeket a kérdéseket feszegeti és járja körül a Capa Központ legutóbbi tárlata. Oltai Kata kurátor az elmúlt bő húsz év fotográfiai termésének gender-tematikusan objektívén keresztül válogatta ki a kiállítás anyagát, amely – összhangban az intézményi filozófiával – különös hangsúlyt fektetett a műfaj interdiszciplinaritásának kiemelésére, nem téve különbséget sajtófotó és autonóm szerzői munka között.

A kiállítás szerkesztése leginkább a kiállított képek sajátos reflektív ritmizálásán és kölcsönös kommunikációján alapul. A fotók körül lüktető szuggesztív mögött legendává vált történetek, helyek, ikonikus szubkulturák rejtőznek, melyek hol egyidejűség, hol időtlenség látszatának, hol generációs különbségek szakadékának relációját vonják a nyolcvanas évek és napjaink közé.

A kiállítás három terme három egységre bontja a tematikát. Az identitás-konstruálódás variációinak legszínesebb és legváltozatosabb példáit az első teremben találjuk. Technika Sweiz (László Gergely és Rákosi Péter) portrépárjaiban ismerősök arcképeit helyezi stilizált rendőrségi fantomraj-

zok mellé, hogy a véletlen hasonlóság leleplezésével rávilágítson a konfrontáció napi szintű jelenségének számító társadalmi kategorizálás esetlegességére. Míg a Mitro Csilla–Cseke Csilla páros sorozata éppen azt mutatja be, milyen eszközökkel védekeznek az uniformizáló, egyéniséggyilkos környezet ellen a börtönben élő nők, hogy szuverenitásukat legalább nyomokban megőrizhessék. Az önreprezentáció, ha nem kényszer szüli, sajátos személyiség-szerepjátékba torkollhat: Nagy Kriszta *x-t Trend* című printsorozatán mint képzőművész, míg Arató Alíz képein Tereskova mint underground énekesnő jelenik meg.

A középső teremben a női lét társadalmi szerepeinek és viselkedésformáinak spektrumából kaphatunk ízelítőt, és ezzel a kiállítás a hagyományos gender-problematika kérdései felé fordul és a továbbiakban mindkét nemre, a nemek viszonyára, illetve az egyértelmű kategóriákon túli identitások kialakítására és kialakíthatóságára fókuszál. A szépségversenyek perfekcionista világának tényfeltáró „riportja” uralja a teret. Az 1991-es tragédiába torkolló eseményeket különböző médiumokon keresztül mutatja be a tárlat: Cseke Csilla fotóin, ami a gála jellegzetes pillanatait örökítette meg, Dér András és Hartai László *Széplányok* című dokumentumfilmjén, valamint korabeli német erotikus





újságok tartalmain keresztül. A kiállított képek nem hallgatnak a szerepek közötti átjárhatóságról és metamorfózisról sem, melyek hajlamosak megbomlasztani a tradicionális gender-sémákat. A nőiség társadalmi szimbolikájának destruktuálódását tárgyalja Göbolyös Luca mennyasszonyi ruhákban pózoló transzvesztitákról készített sorozata. Egy elavulófélben lévő családmodell hagyományos szerepeit viseli az a néhány kampányfotó is, ami Csehák Judit első magyar női minisztert hol politikusként, hol háziasszonyként jeleníti meg.

Az utolsó rész a konvencionális férfiszerep-állítást és annak kliséit tárgyalja. Kurucz Árpád *Military Camp* című fotóin olyan fiúkat láthatunk, akik egy kiképzőtábor résztvevőiként a katonaság szimbolikus, de megrázóan valóságos kellékeivel erőszakos nagykorúsítási ceremónián esnek át,

míg Hajdú D. András a szimbolikus rituálénak számító férfiúi lét korszakváltó eseményét, a legénybúcsúk groteszk világát örökítette meg, ahol a brit partitúristák ünnepélyes keretek között alkalmanként Törpillává változnak. Barakonyi Szabolcs *To Do* sorozata a hagyományosan maszkulinnak titulált házimunkákkal hőszként küzdő férfiakat ábrázolja, Velledits Éva borotválkozó Zsuzsija pedig a rendszerváltás utáni idők meghökkentő toleranciájáról tesz tanúbizonyságot.

A kiállítás reprezentatív tükröt nyújt a test médiumát felhasználó társadalmi szerepekről, melyek kijelölnek, megbélyegeznek, homogenizálnak vagy egyéniesítenek. Az ezen szerepekben megfogalmazódó csoportos vagy individuális üzenetekhez a body art költséghatékonyabb és változatosabb formái – egy egyszerű (vagy összetett) dresszkód stilizált kellékei – nyújtják a kezdeti fogódzót.

↑ Kiállításenteriór  
© foto: Capa Központ

# Színhatás

*Cangiante színhasználat Ilona Keserü*

*Bedi Kata*

A Szépművészeti Múzeum olasz és francia gyűjteményének festményei közt találunk rá Keserü kamarakiállítására. A mennyiségében ugyan kevés, de minőségében annál jelentősebb festmények az aretinális izgalmakon túl kontextusukat tekintve is érdekesek. A Geskó Judit szervezésében és Kovács Anna Zsófia társkurátori közreműködésével megvalósuló tárlat bőséges háttéranyagának köszönhetően könnyedén el tudjuk helyezni a képeket Keserü életművében. A szín kutatása mindig is meghatározó jelentőségű volt Keserü munkásságában. A festő 2001-es római utazásakor figyelt fel azokra az élénk színekre, melyek Michelangelo Sixtus kápolna-beli mennyezetfreskójának tisztítása során kerültek elő, ezt követően kezdte el foglalkoztatni a cangiante színhasználat. A drapériák árnyékolására használt reneszánsz fogalom az olykor elütő színekkel elért árnyékolást, a színváltás e sajátos módját jelöli. A kiállítás termében elhelyezett katalógusból többet is megtudhatunk: gyökereit tekintve Cennini toszkán festő (14. század) színrendszereiből ered, mely nála a tisztán alkalmazott, erőteljes színek ragyogását jelenti. Ez a természetellenes színhasználat különösképpen a transzcendens tartalmak kifejezésére tűnik alkalmasnak. A szabatosan megfogalmazott fogalom megértésére egy sétával kínál segítséget a múzeum: hat, a cangiante színhasználatot alkalmazó festményen keresztül szemlélteti azt. Megvizsgálhatjuk, miként kölcsönözött Pietro Candido földöntúli ragyogást Mária kendőjének, vagy éppen miként nyilvánul meg Michele di Rodolfo képén a Michelangelo-féle színváltás hatása a manierista festészetben. De az opcionális művészettörténeti sétát kihagyva is találkozunk a reneszánsz és a Keserü-féle cangiante jellegzetességeivel. Keserü *Cangiante hangok* című 2011-es festménye Jacopo del Sellaio *Eszter Ahasvérus előtt* (1485) című műve mellett látható. A szoros szomszédság olyan kontextust teremt, melynek révén Keserü képét szükségszerűen a művészettörténet erőterében szemlélem. A színhasználat Keserü-féle felfogásában, a tollszerűen egymás mellé festett színekben óhatatlanul az árnyékolás újraértelmezését keresem; a vászonra

homorúan és domborúan illesztett két textildarabban pedig a fogalom drapériához kötődő eredetét, annak témává tételét látom; az üresen maradt vászon nyers színében pedig a reneszánsz képek óarany részleteit. (Ez utóbbi benyomást erősítik a teremben elhelyezett ismertetőik egyikén Keserü szövegei is.) A címben szereplő akusztikus kitételre csak ez után figyelek fel: a színek ritmusára, a kialakuló kompozícióra. A kép kétdimenziós mediális teréből domborműszerűségével kilépni akaró festmény a taktilitást is ingerli, míg címadásával a zene felé irányít: a színeket próbálom lekottázni, a középső lila csíkot látva pedig nem tudok nem a „lila dalra kelt egy nyakkendő” sorra gondolni. Keserü itt látható másik képe, a 2014-es *Hangtár* mintha ezt a gondolatot vinné tovább: a 8-as, avagy a végtelen alakzatát formáló foltok színes téglalapokból kialakított rácsozatába festve – mint egy adventi naptár – kínálkoznak nyitogatásra/gondolkodásra/megértésre. A háttér itt is a vászon nyers, természetes színe, melyből ríktóan erős tónusok harsognak ki.

A festmények mellett Tandori Dezső kéziratos értelmezése olvasható, melyen a költő négy lépésben fejti ki mondanivalóját Keserü képeiről, felidézve régebbi Keserü-kiállítások emlékét is (például a legutóbbi Vaszary Villában rendezettet). „A festészetről írni Keserü esetében: a tematizálatlanságról írni.” Ezt a váltás fogalmán keresztül magyarázza: „a tematikátlan forma, mely e váltásokkal (ld. a képek itt) tematizálatlant elhárítva, evidensen elhagyva: ismétlem: van”. Tandori tehát az egzisztenciálisban ragadja meg Keserü festményeit: a szín „a lenni fogalom esszenciája”.

Ahogy kifelé tartok, feltűnik még egy Keserü-kép: *Térség per digitum* (2009). Színes pöttyökből összerakott tájkép. Közelebb lépve látom: Pissarro *Pont-Neuf* (1902) című műve mellett helyezték el. Persze erőteljesebb lett volna a hatás egy Seurat- vagy Signac-festmény mellett, de a pointilista Pissarro képe és a Keserü-kép közötti kapcsolat így is izgalmas. Keserü kamarakiállítása szép példája a korszakok és alkotók közötti termékeny párbeszédnek, valamint az összefüggések és értelmezések frissítő megnyilvánulásainak.

## *Ilona új festményein*

→ Szépművészeti Múzeum, Budapest,  
→ 2014. szeptember 25. – december 14.



↑ *Enteriőr a Cangiane színhasználat*  
Ilona Keserü Ilona új festményein  
című kiállításon  
© foto: Erdői Gábor

# Fekete szalagok

*Žilvinas Kempinas: Ötödik fal*

Fehér Dávid

→ Mo, Múcsarnok, Budapest, 2014.  
→ szeptember 27. – 2015. január 4.



↑ **Žilvinas Kempinas**  
*Ötödik fal* (2011), installáció  
© fotó: Erdeti Gábor

A Múcsarnok Mo nevű projekttermét két részre szeli egy enyhén megdöntött, tűnékeny kerítés, melyet a művész, a litván Žilvinas Kempinas az *Ötödik fal*nak nevez. A fekete mágneses szalagok repetitív rendszeréből felépülő, áttört, transzparens, mégis átjárhatatlan fal éterien könnyednek tűnik, ugyanakkor valamiféle enigmatikus súllyal bír. Talán a falhoz mint művészettörténeti toposzhoz köthető asszociációk miatt, s talán – még inkább – a falhoz tapadó történeti képzeteink okán, egy a hidegháborút követő, ám annak következményeit a mai napig viselő társadalomban. A törekenység és szilárdság képzeteit egyaránt implikáló „vasfüggöny” kifejezés áttételes és közvetlen jelentésrétegeivel persze a litván Kempinas is tisztában van, amikor felépíti saját falstruktúráját, mely egyrészt csábítóan átlátható, másrészt frusztrálóan áthatolhatatlan. Kempinas függönye persze nem vasból, hanem mágnesszalagokból van, egy immár történelminek mondható matériából, s amiként Kempinas más, ebből az anyagból készült installációi, ez is

utalhat a médium transzparenciájára vonatkozó teoretikus kérdésekre. A mű megidézi a minimális differenciák, vizuális „elkülönböződések” steril közegeit megteremtő minimalista installációkat is, például Richard Serra valóban tömör fémből készült falstruktúráit. A terem nagyobbik felét afféle „tiltott zónaként” leválasztó függöny bizonyos pontokról láthatatlan, máshonnan nézve viszont kézzelfoghatóan tömör. A mű a fal melletti zónában tehetetlenül mozgó befogadó szem munkájára apellál, ha úgy tetszik, a megmutatkozás és az eltűnés képi dialektikájára épít. Ezt a kettősséget a hordozó médium egy más regiszterben nyomtatékosítja: a szalagokon „elrejtett” mágneses kódrendszer szabad szemmel olvashatatlan, a befogadó számára hozzáférhetetlen. A mágnesszalagok tüntető némaságát ellenpontozza azok testi láthatósága, mely az elrejtett tartalmak hallhatatlanságát és látatlanságát fedi el. A légmozgástól meg-megrezdülő fal a mediatizált (és ekként testetlen) képkultúra illuzórikus karakterét nyomtatékosítja, miközben láthatóvá teszi a lemeztelenített hordozó médium ipari szépségét.

Az *Ötödik fal*nál még komplexebb referenciális rétegeket mozgat meg az előtérben bemutatott Kempinas-mű, a *Forrás*, mely a kinetikus művészet Moholy-Nagy Lászlóig vagy Nicolas Schöfferig visszavezethető vonulatához kapcsolódik, ezek sajátos folytatásaként interpretálható egy jellemzően „posztmediális” korszakban. Kempinas napjaink olyan művészegyéniségeivel vethető össze, mint a fizikai törvényeket sajátos bricolage-esztétika mentén vizsgáló Csörgő Attila, illetve a svájci Roman Signer vagy a lengyel származású Alicja Kwade. A *Forrás* című alkotás Kempinasra jellemző módon két komponenssel, ventilátorral és videoszalagokkal operálva idéz meg archetipikus formarendszereket. A ma már archaikusnak tekinthető adathordozó, a lassan a médiaarcheológia területéhez tartozó videoszalag mint matéria alkalmazásával Kempinas sajátosan reflektál a videoművészet dematerializált világára is: az adathordozót művészetének médiumává téve mintegy az anyagtalant visszautalja az anyagszerű, kézzel alakított formaképzés terebélyesébe. A fekete szalagokkal formált körök utalhatnak egyrészt archaikus szimbólumokra, másrészt a fotogén művészet Foucault által is leírt, vég nélküli cirkulációjára.

A Múcsarnok előterében kiállított *Forrás* egy körkörös struktúrát alkotó, folyamatos mozgásban lévő, organikusnak tetsző entitást képez. A szalagok mozgását a kompozíció centrumában elhelyezett ventilátor tartja fent. A mű megigéző látványt nyújt, a meg-megrezdülő, mégis feszesnek tűnő vízfelszínét idézi meg, melynek közepén, a lefolyóban egy mindent beszippantó örvény tátong. A szökőkút medencéjét „ábrázoló”, „leképező” művet ennyiben sajátos illuzionizmus is jellemzi, a kompozíció „fluiditása” pedig akár a Zygmunt Bauman nevével fémjelezhető „folyékony modernitás” fogalmával is asszociatív kapcsolatba hozható.

A mű referenciális erőtere azonban túlmutat az aktuális analógiákon: a *Forrás* címadás Marcel Duchamp paradigmatis ready-made-jét idézi meg, amely blaszfémikus módon társította a forrás-nimfákhoz kötődő fennkölt képzeteket egy piszoár látványával. A *Forrás* cím tehát egyrészt a mindennapi tárgyakat appropriáló dadaista művészeti praxis paradigmatis esetét idézi, másrészt azonban visszautal a forráshoz köthető archaikus-archetipikus képzetekre és a forrásábrázolások sok ezer éves művészettörténeti hagyományára, illetve az ehhez kapcsolódó ikonográfiára, akárcsak más kontextusban az *Ötödik fal* is régi toposzokat idézett meg.

Kempinas ventilátorok által lebegtetett, mágnesszalagokból megformált rajzolatokat alkot, köröket, melyek akár Giotto „posztmediális” világba transzponált, nevezetes „O”-jának továbbgondolásaként is felfoghatók. Illetve fektetett nyolcasokat, melyek végtelenjelet formázó Möbiusz-szalagokként utalnak sokrétű (médiu)melméleti és filozófiai kérdésekre.

Olyan kérdésekre, amelyek mindig újragondolhatók, újraértelmezhetők, aktualizálhatók az adott kiállítási szituációban. A „hely szelleme” mindig újraírja, újraeretezi a szemantikai szempontból gazdag, formai szempontból mégis reduktív jelrendszereket. Talán ez lehet az oka annak, hogy jelen kiállításon nem tudtam a plafon és a padló, az „ég” és a „föld” között feszülő, néma fekete szalagokat másnak látni, mint – egy korszakot végleg lezáró – gyászszalagok végeláthatatlan sorának.



↑ **Žilvinas Kempinas**  
*Ötödik fal* (2011), installáció  
© foto: Erdei Gábor

← **Žilvinas Kempinas**  
*Forrás* (2011), installáció  
© foto: Erdei Gábor

# Önantropológia

*A megfigyelések a fenntarthatóság irányába mutatnak*

*Nolasco-Rózsás Livia*

← Paksi Képtár, Paks  
Kurátor: Fenyvesi Áron  
← 2014. szeptember 25.  
– november 16.

Most „önantropológia”, korábban „néptudomány”, azt megelőzően „tu-fa” (a science fiction magyarított változatának, a tudományos fantasztikusnak a rövidítése) – Kaszás Tamás és Loránt Anikó ex-artist's collective-ként legtöbbször egy-egy fogalom köré szervezi kiállításait, legutóbbit a Paksi Képtár tágas tere fogadta be. Nem az első nagyobb szabású kiállítás ez idén, ami Kaszás Tamás nevéhez kötődik. Nemrégiben a Kassák Múzeumban a névadó, Kassák Lajos egy kioszktervét modellálta, illetve értelmezte újra, rámutatva az avantgárd utópiaalképzések és a megvalósulás közötti ellentmondásra. De gondolhatunk még korábbi kiállításokra is, a Sydney-i Biennálén szereplő munkára (*Shanty-tower*), a Platán Galéria kiállítására (*Pán-periféria tárgyelemek; tu-fa antropológia*) vagy az FKSE-ben rendezett *Itt jön a néptudomány!*-ra, akár Loránt Anikóval közösen, ex-artist's collective-ként megvalósítva, akár önállóan, egy bizonyos: minden esetben egy koherens szemlélettel találkozunk. Mégpedig

egy olyan szemlélettel, ami egyszerre veti fel a társadalmi, illetve az utópiakritika lehetőségét és az egyéni felelősség kérdését, egy olyan életforma irányába mutatva, amire legjobban a fenntartható (sustainable) kifejezés illik.

Az Önantropológia – a művészek által írt, a kiállítás bevezetőjeként szolgáló szöveg állítása szerint – egy, a privát mitológiától annyiban eltérő gyakorlat, amennyiben az alkotó ilyenkor a saját magán (valóban) elvégzett megfigyelései alapján dolgozik: „A kutatás tárgyai lehetnek mindazon tevékenységek vagy szokások, trükkök, megoldások, melyek az élet fenntartásával, illetve kiteljesedésének elősegítésével állnak kapcsolatban.” Az önantropológus kutatásának eredményei a „néptudomány” tárgykörét képezik. A „néptudomány” a Kaszás–Loránt páros nevezéktaiban nem is annyira önálló diszciplína, mint inkább közösségi kooperáció, melynek az együtt felhalmozott, így mindenki által hozzáférhető tudás jelenti az alapját. Az értelmét sem az akadémikus

→ **Loránt Anikó és Kaszás Tamás**  
Serial Project No.6: ex-artists'  
collective *Önantropológia*  
„Előszedni a régit,  
lemásolni az újat”  
© fotó: Sul yok Miklós





tudományágak működésére jellemző új felfedezések „termelése” adja, sokkal inkább az életminőség javítására irányul.

A fogalmi háttér feltérképezése mellett különös figyelmet érdemel a kiállítás installálása, melyet szintén a korábbi projektek koherens folytatásának tekinthetünk. Nagyméretű, többnyire fa- vagy ponyvával letakart vázszerkezeten helyezkednek el a főleg apró tárgyak, rajzok, könyvek és relikviák, valamint egy videó. Azonban itt megjelenik újdonságként (számomra legalábbis mindenképpen az) egy arctalan, egyszínű, életnagyságú figura is, aki az egyik rajzkönyvet tartalmazó, kioszkyszerű fainstalláció előtt úgy tartja kezeit maga elé, mintha tűz fölött melegítené azokat. Ez az egyszerre monumentális, mégis részletgazdag installálási mód erős összképet ad a kiállításnak, ugyanakkor lehetőséget teremt arra is, hogy elmerüljünk, órákat töltsünk el az apróbb mozzanatok között.

A funkcionális és költséghatékony anyaghasználat összhangban van azzal az – ex-artist’s collective talán állandónak nevezhető – törekvésével, ami „az egészség megtartására, a természeti környezet megóvására, a közösségi lét ápolására, azaz összességében az életminőség javítására” irányul. A művészek idézett céljai alátámasztják a fenntarthatóság, a fenntartható életvitel irányelveit, így műveiket fenntartható művészetnek (sustainable art) lehetne nevezni – csak-hogy én is bevezessek egy új fogalmat. Ami valójában nem

is új. A környezeti tudatossággal foglalkozó művészethez (environmental vagy ecological art) hasonlóan itt is az egyik legfontosabb elem a környezettel létesített összhang, abban azonban különbözik ezektől az irányzatoktól, hogy a társadalmi kérdésekre is kivetíti a fenntarthatóság igényét.

Maya és Reuben Fowkes, Budapesten élő művészettörténész páros szerint a fenntarthatóság fontossága és szerepe a művészetben a ’60-as, ’70-es évek konceptuális művészetéből eredeztethető, majd újabb lökést jelent a hidegháború vége. Az autonóm és az alkalmazott művészet éles szembeállítását a fenntarthatóság fogalmán keresztül a szerzőpáros bírálja, arra hivatkozva, hogy pont az autonómia teremt lehetőséget arra a művészeknek és a művészetnek, hogy képesek legyenek alternatívákat felállítani az uralkodó ideológiákkal, paradigmákkal szemben.<sup>1</sup> Az ex-artist’s collective műalkotásainak éppenséggel ez a képesség a legfőbb szervezőereje.

<sup>1</sup> Loránt Anikó és Kaszás Tamás: *Serial Project No.6: ex-artists' collective Őnantropológia* „Előszedni a régit, lemásolni az újat”  
© foto: Sulyok Miklós

<sup>2</sup> Vö. Maja Fowkes és Reuben Fowkes: *Principles of Sustainability in Contemporary Art. Praesens: central European contemporary art review*, 2006/1. 5–12.

# Kísérletek

*Nemrég – Galambos, Kaliczka, Kovács, Szakszon*

*Kovács Alex*

Négy fiatal festőművész képeinek ad helyet a Viltin Galéria a *Nemrég* című csoportos kiállítás keretében. Galambos Áron, Kaliczka Patrícia, Kovács Olívia és Szakszon Imre – mindannyian az elmúlt két év során védték meg diplomájukat festőművészetből. Így a legfiatalabb korosztály képviselőiként vannak jelen ezen a kiállításon, ráadásul friss munkákkal. Stílusuk, temperamentumuk, témafelvetéseik külön utakon járnak, ezt a változatosságot a kiállításrendezés igyekezett a képek formanyelve és kifejezőereje, valamint motívumai szerint ritmizálni, aminek eredményeképpen a képcsoportok következetesen lettek egymás mellé sorakoztatva, ugyanakkor az alkotók nem tudnak kellőképpen elhatárolódni sajátos karakterjegyeik szerint. A kiállítás összességében útkeresési kísérletek tablója. Amelyen bőven találunk az egyes művészekre jellemző, már „bejáratott” stíuselemeket és még csak kísérleti stádiumban lévő, kevésbé sikerült megoldásokat.

Kaliczka Patrícia vásznainak jellegzetes arculatát az alkotási folyamat időbeliségének láthatóvá tétele határozza meg. Képpoétikáját a káoszából való teremtés eszméje és gyakorlata jelenti. Alkotás közben az elkészült vagy éppen artikulálódó részeket újra és újra átfesti egészen addig, amíg az egymásból keletkező, egymásra épülő gondolatok és érzések festőien megfogalmazott komplexumában ezek vizuális egymásba mosódásai, áttűnései révén létre nem jön az egyensúlyi állapot. *Hiányzom* című vászna kivételes festői adottságokat vezet fel, azonban a fotel agyonnyomja, iskolássá teszi az egyébként is műtermi hangulatú képet. Másik nagyméretű, a *Boldogság* címet viselő vászna szintén erős gondolatot nyit, amennyiben megteremti a tárgyú giccs üde auráját, a színmezőkkel való kísérletezés is jó irányba mutat, mégsem válik koherenssé a kép.

Szakszon Imre eddigi festményei erős tendenciát mutatnak stílusukban, színvilágukban, tematikájukban egyaránt, ezen a kiállításon azonban erőtlenséget mutat fel. Amit mégis izgalmasnak találhatunk: *Szürkület* című, apró képekből álló négyesén megragadó az a precíz finomság, ahogyan a vásári festményekre emlékeztető lírai, szinte giccsbe

hajló szentimentális tónusokat kezeli, melyek nagyon jól elkapott, bűvös fényviszonyokkal jelenítik meg jól ismert témáit – utcákat emberek nélkül.

Kovács Olívia festményei a generációja számára már nem élő múltat jelentő, rendszerváltás előtti időszakot dolgozzák fel családi fotók tükrében. Ezeket a fotókat festi meg jellemzően nyomott hangulatú realizmussal és szinte metafizikai ihletettséget idéző szín-játékkal. A *Mások múltja*-sorozat két képén figyelemre méltó a játék a testek, a fényviszonyok és a tér viszonylatában. Újabb sorozatán a fekete-fehér kép és az erős színmezők lehetőségeivel, valamint a kivágással játszik. Az ebben rejlő dramaturgiai erő azonban nem tud érvényesülni, a kompozíciók elhibáztak. Régebbi vásznain erőteljesebben működnek a színmodulok.

Galambos Áron talált tárgyakkal dolgozik. Viseltes, rongált felületeivel farostlemezzel, pingpongasztal ad teret, egyúttal hangulatvilágot és indító impulzust Galambos karakán, merész gesztusainak, amelyek ide is térnek vissza a képek vad befejezetlenségével. Témái minimalizáló horizontok: távolba futó utak, hegyláncok, a tengerpart motívumai. Képei a kiállítás provokatív, hanyag hangjainak tekinthetők, amelyek azonban nála is önkeresésről árulkodnak. A „fenegyerekes” energia, ahogyan annyiban hagyja a *Hawaii* című táblát, megőrizve rajta a munkafolyamatok nyomait, nem ér céljához, a mű kevésnek bizonyul. *Az élet nem habostorta* című alkotás pedig mind vizuálisan, mind materialításában túl sokat kínál: a munkaanyagokkal aktívan hozzáad a képhez, sőt a kép mellé illeszt, a maszkoló szalaggal messze kifut a falra. Erőltetettnek hat, ahogyan provokálja a keretes, befejezett mű koncepcióját, melyet oly sokan megtettek már előtte. *Surf* című képe kiegyensúlyozottabb irányba mutat, leginkább azért, mert ott a ragasztószalag egyszerre képes felébreszteni a befejezetlenség hatását és tud megnyilatkozni a képmező komponálásának eredetpontjaként.

Összességében megállapíthatjuk: a kiállításon izgalmas, új utakat kereső festészeti törekvésekkel találkozunk, még akkor is, ha mind a négy művésztől láttunk már kiemelkedőbb alkotásokat.



→ Viltin Galéria, Budapest  
→ 2014. október 29. – december 6.



† *Enteriőr a Nemrég című kiállításon*  
© *fotó: Erdői Gábor*

# Egy kiállítás

## *Hyposthesis for an Exhibition*

Alexandre Stipanovich

Mivé is válik pontosan a tükörben tükröződő önreflexivitás? Mindig óvatos vagyok a *mise en abyme* művészeti alkalmazásával, mert olyasfajta porhintésnek tartom, mely az ihlet nélküli varázslók örök trükkjeként a képzelőerő hiányát hivatott elrejtteni. Az olasz művésznak, Giulio Paolininek szentelt kiállítás esetében azonban a töredékekben megjelenő reflexivitás csakugyan elvezette valahová bolyongó elmémet. A tárlat ugyanis, melynek kurátora Begum Yasar, kortárs művészekkel együtt ünnepli Paolinit, ezáltal pedig az önreflexivitás és a rejtély művészetét.

A cím – *Egy kiállítás hipotézise* – utalás Paolini első római kiállítására, mely az *Ipotesi per una mostra* címet viselte, s egészen 2003-ig megvalósítatlan maradt, amikor is a Prada Alapítvány szervezésében létrejött Milánóban, retrospektív kiállítás formájában. Paolini valóságos szakértője volt annak, hogyan forgassa ki a nézők agytekervényeit. Híres *Önarckép* (1968) című vásznan például, amely szintén a tárlat része, nem önmagát festette meg, hanem a francia festőt, Henri Rousseau-t – noha saját barátai közül többeket is igen pontosan ábrázol a képen. Ennek kapcsán sokfelé kezdtek el kószálni a gondolataim: ha Paolini a barátait éppen olyannak látja, amilyenek, akkor önmagát valaki másnak tettelezi, egy zseninek akár? Avagy az a döntés húzódik meg a portré létrejötté mögött, hogy inkább fest egy elképzelt én-t, mintsem hogy önmagáról objektív, s talán unalmas képet adjon? Van-e távolság a cím jelentése és a megfestett alak között, ahogyan a valódi és az elképzelt én között is? S vajon ugyanaz a távolság választja-e el egymástól a két mimetikus alakot, mint ami elválasztaná egy tárlaton bemutatott szobortól?

A Yasar által válogatott műalkotások éppenséggel ezt a távolságot ünneplik, mindegyik a maga sajátos módján. Josh Smith festészete például egy olyan csoportos szerveződésre tett utalás, melyben Smith 2008-ban vett részt New Yorkban; Charles Mayton fotói önmagukat visszhangozzák. Antek Walczak festményei pedig tetszőleges konstrukciók, melyek elmozdítják a jelképeket eredeti jelentésüktől. Más-más módon bár, de valamennyi művész egyértelműen Paolini hatását mutatja a humor, a cinizmus és a művészi alkotásukba beillesztett távolság alkalmazásával.



# hipotézise

← Dominique Lévy Gallery, New York  
← 2014. július 8. – augusztus 15.  
← Kurátor: Begum Yasar



# Művészet vagy hang

*Art or Sound*

*Michele D'Aurizio*

← Fondazione Prada, Venice  
Kurátor: Germano Celant  
← 2014. június 7. – november 3.





A *kis utópia: Ars Multiplicata* című kiállítást 2012-ben ugyanabban a galériában rendezték meg, melynek célkitűzéseit visszhangozza a mostani, a *Művészet vagy hang* című tárlat is, mely Germano Celant kurátor jóvoltából újra napirendre emeli a művészeti tapasztalat demokratizálására irányuló törekvéseket. A kiállítás fő célja, hogy a látogató – az „érzéki visszavonulással” szemben, melyet Celant a modern múzeumok működésével társít – lépjen be egy olyan világba, amelyben visszatükröződnek a valóság sokrétű érzéki ingerei. A művészet és a zene közötti időtlen kapcsolatot jellemző szinesztetikus tapasztalat úgy jelenik itt meg, mint a „látás diktatúrájának” meghaladására szolgáló eszköz; ez az alternatív szcenárió pedig csakugyan képes életre hívni egyfajta multiszenzorális „demokráciát”.

A *Művészet vagy hang* körülbelül 180 tárgyat foglal magában, úgy is fogalmazhatnánk: a kiállítás a hangelőállító tárgyak és a művészeti alkotások dualizmusában foglalt játékosság mindmáig legnagyobb szabású kísérlete. Egyrészt a hangszerek szobrászati és vizuális értékeire mutat rá, másrészt pedig arra a művészeti teremtésre, amely képes legyőzni a művészeti nyelvek specifikumát, láthatóvá téve közben a valódi hangelőállításnak a funkcionalitását is. Látunk például egy 17. századi kígyóformájú tenor kornettet egy asztal közelében, melyet a művész Doug Aitken

egyenesen úgy képzelte el, mint egy ütőhangszer társadalmi platformját (*Márvány hangzó asztal*, 2011). A kiállítás megkérdőjelezi a hangzó eszköz fogalmát, megtapasztalhatóvá téve a művészet és a zene közötti telhetetlen, alkalmanként játékosan dacos dialógust, melyet főként a korai avantgárd táplált. A tárlat nagy része leginkább egy hatalmas dadaista kísérletre emlékeztet.

A *Művészet vagy hang* kétségkívül szórakoztató kiállítás. Ugyanakkor felvetődik a kérdés, hogy vajon Celant multiszenzorikus demokráciája elismeri-e a tapasztalati valóság populista célkitűzéseit. A művészet és a zene érzéki specifikuma lényegileg kötődik ugyanis azokhoz a produktív és disztributív mechanizmusokhoz, amelyek mindkét oldalon fellelhetőek – e tulajdonság potenciális lenullázására való célzás pedig önmagában még nem tekinthető azonosnak a múzeum hozzáférhetőségének hatékony növelésével. Nyilvánvaló, hogy továbbra is a tudást tekintjük a hatalommal való felruházás forrásának, mint ahogy az is nyilvánvaló, hogy a *Művészet vagy hang*, éppen átfogó jellege okán, nem tudja nem művelni valamiképpen a látogatót.

# Sergei Tcherepnin

*Subharmonic Lick Thicket*

*Andy Battaglia*



← MIT List Visual Arts Center  
Cambridge (MA)  
← 2014. július 15. – október 19.



Az ok és okozat közötti kapcsolat különböző szakaszokon megy át Sergei Tcherepnin hangalapú művészetében. E két pont között először is ott van a dolgok semmibe vételének, majd a mellettük való elköteleződésnek a lehetősége, ahol a figyelem hiányának valamennyi szintje békésen megfér egymás mellett – ezt követően pedig megteremtődik a tisztelet lehetősége is, mely azonban csak azok számára érzékelhető, akik a megfelelő frekvenciára hangolódtak.

A meglepetés és a várakozás egymással versengve jelennek meg Tcherepnin valamennyi hangkezelési eljárásában, s ez különösen érvényes a *Szubharmonikus közbeiktatott zenei frázis-bokor* esetében, amelyet a MIT-n, a List Centerben állítottak ki.

Minden néző, akár tud róla, akár nem, csakugyan a megfelelő frekvenciára hangolódik itt. A kiállítás ugyanis egy titkos kis szobába elrejtve olyan hangokat szólaltat meg, melyeket a belső fülből nyertek ki, ahová a zajok először külső anyagokként kerülnek be, majd pedig különféle módosulások során testi erőkké alakulnak át. A fülünk struktúrája magától is úgy működik, hogy felerősíti és módosítja a hangot, ezáltal pedig megváltoztatja az általunk hallottakat, legalábbis egy kissé eltérővé teszi őket az eredeti ingertől.

Tcherepnin művészetének kulcsa a miszticizmus egyszerű idegenségének felfedése. Ahogy az immár szokásává vált, a művész otthonosan-absztrakt tárgyakkal rendezte be a szobát, leginkább fémlapokkal, melyeket tetszetős biomorfikus formákra vágott, s vagy a falakra akasztotta fel, vagy a padlóra helyezte őket. Vannak közöttük dobozok, amelyeket ki lehet nyitni vagy össze lehet hajtani, akárcsak Lygia Clark *Bichos* című páraszobrait, megint mások pedig lekerekített töredékek, s leginkább térbe meredő nyelvekre emlékeztetnek.

Az említett tárgyak elektronikus hangokat bocsátanak ki. Nincs világos kapcsolat a között, amit látunk és amit hallunk, ha egyáltalán tételezni kell bármiféle összefüggést. Ha azonban megérintjük az egyik tárgyat – például elhajlítjuk, megnyomjuk vagy éppen meglebegtetjük az egyik nyelvet –, akkor az e célból elhelyezett jelátalakítók segítségével módosul a hang, ezáltal pedig az egyes tárgyak egyfajta hangszóróvá változnak.

A hangeltolódások néha igen finomak, máskor pedig drasztikusak, és a látogató hamarosan felfedezi, hogy akár „játszani” is lehet ezen a szobán, mégpedig úgy, hogy egyszerűen mozgunk benne, átengedve magunkat egy különös, földönkívülinek ható szabályrendszernek.





# Manifesta 10

## *The European Biennial of Contemporary Art*

Yulia Tikhonova

← Manifesta 10. Szentpétervár  
Kurátor: Kasper König  
← 2014. június 28. – október 31.

A legutóbbi Manifesta igencsak felrázta az Ermitázs állandó kiállítását. E híres intézményben látható mesterművekkel keveri ugyanis a kortárs művészetet. Szentpétervárott sohasem rendeztek még kortárs művészeti fesztivált, ellenében Moszkvával, ahol két nemzetközi biennálét is tartanak. A *Manifesta 10* kurátora az a Kasper König, aki több mint egy évtizedig vezette a kölni Ludwig Múzeumot, s ő volt a Skulptur Projekte Münster és a frankfurti Portikus alapítója. König zökkenőmentes integrációs folyamatra számított, ám a kortárs művészetben nem járatos keményvonalas bürokrata Ermitázs-vezetés számos kezdeményezésének ellenállt.

A Manifesta időzítése nem is lehetett volna rosszabb, hiszen egybeesett Ukrajna orosz megszállásával és Moszkva melegellenes döntéseivel. Számos művész felvetette, hogy bojkottálja az eseményt; az orosz Chto Delat csoport, valamint a lengyel művész-aktivista, Paweł Althamer valóban vissza is utasították a részvételt. König azonban továbbra is kitartott a biennáléval kapcsolatos tervei mellett, hogy véghezvihesse küldetését, és a konfliktus sújtotta területeken is felmutassa a művészet értékét.

A harminchárom új projekt és művészeti alkotás több mint ötven művésztől érkezett, beleértve Jeremy Dellert, Louise Bourgeois-t, Pavel Peppersteint, Ilja Kabakovot és a néhai Vlad Mamyshev-Monroe-t; König pedig bebizonyította, hogy képes meghaladni a múzeum kulturális konzervativizmusát, erőteljes kötelekeket hozott ugyanis létre az Ermitázs-gyűjteménnyel. A legszemélyesebb és leghatásosabb darabok: Francis Alÿs *Lada „Kopejka”* Projekt: Brüsszel–Szentpétervár (2014) című műve, Susan Philipsz *A folyó ciklus* (2014) című hanginstallációja, valamint Katharina Fritsch *Nő kutyával* (2008) című alkotása.



A Manifesta mintegy tíz kiállítása párhuzamos programokat kínál, melyek egyesén hasznosítják a szovjet stílusú irodabútorokat és azok maradványait az elhagyatott állami hivatalok épületeiben. Ezek a művek azt is megmutatják, hogy a helyi művészek már a Manifestát megelőzően is folytattak politikai aktivista tevékenységet. Nemrégiben törölték a jelenlegi Brit–Orosz Kulturális Év anyagi támogatását, ahogyan az azt követő Orosz–Lengyel Kulturális Évet is. Ha a Manifesta csak egy hónappal is később nyitott volna, akkor talán soha nem is jött volna létre. A fesztivál azonban diadalt aratott a művészet és a politika bonyolult kapcsolata fölött.

↑ Francis Alÿs *Lada „Kopejka”*  
Projekt: Brüsszel–Szentpétervár  
(2014)  
© A művész engedélyével

# Ördög a zenében

Beszélgetés Oliver Beerrel

Christine Macel

*Oliver Beernek az elmúlt két évben számos kiállítását és performanszát láthatta a közönség, többek között olyan helyeken, mint a lyoni MAC, a New York-i MoMA PS1, a párizsi Palais de Tokyo, a tokiói Fondation Hermès, a párizsi Centre Pompidou vagy a szintén párizsi Galerie Thaddaeus Ropac. Beer eredetileg zeneszerzőnek tanult, majd képzőművészeti tanulmányokat folytatott Oxfordban. Az első kiállítása 2006-ban volt. Christine Macel mindenekelőtt zene és képzőművészet összekapcsolásáról kérdezte.*



→ **Oliver Beer** Colt Waku 1847 (háttoldal) (2014).

© A művész és Thaddaeus Ropac, Párizs engedélyével

**Christine Marcel** *Térrel és hanggal dolgozol, munkáid a különböző zenei frekvenciák és az építészeti tér viszonyára építenek.*

**Oliver Beer** Valóban gyakran használom fel az építészeti terek természetes rezgését. Minden térnek megvannak a maga hangjai, a borospohárnak vagy az orgona sípjainak is. A 2007 óta tartó *Rezonancia* projektben a terek saját belső harmóniáival dolgozom; énekesek segítségével elő tudom idézni, hogy egy-egy építészeti tér úgy kezdjen rezonálni, mint egy borospohár. Ez egy igen egyszerű és gyönyörű folyamat, amelyben az emberi test eggyé válik a térrel, a rezonanciák pedig teljesen elfedik az eredeti hangot. Ez azonban csupán a kezdet: az igazi kérdés az, hogy merre visszük tovább mindezt, és milyen zene születik ebből az egyszeri helyzetből? Abban a darabban, amelyen jelenleg dolgozom a Pompidou-ban, szerepelnek olyan hangok, melyek az 1977-es megnyitó óta folyamatosan jelen vannak a helyszínen és csendesen rezonálnak. Ezen a projekten a párizsi Les Cris kórusral dolgozunk együtt, Franciaország egyik legjobb kórusegyüttesével. Most történik meg először, hogy zenészek tárják fel az épület belső harmóniáit.

**CM** *Az énekeseket a Pompidou Központ legfelső emeletének átlátszó folyosójára állítottad oly módon, hogy a látogató a zenemű hallgatása közben körbesétálhassa őket. A rezgés már jelen volt, a munkád csupán rámutat a térben rejlő lehetőségekre. Olyasvalamit teszel hallhatóvá, ami már azelőtt is ott volt, csak épp nem volt érzékelhető.*

**OB** A legutóbbi darabom címe *Diabolus in Musica* (2014), ami a latin kifejezés szó szerinti jelentése (ördög a zenében), és hagyományosan arra a zenei jelenségre utal, amikor két hang közötti szűkített kvint keletkezik. Ennek a hangköznek a használatát évszázadokon keresztül tiltotta az egyház, mert úgy tartották, hogy az általa keltett disszonancia megidézi az ördögöt. Itt két teljesen absztrakt hang adott (énekel) – ezek évszázadokon át tiltólistán voltak a zeneszerzők számára. Ezt a darabot előadjuk a Thaddaeus Ropacban is, ahol erre a célra felhúztunk egy szerkezetet, pontosan úgy, ahogy azelőtt a Villa Arsonban megrendezett *Hangzó építészet* (2013) esetében vagy a MAC Lyonban megrendezett *Nyúlüregnél* (2014). A látogató belép, és ha akár a leghalibban is kiadja a megfelelő hangokat, a tér azonnal rezonálni kezd és visszaénekl nekik ezt a hangközt. Furcsa, hogy a fizikai terekben harmóniák rejtőzhetnek, ahogy az is, hogy ez az absztrakt hang ilyen szubjektív és babonás jelentéseket vehet fel.

**CM** *Sok munkád az érzékeléssel és érzéssel foglalkozik, amit néha konkrét személyekhez kapsz. Itt van például az Oma Konyhapadlója (2008) című, amelybe beépítetted a nagymamád házából elhozott linóleumot. Az elmúlt négy évtizedben nagymamád több lábnyomot is hagyott maga után, azt gondolom, hogy ez egy empatikus és érzelmileg telített munka. Ez több más művedben is megfigyelhető. Bár a munkák jelentése nem mindig világos, az érzelmi töltet mindig célba talál.*

**OB** Nem sokkal azután, hogy a nagymamám meghalt, egyszer csak ránéztem a konyhája linóleum padlójára, és olyanra láttam, mint egy rajzot, amit a lába nyomával rajzolt hosszú évtizedeken keresztül, amíg nap mint nap rajta járt. Mindemellet a tárgy formai absztrakciója is fontos maradt a számomra. Olyan ez, mint az *Út a semmibe* (2013) című szobrom (ami a címét egyébként a Talking Heads egyik, a születésem évéből származó száma után kapta), amelybe



← **Oliver Beer** *Diablus in Musica*, az installáció látványa, Thaddaeus Ropac, Párizs (2014).  
© A művész és a Thaddaeus Ropac, Párizs engedélyével

két sinderabot építettem be a Lyon és Marseille közötti vasúti pályaszakaszból. Ezeket is letisztogattam, kifényesítettem, hogy látszódjon rajtuk a vonatok által rajtuk megtett milliányi út, másfelől végső soron ez is csak két minimalista, távolba vezető acélcsík.

**CM** *Előfordul, hogy emberi jelenlétet is beépítesz a munkáidba? Hogyan lehet a műveidnek ilyen erőteljes hatásuk? Ez nem a zene száraz, konceptualista felfogását feltételezi. A munkád egyfelől megírt és előkészített, de nagyon érzelemgazdag is egyben. Talán ezért hat rád ilyen rövid idő alatt ilyen erőteljesen.*

**OB** Egyszer, tizenéves koromban eljátszottuk Sosztakovics ötödik szimfóniáját egy zenekarral. 1937-ben már majdnem kegyvesztetté vált a sztálini diktatúra szemében, ezért arra kényszerült, hogy írjon egy a szovjet rendszert dicsőítő szimfóniát, és így rehabilitálja magát politikailag. Ezt meg is tette, de valahogy mégis bele tudta csempészni a politikai ellenérzéseit a zenébe. Fél óras álló tapsvihar kísérte a mű bemutatását! Ez az absztrakt zene a maga elvont formájában egyszerre két jelentést hordozott: az egyik kivívta a szovjet rendszer elismerését, a másik mégis ki tudta fejezni az emberek közös fájdalmát.

**CM** *Ez rád is nagyon jellemző, hiszen annyira alaposan ismered a zenét. Amikor láttam, ahogy az énekesekkel dolgozol, megértettem, hogy nem csak zeneszerző, hanem rendező vagy karmester is vagy. Ez a munkafolyamatodra is igaz. Számomra – annak ellenére, amit a munkáidról olvastam – mindennek semmi köze a relációsesztétikához. Valóban művészként végzed a produceri, a rendezői, de a zeneszerző munkáját is.*

**OB** A zeneszerzők igen különleges helyzetben vannak, ha nem csak írják a zenét, de azt is eldönthetik, hogy milyen mértékben akarnak részt venni előadásuk megrendezésében.

Az ember együtt dolgozik az előadókkal, itt minden a közös művészi kifejezésről szól. Például feltételezhetően a Villa Arsonnal Nizzában közösen készített *Újraélesztés 1* (2013) című filmem olyan, mint egy zenei kompozíció. Ötszáz gyermek összehangolt munkája segített abban, hogy Walt Disney *Hófehérkéjének* egyik jelenetsorát egy villódzó, pszichedelikus új filmmé alakítsuk át. A gyerekek itt a partitúrát értelmező zenészekké váltak.

**CM** *Objekteket is létrehozol, mint például az Ez egy pipa (2013), ami egy faragott, falba beépített pipa, de fegyvereket is, mint a Brit Bulldog (2014). Egyszer egy kristály-arany tárgyat is készítettél A csend arany címmel és ablakbetéteket is Kifordítva címmel (mindkettőt 2013-ban).*

**OB** Oxfordban diákként egy darabig tanácsadó voltam egy új iskolát tervező építész csapatban. Egyszer szemtanúja lehettem, ahogy a képernyőn kettévágnak egy 3D-s modellt, ami teljesen ámulatba ejtett: olyan volt, mint egy instant Matta-Clark munka. A pipa már évtizedek óta használatban volt, több tízezer liternyi levegő áramlott már át rajta, ugyanakkor még sosem tárta fel anatómiai titkait. A *Kifordítva* című sorozatomat a Fondation Hermès segítségével készítettem: ezek olyan ablakbetétek, melyeket úgy formáltam fizikailag, hogy betüremkedjenek a szoba terébe és afféle régen használatos hallókürtökként működjenek. Ezek a tárgyak a kint és bent közötti határral játszanak el.

**CM** *Ahogy sok munkád esetében, itt is jól látható a világ anyagiséga, a test és a környezet közötti szoros interakció.*

**OB** Hadd feleljek egy rosszul idézett Shakespeare-sorral a *János királyból*: „a nyomós okok erőteljes interakciókhoz vezetnek.”

↳ **Kalmár György** fordítása.

# Fegyelmezett szabadság

*Natalia Zourabova művészete*

Nicola Trezzi

→ **Natalia Zourabova**

*Masha* (2013), olaj  
lervászon, 45 × 60 cm  
© A művész engedélyével,  
fotó: Natalia Zourabova

→ **Natalia Zourabova**

*Ira Korina* (2013),  
olaj vászon, 70 × 50 cm  
© A művész engedélyével,  
fotó: Natalia Zourabova

<sup>1</sup> Lásd: Alison M. Gingeras: Kippenbergiana: Avant-Garde Sign Value in Contemporary Painting. In: *The Triumph of Painting*. Saatchi Gallery/Random House, London, 2005

<sup>2</sup> A művészet akadémikus/modernista felfogása kapcsán három emlékezetes időszakot érdemes kiemelni: az első együttjárt a művész emancipációjával, amikor iparos szakemberből alkotóvá lépett elő. Ezt a változást jól nyomomon követhetjük Giorgio Vasari 1550-ben publikált munkájában, A legjelesebb festők, szobrászok és építészek életrajza című könyvében. Vasari volt az is, aki később meggyőzte Cosimo (vagy Lorenzo) Medicit, hogy 1563-ban alapítsa meg a Képzőművészeti Akadémiát, Firenze első művészeti akadémiáját. A második időszak az 1800-as évek elején kezdődött és egybeesett a neoklasszicizmus és romantika közötti szembenállással. Ennek következménye volt a Francia Akadémia megalapítása, melyet egy sor hasonló intézmény követett Angliában, Dániában, majd Oroszországban az 1865-ben alapított Moszkvai Festészeti, Szobrászati és Építészeti Iskola és az 1906-ban induló izraeli Bezaél Művészeti Akadémia. A harmadik fontos momentum a Staatliches Bauhaus létrehozása volt 1933-ban.



Hogyan vezethet a fegyelmezés teljes szabadsághoz? Hogyan szabadíthatják fel a korlátok az alkotás erejét? Ilyen paradox kérdések állnak Natalia Zourabova művészetének középpontjában. Zourabova 1975-ben született Moszkvában, ahol tizenegy és tizennyolc éves kora között művészeti középiskolába járt. Később ugyancsak szülővárosában díszlettervezést is tanult, majd a berlini UDK-n vizuális művészeteket hallgatott, de máig úgy véli, hogy ebben a korai, intenzív nyolc évben alakultak ki művészeti praxisának alapjai. A valóság megfestése, élő és élettelen tárgyak élethű ábrázolása, az emberi test grafikus megjelenítésének módjai: ezek a technikák kulcsfontosságúnak bizonyultak későbbi munkái szempontjából. A korai iskolai évek kapcsán azonban ennél még többről van szó: jelenlegi festői gyakorlatára nem csupán az ekkor elsajátított festészeti és grafikai eljárások gyakoroltak nagy hatást, hanem az a társadalmi, államszocialista környezet is, amelyben ez a tanulás végbe-

ment. Más szóval, Zourabova munkájára nem csak a festészet és grafika akadémikus módszerek szerinti tanítása gyakorolt alapvető hatást, hanem a társadalmi környezet is, mint például az osztály összetartó szellemisége, a modellhez fűződő voyeurisztikus viszony, az „ugyanaz, de mégsem ugyanaz” elképzelése vagy az eredetinek a másolattal való éles szembeállítás.

Ezek a kérdések felfedezhetők művészi gyakorlatának minden részében, még akkor is, ha egyedül készített munkáinak fókuszában az emberi test hagyományos ábrázolási műfajainak újraértelmezése áll. Zourabova a „rossz festészet”<sup>1</sup> és az akadémikus módon felfogott művészet<sup>2</sup> közötti folyamatos oszcilláció segítségével definiálja újra a portré, a karikatúra vagy épp a háttérbe beolvadó, vignette stílusú arckép műfaját. Munkáját tovább fűszerezi a festészet és az előadó-művészet<sup>3</sup> közötti kapcsolat beható ismerete. Nem mellékes e szempontból az sem, hogy Izraelbe költö-



← **Natalia Zourabova Asya** (2013), olaj lervásznon, 35 × 35 cm  
© A művész engedélyével, foto: Natalia Zourabova

← **Natalia Zourabova Masha Rubin** (2013), olaj vászon, 130 × 100 cm  
© A művész engedélyével, foto: Natalia Zourabova

✓ **Natalia Zourabova Lucy** (2014), 75 × 75 cm, olaj vásznon,  
© A művész engedélyével, foto: Natalia Zourabova



3 „A festészet – a performanszhoz fűződő viszonyát figyelembe véve – mindenképpen több kifejező gesztusnál. Gyakran fordul ugyan a figuratív ábrázolás különböző formái felé (...), de a performativitással való szoros kapcsolata miatt ez a folyamat inkább írható le párbeszédként vagy megformálásként, mintsem passzív leírásként. A realizmus aktív formái új valóságokat hoztak létre. És míg a hagyományos táblaképfestészet alapja a vászon előtt álló magányos művész, illetve vászon előtt ugyanígy álló befogadó, addig a kortárs festészet számos meghatározó formájában társadalmi vagy kollaboratív helyzeteket találunk, melyek kibillentik a régi modellt. Ebben a kiterjesztett arénában több résztvevő vagy játékos is megjelenhet, ami a művészi lehetőségek új lehetőségeit nyitja meg.” Catherine Wood: *Painting in the shape of a House. In: A Bigger Splash: Painting After Performance.* Tate, London, 2013. 10.



4 Az angol művész John Constable hatására, akinek a képei az 1824-es párizsi szalonon nagy hatást tettek a francia művészekre, egy csoportnyi festő, a Barbizoni iskola úgy döntött, hogy kiköltözik a Barbizon nevű francia faluba, Fontainebleau erdejének közelébe. A csoport tagjai közt olyan festők szerepeltek többek közt, mint Théodore Rousseau és Jean-François Millet, céljuk pedig az volt, hogy közvetlenül a természetet alapján fessenek. A fent említett csoport 1848-ban, a „Februári forradalom” idején ment Barbizonba, de már előttük is költöztek oda művészek, például 1829-ben Jean-Baptiste-Camille Corot. Később mások is érkeztek, mint Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir és Alfred Sisley, akik már az 1860-as években, a Barbizoni iskolához tartozó festők képeinek láttán döntöttek így.

5 A francia en plein air kifejezés bármilyen szabad ég alatt folytatott tevékenységre vonatkozhat, de a festészetrel összefüggésben a stúdió terén kívüli alkotásra vonatkozik. A technikát az 1870-es években alakították ki olyan művészek, mint Monet és Renoir, akik, miután látták a Barbizoni iskola képeit az 1860-as években, ellátogattak Barbizonba, majd elkezdték a technikát városi környezet megfestésére is használni. A plein air az impresszionizmus legfontosabb festői technikája.

egyszerre egyazon témáról, de az autenticitás fogalma is új megvilágításba kerül, új jelentéseket vesz fel. Az Új Barbizon csoport minden tagja kötődik valamilyen módon Oroszországhoz, ez pedig két fogalmi szinttel is összetettebbé teszi az itt készült munkákat: egyfelől a csoport a szocializmus és a kollektivitás szellemét hozza el a jórészt egyéni alkotói szemlélet által uralt izraeli színtérre, másfelől pedig orosz identitásuk és festészeti tevékenységük megerősíti „elszigetelt többségi” szerepüket a helyi társadalomban. A Google szerint az izraeli népesség 47,5%-a askenéz, ennek pedig majdnem a fele, 20,9%-a orosz. Az ország két hivatalos nyelve – a héber és az arab – után az angol és az orosz a leggyakoribb beszélt nyelv. Ugyanakkor ezek az adatok egy cseppet sem tükrözik a művészeti élet etnikai felosztását: az orosz zsidó művészek, gyűjtők, kurátorok és galériatulajdonosok jelenléte igen csekély. Hasonló a helyzet a festészet területén is: bár sok izraeli művész dolgozik festőként is (elsősorban a figuratív irányzat erős), alig van közöttük olyan, akit komolyan venne a helyi értelmiség, és elfogadnának a művészeti intézmények.

Mindezek figyelembevételével Natalia Zourabova munkája erőteljesen politikai színezetet ölt. Kétszeresen is marginális helyzetét arra használja fel, hogy a lehető legkonvencionálisabb és legkonzervatívabb festészeti nyelvet – a szabad téri plein air<sup>5</sup> festészet hagyományát – forgassa ki és definiálja újra. Zourabova művészetében ez a hagyományos festészeti nyelv olyan eszközzé válik, amelynek köszönhetően – a valóságban éppúgy, mint a festményeken – a kirekesztettek és elfeledettek a kép háttéréből előléphetnek annak előterébe.

zése előtt Zourabova Berlinben élt, ahol elsősorban performansszal foglalkozott, és csupán a Közel-Keleten fordult újra a festészet felé.

A fentebb tárgyalt kérdések teljes egyértelműséggel vannak jelen az Új Barbizon<sup>4</sup> nevű kollektív projektben, ahol olyan festőkkel dolgozik együtt, mint Zoya Cherkassky, Anna Lukashovsky, Asia Lukin és Olga Kundina. Ebben az alkotói közösségben az összetartás már a művészi gyakorlat egyik kulcseleme, de a voyeurizmus is számos tevékenységük alapja, így például annak a rajzklubnak, ahová a Facebookon keresztül hívnak meg embereket. Itt az eredetiség fogalma is új értelmet nyer, hiszen több művész készít képet

↳ Kalmár György fordítása.

# Röviden

## São Paulo-i Biennále, Opening Times, Scott King

### São Paulo

→ A 31. São Paulo-i Biennále  
2014. december 7-ig látható.

#### Beszélgetés a 31. São Paulo-i Biennále kurátorai- val az esemény mögötti munkafolyamatokról



**LR** Az idei biennále öt nemzetközi kurátor és két, Sao Paulóban élő, külsős kurátor közös munkája nyomán jött létre. A közösen végzett kutatásnak, az eszmecseréknek és beszélgetéseknek nem volt előre meghatározott témájuk. Hogyan működött ez a módszer?

**Nuria Enguita Mayo** Egy egész sor találkozót szerveztünk különböző intézményekkel és személyekkel Latin-Amerika és Brazília kisebb-nagyobb városaiban. Ez lehetővé tette, hogy mindenféle előzetes elképzelés vagy kényszerítő napi-  
renden lévő kérdés feltevése nélkül tárgyaljuk meg a művészeti, kulturális és társadalompolitikai kérdéseket.

**Galit Eilat** Ez a fajta munkafolyamat lehetővé tette, hogy túllépjünk a személyes kapcsolatokra vagy már bejáratott művészeti körökre épülő kuratori munka korlátain. A stratégiánk fontos eleme volt egy cím és néhány kulcsfogalom közös meghatározása. A kiválasztott fogalmak a kollektivitás, a konfliktus, a képzelet és az átalakulás voltak. Mindez tekinthető a celeb kurátorok szokásos módszerére adott ellenreakciónak is, hiszen egy teljesen másfajta dinamikához vezet, amelyben megférnek az egészséges belső ellentétek is, azaz a konfliktusok éppúgy helyet kapnak, mint a közösségi szellem. A belső harcok serkentőleg hatnak a képzeletre, miközben segítik az átalakulást is – mi pedig mindezt szeretnénk átadni a közönségnek.

**LR** Foglalja össze, hogyan vették újra használatba a Ciccillo Matarazzo Pavilont, Oscar Niemeyer halála óta először!

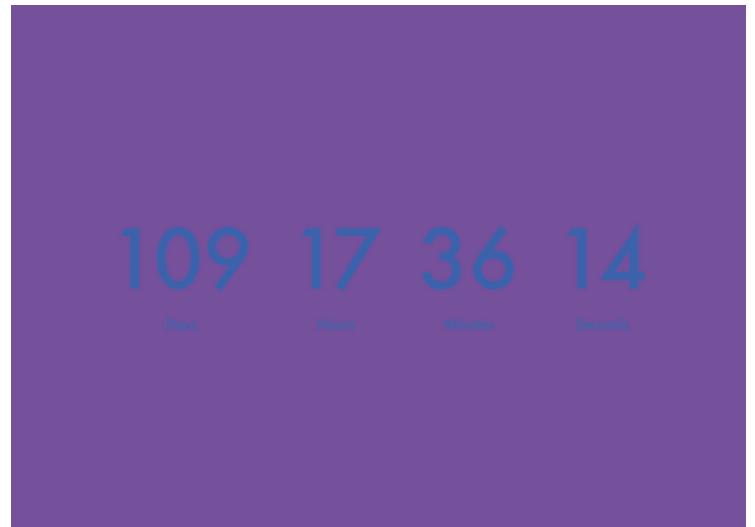
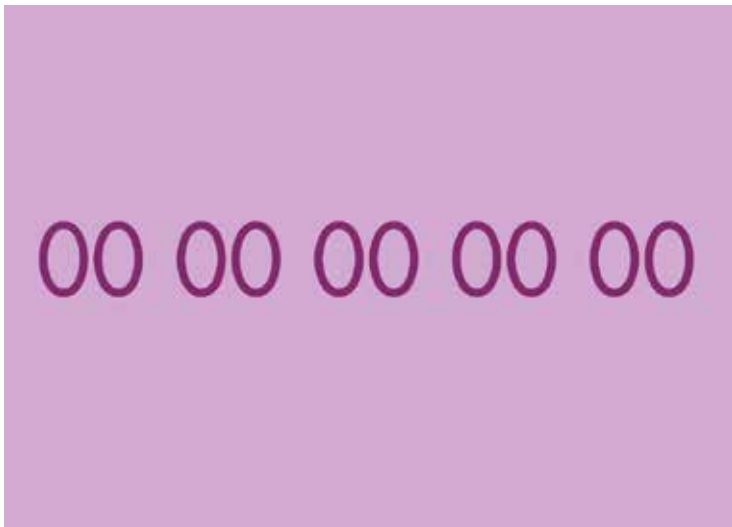
**Oren Sagiv** A pavilonra a biennále egyik lehetséges helyszíné-  
ként tekintettünk, nem akartunk oda mindent besző-  
folni. Ebből szinte önkéntelenül következett, hogy három  
különálló építészeti területet alakítsunk ki – ezek a Park,  
a Rámpa és az Oszlopok. Számos olyan projekt látható itt,  
amelyet kifejezetten erre az eseményre készítettek a művé-  
szek, ez pedig jó hatással van az építészet és a képzőművé-  
szet közötti párbeszédre.

**LR** A biennále címe: Hogyan beszéljünk nem létező  
dolgokról. Elmagyarázná, hogy ez mit jelent?

**Charles Esche** A biennále címe egy olyan mondat, melyet  
éppúgy olvashatunk kérdésként, mint kijelentésként. Nem  
létező dolgok alatt olyan tapasztalatokat és gondolatokat  
értünk, amelyeket nehéz a „józan ész” szabályai szerint  
megfogalmazni, hiszen ezt a mai társadalmakban a gazdaság  
és hadviselés kegyetlen logikája irányítja. A biennalén lát-  
ható alkotások ettől a domináns logikától különböző lehe-  
tőségeket mutatnak fel, betekintést nyújtanak közös érté-  
keinkbe, illetve megmutatják, hogyan is lehet újratemetni  
ezeket az értékeket. Ily’ módon az itt látható munkákban  
olyan érzések és elképzelések fogalmazódnak meg, amelye-  
ket a domináns társadalmi gondolkodás kivet magából.

**LR** Mi a célja a Második Világ Biennále Fórumnak,  
melyet a biennalével párhuzamosan szerveznek?

**Pablo Lafuente** A világon sok helyen folyik éles vita a bien-  
nálék megrendezésének feltételeiről és hasznáról. A fórum  
egy olyan platform lesz, ahol lehetőség nyílik megbeszélni  
a biennalék működésével kapcsolatos tapasztalatainkat.



## London

### Megnyílt az Opening Times – hírek az új, internet alapú digitális művészeti portálról

Jelen írás megszületése előtt hatvanhat nappal, huszonegy órával, tizenöt perccel és hat másodperccel elindult az Opening Times nevű internetes művészeti portál. A nonprofit szervezetet az Egyesült Királyságban élő művészek és kurátorok hozták létre és működtetik. Egyik első digitális művészeti megrendelésük Ruth Proctor *Mindig* (2014) című munkája, amely folyamatosan méri a honlap megnyitása óta eltelt időt, és lehetővé teszi a látogatók számára, hogy a képernyőn megjelenő látvány számítógépükre mentésével megragadják a műalkotással való találkozás pillanatát.

Az OT alapvető tevékenységeire – mint a kutatás segítése, olvasmányok gyűjtése és rezidens programok szervezése – számos példát találhatunk egyre bővülő archívumában. Nicolas Sassoon *Pandora* (2014) című munkája különböző, animált gifek vicces látványvilágával illusztrálja a művész távoli, de folyamatosan internetkapcsolatban lévő otthoni műtermének ironikus történéseit. Nicolas O'Brien digitális animációs film-esszéje, a *Jól vagy?* (2014) a valóságos és virtuális terek nyújtotta lehetőségek világos elemzésével szol-

gál. De ne feledkezzünk meg Karen Archey különböző szövegeket, archívumokat és művészeti honlapokat egybegyűjtő listájáról sem, mely egyfelől személyes számadás a művészettel kapcsolatos tiszavirág életű digitális jelenségekről, másfelől az on-line művészet ismeretelméletét új megvilágításba helyező gyűjtemény.

Az Opening Times igen okosan teszi, amikor digitális műalkotások megrendelőjeként határozza meg magát. Azt mutatják meg felületeiken, amit anyagilag is támogatni kívánnak, ezzel az egyszerű alapelvvel pedig anélkül hitelesítenek on-line művészeti praxisokat, hogy rákényszerítenék azokra a korlátozott hozzáférés vagy a munkák galériákba rendezésének a logikáját. Az Opening Times működése mindezekon túl felidéri az internetet a kezdetek óta övező utópikus elképzeléseket is: archívuma kritikai mikrokozmosz, mely a közösségben szabadon megosztott erőforrások, lehetőségek és a különböző beszédmódok iránti nyitottság szellemiségével ruhazza fel az általa gyűjtött és megmutatott munkákat.

↑ **Ruth Proctor** *Mindig*  
(*Always*, 2010)  
© a művész és az Opening Times engedélyével

→ Kihajtható oldal **Scott King**  
Anish és Antony Beveszi Afganisztánt című képregényéből  
© A művész és a JRP Ringier engedélyével



## Svájc

### A JRP Ringier kiadta Scott King legújabb művészkönyvét

Scott King legújabb, *Anish és Antony beveszi Afganisztánt* című művészkönyvében a képregény formátumával kísérletezik. Az illusztrációk Will Henry munkái, a könyv pedig két híres brit művész történetét meséli el, akiket egy nap arra kér fel az ENSZ, hogy nyilvános művészi beavatkozások segítségével élesszék újra Afganisztán kétes vonzerejét. „Rosszul vagyunk már a kék égről daloló együttesek segélyakcióitól!” – kiabálja az egyik afgán képviselő az amerikai, német és brit kormányfőknek. „De kérem, uraim, értsék meg, szörnyű a helyzetünk! Nekünk mégis ez az egyetlen esélyünk.” A két főszereplőt, Sir Arnisht és Sir Antonyt – akiket Antony Gomleyről és Arnish Kapoorról mintáztak – egy londoni úri klubban érik utol a megbízók. A művészek elfogadják a megbízást, hiszen meg vannak győződve a művészetükben rejlő nemes, világjobbító lehetőségekről. „Odanézz! 400 000 négyzetkilométernyi *kollektív tér*” – mondja Antony az afgán pusztaság láttán. Az Angol Művészeti Tanács bélyegzőjét viselő csomagok úgy potyognak az afgán földre, akár a humanitárius segélyek. A két művész Babel tornyát utánzó hatalmas emlékművei pedig hamarosan már egy új Afganisztán születését jelzik. Az ország egyszeriben „az innováció melegágyává válik, ahol egymást érik a vintage poszter boltok, ínycsokor éttermek és rusztikus kávézók”, gazdasági növekedésével pedig csak Kína vetekedhet.

King könyve eredetileg a *Totem motívum* című kiállításra jelent meg, amit múlt nyáron rendeztek a Between Bridges nevű berlini kiállítótérben. Alaphelyzete felfogható az úgynevezett Bilbao-hatást ironikusan kiforgató példázataként is: ennek lényege, hogy (amint az a spanyolországi Bilbaoiban is történt) az állam, a város vagy a kulturális ipar egyéb résztvevői művészeti intézmények alapításával, nagy beruházásokkal igyekeznek fellendíteni egy elmaradott térség gazdasági, társadalmi és politikai életét. Az ilyen kezdeményezések azonban gyakran csupán a csillogás élettelen ünneplését és a társadalmi különbségek további növekedését eredményezték. Arnish és Antony vállalkozása drámaian idézi fel 2014 egyik legnagyobb szabású, nyilvános műalkotását, Richard Serra *Kelet-Nyugat/Nyugat-Kelet* című, a katarai sivatag kellős közepén installált munkáját. „A művészet lehet egyszerű, érthető és emberi is, ikonikus és szintetikus jellege folytán azonban belső, reflexív folyamatokat is képes beindítani” – szónokol Antony rabszolgasorban sínylődő építők munkásainak. Az emberiség története újra és újra megmutatja, milyen könnyen válhatnak az ideológiai alapon szervezett stratégiák disztópiává.

→ **Kalmár György** fordítása.

→ **Flash Art Hungary** is the Hungarian Edition of the *Flash Art* international magazine. Published bimonthly  
Published by Magyar Alkotóművészeti Közhazsnú Nonprofit Kft.  
Bogdányi út. 51., H-2000 Szentendre, Hungary  
Executive publisher: Tibor Hornyák  
Editor-in-Chief: Gábor Gulyás  
Editors: Livia Nolasco-Rózsás, Gerda Széplaky, Nicola Trezzi (Consulting editor)  
PR, subscriptions: Kata Bedi  
English-language copy editor: Mark Baczoni  
→ **Flash Art International**  
**The Worldwide Art Magazine**  
Via Carlo Farini 68, 20159, Milan-Italy  
www.flashartonline.com  
Editor & Publisher: Helena Kontova, Giancarlo Politi  
Chief Editor: Gea Politi  
US Editor: Nicola Trezzi  
Los Angeles Editor: Patrick Steffen

→ **Flash Art Hungary**  
→ **A Flash Art nemzetközi lapcsalád magyar kiadása, megjelenik hatszor egy évben**  
Főszerkesztő: Gulyás Gábor  
Szerkesztők: Nolasco-Rózsás Livia, Széplaky Gerda, Nicola Trezzi  
Szerkesztési koordinátor: Bedi Kata  
Olvasószerkesztő: Koroknai Edit  
Fotó: Erdei Gábor  
Betűtípus: Carol Twombly: Chaparral Pro  
Layout: Juhász Márton  
Borító: Juhász Márton, Maciej Tajber  
Kiadja: Magyar Alkotóművészeti Közhazsnú Nonprofit Kft.  
2000 Szentendre, Bogdányi út. 51.  
Felelős kiadó: Hornyák Tibor  
HU ISSN 2063-2320  
Szerkesztőség: Flash Art Hungary  
2000 Szentendre, Bogdányi út. 51.  
info@flasharthungary.hu  
+3626 501 060  
www.flasharthungary.hu  
→ **Előfizetői díj: egy évre (6 lapszám): 3270 Ft, fél évre (3 lapszám): 1635 Ft**  
Előfizethető a szerkesztőségben és az info@flasharthungary.hu címen.  
→ **Kapható: a Lapker Zrt. hálózata terjesztési pontjain, valamint a fontosabb galériákban, múzeumshopokban és könyvesboltokban.**  
→ **Nyomdai munkálatok: Alföldi Nyomda Zrt.**  
4027 Debrecen, Böszörményi út 6.  
Vezérigazgató: György Géza

→ **támogatók:**



Nemzeti Kulturális Alap



EMBERI ERŐFORRÁSOK MINISZTERIUMA



© A *Flash Art Hungary* folyóirat kiadója, a Magyar Alkotóművészeti Közhazsnú Nonprofit Kft., a lap bármely részének másolásával, terjesztésével, a benne megjelent adatok elektronikus tárolásával és feldolgozásával kapcsolatos minden jogot fenntart. A *Flash Art*ban megjelent minden szerzői mű csak a kiadó előzetes írásos vagy elektronikus dokumentumban foglalt engedélyével tehető hozzáférhetővé, illetve másolható a nyilvánosság számára a sajtóban. Ez a nyilatkozat a szerzői jogról szóló 1990. évi LXXVI. törvény 36. § (2) bekezdésében foglaltak szerint tiltó nyilatkozatnak minősül. A hirdetések tartalmáért a kiadó nem vállal felelősséget.



Kortárs Művészeti Intézet | Institute of Contemporary Art – Dunaujváros

# BETUKKER

ÉRZELMI ZSAROLÁS | EMOTIONAL BLACKMAIL

2015. 01. 30 – 02. 27.

[www.ica-d.hu](http://www.ica-d.hu)

Institute of Contemporary Art – Dunaujváros  
Public Fund for Modern Art  
H-2400 Dunaujváros, Vasmd út 12.  
+36 25 412 220 | [info@ica-d.hu](mailto:info@ica-d.hu)



EPDUFERR Zrt



2 0 1 4 / 1 2 / 1 9 - 2 0 1 5 / 0 2 / 0 1

# WELTSCHMERZ

K I S R Ó K A C S A B A K I Á L L Í T Á S A

2014. 10. 26. – 2015. 02. 01.

# ERWIN OLAF KÖRHINTA



modem:

MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ | MODEM Centre for Modern and Contemporary Arts  
4026 Debrecen, Baltazár Dezső tér 1. | [www.modemart.hu](http://www.modemart.hu) | [modem@modemart.hu](mailto:modem@modemart.hu) | +36 52 525 010

Támogatók:



Ministerium of Culture and Heritage of Hungary



PORT.hu



ORIGO

marie claire

ELITEMAGAZIN.HU

dehir



**bazis**  
contemporary art space

www.bazis.ro  
Paintbrush Factory, Kolozsvár

FAH 0772003 222001 14



07.11.2014 - 03.02.2015

**Control structures**  
**David FARCAS**

