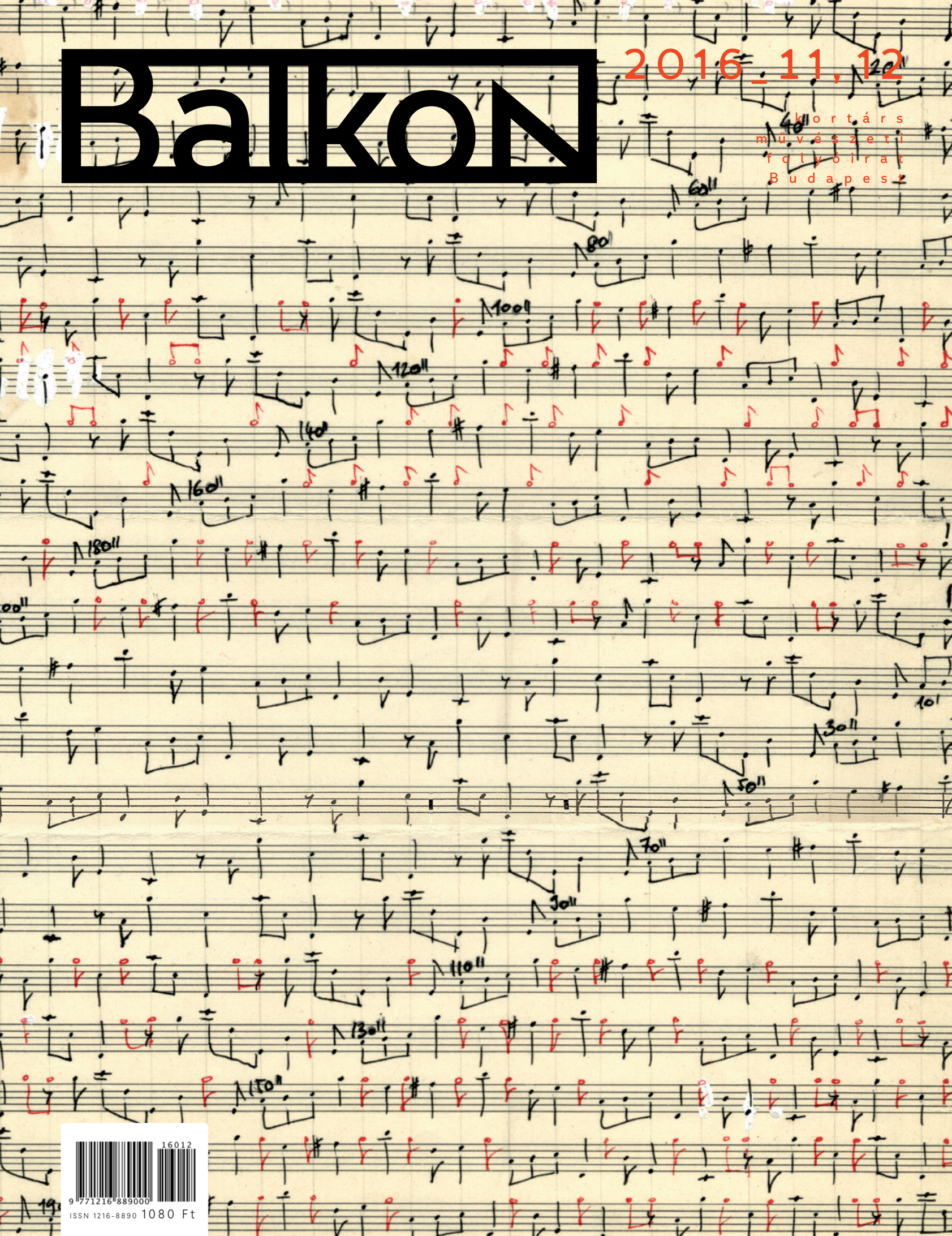
Bakon

2016_11,12

kortárs
művészeti
folyóirat
Budapest



16012
9 771216 889000
ISSN 1216-8890 1080 Ft

a borítón

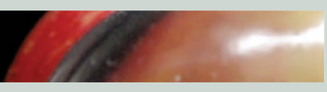
Szemző Tibor
Kotta Erdély Miklós *Vonatút* című filmjének zenéjéhez, 1983. január (részlet)

inside express

Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület

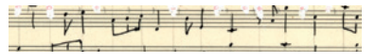
studio.c3.hu

Tulisz Hajnalka
Hermész mérgezett almája, 2014
fotóinstalláció (alma, műtrágya, fotók)



tartalom

2016_11, 12

4 

BALÁZS KATA: Gondolatfolyam-beszélgetés SZEMZŐ TIBORral
1. rész, 2015 tavasza

13

KELÉNYI BÉLA: GONKAR GYACO és a tibeti önazonosság

22

KRÉCHY ANNA: Átlátszó helyek
A láttatott láthatatlan mint női térélmény DROZDIK ORSOLYA konceptuális művészetében

30

NAJMÁNYI LÁSZLÓ: SPIONS
Hatvanhetedik rész

35

HORVÁTH MÁRK – LOVÁSZ ÁDÁM: Rothadó szirmok | Sötét esztétika és sötét ökológia BORSOS LŐRINC *Virágnyelven* című sorozatában

Balkon

HU ISSN 1216-8890

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

Poligráf Kft.

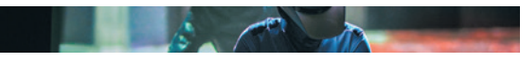
Felelős kiadó: Hermann Péter
Kiadja és terjeszti a Poligráf Könyvkiadó
2120 Dunakeszi, Keszthelyi István u. 5/a.
Telefon / Fax: +36 27 347 825
e-mail: poligraf@invitel.hu

Főszerkesztő:
HAJDU ISTVÁN
ihajdu@c3.hu

Szerkesztők:
SZÁZADOS LÁSZLÓ
szazadoslaszlo@gmail.com
SZIPŐCS KRISZTINA
szkriszta@c3.hu

Lapterv:
ELN FERENC
www.elnferenc.net

Fotó:
ROSTA JÓZSEF
jozsef.rosta@gmail.com



40

GADÓ FLÓRA: AGRUPACIÓN SEÑOR SERRANO: *Egy ház Ázsiában* | *A House in Asia*

42

A váratlan kiállító | MOLNÁR VERÁval beszélget VÁMOS ÉVA

44

KURDY-FEHÉR JÁNOS: Art&ART
A tér mint „valóságmérték” és „kommunikáció” KORODI JÁNOS festészetében

48

KOZÁK CSABA: Nemzeti Land Art
Baranyai Levente kiállítása

50

Op-come back | MAURER DÓRA beszélget KORODI ZSUZSÁval

53

CSERBA JÚLIA: Múzeum a faluvégen
Látogatás az újonnan megnyílt Sars-Poteries-i üvegmúzeumban

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

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

ARCTIC PAPER

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

támogatók

EMBERI ERŐFORRÁSOK MINISZTÉRIUMA

Nemzeti Kulturális Alap

BALÁZS KATA

Gondolatfolyam-beszélgetés Szemző Tiborral*

1. rész, 2015 tavasza

(A performansz-műfajjal való találkozásról)

Ehhez egy kicsit messzebbről kell elindulnunk és azt a speciális helyzetet kell megközelítenünk, amelyben ez a találkozás egyáltalán megszületett. A performansszal való találkozásunkban egyrészt az életkorunk, másrészt maga az adott történelmi kor is szerepet játszott, amit alapvetően meghatározott az izoláció, a határok zártsága és a kommunikáció nehézkessége. Az információk szinte szájhagyomány útján terjedtek, így az, ami a világban történt, nem vagy nagyon elcsúszva került kölcsönhatásba a hazai eseményekkel. Ebben egyébként sok a pozitívum is, mert ilyen körülmények között sokkal szignifikánsabb az önreflexió. Ráadásul az én generációm valójában már nem volt meghurcolva – érezhette annak az erejét, hogy az emberek valamivel szemben definiálják magukat –, és persze élvezhette a zártságból következő akolmeleg előnyeit is. A külföldi recepció tekintetében éppenséggel előnyt jelentett a vasfüggöny, azáltal, hogy egy elzárt területről jöttünk, Európa nyugati felén váratlanul tágas lehetőségek nyíltak meg előttünk. Nagyon érdekesek, egzotikusak voltunk; akkori zenei társulatunk, a 180-AS CSOPORT már 1981-ben feltűnt olyan jelentős eseményeken, mint például a *Festival d'Automne à Paris*.

A hetvenes években már meg-megjelentek írások, lehetett tudni például, hogy léteznek performanszok. A hetvenes évek végén SZIRTES JÁNOS – aki szinte gyerekkori barátom volt – is elkezdett „performálni"; természetes volt, hogy megkért, vegyek részt ezeken az eseményeken. Emellett hatással volt rám a magyarországi performansz korábbi két hulláma is; Szirtes indulása valamilyen formában ezekhez illeszkedett. Elkezdődött ez a folyamat ERDÉLY MIKLÓSékkal, LITVÁN GÁBORral, aztán megjelent a Hajas-féle performansz. Én ezekről a maguk idejében csak hallomásból tudtam. Abban az időben a Zeneakadémiára jártam, komolyzenei tanulmányokat folytattam. Egészen más közeg vett körül: az az időszak nagy fegyelmezettséget követelt tőlem. 1980-1981 körül, HAJAS TIBOR halálának környékén már tudatos viszonyom volt ehhez a műfajhoz. Ekkor már tudtunk HERMANN NITSCHről, a bécsi akcionizmusról, és 1980-ban[1] a *Mozgó Világ*ban – ami nagyon fontos orgánum volt akkor – megjelent egy BEKE LÁSZLÓ-szöveg Hajasról, amelyben leírta néhány hazai és külföldi performanszát. Hozzáteszem, hogy valamennyien – a nyolcvanas években különösen – nagyon sok fontos dolgot külföldön csináltunk meg. Nem mondhatnám, hogy feltétlenül azért, mert nem kapott komoly visszhangot, amit itthon csináltunk, de ugyanakkor külföldön az ember maga mögött tudhatott egy különös érdeklődést, ha úgy tetszik, kíváncsiságot, ami a már említett izoláltságból fakadt. Mára a performansz, ahogy látom – bár távolról sem mainstream műfaj – bizonyos fokig intézményesült. Akkoriban valóban mélyen szubkulturális jellege, s ugyanakkor határozott ereje volt: unikálisak és nagyon végiggondoltak voltak ezek az akciók.

(A zenészek viszonyáról a performansz-műfajhoz: hetvenes és nyolcvanas évek)

Valójában az 1979-ben alakult 180-as Csoportban[2] is megvolt az a habitus, ami némi arisztokratizmussal és lenézéssel tekintett a performanszra. Én igyekeztem átjárásokat biztosítani ugyan, és az első nagy Szirtes-performanszban (*Múló rosszullét*, 1981)[3] ennek köszönhetően a 180-as Csoport részt is vett, persze némi fenntartással fogadva a feladatot. A popzene, a beat-korszak külön bekezdést érdemelne, amibe most nem mennék bele. Mindenesetre szerintem ez is vastagon benne van a mi generációnk performanszhoz való viszonyában, hiszen ez

1 Beke László: A performance és Hajas Tibor. *Mozgó Világ*, 1980/10., 98-112.

2 1979-ben alakult és 1990-ig aktív csoport, amely a kortárs repetitív zene terjesztésében és tolmácsolásában vállalt jelentős szerepet. Tagjai: Melis László, Márta István, Szemző Tibor, Faragó Béla, Forgács Péter, Gőz László, Soós András, Tihanyi Gellért, Kovács Ferenc, Kálnay János, Körmendy Ferenc, Posvanecz Éva, Schnierer Klára, Simon Ferenc, Székely Kinga, Tóth Tamás, Vörös D. László voltak. A csoport fennállása alatt közel 400 koncertet adott belföldön és külföldön egyaránt. Ld. még: Majsai Réka: 180/35*n. *Balkon* 2015/1., 28-31.

3 *Szirtes János kiállítása*, Kertészeti Egyetem „K" épülete, Budapest, 1981. március 30 – április 12., megnyitotta: Beke László, *Múló rosszullét* – Szirtes János performansza, közreműködtek: Szemző Tibor, Vető János és a 180-as Csoport.

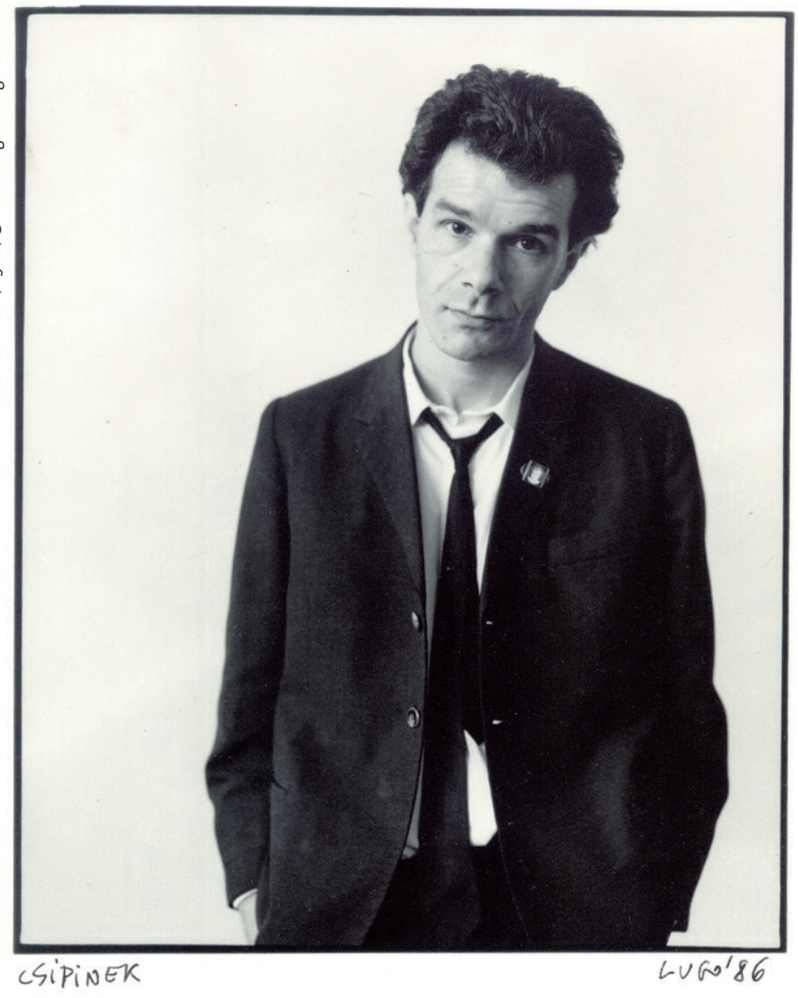
* Szemző Tibor (1955) a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán és a Moholy-Nagy Művészeti Egyetemen tanult. Zeneszerző, médiaművész, előadó. http://szemzo.org/hu/

az a generáció, amelyik belenőtt vagy éppenséggel beleszületett ebbe a korszakba. Itt nem csupán a popzenéről beszélek, hanem egy nemzedéki dologról, egy mentalitásról, ami alól az ember nemigen vonhatta ki magát. Erről nálunk a magas kultúra igyekszik megfeledkezni, mintha nem is lett volna ilyesmi.

A fölöttünk járó zenei-alkotó generációnál több hatás érvényesült. Egyfelől ott volt az Új Zenei Stúdió,[4] amely az úgynevezett komolyzene felől érkezett, és akiket némi akadémizmus, arisztokratizmus jellemzett, miközben nagyon nyitott szellemiséget képviseltek, ami komoly útmutatást jelentett nekünk. A másik mögött az elsősorban Szabados György nevével fémjelzett modern vagy kortárs jazz, illetve az általa alapított Kortárs Zenei Műhely[5] működése állt, amelynek voltak fiatal tagjai, mint például Dresch Mihály vagy Grencsó István, és még jó néhány alkotó, akikkel mi olykor közvetlen kapcsolatban is álltunk. Az Új Zenei Stúdió komponistáiban mindig volt egy fegyelmezettség, távolságtartás, a jazz-zenészek habitusában pedig az volt a mérvadó, hogy ők közvetlenül, expresszív módon hangokban fejeznek ki érzelmeket. Ez két teljesen különböző magatartás, amelyeknek érzékeltük is az ütközését: gyakorlatilag köztük álltunk. Pontosabban én személy szerint a kettő között álltam, és pontosan érzékeltem, hogy milyen fokú a műfajok szegregáltsága. Nem tudom, hogy ez ma is így van-e, valószínűleg igen, mert annyira más a hangokhoz való viszony a különböző felfogásokban. Még akkor is, ha időközben lezajlott a világzene hulláma és a műfajok bizonyos fokig összekeveredtek. Érzékeltem tehát, hogy a kortárs komolyzene irányából komoly fenntartások vannak a performansszal kapcsolatban, én viszont igyekeztem valamelyest nyitott lenni – és azóta is annak maradni – a különféle műfajok irányába, hogy átjárást keressek közöttük.

(Zenéről és performanszról)

Alighanem azért csinálok saját magam zenét, mert ez az a zene, amit leginkább értelmezni és érteni tudok. Valójában nagyon kevés az olyan zenei felület, amelyben az én fülem vagy agyam számára a hangok egyértelmű rendszerré állnak



Szemző Tibor, 1986, © Fotó: Lugosi Lugo László

össze. Valószínűleg leginkább azért, mert túl sok nekem az a mennyiségű és összetételű hang, ami ott egyidejűleg megjelenik.

Az indiai klasszikus zene, amikor először hallottam gyerekkoromban, az ismeretlenségével együtt is nagyon familiáris volt a számomra, ugyanakkor elvarázsolt. Természetesen voltak az életemnek időszakai, amikor behatoltam az európai műzenébe, és azokat a struktúrákat megpróbáltam előadóként értelmezni és összerakni, de erről a csapásról viszonylag hamar letértem. Nem vonzott igazán, hogy az enyémtől gyökeresen idegen világokban elmélyedjek. Viszont sok, nem feltétlenül zenei dolgot ismerősnek találtam: ilyen a beszélt szöveg vagy a hang, amelynek egyidejűleg van nagyon sokféle – tartalmi, zenei, illetve nagyon erős érzelmi, ezen kívül pedig akusztikai, valamint egy egészen különös transzcendentális – jelentése. Az írott szöveg is familiáris a számomra, ami ezen a beszélt hangon életre kel: azaz a tartalmi vonatkozások önmagukban, azok mélysége vagy tematikája és komplexitása éppúgy, mint ezeknek a térben való elhelyezése. Leginkább pedig az, hogy az egész – és a performansz műfajának ez a legfontosabb üzenete, ami némiképp összecseng a jazz habitusával is – valós időben jön létre és nem reproduktív. Még akkor sem, ha egy struktúráról beszélünk, amely egyszerűen bele van vetve a pillanatba. Ez végtelenül fontos, ezt bizonyos fokig minden előadóművészet így csinálja: az igazi nagyok, mondjuk egy Szvjatoszlav Richter – de még sok más nevet is említhetnék, akik darabokat adnak elő és alkotóan interpretálják őket minden este – ezt a fajta kockázatos dolgot vagy furcsa publikus szülést, ami egy-egy ilyen performansz létrejötte, ugyanígy, rendszeresen végrehajtják.

Ez az időbe való belevetettség nagyon vonzó volt, és ezt én is igyekeztem átemelni a dolgaimba. Nem mindig sikerült, sőt, azt kell hogy mondjam, hogy az utóbbi körülbelül egy évtized – vagy talán még hosszabb idő – munkáiban egyre zártabb, kötöttebb és szigorúbb struktúrákhoz jutottam el, melyeket csak

4 Az Új Zenei Stúdió 1970-ben, Simon Albert ösztönzésére jött létre, s céljául a II. világháború utáni zeneművészeti irányzatok bemutatását tűzte ki. Tevékenységük a kortárs kultúra különféle területei számára egyaránt meghatározó volt. Az alapító tagok: Sáry László (1940), Jeney Zoltán (1943), Eötvös Péter (1944), Vidovszky László (1944) és Kocsis Zoltán (1952–2016). Csatlakozott hozzájuk Dukay Barnabás (1950), Serei Zsolt (1954), ifj. Kurtág György (1954), Csapó Gyula (1955) és Wilheim András (1949).

5 Szabados György (1939–2011) 1975-ben alapította a Kortárs Zenei Műhelyt a Kassák Klubban, amelyet 1988-ig vezetett.

Hajas Tibor emlékkiállítása. István Király Múzeum, Székesfehérvár, 1987. március 14., megnyitó: a 180-as Csoport előadta Szemző Tibor: *A halál szekszepilje (In memoriam Hajas Tibor)* című művét, bevezetőt mondott: Beke László
© Fotó: Galántai György – Artpool Művészetkutató Központ

pontosan lehet reprodukálni. Az egyszeriségnek ez az említett vonzása tehát kicsit távolabb került, illetve inkább az alkotói folyamat felé tolódott el, abba helyeződött át: a létrehozásban vannak ilyen véletlen jelenségekkel teli pillanatok. Sőt, a folyamat során – legyen szó akár a filmezésről vagy a zenekészítésről – valójában véletlen jelenségek sorozatát hozom létre, vagy olyan szituációt teremtek, amelyben véletlen jelenségek lépnek fel.
A zenekészítésnél tulajdonképpen a stúdiót használom kompozíciós eszközként, a filmnél meg – hogyha durván akarok fogalmazni – csukott szemmel filmezek. Ezek a helyzetek véletlen jelenségek tömkelegét generálják, amelyekben mintha valamiféle magasabb összefüggés mutatkozna meg... Olyan, ami eredendően van, amit nem mi csinálunk. Azután csak el kell a tudni mélyedni a jelenségekben és olvasni belőlük. Amikor ezekből létrejön egy struktúra, akkor viszont azt – mondjuk egy komplex audiovizuális művet – a pódiumon rendkívül fegyelmezetten kell előadni. A *Csoma-legendárium* színpadi változata[6] szerintem meghaladta a filmet.[7] A néző beül a nézőtérre, előtte egy hatalmas vetítővászon, ami az egész színpadot betölti. Ebben a vászonban, a képbe integrálva ülnek a zenészek, és a zene egy nagy teljesítményű hangfelszerelésen szólal meg, majdnem akkorán, mint egy pop- vagy rockkoncert esetében – igazán grandiózus módon, jóllehet maga a hangzó felület többnyire áttetsző, mégis olyan, mintha nagyító alatt lenne. Elementáris a zenei felület, neked, mint hallgatónak, nézőnek az az érzésed, hogy a hangok hozzák létre a vetített képet. Ez persze képtelenség, hiszen a film le van forgatva, meg van vágva, ráadásul olyan tűszinkron-pontosan van a zenével összehangolva, hogy amikor a vásznon történik valami, a zenész éppen tesz egy hangszeres gesztust, miközben persze mindenki kottából játszik, a karmester pontos instrukcióit követve.

(Hajas Tiborról)

1981-ben az ő emlékére írtam egy darabomat, az első zenei performanszomat,[8] és ez a már korábban említett *Múló rosszulléthez* írt dolgozatommal is összefügg, amelyben a 180-as Csoport is részt vett. Hajas írásait olvasva akkoriban nagyon betalált a halál definíciója, a halálélménnyel kapcsolatos szövege[9] – ez egy életkori dolog is volt nálam. *A halál szekszepilje* című darabomban használtam fel, ez volt az emlékére írt anyag. Ennek és a Szirtes-performansznak az akusztikai bázisa ugyanaz a sűrűsödő és egyre halkuló, majd eltűnő perkusszív zörejsorozat volt. Ezek a zörejek a tér különböző pontjaiból felváltva, illetve ellentétes fázisban szólaltak meg, egyszer itt és egyszer ott: amikor az egyik ritka, akkor a másik sűrű és fordítva. Erre épültek rá a zenei szólamok, és ez volt az alapja gyermek narrátor által mondott szövegnek, amelyből a konkrét utalásokat kihúztam, ahogy más szövegeknél is tettem később, hogy a szövegek költői értéke jelenjen meg. A darab eredeti címe Hajas halálának a dátuma – *1980. július 24.* – volt, a Kassák Klubban mutattuk be, és az aznapi vízállás-jelentéssel kezdődött az előadás.

(Erdély Miklósról)

Sok szál volt, amit szerettem volna vele – de nem közvetlenül a személyével – kapcsolatban elvarrni. A Tiszaeszlárról készült filmjében, a *Verzió*ban (1979) megszólal egy számomra nagyon kedves Jóm Kippur-i imádság, amit Lóránd Marcell zsidó kántor énekel csehszlovák hanglemezen[10] – a kiadótól, a Supraphontól megvettem a licencét. Ugyanakkor Erdélynek van egy elhíresült írása, az *Optimista előadás*,[11] s benne kilenc tézis a posztneoavantgárd magatartás jellemzőiről.[12] Az utolsó az intézményesülés valamennyi formájától való tartózkodás. Ezt a szöveget akartam beemelni az imádsággal egy kis téma, egy filmzene által felvetett zenei ötlet kibontásába. (Egyébként az egyik filmjéhez én csináltam zenét: ez volt a *Vonatút* /1981/ című konstruktivista alkotása, ami egyben személyes vonatkozást adott az egész vállalkozásnak.)
Az említett darabban is az foglalkoztatott, hogy miként lehet a műfajok közé benavigálni és a nagyon sokféle szándékot egy darabban összehozni: lényegében az az alapállás, hogy egy jazz big band-szerű formáció kísér egy lemezjátszót. Az előadói apparátus tengelyében egy lemezjátszó áll, amiről egy előadó – egy

6 *CSOMA – filmopera*, 2008 (Sári László szövegkönyve) az Era New Horizons (Wrocław) és a Művészetek Palotája támogatásával. A Sári László tibetológus szövegkönyvére komponált darabot a 2008 júliusában megtartott nagysikerű wroclawi világpremier után 2009. október 7-én mutatták be Magyarországon, a Művészetek Palotájában.

7 *Az élet vendége – Csoma-legendárium*, 78' (8/35mm, színes), Mediawave 2000 Kft. 2006 http://csomafilm.szemzo.hu/

8 *A halál szekszepilje (In Memoriam Tibor Hajas)*, Gyermek narrátorra és kamaregyüttesre. Premier a 180-as Csoporttal, Kassák Klub, Budapest, 1981. november 4.

9 Hajas Tibor: Performance: A halál szekszepilje 1-2. (A kárhozat esztétikája), in: Hajas Tibor: *Szövegek.* (sajtó alá rendezte és kiadta: F. Almási Éva), Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2005, 329-330. 331-332.

10 *Synagogue Chants*, Supraphone (1996). Rögzítve: Domovina Studio, Prága, 1956-ban és 1960-ban.

11 Erdély Miklós: Optimista előadás, 1981. In: *Tartóshullám. A Bölcsész Index Antológiája.* Budapest, 1985. 143-149. Újraközölve: E. M.: *Művészeti írások (Válogatott művészetelméleti tanulmányok I.).* Szerk.: Peternák Miklós. Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1991. 133-147. Elhangzott az ELTE Esztétikai Tanszékén, 1981. április 22. http://www.artpool.hu/Erdely/Optimista.html

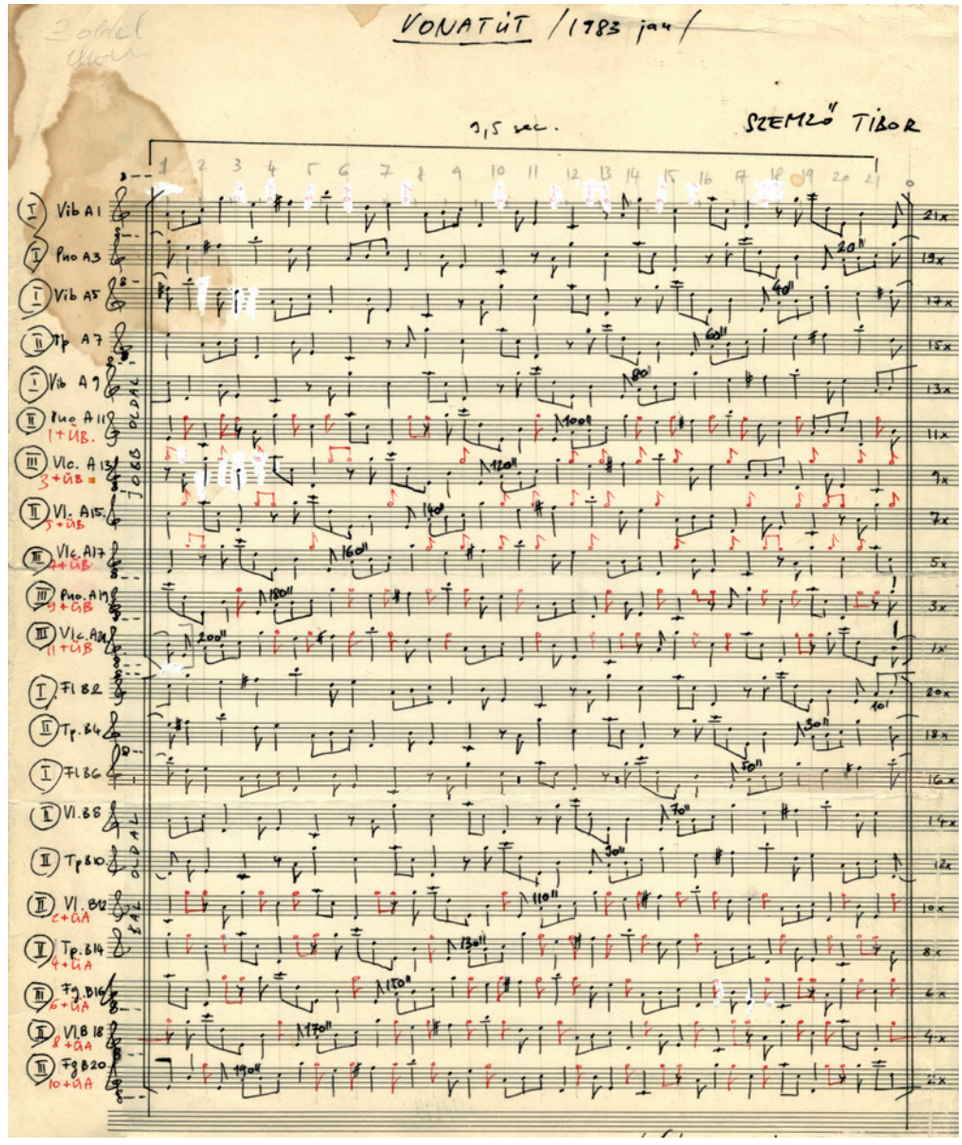
12 http://www.artpool.hu/Erdely/Posztneo.html

későbbi alkalommal, az Erdély-kiállításon a Műcsarnokban[13] éppen az ő egyik fia, Erdély György volt ez – a karmester intésére bejátszsza az említett Jóm Kippur-i imádság aktuális szakaszait. A „big band"-szerű zenei apparátus játéka, a szigorúan komponált bevezető szakaszt követően fokozatosan egy hatvanas évekbeli jazz-formációra emlékeztető modorba megy át, és egyre inkább feloldódik egy szabadabb, kötetlenebb zenélésben. Egyidejűleg egy – nevezzük így – „rapper", szigorú szinkronban a big banddel, angol nyelven ennek a bizonyos *Optimista előadás*nak a szövegét recitálja. Olyan magatartásformák és műfajok kerülnek közös nevezőre, amelyek meglehetősen távol állnak egymástól. A darabot a *Korunk zenéje*-ciklusban mutattuk be 1988-ban.[14] Érezhetően megosztotta a közönséget: sokan szerették – emlékszem a döbbent csendre, majd a kirobbanó tapsviharra a Zeneakadémia nagytermében –, a hagyományos komolyzenei területről érkezők többsége pedig elborzadt. Talán nem csak azért, mert liturgikus zenét, szigorúan a zsidó liturgiához tartozó zenei anyagot emeltem be a darabba – mindez jóval a világzene előretörése előtt történt és gyökeresen másként, mint ott –, hanem talán inkább azért, mert a dolog lényege abban állt, hogy nagyon különböző megatartásformák, teljesen eltérő kulturális jelenségek egységbe szervezésére történt itt kísérlet.

(A Vajda Lajos Stúdióról)

Összességében konkrét hatások voltak, melyeket fel tudok idézni. Bár tulajdonképpen már korábban is részt vettem happeningekben, például jól emlékszem, hogy 1976. április 4-én Lacával és Öcsikével [FELUGOSSY LÁSZLÓ és EF. ZÁMBÓ ISTVÁN] – Wahorn [András] épp katona volt, így ő nem volt jelen – meghívtak bennünket Lengyelországba.[15]

Egy tutajon vagy uszályon performáltak a szentendreiek, mert többen is voltak, mi pedig



SZEMZŐ TIBOR
Kotta Erdély Miklós *Vonatút* című filmjének zenéjéhez, 1983. január

a SZEMZŐ KVARTETTel[16] zenéltünk, Bydgoszcz lakói pedig ezt a két partról nézhették. Toruńba is elmentünk akkor. Egyébként egy kiváló képzőművész, BÁCSAY PÉTER barátunk szervezte ezt az eseményt, mely a lengyel KISZ közreműködésével jött létre. „Low budget" volt természetesen, stoppal utaztunk. Ezek az akciók vagy happeningek nem voltak tematikusak, mint Szirtes vagy Hajas dolgai, amelyek mögött volt egy nagyon mély, komoly élményanyag, konceptualitás. Sokkal könnyedebb, dada-szerű események voltak, mint később a Böröcz-Révész performanszok. Részt vettünk ilyenekben, mert a Vajda Lajos Stúdióval korán kialakult egy személyes nexus. Gyakran megfordultunk Szentendrén, zenéltünk is olykor, jóval korábban, hogy Szirtes és Laca elkezdtek volna közösen dolgozni.

(Az ÚJ MODERN AKROBATIKÁról)[17]

Először ÚJ MODERN TRIÓ néven léptünk föl a nyolcvanas évek közepén.[18] Akkoriban gyakran vettem részt ezekben a képzőművészeti ihletettségű performanszokban, egyre gyakrabban külföldön, olykor egyedüli zenészként.

13 *Erdély Miklós (1928–1986) emlékkiállítás*. Műcsarnok, Budapest, 1998. október 16 – november 18. Szemző Tibor: *Optimista Előadás (Erdély Miklós emlékére)*, Műcsarnok, Budapest, 1998. október 16. Báthory Zsolt – hangtechnika; Borbély Mihály – klarinét; Hámori János – szárnykürt; Erdélyi György – lemezjátszó; Farkas Mihály – zongora; Földi Ottó – bemondó; Gőz László – harsona; Götz Nándor – altszaxofon; Kovács Zsolt – dob; Gyöngyösi Zoltán – fuvola; Kalmusz Pál – baritonszaxofon; Kovács Ferenc – trombita; Ittzés Gergely – fuvola; Papp Balázs – vibrafon; Soós András – cseleszta; Szemző Tibor – karmester; Tihanyi Gellért – basszusklarinét; Tóth Gyula – gitár; Tóth Tamás – basszusgitár

14 *Optimista előadás (In Memoriam Erdély Miklós)*, concertino lemezjátszóra és kevert együttesre. Szemző Tibor emlékestje, Pesti Vigadó Kamaraterme, Budapest, 1988. május 24. Előadás a 180-as Csoporttal a *Korunk Zenéje*-sorozatban, Zeneakadémia, Budapest, 1988. október 8.

15 Ld. Majsai Réka *i.m.* 5. lábjegyzet: Műszaki Egyetem, Bydgoszcz, 1976.

16 A Szemző Kvartett (1974-1979), tagjai voltak: Szemző Tibor, Kálnai János, Körmendy Ferenc és Kölüs Gábor, illetve Tóth Tamás. Koncerteket tartottak Magyarországon, Csehszlovákiában és Lengyelországban.

17 Magyarországon és külföldön gyakran szerepelő, különféle területeken dolgozó művészekből (ef. Zámbó István, feLugossy László, Szemző Tibor, Szirtes János, Waszlavik László) álló performance-csoport (1987-1991).

18 Az első fellépésre a Műcsarnokban került sor (*Csendes fény*, 1987).

Növény. Beke László és Szirtes János performansza, Bercsényi 28-30, Budapest, 1983. november 29., © Fotó: Pácser Attila

Ugyanakkor már sokszor kettős szerepben mentem, és saját előadásokat, koncerteket is csináltam ezekhez az eseményekhez kapcsolódóan, ám általában azokétól eltérő helyszíneken. Berlinben a Giannozzo Művészeti Egyesület szervezésében például egy indusztriális környezetben multimediális előadást[19] tartottam, mint akkortájt több-kevesebb rendszerességgel máshol is. Több vetítőt, analóg filmfelvevőket használtam, és azt a hangszert, amit akkoriban konstruáltam egy filmkamerából, a „8mm-fónt". Ez utóbbit több alkalommal bevetettem az Új Modern Akrobatikában is, különböző helyszíneken, amelyek közül egy helsinki előadás[20] különösen élénken él bennem. Úgy emlékszem, egy ökölvívóringre hasonlító színpadon léptünk föl a közönségtől körülvéve – ez hármasban történt feLugossyval és Szirtessel –, és jómagam, aki látszólag filmeztem őket, valójában koncertet vagy zenei kíséretet adtam, ami azonban a performansz része volt. A 8mm-fón esetében szinesztézia-szerű hatás érvényesült: valóban volt film a kamerámban, amit utóbb elő is hívattam, persze nem nagyon volt rajta értelmezhető kép.

Akkoriban, a nyolcvanas évek közepén kezdtem el filmezni, és ebben a speciális kamerában volt hangszedő és mikrofon is. Az ember a szeméhez és a szájához egyaránt oda tudta tartani: énekelni, dúdolni lehetett bele vagy szöveget mondani, és magának a kamerának, a felhúzásnak, a motornak is volt hangja. Mindezeket modifikáltam, strukturáltam: komplett zenei felületeket tudtam ezekből a hangokból szervezni. Szerintem ebből az együttműködésből minden idők talán legelementárisabb koncertje vagy performansza jött létre, számomra legalább is, úgy hiszem 1988-ban a Szerb utcában volt[21] Budapesten. A két frontember, Laca a valós-idejű költészetével és Szirtes, koncentrált jelenlétével elképesztő energiákat sugározva működött színpadon (talán WASZLAVIK [„Gazember, Petőfi, Velorex, Sámán" LÁSZLÓ][22] is része volt az apparátusnak, nem emlékszem pontosan), és JÁRAI ALFRÉD barátunk is a színen volt. Mi Öcsikével nagyon intenzíven zenéltünk és nyársra húztunk egy kis Lehel hűtőgépet, miközben oldalt, magasan a levegőben egy kenu lebegett. Benne egy folyamatosan bégető bárány volt, és mindezek a látszólag nagyon különböző jelenségek és események mégis teljesen organikus, koherens egységben jelentek meg. Én zenében gondolkodtam, Szirtes képszerűségben, Laca inkább a költészetben, ef. Zámbó Öcsike talán ez egész katalizátoraként volt jelen, elsősorban bársonyos személyisége révén, Waszlavik meg azáltal, hogy egy markánsan eltérő színt képviselt. Az volt számomra ezekben a közös megmozdulásokban a vonzó, hogy a vizuális logika mentén a kollégák a dolgok időbeli kiterjedéséről egészen máshogy gondolkoztak. Nem volt bennük az a fajta fertőzöttség, ami a zenészekre általában jellemző, akik a formai zártságra törekszenek. Szirtes és Laca képszerűen kezelték az időt.

(Fontos performanszokról a nyolcvanas években)

A nyolcvanas évek performansz-művészetével kapcsolatban nemigen kerül szóba, hogy ezeknek az eseményeknek mindig volt egy akusztikai alapja vagy háttere is. Képzőművészeti eseményként tartják számon ezeket, az akusztikum mostohagyerek. A *Növény* című Szirtes-performansz[23] során (1983) például bemikrofonoztam Szirtest, és ahogy be volt

19 *Another Snapshot*. Stück für Tonband, Flöte und Stimme, Elektronik und Film, *Giannozzo Live Festival 1*, Berlin, 1990. szeptember 9.

20 *Trió*, Helsinki, 1992.

21 *A rövid élet titka*, a *Kortárs Művészet, Keresztmetszet*-rendezvénysorozat részeként, ELTE BTK Szerb utcai épülete, 1988. május 13.

Szemző Tibor, ef. Zámbó István és Járai Alfréd, performance *A rövid élet titka*, Kortárs Művészet, Keresztmetszet-rendezvénysorozat részeként, ELTE BTK Szerb utcai épülete, 1988. május 13.

22 http://www.waszlavik.hu/alaplap1.html; https://hu.wikipedia.org/wiki/Waszlavik_L%C3%A1szl%C3%B3

23 *Növény*. Szirtes János és Beke László performansza, Bercsényi 28-30, Budapest, 1983. november 29 http://szirtesjanos.com/index.php/performance/in-the-1980s/; valamint Breitenbrunn (Ausztria), 1984. július 6. http://www.artpool.hu/kontextus/kronologia/1984.html, Grenzzeichen 84, *Határjelek* szimpozion, magyar programok: július 5. Beke László és Földényi F. László előadása, Erdély Miklós és Enyedi Ildikó filmjeinek vetítése; július 6. *Növény* – Szirtes János performansza, Nádas Péter felolvasása, július 7. Galántai György és Klaniczay Júlia performansza és installációja, El Kazovszkij performansza.

ásva a föld alá, hallatszott a levegővétele, a hangok, amiket produkált vagy amelyek a helyzettel együtt jártak, illetve ezeket a hangokat különféle technikai eszközökkel akusztikai felületekké szerveztem, ami meghatározó elem volt. Az általunk szervezett, Almássy téren rendezett 1984-es *Plánum fesztivál*on,[24] ami igazán jelentős esemény volt a kísérletező művészetek számára, hangi asszisztensként, fürdőköpenyben részt vettem Szirtes és Menyhárt Jenő performanszában.[25] Ez az előadás (*Csodaszarvas*) a víz alatt zajlott az uszoda hatalmas medencéjében, egy furcsán grandiózus térben, amiben a két ember a víz alatt teljesen eltörpült. Kezdetlegesek voltak a technikai lehetőségek, és nem gondoltuk végig kellően, hogy víz alatti események hangosítása hogyan oldható meg, egyáltalán, hogy miként lehet víz alatt énekelni vagy hangokat kelteni. És, ugyan végtelenül heroikus volt, amit a performerek végrehajtottak, igazából nem volt látványos, érezhető, ami miatt csalódottak voltunk. Ezek mind hangi, akusztikus vagy hangosítással összefüggő kérdések, és mind befolyásolták a performanszok végkimenetelét. Szirtes performanszaiban számomra kezdettől jelenvolt a drámai elem mint nóvum, például az említett *Növény* című esetében, amit Ausztriában, Breitenbrunnban csináltunk (1984) egy nagyon komoly találkozó részeként, ahol Bekén, Szirtesen és rajtam kívül Vető János és Zuzu [Méhes Lóránt] is jelen voltak, meg Erdély Miklós, akivel együtt mentünk Trabanton, valamint Nádas Péter és mások is – nem tudnám hirtelenjében pontosan megmondani ki mindenki. Vagy ilyen volt a Műcsarnokban rendezett *Visszhang* című, 1985-ös performansz[26] is, Wolfgang Ernsttel.[27] Itt hat fiatal cigányprímást kértem fel együttműködésre, és egy egészen különleges zenei együttlét valósult meg a performansz egészének részeként. Részben ennek hatására kezdtem ebbe az irányba kísérletezni, vagyis nem kotta alapján dolgozó, más műfajban járatos muzsikusokkal is együttműködni, és őket a szokásos közegükből kiemelve, új kontextusban kipróbálni.

Két zenei performansz jut eszembe, ami kapcsolatban áll ezzel. Az egyiket (*Mérgezett idill*) a Vigadóban csináltam a Rajkó zenekarral 1987-ben.[28] Öt, fiatal cigányzenészekből álló éttermi zenekart vittem oda, a Rajkó zenekar 25 tagját, akik szigorú szabályok szerint dolgoztak a szokásostól teljesen eltérő kontextusban. A másik pedig a Városligeti-tavon volt 1985-ben.[29] A dolog előzménye, hogy a hetvenes-nyolcvanas években nem lehetett elmenni úgy egy kerthelyiségbe vagy egy budapesti étterembe, hogy ne lett volna ott élő cigányzene.

24 *PLÁNUM '84. MŰVÉSZETI FESZTIVÁL*. Almássy téri Szabadidőközpont, Budapest, 1984. november 9–14. Fesztiválkoordinátor: Forgács Péter, Zenei rendező: Szemző Tibor, kiállításrendező: Gyetvai Ágnes, zenei manager: Mártha István http://www.artpool.hu/music/planum84.html

25 *Csodaszarvas*. Szirtes János és Menyhárt Jenő performansza, *Plánum '84 Művészeti Fesztivál*, Budapest, 1984. november 11. http://szirtesjanos.com/index.php/performance/in-the-1980s/

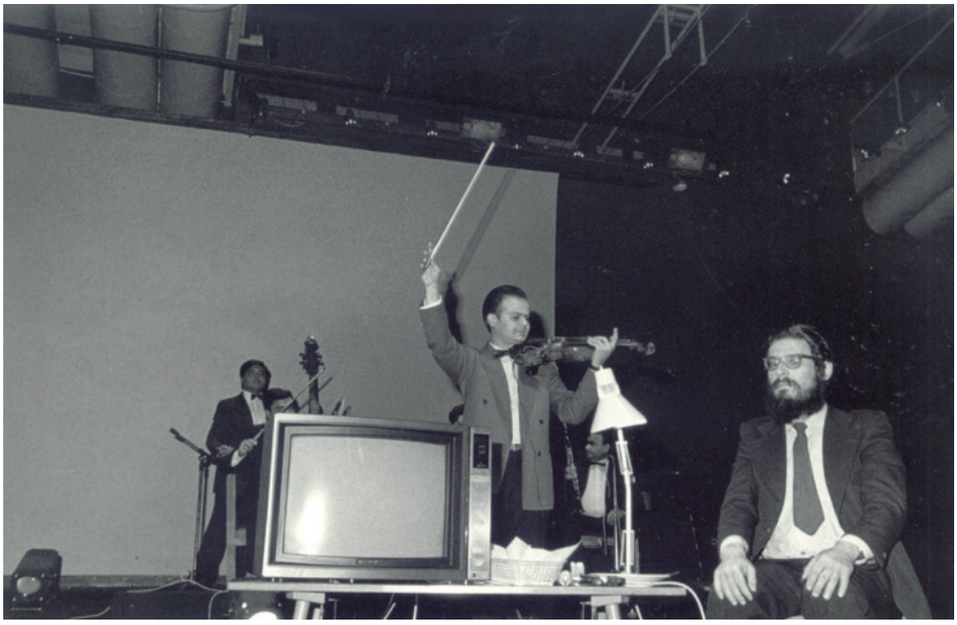
26 *Visszhang – a sárkányzene principiuma*, Wolfgang Ernsttel, Szirtes Jánossal és hat Rajkó-hegedűssel, Műcsarnok, Budapest, 1985. március 4.

27 https://de.wikipedia.org/wiki/Wolfgang_Ernst_(Künstler)

28 *Mérgezett idill*, zenei installáció népi együttesre, *Fiatal Művészek Fesztiválja „Parafinálé"*, Pesti Vigadó, Hangverseny- és Kamaraterem, Budapest, 1987. szeptember 25.

29 *Vízizene / Wassermusic*, installáció egy hajón játszó cigányzenekarra a Városligeti tavon, Budapest, 1985. május 24.

Szirtes János: *Csodaszarvas*, uszoda koncert, előadja: Szirtes János és Menyhárt Jenő, zenei munkatárs: Szemző Tibor – (PLÁNUM 84 művészeti fesztivál, Almássy téri Szabadidő Központ), 1984. november 11. vasárnap 23.00 © Fotó: Galántai György – Artpool Művészetkutató Központ



Szemző Tibor
Koponyalapi Törés, Hont Pállal és Sándor János Népiegyüttesével, Petőfi Csarnok, Budapest, 1980-as évek közepe © Fotó: Zátonyi Tibor

A rádióban is mindig ment a *Jó ebédhez szól a nóta*. Számomra akkoriban a magyar nótában az testesült meg, amit ki nem állhattam a saját szülőföldemben, ami zavart a saját környezetemben. Ezért kezdem el ezzel dolgozni, egész pontosan akkor, amikor az első amerikai utamról hazajöttem, és megírtam a *Koponyaalapi törés* című darabomat.[30] Ez tulajdonképpen egy zenei performansz, amelyben egy előadó öndialógust folytat, saját magával beszélget. Erdély Miklós csodálatos filmjét, az *Álommásolatok*at (1977) ekkor még nem ismertem, véletlen tehát az egybeesés. Nálam az előadó vagy performer (Hont Pál) egy tévékészülékkel beszélget, amelyben saját maga előre felvett válaszokat ad élőben feltett kérdéseire. Eközben a kisebb kamaraegyüttes által előadott kamaradarab egészen lassan, alattomosan átfordul, átformálódik egy kávéházi magyar nótába a népi együttes közreműködésével. Ami az egészben fontos, váratlan mozzanat volt, az éppen az, hogy pont az ellenkezője történt annak, mint ami a szándékom volt. Ebben a kontextusban a magyar nóta repetáltan, állandóan ismétlődően, a szokásostól eltérő módon és környezetben (először csak a cimbalom lép be, majd a klarinét, később a brácsa, és így tovább), olyan szerkezetben szólal meg, ahogy egyébként soha, és épp ennek a fordított működésnek köszönhetően a giccses műdal hihetetlen módon fölnemesedik. Ez volt az első ilyen jellegű közelítésem. A már említett későbbi, a Rajkó zenekar zenészeivel közös, Vigadó-beli akciónk úgy zajlott – ennek a partitúrája, illetve grafikai sémája megmaradt –, hogy öt azonos összeállítású ún. „népi együttest"[31] egy nagyobb tér különböző pontjain, egymástól távol helyeztem el. Az egyes zenekarok zenészei kezdetben nem egymással játszottak, hanem mindenki, mind a 25 zenész egy másik ponton elhelyezett zenekar tagjaival muzsikált. Nem részletezem, hogy ez pontosan miként jött létre és hogyan valósult meg, de a kezdeti kakofóniából, követve a pontos instrukciókat végül kitisztult az egyes zenekarok hangzása: a zenészek fokozatosan egymáshoz igazodtak.
A másik akciónak a Városligeti-tavon szintén hasonló szerkezete volt. Ott öt zenész, ugyancsak egy tipikus „népi együttes", öt csónakban volt elhelyezve, én pedig walkie-talkien irányítottam a csónakokat. A tó partján nagy hangszórórendszerek voltak felállítva: a muzsikusok kihangosítva játszottak, ami a partról szólalt meg. A koreográfia nagyon egyszerű volt: amikor két csónak összetalálkozott, akkor a bennük ülőknek együtt kellett játszaniuk, amikor azonban eltávolodtak egymástól, egészen mást kellett csinálniuk. Az asszisztenseken keresztül, akik a csónakban eveztek, szóban instruáltam a zenészeket, illetve meghatároztam a csónakok mozgását. Itt is pont a szándékunkkal ellentétes módon zajlott a végkifejlet, épp ez volt az érdekes ezekben a performanszokban. Az elképzelés szerint a darab végén az öt csónak találkozik, és együtt eljátszanak egy frappáns egyveleget. Azonban a zenészek, mivel távol voltak a hangszóróktól, késleltetve hallották önmagukat a komoly fizikai távolság miatt. Így gyakorlatilag lehetetlen volt együtt játszaniuk, ha egyikük csinált egy gesztust a vonójával, azt jelentős késéssel hallotta meg a partról, jóformán játszani is alig tudott, nemhogy társaival együtt játszani. Létrejött egy különös kakofónia, kvázi-együttjátszás úgy, ahogy egy étteremben, a szokványos kávéházi vagy vendéglátóipari kontextusban soha sem jöhet létre. Részleteire bontottuk ezt az egyébként elviselhetetlen, emblematikus akusztikus anyagot, amiben megvolt a korszak pállottsága, romlottsága, provincializmusa, legalábbis számomra, akkoriban. Más kérdés, hogy a műfaj bennem valamiképp emblematikusan a bolsevizmussal kapcsolódott össze, hiszen annak a végével egyáltalán nem szűnt meg a műfaj. Akkoriban azonban úgy éreztük, hogy valami olyasmit – bezártságot és provincializmust – jelképez, ami a mi ideáljainkkal ellentétes. Ugyanakkor a Műcsarnok, a Városliget és a Vigadó eseményein egyaránt az történt, hogy ebben a megszokottól mindenben eltérő kontextusban ezeknek a cigányzenészeknek a zenéhez való viszonya hihetetlen módon ragyogott föl, és olyan érték mutatkozott meg, amiről nem tudtunk. Kapcsolatba kerültem ezekkel a fiatal, csodálatos cigányzenészekkel, némelyikkel barátságot is kötöttünk. Épp a közelmúltban, a 180-as Csoport indulásának a harmincötödik évfordulójára rendezett eseményen, a Zeneakadémián[32] pontosan ugyanaz a cigányprímás, Sándor János játszott, aki harminc évvel korábban, 1984-ben a *Koponyaalapi törés* bemutatóján a *Plánum fesztivál*on akkor, amikor Szirtesék a víz alatt koncerteztek, sőt, 1985-ben a Műcsarnokban[33] is ő zenélt. A Városligeti-tavon rendezett performansz, aminek *Vízizene* volt a címe és a 180-as Csoport is részt vett benne, a *Hanglemez* című kiállítás és

30 *Koponyaalapi törés* (szöveg: P. Havlicek) 1984. Narrátorra és TV-re, kamarazenekarra és népi együttesre. *PLÁNUM '84*, Almássy téri Szabadidő Központ, Budapest, 1984. november 10.; Kreatív Mozgás Stúdió, Budapest, 1985. december 8.

31 Így nevezték akkoriban a prímásból (hegedű), kontrásból (brácsa), klarinétból, cimbalomból és nagybőgőből álló legtipikusabb hangszer összeállítású együttest.

32 *180-as Csoport – Harmincöt éve*. Nagyterem, Zeneakadémia, Budapest, 2014. október 13. http://zeneakademia.hu/hu/klasszikus/-/program/180-as-csoport--harmincot-eve-20141013-1930, illetve ld.: Majsai Réka, *i.m.*

33 Ld.: 26. jegyzet

DIXI és PIXI – elkésett sajtófogadás és elkéső sajtóértekezlet és megkésett hangulatok című műsora (Forgács Péter: *Miskolci levelek* és Lugosi Lugo László: *Balesetek* című fotókiállításán), Kassák Klub, Budapest, 1981. április 8., © Fotó: Pácser Attila

eseménysorozat[34] része volt. Ennek az apropója az volt, hogy a Hanglemezgyártó Vállalatnak tonnaszám voltak megmaradt, eladatlan és használhatatlan lemezei. Volt lemezmegsemmisítés, lemeztörés is és sok egyéb akció, ezeket mások csinálták.

A nyolcvanas évek végén, illetve a kilencvenes évek elején, amikor megszűnőben volt a 180-as Csoport, és sokat játszottam Nyugat-Európában, valamint néhányszor Észak-Amerikában, meghívtam FORGÁCS PÉTERt, hogy csináljunk közösen, kettesben performansz-koncerteket. Ez lett a *COMECON*-turné 1985-ben.[35] Ő *action painting*et csinált, olvasott, kiabált, randalírozott a színpadon. Annyira expresszívek voltak ezek az előadások, hogy a fiatal Forgács egy hágai előadás közben a lábát törte. Persze ezeknek az előadásoknak sosem volt pontos koreográfiája. Az egyik ilyen performansz fölvétele megvan: az *Ars electronica*n készült 1988-ban.[36] Forgácsnak korábban, már 1981-ben is volt egy fontos happeningje a Kassák Klubban DIXIvel [GÉMES JÁNOS],[37] a *Dixi és Pixi*,[38] amiben a 180-as Csoport is részt vett (melynek egyébként Forgács volt az egyetlen nem-zenész tagja), és ami lényegében egy kollázs volt. Együtt csináltuk a *Vaskort* is az Ernst Múzeumban, 1985-ben.[39] A koncertekben is mindig volt performatív elem, az én stückjeimben feltétlenül, és narratíva is, éppen három ilyen íródott erre abban az időszakban a 180-as Csoport számára.[40] A szólókoncertjeimen is gyakran volt már ekkoriban vetítés, látványelemek, a GORDIUSI ČOMÓtól[41] kezdve – ami azt hiszem, a kilencvenes évek közepe – ez vállaltan és deklaráltan a fő irány lett.

(Külföldről)

Ahogy említettem, volt néhány külföldi megmozdulás performerekkel, olykor kettős minőségben vettem részt, hisz koncerteket is adtam, utaztam saját

34 *Hanglemez. Böröcz András, Révész László, Koncz András kiállítása és műsora*, Városligeti Műjégpálya, Budapest, 1985. május 24 - 29., megnyitotta: Beke László, résztvevők a megnyitó napi műsorban többek között: Mártha István, Amadinda, Garaczi László, Kukorelly Endre, Szkárosi Endre, Erdély Miklós, Szemző Tibor, Szirtes János stb. → http://www.artpool.hu/kontextus/plakat/p850524.html

35 *Comecon* 1985, perfomance-koncertek Forgács Péterrel Ausztriában, Nyugat-Németországban és Hollandiában.

36 Privát Magyarország 1988, Forgács Péterrel, 8mm-fónra, emberi hangokra, fuvolára és elektronikára családi mozikkal az *Ars Electronica '88 Fesztivál* (Linz, Ausztria) felkérésére http://szemzo.org/hu/alkotas/zene/

37 Ld.: http://www.artpool.hu/ketseg/dixi/party.html#814; http://dixiblogg.blogspot.hu/; http://dixiblogger2.blogspot.hu/, http://dixiblogg3.blogspot.hu/, http://dixiblogg4.blogspot.hu/

38 *Forgács Péter: Miskolci levelek* és *Lugosi Lugo László: Balesetek* című fotókiállítása, *DIXI és PIXI – elkésett sajtófogadás és elkéső sajtóértekezlet és megkésett hangulatok* című műsora, Kassák Klub, Budapest, 1981. április 8.

39 *Vaskor*. Forgács Péterrel, Ernst Múzeum, Budapest, 1985. augusztus 30.

40 *The Conscience: Narrative Chamber Pieces* → https://www.discogs.com/Tibor-Szemző-The-Conscience-Narrative-Chamber-Pieces/master/579920?sort=catno&sort_order=

41 A megszokott műfaji kereteket átlépő társulás, a Gordiusi Čomó Kreatív Zenei Laboratórium 1996 és 2007 között működött (Huszár Mihály, Magyar Péter, Szemző Tibor, T.Bali, Tóth Tamás, valamint számos meghívott előadó).

Szemző Tibor
Tractatus, Roskó Gábor és Szemző Tibor, Karlovy Vary, 1992 ősz

előadásaimmal is. Voltak össznépi jellegű, magyar megmozdulások, mint egy észak-német körút 1986-ban,[42] ahol nagyon sokan voltunk, Böröcz András, Révész László László, Vető János-Méhes Lóránt, Szirtesék, egy alkalommal a Vágtázó Halottkémek is és mások. Amszterdamban, a Melkwegben is volt egy hasonló esemény,[43] amiben progresszív, többnyire a kor zenei szubkultúráját reprezentáló, főként popzenei formációk jelentek meg, mint például az Európai Kiadó, de ezekről az eseményekről igazából nincsenek markáns emlékeim, egy kivétellel.

Kasselben az 1987-es *documentá*n való szereplésünk[44] emlékezetes számomra: itt Szirtessel dolgoztunk együtt, jómagam hangi-akusztikus munkatársként vettem részt, ugyanakkor rengeteg fiatal kolléga is kiutazott, így ő például egy nyolc-tíz fős csapatot hozott magával. Elisabeth Jappe meghívott egy egész magyar különítményt az általa szervezett kísérőprogramba: Szirtest, Lacát, Böröczöt, Révészt. Sugár János, Czeglédy Nina és még mások is kint voltak, mi például Roskó Gáborral ott barátkoztunk össze. Dániában Kirsten Delholmnál[45] is megfordultunk, néhányszor vendégül látott, még azelőtt, hogy Vető Koppenhágába költözött volna. Ugyancsak Dániában volt egy emlékezetes szereplésünk Lacával, Szirtessel, Öcsivel, bár a performanszokat már nem tudnám pontosan felidézni.[46] Az viszont biztos, hogy a kollégák egy camera obscurát építettek a pincében: alapjában véve kreatív közösségi eseményekről volt szó ezekben az esetekben. Nekem ebben az etapban voltak koncertjeim is, akkor például Nyugat- és Kelet-Berlinben is Arnold Dreyblatt[47] és Alvin Curran[48] társaságában. Ezek az események végül így egy kisebb turnévá szélesedtek, én a feleségemmel együtt hajóztam be Dániába az NDK-ból a többiek után egy 1500-ös Ladával.

Amikor a Wittgenstein által inspirált *Tractatus*t kezdtem koncertszerűen előadni a kilencvenes évek elején,[49] mielőtt Japánba mentem volna, létrejött egy nagyon érdekes és fontos csehszlovák körút, kisebbfajta turné, amit Roskóval bonyolítottunk, akit megkértem, hogy jöjjön velem szaxofonozni. A japán kapcsolat egy másik fontos helyszín és szervező révén született meg, gyakran jártam ugyanis az érsekújvári performansz fesztiválra [*Transart Communication Festival*-sorozat],[50] amit Juhász Rokkó [Juhász R. József][51] szervezett. Ott csodálatosan, kockázatmentesen és felszabadultan tudtunk dolgozni, korábban többször voltam ott, egy alkalommal például egy remek helyi cigányzenekarral Kürtről, akikkel a *Koponyaalapi törés*t adtuk elő. A fesztivál, ha jól emlékszem 1992-ben, a már fentebb említett csehszlovák – Érsekújvár, Pozsony, Prága, Karlovy Vary – körúttá bővült, és én ennek során északon, Karlsbadban ismerkedtem meg a kiváló japán művésszel, Seiji Shimodával.[52] Ő hívott meg engem és Rokkót, később Szirtest és másokat is Japánba. Karlovy Varyban emlékezetes koncertet adtunk Roskó Gáborral. A megszokott művészeti közegen kívül egy ivócsarnokban, ebben a különös térben adtuk elő a *Tractatus*t. Roskó kint ült az egyik oldalon, én bent a másikon, egy üveglap választott el bennünket egymástól. Ültünk egymás mellett és zenéltünk, egyikünk bent, a másik meg kint, mégis együtt.

Folytatása következik

42 *Performance Woche*, Ungarn ist in Köln, Bonn, Bielefeld. 1986. október 28-31. (Bódy Veruscha, Vető–Zuzu, Szirtes János, Révész L. László–Böröcz András) . Moltkerei Werkstatt, Köln, 1986. november 18.; Kunstmuseum, Düsseldorf, 1986. november; *Ne tétovázz! (Zögere Nicht!) Magyar hetek Hamburgban*, Metropolis, Kampnagel, Hamburg, 1986. december 1-13. Filmbemutatók: Szabó I., Xantus J., Háy Á., Bódy G., Erdély M., Enyedi I., P. Hutton-Mész A., Szirtes A., Vető J.-Baranyay A., Vajda P., Gazdag Gy., Jeles A., Gothár P., Schiffer P. stb., (Metropolis, Hamburg), performanszok: Böröcz A.-Révész L. (*Let There Be Dawn*), közreműködtek: Bora G., Roskó G.; Szirtes J. (*Trails I Love You, Flying Carpet 1.*), közreműködtek: Sóskuti T., feLugossy L., ef. Zámbó I., Hymnus, feLugossy L. (Kampnagel, Hamburg), koncertek: Hymnus, Vágtázó Halottkémek, Szemző Tibor (minimal koncert) (Kampnagel, Hamburg) http://www.artpool.hu/kontextus/kronologia/1986.html#861201]

43 *Magyarország Hollandiában* események, Amsterdam (Hollandia), 1987. június 1–30.: *De Constructie* – kiállítók: Bachman G., Bak I., Trombitás T. stb. (Museum Fodor, Amsterdam), *Bódy Gábor Retrospektive* (Stedelijk Museum, Amsterdam), *Budapest Explosion* koncertek: Európa Kiadó, Vágtázó Halottkémek, Gazember Shámán, Szemző Tibor, Amadinda, *Transzbalansz*, divatbemutató: Király T. (Melkweg, Amsterdam) http://www.artpool.hu/kontextus/kronologia/1987.html

44 *documenta 8, La Fete Permanente Café New York*, Kassel, 1987. augusztus 20-23. Magyar résztvevők: Új Modern Akrobatika, Révész L. László-Böröcz András. Hivatalos programon kívül: Roskó Gábor-Sugár János. Ld.: Elisabeth Jappe: *Performance, Ritual, Prozess – Handbuch der Aktionskunst in Europa*, Prestel Verlag: München-New York, 1993.; Komoróczky Tamás: a kasseli Documenta, *Ráma. Az MKE lapja*, 1987. 49-59.

45 Kirsten Delholm (1945) dán képzőművész és szcenográfus. 1985-ben alapította a Hotel Pro Forma színházi csoportot (http://www.hotelproforma.dk/english/). A nyolcvanas években gyakran tartózkodott Magyarországon, ahol kiállításokat és performanszokat mutatott be és több magyar művésszel dolgozott együtt rendszeresen.

46 *Új Modern Akrobatika performansza*, Brands Kladenfabrik, Odense, 1986.

47 Arnold Dreyblatt (1953) Németországban élő amerikai zeneszerző és képzőművész. http://www.dreyblatt.net/

48 Alvin Curran (1938) Olaszországban élő amerikai zeneszerző, a Musica Elettronica Viva improvizációs csoport egyik alapítója. http://www.alvincurran.com/

49 *Tractatus* 1991-95 emberi hangra, 1-7 előadóra és narrátorokra

50 *TransArt Communication. Performance, Multimedia Art. Stúdió erté 1987-2007*, szerk. Hushegyi Gábor, Juhász R. József, Németh Ilona, Kalligram, 2008. https://monoskop.org/images/3/31/Hushegyi_Gabor_Sores_Zsolt_Transart_Communication_Performance_and_Multimedia_Art_Studio_erte_1987-2007.pdf

51 http://artportal.hu/lexikon/muveszek/juhasz-r-jozsef-669

52 Seiji Shimoda (1953) nemzetközileg ismert japán performansz-művész, költő és kurátor a *Nippon International Performance Art Festival* igazgatója.

KELÉNYI BÉLA

Gonkar Gyaco és a tibeti önazonosság

2003 októberében, a kortárs művészetet bemutató londoni October Galleryben nyílt meg az a nepáli, tibeti, mongol és angol művészek alkotásait bemutató tárlat, melyet a hagyományos tibeti művészet szakértője, ROBERT BEER válogatott, és a tibeti művészettel foglalkozó művészettörténész, ZARA FLEMING rendezett.[1] A kiállításon, amely először mutatta be a modern tantrikus művészetet Angliában, a szokásos technikával, de sajátos stílusban megfestett thangkák mellett különös jelentőséget kapott egy 1992-ben Angliába emigrált tibeti művész, GONKAR GYACO (tib. *Gong dkar rgya mtsho*) munkája, aki *Azonosságom* (2003) címmel egy négy részből álló fotóegyüttest is bemutatott. A képeken önmagát mint hagyományos tibeti thangka-festőt, egy Mao-képen dolgozó vörös gárdistát, a Dalai Láma arcképét festő, Indiában élő menekültet, végül egy sejtelmes, nonfiguratív képet alkotó modern művészt ábrázolta. Gyaco műve azonban nemcsak azt jeleníti meg, hogy hányféle személyiség, illetve idősík ér össze képsorozatában. A jelenleg többnyire New Yorkban élő, tibeti származású, iskolázottságát Pekingben, Lhaszában, Dharamsálában és Londonban megszerző brit állampolgárságú művész munkáján keresztül az a globális jelenség is bemutathatóvá válik, amikor a legkülönbözőbb identitású alkotók úgy kényszerülnek rá azonosságuk vizsgálatára, hogy közben kultúrájuk – és nemritkán nemzetiségük is – megváltozik.

A funkcionárius szülőktől származó Gonkar Gyaco 1961-ben született Lhaszában. Apja tiszt volt a kínai hadseregben, anyja kormányzati tisztviselő. A pekingi Központi Nemzetiségi Intézet képzőművészeti szakán tanult hagyományos kínai tusfestészetet, az első tibetiként festett falképet a pekingi Népek Nagy Csarnokában (1985), de a nyugati stílusirányzatokkal is megismerkedett. Lhaszába visszaköltözve tanulmányozta a tradicionális tibeti művészetet, s megalapította a „The Sweet Tea House" mozgalmat, ahová a kortárs tibeti művészek csoportosultak. A nyolcvanas évek elején nonfiguratív képekkel kezdte pályáját, majd 1989-ben, a lhaszai tüntetésektől és a Tienanmen téri eseményektől megrendülve festette híres *Vörös Buddha* képét. 1992-ben száműzetésbe vonult, egy ideig a tibeti emigráció központjában, az indiai Dharamsálában élt, majd Londonban telepedett le. Újabb munkáit elsősorban a tibeti buddhizmus jelenlegi helyzetére és nyugati befogadására utaló irónia jellemzi. Mint egyik interjújában állította, bár csak laikusként foglalkozik a buddhizmussal, összeveti a nyugati kultúrában megismert sokféle értelmezéssel is. „Rájöttem, hogy múzsám, a Buddha az én azonosságom megtalálásának egy módja. A neveltetésem miatt soha nem értettem meg teljesen a Buddha-rajz mögött rejlő súlyos vallási jelentőséget. Valamennyire részt vettem a hagyományos thangkaképzésen, amikor az emigrációba érkeztem és Dharamsálában éltem, de ezek csak bevezető ismeretek voltak. Így hát számba vettem, hogy mit tudok a buddhizmusról, és összehasonlítottam azzal, amit a nyugati kultúráról tudok – a buddhizmus számos értelmezésen ment keresztül, a divattól és a trendektől függően."[2] Mindazonáltal Gonkar Gyacónak nem elsősorban meghökkentőnek tűnő Buddha-értelmezései, hanem *Azonosságom* című munkája váltotta ki eddig talán a legnagyobb visszhangot. Mindmáig számos művészettörténész foglalkozott vele, köztük elsősorban CLARE HARRIS, aki legújabb könyvében is kitűnő elemzést adott a képsorozatról.[3] Értelmezése olyan fontos kérdéseket vet fel, mint hogy mit jelent egy globális világban élő tibeti számára az önazonosság, mivel azonosítja magát a nyugati világban, valamint azt is, hogy a Nyugat miként viszonyul Tibethez. Számomra azonban néhány olyan kérdés is megfogalmazódott, melyek egyrészt a képek hátterében szereplő személyek kilétére, másrészt a képeken látható tárgyak átváltozásának

1 *Radiant Transmission: Contemporary Masterpieces of Tibetan Buddhist Art*. October Gallery, London, 2003. szeptember 3 – október 18. http://www.octobergallery.co.uk/exhibitions/2003tib/index.shtml

2 Lásd Tamar Victoria Scoggin 2005-ben készült interjúját, a kortárs tibeti művészetet bemutató Mechak Center első, New York-i kiállításának *(Old Soul, New Art: The Works of Three Contemporary Tibetan Artists)* alkalmából: MAKING WAVES: The *Rimo* of Curating Contemporary Tibetan Art Through an Anthropological Lens. https://asianart.com/exhibitions/waves/rimo.html (Utolsó hozzáférés: 2016. október 8.)

3 Clare Harris: *The Museum on the Roof of the World*. The University of the Chicago Press, Chicago and London, 2012, 249–253.

Charles Suydam Cutting: Cering Döndrup, a 13. Dalai Láma thangkafestője, Norbulingka palota, Lhasza, 1937. Gelatin silver print, H: 3 1/2 in, Paper W: 4 1/2 in, Gift of C. Suydam Cutting, 1950; Collection of the Newark Museum 50.2555

folyamatára vonatkoznak. Ezek még inkább kitágítják a sorozat értelmezését, és egy új, bonyolultabb kontextusba helyezik.

Mint ismeretes, Gyaco valójában a 13. DALAI LÁMA, THUBTEN GYACO (tib. *Thub bstan rgya mtsho*, 1876–1933) thangkafestőjét, CERING DÖNDRUPOT (tib. *Tshe ring don grub*, 1902–1947), a Dalai Lámák nyaralójában, Norbulingkában munka közben megörökítő fotó beállítását követi. A felvételt az amerikai etnológus és botanikus, CHARLES SUYDAM CUTTING (1889–1972) készítette 1937-ben. A nemzeti teniszbajnok Cuttingot mindmáig úgy tartják számon, mint az első amerikait, aki a tiltott városba, Lhaszába beléphetett. Ami életútját illeti, miután a Harvard Egyetemen végzett, mérnökként dolgozott az M. W. Kellogg Companynél, majd 1925-ben elkísérte a természetbúvárként és történészként is ismert Theodore Roosevelt (az Amerikai Egyesült Államok 26. elnöke) fiait, Theodore Jr. (1887–1944) és Kermit Rooseveltet (1889–1943) egy ladaki és turkesztáni expedícióra, hogy a chicagói Field Museum of Natural History számára gyűjtsenek; ezután többek között Etiópiában, Burmában és Kínában is utazott. De számára az volt a legfontosabb, hogy háromszor jutott el Tibetbe és kétszer Lhaszában is járhatott.[4] 1930-ban a Szikkimért és Tibetért felelős angol politikai tiszt, Frederick Marshman Bailey (1882–1967) barátságának köszönhetően engedélyt kapott, hogy az angol kereskedelem számára nyitott dél-tibeti Gyancéba és Kampa Dzongba látogasson, 1931-től fogva pedig a 13. Dalai Lámával is levelezett. Végül tibeti kapcsolatai révén 1935-ben egy angol műkereskedővel, Arthur Vernay-vel (1877–1960) Sigacéba és Lhaszába is elutazhatott, hogy az American Museum of Natural History (New York) számára gyűjtsön. 1937-ben Cutting feleségével együtt tért vissza Lhaszába.[5] Ezen az útján, melyet 1947-ben megjelent *The Fire Ox and Other Years* (a „Tűz-Ökör" év itt 1937-et jelöli a tibeti időszámításban) című könyvében is megörökített, készítette Cering Döndrupról a híressé vált fotót.

Bár a kérdéses fényképet Cutting nem közölte a könyvben, részletesen leírta a fiatal festőről való benyomásait, akivel a Potalában találkozott először, s akit meglehetős dagályosan így jellemezett: „Folyamatos volt a munka az utolsó Dalai Láma síremlékén, a Potala tetején. Egy negyvenszer húsz, tizenöt-húsz láb

4 Suydam Charles Cutting: *The Fire Ox and Other Years*. Collins, London, 1947, ix.

5 Valrae Reynolds, Amy Heller: *Catalogue of the Newark Museum Tibetan Collection*. Volume I: Introduction. The Newark Museum, Newark, New Jersey, 1983, 61. Lásd még Valrae Reynolds: *From the Sacred Realm: Treasures of Tibetan Art from The Newark Museum*, Prestel, Munich, London, New York, 1999, 17.

magas szobában Cering, Lhasza érzékeny fiatal Michelangelója és mások néhányan hihetetlenül pompás festmények sorozatán szorgoskodtak. Cering, aki egész életében az uralkodót szolgálta, most a halála utáni dicsőségét segítette elő. A fal és a mennyezet végül az egész buddhista panteont ábrázoló bájos miniatúrákkal lesz teljesen kitöltve, nagy ötletességgel keverve a mitológiát az autókkal. Voltak ott istenek, istennők, angyalok és démonok. Talán éveket vesz igénybe, hogy a művészek befejezzék ezeket a parányi falképeket, melyeket szerető gondoskodással készítettek. Cering helyzete, ahogy szemét óva acélkeretes szemüveget viselt, Michelangelóra emlékeztetett, amint a Sixtus-kápolna mennyezetén bosszankodott és dühöngött."[6] Cutting nem sokkal ezután a Dalai Lámák nyaralójába, a Norbulingkába látogatott, ahol néhány terem falképeit ugyancsak a fiatal Cering festette.[7] Valószínűleg ekkor készítette a híressé vált fényképet is. De Ceringgel kapcsolatos legérdekesebb története arra világít rá, hogy a tibeti festők ekkor már élénken érdeklődtek a számukra alig ismert, nyugati festészetben elterjedt látásmód iránt, Cutting ugyanis megfestette vele a saját és felesége arcképét: „Mindig is élet után akart festeni, magyarázta, de eddig istenségekkel volt elfoglalva. Erre a feleségem kedvesen azt válaszolta, hogy ha kedve tartja, fessen meg bennünket istenekként és istennőkként. A kép egy hét múlva volt látható, keresztben álló szemekkel nekem, két dupla tokával pedig a feleségemnek. Láttuk ugyan a magunk hasonlatosságát, de eddig még sohasem voltunk ennyire tökéletesen nevetséges figurák. A nyugati arc és alak nem volt ennek az embernek való, aki évről évre pompás, mágikus istenségeket hozott négyzetméterenként létre."[8]

Ami Cering Döndrup életét illeti, az ismert mai tibeti thangkafestő, Tenpa Rabten (nagyapjának testvére éppenséggel Cering Döndrup volt[9]) jegyezte le életrajzát.

„Lecen Cering Döndrup a tibeti Lhoka tartomány Cshuszumdzong kerületében,[10] a Felső nomád területen fekvő új házak közül az alsó nevű helyen, a thangkafestő Pema Künszang és Szönam Dölma fiaként, a tizenötödik ciklus víz-tigris évében (1902) született. Nyolc éves korától fogva Dokhar Csödében,[11] anyai nagybátyja mellett két évig tanulta, s nehézség nélkül sajátította el a betűk írását és olvasását. Tíz éves korától kezdve a ház teheneit legeltette, és korábbról származó karmikus képességei segítségével, a művészetet tanító mester nélkül volt képes megtanulni a sokféle apró élőlény és virág rajzolását.

Tizenkét éves kora körül apja Lhaszába vitte, és az elismert, hírneves és tanult Cering Gyauhoz (1872–1935),[12] a festők vezetőjéhez kísérte, hogy festészetet tanulhasson. A *szitáló eső*, majd a *páva teste* [technikájának][13] elsajátításából fakadó örömét nem lehetett szavakba önteni. A festészet gyakorlásában éjjel-nappal nagy szorgalommal, folytonosan fáradhatatlanul iparkodván, a három kapu[14] tisztelete révén a legnagyobb hódolattal folyamodott mesteréhez, s lábai elé borulva, a három élvezetes cselekedettel[15] szolgálta, majd rövid idő múltán kiteljesítette a tibeti festészet művészetének elméletéről és a méretarányok rajzának módszeréről való tudását, a különleges szóbeli útmutatást is beleértve.

Tizennyolc éves lehetett, amikor a legmagasabb szintű thangkafestő műhely társulatához csatlakozott, majd a Norbulingkában és más helyeken kormányzati szolgálatba lépett. Huszonegy éves korában elérte a csoportvezető helyettes rangját. Miután a legjobb Győzedelmes Úr (azaz a 13. Dalai Láma, 1876–1933) tudomást szerzett páratlan tehetségéről, a vezető rangját kihagyva, közvetlenül a kíséretéhez tartozó címet adományozta számára. Az idősebb festőművészek előtt [így nyilatkozott]: »az előírásaitok jók«, de a hátuk mögött ironikusan [azt mondta]: »a fiatalok és tapasztaltak sutba dobhatják az előírásokat«. Bár élete rövid volt, vetélytárs nélküli tehetsége és egyenes természete miatt az összes festő körében fokozatosan a legtiszteltebb vezetők egyikévé vált. Saját kezűleg számos művet hozott létre, melyek ma is meghatározóak, a látvány és a látásmód területén pedig a kormánytisztviselő Lecen Jese Gyacóval együttes közös tervei és részletes tanácsai alapján Norbulingka hálószobájának fontos falképeit és a Potala palotában a Győzedelmes Úr tizenharmadik inkarnációja sztúpa-szentélyének felső, középső és alsó részének falképeit és színezését [készítették]. Ezen kívül a Győzedelmes Úr tizenharmadik inkarnációja életrajzának falképeit is saját kezűleg készítette el. Továbbá a Szera kolostor alsó kollégiumában, a gyülekezőcsarnok belsejében a dél-nyugati fal és a belépő csarnok falképeit készítette saját kezűleg, egyszerűen csodálatos művészettel. A Taktra régens'[16] életében felújította a Potala palota rátétes [technikával készült, hatalmas] thangkáját, a rátétes thangka általános tervének és részletes ábrázolásának megóvását pedig ő és Lecen Jese Gyaco saját kezükkel készítették. Vezetési képességét ma is csodálatosnak, szavakon és gondolatokon túlinak tartják. A rátétes thangka jól elvégezett munkájának jutalmaként mindketten megkapták a *lecenpa* felső rangjának fizetését, és hírnevesek lettek. Negyvenhat éves korában távozott el, azaz a tizenhatodik ciklus tűz-disznó évében (1947) halt meg."[17]

Ma már szimbolikusnak tekinthető, hogy Cutting fényképét Gonkar Gyaco először DAVID JACKSONnak a tibeti festészet technikáit és anyagait bemutató, 1984-ben megjelent híres könyvének címlapján látta meg.[18] Mindmáig ez a legteljesebb könyv a tibeti festészet technikáiról, ezért nyugaton mintegy a tibeti művészet jelképévé vált ez a fotó. Mindemellett Cering a Tibet történelmében utolsó független Dalai Láma életének eseményeit festette meg síremléke

6 Cutting, i. m., 218.
7 Cutting, i. m., 219.
8 Cutting, i. m., 230.
9 David P. Jackson: *The Place of Provenance: Regional Styles in Tibetan Painting*. Rubin Museum of Art, New York, 2012, 38.
10 A tizenkét részre osztott dél-keleti Lhoka tartomány egyik kerülete.
11 Dokhar Csöde (*mDo mkhar chos sde*), a Kadampa rendhez tartozó kolostor Csuszum kerületben, Lhoka tartományban.
12 Életéről lásd bsTan pa rab brtan: *Bod kyi srol rgyun mdzes rtsal las bris 'bur gnyis kyi byung ba mdo tsam brjod pa*. Mi rigs dpe skrun khang, Pe cin (Peking), 2007, 177–179.
13 Valószínűleg a festészet gyakorlatában használatos tónusfestés két fajtájáról van szó. A „szitáló eső" (*char zhim bu*) feltehetően a függőleges ecsetvonásokkal a zápor benyomását keltő „esőszerű tónusozás" (*char mdangs*) technikájára, a „páva teste" (*rma bya'i lus*) pedig a páva szétterjesztett farkához hasonlóan egyenletesen kialakított „szétterjesztő tónusozás" (*byug mdangs*) technikájára utal, ld. Jackson, 1984, 111.
14 A három kapu (*sgo gsum*) a „test, beszéd és tudat hármasságának" (*lus ngag yid gsum*) fizikális, verbális és mentális tevékenységei, melyekkel szemben a buddhák aktivitási síkjait jelképező megvilágosodott Testet, Beszédet és Tudatot (*sku, gsung, thugs*), a „három támaszt" (*rten gsum*) kell megjeleníteni.
15 A három élvezetes cselekedet (*mnyes pa gsum*), amely a mesternek örömet okoz: tisztelet, étel és a meditációs gyakorlat megvalósítása a testen, beszéden és az anyagi felajánlásokon keresztül.
16 Ngavang Szungrab Dubtob Tenpé Gyalcen (1874–1952), 1941-ben lett régens.
17 bsTan pa rab brtan, i. m., 193–195. Köszönöm Gelle Zsóka segítségét a szöveg értelmezésében.
18 David and Janice Jackson: *Tibetan Thangka Painting: Methods and Materials*. Ithaca, New York, 1984. Lásd erről Harris, i. m., 296, 17. lj.

körül, ennélfogva az ő alakja is szimbolizálhatja Tibet függetlenségének folytonosságát. De nyilván az sem véletlen, hogy Cutting volt az első amerikai, aki Lhaszába bejutott, és az alig ismert külvilágot testesíthette meg Cering Döndrup számára. Ráadásul ebben a történetben annak is külön jelentősége van, hogy Cering feltehetően az egyik első tibeti festő lehetett, aki a nyugati elképzelések szerint próbált meg arcképet festeni.

Ahhoz, hogy Gonkar Gyaco gesztusát teljes egészében megértsük, nem lehet megkerülni annak megfogalmazását, hogy valójában mit is ábrázol a Cutting által készített fénykép, mely – mint az már első pillantásra feltűnik – „kettős" beállítást mutat; nemcsak azt látjuk, amit a fényképész érdemesnek tartott megörökíteni Ceringről, hanem azt is, amit a fénykép alanya meg akart mutatni magáról. A fotón egy hagyományos tibeti ruhába öltözött büszke férfi ül egy vakkeretre feszített kép előtt. Cering ruházata a Tibetben általánosan viselt öltözék, a jobb kezet szabadon hagyó köntös, a *csuba* (tib. *phyu pa*). Hosszú haját varkocsba fonja (ahogy sok tibeti festő még manapság is), nem hajkontyot visel, mint a kormányzat világi tisztviselői vagy az arisztokraták, s elegáns, vékony bajusza van. Térdére fektetett bal kezén jól látszik egy díszes gyűrű és az előkelőséget kifejező hosszú körmök. Mindebben megerősít bennünket Cutting leírása Ceringről: „...a fiatalember délceg küllemét halványzöld mellénye, s a karját takaró borvörös kabátujj emelte ki, a másik lecsüngött, bal hüvelykujján egy hatalmas jádegyűrű, jobb gyűrűsujján pedig egy kisebb narancssárga (»mandarin«) jáde volt."[19] És láthatóan büszkén emeli ki a bal füléből vállára lógó, tisztviselői rangot jelentő, türkizzel díszített hosszú fülbevalót (tib. *sog byil*).

Ami a fényképen Cering környezetét illeti, előtte jellegzetes, lótuszvirágokkal díszített festett tibeti asztalka áll, rajta az elmaradhatatlan teázás kelléke, egy kis teáskanna. A porceláncsészék feltehetően a festékek kikeverésére használatosak, mivel ugyancsak ott vannak a festő eszközei: egy ecsettartó, tele ecsetekkel, az asztalka előtt pedig egy lezárt doboz, feltehetően a festékeknek; ennek majd külön szerepe lesz Gyaco fotóin. Az asztalon még egy kínai lyukacsos szikla, az ún. „tudósok sziklája" (kín. *gōngshí*) is helyet foglal, hogy kifejezze a képen ábrázolt személynek a természetben való eszményi élet iránti vonzódását.[20] Ez nyilvánvalóan a művelt embereknél uralkodó kínai divatot tükrözi. Cering előtt még egy összehajtogatott ülőszőnyeg is látható, mögötte egy kis asztalon pedig a tibeti otthonok elmaradhatatlan kelléke, a cserépbe ültetett kis fa és virág.

A Cering előtt lévő, falnak támasztott kép azt a hagyományos módszert mutatja be, ahogy a tibeti festők mindmáig dolgoznak. A vászon kifeszítéséhez ők is vakkeretet használnak, csak másféle módon, mint Nyugaton. Először a festményhez szükséges, megfelelő méretű pamutvásznat felvarrják egy keskeny, rugalmas bambuszkeretre, majd összeállítanak egy csapolással illeszkedő külső fakeretet, és egy vastagabb zsinórral nagy, cikcakkos öltésekkel hozzáerősítik a keretezett vásznat. A zsinór így alkalmas lesz a vászon feszítésére is. A fényképen a festményt már a befejezés előtti állapotban látjuk, Cering Döndrup feltehetően épp az utolsó simításokat végzi a képen.

Mit ábrázol a befejezés előtt álló festmény? A buddhák tudását megjelenítő Mandzsusrí bódhiszattva egyik megjelenési formáját, Vádiszimha Mandzsughósát (tib.*'Jam dbyangs smra ba'i seng ge*), azaz Mandzsusrít mint a „Vitatkozók Oroszlán"-ját jeleníti meg. Mint azt David Jackson megállapította, a festmény legjellemzőbb stiláris jegyei a lótusztrón körül bonyolultan csavarodó felhők, illetve a kép bal oldalán felfelé növekvő, virágzó kínai fa, amely aszimmetrikussá teszi a kép kompozícióját. Jackson szerint ez a húszas és

19 Cutting, i. m., 230.
20 Rob Linrothe: *Paradise and Plumage: Chinese Con-nections in Tibetan Arhat Painting*. Rubin Museum of Art & Serindia Publications, New York, Chicago, 2004, 22.

Gonkar Gyaco
Azonosságom, no. 1,
2003. Digitális fénykép, 61,5×78 cm
a művész engedélyével

harmincas évek, vagyis a fénykép készítésének időszakában meghatározó közép-tibeti *eri* (tib. *e bris*) stílusra volt jellemző. Az ezt gyakorló festők általában Lhaszában születtek vagy a központi Ü (tib. *dbUs*) tartomány délkeleti részének E (tib. *E*) nevű körzetéből jöttek, melyről a stílust is elnevezék. Az *eri* a lhaszai kormányzatnak leginkább megfelelő stílus volt, olyannyira, hogy „kormányzati stílus"-nak is hívták, s azok a művészek dolgoztak vele, akik a művészeti hivatalhoz tartoztak.[21] Ennek a stílusnak számos példája található a Potala és a Norbulingka falképei között, melyeket a 13. Dalai Láma uralkodása alatt festettek. Így maga a fényképen látható festmény egy olyan „önarcképnek" is felfogható, mely nemcsak készítőjének képzettségét, hanem társadalmi helyzetét is visszatükrözi.

Az 1937-ben készült fotó első interpretációjánál Gyaco látszólag teljesen belehelyezkedik a Cutting-féle fényképen látható tibeti thangkafestő, azaz Cering Döndrup szerepébe. Ráadásul a róla készült fotó valójában a nyugati művészetből ismert szembenéző önarcképek témáját ismétli meg rafinált módon: a művész úgy néz ki a képből, mintha az előtte levő tükröt figyelné, hogy lássa önarcképét, amit majd a vászonra fest, másrészt pedig a képen kívül álló nézővel keres szemkontaktust.

Gyaco hagyományos tibeti ruhában ül a vászon előtt, haja kontyba fogva, fülében a hivatali tisztséget jelző hosszú fülbevaló, előtte tea és a festőeszközök (a kínai szikla érdekes módon elmarad!), s a tibeti otthonokban használt bútorok veszik körül. Mindezzel nyilván a kínai megszállás előtti hagyományos Tibetet akarja megjeleníteni, másfelől saját életének idevágó részleteire is utal, ami azonban korántsem ilyen egyértelmű. Mint ismeretes, Gyaco soha nem vált igazi thangkafestővé. Pekingből Lhaszába visszaköltözve ugyan tanulmányozta a tradicionális tibeti művészetet, majd emigrációja után három évig (1993–1996) tanulta a hagyományos thangkafestést Sangay Yeshi (tib. *Sangs rgyas ye she's*) mester alatt Dharamsálában, ám rövidesen a saját elképzelése szerinti Buddha-ábrázolásokat kezdett festeni.[22] Ez a történet a fotón talán abban is kifejeződik, hogy a Cutting fotóján eredetileg látható Mandzsusrí-képet felcseréli a tibeti festők által kezdetben ábrázolt Buddha-képre, melynek befejezetlensége Gyaco thangkafestő-tanulmányainak abbahagyására utalhat. Ugyanakkor a Buddha és két tanítványa körül még további 28 buddha befejezetlen képét is látjuk, akik feltehetően a *Buddhavamsza* 27. fejezetében leírt, eddig

Gonkar Gyaco
Azonosságom, no. 3, 2003. Digitális fénykép, 61,5×78 cm, a művész engedélyével

eljött buddhákat és az eljövendő buddhát, Maitréját ábrázolják. Ha így van, akkor ez is különös jelentőséggel bír, mivel a théraváda buddhizmus fontos művében leírt rendszer Tibetben egyáltalán nem szokásos ábrázolás. A második fotón Gyaco egy Mao-képen dolgozó vörös gárdistát személyesít meg, a Népi Felszabadító Hadsereg zöld uniformisában, Mao-jelvénnyel és a Vörös Gárda (kín. *hongweibing*) karszalagjával. Minden megváltozik a képen. A betonpadlós helyiségben a fal kínai újságpapírral van letakarva (mint a kínai otthonok legtöbbjében ebben az időszakban), a háttérben egy Formica szekrényen, a Vörös könyveken gipsz Mao-büszt áll. Gyaco mellett, a vörös lakkos kínai asztalkán álló ecsettartó is a Mao-kultusz tartozéka. Az előző képen látott természetes anyagokból készült festékek tégelyeit felváltják a tubusos gyári

Gonkar Gyaco
Azonosságom, no. 4, 2003. Digitális fénykép, 61,5×78 cm, a művész engedélyével

21 Jackson, 2012, i. m., 38.

22 Clare Harris: Struggling with Shangri-La: The Works of Gonkar Gyatso. In Frank Korom (szerk.): *Constructing Tibetan Culture: Contemporary Perspectives.* World Heritage Press, Montreal, 1997, 174.

festékek, a Gyaco előtt álló thangkán pedig a Buddha ábrázolása átváltozik a mosolygó Nagy Kormányossá. Tibetben ez a Kulturális Forradalom (1966–1976) időszakát jelentette, amikor pótolhatatlan műemlékeket semmisítettek meg az országban, s a hagyományos vallásos művészetet felváltotta a szocialista realizmus, Gyaco életében pedig azt a periódust, amikor gyerekkorában családi élete is a kommunista párt iránti hűségnek volt alárendelve, amire így emlékezett vissza: „Otthon minden kínai volt, és az egész család ragaszkodott a Párt irányelveihez."[23]

A sorozat harmadik képe Indiában élő tibeti művészként mutatja be a kibontott hajú, hippis Gyacót. A kőpadlós, hullámpalával fedett szoba a tibeti menekültek indiai szállásait idézi fel. Az egyetlen berendezési tárgy a bordó (a tibeti szerzetesek ruhájának színe) bőrönd, mely „Free Tibet" címkéjével is az állandó létbizonytalanságára utal. Rajta az emigráció védőszentjeként a 14. Dalai Láma bekeretezett, khatakkal borított (tib. *kha btags*, a tiszteletet kifejező selyemsál) fényképe. A Gyaco mellett levő asztalka viszont a közkedvelt indiai Bánglá sör dobozára cserélődött, rajta ugyancsak gyári festékek, két réztál a kikeverésükhöz, és egy konzervdobozban ecsetek. A legérdekesebb azonban maga a Gyaco előtt levő festmény, amelyen Mao a 14. Dalai Láma arcképévé változik át. A kép összegzi a tibeti emigrációs lét legfőbb jelképeit. Felső harmadában a hegyláncok és felhők felett sugárzó Napként lebeg a Dalai Láma szivárvánnyal keretezett arcképe. Középen Tibet vallási és világi hatalmának szimbóluma, az 5. Dalai Láma által építtetett Potala palota, a Dalai Lámák otthona. Előtte pedig – ahol most a kínai Felszabadítási Emlékmű áll – ironikus módon a legszentebb tibeti templom, a 7. században épült Dzsokhang előtt felállított, híres kétnyelvű békeoszlop, melyre a 821-ben megkötött tibeti–kínai békeszerződést jegyezték fel. Itt együtt látható a tibeti buddhizmus külföldieknek is jól ismert kelléktára az emigránsok létérzetével. Bár a tibetiek indiai emigrációja lényegében Gyaco születésével egy időben zajlott le, Gyaco életében ez a kép az 1992-ben kezdődő periódusra utal, amikor Dharamsálába emigrált.

Végül a pózoló, kortárs, kozmopolita nyugati művészt láthatjuk, minimalista környezetben. A fehér falak között, a laminált padlón a tibeti vagy kínai asztalka, illetve a sörösdoboz helyén az IKEA világára utaló, rozsdamentes acélból készült asztalka szolgál a festőeszközök tartására. A mögötte levő praktikus tartódobozon a Dalai Láma képe helyett egy csokor kardvirág meredezik és divatmagazinok hevernek. A művész farmerben, edzőcipőben, punky hajjal néz szembe velünk, identitására csak a kihívóan karjára tetovált „Tibet" (tib. *Bod*) felirat utal. Az előtte levő festményről viszont hiányzik az új korszak szentjének képe; nem Buddha, nem Mao és nem is a Dalai Láma, hanem egy sejtelmes, a tűzóceánban úszó földgolyóhoz és a mandalához hasonló, misztikus nonfiguratív kép látható, a komputergrafikáknak megfelelő színekkel. Itt már nincsenek történelmi, politikai vagy vallási utalások, egyedül a vegytiszta nyugati környezetben élő művész víziója jelenik meg.

Gyaco életében nyilván ez jelképezi az 1992-ben kezdődő időszakot, amikor Londonba érkezett, majd a londoni Chelsea Art & Design College-ban szerzett MA-diplomát (1999–2000), miközben megkapta az angol állampolgárságot és folyamatosan kiállító nyugati művésszé vált. 2003-ban, amikor itt elemzett képsorozatát készítette, az oxfordi Pitt Rivers Museumban kiállított[24] egy olyan installációt is, amely egyszerre tükrözte kívül- és belülállóságát a befogadó közegben. A múzeum központi terében kifüggesztette az angol lobogót, a tibeti selyemből készült *Union Jack*et, s a zászló színeit összekötötte azokkal a gyarmatokról származó tárgyakkal, amelyeket még az angol birodalom időszakában gyűjtöttek be a múzeumnak.

A képsorozat létrehozását Gyaco ebben az időszakban szerzett művészi tapasztalatai is felerősíthették. Az *Azonosságom* közvetlen előzménye minden valószínűség szerint a Nyugat-Afrikából származó brit művész, YINKA SHONIBARE *A hinta (Fragonard után)* című, 2001-ben készült munkája. Fragonard eredeti képe frivol jelenetet ábrázol: egy hölgyet hintáztat férje, miközben a bokor rejtekéből szeretője bepillantást nyer ruhája rejtelmeibe. Shonibare műve kifordítja az eseményt: a férfiak nélkül hintázó, „afrikai" színekben pompázó ruhát viselő (a kolonializáció bonyolult folyamatát jelképező batikolt textileknek fontos szerepük van Shonibare műveiben) fejetlen hölgy és elszabadult, lebegő papucsa feltehetően az arisztokrácia – és a nyugati világ? – széthullására, átalakulására is utal. Gyaco művére is jellemző, ahogy Shonibare hatásáról ír: „Munkája azt próbálja meg bemutatni, hogy a kultúra és az azonosság minden formája a történelmi együttállások, kisajátítások, viták és elutasítások különböző formái révén épült fel, alakult ki és alakult át."[25]

Úgy tűnik, hogy sorozatának négy képével sokáig befejezett téma lehetett Gyaco számára az önazonosság kérdésének boncolgatása. Épp ezért volt meglepő, hogy 2015-ben, New Yorkban, a Trace Foundation által szervezett kiállításon[26] bemutatta a sorozat több mint tíz évvel később elkészített ötödik képét is. A művész által érdekes módon éppen Lhaszában újrarendezett szituáció első látásra zsúfolt és giccses összefoglalása az előző négy kép letisztult vizualitásának; bár környezete ötvözi a hagyományos és a modern világot, ám kétségbeejtően zavarosnak látszó módon. A 21. századot megjelenítő háttérre ugyanis elsősorban a globális világ Kínában legyártott kelléktára jellemző: ez éppúgy vonatkozik a műtibeti bútorokra és a műanyagból készült vallásos tárgyakra, mint a falra kitűzött magazinreklámokra. Mindazonáltal nyilván nem véletlenül ilyen zsúfolt a kép. Itt összekeveredik minden eddig külön ábrázolt világ: a tibeti, a kínai és a nyugati szinte kibogozhatatlan halmazt alkot, melynek közepén többé már nem a történelmi, politikai vagy épp a tradicionális körülményeknek kiszolgáltatott művész székel, hanem az időközben eltelt idő alatt befutott és meghízott mesterember, fülében okostelefonja fülhallgatójával. Öltözéke, a márkás nyugati ing és a fogadásokon használt csokornyakkendő, hüvelykujján a széles aranygyűrű, csuklóján az arany olvasófüzér, s a derekán körültekert leopárdbőr mind a gazdagságra és a jólétre utal. A kifeszített festővásznon, a Buddha-Mao-Dalai Láma-Űrmandala helyén a tibeti ikonometria segédvonalait megtartó, de nyugati stílusban megrajzolt képmás mindjárt két meglepetéssel

23 Maura Reilly: Gonkar Gyatso: "[A] product of occupied-Tibet". *Gonkar Gyatso: Three Realms*. Griffith University Art Gallery, 2012, 10.

24 *Gonkar Gyatso: Union Jack (site specific work). Leverhulme fellowships and Artist residence show*. Pitt Rivers Museum, University of Oxford, Oxford, 2003. november 14 – 2004. január 14.

25 Gonkar Gyatso: No Man's Land: Real and Imaginary Tibet: The Experience of an Exiled Tibetan Artist. *The Tibet Journal*, Vol. 28, No. 1/2, Spring & Summer, 2003, 151.

26 *Transcending Tibet: Mapping Contemporary Tibetan Art in the Global Context*. Rouge Space Chelsea, New York, 2015. március 14 – április 12. http://gaton.trace.org/; http://www.roguespacechelsea.com/

Gonkar Gyaco
Azonosságom, no. 4, 2003. Digitális fénykép, 61,5×78 cm, a művész engedélyével

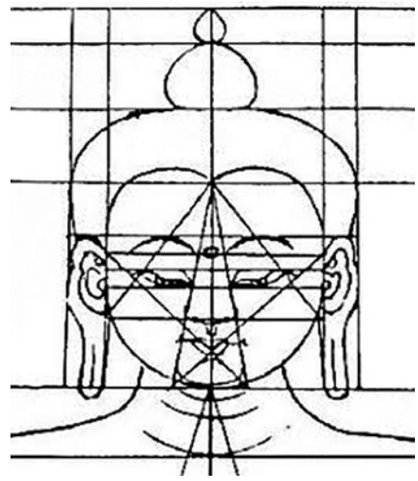
Gonkar Gyaco
Azonosságom, no. 5, 2014. Digitális fénykép, 61,5×78 cm, a művész engedélyével

is szolgál. Ha arra gondolunk, hogy egy mai tibeti művész hogyan hozná létre az effajta ábrázolást, akkor jó példa erre a Cöndu Rabgye és Dordzse Rincsen festőkönyvéből való arányrendszer, ahol teljesen másfajta mértékhálót alkalmaznak a nyugati típusú képmásnál, mint a tibetinél.[27] A másik, lényegesebb meglepetés az, hogy a festményen ábrázolt portré, melyen keresztül eddig Gonkar Gyaco énjének színeváltozásait is nyomon követhettük, most az 1991-ben „a demokráciáért és emberi jogokért való erőszakmentes küzdelméért" Nobel-békedíjjal kitüntetett burmai politikusnő, Aung San Suu Kyi (1945) képmásává változott át. Ami életútját illeti, Burma függetlenségét kiharcoló apja erőszakos halála után Indiában nőtt fel, majd Angliában, az Oxfordi Egyetemen tanult filozófiát, politika- és gazdaságtudományt. 1972-ben ment férjhez a jeles tibetológus Michael Aris-hez, ennyi tibeti szál is van a történetben. 1988-ban tért vissza Burmába, ahol a katonai diktatúrával szembeni törekvéseket képviselő Nemzeti Liga a Demokráciáért párt élére állt. 1990-ben pártja ugyan megnyerte a választásokat, de ezt a katonai vezetés nem ismerte el, és Aung San Suu Kyit házi őrizetbe kényszerítették. Ezután váltakozva volt házi őrizetben, szabadon és börtönben, őrizetét csak 2010-ben oldották fel, majd 2015-ben pártja élén megnyerte a mianmari választásokat.

Hogyan érhető tetten ez a szükségszerűképp tömörített történet Gonkar Gyaco életében, műveiben, s ami itt most lényegesebb, ezen a képen? Első megközelítésre Aung San Suu Kyi személyében Gyaco nyilván azt a demokrata ázsiai politikust látja, aki a reménytelennek tetsző évtizedeken keresztül is kitart meggyőződése mellett. Ráadásul eddig az *Azonosságom*-sorozat mindegyik thangkájára festett képben volt valami ironikus felhang, ám ha eszerint értelmezzük Gyacót, akkor itt nem a politikusnő képe, hanem inkább a művész és környezete ad okot iróniára. Ugyanakkor Gyaco 2009-ben, a *Velencei Biennálén*[28] kiállított művében (*Fekvő Buddha – Shanghai-Lhasza Expressz*), melyen Tibet és Kína 1951-től a jelenig tartó kapcsolatát tekinti át, a feliratok között Aung San Suu Kyi azt latolgatja, hogy vajon az erőszakmentesség nem lett-e „túl régimódi",[29] némileg megkérdőjelezve ezzel a hagyományos buddhista értékrendet. Ami ez utóbbit illeti, Mianmarban éppen a nacionalista buddhista többség fenyegeti a muszlim kisebbség létét…

A kép-a-képben szituáció még egy tibeti háttérképpel is bővült. Ez kétségkívül hagyományos tibeti buddhista témát ábrázol, ugyanis baloldalt, a háttérben egy thangkán a huszonegy Tárá képe látható. Ábrázolásuknak három különböző hagyománya ismeretes. Itt a Nyingma, azaz a „Régi" rend hagyománya szerinti, azonos pózban, de különböző színekkel és jelképekkel ábrázolt alakok sorozatát láthatjuk a főalak körül. A thangka a hagyományos tibeti művészet megjelenítése mellett nagy valószínűséggel a tibetiek számára egyik legfontosabb, a huszonegy Tárához szóló ima miatt is szerepel a fotón. A tibeti thangkát viszont kiegészíti a háttérben a kínai kommunista vezetőket valóságos guru-sorként ábrázoló plakát, mely a 2015-ös helyzetet tükrözi: a múltat legfelül, félbevágott arccal Mao Zedong (Mao Ce-tung), kicsit lejjebb Deng Xiaoping (Teng Hsziao-ping) képviseli (neki csak a homloka van levágva). A jelenhez a fekete öltönyös, nyakkendős vezetők sorában legfelül Jiang Zenmin (Csiang Cö-Min) (1993–2003), majd kissé alább Hu Jintao (Hu Csin-tao) (2003–2013) vezet, alul és a nézőhöz legközelebb pedig Xi Jinping (Hszi Csin-ping) (2013–), a Kínai Népköztársaság jelenlegi elnöke látható. Alattuk a vörös zászlókkal ékesített tömeg ünnepel a Tienanmen téren. Ide került a Dalai Láma arcképéről (a sorozat 3. képe) ismerős khatak is.

A plakát mellett a falon levő bekeretezett kínai szöveg egy művészeti társaságtól kapott kitüntetés igazolása. A művész lába előtt heverő újság a *Keleti Kitekintés* (kín. *Dong fang zhou kan*) című sanghaji hetilap, a festmények mellett kifüggesztett, a *Slam Magazine*-ből kitépett fotó pedig Derrick Rose-t, a Chicago Bulls kosarasát ábrázolja. A művész mellett, a virágokkal tapétázott falon még egy kínai szépségreklám és egy Range Rover fényképe látható, a háta



Egy hagyományosan megrajzolt Buddha-fej arányainak szerkezete. Cöndu Rabgye és Dordzse Rincsen festőkönyvéből.

mögött levő szekrénykén pedig, mely fölé még egy Nike-reklám is ki van függesztve, a legkülönbözőbb kulturális toposzok üdítő összevisszasága sorakozik: egy aranyozott, feltehetően műanyag füstölő, egy valószínűleg Cupidót ábrázoló nyugati porcelánszobor angyalkákkal, a Sulley nevű kék szörnyecske a *Szörny Rt.* című filmből, mellette egy kis tibeti Buddha-szoborral. Előttük egy aranyozott asztali imamalom, valószínűleg ugyancsak műanyagból, amellett pedig a tibeti állami jós, a Necsung és benne megtestesülő védőistenségének, Dordzse Dragdennek a fényképei.

Felettük az egyik legismertebb tibeti reinkarnáció, a fekete süveges 17. Gyalva Karmapa, Orgyen Trinle Dordzse (tib. *O rgyan 'phrin las rdo rje*) bekeretezett fényképe kapott helyet, aki eleve Tibet belső megosztottságát jelképezi. Őt a Karma Kagyü rend egyik újjászületési vonalát megtestesítő Tai Szitu Rinpocse ismerte el reinkarnációként, s a Dalai Láma is jóváhagyta. Ez kiváltotta a Kagyü rend négy régense, köztük a Samarpa ellenkezését, aki viszont az előző Karmapa által elrejtett üzenet alapján Trinle Taje Dordzsét (tib. *'Phrin las mtha' yas rdo rje*) fogadta el a Karmapának. A fényképet a jobb sarokban még egy pálinkásdoboz egészíti ki, ami nem más, mint a kínai vezetők kedvelt itala, a híres *Maotai* búzapálinka, melyet Mao elnök nagy előszeretettel választott a külföldi méltóságok szórakoztatásához. Ezt erősíti meg a mellette látható kis Mao-mellszobor is.

A szekrény üvegéhez tűzve még számos egyéb kis utalás van. Az egyik oldalon egy tibeti szerzetes matricafigurája, egy tízfontos az angol királynő arcképével, egy Sadaksarí Lókésvara bódhiszattvát (inkarnációja maga a Dalai Láma) ábrázoló képeslap, és ragasztócímkék (ezeket Gyaco a Buddha-figurák dekorálására alkalmazza), a másik oldalon többek között egy marihuánaleveles lap, a kínaiak által támogatott, majd meghurcolt 10. Pancsen Láma, valamint egy dzsip fényképe és a dél-koreai énekes,

27 brTson 'grus rab rgyas, rDo rje rin chen: *Bod kyi ri mo spyi'i rnam gzhag blo gsal 'jug sgo*. Mi rigs dpe skrun khang, Pe cin (Peking), 2001, 287.

28 *Making Worlds. 53. Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia*. Arsenale, Palazzo delle Esposizioni (Giardini), Velence, 2009. június 7 – november 22., kurátor: Daniel Birnbaum http://www.labiennale.org/it/arte/archivio/esposizione/

29 Harris, 2012, i. m., 261.

Naturalisztikus ábrázolás arányainak szerkezete. Cöndu Rabgye és Dordzse Rincsen festőkönyvéből.

Psy *Gangnam Style* című számának rajzváltozata vannak kitűzve.
A művész melletti asztalon a festőeszközök környezetében a kézi imamalom, teáscsésze és kis rézkanna mellett az új idők jeleként egy Coca-Colás doboz is helyet foglal. Így Gonkar Gyaco *Azonosságom* című sorozatának utolsó képe már egy olyan globális világ szituációját sugallja, ahol a tradicionális tibeti kultúra nemcsak az őt meghódító kínai, hanem az őt befogadó nyugati kommersz világgal is összekeveredik; jobban mondva a tibeti buddhizmus és a nyugati jóléti társadalom Kínában legyártott kellékei nemcsak a Nyugaton élő tibetiek, hanem a nyugatiak meghasonlottságára is utalnak. Itt – vagyis születésének helyén, Lhaszában, ahol az 5. változatot készítette – Gonkar Gyaco már végleg kilép életének egyértelmű szerepeiből: többé már nem a tibeti hagyományt őrző thangkafestő, a kommunista Kína elkötelezett propagandistája, az indiai száműzetésben tengődő giccsfestő vagy öntudatos londoni kortárs művész, hanem olyan, Nyugaton élő mesterember, aki a diktatúra ellen küzdő keleti politikusért lelkesedik, bár annak országában a nem-buddhista kisebbséget üldözik. Látszólag ugyan őrzi identitását, de környezetében a hagyományos tárgyak is a fogyasztói kultúra mindenki számára elérhető kellékeivé váltak. Milyen messzire került ez a látvány az ismeretlen, elzárt világot felfedezni vágyó Cuttingtól és az ismeretlen külvilág iránt még teljesen tapasztalatlanul érdeklődő Cering Döndruptól!
Mégis, van egy tárgy, amelynek helyzete mind az öt képen változatlan. Ez pedig nem más, mint Cutting fotóján a Cering lába előtt heverő festődoboz. Ez egy fekete dobozzá alakul át Gyaco képein, és mindig változatlanul, ugyanazon a helyen jelenik meg mind az öt kompozíción. Mint azt Clare Harristől tudjuk, Gyaco számára ennek a doboznak a jelentősége egy kínai közmondásra utal: „Soha ne menj el hazulról az ollód nélkül…"[30] Az olló itt bármilyen foglalkozás legfontosabb szerszámát jelképezi, melynek használatával egy vállalkozó (vagy egy migráns) bárhol letelepedhet. Vagyis az egyetlen állandó Gyaco számára ebben az átváltozás-sorozatban munkájának a dobozban tartott (egyébként számunkra láthatatlan) eszköztára, ennek értelmében pedig művészi munkássága.
Ugyanakkor a fekete dobozról lehetetlen nem gondolni arra a repülőgépeken használatos, lezárt adatrögzítő berendezésre, melynek révén kivizsgálhatók a baleset körülményei és okai egy katasztrófa esetén. Mert az nem kétséges, hogy itt katasztrófa történt, aminek következtében nemcsak a tibeti nép, hanem az alkotó szerint vélhetően a tibetiekkel kapcsolatba kerülő nyugati és keleti világ identitása is meghasonult. És az sem kétséges, hogy Gyaco saját életén, saját identitásán keresztül próbálja rögzíteni ezeket a folytonosan változó körülményeket és okokat, s ez ugyancsak nem lehet könnyű számára. Az *Azonosságom*-sorozat első változatának készítésekor, 2003-ban Gyaco így összegezte addigi életútját: „A kínaiak által elfoglalt Tibetben nőttem fel, egy olyan országban, ahol a történelmet majdnem kitörölték, majd diákéveim folyamán és az egyetemen tanítva nagyon mélyen a kínai kultúrába bonyolódtam. Összekeveredett tapasztalataim sok mindenre megtanítottak. Kínában kalligráfusnak és tájképfestőnek voltam kiképezve. Négy évig, reggeltől késő délutánig csak a mestereket másoltam. Megtanultam az önfegyelem művészetét és a meditáció folyamatát. Megtanultam türelmesnek lenni. Dharamsálában a thangkafestő mesterek másolása révén ugyancsak megtanultam az önfegyelem tibeti módszerét. S mint tibetinek, nagyon is a tibetiségem volt természetes számomra: ez van a véremben és a lényegiségemben. Így hát éppenséggel a saját kulturális hagyományom szerint való volt, hogy saját művészi munkámat folytassam. Nem volt más választásom, mint a saját kulturális hagyományomhoz közeledni.
Ám úgy éreztem, hogy pozitív fejlődés lenne a tibeti kulturális elemeket átalakítani globális megjelenítéssé, s részt venni a nemzetközi kulturális vitákban. Ugyan tibeti elemeket használtam, de nem a hagyományos módon, s ezt az én tibeti közönségemnek nehéz volt megérteni. Ugyanebben az időszakban a konzervatív tibetiek és a nyugati értelmiségiek revizionizmussal vádoltak. Ez volt a válaszút, amivel a különböző kultúrák közötti elszigeteltség és az értetlenség ebből eredő szintjei miatt szembesültem. Még mindig kulturálisan kiszorítottnak érzem magam, és csak egy megoldás felé van elmozdulás, kutatni egy művészi otthon iránt."[31]

Merre vezet tovább a változatlanságot sugalló, feltehetően a művész eszközeit tartalmazó fekete doboz útja Gyaco sorozatán? Ironikus, hogy miközben a lerombolt Tibetet a kínai kormány segédletével visszaépítik és a hagyományos Tibet víziójaként próbálják eladni a nyugati és a kínai turistáknak, addig a mai tibeti művészek nyugati értelemben vett kortárs művészekké válnak, és csak járulékos elemként alkalmazzák a hagyományos Tibetre és a buddhizmusra utaló kötött jelképiséget. Ez viszont nemcsak a tibetieknek, hanem leginkább azoknak a nyugatiaknak jelent szentségtörést, akik *csak* a hagyományos Tibetet akarják felfedezni, és nem vesznek tudomást arról, hogy a mai változások Tibetet semmiképp nem hagynák érintetlenül. Ami pedig az általa felvetett kérdést illeti: akkor hát mi is a tibeti önazonosság? A hagyományos tibeti életforma minden körülmények között való fenntartása a 7. századig visszamenő nemzettudattal? Együttélés a kínai megszállással, és átalakulás a Kínai Népi Demokratikus Köztársaság Nyugati Kincsesházává (kín. *Xizang*)? A dharamsálái emigrációs kormány Indiában? A tibeti életforma lassú átformálódása az indiai és gyors átváltozása a nyugati emigrációs létben? Vagy nem marad más a tibetiek számára, mint a látványos nyugati karrier a buddhizmus keleti jelmezében, és még inkább a meglepően tartósnak bizonyuló nyugati fantáziatermék, a *Sangrila* világa,[32] melyet újabban meg is alapítottak, mégpedig a Tibettel határos Yunnan tartományban, Kínában?[33]

30 Idézi Harris, 2012, i. m., 252.
31 Gyatso, 2003, i. m., 150.
32 Lásd erről James Hilton *Lost Horizon* című, 1933-ban megjelent könyvét, amelyből 1937-ben hatalmas sikert arató film is készült (r.: Frank Capra). Magyarra Déry Tibor fordította, *A Kék Hold völgye* (Atheneum, Budapest, 1936) címen.
33 2001-ben Zhongdian megyét átnevezték Sangrilára (tib. Sems kyi nyi zla rdzong; kín. Xiānggélǐlā xiàn).

KÉRCHY ANNA

Átlátszó helyek

A láttatott láthatatlan mint női térélmény Drozdik Orsolya konceptuális művészetében

A feminizmus különféle irányzatainak egyik közös nevezője a mindenkori patriarchális rend érdekei által felállított és fenntartott, a kulturális konvenciók örvén természetesnek tettetett társadalmi egyenlőtlenségek és hierarchikus hatalmi viszonyrendszerek megkérdőjelezése, felforgatása.

A felvilágosodás eszmetörténetében és a karteziánus filozófiában gyökereztethető nyugati gondolkodásra jellemző dualisztikus felfogás egyenlőtlen erőviszonyok mentén képezi le világunk, az élet számtalan mezsgyéjére kivetítve az uralkodó/alábbvaló ellentétpárt. Descartes-nál klasszikusan a test fölé rendelt szellem reláció (*res cogitans, res extensa*), a marxista kritikában is visszaköszönő, hegeli úr és szolga viszony, a freudi fallikus dominanciával szembeállított péniszirigy, vaginális seb üres jelölője, az evolúciós elméletekben a monogám gyűjtögető és a poligám vadász dichotómiák mintha még mindig ott munkálkodnának a kollektív kulturális imagináriusban. A heteronormatív, reproduktív szexussal felruházott társadalmi nemképet kettős előjellel ellátva a legkülönfélébb tevékenységekre, terekre, szövegekre képezik le a férfias-nőies ellentétpárt. Az ezen a nyomvonalon berögzülő sztereotípiák kétségkívül segítik az ellentmondásos jelentésekkel teli világunkban való eligazodást, végletesen általánosító leegyszerűsítéseikkel a közhelyek találkozási pontot biztosítanak a legkülönfélébb emberek számára, bizonyos rétegek marginalizációja árán lehetővé teszik a kölcsönös megértést. A könnyen aktiválható személyiségsémák, melyek elősegítik a mindennapi információáradatban való boldogulásunkat, azonban kétségtelenül olyan negatív előítéletet hordozhatnak, mely aztán továbberősítheti a társadalmi esélyegyenlőtlenséget.

A sztereotípiák egyfajta esszencialista vélekedésben gyökereznek, mely mindig alapvető, elidegeníthetetlen sajátosságot tulajdonítanak a másiknak. (Konvencionálisan nőiesként kódolt pl. az érzelmesség, a kíváncsiság, a szeszélyesség, az ösztönösség, az anyáskodás.) A két nem megkülönböztetődik egymástól. SIMONE DE BEAUVOIR szavai nem vesztettek aktualitásukból: „A nő relatív lény [...] A nő az, amivé a férfi ítélete teszi, szokás például 'nemiség'-nek nevezni, amiben az fejeződik ki, hogy a férfi szemében elsődlegesen nemmel bíró lény: a nő a férfi számára szexus, tehát abszolút értelemben is az. A nőt a [pozitívként tételezett] férfihoz, [a semleges Emberhez] viszonyítva szokás meghatározni és jellemezni, a férfit nem a nőhöz viszonyítva, ő a lényeges, a nő a lényegtelen. A férfi a Szubjektum és az Abszolútum, a nő a Másik."[1]

Beauvoir kérdése lesz a kiindulópontom: miért nem tekintik a nők magukat lényegesnek és a férfit lényegtelennek, miért nem fordították meg a viszonyt? Miért fogadták el, hogy ők is lényegtelennek tekintsék önmagukat, ahogy őket a férfiak látták? Miért azonosulnak láthatatlanságukkal? Miért nem jelölnek kis saját helyet maguknak? Beauvoir morál-filozófiai válaszát JOÓ MÁRIA a következőképp összegzi: „*míg* a domináns férfiakban nem tudatosulnak saját kiváltságaik, lévén hogy a privilégiumok mindig észrevétlenek maradnak az előjogokat élvezők számára, a nők elnyomottként tudatában vannak saját alárendeltségüknek, ám mégis cinkossá válhatnak az egyenlőtlen hatalmi viszonyok fenntartásában, mert alárendeltségükbe belenyugodva, másokért élve mentesülnek a saját sorsuk felett való döntés kényszerétől, a választás egzisztenciális szorongásától, a szabadság metafizikai kockázatától. Ezen logika szerint a női lét mindig kétértelmű: egyszerre működik benne az emberi szabadságvágy s a neme béklyójába zárva a felelősségvállalás alól kibújásra való késztetés, mint a társadalom által is a gyengébb nem számára javallott könnyebb út elfogadása. A feminista feladata tehát a függésben való függetlenség meglelése és megvalósítása, annak biztos tudatában, hogy a nő alárendeltsége sem biológiailag, sem pszichológiailag, sem társadalmilag-történelmileg nem determinált."

Azonban a női érdekérvényesítés különösen nehéz a patriarchális társadalmi térben, ahol a hatalom férfias előjogként van számon tartva, mi több, a hatalom gyakorlásának teljes kommunikációs eszköztára maszkulinizált

1 Simone de Beauvoir, 1969

stratégiákra, férfiasként számon tartott verbális és nem-verbális beszédmódokra épít. Erre a problémára világított rá legutóbb HILLARY CLINTON a 2016-os amerikai elnökválasztási kampány tapasztalatai kapcsán. Informálisan arról vallott a *Humans of New York* blognak, hogy egy politikusnőnek sokkal nagyobb kihívást jelent a szavazók által hitelesként elfogadott hang megtalálása, a közönségével való természetes kapcsolat megteremtése, mint férfi kollégájának, hiszen míg az erélyes, határozott, olykor könyörtelen hangnem, az erőteljes gesztikuláció, a szenvedélyességig emelt hangszín meggyőzőnek bizonyulnak egy férfi politikus előadásában, ám ugyanezen retorikai eszközöket a közvélemény visszataszítónak, riasztónak vagy nevetségesnek ítéli a nyilvános pódiumra álló nő esetében. A dilemma tehát: miképp tud a köztérbe lépő nő megküzdeni a szexizmus kettős mércéjével, hogyan tud autentikus hangra lelni a férfibeszédmódon kívül, egy őt ellentmondásként pozicionáló (politikus/nő, alkotó/nő), légüres térben, ahol – mivel kevés a női előd – kevés a kapcsolódási, vonatkoztatási pont is? Lehetséges, hogy a Beauvoir által propagált szerepcsere, a hatalmi viszonyok megfordítása helyett egy másféle nyelv lenne szükséges ahhoz, hogy a patriarchátusban függő helyzetben szituált nő függetlenségre lelhessen?

A következőkben a kortárs feminista konceptuális művészet művészeti megoldásait veszem ilyen szempontból szemügyre, a láthatatlanság láttatását célzó, sajátos női térélmény leképezéseire, a reprezentálhatóság határait feszegető reprezentációira koncentrálva DROZDIK ORSHI művészetében. A külföldön Orshi Drozdikként ismert Drozdik Orsolya, Munkácsy-díjas képzőművész, író, az MTA SZIMA Képző- és Iparművészeti osztályának rendes tagja, 2016-ig az MKE Festő tanszékének habilitált egyetemi tanára, számos külföldi képzőművészeti intézmény vendégelőadója. 1976 óta állít ki rendszeresen, műveit többek között a Magyar Nemzeti Galéria, a Ludwig Múzeum, a Szépművészeti Múzeum, az amszterdami Stedelijk és számos – főként amerikai – magángyűjtemény őrzi. Budapest és New York közt ingázó, kétlaki alkotó. Az 1970-es években induló munkássága rendkívül sokoldalú, grafikusként végzett festő, szobrász, performansz-művész, intenzív intermediális határátlépésekkel ötvöz táblaképet, fotót, plasztikát, installációt és szépírást, tudatosan a posztmodern feminizmus tudományos elméleti eszköztárára támaszkodva.[2] Posztkonceptuálisként kategorizált

DROZDIK ORSHI
A négyzet lábakon, 2013, performansz

művészetében a puszta esztétikai vonal mellett, helyett a provokatív gondolatiságot kidomborítva az elnyomó diszkurzusok és intézmények (a politikai diktatúra, a kanonizált művészettörténet, a normatív orvosi diagnosztika, a történelem mesternarratívája) maszkulin hegemón rendjét megbontva kérdőjelezi meg a „nemi szerepek örökségét",[3] míg a női létből fakadó különbség művészi megfogalmazására törve annak egyenlő létjogosultságának elismeréséért küzd. A maszkulin filozófiai hagyománnyal párbeszédbe álló intellektuális elődjéhez, LUCE IRIGARAYhez hasonlóan Drozdik képein gyakran kanonizált férfialkotók mesterműveit alkotja újra, mialatt a szimultán, háttérbe szorított női hagyományra is utal, és mindeközben saját helyet is igyekszik kijelölni magának, épp paradox, önironikus, de nagyon is markáns feminista módon önnön átlátszóságának gondolatával eljátszva, önnön láthatatlanságát téve láthatóvá.
Az appropriáció, az eltulajdonítás sokat vitatott művészi stratégiájáról ír ARTHUR C. DANTO árulkodó című *Történetek a művészet végéről* című szövegében.[4] Amellett érvel, hogy ez a paradigmatikusan posztmodern tendencia, mely során egy művész egy másik, általában már kanonizált alkotó jól ismert, elismert képeit sajátítja ki, másolja le (SHERRIE LEVINE WALKER EVANS fotóiról készít fotókat, MIKE BIDLO MORANDI- és PICASSO-képeket fest). A reprodukciót korántsem a közönség megtévesztésének szándéka vezérli, a néző feladata nem a hasonlóságok vagy a különbségek keresése az eredeti és a másolat közt, a kritikusok

2 Lásd: Drozdik Orsolya (szerk.): *Sétáló agyak. Kortárs feminista diskurzus.* Kijárat Kiadó, Budapest, 1998; Drozdik Orsolya: *Individuális mitológia – Konceptuálistól a posztmodernig.* Gondolat Kiadó, Budapest, 2006

3 Forián Szabó Noémi, 2002

4 Lásd: Európai füzetek, 1. szám: *A művészet vége?* (Szerk. Perneczky Géza) http://mek.oszk.hu/01600/01654/01654.htm

pedig feleslegesen lamentálnak a kreatív energiák elapadása, az ismétlésbe fulladó jövő vagy az „idegen eredetű második életek" hiteltelensége felett. Az appropriációhoz merőben másféle értelmezői eszköztárral kell közelítenünk. A művészet filozofikussá válása során metaszintű dilemmák kerülnek előtérbe, melyek önreflektív, a saját identitásra vonatkozó kérdéseket tesznek fel: „Mi a művészet? Ki a művész? Ki vagyok én? Ki a másik?" És nőművész esetében tegyük hozzá: „Ki vagyok én, ha én vagyok a 'másik'?"

Így a LUCIO FONTANA piquage technikáját alkalmazó Drozdik, mikor felvágja, átszúrja, kilyukasztja egyszínű, monokróm vásznait *Rúzsfestmények à La Fontana* (2003) című sorozatában, korántsem ismétel csupán, hiszen merőben más üzenetet közvetít, mint elődje; ugyanolyan, de másképpen. Fontana spacializmusa az 1940-es években a szín, hang, mozgás, idő és tér szintetizálására tört egy újfajta művészeti önkifejezési formát keresve. A háborút követő episztemológiai válság és saját forradalmi alkotói ambíciói vezették új utakra; a performansz, az installáció, a térművészet (environmental art) előfutáraként. A borotvával felszakított vászon kétdimenziós felülete térbelivé fordult. A kitüremkedés és vájat durva plasztikussága, a lyuk mögé helyezett fekete géz keltette űr, ürességérzet, az éles szél taktilitása, a lendületes vágások vehemenciájának gesztikus, kinetikus esztétikája testileg is bevonta a befogadót és alkotót a művészi jelentés létrehozásába. (A művész részéről a szúrás alkotó-romboló performatív gesztusa; a nézőéről a megsebződéstől való félelem, a hasíték mögé látni vágyás tudásszomja.) Az évtizedeken át létrehozott Fontana vágások (*Tagli*) és lyukak (*Buchi*) tér-koncept (*concetto spatiale*) általános műfaji megnevezésükkel lettek kiállítva, de minden vászon hátoldalára a remény/várakozás szó íródott (*Attesa*), ezzel Fontana a jövővel való futurisztikus kapcsolatát is ki akarta jelölni. Mint azt az 1966-os *Velencei Biennálé*n hangsúlyozta – ahol egy egész csarnoknyi fehér Taglit állított ki –, projektjét elsősorban térbeli innovációnak tekintette: a „higgadt végtelent, a kozmikus pontosságot, a térbeli nyugalmat",[5] és – hozzáteszem – a művészettörténeti halhatatlanságot vélte meglelni a hasítékokban.

Drozdik appropriációja során dekonstruktívan átértelmeződik az újrahasznosított technika: a szatirikus feminista előadásban Fontana-epigon helyett Fontana festészeti programjának olyan kritikai értelmezésével szembesülünk, mely egyúttal a maszkulin hegemónia ideológiai működését is pellengérre állítja. Fontana ismétlődő vágásai szinte mechanikus automatizáltsággal véghezvitt, agresszív penetrációk, mellyel a férfi alkotó kijelöli helyét a művészettörténet arcképcsarnokában, de azon az áron, hogy a vaginális lyukak és vágások révén csupán metonimikusan megidézett nőt a patriarchális társadalom által kijelölt helyére, a vásznon túlra, a hasíték üres terébe, a láthatatlanság mezsgyéjébe száműzi. Drozdik fallikus ecset helyett ironikusan a nőiség megrajzolására szolgáló rúzzsal és rúzstokkal sérti fel jelekkel felületeit, míg a képfelületre mázolt, szexi, vörös rúzs képlékeny anyaga is fragmentáltan, fetisizáltan, nyomaiban jeleníti meg a nőt. A kirekesztés hegeit (a vágásokat) csak illuzorikusan elfedő kozmetikai kence női testté lényegíti a vásznat. Drozdik képsorozata tehát nem csak a mindenkori kreatív alkotónők művészettörténeti marginalizálására reflektál, de rámutat a szexista társadalmi gyakorlatok paradox működésére és teljesíthetetlen elvárásrendszerére is. (A nőiességet, mint tudjuk, a biztonság ideologikus retorikájára apelláló közbeszédben a feltűnés elkerülésének kívánalmával, de ugyanakkor látványosan erotizáltan-esztétizálva a férfi tekintetnek való felmutatásának, megfelelésének való igényével is azonosítják.)

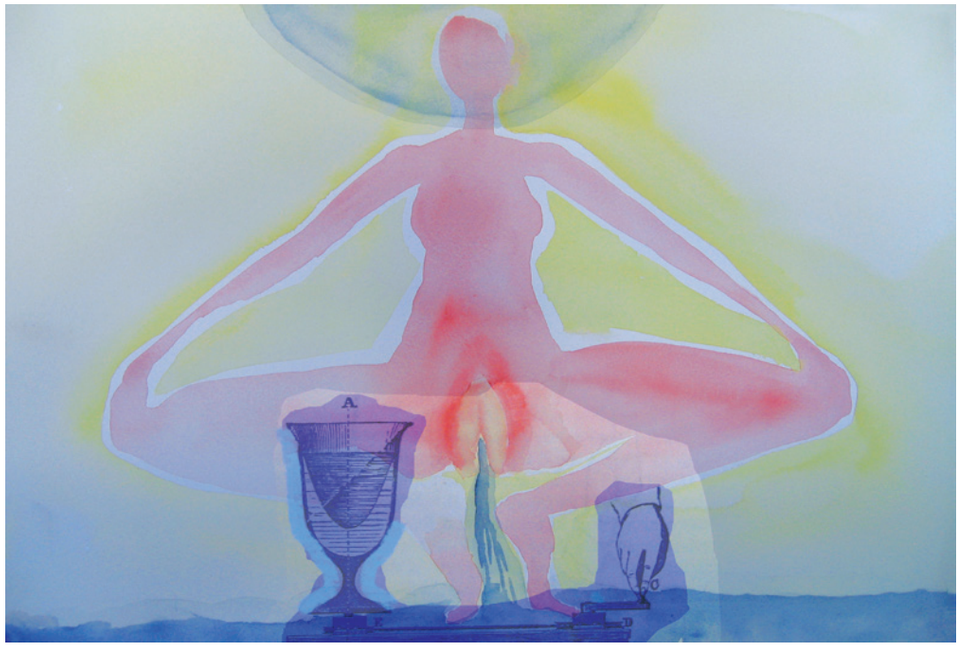
Ugyanakkor, mint arra SCHULLER GABRIELLA szellemesen rámutat, Drozdik vágásai Fontanán kívül egy másik fontos elődre is visszautalnak, a feminista ikon, szüfrazsett aktivista MARY RICHARDSON képromboló gesztusát megidézve.[6] Richardson a múzeumba becsempészett húsvágó bárddal csapott le Velázquez Vénusz-festményére, hogy felhívja annak álságosságára a figyelmet, hogy a festett nőideálon ejtett seb, a műtárgyban okozott kár mennyivel nagyobb közfelháborodást okoz és mennyivel súlyosabb jogi következményekkel jár, mint a valódi hús-vér nők megalázottsága és szenvedései, melyek felett a társadalmi többség előszeretettel huny szemet. Drozdik appropriatív konceptuális művészetében tehát az érdek nélkül tetsző „szépség mint igazság" romantikus, romantizált eszméje helyett a „gondolatiság mint igazságosság" politikai üzenete felé tolódik a hangsúly. A klasszikus esztétizáló törekvéstől való elidegenedés érdekes párhuzamba állítható a feminizmus szépségmítosz kritikájával és a normatív ideálok patriarchális ideológiájának kitakarásával.

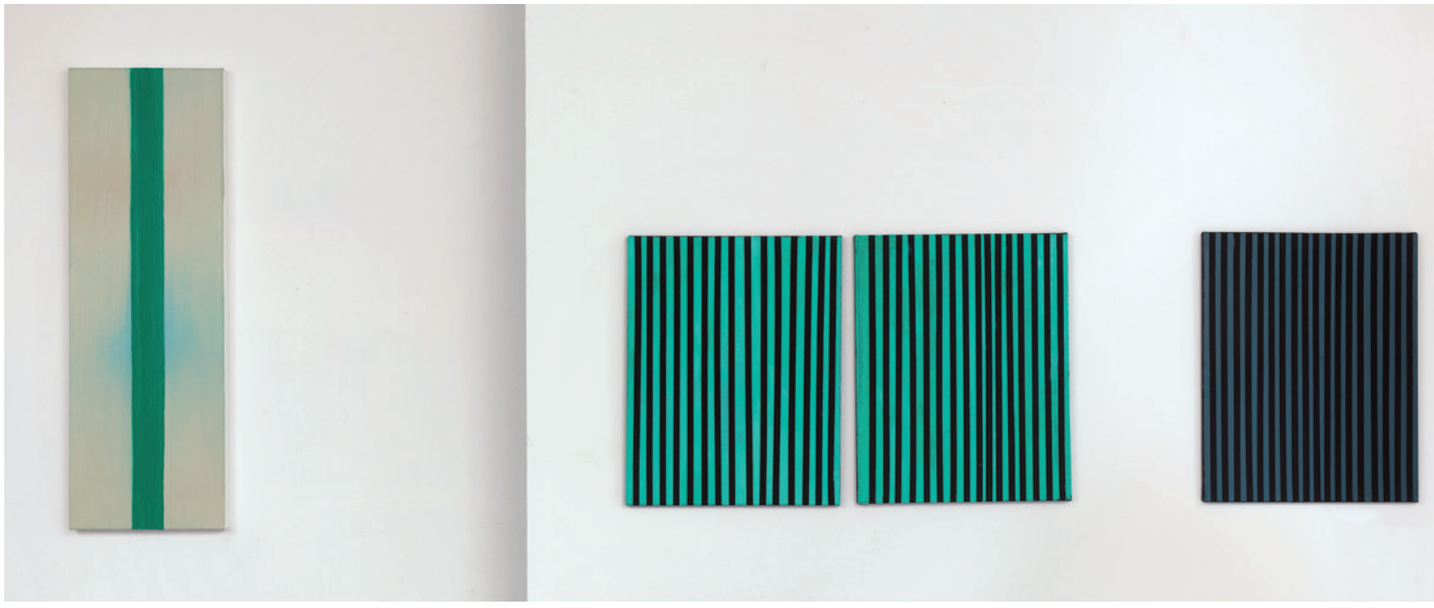
A szüfrazsett Richardson képvágó aktusának drozdiki appropriációja pedig érdekesen cseng egybe egy, az amerikai Fehér Ház politikusnői által újabban használt retorikai stratégiával, az ún. amplifikációval, mely során korábban a *mansplaining*gel gyakran félbeszakított képviselő nők úgy igyekeznek nagyobb hangsúlyt szerezni közös női álláspontjuknak, hogy

5 (Howarth 2000)

6 ld. Schuller 2007

DROZDIK ORSHI
A Venus, 1988–2006, aquarell, 80 × 100 cm





Drozdik Orshi
Csíkok ala Olga Rozanova a zöld csík, 2015, Flux Galéria

egy-egy hozzászólás után megismétlik egymás mondandóját, így próbálják a kompetitív kommunikáció helyett kollaboratív módon kihangosítani egymás hangját. Drozdik ismétlése tehát bajtársnői gesztus is Richardson felé: az elhallgatottak megszólaltatása, a lyukaknak hiány helyett jelentéssel való társítása. Annál is inkább, mivel Richardson eredeti képromboló aktusa maga is feminista amplifikációs stratégiaként volt hivatott funkcionálni, a híres nőjogi aktivista, Emmeline Pankhurst letartóztatására, meghurcolására és erőszakos elhallgattatására kívánta felhívni a figyelmet a szolidaritás dühödt kinyilvánításával, a látszat felszín agresszív felkarcolásával.

A vásznon ejtett vágások, melyek a képet térbelivé fordítják, a felület teljes kiterjedésében szétmázolt vérvörös, akár az üres helyekből előbugyogó női testnedv többlete mintha a tekintetek tudatosan összezavarását céloznák azzal, hogy hiányt is a jelenlét részévé teszik, hogy egybemosnak alakzatot és hátteret, berögzült esztétikai dualizmusokat forgatnak fel, és a hagyományosan a figurának szentelt figyelmet a háttér felé fordítják.

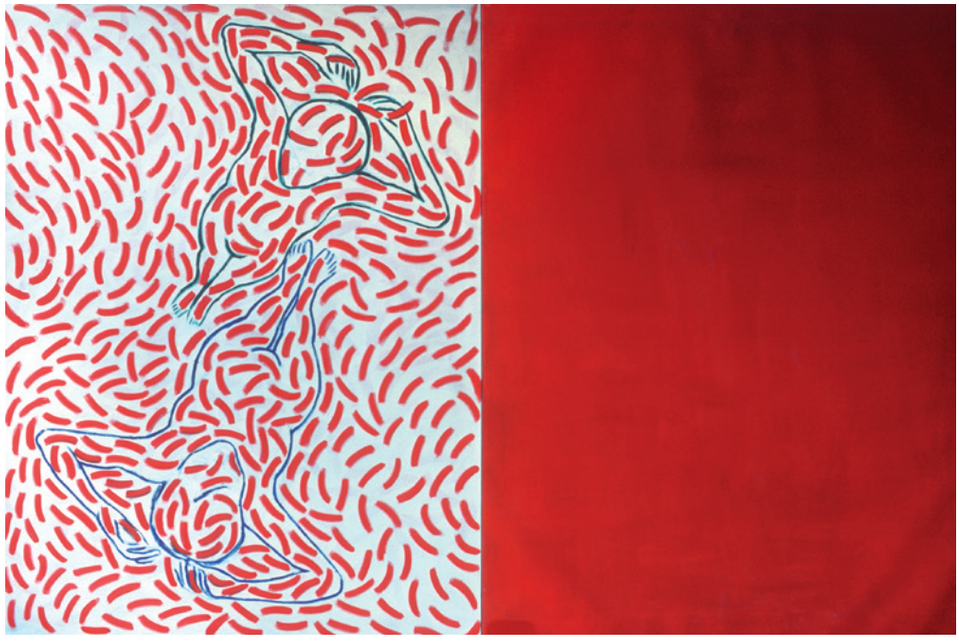
Sherry Ortnernek a nőies természet vs. férfias kultúra dichotómiára vonatkozó kritikája nyomán Barbara Johnson ír a nyugati művészeti ábrázolásban és bölcseleti gondolkodásban paradigmatikusnak vélt és a patriarchátus által intézményesítetten hierarchizált társadalmi nemi erőviszonyoknak megfelelően felosztott (aktív, lényeges, férfi) „figura" versus (elmosódó kontúrú, másodlagos vonatkoztatási mezőként, meghódítandó területként artikulálódó, nőies) „háttér" ellentétpárról, mint kibékíthetetlen pozitív és negatív térről, melyet a feminista művészet reprezentációs stratégiái törekednek újrarendezni.[7] A Johnson által idézett Isaak Dinesen novella, az *Üres lap* című történetben leírt sokatmondó látvány akár posztmodern konceptuális művészeti darab is lehetne. Egy kolostorban közszemlére kifüggesztett lepedők mindegyikén vérfolt díszeleg, mely a királyi hitvesek nászéjszakáján került a vászonra, mint a menyasszony szűzi érintetlenségének bizonyítéka és a frigy megpecsételésének záloga, azonban az utolsó üres, hófehéren maradt lepedő jelöletlenségével egy másféle történetet mond, a női lázadás, a patriarchális konvencióknak való alárendelődés megtagadásának történetét. Annak lehetünk szemtanúi, ahogy a negatív háttér pozitív figurává, alakká fordul, ahogy megszólal a csend, ahogy a láthatatlanság valami nagyon is lényeges mondandót enged láttatni, a semmi lesz a valami, akárcsak Drozdik rúzsfestményein a lyukak. Azonban a nonfiguratív formalizmus korántsem a reprezentáció korlátaiba belebukó elhallgatás művészete, hanem sokkal inkább a fennálló jelölőrenddel és stratégiákkal szembeni lázadás anti-nyelvét, ellen-diszkurzusát, alternatív narratíváját artikulálja.

Általában elmondhatjuk, hogy az appropriációs művészet célja a többhangú intertextuális allúzió, az eredeti/másolat duális distinkció időbeliségre épülő rangsorolásának megbolygatása, míg a szuprematista alkotások tárgyi vonatkozásokat elvető geometrikus kompozíciói a figurativitást elutasítva a képi reprezentáció határainak metavizuális feszegetésére törnek, a színeket és formákat végletekig feloldva a kozmikus tér közegében – mindkét tendencia fő célja új nézőpont bevezetésével a megkövesült társadalmi struktúra kritikája.

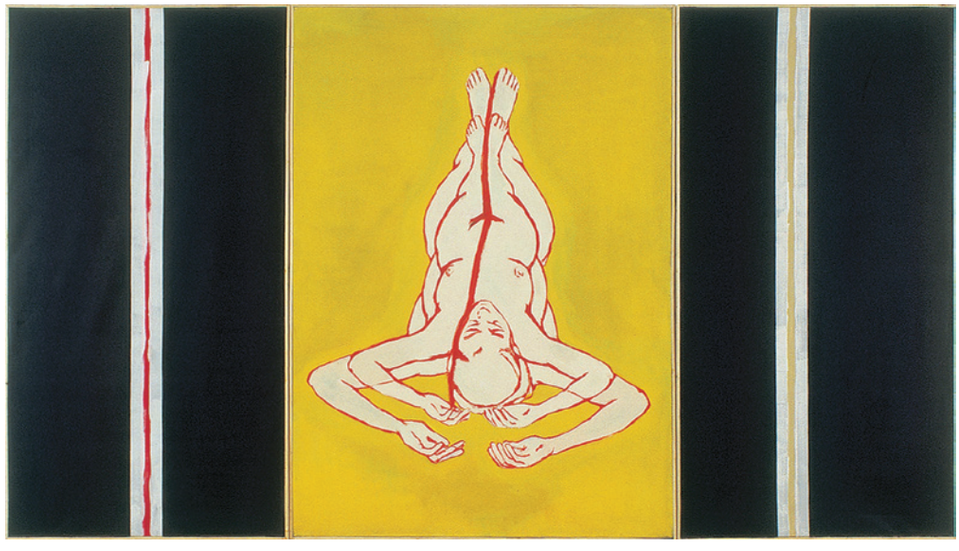
Judith Halberstam a kortárs absztrakt festészetben egy alternatív, queer tér- és időfelfogás képzőművészeti manifesztációit véli kiolvasni, különösen a nukleáris család és a heteronormatív reprodukció intézményesített terein kívül rekedő transznemű (*transgender*) megtestesülés leképezéseiben, melyekre a posztmodern szubjektum létélményének metaforáiként tekint.[8] Az „ellenállás földrajzának," a mások világainak képi megfogalmazása izgalmasan egybecseng mindazzal, amit Drozdik a nőművész komplex tapasztalatáról közvetít. Akár Halberstamnál a transzneműség, Drozdiknál a nőneműség kockázatos kívülállás, mert „a hatalom világában, amely maga köré gyűjti az önmagához hasonlatosat, nem biztonságos nyilvánvalóan különbözőnek lenni… A kívülálló, a másik, a meg nem írt, a ki nem fejezett (nehezen ismertetik el és) nehezen ismeri fel magát", ám a beszéd nélküli „csend olykor borzasztó hangos" is lehet, sőt sajátos hangszínnel

7 ld. Johnson 1998

8 Halberstam 2005



Drozdik Orshi
Én és a művészettörténet, 1982, olaj, vászon, 183 × 300 cm



Drozdik Orshi
Én és a művészettörténet, 1982, triptihon, olaj, vászon, 183 × 411 cm

bírhat, még ha csak az örökölt, férfiak által kisajátított (forma)nyelv eszköztárával is tudunk önkifejezési formát keresni.[9]

Halberstam szavai J.A. Nicholls „egy másik helyen" (*in another place*) című festményéről akár utalhatnának Drozdik *Rúzsfestményeire* is. „A test posztmodern felület, a reprezentációs gesztus maga, kitüremkedni tör az őt formális keretbe foglaló vászonfelületből" és a figuratívitás festékbörtönéből. A széthasadozó test mintha mindig épp ellenkező irányba tartana, dinamikus entitásként soha nem találkozhat saját magával, hiszen a posztmodern reprezentáció magát a fix „önmagaság" kategóriáját kérdőjelezi meg. A figuralitás és absztrakció közti lebegés episztemológiaként funkcionál (Nichollsnál a kollázs, Drozdiknál a többdimenzionálisan alakká forduló háttér és háttérré olvadó alakzat episztemológiájáról szólhatunk). A térbe vetettség fluid, fragmentált egzisztenciát jelöl: mások szemében, multifokális perspektívából nézve, eltérő pozícionáltságok, lokációk sorozatában sokféleképpen (nem) létezünk. Hasonló eljárásokkal játszott Drozdik legutóbb kiállított anyaga, az *It's All Over Now Baby Blue / Most mindennek vége baba kék*,[10] melyet a SZIMA székfoglalója[11] kapcsán mutatott be, és ahol olyan „kritikai festményeket" állított ki, melyek „felforgatják a hagyományos művészettörténeti terminusokba zárt festészeti technikák és stílusok rendszerét".[12] Ezek a művek appropriációs és absztrakciós konceptuális művészeti módszereket alkalmazva párbeszédben állnak a művész elődökkel, de gyakran saját, akár évtizedekkel korábbi festményinstallációkat is revideálnak.

A cím kékje többek közt Yves Klein 1960-70-es évekből származó antropometrikus performansz happeningjeit vette kiindulópontul, melyekben Klein meztelen női testeket használt élő ecsetként „metafizikai kék" papírfestményeihez. Bár Klein kortársai szubverzív gesztusként értékelték az ábrázolandó akt ábrázolási eszközzé való fordítását, Drozdik számára – mint arról szépirodalmi szövegeiben is beszámol – a leterített, földre tepert, vadul ráncigált modellek testével durván vászonra vitt ultramarinkék húslenyomatok mégiscsak a nőket alárendelt pozícióba kényszerítő erotikus kizsákmányolást vitték színre, a művész által *International Klein Blue* néven levédetett árnyalatban, a női testélményt metaforizálva, láthatatlanná téve. *A te kéked az én testem* (1978-2013) című fotómontázson Drozdik alakja mintegy szellemként sejlik fel (évtizedekkel korábbi *Individuális mitológiák* című konceptuális projektjéből), hogy szemtanúja legyen Klein egyik abuzív akciójának, és bajtárs-nőiséget vállaljon a kiszolgáltatott múzsákkal, modellekkel, megemlékezve a parazitán élősködő férfikreativitás által arcuktól fosztott női „gazdatestekről". A nőművész intim valója kísértetként járja be a művészettörténet publikus terét, hogy az esztétika patriarchális érdekeket szolgáló intellektuális diszkurzusába visszaemelje a megélt női testtapasztalatot. Drozdik egykori testi valóját a képbe emelve az „emlékek pengéjén táncolva" gondolja újra a társadalmi és művészeti közegben helyüket, hangjukat kereső alkotó nők önmeghatározási kísérleteinek lehetőségeit, az identitásformáció, a hatalom, a reprezentáció, a valóság/igazság ábrázolhatóságának bonyolult viszonyrendszerét.[13] Míg klasszikus szabadtánc performanszaiban táncoló testére vetítette a művészettörténet, a művészetoktatás, a politikai propaganda és a szabad tánc témakörében talált és egy *KépBankKoncept*ben (1975) összefoglalt képeket, addig itt saját testét projektálta Klein akciójára, tér- és idősíkokat megbolygatva,

9 Drozdik in Drier 1983

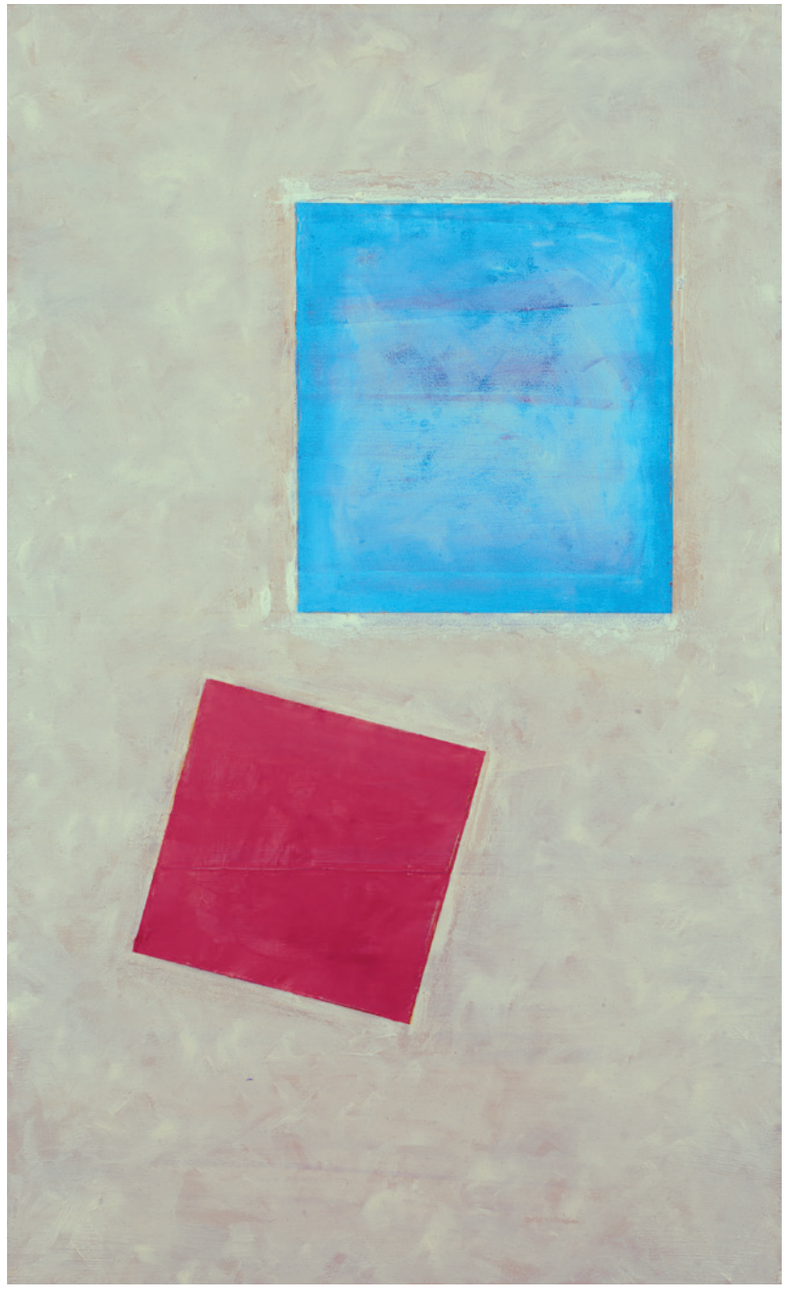
10 *Drozdik Orsolya: Most mindennek vége baba kék*. Flux Galéria (Gregersen Art Point), Budapest, 2015. október 1-től

11 *Drozdik Orsolya A szabad tánctól a performanszig* című székfoglaló előadása; Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia, Budapest, 2015. szeptember 29.

12 (Drozdik-Gál 2015).

13 (Drozdik-Gál 2015)

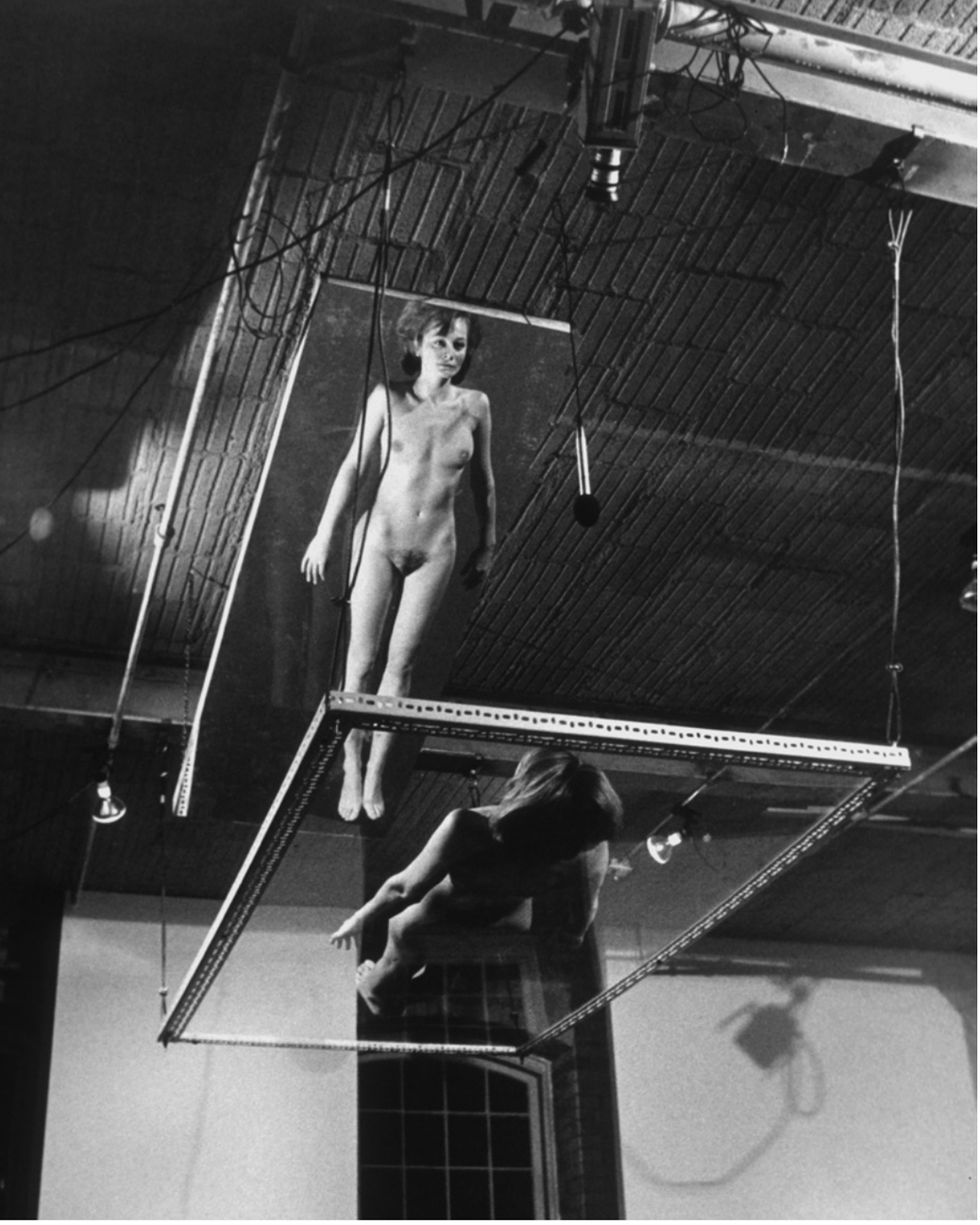
a hatásmechanizmusok kölcsönösségét, a néző és nézett közötti óhatatlanul is reciprok kapcsolatot, az egyéni és kollektív emlékezet fluiditását és fragmentáltságát feltárva.
Drozdik *Baba kék* tárlatának eklektikus utalásrendszerében más kanonizált művészeket is appropriál: míg számára Klein nonfiguratív kék foltjai a bántalmazott, bomló, oszladozó női testek üres helyeit jelképezik, a malevicsi szuprematizmus absztrakciója az ortodox ikonoktól kölcsönzött meditatív, spirituális jelentéssel hágja át a vizuális tárgyi reprezentáció határait. Malevics geometrikus formákkal (körökkel, négyzetekkel kísérletező) szuprematizmusa révén az anyagi materialitás, a közvetlen jelenlét tiszta művészi élménye, illetve érzete vetül a vászonra. Maga a lekképezhetetlen (transzcendentális, túlvilági tér) képeződik le, a minden színt feloldani képes, és (ürességükben is teljes) kozmikus dimenziók felé mutató, fehér alapon fehér négyzet a dologiság lényegét közvetíti egy dolgok nélküli világban.
Drozdik ugyanakkor a szuprematizmus egy tudatosan femininebb verzióját körvonalazza. Malevics elhíresült szigorúan fekete-fehér (piros) formái helyett halvány babakékkel (a baby blues posztpartum melankóliájával?) és a rózsaszín lágyabb bőr-szerűségével, a vékonyan felvitt festékréteg megidézte sebezhetőséggel szembesít. A fejjel lefelé fordított piramis – mely zártsága miatt hagyományosan a megkérdőjelezhetetlen hatalom jelképe – a csúcsára állítva kerül törékeny egyensúlyba. A háromszögek feminin formái túláradóságukkal, tűnékenységükkel ragadnak magukkal. A kisebb képeken az egész közelre tartott koncept testközelisége, a sorozatokon az ismétlődő motívumok szerialitása gyakorol érzéki, hipnotikus hatást, ahogy egy művészeti hagyomány végkifejletéig gördül, míg végül a széttöredezett geometriai formák olvadékonyan, köztes halmazállapotban, hópelyhekként hullanak alá, a szilárdságból, a cseppfolyóság, majd a légneműség felé tartva, mintha magát a változékonyságot, a képlékenységet tételeznék paradox módon a női immanencia alapjául.
A színek társadalmi nemek előjelével ellátott szemiotikájának besemeri tipológiájának fényében nem puszta inverzióról van szó, mikor Malevics *Hátizsákos fiú* (1915) című képének fekete és vörös négyzeteit Drozdik babarózsaszín és babakék árnyalatban gondolja újra *Lány hátizsákkal* címen, hat különböző festményvariációban és több kapcsolódó performanszban. A képek azon előítéletes látásmódra is reflektálnak, mely az élénk, világos színek használatát (a fajsúlyos, tiszteletreméltóként kanonizált, monokróm fekete-fehér ellenében) a túlzó emocionalitás, a komolytalan giccs, a könnyed, szemet gyönyörködtető dekorativitás képzeteivel társítja, s így az alacsony tömegkultúra



Drozdik Orshi
Lány hátizsákkal négyzet ala Malevics, 2013, olaj, vászon, 71 × 43 cm

feminizált tartományába degradálja.[14] A babakék és babarózsaszín Drozdik felvállaltan feminin absztrakciójának velejárói: a „nőies, lágy, puha, gondoskodó, sápadt, körvonalazhatatlan, nem nyers," élüket vesztett absztrakt formák színbeli megfelelői, emlékeztetnek, megnyugtatnak, hogy a „hús fala, vagy az anyag magába zár, de az ecset mozgása segítheti tompítani az ütközést".[15]
Drozdik *Baba kékje* párbeszédbe áll a Malevics nevével fémjelzett, orosz szuprematizmus olyan (a szocialista eszmény jegyében egykor egyenjogú alkotói szerepet játszó, azonban azóta) méltatlanul feledésbe merült festőnőivel is, mint az avantgárd kubo-futurista Olga Rozanova, akinek *Zöld csík* (1917) című alkotása ihleti Drozdik *Csíkok II.* című festmény-performanszát (2014–2015). A performansz során a közönség szeme láttára falra festett csíkok vagy a táncra perdített ruhaszegő szalagok a művész mozdulatainak meghosszabbításai, a csíkok mérik az időt és feltérképezik a teret, egyenlő hosszúak és kiterjedésűek, mégis egyformaságukban különbözőek. Az analógon sorjázó csíkok megkérdőjelezik a szerzőség mint autoritás kategóriáját. Akár az amerikai szuprematista Sol

14 (ld. Huyssens 1988)
15 (Drozdik in Drier 1983



Drozdik Orshi
Megpróbálok átlátszó lenni (a művészet története), 1980, performansz, Factory 77, Toronto

Lewitt minimalista projektjeiben, a művész helyett vagy mellett bárki megvalósíthatja ezeket a végtelenségig leegyszerűsített geometriai alakzatokat, mégis minden ember kicsit másképp húzza meg a vonalat, ahogy mindenki kicsit mást ért ugyanazon szavak alatt. Drozdik a csík egyezményes jelrendszeri alapegységébe multimediális jelentéseket sűrít: a festmény-performanszot Megyeri Krisztina *Hohes Ufer II.* című kompozíciójának (2014) zenéje kíséri, miközben a vizualitást verbalitással telítve Bocskor Bíborka recitálja Drozdik *A csíkok és az idő* című versét (2015). Ahogy Drozdik írja, a *Csíkok* is igazolják konceptuális elméleti felvetését: „a test és a mű kapcsolata maga a *modus operandi* és a *terminus artisticus* is, amely egyben a művek és a művészet drámája és esztétikuma". A női testművészet az appropriációs újraértelmezések során a jelentéseket több dimenzióba szétszórva kelti életre, egy-egy művészettörténeti diszkurzus performatív eseménnyé érlelése által.
Az *It's All Over Now Baby Blue / Most mindennek vége baba kék* kiállítás címét eredetileg egy Bob Dylan sláger kölcsönzi, melyben a dalszerző búcsút int kedvesének, közönségének, és a politizáló művészlétnek, azonban Drozdik számára a Dylan dal Marianne Faithful előadásában nyer valódi jelentőséget. Izgalmas játéklehetőséget kínál, ahogy a férfiszavak női szájban új tartalommal telítődnek. Az „üres-kezű kósza festő őrült kriksz-kraksz mintáival telirajzolt lepedő" dalsor például egy olyan teoretikusan tudatos alkotó számára, mint Drozdik, a posztstrukturalista feminista elméletek művészetfelfogására rímel, a túláradó testi energiái motiválta és a patriarchális interpretációs kódokkal nehezen értelmezhető női alkotófolyamatot látszik metaforizálni – amely ugyanakkor egy intertextuális, transzmediális párbeszédre építve igyekszik körvonalazni egy női művészeti hagyományt. A melankolikus ballada avantgárd szóképe absztrakt vizuális motívummá fordul az appropriációs, asszociációs játék végpontján, mely a befogadóban csak a korlátlan képzettársítások kezdetét jelzi.
Ilyen asszociációs láncot indít be a *Baba kék* tárlaton bemutatott, vörös ragasztócsíkokkal sorjázott szeriális táblaképsorozat, a *Csíkok*, mintegy gyakorlatba ültetve Danto művészetfilozófiai példázatát. Danto azzal a gondolatkísérlettel játszik el, hogy ha egy sor, látszólag egyforma vörös négyzet mind egy-egy pontosan meghatározott művészeti műfajt képvisel – történelmi panorámát, lélekelemző portrét, csendéletet, tájképet, minimalista absztrakciót, és így tovább (a Vörös-tengerbe fulladt katonákat, pszichés vívódást, gyümölcskosarat, naplementét stb.) –, a recehártya számára megkülönböztethetetlen, azonosként érzékelt képek pusztán tételezett műfaji különbözőségük révén nyerik el eltérő jelentésüket, azonban kérdéses marad, hogy valóban mások-e. Hasonlóképp kérdéses, hogyan különbözik el egy nagy művész, mondjuk Giorgione és egy appropriáló utód, egy dilettáns epigon vagy egy tudatlan majom, vagy akár egy szerzői intenciót nélkülöző véletlen baleset (kiborult festékes tégely) által vászonra vitt vörös festékréteg. (Vonatkozó kérdés: Barnett Newmannek tulajdonítjuk-e azt az absztrakt expresszionista festményt egy vörös mezőről a szélén egy-egy kék illetve sárga csíkkal, melyet egy zavart elméjű múzeumlátogató képrongálása után a restaurátor rossz árnyalatú vörössel fest újra, úgy, hogy szakértők szerint a kép már nem is hasonlít az eredetire, holott ugyanarról a vászonról van szó? (*Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III.*, 1967) A művészet lényegi mibenlétének elvont dilemmáján túl Drozdik vörös (csík)négyzet sorozatának tétje a különbségtétel folyamatára való rákérdezés, a hierarchizált hatalmi viszonyrendszerek elbizonytalanításának kánonrevíziós szándékával. Drozdik a tekintetek szisztematikus összezavarására törő projektje (a halberstami *queering of the gaze*[16] megfelelőjeként) binárisok sorát kezdi ki. Az eredetik (Dylan, Klein, Malevics, Lewitt) és a feminista appropriációk (Faithful, Rozanova, Drozdik) megsokszorozódása, a médiumok közötti folyamatos átjárás (zene, festészet, fotó, performansz, body art), az idősíkok mozgatása (a kanonizált művészettörténetre és saját régi munkáira való reflektálás) és az egydimenzionalitásra vonatkozó

16 (ld. Kérchy 2016)

festészeti dogmát megzavaró szuprematista felületkezelés „tereket megnyitó" technikája felforgatja a nézés rendszerét. Multifokális és kaleidoszkopikus nézőpontok befogadására, migráló negyedik és ötödik dimenziók tételezésére késztet, ahogy a képek befogadása szüntelen (ön)revízióra ösztönöz, absztrakt konceptuális, kritikai elméleti, vagy épp meditatív jelentésrétegek játékterébe hív.

Izgalmas megfigyelni, hogy a fent leírt stratégiák milyen mélyen gyökereznek Drozdik művészetében, mely a kezdetektől fogva saját formanyelv kialakítására tör káprázatosan sokszínű módokon. Az évtizedekkel korábbi, *Megpróbálok átlátszó lenni (a művészet történetre*), eredetileg a torontói Factory 77-ban 1980-ban bemutatott performansz során a galéria plafonjáról lelógatott plexiüvegen fekvő művész meztelen, mozdulatlan testét a közönség csak a fölé helyett tükörből visszatükröződve, illetve egy helyszínen elhelyezett kamera felvételéről képernyőre kivetítve szemlélhette, míg a plexilapon átsejlő hús sziluettje különös kölcsönhatásba került a padlón szétszórt művészettörténeti könyvek oldalainak ikonikus nőábrázolásaival. Mivel a nőtestművészeti létélmény színről-színre való közvetlen, mediálatlan megjelenítése lehetetlennek tűnt a hagyományos reprezentációs stratégiák használatával, Drozdik átlátszóvá válva kívánt szembetűnni, saját láthatatlanságát, láttatlanságát igyekezett láthatóvá tenni. Az önreflexív konceptuális projekt lényege ismét annak felmutatása, hogy a nőművész miképp rekesztődik ki a kanonizált művészettörténet, illetve általánosságban a hegemón patriarchális vizuális ökonómia körvonalazta láthatóság, értelmezhetőség, létjogosultság mezsgyéjéből. A képmás később központi vezérmotívuma lett az *Én és a művészettörténet* című sorozatnak (1982-1983), köztük a Barnett Newmant dühösen kritizáló darabnak. A triptichonként elrendezett nagyméretű olajfestmény hármason, két Newmantól appropriált absztrakt expresszionista csíkfestmény közé helyezi önaktját, a *Megpróbálok átlátszó lenni* performanszból ismerős pózban hátrahanyatló, meztelen női test alakját középen brutálisan kettéhasítja a newmani csík. Az optikai csalódással megkettőződött, fejre állított test a figuratívitás felől az absztrakció felé sodródik, azonban nehezen eldönthető, hogy ez a fordulat felszabadító vagy fojtogató, hogy a csupasz alak lebeg vagy zuhan. A vulvát és a nyakat átszelő vörös vonal felidézi azt a sebezhetőséget, amit Drozdik Debra Drierrel való (a honlapján a performansz fotói mellett közölt) beszélgetésében a nőművész meghatározó tapasztalatának nevez.[17]

17 Lásd: http://www.orshi.hu/98oitryto.htm

Drozdik és Drier egyes hangokra szinte szétszálazhatatlan dialógusában a sebezhetőség egy speciális térélményben kristályosodik ki. Gaston Bachelard *A tér poétikája* nyomán a kagyló, a szekrényfiók, a fészek, a sarok akár az anyaméh titkos, rejtett helyei rémisztőek vagy megvetendőek a férfiak, ám otthonosak a nők számára, mint a felületes tekintet számára láthatatlan, mégis létező terek, melyek védelmet és kedvező látószöget nyújthatnak az alkotó nőknek. Mi több, az absztrakció is védőbástyául szolgálhat a nőművész számára, hiszen az „elvont formanyelv segítségével a művész körülzárja önmagát, mint a sündisznó, hogy megvédje sebezhető hasát",[18] ám a női formáknak nincsenek élei, a nonfiguratív látványszerű ábrázolást a festőnők érzelmekkel telítik. Drozdik szavaival, „képes lehetsz képet alkotni arról, ami nem látható, újraszületni két tojás alakú formában, óvatosan odasimulni egymáshoz; [átlátszóvá tenni] a rejtőzködés szükséglet[ét], hogy megvédd magad" és a másikat.[19] Ahogy a feminista esztétika és etika összeérve identitáspolitikává fordul, azonban már korántsem mondhatjuk, hogy Drozdik művészetében (pusztán csak) rejtőzködésről lenne szó: az átlátszóság felmutatása nem a környezetbe olvadó eltűnést, hanem határozott térnyerési stratégiát körvonalaz, mely saját helyet, hangot, figyelmet követel a láthatóság mezsgyéjében minden másikként definiált nőművész számára.

18 (Drier 1983)
19 (Drozdik in Drier 1983)

BIBLIOGRÁFIA:

Bachelard, Gaston. *A tér poétikája*. Ford. Bereczki Péter. Budapest: Kijárat, 2011

Beauvoir, Simone. *A Második Nem*. Ford. Görög Lívia és Somló Vera. Budapest: Gondolat, 1969

Besemer, Linda and Batchelor D. „Too Colorful. A Conversation." *Linda Besemer*. Los Angeles: Angle Gallery, 2002

Danto, Arthur C. „Történetek a művészet végéről."*A művészet vége? Európa Füzetek*. 1. szám. 1999. Szerk. Perneczky Géza, http://mek.oszk.hu/01600/01654/01654.htm1999

Drier, Debrah. „Nőnek születni sebezhetőség. Interjú Drozdik Orshival." 1983. in Drozdik Orshi. *Az alteregók prelűdje*. 1984. Óbuda Galéria http://www.orshi.hu/98oitryto.htm

Drozdik Orshi honlapja. www.orshi.hu

Drozdik Orsolya (szerk.): *Sétáló agyak, feminista tanulmányok*. Budapest: Kijárat, 1998

Drozdik Orsolya. *Individuális mitológia. Konceptuálistól a posztmodernig*. Budapest: Gondolat, 2006

Drozdik Orsolya. „A te kéked az én testem," *Octogon. Architecture and Design*. 2015 http://www.octogon.hu/trend/a-te-keked-az-en-testem-drozdik-orsolya-kiallitas/

Drozdik, Orshi és Gál Georgina. *Most mindennek vége babakék!* Flux Galéria, Budapest. Megnyitó: 2015. október 1.

Forián Szabó, Noémi. „Én voltam a modell és a modell rajzolója. Beszélgetés Drozdik Orsolyával. " *Élet és Irodalom* XLVI (2002 március): 9

Halberstam, Judith. *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: New York UP, 2005

Howarth, Sophie. „Lucio Fontana. Spatial Concept. Waiting." *Tate Gallery Online* 2000. http://www.tate.org.uk/art/artworks/fontana-spatial-concept-waiting-t00694/text-summary

Huyssen, Andreas. „Mass Culture as Woman: Modernism's Other." *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana UP, 1986

Irigaray, Luce. „A diskurzus hatalma, a nőiség alárendeltsége." *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Szerk. Bókay Antal et al. Budapest: Osiris, 2002. 483-490.

Johnson, Barbara. „Is female to male as ground is to figure?" *The Feminist Difference. Literature, Psychoanalysis, Race and Gender*. Cambridge: Harvard UP, 1998

Joó, Mária. „Emberi természet, női természet" *Szabadbölcsészet*. Budapest: ELTE, 2006 http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszet/mmi.elte.hu/szabadbolcseszet/index59a2.html?option=com_tananyag&task=showElements&id_tananyag=16

Joó, Mária. „A feminista elmélet és a (női) test." *Magyar Filozófiai Szemle*. 54 (2010): 64-81

Kérchy, Anna. „(Poszt)feminizmus, (poszt)identitás és (poszt)koncept art Drozdik Orsolya művészetében." *TNT Ef. 2* (2012): 33-45.http://tntefjournal.hu/vol2/iss2/03_kerchy.pdf

Kérchy, Anna. „Creative Iconoclasm and Cultural Trauma." *Et al. Terrorism and Aesthetics*, 2015

Kérchy, Anna. „Queering the gaze in the museal space. Orshi Drozdik's feminist (post)concept art." *Gender, Space, and the Gaze*. Szerk. Ágnes Zsófia Kovács, László B Sári. Newcastle Upon Thyne: Cambridge Scholars, 2016 (megjelenés alatt)

Ortner, Sherry. „Is Female to Male as Nature is to Culture?" *Feminist Studies*. 1.2. (1972): 5-31.

Schuller Gabriella. „Archaikus Vénusz-torzó. Drozdik Orshi: Vénuszok. Testhajlatok és Drapériák című kiállításáról." *Balkon* 2007/4.

Werber, Cassie. „Women at the White House." *Quartz*. 2016. szept. 14. http://qz.com/781404/women-at-the-white-house-have-started-using-the-simple-trick-of-amplification-to-get-heard-not-interrupted/

NAJMÁNYI LÁSZLÓ

SPIONS

Hatvanhetedik rész

Brian Eno, Paul Bowles, Louis Ferdinand Céline, Willy DeVille, csodák

„Feel a bit roughed up,
feel a bit frightened
Nearly pin it down some time
Red sail action
wake up in the wrong town"
David Bowie: *Red Sails*[1]

Mélységesen mély az idő kútja és alján mocskos a lé. Alaposan meg kell szűrni és feltétlenül szükséges fertőtleníteni, mielőtt megitatod belőle a szomjazókat. Benne van a ma pokla minden démonának összes petéje, és múltvírusok, halhatatlan, vén bacilusok milliárdjai. Csak felkészülten szabad megidézni a múltat, mert ha hívod, jönni fog, aminek jönnie kell, és lebontja a gyengét. A mai napra rendelt múltidézést BOB MARLEY a *Redemption Song*[2] című dalával indítom: „Liberate yourself from mental slavery..."[3] Ifjúságom sötétjében szinte kizárólag rabszolga mentalitású véglények matattak, zörögtek, motyogtak, brekegtek, nyivákoltak, visítoztak, hörögtek, nyöszörögtek körülöttem a mérgező iszapban tapicskolva. Mint mai utódaik, apró, végtelenül unalmas magánmitológiákba menekültek önmaguk és a kevesek nagyságának rémképe elől.

A rabszolga mentalitás jellemzői (a teljesség igénye nélkül): gyávaság, alattomosság, stílustalanság, kislelkűség, humortalanság, az életnagyságtól kisebbre zsugorodás olthatatlan vágya, falánkság, léhaság, irigység, pontatlanság, izgágaság, folytonos sietség, lázas pörgés, ostoba gőg, tiszteletlenség, pökhendiség, állandó ellenvéleményezés, vitatkozás, lázadozás, földhözragadtság, felnőni képtelenség, dimenziótlanság, önkép-hiány.

A *Redemption Song* Dávid király dalaihoz mérhető zsoltár. Ezt a zsoltárt 1979-ben énekelte először a próféta (a rasták Marley-t a bibliai József reinkarnációjának tartják), miután rákkal diagnosztizálták. Bár nem mutatta, nagy fájdalmak gyötörték. Ahogy a dalból is kiérződik – a szövegben a rastafari hitrendszer akaratlan megalapítója, a nagy jamaicai gondolkodó, MARCUS GARVEY *The Work That Has Been Done*[4] című, nyomtatásban is megjelent[5] beszédéből[6] idéz[7] – saját testének halandóságán volt kénytelen meditálni. Engem is sokat foglalkoztat a halál mostanában – persze soha nem volt messze tőlem a nagy utazás gondolata – testem gyorsuló szétrohadása okán. Időutazásra kell mennem, 1979 nyári éjszakájába. Nehéz a feladat, az általam kifejlesztett *albigor* titkosírással[8] írt korabeli naplójegyzeteimet kell először dekódolnom.

A SPIONS frontemberével törzshelyünkön, a Notre Dame katedrálissal szemközti kávéház teraszán találkoztam délután öt körül, hajnalig beszélgettünk kávék és pohár vizek társaságában. A kávéinkat általában odatévedő francia ismerőseink fizették. Némelyek – mint a színész ALAIN DARÉ, és MONSIEUR BIZOT, az Actuel magazin főszerkesztője – készséggel, jókedvűen, míg mások – mint például RÉMY KOLPA KOPOUL, a Libération újságírója – mogorván, kelletlenül. Ezúttal kb. 10 napja nem volt pénzünk. Már nem volt kitől kölcsönt kérnünk. Az ennivalót, cigarettát, könyveket és a tervezői munkámhoz szükséges Letraset lapokat üzletekből loptam. A SPIONS frontembere is lopásra kényszerült. Ha nem akadtunk szponzorra, fizetés nélkül távoztunk kávéházakból. Mindkettőnket kilakoltatás fenyegetett. Ezúttal nem bukkant fel ismerős.

Beszélgetésünk első témája a BRIAN ENO-jelenség volt: munkája a Roxy Music tagjaként, David Bowie lemezein, valamint az általa kifejlesztett *ambiens* zenei irányzat. A zene, amely nem tolakodó, nem erőlteti magát senkire. Távolságtartó, légies, arisztokratikus muzsika, hasonló a Maláj-tenger homokot simogató hullámainak hangjához, szélcsendes, holdfényes éjszakákon. A finom, lassan változó hangulatok zenéje. Szelíd hang-tájképek (*soundscapes*). Áttetsző, kellemes hangokból szőtt, lágyan suhanó varázsszőnyeg békés, nem evilági tájak felett. Eno ambiens művei kezdetben, 1979-es párizsi beszélgetéseink idején még a végtelen, halálon túlian nyugodt tér zenéje voltak. Aztán változtak az idők, és velük változtak a művész kutatásainak irányai, fókuszai is.

2016 januárjában MICHAEL BENSON amerikai képzőművész, író, filmkészítő bolygófotóit bemutató *Otherworlds* kiállításán, a londoni Natural

1 Dal David Bowie *Lodger* albumáról (LP, RCA, 1979)
2 Dal Bob Marley and the Wailers *Uprising* albumáról (LP, Tuff Gong/Island, 1980) **https://www.**youtube.com/watch?v=QrY9eHkXTa4
3 „Szabadíts fel magad a mentális rabszolgaságból..." (NL nyersfordítása)
4 *Az elvégzett munka* (NL nyersfordítása)
5 Marcus Garvey: *THE WORK THAT HAS BEEN DONE* (Black Man 3, No 10, Kraus-Thomson Organization, 1938 július, pp. 7–11.)
6 Universal Negro Improvement Association and African Communities League (UNIA-ACL) kongresszusa, Menelik Hall, Sydney, Nova Scotia, Canada, 1937. október
7 „Emancipate yourselves from mental slavery; None but ourselves can free our minds"
8 Titkosírás-használatom történetét a SPIONS eposz negyedik, A rock zene titkai – egy rock & roll kém születése 2. című, a *Balkon* 2010/5 számában publikált fejezetében ismertettem részletesen.

History Museum Jerwood galériájában mutatták be Brian Eno új, ambiens „soundscape”-ét. „A teret nem élhetjük át közvetlenül; azon kevesek, akik kijutnak a világűrbe, kétes biztonságú fémgubókban utaznak. Lebegnek a csendben, mert az űrben nincs levegő. Nincs, ami vibrálhatna, az üres térben nincsenek hangok. Ugyanakkor nem tudjuk elkerülni a tér szónikus élménye elképzelését. Érzéseinket zenére fordítjuk. A múltban az Univerzumot tökéletes, isteni alkotásnak láttuk – logikus, véges, determinisztikus –, és a művészetünk ezt az űr-képet reflektálta. Az Űrkorszak felfedezései eloszlatták illúzióinkat. Kaotikus, ingatag, vibráló, folyamatosan változó realitást mutattak. Ez a zene ezt az új megértést próbálja tükrözni” – írta Eno a cím nélküli, fél óra hosszúságú művet bemutató ismertetőben.

A magát evangelizáló ateistaként meghatározó Brian Peter George St. John le Baptiste de la Salle Eno angol zenész, zeneszerző, lemezproducer, énekes, író és képzőművész a SPIONS frontemberével folytatott 1979-es párizsi beszélgetésünk idején 30 éves volt, mindkettőnknél fiatalabb, de már régen a csúcson, a pop mennyország védelmében, számtalan lehetőséggel megáldva. Az egyik első art-rock együttes, a Roxy Music szintetizátorosaként 1971-ben kezdte pályáját. Kollaborációjuk három évig tartott és két albumot[9] eredményezett. Az emigrációm előtti években, amikor az agyagba döngölt a magyar valóság, beültem rozoga Zsigulimba, és többnyire a Roxy zenéjét hallgatva, céltalanul autóztam órákig a kilátástalan éjszakában. Amíg helyre nem állt az emberi méltóságom, amíg nem lettem ismét önmagam. *Re-Make/Re-Model*, *Ladytron*, *Virginia Plain*, *If There Is Something*, *Bitters End*, *Do the Strand*, *In Every Dream Home a Heartache* – még ma is elérzékenyülök, ha hallom ezeket a mindenkori Magyarországtól messze repítő számokat.

A szegény családból származó Roxy-alapító, a remek, campy stílusérzékkel rendelkező, csábítóan elegáns, igazi, romantikus férfiérzelmekkel telített hangon éneklő Bryan Ferry egyre inkább riválisának tekintette az extravagáns stílusban öltözködő, földöntúli szépségű szintetizátor-virtuózt, mert őt is imádták a nők. 1973-ban Brian Enót a „világ legszebb emberi lényének” (*The World’s Most Beautiful Human Being*) választották Angliában. A hír megjelenését követő nap délutánján a próbára érkező Eno egy roady-tól tudta meg, hogy már nincs a zenekarban, Bryan Ferry kirúgta. Az épületből kilépve elütötte egy autó. Gerinctöréssel került kórházba. Fél évig kellett mozdulatlanul

Najmányi László
Timeship ORGON – Brian Eno Shrine, 2016
digitális kollázs, a művész archívumából

feküdnie. Kényszerű meditációja juttatta el az ambiens, léleknyugtató, a véletleneket is magába engedő zene ideájához.

Először két, egymástól távol elhelyezett, ugyanazt a szalag-hurkot futtató Revox magnetofonnal kísérletezett. Az első magnetofont felvételre, a másikat lejátszásra kapcsolta, hangját visszavezette a felvevő készülékbe. Így a felvett hang hosszú ideig ismétlődött és halmozódott a szalagon. Az ismétlődés tempóját a két magnetofon közötti távolság változtatásával tudta variálni. A technikát az amerikai Terry Riley minimalista zeneszerzőtől kölcsönözte. Nagyjából ugyanabban az időben, az 1970-es évek elején, anélkül, hogy Terry Riley és Eno kísérleteiről értesültem volna, én is sorba kötött, a zuglói lakásom nappali szobája két végében elhelyezett magnetofonokkal, saját gyártmányú gitárom hangjait felvéve és manipulálva készítettem a Kovács István Stúdióval[10] bemutatott darabjaim zenéjét. A repetíció mágiája – kezdetben az indonéz gamelan zene ismétlődő ritmus- és harmóniaképletei, és az indiai mantrák inspirálták Terry Riley-t és Steve Reich *serial* zenéjét – akkor sokakat foglalkoztatott.

A Szajna felől meleg szellő érkezett. A kávéház teraszáról az idegen világból érkezett űrhajónak tűnő Notre Dame katedrális fenségében gyönyörködtünk. A frontembert az épület tökéletes szimmetriája gondolkodtatta el. „Mennyire emberi!”, mondta. „Kizárták belőle a véletleneket. Még nem tudták, hogy a véletlen isteni. Isten lényege.” Engem a bejárat feletti, *rayonannant* (sugárzó) stílusú rózsaablak vonzott magába. Sokat tanulmányoztam a gótikus katedrálisok rózsaablakait – keresztény mandalák. A római *occulus*[11] gótikus megfelelői. *Natalie ablakoknak* is hívják őket, a tüskés keréken kivégzett szent emlékére. Chartres katedrálisának rózsaablaka az Utolsó Ítélet jeleneteit mutatja. Amikor áttűz rajta a nap vagy a telihold, a katedrális padlójára vetülnek az idők végezetének elgondolkodtató képei. Az egyetlen más templomban sem használt *chartresi kék* az ablakok üvegén[12] pszichedelikus, LSD-víziókhoz hasonló fényviszonyokat teremt a belső térben. A túlvilágot rekonstruálták a nyolcszáz évvel ezelőtt élt mágusok, akik ténylegesen a Szentírás szövegét fordították a geometria és a kémia nyelvére. Nagyon érzéketlen az ember, aki nem képes legalább lélekben azonnal leborulni a Teremtő nagysága előtt, amikor a rózsaablak alatt ebbe a valóban szakrális térbe lép.

Megrendeltük a harmadik kávét. Annyi pénzünk sem volt, hogy az első kettőt kifizessük. Nem volt vesztenivalónk. Miből fizessük ki a régen esedékes lakbéreket? Kitől kérhetünk még kölcsön? Éhesek is voltunk, de valamilyen oktalan

9 *Roxy Music* (Island/Polydor, UK, Reprise/Atco, US, 1972) és *For Your Pleasure* (Island/Polydor, UK, Warner Bros./Atco/Reprise,U.S.)

10 http://www.freewebs.com/wordcitizen19/

11 Kupolák kör alakú, fedetlen, a fényt és az esőt egyaránt az épületbe engedő tetőablakai.

12 Gondolom, hogy a színező anyag kémiai összetételét és a különleges szín előállításának módját eddig nem sikerült megfejtenie a dicsőséges, csodáktól, áhítattól irtózó tudománynak.

Najmányi László
Timeship ORGON – Paul Bowles Shrine, 2016
digitális kollázs, a művész archívumából

megrögződésből[13] nem rendeltünk a kávék mellé szendvicseket is. A barna zoknis magyar ügynök, aki általában megjelent és leült a szomszéd asztalhoz, amikor a kávéház teraszán beszélgettünk, ezen az éjszakán máshol, másokat figyelhetett, mert nem bukkant elő a semmiből. Alighogy megjött a kávénk, csoda történt. A teraszra érkezett a SPIONS-szimpatizáns Brion Gysin angol művész,[14] egy rendkívül vékony és rendkívül elegáns, kifinomult angol arisztokratára emlékeztető, hullámos hajú, kortalan férfi társaságában. Paul Bowles[15]-ról korábban többször beszélt Brion Gysin. „Számomra ő és Elvis Presley jelenti Amerikát", mondta, „minden más csak reziduum". Az asztalunkhoz ültek. Folytatták korábban megkezdett beszélgetésüket a modernista festőket szalonjában (*Salon des Fleurus*) szívesen bemutató Gertrude Steinről és hallgatag, spanyolos stílusú bajusszal és selymes madárhanggal csábító, mesterszakácsnő élettársáról, Alice B. Toklas-ról, akikkel mindketten közeli barátságot ápoltak. Az Alice B. Toklas *Szakácskönyvében* található hasis-sütemény recept Brion Gysintől származik. A marokkói ételek receptjeit Paul Bowles-tól kapta a szerző.
Paul Bowles hosszú, elefántcsont szipkából hasissal fűszerezett egyiptomi cigarettákat szívott. Sajnálta, hogy már nehéz abszinthez jutni Párizsban. Elmondta, hogy korábban tizenkét kígyóbőr bőrönddel utazott. Ma már nem engednek ennyit feltenni a gépre. A korábbi sikeres Broadway zeneszerző, feladva amerikai

13 Mintha a kávé és a szendvicsek fedezet nélküli megrendelése más kockázati tényezőt jelentenének! Pedig egyformán rock'n'roll gesztus mindkettő.
14 Róla és kapcsolatunkról többször írtam a korábbi fejezetekben.
15 Paul Frederic Bowles (1910–1999) amerikai születésű író, zeneszerző, zenegyűjtő, műfordító.

Najmányi László
Timeship ORGON – Salon des Fleurus Shrine, 2016
digitális kollázs, a művész archívumából

egzisztenciáját, 22 éve él Marokkóban. Gertrude Stein tanácsára eredetileg a berber zenét tanulmányozni és gyűjteni érkezett az országba, aztán megérezte a hely varázsát és ott maradt. „Amerikából a józan ész nevében kiirtották a mágiát. Ott az életnek már nincsenek titokzatos dimenziói. Amerika unalmas", mondta.
Paul Bowles és Brion Gysin 1951-ben együtt ismerkedtek meg a marokkói Rif hegységben megbúvó Jajouka falu *szufi*[16] transz-zenét játszó mestermuzsikusaival,[17] akiket Bowles mutatott be a Rolling Stones tagjainak az 1960-as évek végén. A nem sokkal később, mindmáig felderítetlen, titokzatos körülmények között meghalt Brian Jones,[18] az együttes alapítója és első vezetője felvette a berber zenészek játékát. Gyűjtése halála után, 1971-ben, *Brian Jones Presents the Pipes of Pan at Jajouka* címmel jelent meg lemezen. Húsz évvel a Stonesból kirúgott Brian Jones eltűnését követően, 1989-ben a szufi zenészek új generációja a Rolling Stones *Steel Wheels* című albumán is közreműködött.
Brion Gysintől tudtam meg, hogy Paul Bowles szabad házasságban élt ugyancsak biszexuális feleségével, az 1973-ban elhunyt Jane Aurel amerikai írónővel. Imádták egymást. Miután a szexuális vonzalom megszűnt közöttük, szerelmük plátóivá, igazi barátsággá nemesedett. Jane barátnőket tartott, Paul Bowles arab fiúk bájait élvezi azóta is. A tőlük hallott történeteket fordította le és publikálta először. Ők tették íróvá.[19] Tőlük tanult meg tömondatokkal varázsolni. William Burroughs Bowles tangier-i házában írta a *Meztelen ebéd*-et, Allen Ginsberg az *Üvöltés*-t. Mindketten a padlóra szórták a nagy lendülettel teleírt lapokat. Előfordult, hogy a kéziratok összekeveredtek. „Automatikus cut-up módszer", mondta a dadaista szerkesztési technikát újraélesztő Brion Gysin. „Előfordult, hogy a szerzők sem tudták, a legépelt kéziratok melyik része származik tőlük. A keveredés nem zavarta őket. Jókat nevettek

16 Az iszlám misztikus irányzata.
17 Marokkó franciák és spanyolok által történt gyarmatosítása előtt Jajouka zeneművészei a szultán udvartartásához tartoztak. Évszázadokig kivételes státust élveztek. Hogy művészetükre koncentrálhassanak, nem kellett fizikai munkát végezniük, kecskepásztorkodniuk, földet művelniük, mint a többi falusinak. Zenéjüket gyógyító erejűnek tartották. Erős kapcsolat fűzi őket az eksztatikus őrület görög istene, Dionüszosz zenészéhez, Pánhoz. A helyi hagyományok szerint évezredekkel ezelőtt egy Bou Jeloud néven bemutatkozó kecske-ember jelent meg a zenészek modern kori vezetője, Bachir Attar ősének barlangjában és táncolt zenéjére. Az esemény évszázadok óta minden évben újrajátsszák a faluban.
18 Lewis Brian Hopkin Jones, 1942–1969
19 Paul Bowles írásaival csak húsz évvel később, New Yorkban, amerikai patrónusom, James Lyman Nash vallásfilozófus tanácsára ismerkedtem meg, annak ellenére, hogy lénye nagy hatással volt rám 1979-es párizsi találkozásunkkor. Számomra ő a legfontosabb amerikai író.

a véletlenszerű stílusváltásokon és változtatás nélkül hagyták a szövegeket megjelenni, munkát adva a következő évtizedek komoran vizsgálódó filoszainak."

„Keef, hasis, heroin, abszint, ibogain. Marokkó szabad ország. Tangier-ban a biszexualitás is elfogadott. Vidéken kevésbé, gyakran ölnek is miatta. Vannak kígyók, pókok és skorpiók. Banditák is, a hegyekben és a sivatagban. És ügyelni kell a tiszteletteljes magatartásra. Bal kézzel tilos ételt vagy másik embert érinteni, mert azt használják altestük mosására ürítés után. Csak a szállodákban van WC-papír. A kutyákat és sertéseket egyaránt tisztátalan állatoknak tartják. Sok a macska. Nagyon szépek. Különösen a háztetőkön ülők sziluettje holdfényben. Lenyűgözők a kék mozaikok és a festett kelmék", mesélte halk hangon, lassan formálódó mondatokkal, az egyik illatos cigarettát a másik után szíva Paul Bowles. A teleket a Ceylonban vásárolt apró szigetén (Taprobane) tölti. „Lakótársaim Buddha, Rama isten felesége, Sita, és Hanuman, az istennőt a démonok fogságából kiszabadító majomkirály."

A francia irodalomból Louis-Ferdinand Céline[20] könyvei állnak legközelebb az ő világélményéhez. „Találkoztam vele. William Burroughs és Allen Ginsberg társaságában látogattam meg 1953-ban, miután visszatért belgiumi száműzetéséből. Ginsberg és ő jól megértették egymást, annak ellenére, hogy Ginsberg hangsúlyozottan zsidó volt, míg ő nem titkoltan antiszemita. Ugyanazokon a dolgokon nevettek. Céline volt az első punk. Nem diszkriminált. Mindenkitől és mindentől undorodott. A naplementétől is. Joggal." Paul Bowles újabb cigarettára gyújtott. Asztalunk felett a marokkói hasis édes illata lebegett. „Mint engem, őt is erősen foglalkoztatta az erőszak jelensége. Az erőszak az élet része. A növény- és állatvilágban egyaránt jelen van, de egyedül a macskafajták és az emberek képesek élvezni."

Felesége, Jane gyermekkora óta sánta volt. Túl sokat ivott. Az 1957-ben elszenvedett stroke tönkretette a látását és elvette képzelőerejét. Mégis írt haláláig. „Írni képzelőerő nélkül is lehet. Sokan próbálják, de csak keveseknek sikerül. Jane közéjük tartozott", mondta Paul Bowles, aztán rátért Lou Reed és a Velvet Underground általa nagyra tartott zenéjének elemzésére. „A blue note[21] teszi élővé a zenét. Nélküle lapos, döglött, lélektelen marad."

Amikor Brion Gysin megtudta, hogy nincs pénzünk, szendvicseket és bort rendelt, kifizette a kávéinkat és búcsúzáskor a zsebembe csúsztatott száz frankot. Éjjel 3 lehetett, amikor a Szajna hídján át megérkeztem a Boulevard Saint-Michelre. Az első saroknál tucatnyi clochard (fedélnélküli) ült lehajtott fejjel, némán, mozdulatlanul az utcai lámpa fénykörének peremén. Átvágtam közöttük. A fénykör közepén bankjegyek hevertek. Megállás nélkül lehajoltam, felvettem a pénzt és az ingzsebembe helyeztem. A körben ülő nincstelenek nem szóltak semmit. Saint-Séverin utcai lakásomba érve megszámoltam Párizs ajándékát. Kétezer frank volt, kéthavi lakbérünket és pillanatnyi varázsszer szükségletünket fedezte. Párizs – New Yorkkal – ellentétben a csodák, a meglepetések városa. Párizs ajándékoz. Nem feltétlenül együttérzésből, mint Brion Gysin tette velünk többször, hanem szeszélyből. New Yorkban mindenért keményen meg kell dolgozni.

„A zenédnek olyannak kell lennie, mintha nem igazán tudnád eldönteni, szerenádozol valakinek, vagy le akarod szúrni az illetőt", mondta Willy DeVille[22] a SPIONS frontemberének a törökfürdőből exkluzív éjszakai klubbá átalakított párizsi Les Bains Douches VIP ambulanciáján, ahol a túladagolt celebeket ápolták diszkréten a halkszavú orvosok és ápolónők. „Legyél egyszerre csábító és fenyegető. Nekem bejött, miért ne jönne be neked is?" A Punk Királynője, Edwige Belmore kalauzolásával jutottunk be a marcona testépítők által őrzött, lágy pasztellszínekben bebútorozott, halvány okkerre festett falú kórterembe. Ő mutatott be bennünket az egyik kanapén fekete, elképesztően hegyes orrú kígyóbőr csizmában heverő sztárnak, akit a legfontosabb zenészek egyikének nevezett. Pedánsan kialakított, lehetetlenül vékony, fekete bajusz, csillogóra lakkozott tengeralattjáró orrához hasonlító, elől homlokára bukó, nyaknál felkunkorodó, éjfekete rocker hajkorona (*pompadour*). Spanyol torreádor és Puerto Rico-i strici keveréke. Sovány testén az általam addig látott legszűkebb fekete öltöny, bíborszínű selyeming, vékony, fekete nyakkendővel. Szájában vékony, hosszú cigaretta. A „macho latino" dandy mintaképe (öltözködési stílusát, moz-

20 Louis-Ferdinand Céline (Dr. Louis Ferdinand Auguste Destouches, 1894–1961). A második világháború idején kettős életet élt. Nappal a Franciaországot megszálló német nácikkal kollaborált, éjszakánként sebesült partizánokat gyógyított. Belgiumi száműzetése idején távollétében egy évi börtönre ítélték Franciaországban. Az ő *Utazás az éjszaka mélyére* (*Voyage au bout de la nuit*) című könyve utazásaim során mindenhová elkísért. Azon kevés irodalmi mű egyike, amelyek olvasása a déltengeri szigeteken és nagyvárosokban egyaránt gyönyörűséget okoz nekem.

21 A „worried" (izgatott) hangjegynek is nevezett, hangszeren játszott, vagy énekelt *blue note* hangmagassága kissé – negyed- vagy fél hanggal, a zenész egyéniségétől függően – eltér a standardtól. A kínai Ming dinasztia hercege, Zhu Zaiyu (1536–1511) által kifejlesztett, Európába Matteo Ricci (1552–1610) olasz jezsuita szerzetes közvetítésével eljutott egyenlően temperált hangolású, tizenkét hangra épülő nyugativá vált zenében az egyes hangok a természeti hangoktól eltérően egyenlő frekvenciatávolságban vannak egymástól, ami mesterségessé, élettelenné teszi a hangzást. Ezt a merevséget oldja fel a jazz, blues, country és rock zenészek által alkalmazott, feszültséget teremtő, a klasszikus, „komoly" zenéken szocializálódottak számára hamisnak tűnő *blue* („a semmiből érkezett") hangjegyek stratégikus beépítése a kompozíciókba.

22 Willy DeVille (William Paul Borsey Jr., 1950–2009) amerikai énekes, dalszerző, megismerkedésünk idején a Mink DeVille együttes frontembere.

Najmányi László
Timeship ORGON – Louis-Ferdinand Céline Shrine, 2016
digitális kollázs, a művész archívumából

Najmányi László
Timeship ORGON – Lou Reed Shrine, 2016
digitális kollázs, a művész archívumából

Najmányi László
Timeship ORGON – Willy DeVille Shrine, Willy DeVille Triptych 02, 2016
digitális kollázs, a művész archívumából

gását sokáig utánozta Bryan Ferry, a Roxy Music énekese). Belső feszültség áradt belőle. Az „ez az ember mindenre képes" lefojtott üzenete. A született retro. A cápauszonyos Cadillac Coupe de Ville az 1950-es évek legvagányabb autójának számított Amerikában. A végtelen országutak elegánsan ringatózó cirkálója. Ilyenben suhantak az első rocksztárok és harlemi stricik. Elvis rózsaszínben kedvelte. Mások a feketében mutattak jobban. Igazi státusszimbólum: a Cadillac Coupe de Ville vad életstílust sugárzott, szexi törvényenkívüliséget. Ha valaki ilyen kocsiban érkezett a kapu elé, a legelitebb klubba is szó nélkül beengedték. Willy DeVille együttesének nevét a nercbunda (*Mink*) és ennek az autónak a párosítása adta: *Mink DeVille*. A banda első kocsijának – vén, babykék, nyitott tetejű Cadillac Coupe de Ville – műszerfalát nercprémmel borították, hogy ne látszanak a repedések. Willy DeVille (*Devil* – ördög) a párduc- és leopárdmintát is szerette.

Bár a Mink DeVille együttes karrierje a punkzene szülőhelyén, a lepukkant, összehányt New York-i CBGB klubban kezdődött, ahol a Ramones, Patti Smith, Television, Blondie, New York Dolls és a Talking Heads is játszott, és a műfajhoz nem értő, ennélfogva bárhol szabadon publikáló zenekritikus specialisták az első punkegyüttesek közé sorolták őket, az erős stílusérzékükön és a hippiesztétika megvetésén kívül semmi közük nem volt a punkhoz. „Ahonnan én jöttem, ott a punk minősítés sértésnek számított. A punk az a senki, aki verekedni hív a kocsma elé, aztán örökre eltűnik", mondta Willy DeVille, aki San Fracisco *s&m* meleg bárjaiban (*leather bars*) kezdett el zenélni, ahol a stílus, a szexi kiállás mindennél többet számított. A blues és soul hagyományokhoz vonzódó ízléséhez közelebb állt a kasztanyetta és a rumbatök, mint a tamtam dob; közelebb a tangóharmonika, mint a betorzított gitár. Zenéjét spanyol hatásokkal és New Orleans-i *zydeco*[23] swinggel fűszerezte. Lágy, érzékeny rugalmassággal, érzelmekkel teli orrhangon énekelt (pályája elején Brian Ferry az énekstílusát is tőle kölcsönözte).

A modern művészet és a francia kultúra iránti vonzódása hozta a rock nagy stílusművészét 1979-ben Párizsba, ahol az Edith Piaf és más sanzonénekesek számára készített vonóshangszereléseiről híres Jean-Claude Petit zeneszerzővel kollaborálva, a L'Aquarium stúdióban vette fel *Le Chat Bleu*[24] című albumának alapjait. „Francia hangzást akarok. A francia zene sokkal élettelibb, mint az amerikai", mondta, ahogy feltápászkodott a kanapéról. „A stúdióban valaki belém nyomta ezt a pokoli szart. Majdnem megölt. Ha rájövök, hogy ki volt – és rá fogok jönni – az a pokolfajzat nem fog több sajtot zabálni, elhihetitek!" Még nem múlt el a túladagolt heroin hatása. Willy DeVille az összeesés szélén egyensúlyozva tántorgott az ambulancia párnázott ajtaja felé, de nem engedte, hogy támogassuk. Ahogy áthaladtunk az egykori törökfürdő előcsarnokából kialakított, villódzó UV fényekkel és a forgó tükörgömbök által szétlőtt lézersugarakkal megőrjített tánctermen, elmondta, hogy Louis X. Erlanger gitáros kivételével kirúgta az egész bandáját, és nagyon büszke, mert sikerült megszerezni Elvis Presley ritmusszekcióját. „Ron Tutt és Jerry Scheff! A legjobbak!"

Ahogy az utcára léptünk, egy loboncos, fekete hajú, villogó szemű, csillogó, szegecsekkel kivert fekete bőrbe csomagolt, túl sok fogú nőstény-tigris támadt ránk. Visítva mellbe vágta, a falhoz lökte, majdnem megharapta a SPIONS frontemberét. Willy DeVille-t nyakkendőjénél fogva megragadva a várakozó kandírozott mandarinzselé színű Cadillac leopárdprémmel borított hátsó ülésére gyömöszölte, aztán a volán mögé ugrott és folyamatosan ordibálva elhajtott. A *Le Chat Bleu* lemez borítóját Willy DeVille híresen goromba első felesége, Toots DeVille fekete párduc képével tetovált jobb válla díszíti. A párduc alatt a név: *Willy*.

Folytatása következik

23 A blues, rhythm and blues, waltzer, shuffle, rezesbanda és rock and roll elemeket spanyol és francia népdalokkal ötvöző zydeco Lousiana állam délnyugati része francia kreol nyelvet beszélő lakosainak zenéje, amely az 1970-es évekre már reggae, hip hop, ska és afro-karib és délamerikai hatásokkal is gazdagodott

24 Mink DeVille: Le Chat Bleu (US, Capitol, 1980)

HORVÁTH MÁRK – LOVÁSZ ÁDÁM

Rothadó szirmok

Sötét esztétika és sötét ökológia Borsos Lőrinc *Virágnyelven* című sorozatában

A melankólia nélkülözhetetlen velejárója minden szubjektivitásnak és minden etikának. Minden egyes tapasztalatunkat jóvátehetetlenül és kitörölhetetlenül átszínezi a vágy és az annak tárgya közötti szakadék sötétsége. A melankólia nem belülről érkezik és a világ külsődlegességére externalizálódik, hanem eleve ott van a megszűnésre és felbomlásra ítélt ökológia gravitációs intenzitásaként. Borsos Lőrinc *Virágnyelven* című képsorozata az elsötétült ökomimétikus praxis kimagasló eredménye. A *Virágnyelven* sorozat a *Botanika és Politika* című kiállítás[1] keretén belül látható a Kisterem Galériában Gosztola Kitti alkotásai mellett. Borsos Lőrinc festményein a természet beárnyékolódik az ökológiai katasztrófa hipertárgy-szerű fenyegetése által.

Timothy Morton esztéta és filozófus *Ecology Without Nature* című kötetében bevezeti a *„sötét ökológia"* fogalmát. Mint írja, „a sötét ökológia egy melankolikus etika. Mivel képtelenek vagyunk kivetni magunkból vagy felemészteni a másikat, (...) a cselekvőképességünk felfüggesztődik".[2] A sötét ökológia melankolikus attitűdje esztétikus formát is ölthet. A természeti létezőkkel nem mint tiszta, ártatlan alteritásokként találkozunk, hanem a felbomlás és az összeomlás tüneteiként. Egy olyan etikai és esztétikai álláspontot jelöl, amely nem letagadni kívánja a negativitást, hanem éppen ellenkezőleg, prezerválja és konzerválja a melankóliát, „megtartja az ökológiai katasztrófa árnyékában élt élet sötét, depresszív jellegét".[3] Arra mutat rá a világ „vége", hogy mindig egyek vagyunk a világ melankolikus, folyamatos pusztulásnak alávetett lényegnélküliségével.[4] Nem a tisztaságra, a természet megtisztítására, purifikációjára kell törekednünk a sötét ökológiai felfogás értelmében, hanem a koszban és szennyességben való megmaradásra. Morton szerint sötét ökológusokként „az általunk kitermelt ragacsos rendetlenségben kell megmaradnunk, sőt, azonosulnunk kell ezzel a szennyes csúfsággal".[5] A sötét ökológiának nem célja elérnie a nagybetűs Másikat, vagy egyesülni ezzel a redukálhatatlan alteritással: „meghagyja a dolgokat úgy, ahogy vannak".[6]

A Kisterem Galériában látható *Botanika és Politika* kiállítás címe is utal arra, hogy a növények is fontos politikai aktorokként tételeződhetnek. Borsos Lőrinc *Tulipa 'Semper Augustus'* című képe egy fénytelen, sötét alapból emelkedik ki, azonban ez a kiemelkedés csupán időleges, mivel a Tulipa 'Semper Augustus' már nem létezik, tehát egy kihalt virággal van dolgunk. Az ökomimétikus gesztus, amelyet ez a festmény megvalósít, az elhalt kísérteties visszatérését eredményezi. A sötétből szellemszerűen kísértenek a növény halvány, piros elszíneződései, melyek egy vírusos fertőzés következményei. A sötét ökológia folyamatosan visszaszívja magába az attól csak látszólag elkülönülő inoperatív ágenseket. Esztétikai értelemben a 'Semper Augustus' tulipán különlegességét és értékét – amely az 1637-es tulipánőrület fékeveszett spekulációjába torkollott – a virág szirmait megszálló mozaikvírus adta, amely nem sokkal később a virágfajta teljes eltűnését eredményezte. A művészi nyelv kudarcossága képtelen egészen lehatolni a dolgok titkos mélyére.[7]

A válságban, pusztulásban lévő természetnek több köze van a halálhoz, az élő halottsághoz, mint az élethez. Ebből adódóan az ökológiai témájú esztétikai gyakorlatnak, és általánosságban az ökokritikának mint politikai gesztusnak „a halottakhoz kell csatlakoznia".[8] Problematikussága és ellentmondásossága ellenére a sötetbe merülő természet redukálhatatlanul közel áll hozzánk.[9] Ebben az értelemben az ökológiai álláspont nem transzcendálja a természet tisztátalanságát, a beszennyezett antropocén korszak bomlottságát. A sötét ökológia legfőbb jellemzője az, hogy „helyben marad", még ha ez a hely groteszkül deformálódott, sőt, egyenesen lakhatatlan is.[10] Mérgezett sárban kell leragadnunk, sőt, már abban vagyunk leragadva, a radioaktív, anti-vitális talaj ölelésében, az olajfoltok feketeségében, és nem áhítozhatunk valamilyen tiszta földre.[11] A természet folyamatosan visszatér, ez az örök visszatérés viszont nem egy reményteli találkozás lehetőségét vetíti elő, hanem „élettelen, rettentő és mechanikus jelenlétként" adódik.[12] Ebből a roncsoltságból egy olyan közösségiség lehetősége merül fel, amely „excentrikusságával" felkelt bennünket a romantikus természetimádat „szendergéséből".[13] Furcsa és kísérteties tájon találjuk magunkat, a katasztrófa által beárnyékolt térbeliség alaptalanságában.[14]

Dylan Trigg megfogalmazásában „a hely mindig elfoglalja a hiányunkat".[15] A kísértetiesség hantológiája hiányos jelenlétként

1 *Borsos Lőrinc, Gosztola Kitti: Botanika és Politika*. Kisterem Galéria, Budapest, 2016. október 28 – december 2. Kurátor: Zsikla Mónika
2 Timothy Morton (2007) *Ecology Without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics* (Cambridge: Harvard University Press), 186.
3 Morton 2007: 187.
4 Uo.
5 Morton 2007: 188.
6 Morton 2007: 196.
7 Uo.
8 Morton 2007: 201.
9 Morton 2007: 200.
10 Uo.
11 Morton 2007: 201.
12 Uo.
13 Morton 2007: 202.
14 Uo.
15 Dylan Trigg (2006) *The Aesthetics of Decay: Nothingness, Nostalgia, and the Absence of Reason* (New York: Peter Lang), 134.

Borsos Lőrinc
Virágnyelven, 2016, Kisterem Galéria
(Borsos Lőrinc, Gosztola Kitti: *Botanika és Politika*)

árnyékolja be az elhagyatottság színhelyeit, a hiányos jelenlétek térbeliségeit.[16] Ez a hantológiailag túlkódolt térbeliség, a romlás esztétikája erőteljesen megjelenik Borsos Lőrinc alkotásaiban. Nemcsak a romokat tekinthetjük otthontalan, hely nélküli helyeknek, hanem a romosként felfogott antropocén természetet is olyan helyként írhatjuk le, amelyben „feltárulkozik a rögzített és racionális otthon hiánya".[17] Heterogenitásával a romos, roncsolt térbeliség szétszór a világban heterogén, degenerált és dekadens mozzanatokat.[18] Morton tézise szerint végleglegesen szakítani kell azzal a gondolattal, mely szerint megérthetjük és integrálhatjuk ezen heterogén aktorokat és elemeket. Ehelyett az alteritás redukálhatatlanságát, a heterogenitás „radikális non-identitását" kell elismernünk.[19] Sőt, azt is mondhatjuk, hogy az ember által véghezvitt katasztrófa még negativitásában sem tekinthető kitüntetettnek. Az antropocént nem vizsgálhatjuk függetlenül az egyéb geológiai és temporális síkoktól. A temporalitást többé nem-lineáris módon kell értelmeznünk: linearitás helyett összegabalyodottság, a különböző rétegződések differenciálatlan kiazmusa tapasztalható „temporális homályként".[20] Egyetlen létező sem alkot koherens, egységes egészt: Borsos Lőrinc virágain többféle temporalitás keveredik, és nem kibogozható, melyik mondható elsődlegesnek.[21] A sötétség keretezi, nyeli el a virágokat, vagy a feketeség furcsa esszenciájából szöknek szárba ezek a növények. Ebben a szemléletben nincsen kizárólagosság: az egyetlen kizárólagosság a katasztrófa kizárólagossága, a látóhatárt elsötétítő ökoválságnak mint hipertárgynak a közeledése.

A hipertárgy egy eredetileg informatikai fogalom, amelyet Morton átemelt a filozófiai és esztétikai diskurzusba a *Hyperobjects* című könyvében.[22] Minden olyan objektumot hipertárgynak nevezhetünk, amely más entitásokhoz képest hatalmas méretekkel rendelkezik, olyan nagysággal, mely beárnyékolja az általa érintett létezőket.[23] A hipertárgyak további tulajdonságaiként említi Morton a „ragadós jelleget", a „non-lokalitást" és az „interobjektivitást".[24] Olyan a hipertárgy, mint egy fekete, sűrű olajfolt, amelyben madarak és halak fulladoznak, és amely átszínezi a testeiket, légzőszerveiket és az óceán felszínét.[25] A *Language of Flowers / Virágnyelven* című sorozat festményei sötét, olajszerű hátterei hipertárgyként szinte magukba olvasztják a gyenge, törékeny virágokat. Ezek a virágok láthatatlan gyökérzetük és érrendszereik által beleragadnak a sötétség mély melankóliájába.

16 Trigg 2006: 135.
17 Trigg 2006: 136.
18 Trigg 2006: 136-137.
19 Morton 2007: 186
20 Morton 2016: 71.
21 Morton 2016: 72.

22 Timothy Morton (2013) *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World* (Minneapolis: University of Minnesota Press)
23 Morton: 2013: 1.
24 Horváth Márk, Lovász Ádám (2016) „A zaj mint hipertárgy", In: Karlovitz János Tibor (szerk. 2016) *Társadalom, kulturális háttér, gazdaság* (Komárno: International Research Institute), 383-391.
25 Morton 2013:180.

Borsos Lőrinc
Virágnyelven, 2016, Kisterem Galéria
(Borsos Lőrinc, Gosztola Kitti: *Botanika és Politika*)

A feketeség tapadós teljessége átjárja ezeket a kimunkált virágábrázolásokat. Julia Kristeva a negativitás egy olyan formájáról beszél a *Soleil Noir* című könyvében, amely „totális óceáni halálként árasztja el a világot".[26] Jean-Paul Sartre a *Lét és a semmi* című munkájának egyik leghíresebb részletében a ragacsos anyagról mint rettenetes fenyegetésről ír: „a ragacsos anyag olyan, mint egy rémálmunkban látott folyadék, amelynek minden tulajdonsága életre kel és ellenem fordul."[27] A ragacsosság magába kíván szippantani bennünket, és ezáltal fedi fel embertelen, sötét preobjektív totalitását. Rémisztő, mert veszélybe sodorja az olaj sűrű, andalító folyékonysága az egyéniségünket, ugyanis „egy ragacsos anyagot megérinteni annyi, mint kockáztatni, hogy feloldódjunk a ragacsosságban."[28] Borsos Lőrinc alkotásaiban még a színesnek tűnő virágábrázolásokat is ez a rettenetes jelleg lepi el. Értékek vagy különálló objektumok helyett a halál olajos óceánja értéktagadásként tételeződik, „egy antiérték szimbólumaként jelenik meg".[29] A sötétség egy mély szakadékosságot is jelent, olyan anyagiságot, amely betömi a szánkat a „tátongó dolog obszcenitásával".[30] Sűrűsége okán a feketeség összefüggésbe hozható a vastagsággal is.[31] A tátongó jelleg és a szubverzivitás összesűrűsödése egymást nem kizáró, hanem kiegészítő attribútumok.

Az óceáni halál olajos felszínén finom növényi formák találkoznak a katasztrófa mélységes formátlanságával. Francis Ponge a *Faune et Flore* című prózaversében egy sajátosan „növényi időről" beszél, amely teret enged a hervadásnak, a növények fokozatos degradációjának: „a hervadó virágok szépsége: a szirom összezsugorodik, akárha tűzbe tartották volna: egyébiránt pontosan erről van szó: az aszalódásról. Azért fogy el lassanként, hogy megmutassa a magot, melynek úgy döntött, esélyt ad, szabad teret enged."[32] A halál fekete vizeit felszívó gyenge növényi szár eljuttatja a virágig a megsemmisülés asszimetrikusságát. Már a hervadás is belefoglaltatik a katasztrófa szabadságába, amelytől a virág színe csak időleges kilengés, heterogén mutáció. A heterogenitás mellett tehát a katasztrófa adja a sötét ökológia meghatározó ontológiai tartalmát, olyan folyamként, amely beletöltődik az esztétikumba. A sötétség nemcsak felszámol, hanem szubverzív módon furcsa összekapcsolódásokat is megalkot.[33] Ez a kifordult, pervertált, a sötétség által átjárt és beterített interkonnektivitás adja a hipertárgyak melankolikus tengerében megakadt létezők kontextualitását. Továbbra is lehetséges a gyász a hipertárgyak árnyékában, viszont ennek a gyásznak szükségképpen egyetemesnek kell lennie, a depresszív ember

26 Julia Kristeva (1992) *Black Sun: Depression and Melancholia* (New York: Columbia University Press), 73.
27 Jean-Paul Sartre (2006 [1943]) *A lét és a semmi: Egy fenomenológiai ontollógia vázlata* (Budapest: L'Harmattan), 713.
28 Sartre (2006 [1943]): 714.
29 Sartre (2006 [1943]): 715.
30 Sartre (2006 [1943]): 718.
31 Michel Pastoureau (2012) *A fekete. Egy szín története* (Budapest: Pesti Kalligram Kft.), 70.
32 Francis Ponge (2016) *A dolgok oldalán* (Budapest: L'Harmattan), 66.
33 Morton 2013: 83.

Borsos Lőrinc
Tulipa 'Semper Augustus' (Liliaceae), 2016
olaj és akril, vászon, fatábla, 20 × 30 × 5 cm

Borsos Lőrinc
Philadelphus Lewisii (Hydrangeaceae), 2016
olaj és akril, vászon, fatábla, 20 × 30 × 5 cm

differenciálatlan érzelmi összeomlottságához hasonlóan: a gyász depresszív egyetemessége „temetővé" változtatja a gyászoló pszichéjét.[34] A Kristeva által leírt „depresszív pozíció" tökéletes passzivitás, olyan dermedtség, amely a felfüggesztődésén keresztül mutat be önfelszámoló áldozatot a hipertárgy feketéjének.[35] Ebben az értelemben a sötét ökológia által virálisan megfertőződött esztétikai gyakorlatnak nekrologikussá kell válnia, megvilágítva az élet heterogenitása és a halál burjánzása közötti affinitási viszonyokat. Kristeva összeköti a képzelet amorf jellegéből kibomló mesterkéltséget az eltetemesedéssel.[36] Borsos Lőrinc művészete esztétikus vagy xenoesztétikus virágnyelven kíván szólni hozzánk, olyan megtört fragmentumokon át, amelyek a halott nyelv éjszakájába juttatnak bennünket: „halott vagyok és a sötétség szüntelenül váltakozik a fénnyel. Az univerzum számomra zárt, benne vaknak kell maradnom a semmiséghez láncolva. Ez a semmi, én magam vagyok, az univerzum az egyetlen temetőm, a Nap az egyetlen halálom."[37] Mi magunk vagyunk a sötétség, a hipertárgy beláthatatlan mélyétől nem vagyunk különválaszthatóak.

Borsos Lőrinc *Rosa 'Black Baccara'* című alkotása a rózsa feketeségében lévő szubverzív potencialitásokra utal. A művész összeköti – spekulatív módon – a fekete rózsát a black metál műfaj zenei világával. Jól látható, hogy a sötét virág alig töri meg a háttér mindent elfedő feketeségét, hozzá van tapadva a hátteréhez. Egyedül a zöld szár kínál szökésvonalakat, azonban a száron keresztül a fekete virágban összpontosul a tápanyag. Ennek a növénynek a virágzása tehát önfelemésztés, akárcsak a black metál zene. Egyfajta negatív transzcendencia valósul meg mind a fekete rózsa, mind a vallásgyalázó black metál zenészek szubverzív praxisa kapcsán. Az önelégetés olyan elfeketülést visz végbe, amely maga a tökéletes negativitás: a megszűnés nemlétének „immateriális tisztasága" marad, afféle végső, kiszáradt, elhamvadt maradványként.[38]

Az elmúlásnak és a felszámolódásnak egy másik aspektusát figyelhetjük meg a virágban mint szimbólumban. Georges Bataille egy korai, 1929-es tanulmányában kiemeli, hogy a dolgok elzárkózó, szimbolikus tartalmakat rejtenek magukban. Mint írja, „a látvány avat be a dolgok értékeibe".[39] A virágok temporalitása Bataille szerint a teljes és azonnali, rövid idő alatt bekövetkező degradáció hirtelenségére utal. A virágok traumatikussága tragikomikusan szánalmas.[40] Még az illataik is, szinte végtelen változatosságuk ellenére, mind egyetlen igazságtartalomra irányítják érzékelésünket: „a szerelemnek olyan szaga van, mint a halálnak".[41] A szerelembe avató rózsa illata nem az

34 Kristeva 1992: 61.
35 Uo.
36 Kristeva 1992: 73.
37 Georges Bataille (1998) *The Collected Poems of Georges Bataille* (Dufour Editions), 69.
38 Uo.
39 Georges Bataille (1985 [1929]) "The Language of Flowers", In: Georges Bataille (1985 [1929]) *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939* (Minneapolis: University of Minnesota Press), 11.
40 Bataille 1985 [1929]: 12.
41 Bataille 1985 [1929]: 13.

Borsos Lőrinc
Rosa 'Black Baccara' (Rosaceae), 2016
olaj és akril, vászon, fatábla, 20 × 30 × 5 cm

élet felé nyit réseket, hanem a halál kilátástalanságának enged teret. Minden rózsa olyan temető, amelyben elsüllyednek szakadékos vágyaink. A magasból hullanak alá a virágszirmok, ezáltal megvalósítva egy fordított emanációt. Noha a növény a fényből táplálkozik, „annak szentségtelen és alantas gyökérzete a földbe merül alá, imádva a rothadtságot legalább oly mértékben, mint amennyire a növény szomjazik a fény után."[42] Bataille rövid esszéjének végén feleleveníti a mandragóragyökér „obszcenitását" és „alantasságát".[43]

Ebből a szimbólumból bontakoztatja ki Michael Taussig saját Bataille-olvasatát. Taussig kiindulópontja az, hogy minden ábrázolás egy öncsonkító mozzanatként megy végbe, amely „hullámszerű mozgásokat" képez a totális óceáni halál felszínén.[44] A bizonytalanul remegő zöld szárak és virágszirmok Borsos Lőrinc képein utalnak a művészet általános tetemszerűségére. Ebben a poszthumán művészeti térben, amelyet műveik megidéznek, a felfüggesztettség állapotába kerülünk: „nem lehet eldönteni, hogy mi a művészet és mi a természet".[45] A sötét ökológiai szemléleten belül a virág nemcsak a termékenység vagy az élet burjánzó kibontakozásának a jele, hanem törékenységén keresztül a halál és a katasztrófa állandó közelségét is képviseli.[46] Taussig a fehér mandragóravirág kapcsán megemlít egy középkori hiedelmet, mely szerint az a felakasztott férfiak spermájából terem, amely az akasztás idején a földre hull, akárcsak a virágszirmok.[47] A fehér virágszirmok a mazochista, munkátlan terméketlenség hervadó maradványai. A megszáradó, a föld feketeségébe ivódó ondócsepp a produktivitással szemben az elnyelődés terméketlenségét valósítja meg.

42 Uo.
43 Bataille 1985 [1929]: 14.
44 Michael Taussig (2003) "The language of flowers." *Critical Inquiry* 30.1 (2003): 100.
45 Taussig 2003: 109.
46 Taussig 2003: 111.
47 Taussig 2003: 121-122.

Eugene Thacker arra hívja fel a figyelmünket, hogy a szomorúság nemcsak pszichologizálható szubjektív mozzanat, hanem egy olyan légkör, amelynek kedvtelenségéhez még csak nem is szükségeltetik az emberek jelenléte. A szomorú légkör halálos stabilitása „egy érdektelen világ" sötét ökológiáját járja át.[48] A halált követő kivirágzás annak az excesszusnak a megnyilatkozása, amelyet még a kivégzés aktusa sem képes megérinteni. A kihullajtott ondó és a leszakított fehér jázmin egyaránt tekinthető „olyan életnek, amelyet a halál hozott létre, perverz, mágikus, kifordított életnek".[49] Mutáns, élőhalott többlet, üres bőség, amely még a mű befogadóját is sterilizálja, magtalanná lényegíti át. Magok nélkül csak a sötét ökológia feketeségének simogatása marad és a fokozatosan leszáradó halványzöld levelek. Magtalan és gyökértelen levél: reziduális fraktál. Rothadó szirmok a felaksztott ember spermájaként darabosan áradnak szét körülöttünk. Ebben a sötét éjszakában soha többé nem lesz fényesség: még a fehér szirmok is örökké elhalnak. Beáll a csend.

48 Eugene Thacker (2015) *Cosmic Pessimism* (Minneapolis: Univocal Publishing), 20.
49 Taussig 2003: 129.

BIBLIOGRÁFIA:

Bataille, Georges (1985 [1929]) "The Language of Flowers", In: Georges Bataille (1985 [1929]) *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939* (Minneapolis: University of Minnesota Press)

Bataille, Georges (1998) *The Collected Poems of Georges Bataille* (Dufour Editions)

Baumgartner, Brad (2015) "Ablaze in the Bah of Fire", In Masciandaro, Nicola [et al.] *Mors Mystica. Black Metal Theory Symposium* (Schism Books)

Horváth Márk – Lovász Ádám (2016) „A zaj mint hipertárgy", In: Karlovitz János Tibor (szerk. 2016) *Társadalom, kulturális háttér, gazdaság* (Komárno: International Research Institute), 383-391.

Kristeva, Julia (1992) *Black Sun: Depression and Melancholia* (New York: Columbia University Press)

Morton, Timothy (2007) *Ecology Without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press)

Morton, Timothy (2013) *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World* (Minneapolis: University of Minnesota Press)

Morton, Timothy (2016) *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence* (New York: Columbia University Press)

Pastoureau, Michel (2012) *A fekete. Egy szín története* (Budapest: Pesti Kalligram Kft.

Ponge, Francis (2016) *A dolgok oldalán* (Budapest: L'Harmattan)

Sartre, Jean-Paul (2006 [1943]) *A lét és a semmi: Egy fenomenológiai ontollógia vázlata* (Budapest: L'Harmattan)

Taussig, Michael (2003) "The language of flowers." *Critical Inquiry* 30.1 (2003): 100.

Thacker, Eugene (2015) *Cosmic Pessimism* (Minneapolis: Univocal Publishing)

Trigg, Dylan (2006) *The Aesthetics of Decay: Nothingness, Nostalgia, and the Absence of Reason* (New York: Peter Lang

GADÓ FLÓRA

Agrupación Señor Serrano: Egy ház Ázsiában | A House in Asia

Trafó Kortárs Művészetek Háza, Budapest
2016. október 21–22.

A spanyol társulat, az Agrupación Señor Serrano a Trafóban is bemutatta az *Egy ház Ázsiában* című, 2014-es darabját, amely az amerikai történelem klasszikus narratívájának ironikus felhasználásán keresztül, a cowboy-indián ellentét dekonstruálásával gondolja újra a 2001. szeptember 11. után kialakult társadalmi és politikai helyzetet. A társulat sajátos, lenyűgöző színpadi nyelve – a méretarányos makettek, a műanyag figurákkal előadott események élő felvétele, vágása és kivetítése – (tárgy)színház, film és performansz ötvözetét nyújtja, s egyben folyamatosan reflektál önnön konstruáltságára is.

A darab előtt egy sajátos „értelmező szótárat" kapunk segítségül, amelyben történeti események, fogalmak definíciói szerepelnek, a keresztes hadjáratoktól az ún. *Neptunusz szigonya* vagy *Neptun lándzsája* fedőnevű katonai akcióig, amely Oszama bin Laden elfogására irányult 2011-ben. Az előzetes áttekintés hasznosnak bizonyul, ám amint elkezdődik a darab, már nem sok időnk lesz a papírlapra pillantani. Az intenzív, a nézőt rögtön beszippantó színpadkép hamar egy olyan „alternatív valóságba" kalauzol, melyben a 21. század első évtizede egy fiktív westernfilm kerettörténetén keresztül elevenedik meg.

Már az első jelenet is erőteljes, de mégsem hatásvadász: egy videójáték közvetítését látjuk a vásznon, amelyben – erőteljes hangeffektussal kísérve – egy pilóta szemszögéből figyelhetjük a repülőgép mozgását, haladási irányát. A repülő mintha megpróbálna leszállni, ide-oda köröz, majd pár perc feszültséggel teli idő után feltűnik az egykori World Trade Center jellegzetes sziluettje. A gép az épület felé veszi az irányt, ám mielőtt belecsapódna az egyik toronyba, hirtelen elsötétül a kép. Ez az „intro" vagy prológus kijelöli a darab időszámításának kezdetét, ám amit ezután látunk, az nagy mértékben különbözik a 9/11-et tematizáló hivatalos diskurzustól, a bináris elkövető-áldozat, hős-bűnös narratívától és egy újfajta nézőpontot kísérel meg bevezetni.

A négy ház

A cím – *Egy ház Ázsiában* – tulajdonképpen többes számban értendő: a darab középpontjában egy bizonyos ház, illetve annak különböző alakváltozatai, másolatai állnak. Összesen háromról, vagy ha úgy tetszik, négy verzióról van szó: az első és „eredeti" ház Oszama bin Laden saját otthona Abbotábádban, Pakisztánban – végül itt végzett vele 2011. május 2-án az amerikai haditengerészet egyik kommandós alakulata (Navy Seal). A második ház – az előző pontos mása – Észak-Karolinában található egy katonai támaszponton (Harvey Point), ahol az amerikai haditengerészet katonái a 2011-es bevetésre készültek. A harmadik ház Kathryn Bigelow filmjének, *a Zero Dark Thirty – A Bin Laden hajszának* (2013) Jordániában felhúzott díszlete. A negyedik pedig vélhetőleg éppen a színpadon megjelenő, a számos helyszínt és történést magában egyesítő és sűrítő méretarányos makett lehet. Ugyanakkor a társulat darabhoz írt kísérőszövegéből kiderül, hogy makettből is éppen három készült: egy a CIA számára, a második Bigelow filmjéhez és végül az előadáshoz felhasznált változat, amelyet ők neveznek meg harmadikként.[1]

A ház motívuma a különböző helyszínek közt létrejövő összefüggések kibontásának adja meg a keretét. Ez a makett a darab tulajdonképpeni „főszereplője", ebben és a terepasztal más részein zajlanak azok a „történések" – így például olyan korábbi történelmi események, mint a lepantói csata vagy az öbölháború, illetve a kiképzés, az ütközet, a katonák visszaemlékezéseinek jelenetei –, amelyek az élő felvétel, a vágás és a kivetítés során végül a vetítővásznon jelennek meg. A ház mint motívum így egy újszerű, eddig kevésbé használt nézőpontból vizsgálja az eseményeket, ráadásul úgy, hogy az eredeti és másolat, valóság és fikció közti dichotómia is összemosódik, az eddig jól megragadható határok pedig eltolódnak, kérdésessé válnak. Tekinthe-

1 http://www.srserrano.com/index.php/en/producciones/a-house-in-asia

Agrupación Señor Serrano
Egy ház Ázsiában | A House in Asia
© Fotó: Bogdán Réka

Agrupación Señor Serrano
Egy ház Ázsiában |
A House in Asia
© Fotó: Nacho Gomez

tő-e bármelyik ház is „eredetinek" és ha igen, mi a „másolatok" viszonya hozzá? Hogy tudunk erről gondolkodni, ha a házakról eleve csak egy kép él az emlékezetünkben, méghozzá mondjuk a filmbeli – valósághű – díszlet képe? Az előadás a továbbiakban a három ház közötti viszonyrendszert vizsgálja: abból kiindulva, egy szimbolikus helyszínbe (a negyedik makett házba) sűrítve a történéseket.

Geronimo és Ahab

A házak mellett kiemelt szerepet kap az 1909-ben elhunyt Geronimo, a csirikava apacsok egykori törzsi vezetője, aki hosszú és elszánt küzdelmet folytatott a telepesek ellen. Bármilyen furcsán is hat, a híres indián harcosról kapta Bin Laden a fedőnevét az ellene irányuló katonai hadműveletben. Az előadás erre a furcsa párhuzamra erősít rá különböző módokon: például egyszer sem hangzik el az al-Khaida alapítójának neve, helyette végig Geronimót és apacsokat mondanak, így fokozva a fedőnév okozta zavart. Bin Laden elfogásának jeleneteivel párhuzamosan pedig többször „vágnak be" klasszikus filmjeleneteket az indiánok és az amerikai katonák, telepesek küzdelméről. A fedőnév kiválasztása tehát semmiképpen sem tekinthető véletlennek: Serrano társulatát valószínűleg éppen úgy megdöbbentette ez, mint a nézőt. „Bármilyen nevet választhattak volna, de ők a Geronimót választották. A mi értelmezésünkben ez nem véletlen és nem elhanyagolható jelentőségű döntés. Valójában az Egyesült Államok hadseregének magáról alkotott képe mutatkozik meg benne, és arra utal, hogy még mindig úgy érzik, ők a cowboyok, és mindenki más indián, aki nem azt akarja, amit ők" – nyilatkozták egy interjúban.[2] Geronimo neve az amerikai történelemben tehát fogalommá vált, a mindig jelenlevő, de folytonosan alakot váltó ellenség képével, valamint annak démonizálásával azonosult, vagyis azzal, amit George W. Bush az elnöksége alatt „war on terror"-nak nevezett. Ezt erősítve és a kontextust kitágítva jelennek meg a darab során olyan – többnyire Amerikához vagy az arab világhoz kapcsolódó – egyéb katonai konfliktusok a középkortól napjainkig, amelyekben mindig az üldöző-üldözött, hódító és meghódított viszonyrendszere a domináns.

A darab másik visszatérő, szimbolikus alakja Ahab kapitány: a Moby Dickkel folytatott küzdelmét adaptáló filmből szintén számos részletet láthatunk.[3] Ahogy az indián vezér kapcsán is különböző filmekből kiemelt nagy összecsapásokat vágtak össze a rendezők, úgy ez esetben is az óriás bálnával folytatott végső küzdelem, leszámolás jelenetei ismétlődnek újra és újra. Ez történik akkor is például, amikor a színészek a játék figurákkal a hadműveletet lezáró rajtaütést játsszák el a házban: a műanyag bálna itt egyértelműen a halott Bin Ladent jelképezi. A vadászat, a küzdelem motívuma miatt érthető a párhuzam: Moby Dick lehetetlennek tűnő elfogása a Bin Laden hajsza tükörképévé válik. Érdemes felidézni ezen a ponton Deleuze és Guattari *Mille plateaux* [4] (1980) című munkájának ide kapcsolódó gondolatait: az ő olvasatukban árnyalódik az üldöző-üldözött viszony, és Ahab kapitány esetében a „bálnává leendés"[5] folyamata zajlik le, amikor a hajsza során szinte már azonosul Moby Dickkel. Ugyanakkor ez az erőteljes identifikáció a „a démonnal" való paktumot is magában foglalja a filozófusok szerint.[6] A darabban a katonák részéről is megjelenik egyrészt a céllal való azonosulás nehézsége, másrészt a Bigelow-film forgatási jeleneteinek megidézése során a színészek saját szerepükhöz való viszonyában is hangsúlyossá válik, hogy akkor tudják „hitelesen" alakítani a katonákat, ha belehelyezkednek az ő akkori nézőpontjukba, azonosulnak a misszióval, átérzik annak fontosságát.

Szerepek

A darabban fontos szerepet kap a „Geronimót" végül – másokkal együtt – elfogó/likvidáló Navy Seal katona, Matt Bissonnette alakja, aki egyértelműen a magányos cowboy archetípusát idézi; nemcsak a makettben lévő apró (játék)figurák, hanem az egyik performer is eljátssza a férfit. Az ő – általunk töredékesen megismert – visszaemlékezéséből[7] szerezhetünk tudomást a haditengerészet egy katonájának kiábrándult nézőpontjáról és arról, hogy, mit váltott ki belőle az a tapasztalat, hogy „ő volt az, aki megölte Geronimót". A könyv Mark Owen álnéven jelent meg, ami érdekes módon azonos a Take That együttes egyik tagjának nevével, így az sem meglepő, amikor egy ponton felcsendül az együttes *Back for Good* című slágere. A bűnbánatot hordozó dalszöveg jelentése a darab kontextusában azonban teljesen megváltozik: nem egyértelmű, kinek szól a dal, kihez is szól a bocsánatkérés.[8] Bissonnette melankolikus visszaemlékezését törik meg többek között azok a jelenetek, ahol már a Bigelow-film forgatásán találjuk magun-

2 http://magyarnarancs.hu/szinhaz2/atirjuk-a-21-szazad-elso-evtizedet-westernfilmme-101305
3 John Huston: *Moby Dick* (1956), Gregory Peck főszereplésével
4 Gilles Deleuze – Felix Guattari: *Capitalisme et schizophrénie – Mille plateau*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1980, 297-298.
5 devenir-baleine irrésistible" (298.)
6 I. m. 298.
7 Mark Owen with Kevin Maurer: *No Easy Day: The Autobiography of a Navy Seal: The Firsthand Account of the Mission that Killed Osama bin Laden*, Dutton – Penguin Group, New York, 2012
8 Idézet a dalszövegből: „Whatever I said, whatever I did,/I didn't mean it /I just want you back for good", http://www.azlyrics.com/lyrics/takethat/backforgood.html

kat, és a Matt-et, valamint egy másik katonát játszó két színész beszélgetését figyeljük a saját szerepükről, annak fontosságáról és céljáról. Kimondják: a világ rájuk, az ő arcukra fog emlékezni és nem a valódi „hősökre". Ezért különösen fontos az alakításuk, ráadásul egy világtörténelmi pillanatot játszanak el – győzködi a fiatal srác a már tapasztalt színészt, amikor banálisabbnál banálisabb példákat felhozva keresi erre a megfelelő hasonlatot. Itt ismét egy olyan izgalmas dinamika indul be, kezd el működni a valóság és a fikció közt, amelynek révén az emlékek elfogultsága, torzítása, illetve ezek adaptálása – egy könyv vagy film esetében – válik az egyik fő kérdéssé. Mit tudhatunk meg Mark Owen visszaemlékezéséből, melyen a film is alapult? Mi számít „hiteles" forrásnak? Mindez hogyan jelenik meg egy filmben? És végül, mit tesz ehhez hozzá maga az *Egy ház Ázsiában* című darab? Talán a leginkább azt, hogy az említett különböző narratívák egymás mellé helyezésével és ütköztetésével felhívja a figyelmet arra a viszonyrendszerre, amelyben ezek úgy hatnak kölcsönösen egymásra, hogy ezáltal megváltozik a jelentésük.

Terepasztal

Mindehhez szorosan hozzátartozik az a sajátos színpadkép, amely – többek között – a Trafóban is már több alkalommal[9] fellépett, holland társulat, a Hotel Modern darabjaiból is ismert lehet. A színpadon három színész animálja azt a bizonyos házat, melynek felnyílnak a falai, ajtói és ablakai, és ahol apró műanyag indiánok és cowboyok a főszereplők. Ebben a mikrovilágban – amely felidézheti a gyermekkor világát is, amelyben minden megtörténhet és a harc is csak egy játék, amelynek nincs következménye – jelennek meg, zajlanak az események, amelyeket aztán az élő felvétel és vágás után a vásznon láthat a néző. Hiába vonzza a tekintetünket a kivetítő, ettől még igyekszünk a három „színészen" tartani a szemünket, akik a legegyszerűbb technikai eszköztárral idézik elő és teremtik meg ezt a komplex színpadképet. S bár lehet, hogy néha már túl erőteljesnek hat ez a jelenlét, és felmerülhet a cselekmény háttérbe szorításának veszélye is, azonban épp emiatt nem válik egy percig sem unalmassá az előadás.

A popkulturális utalásokkal teli, montázsszekvenciákra emlékeztető éles váltások, az erőteljes zenehasználat, az archív jelentek, a virtuális valóság és az élőszereplős jelenetek ütköztetése egy hibrid színpadi és képi világot eredményez: noha a makettek és a figurák képezik az alapot, mégis a mozgókép uralja az előadás vizualitását. Ugyanakkor ez a gesztus önreflexívnek is tekinthető: utalhat emlékeink mediatizáltságára, illetve arra, hogy miként viszonyulunk valamihez, amiről emlékeink már csak képeken keresztül vannak. A darab indirekt módon felveti az átélt trauma és a (képi) emlékezet viszonyának a kérdését.

Érdekes kiegészítés lehet ezen a ponton Laure E. Tanner szövegét megemlíteni,[10] amely a 9/11 utóéletének kapcsán a tragédiát túlélték emlékeit elemzi. Ezek során kiderül, hogy nemcsak az egész világ, hanem maguk a túlélők is egy mediatizált formában érzékelték az eseményt: arról számoltak be, hogy emlékeikben úgy él az a nap, mintha egy ismerős katasztrófafilmet vagy egy fotót néznének kívülről, ezzel is eltávolítva maguktól a történteket. A darab során a Bin Ladent különböző narratívákból (filmekből) behelyettesítő szereplők egy más jellegű – de mégis hasonlóképpen működő – eltávolítást, elfedést juttathatnak eszünkbe.

A 21. század első évtizedének Amerikával összefüggő történéseit ilyen szűrőkön keresztül megmutatni szokatlan és ritka kritikai attitűdre vall. Noha a nézőnek nehézséget okoz, hogy be tudja fogadni a színpadi történések minden elemét, mégis ezek együttes tapasztalatában lehet a munka esztétikai kulcsa. Ahogy a társulat is fogalmaz: „Három síkon játszódik a darab: a méretarányos makettek mikrovilágában, azoknak az előadóknak a terében, akik a maketteket mozgatják és a kamerákat kezelik, meg néha reagálnak arra, hogy mi történik abban a kisebb világában, és végül a kivetítőn. Akkor áll össze az előadás, ha ezt a három síkot egyszerre tudja követni a néző."[11] Az előadás egyszerre könnyed és megterhelő, s épp a különböző technikák, médiumok, hangnemek keverése, az éles váltások és a végig jelenlévő önreflexió, valamint az átgondolt történelmi keretrendszer az, ami igazán egyedivé teszik.

9 *The Great War / A Nagy Háború*, 2004. december 17-18.; *The Camp* / Tábor, 2008. február 22-23.; *Shrimp Tales / Rákmesék*, 2010. április 29-30.

10 Laure E. Tanner: Holding On to 9/11: The Shifting Grounds of Materiality, *PMLA*, Volume 127, Number 1, January 2012, 58–76.

11 http://magyarnarancs.hu/szinhaz2/atirjuk-a-21-szazad-elso-evtizedet-westernfilmme-101305

A váratlan kiállító

Molnár Verával beszélget Vámos Éva

Vámos Éva: A váratlan *a címe a stuttgarti Kunstmuseumban legutóbb rendezett csoportos kiállításnak,[1] amelyre éppen készült Molnár Vera, amikor párizsi műtermében beszélgettem vele.*

Túl a 92. életévén hihetetlen energiával készül az egymásba érő kiállításokra, Párizstól Buenos Aires-ig. Az utóbbi időben Budapesten is többet láthatóak munkái, így a Vintage Galéria[2] és a Francia Intézet[3] után a Ludwig Múzeum nagy Bartók-kiállításán[4] fogad Molnár Vera nagyméretű installációja.

Miért olyan fontos számodra a váratlan, amely visszatérő motívuma műveidnek? Miközben eltökélten, szabályosan építed életművedet, tele vagy váratlanságokkal, ezt jelzi egyik könyved címe is: Monotonie, symétrie, surprise.[5]

Molnár Vera: Ez az életem lényege. A címet Baudelaire-től kölcsönöztem, de jellemző rám is. Imádom a szabályosságot, a rendet, de 1 % bolondsággal.

1 *[un]erwartet. Die Kunst des Zufalls / [un]expected. The Art of the Unexpected.* Kunstmuseum Stuttgart, Németország, 2016. szeptember 24. – 2017. február 19. http://www.kunstmuseum-stuttgart.de/index.php?site=Ausstellungen;Aktuell&id=101&bereich=unerwartet._Die_Kunst_des_Zufalls&1480092434

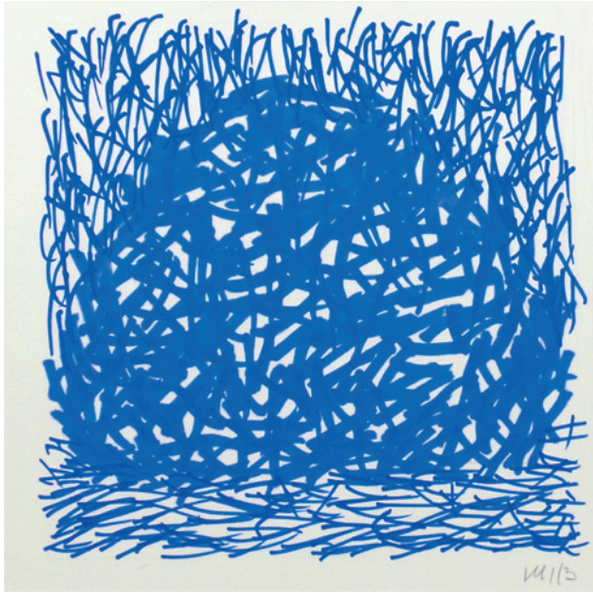
2 *Vera Molnar.* Vintage Galéria, Budapest; 2015. november 25 – december 31.

3 *Képbe zárt írások.* Galerie 17, Francia Intézet, Budapest; 2015. szeptember 23 – december 5.

4 *#Bartók.* Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2016. október 8 – 2017. január 29.

5 *Vera Molnar – monotonie, symétrie, surprise*, 2006. Megjelent az azonos című, a Kunsthalle Bremenben 2006. május 23. és augusztus 13. között megrendezett kiállítás alkalmából.

Molnár Vera
Carambolage rouge, 2014



Molnár vera
Meules en hommage à Claude Monet, 2013

Molnár vera
Meules en hommage à Claude Monet, 2013

Most, hogy öregszem, már nem egy százalék bolondság, hanem mondjuk öt. Nem is bolondság, hanem inkább rendetlenség, a szabályostól való eltérés. Kétféle attitűd képzelhető el. Van, aki életre szólóan elhatározza, hogy mit akar csinálni a művészetben, és ehhez konokul tartja magát, nem hagyja magát zavartatni semmitől sem. A másik, akinek ugyancsak megvan a szilárd alapja, pontos elképzelései, tervei, de hagyja magát zavartatni. Szóval meglát az utcán egy összegyűrt papírdarabot, megnézi, lefényképezi. Folytonosan hagyja magát zavartatni. Én ebbe a műfajba tartozom: van egy elgondolásom, de megállás nélkül letérek az egyenes útról. Találkozom valakivel vagy valamivel, egy ötlettel és az eltérít. Én ilyen vagyok. A váratlan, *Unerwartet* című stuttgarti kiállításhoz összeszedték azokat az embereket, akik a véletlent mint kompozíciós elemet használták fel. Ezt a véletlent úgy lehet tekinteni, mint ami az intuíciót szimulálja. Lehet, hogy beugrik egy gondolat – ezt romantikusan intuíciónak mondják, ez az alkotó mit tudom én mi –, de úgyis lehet mondani, hogy véletlen. Összerakunk elemeket, amelyek egy perccel az előtt rendes és szabályos konstruktivista képet mutattak, és hirtelen beugrik valami, amitől lesz millió rendetlenség. És szerintem borzasztóan fontos a pirinyó rendetlenség.

VÉ: *Mit állítasz ki mostanában, Stuttgartban, Párizsban vagy másutt Európában?*

MV: Stuttgartban az *Hommage à Dürer* című installációmat építjük újra. Ez volt az első installációm még 1990-ben Reutlingenben, ami akkor nagy esemény volt az életemben. A Dürer mágikus négyzetére készült variációkat azóta már sok helyen kiállították. A véletlent az alkotásban nem én találtam ki és nem is a dadaisták, hiszen réges-régi tradíció ez már. A zenében például Mozart komponált játékkockákkal a véletlenre. Szeretem ezeket az installációkat, a vonalakból faragott rajzokat, amelyekben sok nyitott lehetőség van, és amelyeken változtathatok, ha nem tetszik valami. A kép ezzel szemben nem változtatható meg, olyan, mint egy bálvány.

Most ősszel egymás után több helyen is szerepelek kiállításokon. Szeptembertől a zürichi La ligne galériában Aurélie Nemours-ral közösen állítják ki munkáinkat,[6] míg Párizsban a Berthet-Aittouares galéria a Szajna utcában, a Beaux-Arts közelében állítja ki képeimet éppen az *1 % rendetlenség* címen.[7] Egy korábbi installációmat pedig a Francia Kulturális Minisztérium vette meg és állította ki, melynek címe *Une ligne* (Egy vonal).

Engem valójában a kísérletezés érdekelt és nem is annyira a kiállítások. De most sűrűsödnek: kis falu lett Európa. Nagyszerű hely lett az egykori bőrgyárból kialakított Les Tanneries kulturális központ, amely szeptemberben a kiállításommal nyitott.[8] Különös módon a Marais-ban a *Fiatal művészek vásárán* is szerepel munkám (a német DAM galéria vendégeként). A *YIA* egy újabb alternatív vásár a Grand Palais-ban rendezett nagy művészeti vásárral, a *FIAC*-kal egy időben.

Idén viszont a *FIAC*-on is kiállítok, méghozzá olyan műfajban, amelyben most először próbálkoztam – de sikerült! Napóra carrarai márványból, a kiadóm rábeszélésére. A művészeti kiadóm, Bernard Chauveau – meglátva karóratervemet – ajánlotta, hogy tervezzek napórát. Kipróbáltuk a teraszomon, és délben pontosan mutatta az időt. Ez után már nyugodt szívvel küldtem el a *FIAC*-ra azzal a címmel, hogy: *O sole mio*. A címére különösen büszke vagyok: ugye ismered ezt a giccses nótát?

VÉ: *Nagyon jelentős új kiállításon szerepelsz nagyméretű Bartók-installációddal a budapesti Ludwig Múzeumban. Mit jelent számodra a zene, és még inkább Bartók?*

MV: 16 éves voltam, amikor először találkoztam Bartókkal és a modern zenével. 1940-ben történt, hogy operabérletemmel a szokásos Verdi és Puccini operák után egyszerre csak a *Fából faragott királyfi*t adták a pesti Operaházban. Sőt akkor láttam Richard Strauss *Salomé*ját is. A Bartók egyfelvonásos őrületesen tetszett, miközben őrületesen felháborított. Akkor ott elhatároztam, hogy nagylányként ilyen ritmusú műveket fogok festeni. Ma már talán még inkább John Cage zenéjét szeretem, de ha lehet, minden lehetséges alkalommal meghallgatom *A kékszakállú herceg várá*t Dietrich Fischer Dieskauval.

De most állítják ki egy másik installációmat is Buenos Aires-ben, a *Nők évé*ben.[9] Nem mintha nagy feminista lennék a művészetben, de a kiállítás egy szép múzeumban van, a Buenos Aires-i Modern Művészeti Múzeumban (MACBA), ahol elég nagy tér van ehhez az installációmhoz, amely nagyon jó technikával, falra tapadó lapokból áll, halálpontos lesz a kivitelezés – tudom, hogy kitűnő kollégák vannak ott –, nem lehetett ellenállni ennek a meghívásnak.

Dolgozom egy újabb terven is a művészeti kiadóммal, aminek nagyon örülök. Anyám fényképei után még korábban Amerikában, a Bell laboratóriumban készítettem egy digitalizált portrét – a fekete alapon fehér jelecskék igen jól vizualizálják anyám arcát. (A Bell Laboratóriumban New Jersey-ben eredetileg Feri, a férjem, azaz François Molnar kutatott, ott, ahol Julesz Béla jó barátunk volt.)

Ezt a portrét most megcsináljuk alumíniumra és így köszönetet mondok anyámnak. Mert mindig rossz volt a lelkiismeretem, hogy nem voltam elég jó gyerek. De szerintem most, hogy digitalizálva ki lesz nyomtatva alumíniumon, most már nem panaszkodhat.

6 *Aurelie Nemours & Vera Molnar.* Galerie La Ligne, Zürich, Svájc; 2016. szeptember 3 – október 15.

7 Vera Molnar: *1% de désordre ou la vulnérabilité de l'angle droit.* Galerie Berthet-Aittouarès, Párizs, Franciaország, 2016. szeptember 22 – november 27.

8 *Histoire des formes.* Les Tanneries – Centre d'art contemporain, Amilly, Franciaország; 2016. szeptember 24. – 2017. március 12. http://www.lestanneries.fr/exposition/histoire-des-formes-2/

9 *Salón Francés. Vera Molnar, Ode Bertrand, Geneviève Claisse, Tania Mouraud, Cécile Bart, Véronique Joumard, ORLAN, Valérie Belin, Suzanne Lafont.* MACBA Buenos Aires, 2016. november 4 – 2017. február 26. http://www.macba.com.ar/exhibiciones/actuales/624-salon-frances

KURDY-FEHÉR JÁNOS

Art&ART*

A tér mint „valóságmérték” és „kommunikáció” Korodi János** festészetében

Korodi János az elmúlt bő évtizedben szisztematikusan és nagy szorgalommal „nyílt tereket nyitó” folyamatokat ábrázoló táblaképeket fest. Az alábbiakban erről az időszakról, ezen belül az utóbbi négy évben az Egyesült Államokban alkotott festményeiről esik szó. A Korodi-féle „tér-nézőpontról”, a művész által kifejlesztett, összetéveszthetetlen és szellemileg elmélyített vizuális univerzumáról, valamint az úgynevezett (és általános értelemben vett) „téri fordulat” vizuális és körkörösen táguló szellemi hozadékairól, kihívásairól. Azt szeretnénk bemutatni, hogy Korodi János festészete miként bővíti tér-élményünk személyesen létrejövő, de egységesre hangolt egyetemes kommunikációját.

Figyelmi újjászületés. Korodit a látszólag véletlenül felfedezett, jelentéktelennek tűnő „semmi-helyek” érdeklik, amelyeket azonban az ábrázolás gesztusával egyetemes „világ-darabokká”[1] emel. A téma, azaz a hely (a meglelt, kitüntetett térelem) kiválasztása nemcsak elidegeníthetetlen része az alkotás folyamatának és a kész műnek, de bizonyos szempontból (mint egy „láthatatlan szerszám” és „térvadász precíziós műszer”) ideája is egyben. Korodi szeme az „urbánus vadont” pásztázza. Célja a „nagyvárosi fekete lyukak” kontemplatív megfigyelése és ábrázolása. A képek tartalma a téma ábrázolásából és befogadásából fakadó ismeretelméleti következmény: a „figyelmi újjászületés”[2], az „Attention Restoration Theory”, rövidítve ART. Korodi festészetéből egyrészt az következik, hogy a világ az *ART-pontok* megtalálása, felfedezése révén otthonosabbá tehető, legalábbis csökkenthető általuk az ember elveszettség érzése és a világ kiismerhetetlenségének nyomasztó súlya. Másrészt ettől festészete erős egzisztencialista hangsúlyokat kap. Harmadrészt az a lényegibb újdonság, hogy a tér-pontok bevonása a festészeti kommunikációba, művészetét az egyetemes művészet interferenciáiba és térláttatásába emeli. Metaforikusan fogalmazva ezek a nagyvárosi fekete lyukak a kozmoszban található rokonaikhoz hasonlóan magukba sűrítik a környezetük energiáit, de nem összeomolnak az energiák sűrűsödésétől, hanem a kommunikáció által átadódnak, mintegy pulzálnak. Energiáik (pl.: történelem, oral history, viselkedési módok, etikai perspektívák, szokásrendszerek, cselekvésminták stb.) térbeli, vizuális, verbális mémekre bomlanak, és így „üzenet-helyekké” válnak. Legfőképpen nem önmagukban detonálnak, hanem új kontextus pályákat és íveket vonnak az emberi kommunikációban a térérzékelésről és a térlátásról.

A fentieket azért fontos hangsúlyozni, mert a Korodi festmények világábrázolási nézőpontja rafinált, miközben egyszerű. Képei közel járnak a szakadozva tovább élő, zsidó–görög–keresztény alapokból származtatott (és az európai szellemtörténet által hozzáadott), kvázi egyetemes mitológia világához, de Korodi nem esik bele a „gondoljuk hozzá a képhez” csapdájába. Látszólag megmarad annál, ami valóban ott van a vásznon: fal, bitumen, járda - ezek-azok, látszólag semmiségek. Korodi „térkövető”, és „térnyitó”, és ezáltal „tartalomfakasztó” festészetet művel. Mindezt úgy éri el, hogy nem használ szimbólumot, sem más allegóriákra hajazó jelalakzatot. A Korodi-kép térnyitása következtében mintegy átzuhan a néző agyába. Ezt a hatást a térábrázolással éri el. Korodi a hely szelleme és az egyetemes művészet interferenciáit kutatva eljutott az „urbánus vadon” személyes témájához. És innentől mintegy felgyorsulnak az események, és a néző a művészet nyílt vizeire jut, ahol a meghívás mellett a kihívás a lényegibb erő.

Művészeti terek. Korodi olyan terek keresésének szenteli művészetét, amely Tábor Béla megfogalmazása szerint „feloldja egzisztenciánk szorongató zsúfoltságát, a támadó valóságot mérhetővé teheti, és ezzel kivédhetővé minden kicsinyes elemnek azt a hipnózisát, hogy ő az abszolút mérték, amelynek alá kell vetnünk magunkat”. Tábor következtetése szerint a tér, és amit meghódítunk vele, nem más, mint személyes növekedésünk valós tere.[3] Tábor

1 Id. i. m. 237. l.: Az ember énidentitásába a helyidentitások is beépülnek. A 70-es évek közepén a humanisztikus földrajz képviselői kidolgozták a földrajzi világ fenomenológiáját. Az irányzat kulcsfogalma a hely szelleme (sense of place): bizonyos helyek sajátos jelentésélményt váltanak ki. A hely nem egyszerűen díszlet, hanem önmagában is jelentést hordoz, és jelentése a színre lépő személyeket nem hagyja érintetlenül. Y. F. Tuan a „topophilia” fogalmával írja le az ember pozitív kötődését az anyagi környezethez. Ezzel szemben a „topophobia” a stresszteli helyekhez való averzív érzelmi szálakat jelöli. D. Seamon a helyhez fűződő érzelmi szálak kialakulásában a tér balett (space ballet) szerepét emeli ki, amely az élet repetitív, megszokott oldalát írja le. Ezektől lesz a tér „megélt tér”, azaz hely, amelyhez kialakul a helykötődés, az otthonosság (at-homeness). Korodi ugyanezen jelenségre a „genius loci” kifejezést használja, mint Szabó Lajos és Tábor Béla, illetve tanítványaik. Kotányi Attila a graffiti kultúrát az urbánus-vadon határvonalaiként tételezi, amely a különböző utcai művészek területeit jelöli ki, mintegy egzisztenciális aláírásként. A nagyvárosi épületek között megbúvó „semmi-helyek”, „világ-darabok” azonban különleges átjárókat képezhetnek a művészet és a hétköznapi megfigyelések között. Ehhez egy érdekes adalék Korodi DLA értekezésében közölt fotográfia a NY-i metró egy állomásának csempefaláról, amelyet a szerző készített, és amelynek szinte pontos alakmását a Google kereső segítségével Korodi megtalálta. A két kép kivágata, nézőpontja szinte teljesen azonos. Külön érdekesség, hogy a képen egy landart művész munkájának részlete is látható. Mary Miss a változás és a „hely, mint műtárgy” vonatkoztatási rendszerében, a teljes állomást alakította művé. A vörös sávokkal keretezett enteriőr-elemek az idővel megváltozó részletekre, a részletekben őrződő titkokra vonják a figyelmet, miközben az egyszerű jelzéssel egységesítik a hatalmas, többszintes állomást. A Korodi által készített fotón, és a világhálón talált iker-képen is egy ilyen, Mary Miss által keretezett tárgy is szerepel véletlenszerűen hibázva rá a hely szelleme körüli tapogatódzás közben egy műre, amely pont arról szól. (14th Street Union Square Subway Station New York, NY, 1992–2000, http://marymiss.com/index_.html)

2 Az ART teória alapja William James figyelemelmélete, miszerint a szándékos figyelem mindig önmagában érdektelen tárgyra irányul. „Ezekben az esetekben erőfeszítés és akarat szükséges a versengő gondolatok kiiktatására, míg az ember számára fontos dolgok – vadállatok, barlang, vér, természeti jellemzők – evolúciósan, veleszületetten figyelemfelkeltők voltak, és ma is azok.” – írja Dúll. A „fontos” és „érdekes” csak a modern világban vált élesen külön: az irányított figyelemből eredő fáradtság evolúciós tekintetben új élmény. A „helyreállító élmény” lényege, hogy a figyelem alternatív, komplentatív formái tehermentesítsék az irányított figyelem mechanizmusát. (Id. 237. l.)

3 Id. TÁBOR BÉLA: Megismerni: teret teremteni. in *Helikon, Irodalomtudományi Szemle. Térpoétika*, 2010/2., 55l.

* Az ART az „Attention Restoration Theory”, a „figyelmi újjáépülés elmélete”. R. Kaplan, S. Kaplan: *The experience of nature. A psychological perspective.* Cambridge, Cambridge University Press, 1988., Idézi: Dúll Andrea: „Vannak vidékek legbelül”, in *Térpoétika*, *Helikon. Irodalomtudományi Szemle* 2010/1–2. 237. l. Szerk.: Szentpéteri Márton és Tillmann József.

** Korodi János cv-je: http://korodijano6.wixsite.com/korodijanos/cv

zseniális elemzése a „Mi a lét?” kérdéséből kiindulva, a filozófiai alapkutatás eredeti értelmét a mértékkutatásban tartja megragadhatónak. „A [filozófiai kutatás] a valóság mértékét keresi, azt, ami meghatározza, hogy minek van valóságértéke, és lehetővé teszi valóságélményeink rangsorolását. Ha ez a rangsorolás nem marad egy elszigetelt szellem körébe zárva, hanem belekerül lelki és szellemi szféráink egységes áramkörébe, és ily módon átjárja lényünket, valóságunk (vö: identifikáció) alkotója lesz. A filozófiai kutatás eredeti értelme: a valóság őstörténetének kutatása.”[4]
Korodi mindezt a terek ábrázolásával kívánja elérni.[5] Tábor máshonnan indulva, de eljut az „Attention Restoration Theory” lényegéhez: „(…) akaratunktól függ, hogy milyen gondolatoknak, képeknek, képzeteknek adunk teret – hogy milyen gondolatokkal töltjük ki belső terünket, pontosabban: hogy milyen imaginációs-identifikációs utat (pályát) választunk. Ez az identifikációs módszer az önalakítás módszere.”[6]
Meglátásunk szerint mindez szorosan és példaadóan függ össze a záruló posztmodernből kivezető konzekvens művészeti utak keresésével, kiépítésével, belakásával. A művészeti produktumok specifikus törvényszerűségeit vizsgálva azt tapasztalhatjuk, hogy a „művészeti nyílt terület” elágazások útvesztőjévé bomlik, visszahúzódik, sőt némelykor bezárul. Így a művészet öntörvényű-nyílt terével nemcsak meghívást, de kihívást is kapunk. Egy művészeti jelenség annál jobb minőségű, mennél nagyobb a nyitottsága és az öntörvényűsége közötti feszültség. Ezáltal a Tábor tételezte mértékkutatásban is pontosabb iránynak megfeleltethető, a rejtettebb ellentmondások felé törekvő művészeti gyakorlat.
Korodi, miközben sikeresen egyéni útra lelt, sokat tanult választott mestereitől, a DLA értekezésében[7] aprólékosan és részleteiben feltárt Veszelszky Béla és James Turell munkásságából, amelyeket a hely szelleme és az egyetemes művészet interferenciáinak témakörében kutatott. Kezdeti tértanulmányainak kiváló példája DLA mestermunkája, az *Antitér* (2005). A posztmodern zárultával az általános művészeti figyelem a műről a térre, valamint a tér tisztázására és egyben gyakorlati megragadhatóságára helyeződik át. Ebben Korodi vizuális tér-kutatása és ebből létrejött festészete példaértékű.

Topographical Turn. A 21. század első évtizedeiben a „tér kérdése” központi jelentőségre tett szert az interdiszciplináris területeken. A tudományos és technikai szingularitástól az emberi működés és viselkedés általános és speciális problémájáig (pl.: agykutatás, gén- és mém-térképek), a társadalmi és gazdasági cselekvéselméletekig, a globális világ humánföldrajzi és erőforrás felméréséig szinte mindenütt. Beleértve az épp aktuálisan zajló népmozgások erkölcsi, vallási és politikai, valamint nem utolsósorban ezek társadalmasításában kitüntetett szerepel bíró, paradox mediális megjelenítésig. Ugyanígy a témáról gyéren csörgedező, ellentétekbe hajló filozófiai feldolgozásokig.
Korszakunkban mindenütt a tér kérdése merül fel. Egy olyan valóság jött létre, amelyet a *globalizáció* és a *Word Wide Web* téri metaforájával írunk körül. A művészet, a társadalom, a politika, a kultúra stb. kérdéseit gyakran topológiai, topográfiai szempontból elemezzük. Ennek következtében az „iconic turn” művészettudományi toposza elé a kultúratudományok „topographical turn” terminusa lépett. „A szent és a profán, valóságos és imaginárius, esztétikai és teoretikus, a zenei, építészeti, művészeti és sok más egyéb térről szóló beszéd azt a benyomást kelti, mintha minden egyes élet és tapasztalati térnek saját tere lenne.”[8] A térfogalom megtisztítása és értelmezése így a kortárs episztemológiák és gyakorlatok legfőbb kihívása lett. Ugyanakkor elmondható, hogy a kiemelkedő összefügéseket mutató formák nem véletlenszerűek. Annak a térhálónak köszönhetők, amelyet az ember (tudatosan vagy öntudatlanul) a világra fektet. Ezen a ponton merül fel egy új, és megerősített szerepben a művészet. Rabe szerint a művészet olyan jelenlétet kísérel meg létrehozni, hogy a nézőt a megszokott, rögzült összefüggések feladására, és helyettük szokatlan, megmozgató összeköttetések iránti nyitásra késztesse. A művészetnek olyan térrel kell rendelkeznie, amely lehetővé teszi többdimenziós, folyékony és paradox összefüggések képződését. Korodi festői gyakorlatokon keresztül jutott el idáig: amerikai sorozatai ennek a felismerésnek (asszociációs láncnak) a letéteményesei.

Korodi kognitív, autobiográfiai tér-képei. Fontos megemlíteni az előzményeket. A 2002–2005 közötti, Magyarországon készült *ARCHITECTURAL*[9] sorozat képein a különféle épületvágatokból, nyílásokból beáramló fény nyitotta terek tematizálódnak. A kinti világ nem játszik szerepet. Az építészeti terek egyfajta belső (lelki/tudati) kísérleti terepeként a „térmegragadás”, a „térélmény” territóriumait ábrázolják. Korodi festészeti eszközei a képek tartalmaiból alakultak ki: a vásznak nagy részét elöntik a fehér, a vörös, a kobalt árnyalatai, létrehozva a „kitöltetlenség”, vagy a semmi helyeit. Mintha meditáció, vagy vallásos szertartás közbeni „benyomás hullám” lenyomatát látnánk. A képeken a profán helyekből (pl. ipari terek, lépcsőházak stb.) egyfajta telítődéssel létrejött „axis mundi” válik, amely erős „lehetséges narratívákat” (pl. az ábrázolt hely lehetséges történetei) indít el a szemlélőben. A képek emelkedettségük mellett azonban nagyon is „frissek”, „punkosak” , „vadak”, ami az expresszionista és absztrakt eszközhasználat és színkezelés következménye. Derek Jarman korai filmjeiben pörögnek ilyen fényviszonyokban a „lét határvidékein” remegő mikro-világok.
A 2006–2008-ban készült *VÁROSI TEREK/Neighborhood*[10] festményei „megszelídülnek”, és élénk színű realizmussal megfestett épületábrázolások következnek. Korodi mondhatni „kinézett az ablakon”, de a kinti világ (épüle-

4 Uő uo.
5 Mindezt helyénvaló Korodi kapcsán idézni, mert Veszelszky tanulmányában a Tábor Béla – Szabó Lajos szellemi kör eredményeit is felhasználta. Szabó Lajos és szellemi köréhez lásd: http://www.lajosszabo.com/SZL/indexSZL.html
6 Id. 61. l.
7 Korodi János: A hely szelleme és az egyetemes művészet interfernciái (DLA értekezés, 2014: https://issuu.com/korodijanos/docs/dla_korodi_janos_
8 Id. Ana Maria Rabe: A világ hálója. in *Helikon. Irodalomtudományi Szemle. Térpoétika*, 2010., 103. l.
9 A szerző honlapján megtekinthetők a hivatkozott művek: ld: http://korodijano6.wixsite.com/korodijanos/spaces
10 http://korodijano6.wixsite.com/korodijanos/grid-cw10

Korodi János
10#, 2010, olaj, kasírozott vászon 50×250 cm

Korodi János
Sötét tükör | Dark mirror, 2010, pigment, akril, olaj, vászon, 132 × 117 cm

Korodi János
bklyn_pano 6, 2010, olaj, alapozott karton, 38,1 × 25,4 cm

tek és környezetük) továbbra is hordozza a belső terekben megnyert tér- és fényélményt. Az épületek, az égbolt darabok, és a levegő, amint a bokrok és fák is, valamint a véletlenül előtűnő infrastrukturális műtárgyak (pl.: patakmeder, járda, út stb.) mintha belülről, önmagukból nyernék a fényt. Szinte ragyognak, annak ellenére, hogy a külső napfény és az árnyékok is rákerülnek a festői felületre. E sajátos kettős fénykezelés, a belső, a tárgyakból előtörő transzcendens, valamint a napszaknak és meteorológiának megfelelő külső, több rétegű jelentést ad a képeknek. A „benti/kinti" világ egyszerre való jelenlétét erősíti, hogy a képek némelykor az ablakkeretek belső metszéseit (ahonnan a kinti világ láthatóvá lesz a belső szemlélőnek) is ábrázolják, képsíkokra bontják a vásznat. A 2006–2008-as képeken mintha Tarkovszkij kameráján keresztül látnánk a Korodi által választott helyszíneket.

Ez az erős, vizuális asszociációs sorokat elindító szín- és formateremtő képesség a Korodi képek egyik *de facto* jellegzetessége. Valamint az a festői bátorság, hogy nem fél a látszólag egyszerű képtémák (pl.: ház kerttel és fával) bonyolultabb vizuális feltárásától, adatolásától. A térarcheológia eredményeként az egyszerű szocreál házak és a hozzájuk nőtt természet „egyediségükben" mutatkozhatnak meg, mint Van Gogh munkáscipője. Korodihoz könnyen hozzárendelhetnénk az egzisztencialista ábrázolás jelzőjét. Irodalmi példával élve, Camus Naptól elvakított Meursault nevű fiatalemberének narratíváját a *Közöny*ből, aki önvallomásában végső érvként az égboltozat nyitottságában fedezi fel gyilkos tettének okát.

A 2008–2009-es *VÁROSI TEREK/Európa*[11] sorozatban mindez finom eltolódásokkal folytatódik tovább. A nézőpont a helyváltoztatással, az utazással bővül, amely nemcsak a helyszínek sokféleségét hozza, de megjelennek a városi helyváltoztatás instrumentumai is: pl. a városi mopedek. Az utazással bővül Korodi „tér-nyitási praxisa". A vándorlás pozitív kapcsolatot jelent a külvilággal, amely arra hív fel bennünket, hogy ne elégedjünk meg azzal, amit a sajátunknak tekintünk.[12] A helyváltoztatás során alakul ki Korodi *ART-pont* keresési gyakorlata. A pán-optikus kilátó a mozgás hozománya. Szabó Lajos megfogalmazása szerint „a valóság perspektívákban van adva."[13] Bruce Chatwin utazó-író szerint a vándorlás szellemi és fizikai jóérzéssel jár, szemben az egyhelyben maradás monotóniájával és csüggedtségével. 2010–2012-es *VÁROSI TEREK/Amerika*[14] és a 2013–14-es *VÁROSI TEREK/Neighborhood* sorozat képein a fenti folyamatok kiteljesednek, miközben Korodi *ART-pont*jai gyarapodnak: tükrök, kirakatüvegek duplázzák és virtualizálják a városi tereket. Miközben a tájékozódást segítő, térrel és távolságokkal kapcsolatos forradalom zajlik napjainkban, Korodi szinte ennek a ritmusában „húzza fel" a személyes jelenlét szükségének imperatívuszát. Azt is mondhatnánk, hogy Korodi *ART-pont*jai a téri tájékozódási rendszer és a téri intelligencia eszközeit, tárhelyeit építik és dokumentálják. A koordináta-rendszerünk az emlékezetből könnyen előhívható élményekre épül rá. Közös emberi tudásokra, de szubjektív marad, ugyanis személyes emocionális élményeken alapul.[15]

A tér kalandok, ismeretségek-barátságok kötése, térhez kötött események stb. által ölt reális format. Különben megmarad absztrakt adatnak, térképnek, tudati skiccnek, helykereső GPS látványnak. Egy ismeretlen városban tett felfedező séta alkalmával mintegy önmagunkat fűzzük fel az adott város tér-pontjaira. A már kialakult kognitív térformáló ismereteink és tudásunk lendül mozgásba és teremti újra Nápoly, Róma, New York, Chicago, Los Angeles tereit, utcáit, homlokzatait, tűzfalait. Olyan fogalom-párjaink operálják át az új tereket, mint a „mélység és magasság", az „itt és az ott", a „vonzó és taszító". A városi sétáló szerepet választ, és mintegy színpadra állítja és aktualizálja korábbi élményeit és tudásait: az ismertet az ismeretlennel itatja át, hogy „aktuális ottlétét" figyelmével a jelenbe húzza.

11 http://korodijano6.wixsite.com/korodijanos/urbs-20082009
12 Id. Tillmann József: A világjárás művészete: metszetek. *Helikon Irodalomtudományi Szemle*, 56., 141. l.
13 Szabó Lajos: *Életünk*. 1989. 9–10. 802. l.
14 http://korodijano6.wixsite.com/korodijanos/urbs-20102012
15 Kállai János, Molnár Péter: A környezetről kialakított kognitív térkép megszerkesztésének hiányosságai agorafóbiás személyeknél. *Ideggyógyászati Szemle*, 1991. 44. 297–302. l. „A nagyvárosi lakosokkal készített interjúk tanulsága szerint a környezetről kialakított térkép az alábbi összetevőkből áll: a.) tájékozódási pontok (templomtorony, szobor, közlekedési lámpa, cégtábla), amelyek alapján a céltól való távolság nagysága előre jelezhető; b.) útvonalak (átjárók, aszfaltút, járda, autóval vagy gyalogosan járható utak), melyek segítségével a motoros döntésszerveződés felgyorsul, szabad kapacitást hagyva ezzel más jellegű koordináló tevékenységeknek; c.) csomópontok (kereszteződések, fordulók, központi terek, több útvonal találkozási pontjai); d.) nagyobb régiók, vagy területek, melyeknek kulturálisan, geográfiailag kiemelt jelentőségük van (szórakoztató negyed, folyópart, Városliget, a Rózsadomb, a Palatinus); határoló, vagy elválasztó területek (folyó, gyorsvasút és hasonlók)."

Korodi János
bklyn_pano 7, 2010
olaj, alapozott karton,
25,4 × 38,1 cm

A „jelen lenni” képessége nem installálódhatna újra a térélmény felfokozott mentális munkája nélkül. Korodi képein nem egy idegen nagyváros struktúrája, hanem a tájékozódásban és önmaga tovább-építésében (felfogásában, megértésében) elkötelezett ember kognitív sémája viszi a főszerepet. A Korodi képeken az ember autobiográfiai memóriája kerül kontextusba. A tér nem csupán matematikai absztrakciókkal leírt és empirikus eszközökkel bizonyított tény, hanem elsősorban élmény, melynek tudatos összetevőit a tudományból meríti, de a tartalom tekintetében túlmutat az objektív leírások tételein.[16]
A terek az atomokhoz hasonlóan belső szerkezettel bírnak, amelyek a személyes tapasztalatok, kulturális orientációk mozgásban lévő összességét jelentik. Nem esnek szét elkülönülő egyéni tapasztalatokra, hanem összeadódnak. A tér egynemű, tehát a Korodi képek példájával élve, az *ART-pontok* élménye átadható, és nem marad meg egy belső monológban, hanem frissíti a világban való létezésünk tér szerinti kommunikációs érthetőségét, a finomra hangolt egység tapasztalatát. Amint Bataille írja a belső lelki és a külső anyagi világ mélyén egyaránt jelenlévő kommunikációról a *Belső tapasztalat* című művében: „Egyik elemi részecskétől a másikig haladva nem létezik minőségi különbség, és akkor sincs köztük különbség, ha az egyik itt van, a másik pedig ott. *Az* létezik, ami itt vagy ott mindannyiszor az egység alakjában jön létre, ám ez az egység önmagában nem marad fenn.”[17]
Korodi a 2015–2016-os MOTION_PICTURE[18] sorozatát az idő térre ható látvány- és tudatmódosító erejének szenteli. Ezzel festészete egy újabb dimenzióval, a gyorsaság terrénumával bővül. Míg az eddigi Korodi

16 Vö: Tillmann J. A.: Orientálódás átrendeződő térben. *Utóirat/Poszt Scriptum*, a *Magyar Építészet* melléklete, 2005/6.

17 Georges Bataille: *Belső tapasztalat*. Budapest, Kijárat Kiadó, 2013. 122. l.
18 http://korodijano6.wixsite.com/korodijanos/motion-2015-2016

Korodi János
Fiastyúk 2., 2013, pigment, akril, olaj, vászon, 80 × 60 cm

Korodi János
motion picture_13, 2015, pigment, akril, fa, 109 × 152 cm

képek a *promenadologia*[19] léptéke szerint készültek, a MOTION_PICTURE sorozatban a sebesség tér-képei és tudati következményei lesznek láthatóvá.
A tömegturizmus utasait szállítják, mintegy tárgyként transzformálják. „A járműben ülő ember valójában nem utazó, hanem inkább olyasvalaki, akit mintegy csomagként küldenek."[20] Azonban a technikai szingularitás fő irányában naponta megújuló, hordozható interfészek már a látvány-csomag előállítására is képesek. A fejen hordható kamera, a Google szemüveghez hasonlóan, nemsokára a személyes „időkapszulák" létrehozásának fő eszköze lesz, amely a 21. századi népművészet bendzsójává, klarinétjává, furulyájává léphet elő.[21] Az utazások következtében szaporodó idő-szűkülések új emocionális tartalmakat, végső soron új kultúrát, némelykor betegségeket hívnak elő (pl.: jet lag). William Gibson a *Trendvadász* című regényében a főhős időeltolódás okozta virtuális térfrusztrációja alakítja a cselekmény és a mű tereit. A MOTION_PICTURE-t nézve, mintha David Lynch *Lost Highway* című művének képkockáiba ereszkednénk, amelynek tartalmi hátterében a „pszichogén amnézia" áll a rendező vallomása szerint.[22]

Radikális térképészet. Az elmúlt évtizedben számos gyűjteményes kiállítás mutatta be szerte a világon a téri fordulattal összefüggő képzőművészeti munkákat, tendenciákat, tudásbázisokat.[23] A sokszor „radikális térképészetnek" is nevezett térrel összefüggő képzőművészeti munkák csoportjában Korodi művészete egy jól körülhatárolható és felismerhető utat képvisel. Az információk és tudások megszerzése és elosztása, valamint a társadalmi- és életminőség-cselekvésekbe való bevitele a 21. században szinguláris változásokat mutat. A tartalom és forma egymást elnyelő és megújító hullámai szinte egyszerre válnak az elitek és a tömeg külső (a cselekvések színtere) és belső (a gondolkodás és érzelmek színtere), lokális, globális és univerzális szerszámaivá a Big Data és az appok korszakában. Ezt fejezi ki a „think global, act local" marketinglecke 1.0-ás imperatívusza is. A designer már régóta nem autók, vagy fogkefék tervezésére szakosodott szaki, sokkal inkább ötlet-, információs-, politikai-, sőt létdesigner.[24]
Mindez a művészetet is érinti a művészeti ipar és a média kettős szorításában. A mindenkori kortárs művészetek jelentőst részt „hasítanak" ki a fenti, média által hype-polt folyamatokból: némelykor az élvonalban, máskor attól látszólag elvonultan működnek. A posztmodern korszak kezdő íve az idő relativizálásával indult, és a befejező, lezáró ív (a végjáték és nyitány egyben) a téri fordulatban látszik megvalósulni.

Saját szoba. Kafka szerint „minden ember egy szobát hordoz magában".[25] Korodi a műtermének tereiből nyert személyes tapasztalatait vitte át a világ térpontjaira. Korodi János saját szobájának tudásbázisa azokra a dologi és szellemi konfigurációkra irányul, amelyek a térben, illetve a tér révén állnak elő. Festői késztetése a jelenségek és dolgok „valódi voltának" megállapítására irányul. Mintegy valóság-kutatást végez, olyan adott világ-részletek felkutatását és megmutatását tűzi ki célul, amelyen keresztül az adott „helyek" megmutatják „humanisztikus arcukat", és ezáltal reflektálnak az egyetemes létfelfogásra, ezen keresztül történetünkre, jövőnkre, végső soron a gyakorlatban alkalmazott értékrendünkre, valóságmértékünkre.

19 https://de.wikipedia.org/wiki/Promenadologie
20 Paul Virilio: *Fahren, fahre, fahren…* Berlin, Merve, 1978. 16. l.
21 Nem régiben született egy új magyar startup app termék, a REKWEST, amely az ember „életfilmjének" megalkotását elősegítendő időkapszulák filmes, fotós és írásos dokumentációját teszi lehetővé. A *Rekwest* a világ első „pull messaging" applikációja a *kérést* emeli ki a kommunikációban: „kérj és megadatik".
22 David Lynch: *Hogyan fogjunk nagy halat? Meditáció, tudat, kreativitás.* Kalligram, 2007., 87. l.
23 A teljesség igénye nélkül: 1.) *Decode.* Victoria & Alberti Museum, London, 2009. december 8 – 2010. április 1.; 2.) *Design and the Elastic Mind.* MOMA, New York, 2008.; 3.) *Terra Natale.* Fondation Cartier, Párizs, 2009.; 4.) Carlo Ratti: *Real Time Rome. Velencei Építészeti Biennálé,* 2006.; 5.) *Geografie und die Politik der Mobilität.* Generali Foundation Galeria, Bécs, 2003.; 6.) *Visulising Geography, Landing, a Royal Holloway.* University of London, 2002.; 7.) *Into the Open.* Amerikai pavilon a 2008-as *Velencei Építészeti Biennálén.*
24 Az egyszerre kicsapódó információs felhők zuhatagjában mintha minden egyszerre kerülne a perifériáról a centrumba: a tudatküszöb real time és online (és őrizetlenül) nyitva áll. Túl a pénzügyi, közügyi, gazdasági, életmód és művészeti „szexlapok" vágykényszerítésén, a designkultúra mindannyiunkat érintő ügyek, kulturális, társadalmi folyamatok és jelenségek hálózata. A design az egyik legalapvetőbb sajátossága mindannak, amit emberinek nevezünk, a design az emberi életminőség meghatározó tényezője – vallja John Haskett designteoretikus.
25 Franz Kafka: *A nyolc oktávfüzet.* Bp., Cartaphilus, 2000. 7. l.

KOZÁK CSABA

Nemzeti Land Art

Baranyai Levente kiállítása

Deák Erika Galéria, Budapest
2016. november 16 – 2017. január 15.

A Mozsár utcai galéria hatalmas üvegportáljain keresztül már a túlsó oldalról is látható Baranyai Levente két legnagyobb festménye. A kettős osztású belső térben pedig egyértelműen kiderül, hogy a művész eszköztára, különleges technikája változatlan, tematikája viszont új irányt vett. A festő immáron negyed évszázada „felülről" tekint a világra, mintha egy repülőgépről szemlélné a bolygó természetes felszínét és ember alkotta objektumait. Az utóbbi két évben készült, madártávlatból megörökített olajképek olyan fotók után készülnek, melyek a Google Earth műholdas programját veszik alapul, azt „átírva", manipulálva módosítják az eredeti kartográfiai látványt. Ezért van az, hogy távolról pontos, valósághű festményeket láthatunk, míg a képekhez közelítve egy második olvasat finomságai rajzolódnak ki. Baranyai nem perspektivikusan és pasztózusan lépteti a harmadik dimenzióba a képeit, hanem a 3D-s hatást azzal éri el, hogy spaklijával vastagon – van, ahol a két centimétert is meghaladóan – rakja fel a vászonra a festéket, vagy azt közvetlenül a tubusból nyomja a felületre. Faktúrája esetén inkább festékkezelésről, mintsem ecsetkezelésről beszélhetünk. Pazar dolgok történnek a húsos, buja, már-már érzéki felszínen. A morzsás, szemcsés, rücskös alapon futó hengeres festékkígyóknak és a kockás, geometrikusan tördelt alakzatoknak ellenpontjai a matéria olvadt, színekben tobzódó „habcsókjai", fagylaltgombócokhoz hasonlatos kupacai, melyek legszebbjei a zöld számtalan árnyalatát felvonultató bukszusokat és fakoronákat reprezentálnak. A művész festészetének különlegessége és legfőbb érdeme ez a fajta kettős nézet, amivel képei elkápráztatják a befogadót.
Baranyai művei – az esztétizáláson túl – utalhatnak emberjogi mozgalmak harcára vagy éppen biblikus témák átiratai is lehetnek. Ilyenek a poszt-impresszionisták, pointillisták-divizionisták festésmódjára hajazó – így azok előtt (is) tisztelgő – *Free Tibet* (2016) és a *Szodoma Hong Kongban,* (2016) művei, melyeken az apró kalyibák, bódék, bádogházak ugyanolyan

Baranyai Levente
Szodoma Hong Kongban, 2016, olaj, vászon, 146 × 201 cm

Baranyai Levente
Nemzeti Übülő, 2016, olaj, vászon, 144×223 cm

gyönyörű mozaik-mintázatot adnak ki, mint a magasabb épületek blokkjai, kubusai. Az utóbbi képen megjelennek azok a fragmentumok, nevezetesen a focipályák, melyek aztán átvezetnek minket egy „szép, új világ" stadionjaiba.

Az ország a – régen elpártolt – szurkolók nélküli stadionok sztahanovista építésének okait keresi, miközben az építmények potenciális befogadóképessége közel sem arányos focistáink teljesítményével. Az i. e. 776-ban kezdődött Olümpiai Játékok ókori görög stadionja mindig is a sport nemes ügyének szimbóluma marad, mai változatai azonban a pazarlás jelképeivé váltak. Baranyai a *Nemzeti illemhely Stadionburgban* (2015) és a *Nemzeti árnyékszék* (2015) képein valós és fiktív, helyváltozásra kényszerített, önnemzéssel szaporodó stadionokat és füves futballpályákat telepít a képtérbe, melyek gigantikus méretei még a Magyar Nemzeti Galéria léptékeit is meghaladják. Olyanok ezek a kék-piros, narancsos gyepszőnyeggel borított stadionok, mintha csészealjak szálltak volna le az űrből, hogy elfoglalják a várost magasabb rendűnek vélt kultúrájuk nevében. (Mindig azokkal gyűlik meg a bajunk, akik magasabb rendűnek érzik magukat a többieknél.)

A művész a stadion motívumának folyamatos ismétlésével arra a veszélyre figyelmeztet, hogy a cezarománia, a megalománia és az önimádat nem csak egy város vagy ország építészeti arculatát változtathatja meg, hanem a lélek törékeny architektonikáját is lerombolhatja. A *Nemzeti Rend Art* (2016) stadionja viszont már egy olyan stadion-formát ábrázol, melynek a föld magja felé kanyargó, spirális gyűrűjének örvénylő tölcsére egyaránt a mélybe rántja az építőt és a nézőt. A *Viktoár kori lelet,* (2016) stadionjából és a *Nemzeti* Übülő, 2016 épületegyütteséből pedig olyan „tájidegen" objektumok, periszkóphoz hasonlatos képződmények nyúlnak ki, melyek fenyegetően és mohóan zabálnák fel a világot stadion-állkapcsukkal.

Az emberiség történelmének az antik kortól kezdődően mindig is voltak kiemelkedő méretű és minőségű építményei: piramisok, templomok, emlékművek, felhőkarcolók vagy éppen cirkuszok és stadionok. Ezek általában az adott kultúra vagy birodalom virágzásakor jöttek létre. Albert Speer mérnökre, a Harmadik Birodalom főépítészére várt volna a feladat, hogy a vezér parancsára megépítse Germániát, az új világ fővárosát és a Nürnberg közelébe tervezett, 400 000 ember befogadására alkalmas monumentális „Deutsches Stadion"-t, ami felett egy sasszobor terjesztette volna ki 15 méteres szárnyait. Az elkezdett stadiont sohasem fejezték be. A birodalom elbukott. A birodalmak elbuknak. Speer bizonyára örömét lelné lázas stadionépítkezéseinkben. Én inkább Baranyai Levente expresszív festményei és festői magatartása előtt hajtom meg a fejem.

Baranyai Levente
Nemzeti Illemhely Stadionburgban, 2015, olaj, vászon, 140×220 cm

Op-come back

Maurer Dóra beszélget Korodi Zsuzsával

Maurer Dóra: *A képeid eléggé zavarba ejtettek, amikor a Vasarely Múzeumban, a* Tér mint tér[1] *téma-kiállításon megláttam őket. Ha első pillantásra be akarnám sorolni ezeket a műveket, az op-art vagy inkább a tágasabb értelemben vett konstruktív-konkrét festészet jut az eszembe. Képeidet ismétlődő geometrikus elemek sorozatai, ritmusok alkotják; a színek tiszták, élénkek, még messzebbről nézve is látszik, hogy makulátlan a munkád. A statikus síkok megelevenednek, már a néző kis elmozdulásával is teresek lesznek, a képrészek átcsúsznak egymásba, átszíneződnek. Ismerünk sokféle virtuálisan kinetikus képeket. A különös csak az, hogy te üveggel dolgozol, és ez az anyag sokszorosan gazdagabb érzéki jelenségeket produkál, mint ezen a téren a gondolatibb hangsúlyú hagyományos vagy expandáló, kutató festészet. A portfóliódat lapozva most megkérdeznék néhány dolgot, amire azóta is kíváncsi vagyok. Olvastam az életrajzodban, hogy tulajdonképpen kezdettől fogva üvegművésznek készültél… vagy nem?*

Korodi Zsuzsa: Hát … általános iskolás koromban festő szerettem volna lenni. Jártam egy festőművészhez, nála rajzoltam néhány évig. A Kisképzőbe készültem festő vagy grafika szakra. Arra viszont mindig sok a jelentkező. A felvételi előtt azt javasolták, hogy több szakot is jelöljek meg. Véletlen volt, hogy épp akkor láttam egy dokumentumfilmet üvegesekről. Amerikai üvegművészekről, akik nem használati tárgyakat csináltak, hanem autonóm dolgokat, ami nekem nagyon megtetszett. Beírtam harmadik szaknak az üveget – és fel is vettek. Eleinte szomorú voltam, hogy nem lesz belőlem festő… de megszerettem az üveget, bár nem tudtam, hogy mit lehet vele kezdeni.

MD: *A Kisképzőn mit csináltatok? Honnan indultatok?*

KZS: A képzés üvegműves szakmát ad, a használhatóság volt a fő szempont. Amikor az Iparművészeti Egyetemre felvételiztem, megfordult a fejemben a Képzőművészeti is, de megmondom őszintén, nem volt hozzá önbizalmam – az üveg meg annyira egyszerűnek tűnt. Aztán mégsem volt annyira egyszerű, mert harmadszorra vettek fel… Ott találkoztam igazán először az üveg művészi oldalával. Először én is szobrokat csináltam, de közben rájöttem, hogy ezek is a képről szólnak. Volt egy design-manager szakos egyetemi feladatunk, amelynek során el kellett mennünk egy festészeti kiállításra és írni egy ott látott műről. Az egyik Strabag kiállításon Benedek Barna op-art jellegű képét választottam, és úgy elemeztem, mintha üveg lenne. Mintha az én üvegem lenne, mert tükröződéseket és más jelenségeket vettem benne észre. Ez volt a nagy rádöbbenésem, hogy amit én csinálok, majdnem ugyanaz…

MD: *Gondoltál-e arra, hogy mennyivel izgalmasabb üvegre dolgozni, mint vászonra vagy falapra? Ha az üvegben történetesen nem tükröződik semmi, akkor tulajdonképpen nincs is… a levegőben dolgozol, szóval egy olyan képhordozóra, ami nem látszik.*

KZS: Igen: nálam az üveg a térkitöltés szerepét látja el.

MD: *Miképp alakult ki, hogy az üvegre milyen formák kerüljenek? Próbáltál-e valaha figuratívat* rávinni*? Vagy absztrakt formákat, amiknek nincs szeriális jellege? Amit most csinálsz, abban teljesen azonos elemeket sorolsz egymás mellé, szeriális rend vagy ornamentika lesz belőle.*

KZS: A figuralitás sose vonzott. Nagyon fontos nekem a szimmetria. Aszimmetrikus képekkel próbáltam azt, hogy kivágok a felületből egy ablakot, és a benne levő rasztert hajlítom térbe, ami interferál a felső réteggel… de egyébként mindig ez a repetitív dolog tetszett nekem.

MD: *Kezdettől használtál egyszerű, párhuzamosokból álló rasztert vagy valami külső inspiráció hatására alakult így? Szóval voltak előképeid?*

KZS: Benedek Barna munkái eléggé hatottak rám.

MD: *Megismertél nagy elődöket is?*

KZS: Kézenfekvő lenne Vasarelyre hivatkozni, de az ő központos művei távol állnak tőlem. Párhuzam lehetne inkább Agam vagy Cruz-Diez – a népi motívum meg a színvilág is.

MD: *Nem is tudtam, hogy Cruz-Diez munkái* népi motívum*okra utalnak…*

KZS: Igen, legalábbis a textíliák. De ezt akkor fedeztem föl, amikor láttam egy nagyon híres amerikai üveges festői munkáit, aki Seattle-ben lakik, egy indián körzetben, és indián textíliák mintázatát emeli át. Ugyanez megvan szerintem Cruz-Diez-nél is, csak ő a dél-amerikai régió motívumkincsét és színvilágát idézi.

MD: *Ha már a színeket említed: hogy választod meg* őket*?*

KZS: A színeim eleinte teljesen gyakorlati dolgokból jöttek. Például az egyik diplomamunkám három szoborból állt (*Soulind*, 2010) és a narancssárga tulajdonképpen abból jött, hogy sík üvegekkel dolgoztam, ezeknek, mint tudjuk, zöld az éle – nem volt még pénzem optikai tisztaságú sík üvegre –, ezért olyan színt ragasztottam rá, ami ezzel a legerősebben kontrasztos, aztán megmaradtam a piros-narancssárgánál.

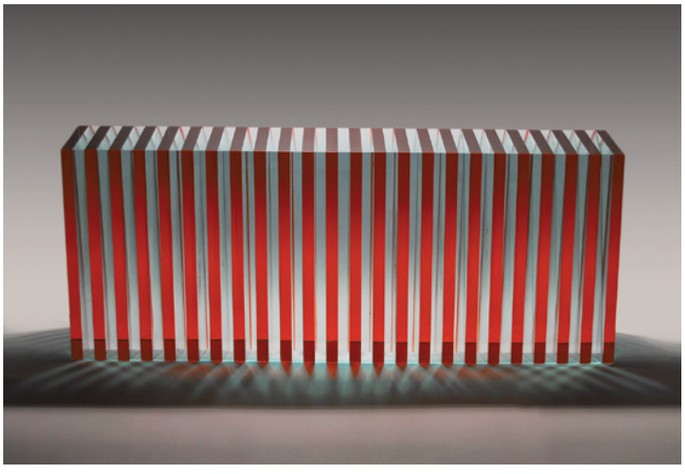
MD: *Hogy van ez: a lapok egymással párhuzamosak* és *össze is vannak kötve? Tehát a zárt téglalap élén van a szín…*

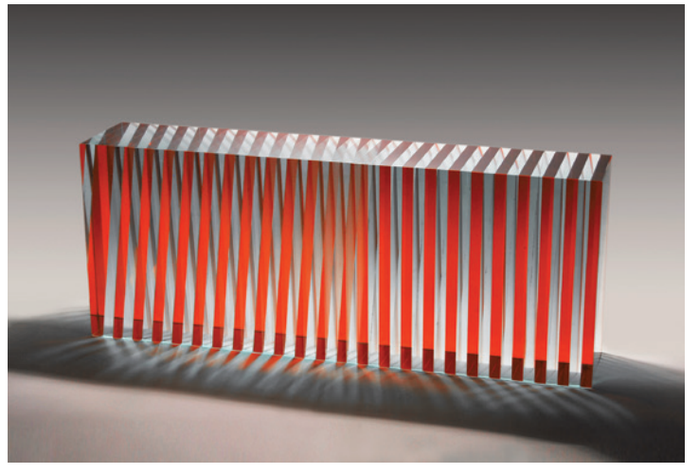
KZS: Itt kezdtem el a moiret-val foglalkozni. Csak két formát soroltam: van egy téglalap meg egy háromszög. Minden második téglalapnak az élén hátul van egy narancssárga fólia, a háromszög alakú üvegen pedig nincs. Ettől van az, hogy szemből csak ezeket az egyenes csíkokat látjuk, de ahogy elmozdulunk – ezek össze vannak ragasztva – a tükröződés miatt olyan, mintha bedőlnének. Tehát ez a sík visszatükrözi a hátsó narancssárgát, és akkor a kettő elkezd interferálni egymással.

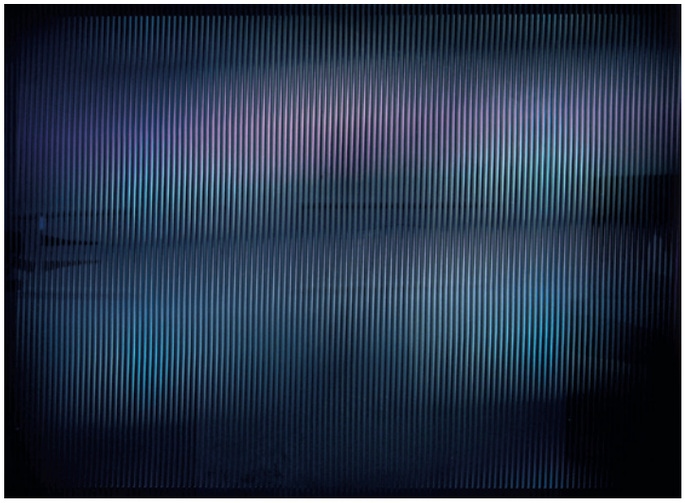
MD: Épp *ez az érdekes: mert a diplomamunkád már fejlett állapotban lévő dolog, de* általában *nagyon sokára jut el az ember oda, hogy önérvényű absztrakt formákat merjen használni, amelyeket már sorolni lehet és működni is tudnak egymás között.*

1 *Tér mint TÉR – SPACE as SPACE*. Vasarely Múzeum, Budapest, 2014. május 14 – szeptember 18.

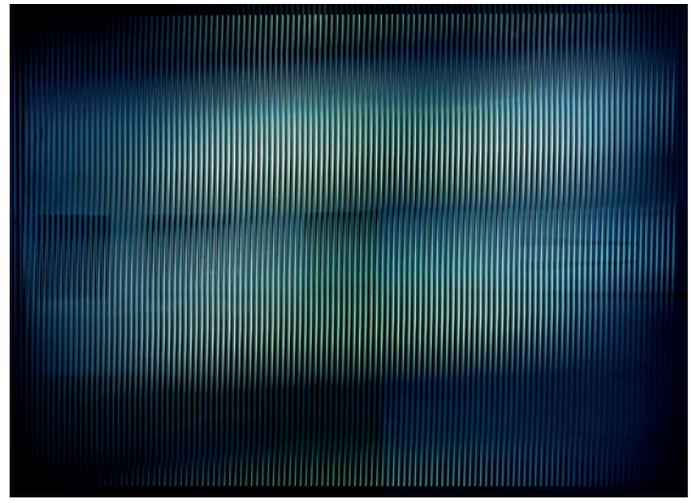
Korodi Zsuzsa
soulind III., 2010, 50 × 20 × 10 cm (három nézet)







Korodi Zsuzsa
Rising I., 2013, 120 × 90 cm



Korodi Zsuzsa
Rising II., 2013, 120 × 90 cm

KZS: Az utolsó két évem az egyetemen arról szólt, hogy üvegdarabok szélét filctollal színezgettem és néztem a másik oldalukat, hogy milyenek lesznek…

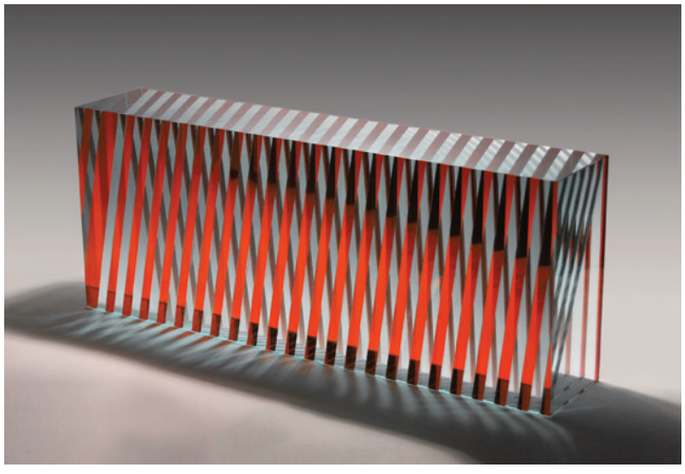
MD: *Tehát akkor ez tapasztalati út.*

KZS: Igen: rengeteg kis makett-üveggel dolgoztam, amelyek nem voltak ilyen szépen megcsinálva, csak az volt a lényeg, hogy gyorsan lássam, mi történik azzal a színnel, és aztán ezekből a nekem legjobban tetsző párat megcsináltam.

MD: *Ide tartozhat talán az is, amit egy ismert kritikus jegyzett meg a Vasarely Múzeumi kiállítások egyikén egy geometrikus, nagyon egyszerűen, tisztán megcsinált munkával kapcsolatban. Valami fogódzót keresett rajta és némi kis hibákban fedezte fel ezt – „végre valami emberi mozzanat van benne!" Azt akarom ezzel mondani, hogy Cruz-Diez és Agam precízen dolgoztak ugyan, de mégis látszik náluk a kézi munka. Az üveg viszont teljesen személytelen, természeti jelenséget mutat, mintha magától jött volna létre… szóval nem lehet érezni a ráhajló ember keze munkáját. Ezért van az, hogy az emberben felmerül, hogy akkor ez most „funkcionálisan" képzőművészet, iparművészet vagy egyszerre mindkettő? Mert annyira tökéletes, annyira a gépi precizitással készült anyagok önműködésére apellál.*

KZS: Ez igaz, de ezeket nem is tudtam volna más anyagból megcsinálni. Persze, számtalan technológia van: meleg üveg, hideg üveg – így szokták a szakmában osztályozni. Annak, hogy én efelé kanyarodtam, nyilván az az oka, hogy ebben láttam meg azokat a fejlődési pontokat, melyeket egyedül, kísérletezgetve a műhelyben, az asztalnál véghez tudtam vinni. A fújás például hatalmas infrastruktúrát, teamet igényel… de távol is áll tőlem, mivel valamilyen szinten kiszámíthatatlan, hogy mi lesz végül, és ez engem idegesít.

MD: *Aha – szóval nem lehet úgy alakítani, ahogy te szeretnéd…*



KZS: De, biztosan lehet, csak az én agyam sokkal gyorsabb és sokkal hamarabb szeretné látni a variációimat, minthogy egy mozdulaton két évig dolgozzak. Az egy külön mesterség.

MD: *Maradjunk most még a geometriánál, mint olyan eszköznél, amellyel a virtuális tereket, a virtuális kinetikát létrehozod. Kinetika úgy jön létre, hogy elhaladunk a képed előtt, tehát részt veszünk magunk is az alakításában, de ha csak szemközt nézi az ember, akkor azt lehet mondani, hogy az op-art elementáris formanyelvével dolgozol. Hogy azonos vagy közel azonos, jelentés nélküli formák váltják egymást szabályos rendben, ritmusban vagy éppen megzavarva egymást. Milyen különbséget látsz az op-art és a magad virtuális terei között?*

KZS: Azt az illúziót például, amit Vasarely kelt, azt én meg tudnám animálni, meg tudnám mozgatni, egy kicsit életre tudnám kelteni.

MD: *Kinetika volt már az op-art-ban, a hatvanas években is.* Gerhard Graevenitz *például hátulról, sok elemből álló rasztert mozgatott motorral, szinte alig észrevehetően, aztán hirtelen és váratlanul megmoccant egy elem, amitől élővé vált az egész. A klasszikus op-art nem hagyja magát nyugodtan nézni, ott a szemnek folyton mozognia, az agynak folyton értelmeznie kell.*

KZS: Szerintem nekem az op-art-hoz a ritmus miatt van közöm. Merthogy ott is ismétlődnek az azonos formák.

MD: *Gyönyörű, ahogy itt, a* New Horizon *című munkában ilyen nagy változatosság alakul ki a formák minimális elmozdításából, hogy a moiret-effektus miatt különböző vízszintes struktúrák* képződnek*: hol ilyen, hol olyan. Szóval annyira minimális, hogy ez már valami természetes dologra emlékeztet. Itt például – hogy nevezed ezt? Miért* Ultrahang VI.*?*

KZS: Ezt onnan vettem, amikor szonárral az ember hasát vizsgálják. Akkor készült, amikor terhes voltam.

MD: *Nagyon tetszik, mert ez megint egy lépés a szerves hatás felé: olyan, mintha valami élő lenne… Thomas Mann* Doktor Faustusának *elején egy furcsa kísérletről van szó, amelyben egy darab nem szerves anyag úgy viselkedik a folyadékban, mintha szerves lenne. Szenved, meg akarja tartani az integritását, a kísérletezők szinte megsajnálják.*

KZS: Ezekkel a mozgásokkal folyamatosan kísérletezgetem, fóliára nyomtatom ki őket. A *Rising* volt az első olyan munka, amit már akkor csináltam, amikor anyuka voltam. Az első, a kinyílás mozzanata.

MD: *A* Rising *esetében a mozgás alig észrevehető és szabálytalannak érezzük. Nem egyértelműen ritmikus ismétlődés, hanem éppen hogy kicsit kaotikus… egy rebbenés.*

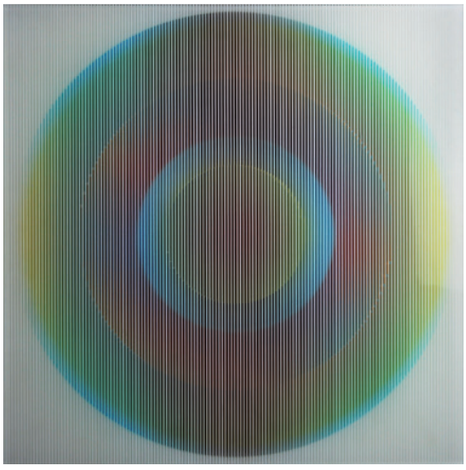
KZS: Tényleg?

MD: *Természetes hatású. A természet sokkal bonyolultabb. mint amit az ember csinálni képes, és emiatt itt úgy érzi, hogy élő. De térjünk vissza a színek változásaihoz. Beszélj a* Solaris-sorozatról!

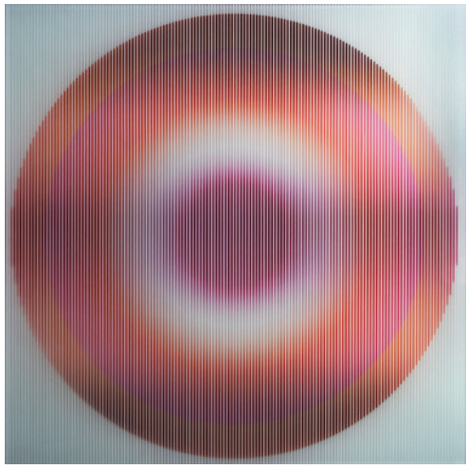
KZS: Itt inkább a lentikuláris tükröződés érvényesül, mert két színcsík van: egy fehér raszter megy elöl, ami hol az egyik, hol a másik színt takarja ki.

MD: *Vannak-e színpreferenciáid?*

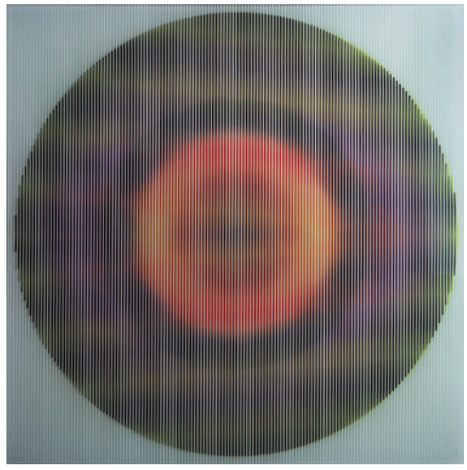
KZS: Inkább csak kísérletezem, hogy miből mi lesz. Amikor egy kék üvegre sárga nyomatot teszek, és a felső, szűrő réteg fekete, arany lesz belőle, olyan, mintha aranyszövet lenne. Ezeket persze nem lehet előre kiszámolni, mert például nem tudhatom, a ragasztó mivel hogy fog működni…



Korodi Zsuzsa
Solaris I., 2014, 50×50 cm



Korodi Zsuzsa
Solaris III., 2014, 50×50 cm



Korodi Zsuzsa
Solaris IV., 2014, 50×50 cm

MD: *Az aranyat a festészetben gondosan fel szokták vinni a képekre, nem magától áll elő.*

KZS: Az a baj, hogy ez nem tudatos. Szóval én nem tudtam, hogy ez lesz.

MD: *De hogyha kikísérletezed, akkor tudatossá válik. A kísérletben megvalósult eredményeket fölhasználhatod. Vannak olyan képeid, amelyek a színek keverését, átalakulását mutatják egymásra csúszó felületekkel, Ezek úgy hatnak, mintha sikeres színtani példák lennének, de nem a festékkeverés logikáját követik. Ha a munkád nem ilyen kísérleti jellegű lenne, hanem a* Solaris *nyitott változásainál pontosabb kifejezést képzelnél el, nem lenne zavaró ez a rettentő sok technikai körülmény? Például a lentikuláris felületet készen veszed vagy te magad állítod elő?*

KZS: Én ragasztom össze rudakból és a felét lecsiszolom. De nem gondolom, hogy a körülmények zavarnának, ezek hozzá tartoznak.

MD: *Olyan sok apró különbség van: például amikor egy vonalstruktúra éles, és amikor a csíkok egymásba mosódnak… mi van még?*

KZS: Az irányok, és szerintem ami még érdekes lehet, az a felbontás. Azzal játszani, hogy finomabb vagy durvább legyen a faktúra.

MD: *Van még valami, amit fejleszteni lehet?*

KZS: Amit nehéz fejleszteni, az a méret, pedig a művek nagyon megkívánnák a nagy felületet.

MD: *Azért, mert súlyos?*

KZS: A súly engem nem izgat, inkább csak a ragasztás: az technikai dolog, hogy irtó nehéz síkot csiszolni és két síkot biztonsággal összeragasztani. Ezért azon gondolkozom, hogy kész profilokat be lehetne passzírozni egy fémkeretbe. Ott viszont nem lenne kitöltve az az űr, amiről már beszéltünk, hanem eltartaná egy fémlemez vagy vászon, vagy valami, amire ez a minta van festve, csak az nem lesz annyira precíz optikailag, mert annak az anyaga extrudált.

MD: *Kipróbáltad, mi lesz abból, ha nem geometrikus, hanem összevissza formákat használsz? Amelyekre aztán ráteszed a lentikuláris vagy kis hengeres réteget.*

KZS: Próbáltam ilyet, persze, csak abból leginkább olajfoltszerű dolgok jönnek ki és az már csak pusztán dekoratív – az tőlem nagyon távol áll.

MD: *De ez is dekoratív, amit csinálsz…*

KZS: Jó, tudom, de akkor is más, követhető. Vasarely plexilapokat maszkolt ki, az volt a minta. Van ilyen plasztikája, meg van olyan, amit fémlemezből vágott ki.

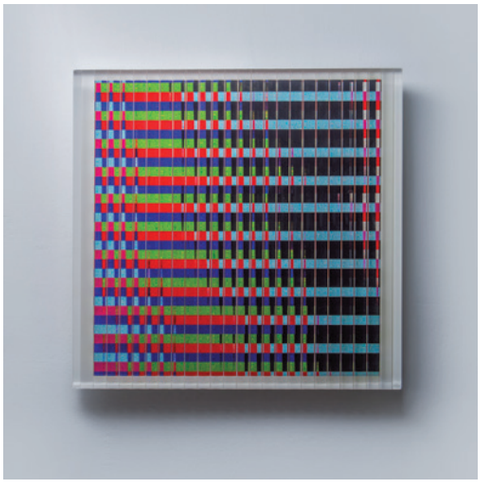
MD: *A hatvanas évek elején többen torzították a geometrikus struktúrákat úgy, hogy gyárilag bordázott üvegek mögé tették őket, és a néző a kép előtt elmenve mozgásban látta a torzulást. Azt is mondhatnám, hogy ezek konzervatív játékok, „objet trouve”-k.*

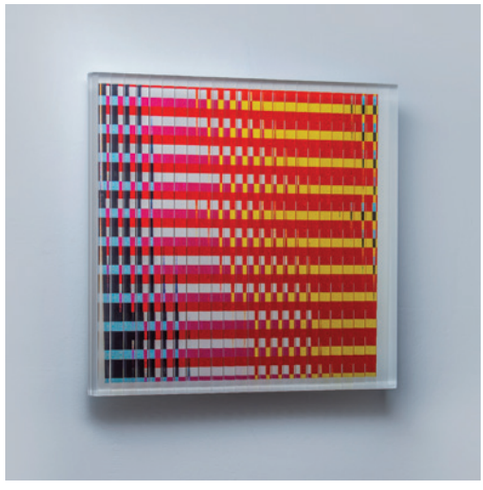
KZS: Ez nekem nagyon véletlenszerűnek tűnik, de megvan benne a párhuzam, igen. Engem két út izgat: az, hogy a grafikával mit tudnék csinálni, és másfelől az, hogy az üveggel mit tudnék csinálni. Mert motoszkál azért a fejemben ez a „craft”-os oldal is. És hát van ennek egy inverze is: például van egy a mostaninál is sokkal egyszerűbb – grafikai – motívum, és az eléje tett üveget torzítom valamilyen módon. Például melegítéssel vagy még több csiszolással, de ott még bejöhet egy organikus dolog, ami azért izgat engem.

MD: *Olyan dolgokat állítasz elő, amik emlékeztetnek organikus jelenségekre, hanem egy kvázi második természetet fabrikálsz, ami nincs ott ugyan, de mégis érzékelni tudjuk, hogy pulzál?*

KZS: Igen, ez a második verzió jobban tetszik, de nem tudom… nem olyan tudatos ez. Inkább olyan, mint ahogy a sárgából és a kékből kijött az az arany. Kísérletezgetem.

Korodi Zsuzsa
LED I., 2016, 35×35 cm (három nézet)





CSERBA JÚLIA

Múzeum a faluvégen

Látogatás az újonnan megnyílt Sars-Poteries-i üvegmúzeumban

Sars-Poteries csendes kis falu Franciaország északi részén, nem messze Lille-től, közel a belga és a holland határhoz. Nevéből könnyen kitalálható, hogy régi hagyománya van itt a fazekasmesterségnek, az viszont nem, hogy néhány évtizeddel ezelőtt még legalább annyian készítettek a faluban üvegtárgyakat, mint kerámiát. Itt-ott még láthatók az erre utaló, helyi szokás szerint a háztetőkre helyezett színes üvegdíszek. De erről tanúskodik Sars-Poteries múzeumának üveggyűjteménye is, amelyik 1967-ben – akkori plébánosuk, LOUIS MÉRIEUX (1924–1997) kezdeményezésére – a helyi műhelyekből kikerült és a családokban megőrzött tárgyakból jött létre. Ugyancsak Mérieux volt az, aki francia és külföldi művészek fogadásával meghonosította a településen a kortárs üvegművészetet, és a vendégek helyszínen készült alkotásaival folyamatosan gyarapította a történelmi gyűjteményt.

A múzeum eddigi otthonából, egy régi nagypolgári családi házból most új helyre költözött, mégpedig a falu szélére. Az 1500 lakosú falu utolsó háza és az alpesi legelőkkel vetekedő, szemet-lelket pihentető zöld mező közé ékelődve áll a napokban felavatott új épület, a *MusVerre*, (http://musverre.lenord.fr) amely mostantól a 19-20. századi üvegtárgyak társaságában Franciaország leggazdagabb kortárs üveggyűjteményének ad otthont. A (magyar) látogató csak ámul, hogy egy kizárólag gyalog, kerékpárral vagy autóval megközelíthető településen ilyen nagy léptékű, ráadásul kortárs művészettel foglalkozó létesítmény születhetett, amit ráadásul nem elég létrehozni, de közönséggel is meg kell tudni tölteni. Aggodalmamat az új múzeum igazgatója, AUDE CORDONNIER gyorsan eloszlatta, amikor arról tájékoztatott, hogy a széleskörű tanulmányokra támaszkodó felmérések alapján az első évben mintegy ötvenezer látogatóra számítanak.

A MusVerre tömören összefoglalva: egy lenyűgöző épületben elhelyezett elképesztő gyűjtemény. A bővebb bemutatást kezdjük a szerényen meglapuló, környezetbe simuló épülettel. Az első meglepetés, hogy az érkezőket nem egy üvegpalota, hanem egy olyan épület látványa fogadja, amelynek teljes homlokzatát a környéken bányászott kék kő (pierre bleue) borítja. Csak a többszárnyas bejárati ajtó készült üvegből. A hidegnek-melegnek kiválóan ellenálló kék kő egy másik jellegzetességének köszönhetően a falfelület az időjárás függvényében a fehértől a sötétszürkéig változtatja színét. A következő meglepetés akkor éri a látogatót, amikor körbejárja az épületet. Akkor válik világossá, hogy az sem méretében, sem építészeti megoldásaiban nem olyan szerény, mint amilyennek első látásra tűnik. Míg szemből nézve földszintes, nagyobb kultúrház méretű építménynek látszik, kiderül, hogy valójában egy kétemeletes, nyolcvan méter hosszúságban húzódó, oldalfalain hatalmas üvegfelületekkel tördelt épület, amely nem emelkedik túl a falu templomtornyán, de még a közeli családi házakon sem.

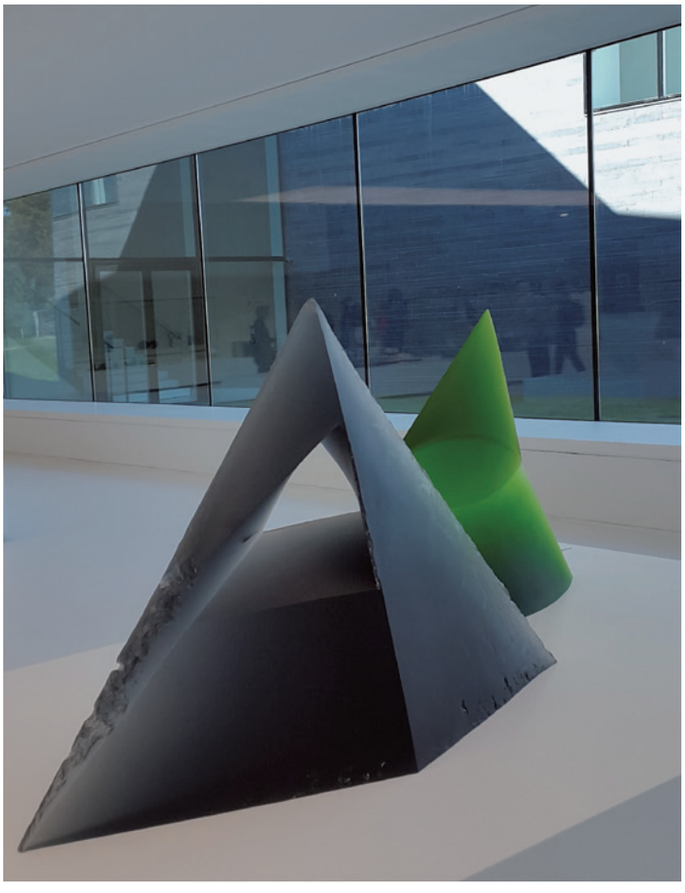
A titok abban rejlik, hogy az épület lejtőre épült, és a látogató a múzeumba lépve nem a földszintre, hanem a második szintre érkezik. Az első szint itt a föld alá, míg a völgybe eső részen mindkettő a felszínre került. Külön tanulmányt érdemel maga a RAPHAËL VOINCHET építészeti irodája által tervezett, funkcionalitásában is elsőrangú múzeumépület, amelyben hosszasan lehetne szólni arról a technikai bravúrról, amely lehetővé tette, hogy a falak és az üvegfelületek teljesen egy síkba kerüljenek, vagy arról, hogy milyen megoldások teszik földrengésbiztossá. Mindezt azonban hagyjuk meg az építészeti szakfolyóiratok számára, térjünk át inkább magára a gyűjteményre, illetve az állandó és a jelenleg látható időszakos kiállításra.

Az állandó kiállítást kétféle módon nézhetjük végig. Időben visszafelé, a kortárs alkotásoktól elindulva érkezünk a 19-20. századi darabokhoz. Ez esetben, miután levontuk a tanulságot, hogy a kortárs üvegművészek milyen nagyfokú technikai tudást és gazdag képzelőerőt igénylő alkotások létrehozására képesek, arra ébredünk rá, hogy bizony az elődök is rendelkeztek hasonló adottságokkal. Amennyiben viszont a régi gyűjteménytől indulunk

Részlet az állandó kiállításról
© Fotó: Cserba Júlia

Vladimir Zbynovsky
Capteur, 2006 (a múzeum kertjében) © Fotó: Cserba Júlia

Stanislav Lybenský–Jaroslava Brichtová
Green Espace bleu, 1995 és Eye of Pyramid, 1995 © Fotó: Cserba Júlia



el, akkor az tűnik ki, hogy a kortárs üvegművészek munkái elődeikkel szemben nem használati-és dísztárgyak, hanem szobrok, installációk, vagyis műalkotások. Az üvegművész éppen olyan képzőművész, mint a szobrász, csak nem fával, kővel vagy éppen fémmel dolgozik, hanem alapvetően üveggel. Ezt azért fontos kiemelni, mert Magyarországon ez a műfaj – a textilhez hasonlóan – még közel sem érte el azt a megbecsülést, amit megérdemelne. Pedig az üvegművészetnek is vannak nemzetközileg elismert magyar képviselői, hogy csak Lugossy Máriát és Bohus Zoltánt említsük, akiknek szerepel néhány munkája a Sars-Poteries-i múzeum gyűjteményében. (Ez azért is nagyra értékelendő, mert sajnos kevés francia közgyűjteményben található kortárs magyar képzőművész alkotása.)

A több mint nyolcszáz darabot tartalmazó, történelmi gyűjtemény, az úgynevezett „Les Bousillés" azokból a tárgyakból született, amiket a munkások munkaidő után saját maguknak készítettek a műhelyek tulajdonosainak engedélyével: különleges formájú petróleumlámpák, kancsók, díszes poharak, színes tálak és egyéb használati tárgyak. Ezeket a darabokat, amelyekben a munkások egymást túlszárnyaló technikai tudásukat is bizonyítani igyekeztek, nem adhatták el, kizárólag családi használatra vagy ajándéknak készültek. Helyi szólás volt, hogy „ha egy üveges mester házába mész kávéra, a cukortartóval távozol". Amellett, hogy saját elképzelésük szerint új tárgyakat hoztak létre, az elrontott és hibás termékeket is felhasználták: befestették, átalakították, egymással összedolgozták azokat. A szabadon engedett fantázia a giccsen túl sok meglepő és előremutató tárgyat is eredményezett. A műhelytulajdonos „nyeresége" pedig az volt, hogy munkásai ily módon tovább tökéletesítették tudásukat.

A kortárs gyűjtemény egy hatalmas, természetes fénnyel elárasztott teremben kapott helyet, ahol az alkotások zöme nem zárt vitrinekbe, hanem körüljárható, hosszú, alacsony asztalhoz hasonlítható közös talapzatokra került. A hozzájuk tartozó feliratok csak a legfontosabb adatok tüntetik fel, mert „a néző a hosszú szöveg olvasása közben könnyen megfeledkezik a mű megtekintéséről" – indokolja a szűkszavúságot Anne Vanlatum, a múzeum művészeti igazgatója.

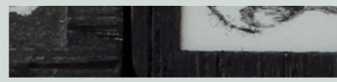
A kétszáz francia és külföldi művész munkáit tartalmazó tekintélyes gyűjteményből válogatott anyag alapján képet formálhatunk a gyűjtemény minőségéről és stílusbeli összetételéről. Nem meglepő, hogy a cseh és szlovák üvegművészek kiemelkedő helyet foglalnak el az állandó kiállításon és magában a gyűjteményben, hiszen náluk a műfajnak hosszú múltra visszatekintő hagyománya van, és képzőművészeti akadémiáikon, a legtöbb európai akadémiával ellentétben, üvegművész-képzés is folyik. A sok művészt útjára bocsátó cseh házaspár, Stanislas Libenský és Jaroslava Brychtová alkotásai a kiállítás legkiemelkedőbb darabjai közé tartoznak. Nagyméretű szürke és zöld piramisaik (*Espace bleu; Green Eye of Pyramide*, 1995) a terem minden pontjáról magukra vonják a figyelmet. Az öntéssel készített üvegtömbök változó vastagságukkal és csak helyenkénti csiszolt felületükkel a fény intenzitásának függvényében időnként addig nem látható „titkokat" fednek fel. Az 1970 óta Franciaországban élő szlovák Yan Zoritchak munkáiban is meghatározó szerep jut a csiszolás fázisának. Optikai üvegből letisztult formákra vágott, csiszolt és egymásba illesztett elemek alkotják a prizma-jelenséget is felhasználó szobrát, az *Entailles profonde*-ot (1982). Az ugyancsak cseh művésztől, Vladimír Kopeczkýtől az a mű szerepel, amelyet 1984-ben Sars-Potières-ben készített (*Sans titre*, 1984). Az egymásra helyezett üveglapok közé ragasztott vörös ragasztószalagból kialakított, oldalra dőlő téglalap az egyre vastagodó üvegrétegek alatt fokozatosan elsötétül, végül beleolvad a környezetébe. Ha kategóriába kéne sorolni, leginkább az op-artba illik bele.

A német Udo Zembok is a többrétegűséggel dolgozik, ő azonban különböző színekkel átfestett rétegeket helyez egymásra, oly módon, hogy az eredmény, a három dimenzió ellenére is inkább tűnik festménynek, mint szobornak. Ezzel a véleménnyel valószínűleg a kolorista Zembok sem vitatkozna, mivel olyan festőket tart példaképének, mint Rothko, Olivier Debré vagy William De Kooning. A *Kryptonit VI* (2014) jól mutatja, hogyan dolgozik az üveggel Till Augustin német művész. Úgy munkálja meg, mint más szobrász a gránitot, a márványt: kalapáccsal, vésővel faragja. Az angol David Reekie formába öntött két figurája óhatatlanul is Daumier karikatúra-szobrait juttatják eszünkbe, míg azonban Daumier célja a kifigurázás volt, addig a háborúellenes Reekie fekete és fehér emberalakjaiban azt mutatja fel, hogy bár sok mindenben különbözünk egymástól, mindannyian emberek vagyunk. Joel Philip Myers amerikai művész három részből álló *Dialogue ≠38* című munkája (2003) üvegfúvással készült. Míg bármely egyéb üvegtechnikánál a kivitelezés átruházható másra, addig a fújást a művész mindig maga végzi, mivel a mű a folyamat közben alakul ki. Az emberi magatartást vizsgáló *Myers* Dialogue-sorozatának „szereplői" emberi testtartást utánzó, egymással társalgó deformált palackok.

Joan Crous
Cenae 9 (részlet), 2008 © Fotó: Cserba Júlia

A különféle anyagokkal, köztük üveggel is dolgozó, korán eltávozott Lugossy Máriát sok évre visszatekintő kapcsolat fűzte Sars-Poteries-hez, hiszen már 1984-ben részt vett az itt rendezett II. szimpóziumon, és a nyári egyetemnek is több ízben volt vendégtanára. Változtatható struktúrája (*Transforming Structure,* 1989) abból a korszakából származik, amikor munkáiban ötvözte az organikus és geometriai formákat. Két ragasztott és tükörsimára polírozott, szögletes tömb áll szemben egymással, melyek végei egyenlőtlen felületű, szabálytalan alakban folytatódnak, mintha a „fegyelmezett", zárt formákból burjánzó anyag szabadulna ki.
Sipos Melindának 2008-ban éppen a Sars-Poteries-i alkotóházban nyílt alkalma arra, hogy az üvegre vetődő természetes fény és árnyék analízisével foglalkozzon. Az üvegművészet és az új média ötvözésével létrehozott installációja, a *Lebegő fény* (*Lumière flottante II*) kifinomult érzékkel reprodukálja az üvegkorongokra vetődő természetes fény által teremtett jelenségeket. Játékos, könnyed, lírai.
Az időszakos kiállítások első meghívottja a belga Ann Veronica Janssens ezúttal az adott helyhez igazított, hét nagyméretű üveglapból álló installációt mutat be (közülük három a közelmúltban szerepelt a párizsi Kamel Mennour galériában). Ahogy korábbi munkáiban, úgy a Janssens a *Magic Mirrors et Gaufrettes*-ben is minimalista eszközökkel törekszik arra, hogy érzékszerveinkkel észleltesse a tudatunktól független valóságot. A terem két falához támasztott színes, kétrétegű, repedésekkel hálózott üvegtáblák a beáradó fény hatására változtatják színüket. A fényviszonyok és az abból eredő színváltozások függvényében más és más hatások érik a nézőt. Amikor hosszabb idő elteltével újra visszatérünk a terembe, úgy érzékeljük, mintha nem is ugyanott lennék, nem is ugyanazt az installációt látnánk. Janssens szerint a *Magic Mirrors et Gaufrettes* két részből áll: ő az installációt készítette, míg „a fény adja elő a performanszot".

Udo Zembok
Rouge, 2007 © Fotó: MusVerre, Paul Louis



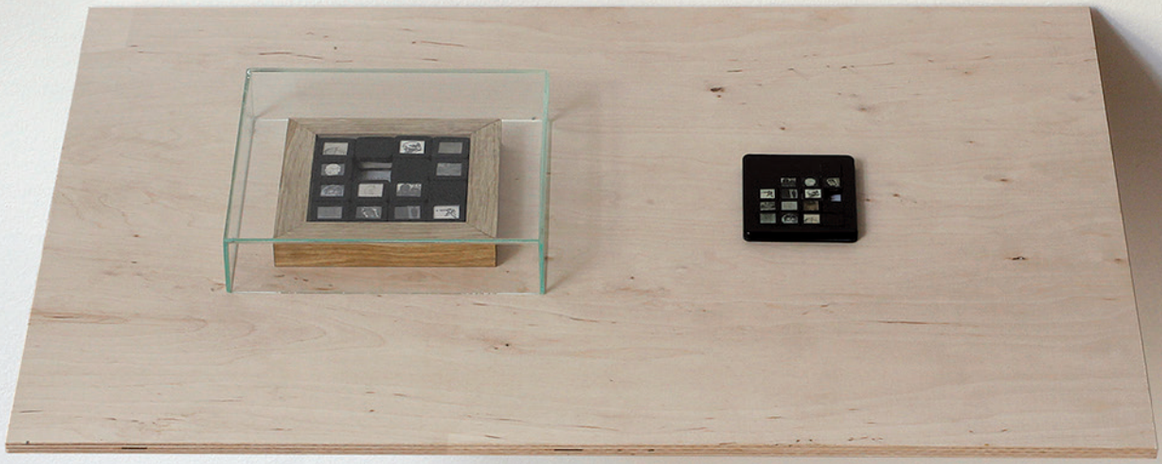
inside express →

Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület

studio.c3.hu

Almásy Ivor
Gyűjteménykezelő, 2016
különböző nyomtatott grafikai technikák papíron, fa, üveg
14,1×14,2×2 cm

le musée,
c'est moi!"



www.balkon.hu/ibooks-2013-2015.html