

## **30+ KÍSÉRLETI MŰVÉSZETPEDAGÓGIAI PROJEKT**

DON Tamás / MÉLYI József / SZABICS Ágnes

MODEM Modern és Kortárs  
Művészeti Központ

**modem**•

|  |     |
|--|-----|
|  | 5   |
|  | 9   |
|  | 17  |
|  | 25  |
|  | 33  |
|  | 41  |
|  | 49  |
|  | 57  |
|  | 65  |
|  | 73  |
|  | 81  |
|  | 89  |
|  | 97  |
|  | 105 |
|  | 113 |
|  | 121 |
|  | 129 |
|  | 139 |
|  | 147 |
|  | 155 |
|  | 163 |
|  | 171 |
|  | 181 |
|  | 191 |
|  | 201 |
|  | 209 |
|  | 217 |
|  | 225 |
|  | 233 |
|  | 241 |
|  | 251 |
|  | 259 |
|  | 269 |
|  | 277 |

TARTALOM

|                                                                                                                         |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Előszó                                                                                                                  |
| 1989 // Geller Judit / Gémes Péter: <i>Búcsúzás</i>                                                                     |
| 1990 // Mélyi József / Kicsiny Balázs: <i>A Köztársaság allegóriája (Daumier után)</i>                                  |
| 1991 // Sárai Vanda / Pauer Gyula: <i>A torinói lepel szobra</i>                                                        |
| 1992 // Mélyi József / Jovánovics György: <i>Az 1956-os forradalom mártírjainak emlékműve (301-es parcella)</i>         |
| 1993 // Margl Ferenc / Várnai Gyula: <i>Átjáró II.</i>                                                                  |
| 1994 // Mélyi József / Szilágyi Lenke: <i>Ganz</i>                                                                      |
| 1995 // Andrási Gábor / Csörgő Attila: <i>Maelström projekt</i>                                                         |
| 1996 // Mélyi József / Nemes Csaba: <i>Időtlen</i>                                                                      |
| 1997 // Tatai Erzsébet / Benczúr Emese: <i>Munka közben az utazásra gondolok / Utazás közben nem gondolok a munkára</i> |
| 1998 // Sárai Vanda / Imre Mariann: <i>Szent Cecília</i>                                                                |
| 1999 // Balázs Kata / Chilf Mária: <i>Napló</i>                                                                         |
| 2000 // Török Krisztián Gábor / Lakner Antal: <i>HER – AZ IZLANDI HADSEREG</i>                                          |
| 2001 // Mélyi József / Kis Varsó: <i>Tulajdonság</i>                                                                    |
| 2002 // Fehér Dávid / Szabó Dezső: <i>Vulkán</i>                                                                        |
| 2003 // András Edit / Németh Ilona: <i>Reggel</i>                                                                       |
| 2004 // Hornyik Sándor / Birkás Ákos: <i>Smoke (44 MK)</i>                                                              |
| 2005 // Turai Hedvig / Göbölös Luca: <i>Párosan szép az élet</i>                                                        |
| 2006 // Pfisztner Gábor / Gerhes Gábor: <i>Az elvégzendő feladatok előtt álló elvégzett feladat</i>                     |
| 2007 // Sárai Vanda / Esterházy Marcell: <i>atelier_bp</i>                                                              |
| 2008 // Mélyi József / Csákány István: <i>Talpra állítás</i>                                                            |
| 2009 // Mélyi József / Fátyol Viola: <i>Mama tésztaglóriával</i>                                                        |
| 2010 // Sárai Vanda / Société Réaliste: <i>Világ kozmopolitái, még egy erőfeszítést!</i>                                |
| 2011 // Peternák Miklós / Németh Hajnal: <i>ÖSSZEOMLÁS – Passzív Interjú</i>                                            |
| 2012 // Sárai Vanda / Antal Balázs, Hatházi László és Fodor Zoltán: <i>Fix sarok</i>                                    |
| 2013 // Mélyi József / Fabricius Anna: <i>Erika, kábelszerelő</i>                                                       |
| 2014 // Mélyi József / Borsos Lőrinc: <i>Ádám és Éva triptychon (Paradise Lost-sorozat)</i>                             |
| 2015 // Mélyi József / Bukta Imre: <i>Gallyat aprító közmunkás fiú</i>                                                  |
| 2016 // Páldi Livia / KissPál Szabolcs: <i>A műhegyektől a politikai vallásig (Magyar trilógia)</i>                     |
| 2017 // Révész Emese / Eperjesi Ágnes: <i>D 365 napja</i>                                                               |
| 2018 // Varga Tünde / Albert Ádám: <i>One Shot-Lose Yourself – Dream of Gavriilo Princip</i>                            |
| 2019 // Tatai Erzsébet / Kocsi Olga: <i>Rózsa mama</i>                                                                  |
| 2020 // Mélyi József / Trapp Dominika: <i>Leányos (Varga Noémi videója)</i>                                             |
| Impresszum                                                                                                              |



# előszó

MÉLYI JÓZSEF

HARMINC PLUSZ

Amikor a projekt első tervei megszülettek, a 30+ még jócskán harminc alatt járt. Az alapötlet szerint nem is pedagógiai program nőtt volna ki belőle, hanem a magyar képzőművészet közelmúltját kiválasztott műveken keresztül bemutató kötet, amelyben az 1968 óta eltelt valamennyi évből egy-egy kiemelt alkotás elemzése kapott volna helyet. A kiindulópont azonban már akkor is hasonló volt: a kortárs képzőművészeti alkotások közvetítését új, a befogadók szélesebb köreit elérő eszközzel szeretnénk volna bővíteni.

Három évvel ezelőtt Szabics Ágnessel és Don Tamással közösen a MODEM szervezésében indítottuk el a hosszú időn keresztül *30* címen futó projektet, amelynek hangsúlya a műalkotások elemzéséről már kezdetben is a pedagógiára helyeződött át. Az alapkoncepció szerint a rendszerváltástól kezdve minden évből kiválasztottunk egy-egy magyar képzőművész által készített alkotást; mindegyik műről rövid elemzés készült. Az elemzésekből kiindulva debreceni és környékbeli iskolák tanáraival kezdtük meg az együttműködést a MODEM-ben. Szinte minden alkotáshoz kapcsolódva, egy-egy művet középpontba helyező kiállítás keretében olyan pedagógiai foglalkozások jöttek létre, amelyek különböző szempontokból tették lehetővé a diákok számára a műalkotások elemzését, befogadását, továbbgondolását.

A művek válogatása során több szempontot vettünk figyelembe. Az adott évből kiválasztott műalkotásnak nemcsak a művészettörténeti jelentőségét mérlegettük; fontos volt, hogy olyan műveket emeljünk ki, amelyek a középiskolások, illetve később az általános iskolások számára is több irányból megközelíthetőek, a tanárok részéről pedig pedagógiailag jól „használható”k. Mivel a projekt kezdetén nem egyszerre jelöltük ki az alkotásokat, hanem folyamatosan bővítettük a listát, ezért egy idő után a foglalkozások tapasztalatait is beépíthettük a válogatásba. Fontos (és prózai) szempont volt a művek elérhetősége, kiállíthatósága – bár eleve három évre szóló programot terveztünk, nem minden ponton látszott világosan (főleg az online térbe kényszerítő Covid járvány idején), mikor mire lesz majd lehetőség. És természetesen az összkép is számított: többek között műfajilag, a felhasznált technika alapján, vagy a művészek életkora szerint szeretnénk volna minél változatosabbá tenni a programot. Tehát a végeredmény korántsem egy „best of” lista; válogatásunkra mint javaslatra tekintünk, amely a későbbiekben más intézményekben mintaként, kiindulási alapként használható.

Az elemzések is többféle megközelítésmód felhasználásával készültek; az írások tehát korántsem egységesek. Akadnak köztük hagyományosabb

művészettörténeti beágyazások, és vannak olyanok, amelyek inkább az esztétikai elemzés szempontjait tartják szem előtt. Készültek olyan szövegek, amelyek szélesebb tudományos kontextusba helyezik az alkotást, és olyanok is, amelyek inkább a pedagógiai felhasználhatóságra helyezték a hangsúlyt.

A projekt lényege tehát a sokrétűség és a továbbgondolhatóság. Bár a címbe, a harmincas szám mellé csak a végén került be a plusz jel, szimbolikusan mégis ez a legfontosabb. A plusz ugyanis azt is jelenti, hogy a program bárki által felhasználható, bővíthető és számos tekintetben továbbgondolható. A kötetből megismerhető a kortárs magyar képzőművészet egy metszete, a művekhez kapcsolódó pedagógiai gyakorlatok pedig nemcsak a művészettörténet, de akár a történelem vagy az irodalom oktatásában is használhatók. Az elemzések és a leírások természetesen nemcsak iskolások vagy tanáraik számára jelenthetnek támpontot a kortárs művészet megismerésében, a befogadók köre többféle korosztály irányába bővíülhet.

A program szélesebb körű továbbépítésére azért is lehet szükség, mert a művészetközvetítés intézményrendszerében vagy az iskolai művészetoktatás területén az elmúlt évtizedekben Magyarországon hatalmas lyukak keletkeztek. Ennek léptékét jól érzékeltetheti, hogy míg érettségi tételként ma már akár kortárs írók, költők művei is feladhatók, addig a művészettörténet területről hasonlót még elképzelni is nehéz. Ez a program, s a hozzá készült kötet kiindulási pontot vagy akár vitaalapot képezhet a továbblépéshez.

Az olvasó hiánypótló kiadványt tart a kezében; műalkotásokról szóló elemzések és feladatsorok gyűjteményét, amelyek segítséget nyújthatnak azoknak a pedagógusoknak, akik iskolai keretek között is szívesen foglalkoznának a kortárs magyar képzőművészettel. Az elmúlt három évben a projekt elindítója, Don Tamás fejlesztette ki és koordinálta a magyar képzőművészeti alkotásokhoz kapcsolódó pedagógiai programot. Kurátorként más módszerekkel foglalkozott a MODEM-be érkező fiatalokkal, mint egy pedagógus, a lejegyzett kérdéssorok és a kreatív feladatok, a művekről szóló tanulmányokkal együtt mégis izgalmas és hasznos kiindulópontul szolgálhatnak egy vizuális kultúra, egy történelem, egy irodalom vagy akár egy fizika óra megtartásához.

A kérdések és feladatok sora bővíthető és alakítható. A művek és a hozzájuk tartozó alkotótevékenységek kiválasztásánál érdemes szem előtt tartani a korosztályt, a diákok érdeklődési körét, az aktuális témákat, eseményeket vagy éppen az osztályban felmerülő problémákat. Bár a kiadványban a művekre vonatkozó kérdések megelőzik a feladatsort, a sorrend tetszőleges; a tanulók kezdenek az alkotómunkával is az órát, ami ugyanúgy elindíthatja a gondolkodási folyamatot, majd válaszolhatnak a pedagógus kérdéseire, véleményüket megoszthatják egymással. Természetesen alkotás közben is fel lehet tenni kérdéseket, segítve ezzel a művek továbbgondolását, az alkotást és a befogadást. Az óra felépítését előre meg lehet tervezni, de elképzelhető, hogy meglátásaikkal, hozzászólásaikkal vagy alkotásaikkal a fiatalok is alakítják a foglalkozás

menetét, mint ahogy a pedagógus által kitűzött cél is változhat. Szerencsére minden variáció jó, ahogy a diákok hozzászólásai vagy munkái között sem lesz rossz megfogalmazás vagy megoldás, hiszen jelen esetben nem normatív ismeretátadásról van szó. A magyar iskolákban a tanórák hossza szinte mindenhol 45 perc. Ezt figyelembe véve ki lehet választani egy vagy két, esetleg három feladatot egy-egy műhöz, de ha megoldható, két vagy három héten keresztül is foglalkozhat egy osztály a kiválasztott alkotással. Sok esetben érdemes kisebb csoportokban dolgozniuk a diákoknak, hogy bátrabban alkossanak, és már közben is beszélgethessenek, véleményt cserélhessenek. A csoportalakítás, a korosztály és az időtartam mellett szerepel javaslat arra is, hogy milyen technikát használjanak a munkák elkészítéséhez a tanulók, de ezen is lehet változtatni a körülmények, az anyagi lehetőségek, illetve az összegyűjtött és felhalmozott tárgyak, eszközök és alapanyagok függvényében.

Más élmény egy kiállításon találkozni egy műalkotással, mint egy osztályteremben egy projektorral kivetített reprodukciót szemlélni. Azonban a pandémia alatt megtartott sikeres online foglalkozások is azt bizonyították, hogy érdemes ily módon, iskolai keretek között is foglalkozni egy-egy kortárs alkotással, mert akik ilyen tanórákon vesznek részt, azok nagy eséllyel érdeklődő és értő befogadói lesznek a képzőművészetnek, és a későbbiek során élményt nyújt majd számukra egy-egy kortárs kiállítás megtekintése.



/ MODEM

Fotó: BIRÓ Dávid

1989

GELLÉR JUDIT

„Az utazó félrehúzta az ismeretlen, nehéz függőnyt. Homályos, sötét térben találta magát. Később sokat töprengett rajta, hogy ez csupán az alkony homálya vagy Delphoi kénes gőze, amiből az alakok előtűnnek. Egy hírnök csendben törölgette saruját, vállán még ott volt az út pora. Az isteni úrnőnek üzenetet mormolt, de lehet hogy csupán a mozdulatai közölték a hírt. Bólintás és elbocsátó kézmozdulat rebbent. Fények derengtek fel, és végigsímitottak egy hajót. Utasai az evezőknek dőltek, a vitorla is duzzadt. Kiemelkedtek a hullámok közül, és lassan elsiklottak a felhők között. A térségen egy harcos vonult keresztül, tekintete végigsímitott a sarokban hancúrozó gyermekeken. Kürtszó keveredett az éjszaka madárhangjaival. Valahol a háttérben egy szikár alak serénykedett. Halk utasításait követve Hérakleitosz kissé megfeszítette iját. A bronztükröben új alakok tűntek fel, nem véve tudomást a bábmész pillantásokról. Csönd támadt, és a fények lassan kihunytak. Az utazó furcsa, ismeretlen terhektől görnyedő vállal kifordult a csarnokból. Jóval később, otthonában az öt faggatóknak ennyit mondott: – »Furcsa helyzet volt. Zeusz minden teketória nélkül beszélgetni kezdett ezzel az álmodozóval...«” – Gellér B. István

Gémes Péter (1951–1996) életrajzait olvasva legtöbbször a képzőművész, nem pedig a fotóművész titulussal találkozhatunk, holott alkotói eszköztárának egyik elsődleges és hangsúlyos médiuma a fotográfia. Ez a megkülönböztetés Magyarországon különösen fontos, hiszen az intézményrendszerben – beszéljünk oktatásról, közintézményekről vagy épp kereskedelmi vásárokról – megfigyelhető ez a fajta atavisztikus különbségtétel a fotográfia és más vizuális művészeti ágak között. Gémes munkáihoz műtermet, fényképezőgépet használt, megrendezett jeleneteket komponált, gondolkodásmódja és az eszközök használata azonban sokkal inkább illeszkedett a fotográfia

GÉMES PÉTER  
BÚCSÚZÁS

illúziókeltő lehetőségeinek kihasználásához, ekként a képzőművészeti szcéna tevékenységeihez, mintsem a dokumentarista szemlélethez.

Gémes Péter 1951-ben született Budapesten. A budapesti Képző- és Iparművészeti Gimnáziumban érettségizett. A kötelező katonai besorozás helyett Lengyelországba ment, egyetemi tanulmányait 1972 és 1976 között a varsói Képzőművészeti Akadémia (Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie) grafika szakán, litográfia specializáción folytatta, mestere Stanisław Poznański volt. A lengyel művészeti képzés eltért a hazaitól, hangsúlyos volt a filozófiaoktatás, együtt zajlottak a képző- és iparművészeti kurzusok, a diploma megszerzéséhez festészetből is vizsgázni kellett, így nemcsak a fő szakirány tárgyára, hanem a különböző műfajok és technikák elsajátítására is nagyobb figyelmet fordítottak. A diploma után ösztöndíjasként további két évet töltött Lengyelországban, mielőtt hazatért volna Budapestre. Egyedi alkotói stílusa új hangot jelentett a zártabb hazai művészeti színtéren. Témaválasztásai egyedülállóak voltak; az antikvitás kultúrájának referenciáiból építkezett, s ez egyfajta szelíd forradalmat jelentett a rendszerkritikus hazai underground közegeben.

Az 1989-es *Búcsúzás* című munkája, az árnyjátékokat is idéző alkotói műsorozat ikonikus darabja, olyan különleges, egyszerre megrendezett és konceptuális, montázstechnikát alkalmazó fotográfiai eljárással készült, amely ezekben az években jellemezte Gémes munkáit. Műterme ekkor performatív térként, szinte színházként funkcionált, ahol egyfelől saját magát, másfelől családtagjait állította színpadra, majd a szereplőket zseblámpával világította meg a hosszú exponáláshoz. A negatívokat később alapanyagként használta, egymásra helyezve, rétegezve nagyította le őket nagyméretű fotóvásznakra, melyeket felcsíptetve



installált. Ezzel az installációs gesztussal nemcsak az eredeti színpadi jelenetre utalt vissza, hanem a festmények méretét és minőségét is megidézte. A médium tudatos használatát jelzi az is, hogy Gémes konzekvensen és látványosan a kép részeként kezelte a filmek perforációját, amellyel a készítés mikéntjét, rétegzettségét is láttatni engedi. Bár a műveknek többféle megjelenési formájával, adott esetben a fotót akkoriban jellemző, klasszikusan keretezett változataival is lehet találkozni, korabeli enteriőrfotók és más reprodukciók tanúbizonysága szerint a *Búcsúzás* című munka eredetileg a most látható kép inverzében készült.

A harcos oldalvást fekszik a földön. Tekintete, arc kifejezése nem kivehető, csupán a mozdulat szöge jelzi, hogy felfelé néz, karját szintén az ég felé emeli. Megpihen a győztes csata után, vagy utolsó csepp erejét használja, hogy megfeszítse izmait? Végigsimít valamin, vagy elérni szándékozik valamit? Búcsút int, vagy üdvözlő? S a pajzsa előtt egy kard vagy egy kereszt fekszik? Az egyik gyermek karikákkal játszik, a másik harsonát fúj, középen *A vándor (Barlangallegória II.)* című képről is ismert szárnyas hírnök alakja jelenik meg. Gémes allegorikus munkája antik mitológiai elemekből építkezik, egyetemes tudást idéz fel, mely a korszakban kevésbé népszerű, egzisztenciális témákra vonatkozó lírai beszédmódot tett lehetővé számára.

A fotográfia történetében ez a fajta színpadiasság hosszú múltra tekint vissza. A médium használói, felfedezésétől kezdve kétféle attitűddel viszonyulnak a kép-készítéshez. Míg az egyik oldalon a valóság megismerésére, bemutatására és dokumentálására törekednek a fotósok, addig a másik oldalon az illúziókeltés szándéka mozgatja az alkotókat. Már az igen korai fotográfiai munkák között is ismertek olyan alkotások, amelyek a fénykép valósághoz fűződő viszonyát játsszák ki.

A 19. századi előképek közül a legismertebbek közé tartozik Hippolyte Bayard *Önarckép vízbefúltan* című 1840-ben készült, megrendezett felvétele, melyen saját halálát játssza el, de a téma szempontjából érdemes megemlíteni Julia Margaret Cameron Artúr-mondakör-ről és más legendákról szóló, fotókönyvekben megjelent portréit is, melyek elkészítéséhez saját családtagjait kérte fel modellnek. A fotográfiai piktorialista mozgalom képviselőinek célja a fotográfia művészetként való elismertetése volt, és ehhez épp attól a műfajtól kölcsönöztek eszközöket és gesztusokat – például a nagy kézügyességet megkívánó nemeseljárásokat, vagy a montázsokat –, melyek ellen és melyek mellett érvényesülni kívántak. Az ezt követő irányzatok, például az új látás képviselői – akikkel Gémes sokkal inkább rokonságot érzett – épp e szemlélet ellen léptek fel. Moholy-Nagy László experimentális, kísérletező megközelítései, a fotográfia médiumában rejlő lehetőségek merész kiaknázása és teoretikus munkássága egyaránt hatással volt Gémes látásmódjára, alkotói intenciójára. Bár a két alkotói attitűd – a valóság dokumentálása, illetve annak médium általi kijátszása – párhuzamosan jelent meg, a fotográfiának más művészeti ágakhoz, főként a festészethez való viszonyítása folyamatosan végigkísérte annak történetét. Az 1960-as évek végétől kezdve a konceptuális művészet alkotói is felvették eszköztárukba a fotót, majd tették kritika tárgyává azt. Művészeti vizsgálódásaik a médium ontológiai kérdéseire, reprodukálhatóságának, dokumentáló funkciójának, valósághoz fűződő viszonyának megkérdőjelezésére irányultak. Magyarországon az 1970-es évektől kezdődően a képzőművészek számos esetben használták a fotót performanszaik, happeningjeik és akcióik dokumentálására. Ezekben az esetekben a fő mű maga a performansz, a cselekvéssor, míg a fénykép – ritkábban a mozgókép – főként az archiválás

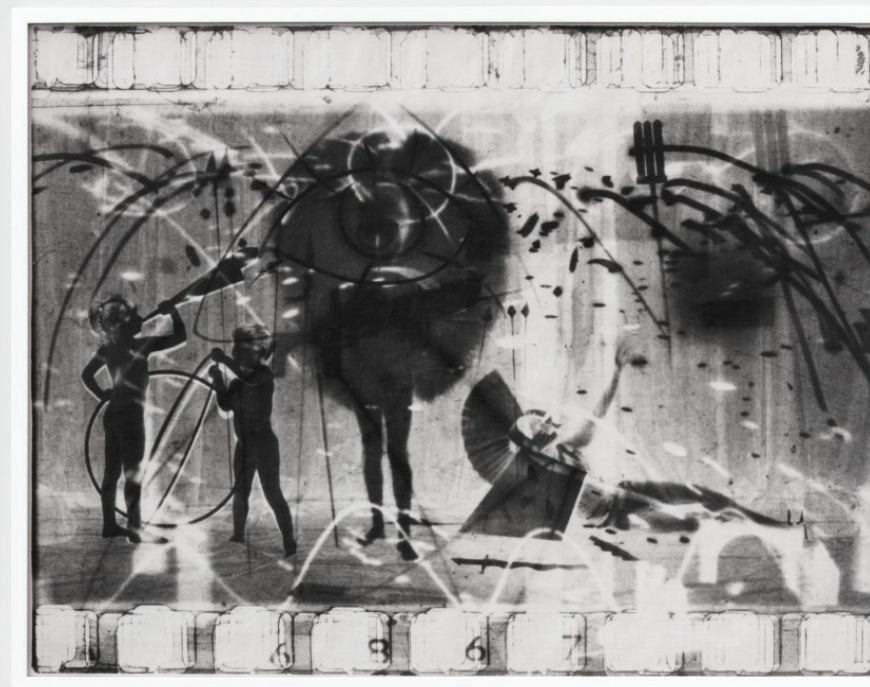
szándékával készült. Ezek közül a kivételt a Hajas Tibor–Vető János szerzőpáros által jegyzett fotóperformanszok jelenthetik. Gémes a tartalmat tekintve merőben másként gondolkodott, azonban Hajasék munkamódszeréhez hasonlóan megfordította a fotó archiváló, dokumentáló funkcióját, majd a folyamatot tovább csavarta munkáiban. Gémes nem pusztán dokumentálta a performanszok cselekményeit, hanem a fényképe(ke)t a műalkotás létrehozásának szándékával és céljából készítette, ehhez vitte színre, állította be és rendezte meg a jeleneteket, vagyis ezekben az esetekben a fő mű nem a performansz, hanem a végső, fénykép alapú munka. Maga a fényképezés csupán a képkészítés egy fázisa volt.

A színpadi kellékek, a maszkok, a jelmezek, a karikák, a hangszerek valós és egyszerű hétköznapi eszközök ugyan, mégis segítséget jelentettek a valótlan, álomszerű, transzcendens jelenetek megalkotásában. Az illúziókeltést segíti elő a technika tudatos használata is, például a bemozdulás hatásának alkalmazása: a karok mozgatásának hosszú expozícióval való rögzítése teszi lehetővé a hírnök szárnyainak ábrázolását. A valóság folyamából kiragadott jelenetek dokumentálásának fotóriporter attitűdje, a megfelelő pillanatban való exponálás helyett a színpadi rendezés, a modellek pozicionálása, a kéztartások, a pózok megválasztása sokkal lassabb, kontrolláltabb és egyúttal jelentősegtelibb folyamat. A megtervezett és megrendezett jelenetek lehetőséget adnak a cselekmények, a szerepek és szereplők kiválasztására, a felöltöztetésre (vagy épp a levetkőztetésre), az elmaszkírozásra, az eljátszásra, az átváltozásra, a játékra. Gémes képeinek személyes hangvételét kezdetben önmaga, majd családtagjai „képbe állítása”, helyzetbe hozása jelenti, a létrejött képeket mégsem nevezhetnénk sem önarcképeknek, sem családi fotóknak, hiszen a szereplők

eltávolítottak és személytelenek, szerepekbe bújtatva láthatók. A felesége által mozgatott zseblámpa pásztázó fényében készülő eléletlenedett fényképeken a vonások, a tekintetek, az arckifejezések nem jelennek meg közvetlen módon. Az egyes fényképek „csupán” képi elemek, melyeket Gémes hol negatívban, hol pozitívban használt a végső, egymásra illesztett kompozíciók megalkotásához.

Gémes Péter fotómunkáinak tematikus, szellemi inspirációját az ókori görög irodalom mitológiai alakjai, valamint Hérakleitosz, Platón, Arisztotelész morális-filozófiai tanításai jelentették. A témaválasztások akár atavisztikusnak is tűnhettek az 1980-as évek végi Magyarországon, a filozófiai olvasmányok azonban elmélyítették a médiumról, az alkotásról való gondolkodását. Munkáiban – mintegy révésként a Sztűx folyón – az élet és halál közti határ felfedezésének és megkísértésének motívumai fedezhetők fel. Az egyetemes tudást megidéző kultúrtörténeti utalások, a színre vitt jelenetek a művek létrehozásának és végső formába öntésének módjával együtt a kimondhatatlan kimondhatóságának engedtek utat, munkásságát hiánypótlóvá és egyedülállóvá téve a korszakban.

- 1 Gellér B. István (1991): *Az éjszaka madárhangjai*. Elhangzott Gémes Péter kiállításának megnyitóján a Pécsi Kisgalériában. Élet és Irodalom, XXXV. évfolyam 3. szám.
- 2 Molnár Edit (2000): *Árnyak mentén. Gémes Péter művészete*. In: Bán András – Molnár Edit – Petrányi Zsolt: Gémes Péter gyűjteményes kiállítása. Műcsarnok, Budapest.
- 3 Ld. *Tudati ásatások* című kiállítás enteriőrképei (1996). In: A Szombathelyi képtár katalógusai 43., Szombathely.
- 4 Ld. Beke László (2000): *Gémes Péterről*. In: Bán András – Molnár Edit – Petrányi Zsolt: Gémes Péter gyűjteményes kiállítása. Műcsarnok, Budapest.
- 5 Ld. még: Gáspár Balázs (2020): *5 dolog, amit Moholy-Nagy Lászlótól tanulhatsz a fotográfiáról*. capablog. Megtekintés: 2022. 09. 15. <https://blog.capacenter.hu/2020/10/17/5-dolog-amit-moholy-nagy-laszlotol-tanulhatsz-a-fotografiarol/>
- 6 Ld.: Beke László (1972): *Miért használ fotókat az A.P.L.C.?*. Fotóművészet, 1972/2. Megtekintés: 2022. 09. 15. <http://www.c3.hu/collection/koncept/images/beke.html>
- 7 Ld. még: Dékei Kriszta (2000): *...műve pedig halál*. *Gémes Péter gyűjteményes kiállítása*. Balkon, 2000/09. Megtekintés: 2022. 09. 15. [http://www.balkon.hu/archiv/balkon\\_2000\\_09/gemes\\_text.htm](http://www.balkon.hu/archiv/balkon_2000_09/gemes_text.htm)



### GÉMES PÉTER, *BÚCSÚZÁS*, 1989

ezüst nyomat, vászon

51 × 67 cm

Vintage Galéria Kft.

Fotó: BIRÓ Dávid

## FELADATOK

### TÉMÁK:

emlékezet, emlékezés, felejtés, hagyomány, folyto-  
nosság, játék, irónia, mitológia

### TANTÁRGY:

történelem, társadalmi és állampolgári ismeretek,  
vizuális kultúra

### BEVEZETŐ KÉRDÉSEK:

A műtárgy által kiváltott impressziók közös megbeszé-  
lése, értelmezői dialógus kialakítása. Milyen eljárással,  
technikával készülhetett a kép? Milyen motívumok  
(hoplita/görög-spártai gyalogos, salpinx/kürt, pajzs,  
Hórusz szeme stb.) láthatóak a képen? Ezek asszoci-  
atívan mire utalhatnak, illetve milyen kultúr-, illetve  
művészettörténeti beágyazottsággal rendelkeznek?  
Milyen kapcsolat van a cím és műalkotás között? A kép  
függvényében mire irányul ez a címbe foglalt búcsú-  
zás? Milyennek képzeljük a búcsúzást, a búcsúzáshoz  
milyen hangulatot társítunk?

### A

Osszuk a diákokat négy-öt fős csoportokra. Készítsünk mobiltelefonnal egy csoportképet,  
és a megfelelő alkalmazásokkal (Snapchat, TikTok, Instagram stb.) rajzoljuk és filterezzük  
a fotót, ezáltal reprodukálva egy tetszőleges mitológiai jelenetet.

Időtartam: 20 perc  
Ajánlott korosztály: 12-18 évesek  
Anyagok, eszközök: mobiltelefon

### B

Készítsünk egy olyan csoportképet, ami a magánmitológiát helyezi középpontba, vagyis  
mitológiai keretezésben jelenítsünk meg egy-egy saját magunkra, a saját életünkre jellemző  
tulajdonságot, történet.

Időtartam: 20 perc  
Ajánlott korosztály: 14-18 évesek  
Anyagok, eszközök: mobiltelefon

### C

Egy antik vázaképhez hasonlóan vágjunk ki színes papírból egy jelenetet, történetet a saját  
életünkből, családi emlékeinkből.

Időtartam: 25 perc  
Ajánlott korosztály: 10-14 évesek  
Anyagok, eszközök: fekete fotókarton, ragasztó, olló, sárga vagy piros színespapír

### D

A műalkotásból kiindulva találjunk ki egy pár perces jelenetet, drámai cselekményt, majd  
adjuk elő.

Időtartam: 30 perc  
Ajánlott korosztály: 10-14 évesek

## A különös fogadás

Ez a kis mese egy családról szól. Egy olyan családról, amely egyfelől teljesen hétköznapi, másfelől viszont rendkívül különleges. A családban két kisgyerek volt. Az egyik nagyon szeretete a mitológiai történeteket, a másik pedig rajongott a színházért. A szülők szerettek volna a gyerekek kedvében járni, ezért kitalálták, hogy hetente egyszer közösen kiválasztanak egy mitológiai történetet, beöltöznak a szereplőknek, és eljátsszák azt. Annyira megszerették ezt a mókát, hogy fotókat is készítettek közben, sőt, idővel meghívták a barátaikat, és nekik is előadták a történeteket. Az egyik próbán az apuka összeveszett a gyerekekkel, mert nem hallgattak rá. Azt vágta a fejükhöz, hogy felnőttek nélkül nem is tudnának ilyen dolgokat kitalálni. Erre a két gyerek fogadást ajánlott az apjuknak. Azt mondták, hogy ha találunk olyan gyerkőcöket, akik képesek maguk is választani egy olyan mitikus történetet, amit szeretnek, és el is tudják játszani felnőttek nélkül, akkor egy éven át minden nap akkor mehetnek aludni, amikor ők akarnak. Viszont, ha veszítenek, akkor egy éven át minden nap szót kell fogadniuk a szülőknek. Az apukájuk elfogadta a feltételeket. A két gyerek pácba került, mert eddig akárhány osztályt kértek meg, hogy segítsenek, egyiküknek sem sikerült. Hol az volt a baj, hogy nem volt elég fantáziájuk a felkért gyerekeknek, hol pedig összevesztek egymással, hogy milyen történetet válasszanak, és milyen módon valósítsák meg azt. Ti vagytok az utolsó mentsváruk! Készítsünk jelmezeket és díszleteket az előadáshoz!

Időtartam: 45 perc

Ajánlott korosztály: 11-15 évesek

Anyagok, eszközök: krepp-papír, kartonok, dobozok, olló, tűzőgép, spárga és bármilyen talált anyag, eszköz

1990

## MÉLYI JÓZSEF

Magyarországon több mint ötven év szocialista egy-pártrendszerű államberendezkedés után, 1989 októberében kiáltották ki a köztársaságot. Az esemény a rendszerváltás hosszú folyamatának egyik kiemelkedő eleme volt; a vasfüggöny leomlását, a függetlenség visszanyerését, a politikai irányváltást mégsem ehhez az egyetlen időponthoz kötik a történészek vagy a hétköznapi emlékezet. Maga a kikiáltás sem jelentett euforikus élményt az ország lakóinak többsége számára, csupán egyetlen állomásnak tűnt egy hosszabb történetben, s már az akkori jelenben is sejteni lehetett, hogy a közelebbi vagy a távolabbi jövőben az ország nem szabadulhat meg egyetlen ugrással a múlt gazdasági-társadalmi terheitől.

Kicsiny Balázs *A Köztársaság allegóriája* (Daumier után) című művének gondolata még a köztársaság magyarországi kikiáltása előtt keletkezett; erről tanúskodik az a plakát, amely a Liget Galériában Kicsiny és Gerber Pál 1989-es augusztusi kiállítását hirdette. A plakát motívuma azonos a néhány hónappal később készült szénképpel: Daumier festménye nyomán Kicsiny művén egy trónszéken ülő anya szoptatja két kisgyermekét, a harmadik gyerek a lábánál ülve olvas. Az alakok körvonalai fekete alapon fehérrel kirajzolva jelennek meg; a plakáthoz képest az 1990-ben keletkezett táblaképen az egynemű, fekete hátteret a megerősített furnérlemezre ragasztott széndarabok váltják fel. A figurák vázlsruűek, s így még inkább középpontba kerül az eredeti Daumier-képpel szemben a legnagyobb különbség; Kicsiny művén az anya és két szoptatott gyermeke fején egy-egy jel tűnik fel: az anya arca helyén a bányászok hagyományos jelképe, a keresztbe tett bányászék és kalapács, a gyermekek fején pedig egy-egy kereszt. Honoré Daumier *A Köztársaság* című festménye (ma a párizsi Musée d'Orsay-ban) 1848-ban, néhány héttel a második köztársaság kikiáltása (1848.

## KICSINY BALÁZS

A KÖZTÁRSASÁG ALLEGÓRIÁJA  
(DAUMIER UTÁN)

február 24.) után keletkezett. Az új rendszer már március 14-én versenyt hirdetett az új hatalom szimbolikus arculatának megteremtésére. A kiírók a művészekről vázlatokat vártak, amelyeket április elején a nagy hagyományokkal rendelkező École des Beaux-Arts-ban állítottak ki a nagyközönség előtt. A pályázaton több mint hétszáz alkotó vett részt, köztük olyan későbbi neves festők, mint Hippolyte Flandrin vagy Jean-Leon Gérôme. Daumier akkortájt Franciaországban főként még csak mint a *Charivari* című lap karikaturistája tett szert hírnévre; mint festőt nem ismerték. Beadott pályaműve végül a tizenegyedik helyen végzett; ezek után a második fordulóban nem vett részt, és a mű festményvázlatban maradt. Míg a kortársak közül többen méltatták a munka egyes jegyeit, többek között az erős, férfias testalkatú, ugyanakkor bölcs nőalakot, amely leginkább Michelangelónak a Sixtus-kápolna mennyezetén megjelenített szibilláira emlékeztette őket, vagy a kompozíciót, a drámai kontrasztokat és a gyermekek szintén izmos figuráit, mégis akkoriban sokan inkább karikatúraszerűnek tartották az alkotást. Mindenekelőtt azonban az államhatalom új, lehetséges szimbólumát látták benne, középpontban a Köztársaságot és egyben a Szabadságot megtestesítő anyával, fején frígiai sapkával, jobb kezében pedig a francia lobogóval.

Kicsiny Balázs allegóriájáról az utóbbi két elem hiányzik: a vékonyabb testalkatú anya mindkét karjával átöleli gyermekeit, kezében nincs trikolór, stilizált haján nincs sapka. A trónszék is egyszerűbb: míg Daumier képén faragott világos köelemek bon-takoznak ki a sötét háttérből, addig Kicsiny művén csupán egyszerű geometrikus alakzatok jelennek meg, egy-egy fehér csíkkal érzékeltetve azt. Kicsiny alkotásán a közvetlen politikai szimbólumok helyett maga a szén kerül a középpontba, amely egyrészt



szó szerint a kép anyagát képezi, másrészt a mű értelmezésének gondolati alapját alkotja. A szén Kicsiny Balázs esetében a gyermek- és ifjúkori Salgótarjánhoz köthető élményanyagot, a bányászatot mint a magánmitológia legfontosabb elemét jelenti: a nyolcvanas évek végén a szén vagy a szénpor, illetve a bányászjelképek többször megjelennek alkotásaiban. Emellett a szén általánosabb jelentésű anyagként is értelmezhető – mint az emberi élethez szükséges hő hordozója. S létezhet egy további – a két előző értelmezéssel is összefüggő – jelentés, amely a nyolcvanas évek legvégén egyszerre kapcsolódott össze a múlttal és a lehetséges jövővel: a szocialista népköztársaságban támogatott szénbányászatot a kapitalista köztársaságban az összeomlás fenyegetheti.

Daumier művén az aktuálpolitikai és az általánosabb érvényű tartalom szintén egyszerre és szétválaszthatatlanul van jelen. Az anya itt elsősorban az új államhatalom jelképe; középpontba emelése a korábbi királyi reprezentáció átírását is jelenti. A Szabadság és a Köztársaság alakjának egymásra másolása egyben hivatkozás a francia forradalom több mint fél évszázaddal korábbi szimbolikus és reprezentációs rendszereire. Az 1790-es évek elején a forradalom tiszteletére állított emlékműveken – a nép erejét megjelenítő Herkules figurája mellett – a leggyakoribb jelkép a Szabadság nőalakja volt, amely számos esetben összeforrt a Természettel; létezett olyan szökőkút-terv, amelyen a víz a Szabadság meztelen alakjának emlőiből folyik. Ennek az ábrázolásnak később hosszú utóélete volt – ide tartozik többek között Eugène Delacroix *A Szabadság vezet a népet* című festménye is. Delacroix egyébként az 1830-as években a Bourbon-palota királyi szalonjának mennyezetén a szoptatás motívumát is megjelenítette a Mezőgazdaság allegorikus ábrázolásában. Ebben az időszakban a szoptató anya motívuma gyakran

bukkan fel a francia festészetben, mindenekelőtt – korábbi művészettörténeti példákhoz kapcsolódva – a termékenység és az irgalmasság (Caritas) szimbólumaként. Delacroix vagy Jean-Auguste-Dominique Ingres mellett Jean-Francois Millet is készített 1839-ben Caritas-képet, a későbbi Daumier-ábrázoláshoz hasonló kompozícióval, de ennek háttérében nem annyira vallási megfontolások vagy allegóriák, mint inkább az utópista szocialisták elképzelései állnak. A korszak egyik mai szemmel legkülönösebb ábrázolása Alexandre Laemlein *Egyetemes Irgalmasság* című 1845-ös festménye, amelyen az anya karjaiban, illetve körülötte különböző bőrszínű gyermekek csoportosulnak.

Daumier művének közvetlen előzménye azonban egy XVI. század elején keletkezett alkotás, Andrea Del Sarto *Caritas* című műve, amely 1848-ban Párizsban, a Louvre-ban volt látható. Daumier művében az Egyház alakját a Köztársasággal helyettesíti, így a korábbi keresztény ikonográfiai motívum helyébe egy szekularizált kép lép. Ábrázolásában a vad Szabadság ellenpontjaként az anyaszerű Állam jelenik meg, amely kisgyermekként táplálja polgárait; Daumier allegóriájában nyoma sincs az isteni szeretetnek. Ezek a gyermekek egyenlők, ezt jelzi a két csecsszopó testvér egyformasága. A képről tehát leolvasható a francia forradalom jelmondata, a Szabadság, Egyenlőség, Testvériség is, miközben ebben az esetben az anya alakja inkább a hatalom, erő és stabilitás megjelenítője. „A Köztársaság táplálja és okítja gyermekeit” – így szól a művész leírása, s az 1848-as értelmezésben különösen fontos szerepet kaphatott a harmadik, a földön olvasó gyermek alakja. Hiszen a Köztársaság nemcsak táplálja állampolgárait, de gondoskodik oktatásukról, nevelésükről is. Miközben a motívum gyökere a Mária tanítja a gyermek Jézust ikonográfiai mintázatához

vezet vissza, Daumier művén ebben az esetben is a szekularizált tartalom válik elsődlegessé: a Köztársaságnak kötelessége gondoskodnia gyermekeiről.

Kicsiny Balázs 1990-ben készült művén az aktuális és az általános érvényű tartalom mögött azonban nem érezhető a Daumier-féle programszerűség. A Köztársaságnak ebben az esetben nincsenek feladatai, az anya nem az Irgalmasság vagy a Termékenység egyértelmű megfelelője – az egyes értelmezési lehetőségek felvilánnak ugyan, de azonnal ki is oltják egymást: a szénből kirajzolódó Anya a föld méhének kincseivel táplálja gyermekeit, miközben a földet a szocialista időkben erőltetetten kiaknázó szénbányászat Magyarországon eltűnőfélben van. A homlokán egyértelműen a bányászat jelképét viselő főalak olyan gyermekeket táplál, akiknek a tarkóján kereszt jelenik meg, ami egyszerre lehet vallási jelkép, a halál szimbóluma vagy egyszerűen sokjelentésű jel, amelyhez közelítve minden egyértelmű megfeleltetés zsákutcába fut.

Kicsiny művéhez azonban elengedhetetlenül szükséges a szabadság – harminc évvel korábban Magyarországon hasonló tematikájú mű csak az ideológiai elvárásoknak megfelelő, heroizáló ábrázolásmóddal jelenhetett volna meg. Az 1990-et megelőző évtizedek felől tekintve Kicsiny műve karikatúraszerű alkotás, a jövőből visszapillantva viszont a magyar valóság komoly lenyomatának tekinthető. 1990-ben ez a fajta megközelítés azonban sem a múlthoz, sem a jövőhöz nem tartozott – enigmatikusan lebegett az akkori jelen felett. Ha mindezeket az idősíkokat mégsem vesszük figyelembe, hanem egy átfogóbb, időtlenebb perspektívából próbáljuk szemlélni a művet, akkor még az is lehetséges, hogy a köztársaság helyett a művészet allegóriáját láthatjuk benne. Ebben az esetben a hagyományos és kortárs művész-szerepek egyszerre komoly és karikatúraszerű felfogása bomlik ki a műből:

a gyermek megjelenítéséből az ihletet a természettől vagy más felsőbb hatalomtól nyerő, stigmával megjelölt művész alakja olvasható ki – az eredeti plakát esetében akár még Gerberé és Kicsinyé is. De ebben az összefüggésben az allegória még tovább tágítható: az anya lehet akár a Művészet, amely egyformán nyújtja a táplálékot Daumier-nak vagy Kicsinynek.

Kicsiny Balázs a nyolcvanas évek közepétől – legkorábbi alkotásaitól – kezdve használja fel festményein a bányászmotívumokat. 1990-ben, *A Köztársaság allegóriájának* készítése idején további szénképei keletkeztek, amelyeken a bányászjelvény és a krisztusi szenvedéstörténet egymáshoz kapcsolódva jelentek meg. Az 1990-es évek elején a szén anyagának felhasználásával Kicsiny elsősorban a XVIII. század nagy angol festője, Thomas Gainsborough motívumait, portréit dolgozta át. Az 1990-es kép eszköztára továbbra is megmaradt: a táblára rögzített széndarabokon a tesztek kontúrjai fehér akrilfestékkel rajzolódtak ki, de környezetük ismét festői lett; az alapot több esetben mintha egy út- vagy vasúthálózat felülnézeti képe alkotná. 1991-ben készült el a *Dr. Ralph Schomberg (Thomas Gainsborough után)* című kép, amelyen a szénből kirakott és fehérrel megfestett körvonalú portrét festett bárányok veszik körül, szőrükön – mintegy ráütött bélyegként – keresztként és bányászjelvényként egyaránt értelmezhető jelekkel. Ezen a képen középpontba kerül a fekete és a fehér ellenpontja, ahogy mindez már *A Köztársaság allegóriája* esetében is fontos szerepet kapott. Kicsiny Balázs művészetében az 1990-es évek után is újra és újra felbukkan a szén mint alapotívum, s különös módon a későbbi művek sok esetben vissza is hatnak az 1990-es alkotás értelmezésére.





**KICSINY BALÁZS, A KÖZTÁRSASÁG ALLEGÓRIÁJA (DAUMIER UTÁN), 1990**

faszén, akril

140 × 122,5 × 6 cm

Ludwig Múzeum - Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest

Fotó: ROSTA József

## FELADATOK

### TÉMÁK:

metafora, szimbólum, allegória, irodalom, parafrázis,  
irodalom és képzőművészet kapcsolata, szabadság

### TANTÁRGY:

etika, magyar nyelv és irodalom, történelem, vizuális  
kultúra

### BEVEZETŐ KÉRDÉSEK:

Mi a különbség a két kép között? Mit jelent a címben  
olvasható köztársaság és allegória? Mit szimbolizálhat-  
nak az egyes figurák? Mit jelent nekünk a szabadság?  
Mikor szoktuk azt érezni, hogy szabadok vagyunk?  
Szerintünk létezik-e szabadság? Ha igen akkor definiál-  
ják. Hogyan viszonyulnak az egyes figurák egymáshoz?  
Kicsiny képénél érdemes kiemelni az anyaghasználatot.  
Mit szimbolizálhat a szén?

**A** Osszuk a diákokat négy-öt fős csoportokra. Minden csoport írja össze, hogy mire asszociál a szabadság szóról. Minden csoport olvassa fel, hogy mit írt, beszéljük át az asszociációkat.

Időtartam: 15 perc  
Ajánlott korosztály: 14-18 évesek  
Anyagok, eszközök: papír, ceruza

**B** Hasonlítsuk össze Petőfi Sándor *A szabadsághoz* című költeményét Orbán Ottó azonos című versével. Tegyük meg ugyanezt Daumier és Kicsiny Balázs képeivel.

Időtartam: 15-20 perc  
Ajánlott korosztály: 15-18 évesek

**C** Az óra előtt gyűjtsünk fotókat az internetről három különböző korszakról, szubkultúráról, pl.: 1960-as évek hippiejei San Franciscóban, 1970–1980-as évek punkjai Londonban vagy a '80-as évek rapperei New Yorkban. Mutassuk be ezeket a fotókat az osztálynak, néhány mondatban foglaljuk össze a főbb jellemzőiket. Emeljük ki, hogy ami összeköti ezeket a nagyon különböző stílusokat, az a szabadság iránti vágy. Gondoljuk újra Kicsiny Balázs kompozícióját úgy, hogy egy másik korszakba helyezzük a figurákat, de az új képnek is a szabadságot kell tükröznie. Készítsünk fotómontázst!

Időtartam: 30 perc  
Ajánlott korosztály: 15-18 évesek  
Anyagok, eszközök: olló, ragasztó, színes magazinok, fotókarton vagy dipa

**D** Osszuk a diákokat négy-öt fős csoportokra. Tervezzünk olyan ruhát a művön szereplő figuráknak, amely tükrözi a képen betöltött szimbolikus szerepüket. A kép összbenyomása ugyanúgy a szabadság iránti vágyat mutassa. Minden csoport A2-es rajzlapokon dolgoz-  
zon. Dolgozhatunk kisebb papírral is, ez esetben kivágott, „öltöztetős” alakokként kezelve a figurákat, készítsünk nekik „ruhákat”. A végén prezentálják az eredményt!

Időtartam: 35 perc  
Ajánlott korosztály: 15-18 évesek  
Anyagok, eszközök: A2-es dipa, szén, porpasztell, fixatív vagy hajlakk, textilanyagok, A4-es lap

**E** Osszuk a diákokat négy-öt fős csoportokra. A csoportoknak ki kell választaniuk egy céget, és egy olyan kampányt kell megtervezniük, amelyben Daumier és Kicsiny mű-  
vei a központi motívumok. A reklámkampány üzenetének a szabadságnak kell lennie. A kompozíciót meg kell tartaniuk, de bármi mást megváltoztathatnak. Ahogy Kicsiny anyaghasználatában szimbolikus és fontos volt a szén, az általuk választott cégnél is olyan anyagot használjanak, ami meghatározó a cég számára. A végén prezentálják az eredményt! Minden csoport készíthet egy-egy plakátot vagy szórólapot is. Érdemes a feladat előtt beszélgetni a diákokkal arról, hogy a nagyvállalatok sokszor különböző nemes eszméket vagy fontos társadalmi problémákat vonnak be a kampányaikba a profitszerzés reményében.

Időtartam: 35 perc  
Ajánlott korosztály: 15-18 évesek  
Anyagok, eszközök: A4-es papírok, színes ceruzák, A2-es dipa, kréták vagy színespapírok

**F** Osszuk a diákokat öt-hat fős csoportokra. Minden csoport válasszon ki egy vagy több figurát Kicsiny Balázs képéről és annak felhasználásával hozzon létre egy parafrázis-plakátot, amely a szabadságot szimbolizálja. Színeket, formákat, más motívumokat is használhatnak, csak az egyik figurát kell mindenképpen megtartaniuk. Ezt követően a csoportok prezentálják a végeredményt!

Időtartam: 20-25 perc  
Ajánlott korosztály: 15-18 évesek  
Anyagok, eszközök: A2-es papír, kréták vagy színespapírok

**G** Fogalmazzuk meg a saját színeinkkel, formáinkkal, jelképeinkkel, hogy mit jelent számunkra a szabadság. Honoré Daumier 1848-ban festette meg *A Köztársaság* című olajképét, amely alapul szolgált Kicsiny Balázs 142 évvel később készült fekete-fehér alkotásához. Most ezt a képet elemezzük, értelmezzük és újból „kiszínezzük”, figyelembe véve a színek szimbo-  
likus jelentését.

Időtartam: 25 perc  
Ajánlott korosztály: 12-18 évesek  
Anyagok, eszközök: A2-es dipa, tempera





/ MODEM

Fotó: BIRÓ Dávid

## SÁRAI VANDA

Pauer Gyula a XX. századi magyar képzőművészet egyik legjelentősebb alakja, akinek köztéri szobrait máig a legjelentősebb köztéri alkotásokként tartja számon a szakma. A Can Togay-jal közösen jegyzett *Cipők a Duna-parton* az egyik legérzékenyebb holokauszt-emlékmű, mely nemcsak a hazai, de a nemzetközi élvonalban is meghatározó helyet foglal el. 1991-es *A torinói lepel szobra* című alkotásán keresztül ugyanakkor nemcsak Pauer művészeti szemléletét, az általa Pszeudónak nevezett művészeti hitvallását, de általában véve az ereklük és a képzőművészet viszonyát, a kortárs ereklüképződés kérdéseit is vizsgálni lehet.

## Az ereklük jelentősége

A művészek számára évszázadok óta fontos inspirációs forrásként szolgálnak a különböző történelmi mítoszok, mitológiai alakok vagy épp a vallásos, szent ereklük. Ugyanis ezek művészeti feldolgozása és újraértelmezése több szempontból is gyümölcsöző lehet: egyrészt felelevenítheti egy korábbi történelmi korszak és társadalmi berendezkedés hiedelemrendszerét, másrészt megidézheti a napjainkban is számos követővel bíró vallások kiindulópontját, a vallási tanítások alapjául szolgáló történeteket. Az efféle alkotói munka azonban a történelmi ismételten túl arra is lehetőséget teremthet, hogy ezek a legendák évszázadok vagy akár évezredek távlatából kortárs kontextusba helyeződjenek, ezáltal pedig megnyílik az út felé, hogy feltegyük a kérdést: mit is jelentenek a kultúránk alapjául szolgáló mítoszok vagy épp szent tárgyak napjaink társadalmá számára?

A torinói lepel a szent ereklük között is kitüntetett szereppel bír, részben rejtélyes eredetének, részben pedig annak a heves diskurzusnak köszönhetően, amely mind a mai napig zajlik hitelességével kapcsolatban.

## PAUER GYULA

## A TORINÓI LEPEL SZOBRA

A torinói lepel egy lenvászonból készült, 436 x 110 cm-es textilkendő, amely egy keresztre feszített férfi testének lenyomatát hordozza magán. A kínzásokról a test különböző pontjain, a fejnél, a kéznél és a lábfejnél található sérülések árulkodnak. A leplet 1578 óta a torinói székesegyházban őrzik, és csak kivételes alkalmakkor bocsátják a közönség elé, mivel a keresztény hagyomány Jézus halotti kendőjeként tartja számon. Erre azonban máig nem sikerült perdöntő bizonyítékot találni.<sup>1</sup>

A lepelrel kapcsolatos tudományos kutatások a XIX. század óta folynak, így nem meglepő, hogy mára könyvtárnyi irodalom igyekszik megfejteni a rejtélyes kendő titkát: valóban Jézus testét borította-e, vagy egy „hamis” textil tartja évszázadok óta lázban a keresztény kultúrtörténet kutatóit? A lepel iránt tanúsított kíváncsiság, a hozzá kapcsolódó heves érzelmek és a széleskörű tudományos érdeklődés persze túlmutat valódiságának kérdésén: egyrészt a (vak)hit, másrészt a pusztán bizonyítható tényeken alapuló világkép is összezsap a torinói lepel történetében.

## A Pszeudó

Nem véletlen tehát, hogy Pauer Gyula érdeklődését is felkeltette a torinói lepel, hiszen az ereklük, illetve az ahhoz kapcsolódó viták szempontrendszere sok tekintetben összecseng a művész alkotói szemléletével. Pauer 1970-ben adta ki az *Első Pszeudo Manifesztumot*, amelyet aztán 1972-ben követett a második: ezen kiáltványokban összegezte szobrászati (és általában véve művészeti, sőt, társadalmi) hitvallását, amelyet leginkább az igazság és a hamisság, a látszat és a valóság, a manipuláció kérdései hatottak át. Célja volt a művészet álságosságának, a fogyasztói kultúrába történő betagozódásának leleplezése, ugyanakkor

a művészet „pszeudó” jellegének felvállalásával, sőt, prezentálásával új utat akart nyitni a művészeti alkotótevékenységben. Ahogy az első manifesztumban fogalmaz: „*A PSZEUDO szobor plasztika, amely önmagát mint manipulált plasztikát mutatja be, és ezzel a manipulált egzisztencia létét bizonyítja. A PSZEUDO önmagát leplezi le mint hamis képet, vagy legalábbis mint összetett, hamis látszatot is adó objektumot.*”

A Pszeudó gondolköre végigkísérte a művész munkásságát, így a kiáltvány nemcsak Pauernek a ’70-es években készült, minimalista és opart művészeti hagyományra építő, többnyire absztrakt szobrászati munkáiban talált formát, hanem a ’80-as, ’90-es évek társadalmi jelenségeire reflektáló műveit is ez hatja át. Egyik legismertebb (és máig a legnagyobb port kavaró) alkotása az 1985-ös *Magyarország szépe (Szépségakció)*, melynek során az azévi magyar szépségkirálynő-választás több résztvevőjéről, köztük a győztes Molnár Csilláról vett meztelen gipszmintát, mely száradás után egyfajta üreges héjként őrizte alanyának lenyomatát. A tragikus sorsú szépségkirálynőről készült mintából Pauer végül bronzszobrot öntött, amely ma a Magyar Nemzeti Galéria szobrászati gyűjteményének részét képezi.

Ha a *Szépségakciót*, a Molnár Csilláról készült bronzszobrot nemcsak mint esztétikai tárgyat vizsgáljuk, hanem a kontextust kitágítva a szépségkirálynő-választás hírverését, a mintavételi situációt, az innen kiszivárgó, majd egy nyugati erotikus lapban előbukkanó fotókat, illetve Molnár Csilla tragikus öngyilkosságát is figyelembe vesszük, akkor világossá válhat, hogy a pszeudó mint olyan mit is jelent művészeti és társadalmi értelemben véve. Az üres, bensőjétől megfosztott, csak a külsőséget rögzíteni tudó gipszminta és a bronzzá lett, halálában üdvözülő női alak erős kontrasztban állnak egymással: míg előbbi

mementója a szépségkirálynő-választás és a hozzá kapcsolódó sajtómegjelenések képmutató társadalmi gyakorlatának, addig a múzeumi gyűjteményben őrzött éteri lény szobra tragikus keletkezéstörténetével halhatatlanná teszi Molnár Csillát.<sup>2</sup> Ez a lebegtetett kettősség pedig a pszeudó művészet egyik legjellemzőbb tulajdonsága.

### A lenyomatból nyert forma

6 évvel később, 1991-ben készült el *A torinói lepel szobra*, amely bár folytatja a pszeudó szobrászat hagyományát, új irányt adott Pauer gondolkodásának: ez esetben ugyanis nem egy létező testről vett lenyomatot, hanem éppen fordítva, egy lenyomatból igyekezett rekonstruálni egy három dimenziós alakot.

A lenyomatok problémája a kultúrtörténet egyik legősibb kérdése: miként is érdemes tekinteni egy tárgyra, amely valami más emlékét őrzi? Képes-e egy objektum csupán a fizikai találkozás segítségével megőrizni valami más eredetét? Egy lenyomat valamiféle másolata lenne az eredetinek, vagy inkább ábrázolásként érdemes rá tekinteni? Reprezentáció csak, amely felmutathatja ugyan az eredőt, de felérni nem érhet fel hozzá? Vagy épp ellenkezőleg: a lenyomat segítségével képes továbbélni az, ami adott esetben már nincs velünk?

Különösen érzékeny kérdések ezek, ha olyan ereklyék kapcsán tesszük fel őket, mint amilyen a torinói lepel, vagy épp Veronika kendője (amellyel megtörölte Jézus arcát a keresztúton). Az efféle tárgyaknál azt feltételezzük, hogy rendelkeznek egy olyan *aurával*, amely által a befogadó képes egyfajta transzcendenciához kapcsolódni, a tárgy hatása alá kerülve pedig absztrakt gondolatokhoz, nehezen megélhető érzelmekhez, vagy épp természetfeletti alakokhoz juthat

el. Az aura bűvkörébe lépve az embert megérintheti a jelen nem lévő alak ereje, vagy épp az alkotó művész zsenije. E tekintetben pedig nehezen feloldható a dilemma, miszerint fontos-e, hogy egy adott tárgy valóban érintkezett-e Jézus Krisztussal, hogy egy adott műtárgy a művész keze nyomát viseli-e magán, vagy pusztán elég mindezekben *hinni*?

*A torinói lepel szobra* tehát egy síkból (a lenyomatból) térbeliesített alak. Pauer azonban nem rugaszkodik el a fekvő test pozíciójától, nem él a művészi szabadságnak azon gesztusával, hogy a fekvő alakból kiindulva formáz meg egy természetes álló pozíciót. A szobor sokkal inkább egy talpra állított sóbálványra emlékeztet, amelynek dermedt testhelyzete végtelenül természetellenes. Erőteljesen szembefordul a gyakori Krisztus-ábrázolásokkal is: míg rengeteg köztéri szobron Jézus kitárt karokkal jelenik meg, Pauer szobrán maga előtt összekulcsolt kezekkel szerepel. Ez a testtartás is ráerősít az alak halotti pozíciójára – nem az élő Megváltónak állít emléket, hanem dermedt halálában örökíti meg őt.

A testhelyzet emellett egy, a szakrális értelmezésektől igencsak idegen képzetet is előhív: a szobor első pillantásra inkább tűnik az Oscar-díj felnagyított másának, semmint klasszikus Krisztus-ábrázolásnak. Ez a szobrászati döntés szembefordul a lenyomat vallásos áhítatával, egyfajta ironikus élt csempészve a műbe.

### Egy pápalátogatás tiszteletére

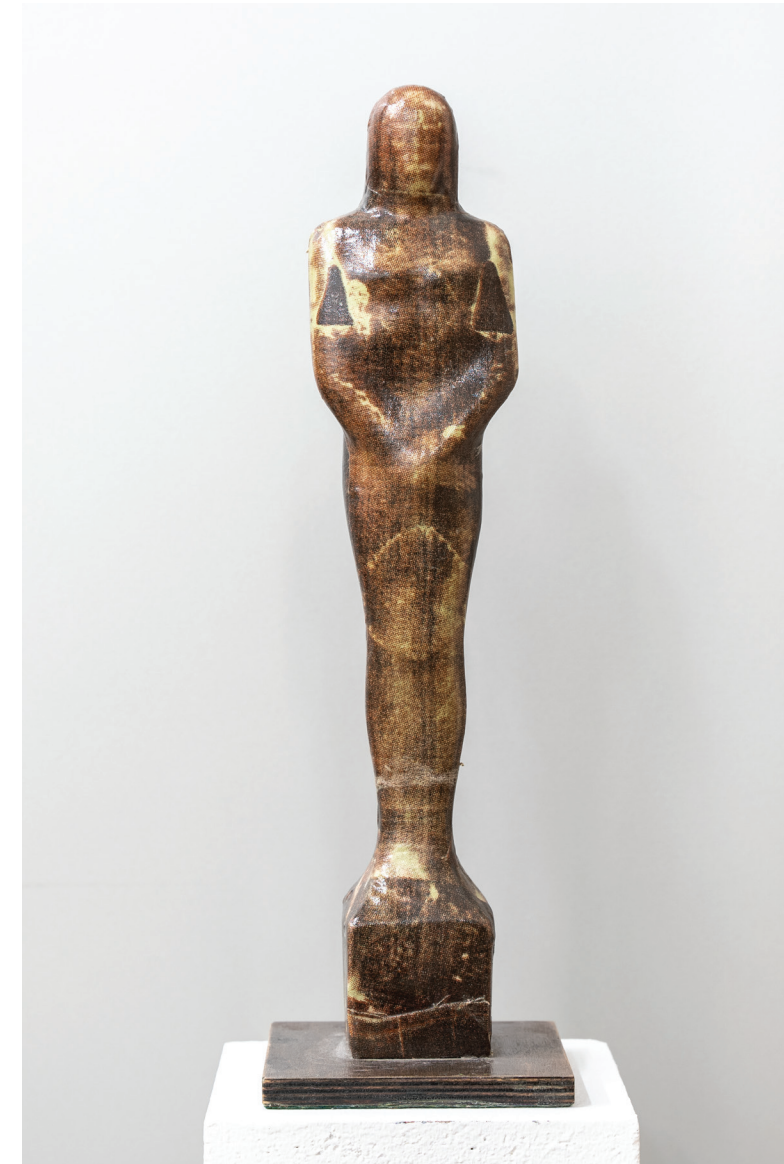
*A torinói lepel szobrával* kapcsolatban sem mellékes szempont annak keletkezési körülménye, hiszen a *Szépségakció*hoz hasonlóan nem légtüres térben, a társadalmi folyamatoktól függetlenül jött létre, ezáltal pedig a korra vonatkozó aspektusai sem érdektelenek.

Pauer Gyula a szobrot II. János Pál pápa 1991-es magyarországi látogatásának alkalmából készítette, amelyet aztán egyedüli műtárgyként az újbudai B32 Galériában állítottak ki az egyházfő tiszteletére. Az effajta gesztusok nem példa nélküliek: gyakorta fordul elő bizonyos presztízsesemények kapcsán (mint amilyen többek közt egy politikai vagy egy vallási vezető látogatása), hogy képzőművészek állítanak emléket az adott alkalomnak. Lehet ez egy köztéri szobor felavatása, egy plakett elhelyezése vagy épp egy műtárgy odaajándékozása. Nem volt ez másképp a pápa látogatásakor sem: bár Pauer önszorgalomból, nem megrendelésre kezdett *A torinói lepel szobrának* létrehozásával foglalkozni, végül a főváros állta a szobor előállítás költségeinek harmadát, hogy aztán a Vatikánnak ajándékozott szobor a főváros ajándéka lehessen.

Boros Géza a szoborról írt tanulmányában<sup>3</sup> nemcsak magát a szobrot elemzi, hanem a pápalátogatás érdekesebb (és esetenként bulvárosabb) pontjait is feleleveníti, így például fény derül arra is, hogy II. János Pál magyarországi körútja a sztárkultusz jegyében rockzenekarok turnéihoz volt hasonlatos. Ezt jól példázza egy magyar vállalat próbálkozása, akik a Hősök terén felállított oltár szőnyegborítását felvásárolva, majd kisebb darabokra szelve árusították ki azt, hogy ezzel a hívek hazavihessék magukkal Őszentsége talpának lenyomatát, vagy magasztosabban fogalmazva: hogy a transzcendencia az otthonukba költözhesen. Paueri értelemben azonban ez maga a pszeudó: a pápa lábával érintkező szőnyegdarab a modern áhítat, a kortárs ereklyeképzés vágyának fogyasztói társadalomra optimalizált fétistárgya.



- 1 Viz László (2005): *A torinói lepel*, In: PAUER. Összeáll.: Szőke Anikó, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest. Megtekintés: 2022. augusztus 23. <http://pauergyula.hu/bibliografia/konyvpdf/Pauer-Torinoi.pdf>
- 2 Szőke Annamária (2005): *Szépségminták, héjplasztikák és fotósobrok*, 1985-1995 (2002-2005), In: PAUER. Összeáll.: Szőke Anikó, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest. Megtekintés: 2022. augusztus 23. <http://pauergyula.hu/bibliografia/konyvpdf/Pauer-Szepseg%20.pdf>
- 3 Boros Géza (2001): *A „leleplezett lepel” – Pauer Gyula: A torinói lepel szobra*, In: Boros Géza: Emlék / mű. Enciklopédia Kiadó, Budapest. 29-32. o.



**PAUER GYULA, A TORINÓI LEPEL SZOBRA, 1991**

műgyanta

33 × 7 × 4,5 cm

Magántulajdon: Pauer Emánuel és Pauer Gellért, Budapest

Fotó: VIGH Levente

## FELADATOK

### TÉMÁK:

filozófia, vallás, illúzió, szentek

### TANTÁRGY:

hittan, erkölcsstan, vizuális kultúra

### BEVEZETŐ KÉRDÉSEK:

Ismerjük a torinói lepel történetét? A torinói lepel kapcsán régóta viták zajlanak, hogy valóban Krisztus téének lenyomatát hordozza-e? Milyen szent tárgyakat ismerünk? Milyen jelentősége van a szent tárgyaknak a XXI. században? A XXI. században kiket övez olyan kultusz, mint egykor a szent embereket? És miért? A szent tárgyakhoz pont, mint a műalkotásokhoz szokás társítani egyfajta „aurát”. Mit gondolunk, fontos egy szent tárgyat vagy műtárgyat élőben megnéznünk, vagy elég látnunk fényképről?

### A

Pauer Gyula találta ki a PSZEUDO art kifejezést, aminek a magyar megfelelői: ál, hamis, nem valódi, valódinak látszó. Ennek megfelelően készítsünk egy olyan Instagram posztot, amivel átverjük az embereket és egy olyan dolgot ábrázolunk, ami nem valódi.

Időtartam: 25-30 perc

Ajánlott korosztály: 11-15 évesek

Anyagok, eszközök: mobiltelefon

### B

Próbáljunk egy tárgyi formában nem létező dolgot leképezni. Készítsünk egy tárgyat, ami egy nem létező dolgot mutat meg tárgyi formában.

Időtartam: 25-30 perc

Ajánlott korosztály: 11-15 évesek

Anyagok, eszközök: mindenféle tárgy a környezetünkben, papír, ceruza

### C

Osszuk az osztályt négy-öt fős csoportokra. Minden csoportnak létre kell hoznia egy ereklyét, valamint le kell írnia a létrejöttének történetét. Fontos, hogy az ereklye eredettörténetében legyenek olyan történelmi elemek, amelyek hihetővé teszik.

Időtartam: 25-30 perc

Ajánlott korosztály: 11-15 évesek

Anyagok, eszközök: Mindenféle tárgy a környezetünkben, papír, ceruza



/ MODEM

Fotó: BIRÓ Dávid

1992

## MÉLYI JÓZSEF

Jovánovics György emlékműve rendkívül összetett alkotás, a legkomplexebb az 1956-os forradalomra emlékeztető művek közül. Összetettsége egyrészt a történelmi összefüggések, másrészt a szobrászi szándékok sokrétűségéből fakad. Pedig a rendszerváltás idején semmi sem tűnt annyira egyértelműnek, mint hogy méltó emléket kell állítani az exhumált és ünnepélyes keretek között újrateremtett áldozatok számára, és semmi sem tűnt annyira kézenfekvőnek, mint hogy ehhez a forradalom – akkorra már a köztudatban is jól ismert – jelképeit, a lyukas zászlót vagy a rusztikus követ lehetne felhasználni. Az állítandó emlékműnek a kizökkent történelmi időt – vagyis az igazságot – kellett helyreállítania.

A Történelmi Igazságtétel Bizottság 1989-ben született pályázati kiírása szerint az emlékmű mint jelkép segítségével a politikai önrendelkezés jogától hosszú évtizedeken át megfosztott nemzet végre „megadhatja a végtisztességet azoknak, akiket elsratni sem lehetett”. A helyszín a rákoskeresztúri köztemető 301-es parcellája lett, ahol az 1956-os forradalom leverését követő megtorlás áldozatait titokban, méltatlan módon, jelöletlen sírokba temették el. Az utcai harcok résztvevői és a forradalmi kormány kivégzett tagjai ugyanúgy itt kaptak helyet, mint a kivégzett miniszterelnök, Nagy Imre. Az emlékmű-pályázat sarokpontja volt a Tűzoltó utcai felkelőcsoport parancsnokának, Angyal Istvánnak a rendszerváltás idején híressé vált mondata, amelyet a börtönben a halálos ítéletre várva foglalt a rabtársának, Eörsi Istvánnak szóló üzenetében: „nagy, rusztikus kő legyen a névtelen csőcselék emléke, amelyből lettünk, amellyel egyek voltunk és akikkel együtt tértünk meg.”

Az emlékmű a temető legszélén kapott helyet, ahol a feledésre ítélteteket elhantolták, s amely az eredeti politikai szándék szerint az emlékeztetőtől elzárt

**JOVÁNOVICS GYÖRGY**  
 AZ 1956-OS FORRADALOM MÁRTÍRJAINAK  
 EMLÉKMŰVE (301-ES PARCELLA)

területként szolgált. A rendszerváltás nyomán ezen a területen egy olyan emlékhelynek kellett létrejönnie, amely az emlékezésben központi szerepet tölt be – annak ellenére, hogy távol van a város központjától. A Történelmi Igazságtétel Bizottság nyílt pályázatot hirdetett; néhány alkotó külön meghívást kapott. Utóbbiak közé tartozott Jovánovics György szobrászművész, a pályázat későbbi nyertese is.

Jovánovics akkoriban már a hatvanas évek óta a magyar képzőművészet kiemelkedő alakja volt. Olyan alkotó, aki a Kádár-rendszerben egyetlen mellszobortól (Mohácsy Mátyás szobra a Kertészeti Egyetem kertjében) eltekintve nem juthatott köztéri megbízáshoz; egyetlen nagyobb köztéri alkotását az 1988-as olimpia művészeti programjának keretében, Szóulban készíthette el (*Trójai papírgyár*). Jovánovics életében alapélményt és fordulóponthoz jelentett az 1956-os forradalom: gimnazistaként jelen volt a Rádió ostrománál is. Pályaműve azonban nem a személyes élményekre épült, s nem is használta fel a forradalom kézenfekvő és patetikus szimbólumait. A pályázati kiírás szellemében kiindulópontja a rusztikus kő volt, ez alkotja a műegyüttes magját.

A nagyszabású síremlékmű három részből áll: a rusztikus kő egy fehér tömbökből álló templomszerű építményhez kapcsolódik, együttesüket út köti össze a nyitott sírral. A stilizált sírgödör egy betonozott üreg, amelyben egy földbe süllyesztett hatszögletű gránitoszlop áll. A geometrikus formájú fekete hasáb pontosan 1956 milliméter magasságú. (Jovánovics a Műszaki Egyetem Méréstudományi Tanszékétől műszeres mérést kért, s az egyetem által kiadott igazoló okirat is a mű részét képezi.) A szimbolikus nyitott sír az eltérő politikai nézetű, de a közös szabadságért életüket áldozó emberek végső nyughelyét egy absztrakt formával és egy számmal jelölte ki, pontosabban egy



kifordító gesztussal – utalva az eltemetettek komplex történetére – magát a sírkövet temette el. Ez a hely a koszorúzások helyszíne, ahol az emlékmű összekapcsolódik a jövővel, az emlékezetet megtartó rituálékkal.

A templomépítmény fehérsége élesen szemben áll a sírkő fekete színével. A nekropolisz alsó része durva kőtömbökből készült, köztük folyosószerű helyiség, amely egyetlen ember belépésére ad teret. Az alépítmény fölött egy kődrapéria-mintázatú szarkofág áll, mellette egy fehér betonból készült, relieffelülettel borított, enyhén megdőlt torony nyúlik a magasba. A szarkofág az újratemetés ravatalával – a Rajk László és Bachman Gábor által a Múcsarnok épületéhez tervezett katafalkkal – mutat párhuzamot. Jovánovics az építmény egészét „ősi barbár templomhoz” hasonlította, amely nagy és nyers köveivel – a bejáratnál a művész által „egyiptomi pülonoknak” nevezett elemekkel – a halottak városát őrzi. A nekropolisz mögött áll a rusztikus kő, a templomépítmény felőli oldalán belevájva egy vakajtó található – egy ajtó, amely örökre bezárult és nem vezet sehová.

A nekropolisztól a sírkövekhez és a nyitott sírhoz vezető utak, valamint a köztes füves terek ugyanúgy a műegyüttes részei – a megtervezett, a „Bánat Útját” és hatalmas körívet magába foglaló environment Rényi András meglátása szerint az ókeresztény temető alapmintázatát követi. Bármerre induljon is ebben a térben a látogató, a halottak útját járja újra végig, a meghozott áldozattól a meggyalázáson és kihantoláson át az újratemetésig. Jovánovics egyszerre hozott létre archaikus szoboregyüttest és valósított meg egy modernista elképzelést, mindeközben pedig nem tért el a sírszobrászat klasszikus műfajától. Formái, alapelemei, térkezelése tekintetében műve egyszerre nevezhető kortárs environmentnek és ősi síremlékműnek.

Mindezzel párhuzamosan az alkotás Jovánovics életművének szerves része, bizonyos tekintetben csúcspontja. Elsődleges anyaga már pályája kezdetén, a hatvanas évek közepén a gipsz volt; legfontosabb anyaga nem jelenik meg, de megidéződik a nekropolisz fehér beton szarkofágján és tornyán is. Az első nagyobb méretű alkotások csupán alakjukat tekintve a George Segal-féle pop-figurákhoz hasonló, életnagyságú, teljes vagy töredékes emberformák voltak, amelyekben a felületi mintázat és az emberi test, a rész és az egész viszonya, átfogóbban pedig a klasszikus szobrászi jellemzők kortárs átfogalmazhatóságának problémája állt. Jovánovicsot egyidejűleg foglalkoztatták a szobrászi, képi és architektonikus struktúrák: a legfrissebb képzőművészeti áramlatok megismerésével egyidőben, utazásai során, Franciaországban és Olaszországban a középkori lakóházak és székesegyházak szerkezeteit fényképezte – az építészeti struktúrák és arányok a hatvanas évek végétől kezdve épültek be gipszből készített szobrászi műveibe. Ekkor már visszatért Magyarországra, ahol 1968-ban egy húszas-harmincas éveiben járó generáció próbálta meg művészetével (és az ekkor rendezett, úgynevezett Iparterv-kiállítások keretében) áthidalni azt a szakadékot, amelyet a nyugati művészet áramlataitól való több évtizedes elzárttság hozott létre. Jovánovics nyugati vonatkoztatási rendszerekhez illeszkedő szobrászi elképzelései révén már ekkor a neoavantgárd felfogás egyik legfontosabb kelet-európai képviselőjévé vált.

A hetvenes évek elején a pozitív és negatív formákból kirajzolódó, térillúziókra épülő, leggyakrabban a klasszikus drapériát a gipsz anyagában feldolgozó munkáiban a tapintásra és körüljárásra teremtett szobor és a pusztá látvánnyá redukált forma ellentmondása nyilvánult meg. Filozofikus fotómunkáiban

a látás és a látvány, a szobrászi alak és annak leképezése, a valóság és az illúzió viszonya foglalkoztatta. Az évtized végén szintetizáló kísérleteiben a fotók konceptuális világát a saját műtermi lehetőségeit jócskán meghaladó environmentekben bontakoztatta ki – a központi motívum a fotókból összeállított misztikus történetekben is főszerepet játszó nőalak, illetve a gipszmaszk formájában megjelenő emberi arc volt.

1980-ban, a korábban az egyre táguló térre komponált elképzelésekben döntő fordulat következett be: Jovánovics ebben az évben megkapta a nyugat-berlini DAAD-ösztöndíjat, s az új műtermi környezetben új szobrászi problémák felé fordult. Sajátos eljárással finom struktúrájú, milliméternyi térbeli differenciákra épülő gipszreliefeket készített, amelyek az elkövetkező évek, majd évtizedek legfontosabb műcsoportját alkották. A kezdetben kizárólag tiszta fehér reliefek elevenségét a külső forrásból érkező súrlófény adja, a művek szerkezete a fény térformáló képessége nyomán bontakozik ki. Jovánovics később a fehér alkotásokból továbblépve egyedi technikával, az anyagba kevert festék segítségével színes reliefeket készített. Következő lépésként, miután 1983-ban visszatért Magyarországra, reliefjein az alig észlelhető rétegtülnöbségeket nagyobb, geometrikus tömegek konstruktív kompozíciója váltotta fel. A térbeli kiterjesztés csúcspontját a Szöulban felállított monumentális mű, a *Trójai papírgyár* jelentette. Ismét egy különleges technikai kísérlet képezte a munka kiindulópontját: Jovánovics a gipsz hatását keltő anyagból hozott létre köztéri alkotást. A 301-es parcellában elkészített mű után a kétezres években Jovánovics a korábbi műcsoportok folytatása mellett építészeti vonatkozású plasztikákat készített, így jött létre a budapesti Művészetek Palotája koncerttermének színes faltábla-sorozata, illetve 2009-ben a budapesti Duna-parton álló egyetemi

épület homlokzatára szerkesztett, konstruktivista hagyományokat idéző épületszobra, *Az Épülés Szelleme*. A hatalmas mű, amelyen ugyanúgy tetten érhető a reliefkonstrukciók szemlélete, különös módon törékenynek látszik, gipsz hatását kelti. 2021-ben Jovánovics két jelentős temetői emlékművet készített, a magyar irodalom két elhunyt nagyságára, Tandori Dezsőre és Konrád Györgyre emlékeztetve. A *Tandori Vers Emlékhasáb* egyszerre folytatása és ellenpontja Jovánovics egy korábbi temetői alkotásának, Nemes Nagy Ágnes 1993-ban elkészített síremlékének, s összefűződik a 301-es parcellában álló Jovánovics-alkotással is. A 301-es parcella a Fiumei úti sírkerthez hasonlóan kollektív emlékezetünk kiemelkedő fontosságú tere; mindkettő olyan köztér, amely mintha a nyilvánosság vakfoltján helyezkedne el, s mégis ez a tulajdonságuk predesztinálja őket arra, hogy a közös emlékezet maradandó és mélyen bevésődő helyszíneiként létezhessenek a jövőben.





JOVÁNOVICS GYÖRGY

*AZ 1956-OS FORRADALOM MÁRTÍRJAINAK EMLÉKMŰVE (301-ES PARCELLA), 1992*

Helyszín: Budapest, X. kerület, budapesti köztemető, 301-es parcella

Fotó: VARGA Máté





## FELADATOK

### TÉMÁK:

1956, filozófia, forradalom, vallás, halál, élet, valóság, illúzió, emlékezés

### TANTÁRGY:

történelem, vizuális kultúra

### BEVEZETŐ KÉRDÉSEK:

Miért fontos emlékműveket állítani? Kik és milyen eseményeknek, személyeknek állítanak emlékműveket? Milyen céllal tehetik ezt? Mennyire időtállóak az emlékművek? Milyen eseményeknek, embereknek állítanak emlékművet? Hogyan lehet releváns egy emlékmű a XXI. században?

### A

Osszuk a diákokat négy-öt fős csoportokra. Tervezzünk egy emlékművet az 1956-os forradalomnak! Készítsük el a makettjét papírból!

Időtartam: 25-30 perc  
Ajánlott korosztály: 14-18 évesek  
Anyagok, eszközök: kartonok, dobozok, olló, ragasztó

### B

Osszuk a diákokat négy-öt fős csoportokra. Csak geometrikus formák segítségével tervezünk egy emlékművet egy olyan fogalomnak, ami az 1956-os forradalomról jut eszünkbe. Találjuk ki, hova helyeznénk el. Készítsünk fotómontázst!

Időtartam: 45 perc  
Ajánlott korosztály: 11-18 évesek  
Anyagok, eszközök: olló, ragasztó, színes újságok, papír, ceruza

### C

Osszuk a diákokat négy-öt fős csoportokra. Tervezzük meg az iskolánkba a saját osztályunk emlékművét, hogy a ballagásunk után is emlékezzen ránk a közösség.

Időtartam: 25 perc  
Ajánlott korosztály: 16-18 évesek  
Anyagok, eszközök: papír, ceruza



**Messziről jött trükkös művészek**

Képzeljétek el, ellátogatott hozzánk egy messzi-messzi ország művészeti küldöttsége egy szakmai találkozóra, ahol művészek beszélnek meg egymással, hogy ki mivel foglalkozik éppen, az adott országban milyen művészeti divatok uralkodnak. Nem is lenne ez érdekes, de kiderült, hogy abban a messzi országban a művészek nem rajzolhatják, festhetik, építhetik azt, amit szeretnének. Ha egy művész olyan dolgot ábrázol, ami nem tetszik az ország vezetőinek, börtönbe csukják! Ezért ravasz módon kitalálták azt, hogy úgy ábrázolnak valamit, hogy ne legyen egyértelmű, mit jelent. Ennek érdekében geometrikus térbeli testekkel fejezik ki magukat. Megpróbálták ezt a módszert megtanítani az itteni művészeknek is, de ők nem boldogultak vele. Emiatt a messziről jött idegenek megbántódtak. Ezért a művészeink a mi segítségünket kérik: tanuljuk meg ezt a kifejezési formát, hogy ki tudják őket engesztelni. Az lenne tehát a feladat, hogy készítsünk geometrikus elemekből egy szobrot, amelynek témája a következőkből kerül ki: a szeretet, a remény, a bátorság vagy az összetartozás.

Időtartam: 25-30 perc

Ajánlott korosztály: 11-15 évesek

Anyagok, eszközök: agyag vagy gyurma, karton, papírszalag, hurkapálca, drót

**MARGL FERENC**

Várnai Gyula *Átjáró II.* című alkotása közel harminc évvel ezelőtt, 1993-ban készült, és jelenleg a budapesti Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum gyűjteményében található. A műtárgy alapját egy közel 200 × 100 centiméteres vaslemez adja, amely – áttekintve Várnai eddigi életművét – egyáltalán nem mondható tipikus anyagválasztásnak, mondhatni szembe megy azzal a gyakori eljárással, hogy a művész az adott kiállítási helyszínhez vagy épp saját személyéhez kapcsolódó tárgyakkal és anyagokkal dolgozzon. Az *Átjáró II.* esetében nem is feltétlenül beszélhetünk választott anyagról, mivel a mű az 1993-as Nemzetközi Dunaújvárosi Acélszobrász Alkotótelep keretében készült. A mű anyaga a munka egyik kiindulópontja volt: eleve adott keretet jelentett, hogy robusztus, tartós, ipari felhasználásra rendszeresített anyagból készül. (Ugyanitt született Várnai Gyula *Tanácsadó* című alkotása is, amely köztéri szoborként kapott helyett Dunaújvárosban, és a mai napig megtekinthető a mű részét képező juharfával együtt.)

**A keletkezés helye és további alkotótelepek**

A Dunaújvárosi Acélszobrász Alkotótelep 1974-ben jött létre, illeszkedve a '60-as évektől aktív alkotótelep-mozgalmak vonulatához. Az alkotótelepek – amelyek eseteként szimpózium vagy művésztelep néven is léteztek – többnyire egy meghatározott időszakban, általában éves rendszerességgel megvalósuló eseményt jelentettek, amelynek keretén belül művészek egy szűkebb csoportja intenzív alkotómunkát végzett az adott helyszínen. Az alkotótelepek mind nevükben, mind lehetőségeikben gyakran specializálódtak egy adott művészeti ágra, eljárásra vagy akár alapanyag-fajtára fókuszálva. Jó példa erre a dunaújvárosi intézmény, amely szorosan illeszkedett a város

**VÁRNAI GYULA**  
*ÁTJÁRÓ II.*

nehézipari adottságaihoz, és így a művészek közvetlenül kapcsolódhattak a település hagyományaihoz. Az alkotótelep indulásakor ezt csupán egy valamivel több mint húszéves városi tradíciónak tekinthették a kortársak, mivel Dunaújváros – vagyis egészen 1961-ig Sztálinváros – az első ötéves terv keretén belül, az 1950-es évek első éveiben nőtt ki a földből mint a szocialista mintavárosok első, Magyarországon megvalósuló példája.

Szerte az országban találunk hasonló alkotótelepeket, amelyek hosszabb-rövidebb ideig voltak aktívak a szocializmus éveiben. Ilyen volt például a Nagyatádi Faszobrász Alkotótelep, vagy a Tolna megyei Bonyhádon mindössze 1968 és 1973 között évente megrendezett Épületzománc Alkotótábor, más néven Zománcművészeti Szimpózium, amely a Zománcipari Művek Bonyhádi Gyárában valósult meg a gyár zománcipari anyagaira és technikai adottságaira építve. Tartósabban fennmaradt a Szársomlyó egykori kőfejtőjében helyet kapó kőszobrász szimpózium, a Villányi Alkotótelep. A szintén '68-ban indult kezdeményezés a rendszerváltást követően is tovább működött, és a Dunaújvárosi Acélszobrász Alkotótelephez hasonlóan ez is nemzetközivé tudott válni. A másik hasonlóság a két intézmény működése között, hogy azok, illetve az azokat támogató szervek és önkormányzatok a résztvevő művészek helyben készült munkáira alapozva gyűjteményépítési tevékenységet is folytatnak. Ennek következményeképpen látogatható a már említett kőszobrász alkotótelep szabadtéri gyűjteménye, a Nagyharsányi Szoborpark, és emiatt látható több mint ötven köztéri alkotás Dunaújvárosban az ottani acélszobrász alkotótelepen résztvevő művészektől.

### A fény szerepe és szimbolikája

A vaslemez az *Átjáró II.* állandó alapanyaga. A mű másik két alkotóelemét mindig az adott kiállítási szituáció szolgáltatja: az alkotás installált állapotához tartozik egy aktív fényforrás, egy lámpa, illetve a kiállítótér egy falfelülete, amely egyfelől a vaslap felállítását és rögzítését biztosítja, másfelől amelyre a fényforrás kirajzolja a vaslapba mart sziluettet. A sziluett egy dobogószerű, háromfokú lépcsősorból és egy három vonalból álló, sarkot kirajzoló formából áll. A néző így egy egyszerű teret kap, amely a perspektíva miatt elnyúlt téglatesztekéből építkezik.

A mű elemzésének kulcsfogalmai a *látszat* és a *tudás* lehetnek. A látszatszerűség elsődlegesen a már említett fényforrás általi kivetítés, projekció kapcsán merül fel: a fény révén rajzolódik ki a már említett sziluett-kép, amely egyszersmind el is torzul, mivel a „negatív” mintát tartalmazó vaslap nem merőleges a vetítés síkjára, vagyis a falra. Egy reprodukciót kapunk, amely szándékoltan eltorzítja az eredetinek – és a perspektivikus ábrázolásmódnak köszönhetően hitelesnek – tekinthető formát, holott látszólag azt a célt szolgálná, hogy láthatóvá vagy legalábbis jobban láthatóvá tegye, megvilágítsa a nehéz anyagba vágott alakzatot. Érdeemes kicsit elidőzni a nyelvben meglévő jelentéstartalmaknál: megvilágít, rávilágít, megvilágosodás, felvilágosodás, felvilágosítás – csupa olyan szó, amely a tudáselsajátítással, megértéssel áll összefüggésben, és amely a világ/világos töre épít. Fontos látni ezt a kultúrtörténeti és etimológiai vonatkozást, mivel a fény és a világosság toposza ebben az esetben összekapcsolódhat a tudással és a megismeréssel.

Platón *Állam* című dialógusának barlanghasonlata a fénynek egyfajta cinkos szerepet tulajdonít

az érzéki tapasztalatok világában, miközben Platón a tapasztalás hierarchiájáról, és ezzel összefüggésben az igazság hozzáférhetőségéről értekezik. Költői megfogalmazásában az abszolút igazság megtapasztalását a Nap látványa jelenti, viszont a hasonlatban szereplő emberek eredendő állapota, hogy egy, a Nap fényétől elzárt barlangban, leláncolva élnek, ahol az egyetlen fényforrás egy, a barlang szájában elhelyezett tűzrakás. Viszont magát a tüzet a rabságban élő emberek nem látják, pusztán fényként érzékelik, és leláncolt mivoltuk miatt a barlangban fellelhető tárgyakról és élőlényekről is csupán a tűz fénye által vetett árnyékokként nyernek tapasztalatot. Láthatjuk, hogy itt is a tudás ígérétét hordozza a fény, de egyszersmind ennek a tudásnak a feltételezett korlátozottsága és így kritikája is témává válik, mivel a tudás itt érzékszervi és egyszersmind szubjektív tudásként jelenik meg, amely a platóni fel fogás szerint alacsonyabb rendű az értelmi felfogásnál.

Várnai adott művében szintén ehhez hasonlóan kérdez rá a megszerzett tudás és ismeret látszatszerűségére, és így annak igazságtartalmára is. Ez a gondolat tér vissza három évvel később a székesfehérvári Szent István Király Múzeumban megvalósított helyspecifikus installációjánál, a *W. H.*-nál is. Az 1996-os munkában a meglévő múzeumi teret pár ideiglenes fallal egészítette ki, majd pedig az eredeti és a kiállítás kedvéért felhúzott falakra egy mondat fragmentumait helyezte: „A valóság attól függően más és más, hogy megfigyeljük-e, vagy sem. W. H.” (A W. H. monogram Werner Heisenberg Nobel-díjas német fizikusra utal, aki a kvantummechanika egyik úttörője volt.) Amiért párhuzam vonható a két műalkotás között, az az a tény, hogy a fenti mondatot pusztá szemmel lehetetlen volt egyben látni, nem volt hozzáférhető, megismerhető a mű, hanem kizárólag speciális optikai sisakok segítségével, a tér egy adott pontjából vált össze-

olvashatóvá az idézet. Ugyanazon problémakör jelenik meg itt is, mint az *Átjáró II.* esetében, csak ellentétes irányú kifejtéssel: míg az *Átjáró II.*-nél egy hitelesnek tűnő ismeret és tapasztalat mozdul el, addig a *W. H.*-ban egy látszólag értelmetlen és nem hozzáférhető tudás válik hozzáférhetővé a megfelelő befogadói helyzetbe történő belehelyezkedéssel.

### Az Átjáró-sorozat

A tárgyalt műalkotás címében található római szám arról árulkodik, hogy ez nem az első ilyen címmel készült műve az alkotónak. Valóban, készült egy *Átjáró I.* című alkotás is 1990-ben, valamint egy *Átjáró III.* is 1994-ben. A három azonos című alkotás mindegyike a már említett *látszat*, *tudás* és *tapasztalat/megismerés* problémaköreire reflektál, de a három mű esetében eltérő alkotói stratégiákat látunk.

A legerősebb hasonlóság – talán a legkisebb időbeli távolság okán – az *Átjáró II.* és az *Átjáró III.* között látható. Az *Átjáró III.* című alkotás esetében még a korábbinál is hangsúlyosabban jelenik meg a fény: a mű egy világos téglalap falra vetítéséből áll. Nem pusztán a fény használata és a cím miatt evidens a rokonság a két munka között, hanem itt is a háromfokú lépcső motívuma jelenik meg azáltal, hogy a vetítőfelületként szolgáló falrészen, egy vakablakszerű beugróban már eleve adott volt két lépcsőfoknak ható kiszögellés, és az odavetített, látszólag harmadik lépcsőfok képezte meg a korábban már használt formát. A lépcsőmotívum Várnai bevallása szerint Jorge Luis Borges argentin író *Az Alef* című novellájából történő beemelés, amelyben az alef – mint több közel-keleti nyelv első betűjegye és a misztikus hagyományok fontos fogalma – egy misztikus, az egész világot magába foglaló képződmény, amely egy pincébe vezető lépcső egyik foka alatt lehető

fel; ott nyílik meg a mindenre kiterjedő megismerés lehetősége. Fontos látni, hogy míg az *Átjáró II.* esetében is szükség volt a fényre ahhoz, hogy a mű „aktiválódjon” és installált állapotba kerüljön, addig az *Átjáró III.*-nál a fény hiányában egyáltalán nincs mű, sőt más helyszínen megvalósítva pusztán a mű reprodukciójáról vagy rekonstrukciójáról beszélhetünk, mivel ez – hasonlóan a *W.H.* című installációhoz – helyspecifikusan létezett a Budapest Galéria Lajos utcai kiállítóterében az adott kiállítás időtartama alatt.

Az *Átjáró I.* ezektől teljesen eltérő vizuális eszköztárat használ. Nem alkalmazza a fényt, és a másik két iterációban látható lépcsőmotívum sem jelenik meg az 1990-ben készült alkotásban, hanem egy korai mozgóképtechnika (zoetróp) felhasználásával reflektál a fentebb tárgyalt megismerés és tapasztalás problémakörökre azáltal, hogy egy végtelen ciklust (loopot) hoz létre az eszköz segítségével. Végigtekintve a három *Átjáró* című munkán, átmenetet látunk a látszat művészeti feldolgozásában. Az első iterációban egy érzékszervi jelenséget kihasználva egy trükk részesei leszünk, a második esetben egy edukációs helyzetbe kerülünk, mivel látunk valamit, majd pedig annak a valaminek a lenyomata másként, torzítva jelenik meg előttünk, de mi azt tapasztaljuk, hogy az anyag és projekciója valójában összetartozik. A harmadik alkotás már a hittel határos látszat, amikor felsejlik valami, ami addig nem volt ott és már tova is tűnt. Mi pedig nem is tehetünk mást, mint hogy elfogadjuk, hogy ott volt és épp akként, amiként megörökítették. Egy magasabb foka lehet ennek a „hitnek”, ha meggyőzzük magunkat, hogy valóban van, kell hogy legyen ott egy harmadik lépcsőfok.





**VÁRNAI GYULA, ÁTJÁRÓ II., 1993**

vaslemez, fényforrás

128,70 × 200,70 × 0,40 cm

Ludwig Múzeum - Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest

Fotó: ROSTA József

## FELADATOK

### TÉMÁK:

filozófia, vallás, halál, élet, valóság, illúzió, fény, árnyék

### TANTÁRGY:

filozófia, vizuális kultúra, ének-zene, dráma és tánc

### BEVEZETŐ KÉRDÉSEK:

Milyen műfajba tartozik ez az alkotás? Hova vezethet az árnyajtó? Platón barlanghasonlatának ismertetése után beszélgetést kezdeményezhetünk a valóság és az illúzió viszonyáról.

Idézet Jorge Luis Borges Az *Alef* c. művéből:

*„Carlos Argentino, aki nem melleleg az Alef segítségével a Föld mindenséget magába foglaló verset kívánt alkotni – instrukciókat ad az elbeszélőnek, hogy miként találhat rá házában a féltve őrzött Alefre. »Egy kupica hamis konyak – rendelkezett –, aztán levonulsz a pincébe. Tudod, elengedhetetlen a hanyatt fekvés. Akárcsak a sötétség, a mozdulatlanság; kissé a szemnek is szoknia kell. Lefekszel a kövezetre, merőn nézed annak az áldott lépcsőnek a tizenkilencedik fokát. (...) Pár perc múlva meglátod az Alefet. Az alkimisták és kabbalisták mikrokozmoszát, közmondásos és kézzelfogható barátunkat, a multum in parvót.«”* (ford. Benyhe János)

**A** / Készítsünk egy árnyjátékot egy be nem teljesült szerelemről. Hiszen az acéllap és az árnyéka alkotják ezt a művet, amelyek sosem érintkeznek, de még sincsenek meg egymás nélkül.

Időtartam: 15 perc  
Ajánlott korosztály: 13-18 évesek  
Anyagok, eszközök: kartonok, textilek, olló, zseblámpa

**B** / Várnai művére nagy hatással volt Jorge Luis Borges novellája. A szövegben szereplő multum in parvo latin kifejezés azt jelenti, hogy sok a kevésben. Foglaljuk össze a lehető legegyszerűbb rajzban az emberiség lényegét! Mintha egy világűrbe küldött üzenethez kellene a legtömörebben összefoglalni a legfontosabb információkat az emberiségről.

Időtartam: 20 perc  
Ajánlott korosztály: 16-18 évesek  
Anyagok, eszközök: papír, ceruza vagy filctoll

**C** / Próbáljuk meg lefesteni azt az érzést, azt a hangulatot, amit David Brubeck *Take five* című számának hallgatása közben érzünk.

Időtartam: 10-15 perc  
Ajánlott korosztály: 11-15 évesek  
Anyagok, eszközök: A2-es dipa, tempera vagy vízfesték

**D** / Tabu. Bizonyos szavak használata nélkül írjuk körbe például a szerelem szót. (tabu szavak: fiú, lány, szeretet, házasság, kapcsolat, film, romantikus, romantika, szex, barátság)

Időtartam: 15-20 perc  
Ajánlott korosztály: 16-18 évesek

**E** / Képzeljük el, hogy hova vezethet a Borges novellarészletben említett lépcső, és készítsünk róla egy árnyképet, amihez használjunk kartonokat és zseblámpát.

Időtartam: 30 perc  
Ajánlott korosztály: 12-18 évesek  
Anyagok, eszközök: karton, olló, tűzőgép, miltonkapocs, zseblámpa

**F** / **Az elveszett kreativitás**

Képzeljünk el egy festőművészt. Ez a hölgy egy kisvárosban élt, és nagyon ügyes volt, ezért a város lakói újra és újra megkérték, hogy fesse le nekik a számukra kedves dolgokat. Így a festőművész nagyon sok növényt, állatot és embert festett. Egyszer a városba érkezett egy nagyon híres zeneszerző, aki, amikor meghallotta, hogy él itt egy nagyon ügyes festő, rögtön felkereste és megkérte, hogy fessen le neki két zenedarabot. A festőművész ezt nagyon megtisztelőnek tartotta. Alig tudott aludni, annyit gondolkodott, hogyan is állhatna neki a munkának. Amikor nagy nehezen elaludt, belopózott a szobájába a kisváros melletti erdőben élő boszorkány, akinek régóta a bögyében volt a festőnő. Nem szerette a művészetet, mert boldoggá tette az embereket. Ezért, amíg a festőművész aludt, ellopta tőle a képzelőerejét. Reggel, amikor a festőnő felébredt, nagyon megijedt, mert semmi nem jutott eszébe, így nem tudja teljesíteni a híres zeneszerző kérését. Ezért a segítségeket kéri, hogy visszaszerezze a képzelőerejét, amelyet a boszorkány a lépcső tetején lévő szobába rejtett el. Úgy tudja visszanyerni, ha kitaláljuk, hogy néz ki ez a szoba, és az árnyékát a falra vetítjük. Végül képzeljük el és fessük meg, hogy oldotta meg a zenész megrendelését.

Időtartam: 45 perc  
Ajánlott korosztály: 8-10 évesek  
Anyagok, eszközök: A2-es dipa, tempera vagy vízfesték



/ MODEM

Fotó: BIRÓ Dávid

## 1994

MÉLYI JÓZSEF

Ha most, csaknem harminc évvel a kép készülte után nézzük Szilágyi Lenke fotóját, már nehéz rekonstruálni, hogyan tekinthetett egy néző 1994-ben Magyarországon a műre, vagy hogyan gondolt általánosságban a fotográfiára. Visszapillantva úgy tűnik, mintha akkoriban nagyobb lett volna a befogadói nyitottság a fotóra mint műalkotásra vagy mint a valóság dokumentumára, s nagyobb lett volna a fotó szabadságfoka is. Nem elsősorban abban a tekintetben, hogy a médiumok között elfoglalt helye egy „képözön előtti” és gyakorlatilag internet nélküli korban nyilván más volt, hanem azért, mert a hétköznapi világ – bár nem álltak rendelkezésre mindenki számára a gyakorlatilag végtelen mennyiségű fotó előállítására alkalmas digitális szerkezetek – sokkal inkább fotózható lehetett. A felvételek készítését jóval kevesebb törvény szabályozta; a rendszerváltás után a köztéren megritkultak a „Fényképezni tilos!” táblák. A fotográfia ma ismert magyarországi intézményrendszere akkor még legfeljebb csak csírájában létezett, viszont a jövőre nézve az egykori szemlélő a világ leképezésének talán szélesebb lehetőségeit kapcsolhatta a fotóhoz.

Szilágyi Lenke a nyolcvanas évek elején lépett először nyilvánosság elé a fotóival, huszonévesen színházi és filmes fényképezői munkái mellett számos önálló műve, sorozata készült. Különös látásmódja többeknek hamar feltűnt: Forgách András a jelentés bizonytalanságának folyamatos fenntartását emelte ki képeivel kapcsolatban, mások, többek között Bikácsy Gergely vagy Beke László a művek álomszerűségéről írtak. Lírai hangvételű munkáiban sokszor egy lepusztult, de korántsem reménytelen világ lenyomata jelent meg; „talált” környezetben beállított jeleneteihez elképzelt filmek, mozgókép-szekvenciák voltak

SZILÁGYI LENKE  
GANZ

hozzárendelhetők. Bikácsy így írt Szilágyi Lenke műveiről 1991-ben a *Beszélő*-ben: „A szürke képek vigasztalnak, de vidámság (vagy valami »szűrt« humor) lappang bennük, kimerevített időben áll minden szereplőjük (...), de, mintha filmrészletet látnánk, egy megállított vagy elszakadt mozgókép részletét. Vagy mintha álmunkból ébresztenének, s előtte történt volna valami ebben az álomban, valami szövevényes, kusza história talán...”

A kilencvenes évek elején Szilágyi elsősorban Budapesten és Debrecenben készített fotókat, s emellett utazásain – többek között Oroszországban, a Kaukázusban, az Egyesült Államokban, Szíriában, Németországban vagy Olaszországban – kamerájával életképeket rögzített. Az elhagyott gyári környezetben egy üres üstben kuporgó fiú fekete-fehér képét 1994-ben Budapesten készítette; a jelenetet több szemszögből is feldolgozta – az alábbiakban az elemzés elsősorban arra a verzióra fókuszál, amelyen a fiú a kamerának teljesen háttal ül vagy guggol az üstben, meztelen teste csak a háta közepétől felfelé látszik. A helyszín egy ipari csarnok, ahol ütött-kopott konténerek állnak, a háttérben feltűnik egy traktor, jobbra egy téglarakás. Mintha a munkások éppen most hagyták volna el végleg az üzemet, az enyészetre hagyva mindent, amire többé már nem lesz szüksége senkinek. A fény szemből, két ablakon át csillan be, megvilágítva a fiút és a körülötte elterülő hulladékokat. A fiú teste különösen erős fehérségével ragyog ki környezetéből; helyzete az üstben ülve egyszerre védett és kiszolgáltatott, tisztasága mindenképpen éles ellentétben áll a rozsdahalmokkal.

Szilágyi Lenke fotója nem társadalomkritika vagy egy lelkiállapot kivetülése, hanem egy félig talált, félig beállított kép, amely a kamera szenvtelen



nézőpontjából készült. Találtnak nevezhető a kép, mert a környezetbe nem avatkozott bele a fotós: minden tárgy a hétköznapi (ipari) valóság része. És beál-lított, hiszen a fotós szó szerint és átvitt értelemben is beültette a fiút ebbe a közegbe. A fénykép ebből a kettősségből kiindulva a dokumentumfotó és mű-vészi kép között helyezkedik el, feszültsége pedig épp köztes jellegéből adódik. Ez a képalkotási mód, vagyis a különböző képtípusok közötti lebegés és lebegtetés Szilágyi Lenke művészetének egyik fontos jellemzője. Egy interjúban így fogalmazta meg képfelfogásának lényegét: „A képet nem a lefényképezett valóságnak tartom, hanem ugyanolyan markáns, önálló életet élő dolognak, mint egy szobor vagy egy vers. A képi világ megteremtése foglalkoztat; hogy a képből ugyanúgy érződjön valamilyen világlátás, mint például egy re-gényből.” A kép ebben az esetben a talált környezetbe belelátott lehetőség, amelyet a néző egyaránt láthat álomszerűnek vagy filmjelenetbe illőnek.

A meztelen fiú a gyári környezetben valóban olyan, mintha egy álomból lépne elő. Figurája semmiképpen nem tartozik hozzá az őt körülvevő környezethez, ilyen egymás mellé rendelés talán valóban csak az álomban fordulhat elő; az álomszerű hatást erősíti a becsillanó fény is. Az asszociációk között azonban talán ennél is kézenfekvőbbnek tűnik az elképzelt filmjelenet. A fiú a munkások által hirtelen (talán légitámadás mi-att?) elhagyott gyárépületbe beszköve fürdik meg egy üstben melegített vízben; esetleg menedéket keres valamilyen fenyegető veszély elől. Az álom és a film lehetséges összefüggései mellett azonban jelen van a korszak valósága is: Magyarországon a rendszerváltás után számtalan gyárban szűnt meg a termelés; akkoriban egy rendetlen vagy pusztuló

üzemi környezet szinte a mindennapok része volt. A kilencvenes évek elején ez a pusztuló világ a kor-társ magyar képzőművészetben kevésbé hang-súlyosan jelent meg. Ha párhuzamokat keresünk, a fotográfia mellett leginkább az irodalmi alkotá-sokban találhatunk – többek között Krasznahorkai László, Tar Sándor, Petri György vagy Bodor Ádám szövegeiben. Szilágyi Lenke képét a környezet hason-lóságából kiindulva érdemes összevetni Benkő Imre ugyanabban az időben Ózdon, a kohászati üzemben készült riportfotóival is. Formai tekintetben köny-nyen felmutatható a hasonlóság. Benkő portréin és helyszíni dokumentációin a leépülő ipar és az ezál-tal lehetetlen helyzetbe kerülő munkások állnak a középpontban: fotói a valóság éles lenyomatai. Szil-ágyi Lenke képén hasonló környezet jelenik meg, de a rendszerváltás utáni magyar valóság csak kulissza, méghozzá kortól független díszlet. A romlás és pusztulás itt általános világjellemzőként jelenik meg, mint egy Krasznahorkai szövegben. Ebben a közegben a fiú fehér félalakja nemcsak a pusztuló világ ellenpontja, hanem egy klasszikus festményfigura kifordítása is. A nézőnek hátat fordító alak Caspar David Friedrich a néző szemszögéhez hasonlóan elhelyezett figu-ráit idézheti fel. Míg azonban a *Vándor a ködtenger felett* férfialakja a fenséges természetre tekint, addig a Szilágyi képén feltűnő fiú olyasmire néz rá, ami a fenségesnek éppen az ellenpontja: sem félelmetes, sem magasztos nincs a gyári világban. A környezet adottságnak tűnik, amelybe a fiú olyan hirtelen kerül bele, mint ahogy a Terminátor érkezett meg mezte-lenül a múltba. A különbség azonban jelentős: a fiú egyáltalán nem rendelkezik különleges képességek-kel, s a múlt itt egybefolyik a jelennel és a jövővel is.

A konténerekre krétával felírt betűk, a porban feltűnő cipőnyomok, s a háttérben megjelenő tárgyak ebben a nézetben az idő lenyomatai. A fiú ezt a lenyomatot nézi, s szemszöge egyben a nézőé is. Pillantásával végigméri ezt az egyszerre az adott időhöz tarto-zó és a kortalan enyészetet megjelenítő világot, de ebben a belevetített tekintetben nincs sem ítélet, sem melankólia. A jelenet akár a születés és a véletlenül világba vetettség metaforája is lehetne. Ezt a metafo-rát erősítheti a kép egy másik verziója, ahol a fiú nem teljesen háttal a nézőnek kuporog, hanem testét kicsit elcsavarva tekint rá erre a világra. Ezen a képen (amely Szilágyi Lenke *Fényképmoly* című albumában jelent meg) a csarnok sokkal nagyobb kivágásban látszik, a háttérben bonyolult hidak, csőrendszerek jelennek meg, s sokkal kevésbé hangsúlyos az egyedüllét. A fo-tón kevésbé érezhető az elhagyottság is – itt a rendszer még újraindíthatónak látszik.

De a világ összbenyomása ugyanannyira kiáb-rándító. A fények ugyanúgy esnek be a magasból, és a kép kompozíciója hasonló. A fotón nem a fekete és a fehér kerül egymással ellenpontba, hanem a fények és a szürke különböző árnyalatai. Ebben az összefüg-gésben a fiú teste nem más, mint erős fényvisszaverő felület – egy olyan fényé, amelynek nem látjuk a köz-vetlen forrását. Mintha valahonnan felülről érkezne, egyetlen pontra a pusztulófélben lévő világban. A két verzió közti különbség az árnyékokról is leolvasható. A teljesen háttal ülő figurát megörökítő képen az üst körül nem jelennek meg árnyékok, s a fiú itt mintha valóban a háttérből, egy keskeny résen át érkező fény-nyel nézne szembe.

Szilágyi Lenke sok kompozíciójához hasonlóan itt is szerepet kap a kitakarás, a test kivágása. Tulaj-

donképpen ez az az eszköz, amellyel a fókusz eltolja a lehetséges, azaz a jelenetbe beleolvasható metafo-rákról, és magára a képre irányítja azt. A képre, amely így lebegésben marad a személyes és a személytelen között, és a szemszög megkettőzésével a befogadó szá-mára – mint egy átruházott álmokkép – önálló életre kel.



**SZILÁGYI LENKE, GANZ, 1994**

fotó, C-print

40 × 50 cm

A művész tulajdona

Fotó: SZILÁGYI Lenke

## FELADATOK

### TÉMÁK:

rendszerváltás, irodalom, bizonytalanság

### TANTÁRGY:

magyar nyelv és irodalom, történelem, vizuális kultúra, informatika

### BEVEZETŐ KÉRDÉSEK:

Opcionálisan meg lehet kérni a diákokat, hogy az óra előtt beszélgessenek a szüleikkel a rendszerváltásról. Írjátok le minél pontosabban, hogy mi látható a képen. Mi lehet a kép helyszíne? Milyen a fotó hangulata? Mit jelenthet a figura meztelensége, és hogy nem látjuk az arcát? Milyen fontos történelmi esemény zajlott a '80-as évek végén, a '90-es évek elején, ami a magyar társadalmat is befolyásolta? Mit tudtok a rendszerváltásról?

A

Készítsünk egy fotót, amelybe belesűrítjük a rendszerváltás lényegét. Előtte az internet segítségével informálódjunk a rendszerváltás történelmi és társadalmi háttéréről. Ne csak a wikipédiát használjuk!

Időtartam: 25 perc  
Ajánlott korosztály: 15-18 évesek  
Anyagok, eszközök: mobiltelefon, internet, számítógép

B

Olvassuk el Petri György fotóról írt, *„A munka világa”* versét. Ezt követően mi is írjunk egy verset a fotóról.

Időtartam: 15 perc  
Ajánlott korosztály: 15-18 évesek  
Anyagok, eszközök: papír, toll

Petri György

*„A munka világa”*

Ritkán álmodom.  
Erről szoktam.  
„Munka világa” – hideg hányadék.  
A csiszológépek iszonyú hangja,  
a spén olajszaga.  
Ezt kellett volna  
megszeretnem. A vastrepniket,  
a kövér munkásnők hónalj-szagát.  
Meg a durva  
inasgyerek-basztató vicceket:  
mikor elküldtek reszelőzsírért  
meg kanyarfúróért,  
aztán a műhely rajtam röhögött,  
amikor bambán jöttem vissza,  
hogyan ilyen nincs. „Jól van, kisfiam”  
mondta a szelíd főművezető,

„jó munkaerő leszel, rövidesen,  
földerjesztünk szűz mária valagrendre”.  
Ilyenek mentek a „politechnika”  
becenevű tantárgy alkalmából  
minden hét csütörtökén  
reggel hattól (!) kettőig.  
Akkor határoztam el,  
hogyan bérnyilkos, idegenlégiós  
előbb leszek, mint melós.  
Dolgozni? Ennyiért? Itt?  
No nem. Azt „nem, nem, soha”.  
Inkább éhen halok.  
Az sokkal kényelmesebb.  
Nincs blokkolóóra,  
nincs portás,  
ki a táskámban kutat.  
És Ión. Harminckét  
éve én munkahelyet  
nem láttam és már  
soha nem is fogok.  
Magánzó lettem. Írni is csak,  
ha kedvem tartja. Így  
lettem profiból műkedvelő.  
Ezért kedvelem ezt a képet is:  
fölötte mint egy Kádár-korszaki  
kocsma fölött  
képzelt neon-felirat villog:  
„Ki itt belépsz, hagyj föl minden reménnyel.”  
Itt dolgozni kell:  
ez itt a Pokol.



## C

Hogyha ez a fotó egy film egy kimerevített jelenete lenne, akkor miről szólna a film? Írjunk egy forgatókönyvet a fotó alapján és készítsük el a film plakátját! Adjunk címet is a filmnek!

Időtartam: 45 perc

Ajánlott korosztály: 13-18 évesek

Anyagok, eszközök: A3-as papír, pasztellkréta vagy festék

## D

## A hihetetlen ébredés

Élt egy dolgoz kisfiú, aki nagyon szerette a szüleit. Nagyon jó gyerek volt egész gyerekkorában, aztán ahogy cseperedett, egyre jobban szeretett különböző tárgyakat készíteni, vagy csak segíteni a szüleinek fúrni-faragni a ház körül. Éppen ezért az iskola elvégzése után el is ment dolgozni egy gyárba. Szerette a munkáját, a munkatársait, és tisztességes fizetést kapott. Egyik este munka után hazament, megvacsorázott, és mert nagyon fáradt volt, korán lefeküdt aludni. Másnap pedig egészen hihetetlen dolog történt vele, mert a munkahe-lyén, az egyik nagy gyárépületben ébredt egy nagy üstben ülve és nem voltak sehol a ruhái. A szép gyár, amelyben dolgozott, hirtelen romossá változott. Segítsetek kitalálni a főhősnek, hogy mi történt! Rajzoljatok egy képregényt, hogy mi történhetett az éjszaka.

Időtartam: 25-30 perc

Ajánlott korosztály: 10-15 évesek

Anyagok, eszközök: papír, filctoll

## 1995

## ANDRÁSI GÁBOR

## 1.

Csörgő Attila a nemzetközi élvonalban jegyzett, sajnálatosan kisszámú kortárs magyar művészek egyike. Reputációja bő húsz év alatt alakult ki a napjaink globális színterén szokásos, hazai viszonylatban mégis szinte példa nélküli szakmai összmunka eredményeképpen.

Az ismertséghez és a rendszeres foglalkoztatottsághoz – kiállítási meghívások, köz- és magángyűjtemények vásárlásai – elengedhetetlen a kiemelkedő és nívós, kritikai visszhangot keltő, érdekfeszítő művészi teljesítmény. Ehhez Csörgő esetében véleményformáló, kontinentális léptékű intézményi, egyéni, valamint elméleti koncepcióra épülő, jelentős kurátori csoportos tárlatokon és elit rezidencia-programokon való részvétel járul. Mindezt a nemzetközi piacon folyamatosan jelen lévő, a kortárs művészeti vásárookra is „alanyi jogon” beválogatott, aktív kereskedelmi galéria (a berlini Gregor Podnar) hosszú távú menedzsmentje segíti. Csak a legfontosabb tényeket említve: Csörgő művei főkurátori meghívással szerepeltek a 2017-es Velencei Biennálé központi kiállításán és a 2012-es Documenta 13 anyagában; előzőleg pedig a Sydney-i (2008), valamint az Isztambuli (2003) Biennálén. 2008-ban művészetéért Nam June Paik díjat kapott. Rendkívül időigényes és nem túl nagy számban készülő, ezért különösen értékes művei rendre fontos magán- és közgyűjteményekbe kerülnek. Csörgő „egy fordított optikai rendszer”-hez hasonlította a művészetipar működését, amelyben – némi túlzással – „nem látható a munka, ha nincs körülötte a szisztéma.”

CSÖRGŐ ATTILA  
MAELSTRÖM PROJEKT

## 2.

A szóban forgó *Maelström projekt* Csörgő pályája kezdetén született, ám az első néhány olyan munka egyike, amelyik megalapozta életművét és kijelölte annak máig érvényes irányait.

E korai művek közül ki kell emelni az 1992-es *Forgástest (Pohár)* és a *Rajzgép*, valamint az 1995-ös *Ferde víz* című munkákat. Mindhárom alkotás a *Maelström projekt* szempontjából is meghatározó forgómozgásra épül. Az első virtuális „poharat” hoz létre két gyorsan forgó, felülről megvilágított, ferde csavarral; a második két mágnes és egy lemezátszóra helyezett üveglap, valamint az arra szórt vaspor segítségével állít elő folytonosan alakuló képeket, „absztrakt” rajzolatokat. A harmadik – végeredményben egy fénykép – két, a kamerával együtt forgatott pohárral operál. A felvételen egy fizikai nonszensz, a gravitációnak el- lentmondó helyzet látható. Csörgő szerint a kép az alkotóelemekből létrejött „zárt rendszer hidraulikáját” ábrázolja. Ezt a művet ő maga is a *Maelström projekt* párdarabjának tartja. „A víz szintje, a vízszintes pszichés koordináta-rendszerünk alapja” – írta a művész első, saját szerkesztésű és kiadású katalógusában (1998). „De amíg a matematikai koordinátákat kedvünk szerint forgathatjuk, addig hétköznapi koordinátáink merevebben ragaszkodnak a bevált rendhez. Ennek a rendnek egy lehetséges átformálása jelenik meg a *Ferde víz* c. fényképen.”

A fennálló rend átformálása az 1990-es évek elejének Magyarországn politikai értelemben is benne volt a levegőben: a rendszerváltás hullámai nem kerültek el a budapesti Képzőművészeti Főiskolát sem. Az elavult, konzervatív képzéssel és a patriarchális mester-tanítvány viszonnal elégedetlen hallgatók – közöttük ott találjuk a kezdetben festő szakon tanuló

Csörgőt is – 1990-ben „diákkorradalommal” elérték az oktatás részleges megújítását, új, progresszív szellemiségű tanárok alkalmazását és az Intermédia Tanszék megalapítását. Csörgő végül 1992-ben festő, 1994-ben pedig intermédia szakon szerzett diplomát.

Öt évvel később, 1999-ben munkái szerepeltek a 48. Velencei Biennálé Magyar Pavilonjában. Eből az alkalomból a katalógusban kísérletet tettem művészete fő jellemzőinek összefoglalására. Az akkor megfogalmazott négy pontot ma is érvényesnek gondolom. Ezek a következők: 1. a mű konceptuális karaktere, de tárgyalkotó gyakorlathoz ragaszkodva (érzéki konceptualizmus); 2. interdiszciplinaritás (érdeklődés a tudomány kulturális-egzisztenciális és tautologikus-ellentmondásos jellege iránt); 3. kételkedés a formában (a formalista esztétika elvetése); 4. idegenkedés a romantizált művészszemélyiség eszményétől (a művet generáló „automatikus” módszerek, eszközök, algoritmusok alkalmazása).

A *Maelström projekt* pontos műleírását legcélszerűbb Csörgőtől idézni. A munka a „személyes képzelődés és az írói képzelet kereszteződéséből született. [...] E. A. Poe egyik elbeszélése *A Maelström poklában*, melynek főszereplője egy hatalmas örvény, egy ébenfekete színű, tükörsima falú, óriási görbület, mely mindent elnyel, ami a vonzáskörzetébe kerül, történetesen szerencsétlen halászokat. A *Maelström projekt* keretei ennél persze szűkebbre szabottak, az »örvény« 45 liter motorolaj megforgatásával jön létre. A fekete folyadék tükörfelületet képez, mely a forgó mozgás által parabolafelszínre görbül. A bekapcsolás pillanatától a végleges sebesség eléréséig folyamatos átalakuláson megy keresztül: a parabola íve egyre mélyül. Ez egyúttal a tükörképek változását is jelenti, két jól elkülöníthető fázissal, a parabolatükrök törvényeinek megfelelően. Kezdetben a tükörkép növekedése figyelhető meg, melynek

végén a néző arca – ha megfelelő helyen áll – beteríti az egész olajfelületet, majd a tükörkép zsugorodóra vált, mintha egy örvény szívna le a környezetet magába. Ha a motort leállítjuk, az eseménysor fordítva játszódik le.”

Érdemes a szövegből néhány szót tovább izlelgetni: képzelődés/képzelet és törvény; görbület/tükörfelület/parabolaív és eseménysor. Ezekben a kifejezésekben felismerhető az említett konceptualitás (az ötletforrás), a tudomány (a fizikai-optikai fenomén), a műtárgyat a „formaadás” helyett életre keltő mechanizmus és a háttérbe húzódó alkotó.

Utóbbiról Csörgő pályatársa – és munkáinak kezdetétől fogva egyik legértőbb elemzője –, Faa Balázs azt írta, hogy „a művész kizárólag animátorként hajlandó működni a szabott feltételek között.” Ez így is van, de a „szabott feltételeket” nem más, mint a művész határozza meg, jelöli ki alkalmazásra, fogja dologra. A *Maelström projekt* esetében a parabolatükrök törvényeit dinamizálva: egy elvben elképzelhető, de megvalósíthatatlan végtelen tükörsorozat helyett egy folyékony anyag tömegének mozgásba hozásával láttatja a növekvő, majd zsugorodó, és végül az örvényben eltűnő képet. Fontos, hogy a néző „megfelelő helyen” álljon – hasonlóan Várnai Gyula egy évvel későbbi *W. H.* című szöveginstallációjához, ahol a kiállítótér falaira körben felírt Heisenberg-idézetet csak egyetlen nézőpontból lehetett összeolvasni –, különben az örvény képalkotó-felszámoló működése nem észlelhető.

Erdély Miklós, a hazai konceptualizmus és alternatív művészetpedagógia vezéregyénisége *Marly tézisek* (1980) című – a korszakban népszerű jeltudomány hatását mutató – elméleti előadásában a művészet funkciójaként a „jelentéskieltásról” beszélt. Ennek parafrázisaként a *Maelström projekt* kapcsán a *képköltés* kifejezés bevezetését javaslom.

### 3.

A mű már címében is nyilvánossá tett irodalmi inspirációja – melyet Csörgő egy korábbi olvasmánya, Szerb Antal *Utas és holdvilág* című regényének a főhős, Mihály által vizionált „utcai örvény” élménye alapozott meg – az elemzőket a fizikai-optikai jelenségtől, a parabolatükrök törvényeitől messzire, a szimbolikus értelmezés felé csábíthatja. Való igaz, hogy Poe szuggesztív-látomásos novelláját nehéz elfelejteni: „Hirtelen, nagyon hirtelen, óriási, rettenetes erejű, mérföldnél nagyobb átmérőjű örvény támadt. [...] A tölcsérbelseje, amennyire a szem beléje láthatott, csillogó, síma, feketéllő vízfal volt, mintegy negyvenöt fokú szögben hajolva a láthatárra, szédítő körben forogva, dagadva és növekedőn – a hangja félig nyögés, félig ordítás, majd hörgés... [...] Ekkor nagy változás történt. Az örvény mind kevésbé lejtett, a szédítő körforgás alábbhagyott, vesztett erőszakos erejéből. A ködös hab és szivárvány fokozatosan eltűnt, és az örvény lassan felemelkedett.” (Pásztor Árpád fordítása)

Ezért akadtak, akik „téridő-élményként”, „téridő-allegóriaként” tekintettek a műre. Csörgő 2004-es, Cambridge-i kiállításának (Kettle’s Yard) katalógusában Rob Tufnell egyenesen a XIX. század első felében még ismeretlen csillagászati *fekete lyuk* megérzésének tartja a Poe által 1841-ben leírt jelenséget, mintsem örvénynek. Dean Daderko a művész két évvel korábbi, New York-i rezidenciaprogramja (Art in General) alkalmából készült leporellóban úgy fogalmazott, hogy a *Maelström projekt* fekete örvénye elsüllyeszti/eltünteti a nézők világos reflexióit. (Szójátékként a *reflection* szó kettős – reflexió illetve tükörkép – jelentését használja.) Peternák Miklós a Csörgő 2009–2010-es, három helyszínen (Ludwig Múzeum, Budapest; MUDAM, Luxembourg; Hamburger Kunsthalle) megrendezett

életmű-kiállításához készült kötetben az oeuvre rendszerezésekor ugyan a *mimetikus-imitatív* munkák közé sorolja a *Maelström projekt*et, ám nem egyszerűen Poe-illusztrációnak és nem is valóságos mini-örvénynek, hanem egyféle „centrifugális szimbolizmus” megnyilvánulásának látja a művet, mely „a tériszony és a kontroll küzdelmének ikonja.”

A képteremtés–képköltés mechanizmusa mellett én inkább a mű önironikus vonását hangsúlyoznám: a félelmetes, gigantikus természeti jelenség 60 centiméteres „miniatűr” vagy „barkácsolt” változatának humora a címadás és a léptékkülönbség feszültségéből adódik. A mű ugyanakkor olyan *gép*, amely – mint említettem – a tükörkép, vagy általánosabban a kép létrejöttének és megszűntének folyamatát modellálja. Hasonlóan működik, mint a *Forgástest (Pohár)* és a *Rajzgép*: e munkák is a formaadást mechanizálják; előbbinél virtuális „tárgy” (ha tetszik: plasztika), utóbbinál „kép” (ha tetszik: rajz) keletkezik, majd tűnik el, illetve változik meg a mozgásfázisok következtében. Faa Balázs szerint Csörgő „művei filozófiai, geometriai fogalmakat jelenítenek meg, mindenféle nosztalgikus vagy misztikus felhang nélkül. [...] A fogalmakat masinériákkal testesíti meg. [...] Maga az alkotó pedig munka közben, mintegy véletlenül jelenik meg a művekben, mint dobókockát elhajító kéz, asztalon hagyott kekszesdoboz [vagy a tükörkép fotóját exponáló alak – mint a *Maelström projekt*ről készített fotósorozaton, A. G. ]. [...] Szorgos mérnöki és technikai munkával az ideákat a durva anyag közé veti. [...] Azt nem tudni, hogy gúnyolódik-e az ideákkal, vagy szenvedélyesen keresi őket.”

A művek tartalmi ambivalenciája és a művészszemélyiség mechanikai-technikusi oldalának hangsúlyozása nem feledtetheti a nézővel, hogy Csörgő az évek során, autodidakta módon tökéletesítette matematikai, geometriai és később számítógépes-programírói

tudását. Mindezt az „alkalmazott” eljárás eredményeképpen, mindig az elképzelt vagy éppen készülő munka által felvetett problémák megoldását keresve. Ezt neveztem a korai művekre – így a *Maelström projekt*re is – értve *operatív geometriának*. A szóösszetételből ma az „operatív” jelzőt gondolom fontosabbnak, és mivel Csörgő művészetéről írva nemcsak a matematika és a geometria, hanem a fizika, az optika, a mechanika, a logika és a számítástechnika is joggal kerülhet szóba, ezért a megfogalmazást most a szélesebb értelmű *operatív tudomány* kifejezésre cserélem. Ugyanakkor tisztában kell lenni azzal, hogy az operatív tudomány csak eszköz az alkotó kezében, ő ugyanis nem tudományos, hanem művészi állításokat fogalmaz meg.

Ha hagyományos művészettörténeti-műfaji fogalmakkal közelítjük meg a *Maelström projekt*t, hasonló felsorolásra juthatunk: a műre a szobrászat, az objekt-, a kinetikus- és a fényművészet kategóriája is érvényes. Szerintem ez veszélyes művelet, ezúttal nem is hajtom végre. Ilyenkor ugyanis számtalan analógia, név és irányzat kerülhet elő, melyek kezdetben sokasodva mintha segítenének, közelebb vinnének gondolkodásunk tárgyához, de aztán – mint Csörgő örvénye – hirtelen eltűntetik, elnyelik a kiinduló elképzelést, a műről alkotott képet.



**CSÖRGŐ ATTILA, MAELSTRÖM PROJEKT, 1995**

motorolaj, elektromotor, alumíniumedény

57 × 57 × 60 cm

evn collection, Ausztria

Fotó: CSÖRGŐ Attila



## FELADATOK

### TÉMÁK:

fizika, irodalom, motívum, adaptáció, parafrázis, kapitalizmus

### TANTÁRGY:

fizika, magyar nyelv és irodalom, vizuális kultúra, informatika

### BEVEZETŐ KÉRDÉSEK:

Milyen optikai jelenséget figyelhetünk meg az installációban? Miért fontos, hogy olaj-e az a folyadék, ami az edényben található? Mit szimbolizál az olaj? Milyen színdarabot, filmet, képzőművészeti alkotást ismerünk, amelynek egy novella vagy regény a kiindulópontja? Miért nehéz egy művet egy másik műfajban megjeleníteni?

### A

Ahogy Csörgő Poe elbeszélésének egy részletéből inspirálódott a műhöz, úgy válasszunk ki mi is egy motívumot egy kedvenc könyvünkől vagy filmünkől, és készítsünk hozzá maketteket dobozokból, mindenféle kéznél lévő tárgyakból. Csörgő lényegében létrehozta az örvény kicsinyített mását. Tehát mi is gondolkodhatunk léptékváltásban.

Időtartam: 45 perc  
Ajánlott korosztály: 12-18 évesek

### B

Találjunk ki egy olyan köztéri installációt, amelyben tükröződnek a nézők, és valamilyen jelentése van a tükröződés motívumának. Készítsük el a makettjét!

Időtartam: 30 perc  
Ajánlott korosztály: 12-18 évesek  
Anyagok, eszközök: kartonok, dobozok, olló, tűzőgép, alufólia

### C

Képzeljük el és fessük meg azt a világot, amelybe az örvény által elnyelt halászok jutnak.

Időtartam: 45 perc  
Ajánlott korosztály: 10-14 évesek  
Anyagok, eszközök: A2-es papír, tempera vagy vízfesték

### D

Tervezzünk olyan szerkezeteket, gépezeteket, amelyek tükröződő felületeket hoznak létre. Építsük is meg!

Időtartam: 30 perc  
Ajánlott korosztály: 10-14 évesek  
Anyagok, eszközök: papír, ceruza, tükröződő fólia, mindenféle tárgy az osztályteremből

**E** / Képzeljük el és fessük le, hogyan változik az arcunk tükörképe, amikor az éppen bekapcsolt műtárgy fölé hajolunk.

Időtartam: 20 perc

Ajánlott korosztály: 9-12 évesek

Anyagok, eszközök: A2-es dipa, tempera vagy vízfesték

**F** / Képzeljük el és mintázzuk meg, hogy kik érkehetnek az örvény túloldaláról a mi világunkba.

Időtartam: 25 perc

Ajánlott korosztály: 9-12 évesek

Anyagok, eszközök: agyag vagy gyurma

**G** / **A mindent elnyelő örvény**

Évszázadok óta kering egy mendemonda a norvég halászkörében. Norvégia partjainak közelében van egy misztikus örvény, amely elnyeli az összes halászt, hajót vagy bármit, ami a közelébe merészkedik. Amit eddig elnyelt ez az örvény, az többet soha nem került elő. Sok bátor halász tűnt el az évek során, akik megpróbálták tanulmányozni a jelenséget. Egyszer egy bátor magyar tudós-művész, aki nagy ismerője volt a fizikának és a matematikának, szintén elutazott Norvégiába tanulmányozni ezt a jelenséget. Hosszú hónapokig figyelte ezt a bizonyos örvényt. Aztán hazautazott, és a laboratóriumában előállította ő is a megmagyarázhatatlan örvényt. Viszont a kísérletei után ő is eltűnt. Az a feladatunk, hogy hozzuk vissza a tudós-művészt. Ehhez először el kell képzelnünk, hogy milyen világ vár ránk az örvény másik oldalán. Ezért a lehető legpontosabban le kell festenünk ezt a világot. Rajzoljuk meg képregényben, hogy juthat át a tudós-művész az örvényen!

Időtartam: 45 perc

Ajánlott korosztály: 11-15 évesek

Anyagok, eszközök: A2-es dipa, tempera vagy vízfesték

# 1996

**MÉLYI JÓZSEF**

Nemes Csaba festőművész. Egyszerű kijelentés, ugyanakkor abban az esetben különös is, ha a néző éppen egy fotósorozattal áll szemben. Még akkor sem szűnik a különös érzés, ha tudjuk, hogy a festészet és a fotográfia több mint másfél évszázada áll egymással termékeny kapcsolatban – eleinte versenytársként, később egyre szorosabb rokonságú médiumként. Nemes Csaba *Időtlen* című sorozatának darabjai nem csupán fotók, hanem megmunkált képek. A megmunkáltság még akkor is érvényes kifejezés, ha a pusztá fényképen túl mindössze az alsó sarkokban fotogramszerűen megjelenített számokról van szó. A furcsán szimmetrikus időpontok nélkül a sorozat csupán templomtornyokat ábrázolna alulnézetből – az egyes képek ezzel a beavatkozással lépnek túl az egyszerű dokumentáción.

Ha a képeket egymás mellé helyezve, összességükben vizsgáljuk, az épületek mindenütt ismerősnek tűnnek: feltételezhetjük, hogy a felvételek Magyarországon, vagy legalábbis Közép-Európában készültek. Azt is kiolvashatjuk a fotókból, hogy alkotójuk nem használt semmilyen szokásos segédeszközt – emelvényt, reflektort, derítőt stb. –, a képeket valóban a templomok mellett állva készítette. A kívágásokba sok helyen a fő motívumon kívül számos egyéb elem is bekerült: fák, kémény, háztető, villanyvezeték, de a környező elemek valóban mellékesek, a középpontban a templomok tornyai állnak. S az egyes darabok összevetéséből az is hamarosan kiderül, hogy valamennyi képen létezik egy közös elem: a toronyóra hiánya. Jól látszik, hogy az egykori tervezők és az építőmesterek ugyan valamennyi épületen kialakították az óra környezetét, de maga az időmérő szerkezet ma már sehol sem jelenik meg rajtuk; erre a hiányra hívják fel a figyelmet a képre applikált időpontok.

Nemes Csaba – generációjának tagjaihoz hasonlóan – a rendszerváltás idején fiatalként már rendszeresen

**NEMES CSABA**  
*IDŐTLEN*

utazhatott Nyugat-Európába. Utazásai során figyelt fel arra, hogy az osztrák vagy német templomok tornyáról szinte sohasem hiányzik az óra, míg Magyarországon gyakori a hiány. A jelenség oka nyilvánvalóan a történelmi múltban rejlik; sok helyen az épületek felépítése után derült ki, hogy mégsem lesz pénz az óra felszerelésére, vagy eredetileg ott volt a szerkezet, de valamilyen történelmi fordulat, például a második világháború idején leszerelték. Nemes harminc képet készített magyarországi templomtornyokról, amelyekről hiányoznak az órák, s ezek a képek sorozatba rendezve, egy-egy különös időpont megadásával – akár tudjuk a hiány okát, akár csak sejtjük – már önmagukban is sokat mondanak el múltunkról és jelenünkről, a kelet-európai és a nyugati idők különbségeiről, történelemről és társadalomról.

Nemes Csaba művészetében a festészeti megközelítés háttérbe szorulása és a társadalmi-történelmi kérdések előtérbe kerülése a huszonévesen megélt rendszerváltással függ össze. Erről így beszélt egy interjúban: „.... '88-89-ben azzal szembesültem, hogy itt valami nagy változás van készülöben. Azt érezkeltem, hogy mindaz, ami a műteremben zajlik, semmi ahhoz képest, ami az utcán történik. Ez elvezetett odáig, hogy teljes mértékben szakítottam magával a festéssel is. Megpróbáltam képzőművészként értelmezni az utcai történéseket. Így jött létre az első komolyabb munkám: egy fotósorozat az átfestett homlokzatokról. Ez egy tipikusan kelet-közép-európai jelenség volt (...): a lerobbant budapesti homlokzatokat, illetve azok egy részét mindenki a maga módján próbálta kifestgetni, a territóriumot és az identitást sajátosan értelmezve, csak a »saját tulajdonra« koncentrálna. Ezeket a homlokzatokat műalkotásként, művészeti akcióként is lehetett nézni, miközben tudtam, hogy egészen más van mögötte. Ez a kettősség nagyon tetszett, meg a háttérben meghúzódó társadalmi mozgás.”

A *Lopott homlokzatok* (1992) mellett a *Tiltott Marlboro-hirdetés* (1993) is hasonlóan átmeneti jelenséget helyezett fókuszába: az új gazdasági-társadalmi rendszerben új szabályok léptek érvénybe – de a régi, lepusztult környezetben. A cigaretta mint káros termék reklámja akkoriban – a szabályok kirajzolta új kereteket trükkösen kihasználva – csak felirat nélkül, színeivel és absztrakt logóformáival jelenhetett meg a boltokon, de így is mint a nyugati világ jelképe állt kontrasztban az üzletek ütött-kopott külsejével. Nemes Csaba kilencvenes évek eleji munkái a köztér és a nyilvánosság változásait rögzítették az „utcán talált” képek formájában, rámutatva az idők változására, az új érdekekre, a társadalmi folyamatokban és az épített környezet változásaiban felismerhető (kelet-nyugati) sebességkülönbségekre. Első látásra távolságtartó megfigyelőként dokumentálta – a gyűjtés és a rendszerezés módszerével élve – a látottakat, munkái mégis elevenen és érzékenyen reagáltak az átalakulásra, s utaltak annak hátterére is.

Az 1996-ban készült *Időtlen* című sorozatra szintén a rendszerváltás után közvetlenül kialakított „nem-festői” szemléletmód jellemző, de a hangsúly eltolódik: nem csupán a néhány éven (vagy akár néhány hónapon) belül bekövetkezett változások állnak a középpontban, hanem az évtizedes, sőt inkább évszázados időszakok lenyomatai is sokkal közvetlenebbül kerülnek be a képbe. A tágabbra nyitott „idő-blende” még élesebben látszik a képekhez rendelt idők percnyi pontosságának kontrasztjával kiegészítve. A tíz kép 10:01-től 23:32-ig kapott számokat, s így mintha egyetlen napba sűrítene egy nagyobb magyarországi utazást – templomtól-templomig. Nemes Csaba sorozata így akár profán történelmi zárandoklatnak is tekinthető.

Az *Időtlen* sorozat két verzióban készült el, a második változat jelentősen eltér az elsőtől. A Ludwig Múzeum gyűjteményében található kilenc darabos szekvencián a „hiányos” templomtornyok képeit nem a digitális

kijelzőkről ismerős – és jól láthatóan kézimunkával felragasztott – számjegyek kísérik. A tornyok képzeletbeli óraformát kirajzoló építészeti tagozatait Nemes egy homokfúvott üveg és öntapadós fólia segítségével kimaszkolta, így a fekete-fehér képen belül egy-egy kör alakú felülettel nem csupán asszociatív módon irányította a néző figyelmét a hiányra, hanem miközben elhalványította a valós épület képét, felerősítette az általa felismert jelenséget. Ebben az esetben a fotó olyan, mintha a fényképezőgép belsejében megjelenő képet utánozná; az ilyen jellegű kiemelés hasonló az egyes analóg kamerákba beépített, az élességállítást megkönnyítő mikroprizma látványához. Nemes geometrikus kivágása néha teljesen szabályos, máskor a fókusz kör mintha követné a homlokzat egyenetlenségeit. A kiemelt motívumra ráhelyezett réteg – vagy másképp tekintve: a réteg hiánya – nemcsak absztrakt jel, hanem a sík és a tér közötti átfordítás lehetőségét felvillantó, illuzionisztikus elem. Az éjszakai képen pedig az átfordítás mintha még egy réteggel gazdagodna: a látvány itt mintha nemcsak sötét és világos ellentétére épülne, de negatívba is fordulna – a fénnel érzékeltetett idő így magát a képfelületet „olvasva” is az elmúlásra utal.

Mindkét *Időtlen*-sorozatban közös, hogy Nemes nemcsak az épített környezeten nyomot hagyó időre hívja fel a figyelmet, hanem a kép és az idő viszonyára is: a rögzített kép megállítja és kiemeli az időből a megörökítettet. Megközelítésmódja hasonló a XX. század fotó- és egyben művészettörténetében kiemelkedő szerepet játszó fotós-házaspár, Bernd és Hilla Becher eljárásához. Becherék az ötvenes évek végétől hosszú évtizedeken át elsősorban az addig művészeti szempontból elhanyagolt – és gyakran lebontásra ítélt – ipari objektumokat fényképezték, a képkészítésben szigorú szabályrendszert felállítva. A hasonló funkciójú gáztározók vagy silók tárgyilagosságra törekvő képeiből szekvenciákat állítottak össze, amelyek az

adott eszközök tipológiáját rajzolták ki. Nemes képein a templomtornyokat jellemző barokk vagy klasszicista építészeti elemek alapján lehetne ugyanígy tipológiai rendszerbe állítani, de itt a fókusz inkább egyetlen részlemre, illetve annak hiányára irányul. Míg a Becher házaspár fotóin az idő egyenletesen és mindig egy adott, jól behatárolható korszakra vonatkoztathatóan íródik be az ipari objektumok képeibe, addig Nemes sorozatain az idő megközelíthetőségének keretei tágasabbak.

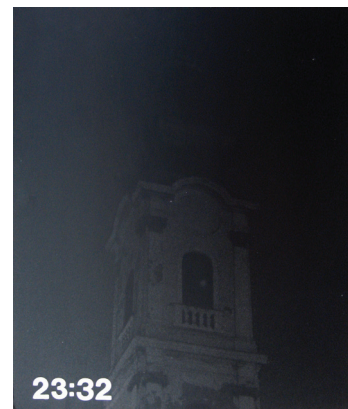
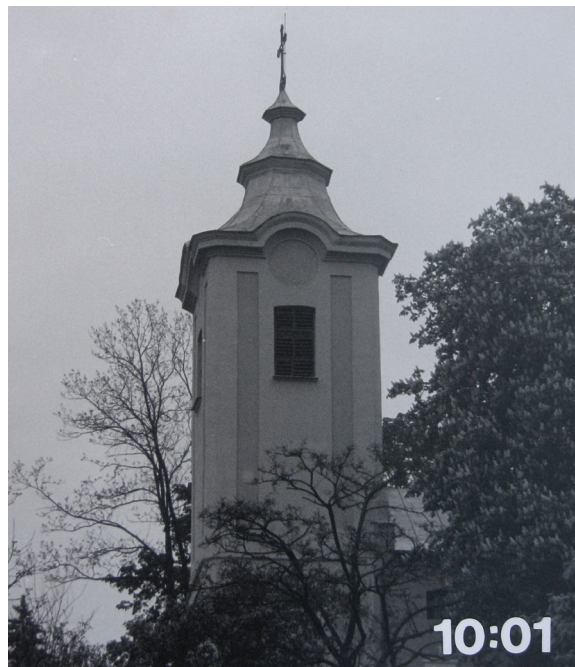
A néző a sorozatra pillantva kutathatja a történelmi okokat, elgondolhatja akár nemzeti keretben az időt, kiindulva abból, hogy ezen a vidéken a templomokból évszázadokon át mindig elvettek valamit. Végiggondolhatja, hogy magán az épületről leolvasható jelekben – a templomok újrifestett homlokzatán, az eredeti rétegek kopásán, vagy restaurált felületein – hogyan látható meg az idő általános fogalma. Felteheti akár a korunkra vonatkozó kérdést: eljár-e a templomi órák fölött az idő? Hiszen most már mindenkinek van saját időmérő szerkezete – karórája, mobiltelefonja –, s egy toronyóra a régebbi funkcióját legföljebb korlátosan töltheti be. Esetleg az értelmezését átviheti egy másik dimenzióba, ahol az egyház mint intézmény tágas idejére gondolhat, amely átívelhet rövid életű politikai rendszereken. De felteheti azt is, hogy mindez csupán történeti félreértés: lehet, hogy sohasem volt óra a leképezett templomokon, csupán olyan építészeti elemekről van szó, amelyek az évszázadok során szervesen – és külön órakeretező funkció nélkül – beépültek a templomépítészetbe.

Úgy tűnik, a nézőpont mindent eldönt. A képkészítő – a templomok mellett elsétáló festőművész a kamerával – alulról szemléli a motívumot: mindig látszik az ég. Nemes Csaba egy kivágást készít a látványból, a térből kimetszi az általa kiválasztott motívumot, majd rendszerezi a megtalált képeket, és

finoman vagy erőteljesebben kijelöli a nézői tekintet irányát. Ahogy a fényképezőgép hasonlataként már régen megjelent a fegyver, úgy a művész pillantása ebben az esetben sem sokban különbözik a katonai céllal szemlélődőétől. A templomtorony – erre is a történelem szolgáltat példákat – hadászati célokra is alkalmas lehet, s a vizsgálódás akár gyanút is kelthet: aki távcsövének, fényképezőgépének fókuszába helyezte a tornyot, esetleg épp azért tette, mert ki akarja törölni belőle – vagy onnan kiindulva környezetéből – az időt? Bármerre indulunk is, a gondolatmenetek végül ugyanoda, a történelmi múlthoz és annak zsigerekbe beivódott tapasztalatához vezetnek vissza. A néző az egyéni és kollektív emlékezetben keresi a kapaszkodókat, így vizsgálja, milyen jelek azok, amelyekből kiindulva az idő múlását tekintve fogódzókat talál; az emlékezetből merítve próbálja megragadni a képekbe és a tornyokba sűrített időt vagy annak hiányát. Ebben az önmagába visszatérő gondolatmenetben a legzavaróbb a felismerés: mintha ezen a vidéken minden újra és újra ismétlődne, időtlenül.

Nemes Csaba már a kilencvenes évek folyamán visszatért a festészethez, de a vásznon is – ugyanúgy, ahogyan filmjeiben és más műfajú alkotásaiban – szinte minden esetben megmaradt a társadalmi folyamatok, jelenségek felmutatásánál. Műveiben mindig hangsúlyt helyez az elemzéshez szükséges távolság megtalálására, a megfigyelői nézőpont kijelölésére. A kollektív emlékezetben gyökerező jelenségek vizsgálata mellett így párhuzamosan mindig fókuszban maradt maga a kép, a valóság és a médium közötti összefüggések kutatása is. Nemes munkái műfaji, technikai határoktól és keretektől függetlenül mindig többretegű időlenyomatok.





**NEMES CSABA, *IDŐTLEN*, 1996**

fekete-fehér fotó

10 db 60 × 50 cm

A művész tulajdona

Fotó: NEMES Csaba



## FELADATOK

### TÉMÁK:

idő, vallás, Kelet-Közép Európa

### TANTÁRGY:

etika, filozófia, hittan, vizuális kultúra

### BEVEZETŐ KÉRDÉSEK:

Mit látunk? Hány darab fotó látható? Mi látható a képen a tornyokon kívül? Hol készülhettek a fotók? Melyik földrészen? Melyik országban, városban? Nézzük meg alaposan a képek alján szereplő időpontokat. Mit jelenthetnek? Nézzük meg alaposabban a tornyot! Mi hiányzik róla? Mit szimbolizálhat az idő hiánya? Fontos-e, hogy templomtorony jelenik meg a képeken? Mit szimbolizálhat a templomtorony?

### A

Álljunk egy sorba az alapján, hogy kinek melyik évben mutatták be a kedvenc filmjét. A dátumok kikereséséhez használható mobiltelefon! A legrégebbi dátum áll a sor végére, a legújabb a sor elejére.

Időtartam: 5 perc

### B

Osszuk az osztályt négy-öt fős csoportokra. Kérjünk meg minden csoportot, hogy írják össze, szerintük mik azok az eszmék, fogalmak, tárgyak, épületek, stb., amelyek fölött eljárt az idő. Írják le egy lapra ezeket a dolgokat, és gondolják ki az indoklást is. Minden csoport listáján végigmegyünk és átbeszéljük a felsoroltakat. Kérjük meg a csoportokat, hogy válasszanak ki egyet a listájukból és találják ki, hogyan lehetne átalakítani, hogy ma is izgalmas, érdekes és korszerű legyen.

Időtartam: 25 perc

Ajánlott korosztály: 12-16 évesek

Anyagok, eszközök: papír, ceruza

### C

A fotók alapján úgy is tűnhet, mintha megállt volna az idő, és régóta semmi sem változott volna ebben a térségben. Ha kimerevíthetnének egy-egy pillanatképet az emberiség történetéből, melyeket választanák? A tanulók négy-öt fős csoportokban írjanak össze minél többet. Minden csoport listáján végigmegyünk, és átbeszéljük az ötleteket. A tanulók válasszanak ki egy-egy pillanatképet és mutassák be egy élőkép formájában! Vagy rajzolják le egy nagyméretű papírra.

Időtartam: 25-30 perc

Ajánlott korosztály: 14-18 évesek

Anyagok, eszközök: A3-as papír, kréta

### Az eltűnt idő nyomában

A mese egy kisfiúról szól, akinek nagy volt a fantáziája, de épp ezért sokat csúfolták, mert máshogy látta a világot, mint a többiek. Ezért leginkább egyedül volt, az idő lett a legjobb barátja. Mire felnőtt, megharagudott az emberekre, mert csúnyán bántak vele, ezért elrabolta a jó barátját, az időt, mert tudta, hogy az mindenkinek fontos. Az emberek ettől kezdve nem tudták, hány óra van, milyen gyorsan telik az idő. A fiú kitalált egy varázslatot, amivel darabokra törte az időt és különböző tárgyakba, növényekbe, állatokba rejtette el. A varázslat úgy törik meg, ha kitaláljátok, hogy milyen tárgyakba, élőlényekbe rejtette el az időt. Mintázzuk meg agyagból vagy gyurmából ezeket a rejtekhelyeket.

Időtartam: 25 perc

Ajánlott korosztály: 8-10 évesek

Anyagok, eszközök: agyag vagy gyurma

### TATAI ERZSÉBET

Benczúr Emese korai munkássága (1994–2000) háromféle hagyományhoz fűződő összetett kapcsolatával és annak hátrahagyásával foglалható össze: szövegei által az alkotó a konceptuális művészetet folytatja, de azok képpé formálásával, vizuálisan épp az „anyagtalan”, szövegíró konceptuális művészek intencióival kerül ellentétbe. A hímezés alkalmazásával a női munkavégzéssel kapcsolatos problémákra világít rá, de mivel szövegeket alkot, a hímezés kulturális hagyományaitól is eltávolodik. A szövegek képpé formálásával feminista programot fejt ki, de a feminista képszövegek közvetlen egyértelműségét nem osztja – gondoljunk csak Barbara Kruger, vagy a Guerilla Girls plakátjaira.

Benczúr Emese a megújuló konceptuális művészet képviselőjeként egyszerre tartja fenn és szakít a maga választotta hagyománnyal. A szavakhoz való különös ragaszkodása is egyedülállóvá teszi munkásságát; nincs olyan műve, melynek középpontjában ne egy szó, szintagma vagy mondat állna. Noha az 1960-as évektől számos, sőt egyre több szöveges munkát ismerünk, a Benczúr-féle művészethez nehéz analógiát találni, mert a legtöbben – mégoly változatos technikai apparátussal dolgozzanak is – feliratokat készítenek: akár hímezik, akár neoncsövekkel írják, vagy fényújságon jelenítik meg azokat, jelentésük csak a legritkább esetben fakad a szöveg elkészítésének technikájával való együttjátszásból. Mint később Benczúr, úgy korábban Rosemarie Trockel is egymásnak feszítette szövegét és annak elkészítési módját, amikor a *Cogito ergo sum* mondatot mintaként hurkolta gyapjú képébe (1988). Bár Benczúrtól eltérően géppel dolgozott, ő is sztereotípiákban élő ellentéteket egyesített azáltal, hogy a hosszú életű karteziánus (önmaga létét gondolkodásában felismerő, testetlen) gondolatot puha, meleg anyagba kötötte. Benczúr Emese több installációja is hasonló logika mentén készült, mint

### BENCZÚR EMESE

*MUNKA KÖZBEN AZ UTAZÁSRA  
GONDOLOK / UTAZÁS KÖZBEN NEM  
GONDOLOK A MUNKÁRA*

Várnai Gyula 1996-os szöveginstallációja, amelyben a falakra ragasztott, absztrakt fekete foltokból, anamorfikus betűkből csak a megfelelő nézőpontba állva volt kiolvasható a felirat: *A valóság attól függően más és más, hogy megfigyeljük-e vagy sem. W.H.* Csontó Lajos *Ne félj!* című videó-diptychonján (2006) az idő-fogyasztás megjelenését hasonló logika szervezi, mint Benczúr-nál: a két monitoron futó képeken egyszerre, párhuzamosan fogy, illetve növekszik a kötött anyag, felépül, valamint lebomlik a bele írott szöveg: van még idő / nincs már idő. A szöveg és a kiírás módjának együttes játéka Benczúr újabb műveit leginkább Gonzalo Diaz 2007-es Kasselban kiállított munkáival rokonítja. Az egyik, *A gondolkodás hevében* című munkájában izzó fűtőszállal írta ki a „*Wir suchen überall das Unbedingte und finden immer nur Dinge*” mondatot.<sup>1</sup> Benczúr munkái inspirálhatták Baglyas Erika rozsdamentes acél szögekből kiver tölgyfa ágyának megalkotását (2009). A fakíroknak való alkalmatosságon a szögek erdejének „tisztása” adja ki a *relax* felszólítást. Feminista utalásai és vizuális szövegalkotási módja miatt hasonlóan gondolatébresztő Eperjesi Ágnes *Színkioltó mosógép* című, interaktív installációja (2009). A színes betűkből álló, *mindig lesz friss szenny*es vetített köriratot a látogató vizuálisan kiolthatja, ha a mosógép ajtaját a megfelelő szögbe állítja, ami a komplementer színekből álló második feliratot fedésbe hozza az elsővel.

Benczúr mindig rövid, gyakran közhelyes szövegeket alkot. Ezek hol csupán egy-egy szóból, szókapcsolatból, kurta mondatból állnak, hol pedig frappáns szójátékból – pontosabban a szavak és egyéb dolgok között, a befogadás közegében jön létre játék.<sup>2</sup> Noha a szövegek egyszerűek, a művek nem egyszerűen feliratok. Pontosabban nem is feliratok, mivel Benczúr a szavakat vizuálisan-materiálisan alkotja meg: a szöveg testet ölt, az anyag beszél, írja ki a szavakat,



mondatokat. Az anyag, technika, méret, szín – megannyi vizuális és taktilis minőség, nem egyszerűen segíti a jelentés előállítását, hanem közlő alany, amely állít valamit, kifejez valahogy. Nem segédanyag, háttér vagy pusztán érdekes technika – bár mindegyik is lehet. Megformálásuk váratlan fordulattal eltéríti, illetve kizökkenti a gondolkodást a rendes kerékvágásból.

Anyagánál, megmunkálásánál és egyszeri befogadhatóságánál fogva, nem utolsó sorban pedig képzőművészeti kontextusaiból adódóan Benczúr Emese munkái alapvetően képek, szöveges képek. Tulajdonképpen a képszöveg paradigmái lehetnének, mivel vizualitásuk és taktilis mivoltuk éppolyan erős, ha nem erősebb, mint textualitásuk, még ha a néző legelső cselekvése a művekkel való szembesüléskor azok elolvasása is. Csakhogy Benczúr műveinél a látás és olvasás, a látott és olvasott egybeesik, nincs külön szöveg és külön kép, a kép az, ami szöveget alkot, és a szövegből formált kép teljesen együtt hozza létre a jelentést. A kép és szöveg közti határ ilyen felszámolásával Benczúr célja nem az, hogy destruálja a régi kategóriákat. Dekonstrukciójának nem az idő-koncepció esik áldozatául, hanem a megrögzöttség. A Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), a felvilágosodás kori német esztéta által oly alaposan kifejtett tér és idő művészeteinek (azaz a vizuális művészetek és az irodalom) összeegyeztethetlenségén alapuló építményét forgatja fel, a kategóriák hierarchiáját bontja le, a bináris oppozíciókat (szó-kép, fent-lent, férfi-nő, mélység-felszín, gépi-kézműves, konceptuális-szenzuális, jó-rossz stb.) rombolja le. Benczúr bár távolságot tart azoktól a szövegművektől, amelyek a hagyományos női kézműves tevékenységben rejlő potenciált használják ki, mediális határsértéseivel mégis aktívan hozzájárul a feminista projekthez, ahogy azt Kérchy Anna és Catriona McAra érti: „A szöveg és

kép kapcsolatát a feminista projekt sokféleképpen radikalizálta, széttörve a diszciplínák és médiumok határait.” Benczúrnál kép és szöveg amalgámja eltérő minőségeket egyesít úgy, hogy nem szünteti meg azok különbségeit, hanem feszültségben tartja azokat, vagy épp játékot kezdeményez köztük.

Benczúr Emese egy vonaton utazó kiállításra (De Valigia = a bőröndről) készítette el ezt a két részből álló munkáját. Ahova a vonat Európa-szerte utazott, minden városban hozzákapcsoltak egy újabb, kiállításra alkalmassá tett, műalkotásokkal berendezett vagon. Benczúr a legtöbb művésszel ellentétben nem bőröndöt állított ki, hanem egy textiltekerceset, amelyet az UTAZÁS KÖZBEN NEM GONDOLOK A MUNKÁRA felirattal látott el. A tekercs másik részére, szorgalmasan ismételve a MUNKA KÖZBEN AZ UTAZÁSRA GONDOLOK mondatot hímezte.<sup>3</sup> Munkája alapanyagának a Magyar Államvasutak számára készített függönyanyagot választotta, amelybe a MÁV emblémáját szőtték. Ekképp az utazás eszmei terét (amit Benczúr a szövegeivel idézett meg) összefonva a magyar vonaton utazás konkrét terével (amit a kiállított és a meghímzett anyag képviselt) Benczúr Emese olyan alkotást hozott létre, amely pontosan illeszkedett a kiállítási projekthez, ugyanakkor el is emelkedett a konkrét témától.

Az ismétlődő mondat nem akárhogyan került a MÁV-os mintázatú függönyanyagra: a művész kézzel hímezte rá. A hímzés évszázadokon át női munka volt: apácák, nemesasszonyok, majd a felső paraszti rétegek asszonyai hímeztek – igaz, a középkortól a gépi hímzésig hivatásos (férfi) hímzőmesterek is dolgoztak. A luxusra vagy csupán jómódra utaló hímzés – legyen az terítőn, párnavégen vagy öltözeten – otthon végzett ingyenmunka eredménye volt. Ezenkívül a magányban végzett, monoton munka a női időtöltés szabályozását

is jelentette. Természetesen nem közvetlen irányítással, hanem a szokások hatalmánál fogva.

Noha Benczúr a szöveg szoros jelentését tekintve szándékosan nem utal e munka női jellegére, azt mégis erőteljesen idézi meg azáltal, hogy hímzéssel állítja elő mondatait. E technika használata azért is jelentős, mert a hímzés mint női tevékenység mindig is alacsonyabb rendűnek számított (úgy a munkaérték, mint a vizuális kultúra tekintetében), és amikor mint festő szakos hallgató hímzett diplomamunkával állt elő (TELJESÍTEM A KÖTELESSÉGEM, 1996), akkor a hímzés (és ezen keresztül a női munka) képzőművészeti emancipáció-jához járult hozzá. Ráadásul ez a képzőművészetben furcsa, idegen eljárás – a diploma megszerzése után – újításnak, avantgárd tettnek is minősült.

Bár Benczúr említett szövege nem utal a hímző tevékenység női jellegére, viszont e munkaforma időtöltő szerepét már legelső, hímzett alkotásával is közvetlenül tematizálta, amikor is nyugágyak csíkos anyagára hímezte sokszor: MA SEM VOLTAM A STRANDON (1994). Ahogy hímzett szövegeinek szinte mindegyike az idő – hasznos, illetve haszontalan – felhasználásáról, vagy a munkavégzés értelméről, jellegéről szól, úgy ez az alkotása is. Még abban az esetben is, ha ő maga a hímzés monoton munkáját meditációhoz, imádsághoz hasonlítja és az anyai örökség részének tekinti.

A MUNKA KÖZBEN AZ UTAZÁSRA GONDOLOK sokszoros ismétlése ugyancsak az idő kihasználását, az idő múlását, a szabad- és a munkával töltött idő egymásnak feszítését tematizálja, de a vágyakozó lelkiállapot kifejezése is. Ugyanakkor a művész a gondolat szabadságát szintén felveti, lehetőségekkel telíti a munkával töltött időt. Talán épp azáltal, hogy a szikár mondatok nem árulnak el semmit arról az utazásról, vagy azokról az utazásokról, amelyekre az alkotó a műben megfogalmazott fikció szerint gondolhatott.

A mű pendantja, az UTAZÁS KÖZBEN NEM GONDOLOK A MUNKÁRA váratlan tagadó módja, a szimmetria megbontása még játékosabbá és némileg szarkasztikussá is teszi a művet, amit fokoz az a képzet, hogy miközben az alkotás egyik fele a kiállítás részeként beutazza Európát, addig a másik felén a művész otthon, szorgosan dolgozik. A mű szavakban elmondott tartalmát a kivitelezés kétfélesége ugyancsak játékosan húzza alá. Az UTAZÁS KÖZBEN NEM GONDOLOK A MUNKÁRA bizonyos értelemben ugyanis tényleg csupán egy felirat, amely a tekercsben elhelyezett MÁV-emblémás szövetet fogja össze, és nem hosszan tartó öltögetés eredménye. Ezek a hétköznapi kijelentések realista gondolatokat hívnának elő, ám az előadásmód komolysága ennek nekifeszül, ellentétük nevetés forrása lesz, miáltal az alkotó leszámol mind a megfelelési kényszertől szenvedő nő sztereotípiáival, mind a magányosan küzdő, heroikus művész romantikus mítoszával.

- 1 „Mindenütt a feltétlent keressük, és mindig csak dolgokat találunk.” Idézet Novalis *Virágpor* című verséből. Ford. Weiss János. *Műhely*, 1997/2, 16. o.
- 2 Például a *RAGYOGJ* (2017) című munkában az ezüst és arany láncszemek alkotta zuhatagban íródik ki a szó. A mű vallási kontextusban az isteni fény ragyogására utal – ahogy az történt is a reformáció 500. éve alkalmából a Magyar Nemzeti Múzeumban rendezett kiállításon. Egy divattörténeti vagy színművészeti kiállításon azonban egészen más jelentésekre tenne szert, egyéni kiállításán pedig a jelentések tere kitágul – ahogy az történt 2018-ban a MODEM-ben. Ha az *OPEN YOUR MIND* (*légy nyitott*) sörös és üdítőszdoboznyitófülekéből van kirakva (2016, 2018), akkor nem elsősorban a (mellesleg metaforikus) felszólítás hétköznapi jelentésére gondolunk, hanem tér nyílik a gondolat-játékok számára is.
- 3 A mondatot 54-szer varrta rá a szövetre.



**BENCZÚR EMESE**  
**MUNKA KÖZBEN AZ UTAZÁSRA GONDOLOK/UTAZÁS KÖZBEN NEM GONDOLOK A MUNKÁRA**  
**1997**  
vászon, hímzés  
90 cm magasság, változó hosszúság  
Szent István Király Múzeum  
Fotó: A székesfehérvári Szent István Király Múzeum gyűjteményéből

/ FELADATOK

TÉMÁK:

munka, utazás, szöveg, feminizmus

TANTÁRGY:

magyar nyelv és irodalom, vizuális kultúra

BEVEZETŐ KÉRDÉSEK:

Mire szoktunk gondolni tanulás közben? Mire szoktunk gondolni utazás közben? Soroljunk fel tradicionálisan férfiaknak tulajdonított foglalkozásokat. Soroljunk fel tradicionálisan nőknek tulajdonított foglalkozásokat. Milyen ezzel kapcsolatos szlogeneket, idézeteket, szó-lásmondásokat, közhelyeket tudunk?

A

Válasszunk ki egy híres szlogent és értelmezzük újra. Fessük le vagy készítsünk a telefo-nunkkal egy fotómontázst ebben az eredeti jelentésétől eltérő környezetben.

Időtartam: 20 perc  
Ajánlott korosztály: 9-12 évesek  
Anyagok, eszközök: papír, tempera, telefon

B

Ha ma kellene egy Európát körbejáró vonatra terveznünk egy olyan szöveges installációt, aminek üzenetértéke van a világ számára, akkor mi lenne az, és hol helyezkedne el?

Időtartam: 25 perc  
Ajánlott korosztály: 12-18 évesek  
Anyagok, eszközök: papír, ceruza

C

Tervezzünk a városunk egy pontjára egy nagyméretű szöveges installációt, amely a mun-káról, az unalomról, álmodozásról vagy az utazásról szól. Figyeljünk az anyaghasználatra.

Időtartam: 25 perc  
Ajánlott korosztály: 12-18 évesek  
Anyagok, eszközök: papír, ceruza, fotó, újságpapír, olló, ragasztó, toll, városokról készült fotók

D

A vonat Benczúr Emesénél is központi elem volt, ezért mi is így találjunk ki egy olyan hirde-tést, amely a vonattal való utazást népszerűsíti.

Időtartam: 25 perc  
Ajánlott korosztály: 14-18 évesek  
Anyagok, eszközök: papír, ceruza, kréta



**E** Nem hagyhatjuk el a lakásunkat, mert a WHO az egész világra kiterjedő kéthetes karantént rendelt el. Találjunk ki egy mondatot, amivel üzenünk a világnak, amivel tartjuk a lelket a többi emberben ebben a nehéz helyzetben. Bármilyen formát és üzenetet választhatunk, de az a lényeg, hogy harmóniában legyenek egymással, mint Benczúr Emesénél. Ügyeljünk arra, hogy minél láthatóbb helyre kerüljön az üzenet, hogy minél több emberhez eljusson.

Időtartam: 20 perc  
Ajánlott korosztály: 13-18 évesek  
Anyagok, eszközök: internet, papír, ceruza vagy bármilyen más anyag

**F** A MÁV felkér minket, hogy a korszerűség jegyében találjunk ki számunkra egy új szlogent, és tervezzünk meg a szerelvények belső dizájnját.

Időtartam: 25 perc  
Ajánlott korosztály: 12-16 évesek  
Anyagok, eszközök: papír, ceruza, toll

# 1998

## SÁRAI VANDA

Bár 1991-ben a Magyar Képzőművészeti Egyetem festőszakán diplomázott, Imre Mariannt elsősorban mégsem festőként, hanem a '90-es évek hazai installációművészetének egyik legjelentősebb alakjaként tartják számon. Különleges anyaghasználatának, a különböző materiák szokatlan párosításának köszönhetően Imre Mariann művészete jól felismerhető jegyekkel bír, miközben témaválasztásában is többnyire következetes: művei gyakran kalandoznak a spiritualitás, a transzcendencia, a szakrális kérdések területére.

Mind technikájára, mind témaválasztására ékes példa *Szent Cecília* című installációja, melynek jelentőségét az is bizonyítja, hogy a munka a Magyar Nemzeti Galéria Jelenkori Gyűjteményének részét képezi, és amelyre maga az alkotó is egyik „legesszenciálisabb műveként” hivatkozik.<sup>1</sup>

### Szent Cecília legendája

A visszaemlékezések alapján tudható, hogy Imre Mariann egy római ösztöndíj alkalmával ismerkedett meg Szent Cecília legendájával: a vértanú előtt tisztelgő Santa Cecilia in Trastevere templom, és benne a reneszánsz szobrász, Stefano Maderno Szent Cecíliáról formázott márványszobra megihlette az alkotót.

A legenda szerint Szent Cecília a III. század elején, előkelő család sarjaként született Rómában.<sup>2</sup> Bár őszinte hite jeléül már fiatalon örök szüzességet fogadott, szülei mégis arra kényszerítették, hogy házasságot kössön egy Valerianus nevű férfival. Cecília ugyan nem tiltakozhatott a házasság ellen, de mindent elkövetett, hogy hű maradhasson fogadalmához: a nászéjszakán megosztotta férjével, hogy egy angyal őrzi teste tisztaságát, így végül sikerült meggyőznie őt arról, hogy ne hálják el a frigyüket. Valerianusnak egyetlen

## IMRE MARIANN SZENT CECÍLIA

feltétele volt: ő maga is találkozni akart az angyallal. Cecília ezt nem tagadta meg tőle, de a pogány férfinak cserébe meg kellett keresztelkednie.

Valerianust végül a keresztényüldözés miatt rejtőzködő I. Orbán pápa keresztelte meg. Hazatérését követően felesége története igaznak bizonyult: ő maga is megpillantotta a Cecília tisztaságát őrző angyalt, aki vörös rózsából és liliomból font koszorúval köszöntötte a férfit és feleségét, a szüzesség és vértanúság jelképeként. A csoda hallatán végül Valerianus öccse, Tiburtius is megtért, majd fivérével karöltve eltemették a Turcius Amalchius prefektus uralma alatt kivégzett keresztényeket. Ennek hallatán Róma prefektusa elfogatta őket, és bár az értük küldött tiszt a férfiak bátorsága láttán családjával együtt szintén megtért, végül utolérte őket a sors, és mindannyian vértanúhalált haltak.

Cecília sem nyerhetett felmentést: őt is halálra ítélték, ám a per folyamán tanúsított bátor és rendíthetetlen magatartásának hála tömegek tértek meg a keresztény hitre. Az özvegy kivégzése sem volt mentes a csodáktól: sem a forró fürdő gőze, sem a forró olaj nem tudta megölni az asszonyt. Végül három kardcsapást mértek rá, az ebből fakadó súlyos sérülések okozták a halálát.

A mártír Cecíliának a IV. században építettek templomot. A legenda szerint Cecília megjelent a pápa álmában, és elárulta, hol hever a holtteste; ezek után szállították át, hogy a neki emelt templomban őrizhessék a maradványait. Sírját a XVI. században nyitották fel, ahonnan – szintén csodák folytán – teste teljesen ép állapotban került elő; a sírban fekvő Cecília testhelyzetét örököltette meg a már említett Stefano Maderno-szobor, és ebből a szoborból indult ki Imre Mariann alkotása is.

## A „festői szobrász”

Imre Mariann *Szent Cecília*ja egyfajta tiszteletadás Maderno szobra előtt, melynek alapja egy sírkőszerű, kiterített betonplasztika, a párja pedig egy, a padlószo- bor formáját megismétlő, plafonra erősített plexiüveg. Az igazi „varázslat” azonban e kettő között történik: a betonba varrt, középtájt összecsomózott cérnaszálak teszik igazán lenyűgözővé a művet, amelyek a felső, lebegő alakot a padlón heverő, betonba öntött for- mával kötik össze.

Az installációra pillantva azonnal világossá válik, hogy a művész mennyire merész vállalkozásba vágta a fejszéjét. Kezdve rögtön azzal, hogy az általa használt anyagok első látásra kibékíthetetlennek tűnnek egy- mással: a beton vaskos, tömör, áthatolhatatlan jellege és a plexiüveg átlátszó törékenysége eleve hordoz ma- gában némi ellentétet. Imre Mariann azonban tovább gerjesztette az anyagok közti feszültséget azzal, hogy a két végen elhelyezkedő szilárd plasztikákat vékony cérnaszálak – sziszifuszi munkának tűnő – összecso- mózásával rögzítette egymáshoz. Ahogy ő fogalmaz, „a lehetetlent megkísértve”<sup>3</sup> dolgozta ki a varrott be- ton eljárását.

Az installáció három szintre bontható, amelyekhez különböző, bár egymástól egyáltalán nem függet- len képzettársítások kapcsolhatók. A legalsó szinten a sírkőre hasonlító betontömb hever, Maderno szob- rájának síkra vetített mása. Míg maga a betonplasztika a földi létből hátramaradó, élettelen testet jelképezheti, a betonlapból kiálló cérnaszálak egy sírból sarjadó növényzet kezdeményeinek tűnnek, új életnek a kimúlt maradványai fölött. Ezzel szemben az égben lebegő, áttetsző plexilap a földi élet súlyát hátrahagyó, éteri lény képzetét idézi meg. A kettő között félúton levitáló, a cérnák csomóiból kirajzolódó alak a menny felé tartó,

formát öltött lélekként is elgondolható. Imre Mariann installációja e tekintetben kiváló példája annak, hogyan válik művészileg megragadhatóvá a transzcendencia, illetve hogy hogyan lesz térben ábrázolható több lát- hatatlan idősí.

A *Szent Cecília* című installáció egyértelműen spi- rituális vetülettel is bír: a halál utáni életnek, a lélek halhatatlanságának kérdését is boncolgatja. Mi ma- rad a testünkől, ha a lelkünk távozik belőle? Képes-e a lelkünk az üdvözlésre a test halála után? Kárpótolhat- e a túlvilági lét az olyan földi szenvedésekért, mint amiken Szent Cecília is keresztülment? A művész elmon- dása szerint installációja megalkotásakor az is foglalkoz- tatta őt, hogy milyen formában, milyen technikával le- hetséges összekapcsolni a földet az éggel. Ez a törekvés a *Szent Cecília* műben mind szó szerinti, mind pedig át- vitt értelemben megvalósult: a lefelé gravitáló beton és az égre ablakot nyitó plexiüveg légiesen fonódik egybe a csomózott cérnaszálak segítségével. A mártír Cecília alakja és legendája, ezen keresztül pedig Imre Mariann műve kiválóan példázza Weöres Sándor örökérvényű sorát, miszerint: „*Alattad a föld, fölötted az ég, benned a létra.*”

### Női művészet?

Imre Mariann művei kapcsán gyakran kerül szóba a „női művészet” kérdésköre, nevezetesen az, hogy létezik-e kifejezetten feminin művészet, vannak-e olyan alkotói módszerek, amelyeket egyértelműen nőkre szabtak, esetleg akadnak-e olyan témák, amiket nagy többségben női alkotók dolgoznak fel?

A művész munkásságának esetében elsősorban a pepecselős kézimunkák használata miatt merül fel ez a szempont időről időre. A varrás, a hímzés, a cso- mózás kulturálisan mind-mind női tevékenységként

voltak elkönnyelve, mégha ezek a szigorú kategóriák az utóbbi évtizedekben el is kezdtek felhígulni. Ugyanis az említett munkakörök történetileg ház körüli teen- dőknek számítottak: a háztartás vezetésének, a csa- ládi öltözetek és textilneműk elkészítésének valamint megjavításának előfeltétele volt, hogy egy nő képes legyen a tűvel bánni.

Napjainkban a szakirodalom igyekszik tiltakozni az ellen, hogy az alkotókat kizárólag a nemük alapján kategorizáljuk, az ellen pedig még inkább, hogy bizo- nyos alkotói módszereket nemi sztereotípiák alapján könyveljük el nőies vagy férfias technikáknak. Ezzel együtt azonban nem szabad tagadni azt sem, hogy történetileg igenis tapadnak efféle képzettársítások bizonyos tevékenységekhez, ugyanakkor ezeket az évszázados (vagy akár évezredes) hagyományokat a kultúratudomány vagy épp a kritikai elméletek ke- mény munkával igyekeznek felülírni, a berögződésekre rácafolni. Ez azonban nem megy egyik napról a másikra.

Imre Mariann munkásságában például megfi- gyelhető, hogy a klasszikusan női alkotói módszernek tulajdonított eszközök olyan anyaghasználattal páro- sulnak, amelyek a művészettörténetben kifejezetten férfiasnak számítottak. A nagy erő kifejtést igénylő szobrászati gyakorlat, a márvány vagy épp a kő, mo- dernebb alkotók esetében pedig a beton megmun- kálása tradicionálisan maszkulin tevékenység. Imre művei izgalmas szintézisét nyújtják e két szélsőségnek: a nőies kézimunka és a férfias szobrászati médium összekapcsolásával létrejövő installációkban felol- dódnak a sztereotípiák, és a kísérletező formátum termékeny, új irányokat tud venni. Egymásba olvad a lágy és a kemény, a finom és a durva.

A kézimunkára jellemző pepecselő eljárás emel- lett a művek spirituális tartalmát is képes felerősíteni. Imre Mariannt, elmondása szerint nem kifejezetten

feminista motiváció vezérelte, amikor a tradicionális női tevékenységeket beemelte saját alkotói praxisába.<sup>4</sup> Sokkal inkább a saját nagyanyjától ellesett alázatot ke- reste kézimunka közben: ahogy Sütő Istvánné a varrást a napi imádsággal kötötte össze, úgy Imre Mariann is valamiféle meditatív állapot elérésére törekedett a hímzés vagy épp a ház körüli munkák végzése során. Csíkszentmihályi Mihály fogalmával élve nevezhetnénk ezt akár *flow-élmény*nek is: a tevékenységbe történő tel- jes belefeledkezés már-már önkívületi állapot, amely- ben megszűnik a külvilág, a tér és az idő, és kizárólag az elmélyült, összpontosító koncentráció marad. Ez a fajta belefeledkezés, és az ehhez kapcsolódó totális jelenlét pedig már-már spirituális szintre is emelkedhet, átvéve a vallásos rituálék, a házi imádságok szerepét napjaink sokak számára szekuláris életébe.

- Secondary Archive: Imre Mariann. Megtekintés: 2022. 09. 05., <https://secondaryarchive.org/artists/imre-mariann/>
- Szent Cecília, szűz, vértanú. Megtekintés: 2022. 09. 05., <https://www.magyarkurir.hu/hirek/szent-cecilia-szuz-vertanu>
- Secondary Archive: Imre Mariann. Megtekintés: 2022. 09. 05., <https://secondaryarchive.org/artists/imre-mariann/>
- Secondary Archive: Imre Mariann. Megtekintés: 2022. 09. 05., <https://secondaryarchive.org/artists/imre-mariann/>



**IMRE MARIANN, SZENT CECÍLIA, 1998**

beton, plexi, fonal

5,5 × 205,5 × 60 cm

Fotó: © Szépművészeti Múzeum, 2023

## FELADATOK

### TÉMÁK:

lélek, szentek, térbeliség, vallás

### TANTÁRGY:

etika, hittan, vizuális kultúra

### BEVEZETŐ KÉRDÉSEK:

Mennyire tud releváns lenni a vallás a XXI. században?

Vannak-e még szentek a XXI. században? Mitől lesz

valaki szent? Miért érdekes a beton és a cérna együttes

jelenléte a szoborban?



**A** / Válasszunk egy szentet és tervezzünk neki egy emlékművet egymástól nagyon eltérő anyagokból.

Időtartam: 25 perc  
Ajánlott korosztály: 12-18 évesek  
Anyagok, eszközök: olló, ragasztók, különféle talált anyagok

**B** / Ki lenne jó szent a XXI. században? Miért? Válasszunk ki valakit és készítsünk neki egy szobrot, amit többféle anyag felhasználásával állítunk elő. Vagy alkossunk mi magunk egy élőszobrot!

Időtartam: 25 perc  
Ajánlott korosztály: 14-18 évesek  
Anyagok, eszközök: agyag vagy gyurma

**C** / Jelenítsük meg a „lelket” vizuálisan, pasztellel vagy fotóval. Ez a „lélek” lehet az osztályé, az iskoláé, a kedvenc zenészünké vagy színészünké, akár a sajátunk is.

Időtartam: 15 perc  
Ajánlott korosztály: 10-18 évesek  
Anyagok, eszközök: mobiltelefon, A2-es papír, pasztellkréta

**D** / **A bátor lélek**

Egy messzi ország egyik városában élt egy nagyon bátor fiatal lány, aki kiállt az igazáért és mindig segített azokon, akik rászorultak. Ez a lány gyümölcsáros volt a piacon. A piacon, ahol mindig történt valami. Sokszor akkor is kiállt az igazáért, amikor emiatt ellentétbe került fontos vagy gazdag emberekkel. Ezért sok ember csodálta, de sokan mérgesek is voltak rá. A piac népe a háta mögött mindig bátor lelkűnek nevezte őt. A város polgármestere nem szívlelte őt, mert egyszer nyilvánosan vitába szállt vele és bebizonyította, hogy téved. A polgármester megfogadta, hogy bosszút áll rajta. Ezért aznap este dühében egy mágikus könyv segítségével megidézett egy gonosz démont. A démont arra utasította, hogy lopja el a lány lelkét álmában, hogy többet ne merjen szembeszállni vele. A démon meg is próbálta ellopni a lány lelkét, de közbelépett egy angyal, akinek az a feladata, hogy vigyázzon a bátor emberekre. Az angyal és a démon harcoltak, mind a ketten megsérültek, az angyal az utolsó erejével a lány lelkét átváltoztatta és elrejtette. Az angyal a küzdelemben beütötte a fejét, ezért elfelejtette, hogy mivé változtatta a lány bátor lelkét. A mi segítségünket kéri, hogy fessük le neki, hogyan néz ki egy bátor lélek, hogy a lány visszakaphassa, mielőtt felébred.

Időtartam: 30 perc  
Ajánlott korosztály: 9-12 évesek  
Anyagok, eszközök: A2-es dipa, tempera vagy vízfesték



/ MODEM

Fotó: BIRÓ Dávid

1999

## BALÁZS KATA

Chilf Mária különféle médiumokban (festészet, grafika, fotó, videó, installáció, közösségi művészeti projektek) készült alkotásai finom asszociációkon keresztül kapcsolnak össze távoli fogalmakat. Az Erdélyben született művész számára alapélményt jelent a természetben való elmélyülés, de a természettel együttműködő emberi tevékenység, annak mindennapi megélése és gyakorlata is, mint például az étel létrehozása vagy a környezetünkben található anyagokkal végrehajtott gyógyítás. A természetbe való beavatkozás megfigyelése és leképezése együtt jár ezzel az érdeklődéssel, ahogy azt többek között Chilf környezetszennyezéssel foglalkozó, a 2003-as bitterfeldi látogatásának hatására létrehozott *Terhelt helyek* című festménysorozata is mutatja. Részben ez a kettős, a művésznak a természettudományok iránti érdeklődésére is alapozó figyelem szolgáltatott alapot a biológiai-orvosi illusztrációkat idéző korai festményeihez és grafikáihoz (még 2003-ból is a beteg szervek képzeit keltő akvarell-művekhez, a *Testünk rejtett titkai* című sorozathoz), de – a kilencvenes években indult és a neokonceptuális művészettel szoros kapcsolatban álló művészgenerációra jellemző módon – a pályájának első felében létrehozott, a papírmunkákhoz szorosan kapcsolódó efemer installációs munkáihoz is. Ezek a Joseph Beuystól Louise Bourgeois-ig számos referenciával rendelkező objektumok és installációk mindig valamilyen spirituális, egyetemes tartalom megjelenítését szolgálták, mint az idő, a halál, az élet születése és növekedése, az életenergia létrejötte és áramlása. Organikus, lágy anyagokból építkeztek – sőt élő, szerves formák, vagy a szürrealisták abszurd gépkultuszát felidéző, a felhasznált anyagok révén „megszelídített”, illetve házilag összeszerelt masinák képzetét keltették – és az anyaghasználatukban (szén, drót, tészta, liszt, búzacsíra, zöltségek stb.) a személyes mitológia jelenségét idézték meg. Ugyanis

CHILF MÁRIA  
NAPLÓ

a művész magánuniverzumában, sajátos alkimista laboratóriumában a jellemzően felhasznált anyagok sajátos jelentéssel bírtak, mint az „individuális mitológia” alapvető alkotójának tartott Joseph Beuys esetében is. A művész nagymamájának halála után jelent meg például a paraffin az alapanyagok között. Chilf alkotói világában ez a halál és az elmúlás jelentéstartalmaival rendelkezik, ugyanakkor a múlt idő konzerválására tett kísérlet (ahogy a négy természetes tartósítósó, a só, cukor, ecet és olaj együttes használata is erre mutat *A legkevesebb* című, 1996-os installációjában), valamint a gyógyulás és gyógyítás fogalmai is hozzákapcsolhatók. Chilf Mária kilencvenes években létrehozott művei az emberi test és az emberi lét alapkérdései mellett a lélek működését is kutatták, azt a témát, amely az utóbbi másfél évtizedben vezető szerephez jutott a műveiben. A kulcsfogalom a – Chilf által is gyakran említett – rétegzettség, az egy-egy műben megképződő layerek, amelyek egyszerre teszik univerzálissá és személyessé a műveit: az általános emberi tartalom teszi elemeltté és indirektté a művei személyes dimenziójában rejlő sebezhetőséget és a szinte önmarcangolásig vitt önfeltárlkozást. Ezzel szorosan összefügg a művész által gyakran használt „zoom in/zoom out” fogalompár, amely a kamera működéséhez, fókuszváltásaihoz hasonlítja saját figyelmének működését és alkotói módszerét, illetve ebben látja megragadhatónak a személyes én és az általa feldolgozott téma közti távolságot is. Ez a módszer egyszerre koncentrálna a kinti világra, amelyben megfigyelőként, illetve a belső, intim és személyes világra, amelyben az események érzékeny megélőjeként vesz részt az alkotó, a két nézőpont között pedig folyamatos és dinamikus átjárást tart fenn, amely a műveken belül is lehetővé teszi ezek találkozásait és alkalmanként konfrontációját is. A kétezres évek második felében, több

tragikus életesemény hatására Chilf érdeklődése egyre inkább eltolódott az ember belső világának irányába, a pszichológia, és mindenekelőtt a traumafeldolgozás lehetőségei felé, ezzel párhuzamosan pedig a gyógyítás és öngyógyítás, valamint az emlékezet – és rajta keresztül a személyes identitás – került figyelmének előterébe, alkalmanként közösségi alkotói projektekkel kiegészülve. Ennek számos előzménye volt Chilf alkotásaiban, például a *Double Trouble* című videóinstalláció 2002-ből, amely a kiállításra készülés, és így az alkotófolyamat dilemmáira reflektált: a művész két, terápiás hipnózisban előbújt énje és ezek egymással folytatott vitája az alkotás racionális összetevőit jelenítette meg, míg az installáció másik csatornáján a féktelen és kontroll nélküli kreativitás jelent meg egy karmesteri szerepet felvett idősebb férfiről készült utcai felvételben. A belső, pszichológiai aspektus előtérbe helyezésének folyamatát közvetlenül mégis a *Brumival bármi megtörténhet* című ciklus indította el 2005-ben. A sorozat egy játékmackó szemszögéből, a művészetterápia és a pszichodráma eszköztárának használatával, valamint egy fiktív vizuális narratíva létrehozásával, szerepjáteként dolgozta fel a traumát: a gyász folyamatának megélését, a bűntudat és az emberi szenvedés máskülönben megjeleníthetetlennek tartott dimenzióit (ezt hívja Bracha L. Ettinger „artworkingnek”), amelyet Chilf közvetlen környezetében egy tragikus haláleset okozott. Mára az alkotó számára az akvarelltechnika a festék folytatásával kidolgozott eljárása képezi le legpontosabban a traumával és az emberi létezés kérdéseivel való küzdelmet. Az eljárás során ez az anyag rendszeresen „kicsúszik” a művész kontrollja alól, számos lehetőséget, és így szabadságot biztosít, játékba hozza a véletlent, miközben mégis fenntartja a folyamat irányításának érzetét.

Chilf annak a művésznemzedéknek a tagja, amely számára a kutatás maga is alkotás. Ez nem csupán az elmúlt tizenöt-tizenhét év alkotói periódusára, például a Duden német képes szótár 1938-as kiadásának zsidó vallásra és hagyományokra vonatkozó lapokkal való kiegészítésére (2014), vagy a 2019-ben megvédett és a traumafeldolgozás alkotói lehetőségeit taglaló diszsertációjára, illetve a kapcsolódó, saját családjának történetével foglalkozó, *Átmeneti tárgyak* címet viselő mestermunkájára igaz. A kutatás már pályája indulása óta jelen van Chilf munkásságában: ezt támasztja alá *Pigmentatio mundi* című, egy fiktív bőrbetegség kidolgozásában érdekelt projektje (1999), vagy a férjével, Szörtsey Gáborral közösen létrehozott és a Kiscelli Múzeum kápolnaterét betérítő totális installációs munka, a *Tulpék ege alatt* című kiállítás (1998) művei.

Chilf alkotói érdeklődésének ezek az összetevői határozzák meg a *Napló* című munkáját is, amelyet 1997 és 1999 között készített, és 2001-ben a budapesti Stúdió Galériában állított ki egy térberendezés (environment) formájában. A 18 darab 52 × 74 centiméteres lapon 5-5 hetet dolgozott fel az életéből, egyenként 10 × 10 centiméteres négyzetekben rajzolva, festve meg egy-egy napjának eseményeit. A 2001-es kiállításon a lapokat tapétaszerűen helyezte a falra két helyiségben, amelyeket egy hosszú, keskeny, színes rongyszőnyeg kötött össze. A berendezés része volt egy hűtőgép is, amelyre barátokat, a művész mindennapi életének szereplőit ábrázoló fotókat rögzített betűmágnésekkel. Ez a megoldás reflektált a vizuális napló intim, személyes természetére, olyan hatást keltett, mintha valakinek az otthonában, a belső világának „kivetülésében” járnánk, sőt, kissé zavarba is hozta a nézőt, mintha betolakodó lenne egy házibuliban. Ugyanakkor ez a berendezés arra is lehetőséget adott, hogy a lapokon, a művész személyes panteonjában

jelentős szerepet betöltő személyeknek fotóhűségű arcot adjon mindennapi környezetben.

A vizuális napló bevett formája a képzőművészetnek: a művészet történetéből gondolhatunk egyesén Leonardo da Vincire, aki szöveges és vizuális jegyzeteiben rögzítette a megfigyeléseit a világról, a modern művészet történetéből pedig számos példát ismerünk az önmegfigyelés, önértelmezés és a világ rezdüléseinek dokumentálására szolgáló eljárás alkalmazásáról. Chilf munkájának kapcsán említhetjük Tracey Emin biográfikus művészetét, különösen az 1998-as *Ágy* című alkotását, amely tárgyi mivoltában dokumentálja a művész egy évét, vagy éppen a 2020-as karantén idején az instagramon megosztott vizuális naplójának darabjait. A *Napló* alapot teremtett Chilf saját praxisában a Charlotte Salomon – illetve a Holokauszt elől menekülő német-zsidó származású alkotó *Leben? Oder Theater?* című, közel 800 rajzból álló „kísérleti rajzos daljátéka” – iránti érdeklődésnek is, amely kulcsművé vált a művész számára az utóbbi időszakban előtérbe kerülő trauma témának köszönhetően. A naplózás egyik legradikálisabb, a konceptuális és performansz művészet klasszikus időszakából való példája Tehching (Sam) Hsieh tajvani-amerikai művész 1980-81-es sorozata, aki egy éven keresztül minden nap pontosan ugyanabban az időben készített magáról egy fotót – lényegében szelfit. Chilf munkájában felfedezhető a megszabott napi penzum, a művészi munka mérhetővé tételére tett kísérlet – ahogy kortársának, Benczúr Emesének a művészi (és női) munka természet vizsgáló alkotásaiban is –, de Hsieh szélsőségesen önkínzó eljárása távol áll tőle. Az idő és a személyes idő megőrzésére irányuló szándék azonban összeköti őket, ahogy a *Napló* összefonódik Chilf saját, korábban említett installációs műveivel is, amelyekben a múlt idő kutatása is fontos szerepet játszott. Chilf számára a sorozatban való gondolkodás alapvető sajátosság, ezt

képezte le a *Napló* egymás mellé sorolt kis négyzeteiben is. Az alkotó életének másfél évét megörökítő film storyboardjaként is olvasható színes, a dekorativitás lehetőségeire szándékosan rájátszó képkockák a képi reprezentáció legkülönbélebb lehetőségeivel játszanak a jelzésszerű és absztraháló, alkalmanként a gyerekrajzszerű ábrázolástól a pontos, realisztikus igénnyel fellépő részletekig. A feliratok, szavak, szórészetek épp olyan fontos vizuális és koncepcionális összetevői a képeknek, mint a rajzos vagy festett elemek. A képi motívumok ugyan dokumentálnak és demonstrálnak, mégis kellően enigmatikusak ahhoz, hogy kódfejtőként böngésszük őket, de valódi jelentésük garantáltan rejtve maradjon előttünk, játékba hozva a művész által említett rétegzettséget, és a személyes valamint az általános emberi dimenzió együttes működtetését. Ágoston Vilmos hívta fel a figyelmet a kihagyás és elhallgatás jelentős szerepére Chilf műveiben, aki ezzel az eszközzel (például üresen hagyott részletekkel) gyakran él a *Napló* kockáiban is. A sorozatot felfoghatjuk a Chilfet annyira foglalkoztató alkotófolyamat demonstrációs eszközeként is, hiszen a lapokon a mindennapi élet és találkozások, baráti vacsorák, kiállítás-megnyitók, utazások mellett – amelyek természetesen bármikor inspirációs forrássá válhatnak – a közvetlen művészi inspirációk vagy a saját alkotásai készülését, kiállításait dokumentáló ábrák is helyet kaptak. A *Napló* ugyanakkor Chilf olyan későbbi műveinek is kiindulópontot nyújtott, mint a 2007-ben a Dorottya Galériában bemutatott *Alkalmi horizont* rajzinstalláció vagy a 2013-as *Láthatatlan alaprajz* című együttes az A38 Hajó kiállítóterében. Előbbi már nem „napi rajzon”, de a rajz és a szöveg hasonló összekapcsolásán keresztül vall emberi és művészi identitásról: a falra helyezett festményeket és feliratokat egy, a saját maga kontúrját meghúzó alak rajza fogja össze, a „zoom in/zoom out” eljárásának jegyében.





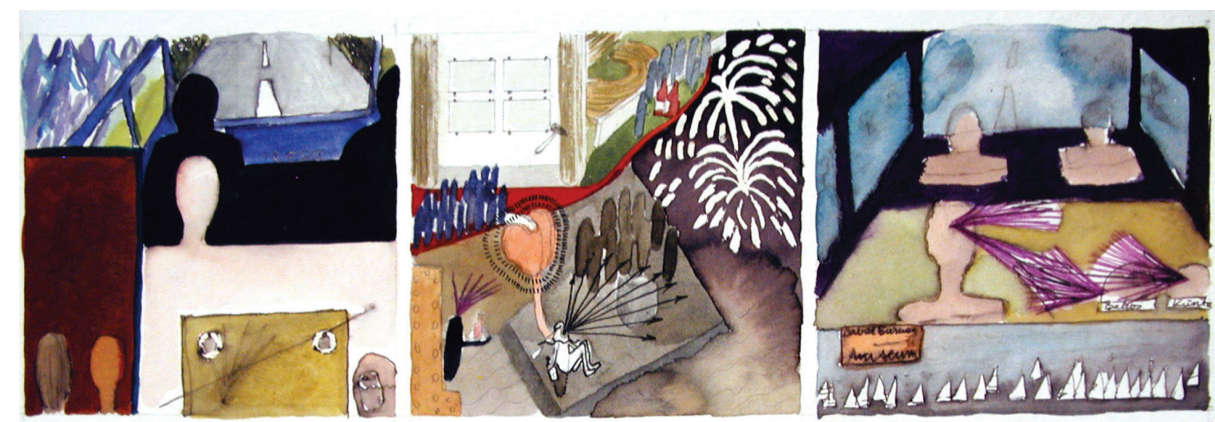
**CHILF MÁRIA, *NAPLÓ*, 1999**

akvarell, ceruza, filc, tus, papír

18 db 52 × 72 cm

A művész tulajdona

Fotó: CHILF Mária





## FELADATOK

### TÉMÁK:

napló, élet, introvertáltság, extrovertáltság, érzelmek, belső gondolatok

### TANTÁRGY:

magyar nyelv és irodalom, vizuális kultúra

### BEVEZETŐ KÉRDÉSEK:

Írtunk-e már naplót? Digitálisan vagy kézzel vezet-  
tük? Milyen hosszan vezettük a naplót? Milyen érzés  
volt visszaolvasni? Miben különbözik az írott napló  
a képitől? Felmerült-e naplóírás közben, hogy mi van,  
ha valaki el fogja olvasni?

### A

Válasszunk ki egy képet, és a kép alapján novellaszerűen írjuk le, hogy milyen is volt Chilf  
Mária adott napja.

Időtartam: 15 perc  
Ajánlott korosztály: 13-18 évesek  
Anyagok, eszközök: papír, ceruza

### B

Válasszunk ki egy híres embert, szereplőt és helyezkedjünk a pozíciójába. Írjuk le a mai  
napi instagram bejegyzését, készítsünk hozzá egy fotót és írjunk hozzá pár mondatot.  
A #-eket se felejtsük!

Időtartam: 20 perc  
Ajánlott korosztály: 12-16 évesek  
Anyagok, eszközök: papír, ceruza

### C

Foglaljuk össze három 10 × 10 cm-es rajzban vagy fotóban az elmúlt három napunkat.

Időtartam: 20 perc  
Ajánlott korosztály: 10-14 évesek  
Anyagok, eszközök: papír, ceruza

### D

Foglaljuk össze egy fotósorozatban az életünket.

Időtartam: 15 perc  
Ajánlott korosztály: 14-18 évesek  
Anyagok, eszközök: mobiltelefon, esetleg újságokból kivágott fotók egy fotómontázs elké-  
szítéséhez

### E

Képzeljük el magunkat harmincévesen, és írjunk egy rajzokkal kiegészített naplóbejegyzést  
egy napunkról.

Időtartam: 15-20 perc  
Ajánlott korosztály: 10-14 évesek  
Anyagok, eszközök: papír, ceruza

### Nyerjük vissza a jó tündér emlékeit!

Egyszer volt, hol nem volt, volt egyszer egy jó tündér. Ez a jó tündér nagyon kedves és szorgalmas teremtés volt, szerette az egész ország. A jó tündér rajongott a természetért, ezért minden nap hosszasan sétált az erdőben. Az egyik ilyen útja során annyira elkalandoztak a gondolatai, hogy nem nézett a lába elé, elesett és elájult. Amikor magához tért, egy hatalmas kastély pompásan feldíszített termében találta magát. Egy kedves, fehér köpenyes orvos ült az ágya mellett, aki elmondta neki, hogy nagy szerencséje volt az esésnél, de sajnos átmenetileg elvesztette az emlékezetét. A jó tündér nagyon megijedt, de az orvos megnyugtatta, hogy visszanyerheti az emlékeit, de ehhez szüksége lesz nagyon sok okos varázsló és tündér segédre, akik kiállnak két próbát a kedvéért.

Az első próba: A jó tündér imádott rajzolni, festeni, ezért minden nap megörökítette, hogy mi történt vele, hogy emlékezzen rá. Sajnos az esés után hiába nézi a festményeit, nem emlékszik, hogy mi történt vele aznap, amikor festette az adott képet. Az első feladat, hogy válasszunk ki egy képet a tündértől és írjuk le, hogy szerintünk mi történt aznap. A segédek csodálatos történetei hatására a tündér emlékei elkezdtek visszatérni! Már csak egy lépésre vagyunk attól, hogy teljesen visszanyerje az emlékeit a jó tündér.

A második próba azonban sokkal nehezebb! A jó tündér annyira kétségbeesett, hogy nem sétálhat az erdőben és ágyban kell feküdnie, hogy nem is szeretné többé lefesteni egyetlen egy napját sem. Ez nagyon szomorú, mert a képeit imádták az emberek, mindig boldogságot jelentett nekik, amikor megnézhatték, hogy milyen kalandos életet él a jó tündér. Az orvos azt mondta, hogy csak úgy nyerheti vissza a jó tündér a kedvét a festéshez, ha látja, hogy mások is megfestik, mi történt velük. Ezért, kedves segédek, az a feladatunk, hogy fessük le, mi is történt velünk tegnap.

Ahogy meglátta a képeket a jó tündér, rögtön visszatértek az emlékei. Nagyon boldog volt és így az emberek is, hiszen újra gyönyörködhetnek a képeiben!

Időtartam: 45 perc

Ajánlott korosztály: 8-10 évesek

Anyagok, eszközök: A2-es dipa, tempera vagy vízfesték

# 2000

## TÖRÖK KRISZTIÁN GÁBOR

A rendszerváltást követő második évtized közeledtével a kelet-európai kortárs művészet fokozatosan eltávolodott a történelmi múlt töréseitől és a poszt-kommunista átmenet időszakától, ehelyett sokkal inkább fókuszált a kulturális és gazdasági globalizáció valóságára. A vasfüggöny lebomlását követő nyitás az addigi államszocialista berendezkedés bukását és egy neoliborális rendszer térnyerését hozta el a gazdasági és a társadalmi életbe. Ezen átrendeződés a kulturális szcénát is befolyásolta, ahol felbomlott az addigi intézményrendszer és annak gazdasági rendje. Mindeközben a kilencvenes évekre fősodorba került a globális kortárs művészet, melynek keretében a művészeti médiumok közti határvonalak is felbomlottak. Lakner Antal azon művészeti generáció tagja, amely a kilencvenes években hátrahagyta a festészet és a szobrászat tradicionális médiumait és érdeklődését a komplexebb – gyakran videó, fotó és más új médiumok felhasználásával létrehozott – installációs munkák megalkotása felé fordította. Lakner a művészeti installációira alapozva gyakran hoz létre hosszú távú projekteket, melyek előszeretettel mozognak a fikció és a valóság határán.

Az installatív művészeti gyakorlatok kialakulása a kilencvenes években szoros kapcsolatban állt a konceptuális művészet hetvenes éveket követő újrafelfedezésével. A konceptuális művészet a tradicionális művészeti formákkal ellentétben bármilyen anyagot felhasznál, hogy saját elképzeléseinek formát adjon. Ez az elképzelés fejlődik tovább az installációkban, ahol az alkotó különböző, egymástól eltérő művészeti médiumok együttes használatával fejezi ki gondolatait. Az így létrejött művek fontos része, hogy a befogadó miként éli meg az adott környezetet, céljuk pedig gyakran egy komplex atmoszféra megalkotása.<sup>1</sup>

## LAKNER ANTAL HER – AZ IZLANDI HADSEREG

A fikció, a fiktív terek és narratívák létrehozása fontos szerepet játszott Lakner korai munkáiban is, melyeket valós történelmi eseményekkel és kortárs társadalmi kérdésekkel ötvöztött. Bár tematikus érdeklődése a kétezres évek kezdetén sem változott, a kilencvenes években létrehozott egyéni munkáival ellentétben hosszú távú, komplex installációs projekteken keresztül bontotta ki az általa kreált univerzumok különböző aspektusait.

A *HER – AZ IZLANDI HADSEREG* (1999-2012) című művészeti projekt ötletét a hidegháborús időszak egyik legbizarrabb eseménye, a NATO tag Egyesült Királyság és Izland közötti katonai konfliktus, vagyis az úgynevezett tőkehal-háborúk ihlették, melyeket az Atlanti-óceán északi részén található tengerek halászati jogainak megszerzéséért vívott a két ország 1958-ban, 1972 és 1973 között, majd pedig 1976-ban. Az angolok 53 modern csatahajót küldtek, hogy megvédjék halászhajóikat az izlandi halászokkal szemben. Az incidens során nem került sor fegyver használatára, senki sem sérült meg vagy hunyt el. Az izlandiak egyszerű technikákkal próbáltak ellenállni a számbeli és technikai fölényrel rendelkező angolokkal szemben: hajóikat behajtották az angol csatahajókba, köteleket feszítettek ki, hogy megakasszák azok motorjait, illetve egyszerű halász szigonyokkal okoztak sérülést a rendkívül drága hadihajókon. Izland, a NATO egyetlen hadsereg nélküli tagja, az Atlanti-óceánon elfoglalt geostratégiai helyzetének köszönhetően sikeresen növelte halászati területeit a konfliktus során.

A művész a tőkehal-háborúkat az izlandi hadsereg előtörténetének és a passzív hadsereg kialakulását megelőző korai, békés, védelmi tevékenységnek tekinti, ezáltal teremtve meg a valós történeti alapot munkájához.<sup>2</sup> Mindezt konceptuális művészeti gesztusként



értelmezhetjük, ahol a művész a történelem anyagát használja, és újragondol egy már megtörtént eseményt annak érdekében, hogy saját narratívát kreáljon.

A *HER – AZ IZLANDI HADSEREG* első verziója 1999-ben valósult meg a Műcsarnok *Intuíció, Innováció, Invenció magyar tudományos és technika találmányok és művészeti újítások* című kiállításának keretében. A kiállítás kurátorai, Beke László és Angel Judit egy közös térben prezentáltak magyar találmányokat művészeti alkotásokkal, ezáltal mutatva fel az invenciókban rejlő kreativitást, illetve azt, hogy mely művészeti munkák lehetnek szabadsalom értékű ötletek. Lakner munkája a Hadtörténeti Múzeum katonai műszerei mellett kapott helyet. Az installáció több elemből állt össze: egy Lakner által készített, TURTLE típusú személyvédelmi katonai sátorból, egy láva színű szárazföldi és egy kék tengerész katonai egyenruhából, továbbá egy izlandi, a sziget katonai támaszpontjait jelölő térképből, helyszíni felvételekből, illetve egy képből az állítólagos Izlandi Hadügyminisztériumról. Mindezek kontextust adtak a művész által létrehozott tárgyaknak, tovább bontva a fikció és valóság közötti határt. Az installáció olyan meggyőzőre sikerült, hogy a – Hadtörténeti Múzeum tárgyait installáló – katonák felettes tisztje nem tudta megkülönböztetni Lakner munkáját a tényleges katonai műszerektől.

Ez az anekdota jól példázza azt, amit Angel Judit is ír Lakner munkájáról, amely látszólag megfelel a rendszernek, amelyben dolgozik, de formailag és üzenetét tekintve ügyes, felforgató módon, iróniával és abszurd humorral, kritikusan viszonyul a fennálló status quo-hoz.<sup>3</sup> A TURTLE típusú, személyvédelmi katonai sátor formailag teljesen megfelel a haditechnikai fejlesztésnek: egy mobil szárazföldi megfigyelőállomás, amely páncélozott borításával és földrengésbiztos lábaival megbízható védelmet nyújt az őrségben álló

katonának akár nehéz terepen is. Abszurd funkcionalitása azonban megbolygatja az értelmezhetőségét, ugyanis tömege miatt legalább négy ember ereje szükséges a mozgatásához.

A Lakner által tervezett „hadászati egységek” motor nélküliek, nem képesek a helyváltoztatásra. A művész értelmezésében az izlandi hadsereg pusztán védelmi és megfigyelői feladatokat lát el a sziget határain belül, az országra leselkedő veszély hiánya miatt. Lakner hadsereg-víziója teljesen kiforgatja a francia filozófus, Paul Virilio felvetését a háborúról, ahol a tér és az idő a két legmeghatározóbb aspektus. Virilio szerint a háború részét képezik a térre és a területre irányuló támadó kísérletek, valamint a támadók és támadás lassítására irányuló védekező erőfeszítések. Véleménye szerint ez akkor tud megvalósulni, ha a két fél technológiai fejlettsége kompatibilis egymással.<sup>4</sup> Történetileg Virilio a robbanómotor feltalálását tekinti fordulópontnak, a fék korszakából a gázpedál korszakába való átmenetet, amely felbontotta az idő és a tér tradicionális határait a fegyverkezésben. Lakner egységeinek abszurdítása a robbanómotorok hiányában és az eszközök robusztusságában rejlik, ami teljesen immobilissá teszi azokat, így szinte inkompatibilissá válnak a tradicionális katonai egységekkel szemben. Lakner a tőkehal-háborúk izlandi seregében látja egy ilyen típusú pacifista hadsereg előképét, ahol két egymással nem összehasonlítható fél állt szemben, és ahol a katonailag kevésbé fejlett résztvevő győzedelmeskedett.

A projekt későbbi szakaszaiban az izlandi hadi-egységek tovább bővültek, így például a 2002-ben készült PLANKTON típusú, úszó haditengerészeti megfigyelőtoronnyal, ami formailag egy túlméretezett bójára emlékeztet. Ezt a munkát először egy 2002-es nagyobb installáció keretében bocsátották vízre

Frankfurtban, mellette egy konténerben az 1999-es kiállítás installációjával. 2003-ban a projekt ismét tovább bővült polipok elfogyasztására alkalmas tengerészeti evőeszközökkel és kisméretű modellekkel. Majd 2012-ben egy terv készült egy harmadik, POLLEN típusú, egyszemélyes felderítő repülőgépről, amely egy hélium ballonok segítségével lebegő kabin lett volna, ám ez a projekt fizikailag sosem valósult meg.

Mindhárom katonai egység egy-egy magányos megfigyelő katonát tud befogadni. Lakner a nyolcvanas években maga is volt éjszakai őrszolgálatos katona a sorkatonai szolgálata alatt. Az őrségben töltött hosszú, magányos órák, melyek Lakner elmondása szerint mentálisan sokszor rendkívül megerőltetőek voltak, és melyeket néhány katonatársa nem is bírt idegekkel, fontos inspiráció volt az *Izlandi hadsereg* megalkotásában. A művészeti projekt kezdetekor a sorkatonaság már lényegesen kevesebb fiatal férfit érintett, mint Lakner fiatal korában, majd 2004-ben teljesen meg is szűnt. Ez része volt a hidegháborút követő európai demilitarizációs folyamatnak, ahol a nyugati és a keleti blokk felbomlása megszüntette a folyamatos vész-helyzet fenntartásának szükségességét, ami ezeket az állapotokat kikényszerítette a kontinensen. Erre tovább erősített a jugoszláv polgárháború pusztításai utáni restaurációs folyamat és Szerbia ezzel együtt járó demilitarizációja, valamint a NATO térnyerése az övezetben, ami a béke és a stabilitás ígétét hozta a kelet-európai régióba.

Lakner pacifista *izlandi hadserege* szembehelyezkedik a totális háború és folyamatos készenlét állapotaival, valamint az ezekkel járó felfokozott katonai költségek szükségével is a rendszerváltást követően. Megkérdőjelezi a katonai-globálkapitalista gépezet fenntartásnak tényleges szerepét azáltal, hogy egy abszurd, alternatív katonai szerepkört képzel el, amely megbonthatja ennek a rendszernek a működését.

- 1 A fogalom definíciójához lásd: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/i/installation-art>
- 2 Lakner, Antal – Katalin, Székely, eds. (2013): *Antal Lakner – Workstation*. Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest. 136-156. o.
- 3 Angel, Judit (2013): *‘Icelandic Army’*, In: Lakner, Antal – Katalin, Székely, eds. (2013): Antal Lakner – Workstation. Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest, 150. o.
- 4 Paul Virilio – Sylvère Lotringer: *Pure War*. Rev. ed. Semiotext(e) Foreign Agents Series. New York, N.Y: Semiotext(e), 1997.





**LAKNER ANTAL, HER – AZ IZLANDI HADSEREG, 2000**

2 db életnagyságú bábu + 2 db dobogó, 1 db fém sátor  
Magántulajdon: Antal Péter  
Fotó: SÜLYOK Miklós



**LAKNER ANTAL, HER – AZ IZLANDI HADSEREG, 1999**

„Plankton” osztályú tengeri egység, szárazdokk  
Ludwig Múzeum - Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2012  
mérete: 230 x 240 cm  
Fotó: SÜLYOK Miklós



**LAKNER ANTAL, HER – AZ IZLANDI HADSEREG, 1999**

„Turtle” típusú személyi védelmi páncélsátor  
1:16 méretű, 25 db sorszámozott, limitált modell  
15 x 24 x 11 cm  
Fotó: SÜLYOK Miklós

## FELADATOK

### TÉMÁK:

háború, társadalmi hasznosság, irónia

### TANTÁRGY:

etika, történelem, vizuális kultúra

### BEVEZETŐ KÉRDÉSEK:

Mi a művészet „haszna”? Mitől művész egy művész?  
Milyen szerepe lehet egy művésznak a társadalom-  
ban? Mire tud hatással lenni egy művészeti alkotás?  
Mi a furcsa Lakner katonai objektjeiben?

### A

Találjunk ki egy fél perces reklámblokkot, amely a művészet fontosságát hirdeti, vagy pedig arra biztatja a cégeket, hogy alkalmazzanak egy művészt. Készítsünk egy hangfájlt, amiben elmondjuk, hogy milyennek képzeljük el a reklámot.

Időtartam: 15 perc  
Ajánlott korosztály: 12-18 évesek  
Anyagok, eszközök: mobiltelefon

### B

Válasszunk egy intézményt: kórház, stadion, színház, cég, konzervgyár stb. Ha egy művész állandó dolgozó lenne ezen a helyen, akkor mivel tudná jobbá tenni az adott létesítményt? Készítsünk egy makettet erről a művész által átalakított intézményről.

Időtartam: 45 perc  
Ajánlott korosztály: 13-18 évesek  
Anyagok, eszközök: olló, ragasztó, dobozok, színespapírok

### C

Tervezzünk egy funkció nélküli tárgyat, vagy egy meglévő tárgynak találjunk ki új funkciót. Készítsünk róla tervrajzot, és írjunk hozzá magyarázó szöveget!

Időtartam: 20 perc  
Ajánlott korosztály: 13-18 évesek  
Anyagok, eszközök: papír, ceruza, toll

### D

Tervezzünk egy háborúellenes plakátot!

Időtartam: 35 perc  
Ajánlott korosztály: 14-18 évesek  
Anyagok, eszközök: A3-as papír, kréták



## A képzelet sisakja

Egyszer élt egy kisfiú, aki egy olyan országban nőtt fel, ahol állandóan dúlt a háború. Emiatt sokat félt gyerekkorában, és megfogadta, minden erejével azon lesz, hogy felnőttkorában meg tudja akadályozni a háborúkat, hogy soha többé ne kelljen félnie a gyerekeknek. Ezért nagyon sokat tanult, hogy egy igazi tudós, feltaláló legyen belőle. A sok tanulás meg is hozta az eredményt, mert kifejlesztett egy olyan sisakot, amit ha feltesz a fejére és elképzel valamit, a sisak valóra váltja azt. Ennek a segítségével a hadsereg összes fegyverét olyan tárggyá változtatta, ami nem tud kárt okozni az emberekben, hanem megvédelmezi és segíti őket. A tudós legyártott számotokra is néhány ilyen sisakot, és arra kér titeket, hogy gondoljátok át, hogyan tehetnétek jobbá a világot. Rajzoljátok le egy papírra, mit változtatnátok meg, áttetsző fóliára pedig a változtatásokat.

Időtartam: 35 perc

Ajánlott korosztály: 12-16 évesek

Anyagok, eszközök: A4-es papír, fotók újságokból, fólia, filc, alkoholos filc

## MÉLYI JÓZSEF

Tizenkét megformázott, festett gipszfigura áll iskolai tornasorban; serdülő fiúk tornanadrágban és a kötelező atlétatrikóban, várakozó állásponton. Hordozható és – ha a múzeumi, kiállítótermi összefüggésrendszertől eltekintünk – tetszőleges helyen felállítható embercsoport áll a néző előtt. A gesztusok, mozdulatok és ruhák nem maiak, de ismerősnek tűnnek: a tizenhárom-tizennégy éves fiúkról készült portrészor alakjai a valóságban talán a hetvenes évek végén vagy a nyolcvanas évek elején állhattak így. Minderre a ruházat mellett elsősorban a hajakból következtethetünk: a hatvanas években még nagyrészt egyforma volt a frizura, az akkori tablókon az érettségizőket is nehezen lehet megkülönböztetni, a nyolcvanas évek közepétől pedig már mindenképpen felbukkant egy-egy divatosabb haj vagy épp egy tüske.

A Kis Varsó művészcsoport, Havas Bálint és Gálik András 2001-ben készült *Tulajdonság* című alkotása a hatvanas-hetvenes évek fordulóján született korosztály (amelyhez maguk az alkotók is tartoznak) generációs művének tekinthető, ugyanúgy, ahogy Ottlik Géza regénye, az *Iskola a határon* egy jól körülríható korosztály emlékeit foglalja magába – ott a fiúk első sorakozója idején félreismerhetetlenül a húszas évek elején járunk. A felsorakoztatott alakok ugyanakkor kortalanok is: korosztálytól függetlenül minden iskolai osztályban akad egy testesebb, egy stréber, egy beképzelt, egy laza és egy semmilyen fiú. A szoborcsoportban minimális különbségekkel ugyan, de egy klasszikus testnevelési tankönyv összes tartásvariációja feltűnik az alapállás, a vigyázzállás, a „pihenj!”, a „ruházatot igazíts!” vagy a kis terpeszállás. A tizenkét, különböző testhelyzetben ábrázolt fiúalak így tizenkét, egymástól élesen eltérő karaktert testesít meg, miközben a lezárt szemek egyenletessége éppen a hierarchia felszámolását célozza. A tulajdonságok

KIS VARSÓ  
TULAJDONSÁG

hullámzását csillapító egységes motívum a csoport kiszolgáltatottságának érzékeltetése mellett a szobrot is zárt egységgé alakítja.

A csukott szem egyben a halálra is utalhat: a beazonosítható tekintetek helyett így sorban, egymás után halotti maszkok jelennek meg. Ebben az összefüggésben a *Tulajdonság* legkézenfekvőbb művészeti párhuzama a hetvenes évek egyik legnagyobb hatású színházi produkciója, Tadeusz Kantor *Halott osztály* című alkotása lehet. Kantor művének egyik jelenetében az iskolapadban ülő felnőtt szereplők saját életnagyságú bábuikat tartják a kezükben – megketőződve egyszerre vannak jelen eleven halottakként és iskoláskori emlékképeikként; a bábuarcok eközben elevenebbnek tűnnek, mint a maszkyszerű valóság. A „halott osztály” a Kis Varsó alkotás esetéhez hasonlóan nemcsak a történelemről, és az abba vetett emberről szól, hanem magáról az emlékezetről, az egymás mellé rendelt kollektív sorsról és annak megjeleníthetőségéről. A közös időben létező, parancsszóra egymás mellé került alakok nem rendelkeznek a szabad, önálló döntés lehetőségével: bábu- vagy szobortestükben múltjuk, jelenük és talán jövőjük is megjelenik. A nyitott, eleven, tulajdonságokkal rendelkező gyermekemberek helyett így saját sorsukba zárt figurák jelennek meg a néző előtt.

A szoborcsoport a huszadik századi képi párhuzamok mellett archaikus mintaképeket is megidéz. Az alakok frontális ábrázolása az ókori kelet emberábrázolásait hívja elő az emlékezetben, a csukott szemek a kínai agyaghadsereg katonáit idézhetik fel. A *Tulajdonság* alakjai sem kőből vagy bronzból, hanem olcsóbb és törekenyebb anyagból, gipszből készültek. Ha a műre az anyag felől tekintünk, akkor előképeire a magyar szobrászattörténet közelmúltjában találhatunk rá. A gipsz a hatvanas-hetvenes években

a magyar szobrászi kifejezés, ezen belül az emberi alak megjelenítésének egyik legfontosabb eszköze volt. A pop art kedvenc anyagpótléka Magyarországon Schaár Erzsébet hungarocell-gipsz szoborcsoportjaival lépett ki a műtermi modell-létből. Jovánovics György *Embere*, *Fekvő alakja* a hatvanas évek végéről, Schaár Erzsébetnek a székesfehérvári múzeumban bemutatott Utcája 1974-ből, Melocco Miklós *Ady-oltára* 1977-ből vagy Gulyás Gyula portréi a nyolcvanas évek elejéről jelzik, hogy a gipsz mint kifejezőeszköz az emberi alak megformálásában – a köztéri alkotások sajátos emberképével párhuzamosan – folyamatosan főszerephez jutott a kiállítótermi posztamenseken. A gipsz anyaga a későbbi évtizedekben mindenekelőtt Jovánovics György, illetve Pauer Gyula alkotásainak volt fontos eleme.

Ha tágabb művészettörténeti összefüggésrendszerbe helyezzük, akkor a *Tulajdonság* a huszadik század végének több szobrászi elképzeléséhez is köthető. Az ember ebben az időszakban már mint sorozatban gyártott (öntött) alak bukkant fel Katharina Fritsch munkáiban; mechanikus, bábszerű figuraként jelent meg Paul McCarthy művészetében; szabad akarat nélküli, gépszerű lényként Jonathan Borofsky hatalmas műveiben. A mechanikus, megkínzott, megsokszorozott emberi alakok a nyolcvanas-kilencvenes évek egyik fontos, a testre vonatkozó alapkérdését hordozzák: üres, akarattalan-e az emberi test? Erre éppen olyan alkotók szolgáltattak példákat, akik a méretarányokkal játszva és a különféle anyagok lehetőségeit kihasználva a pszichikai tartalmakra helyezték a hangsúlyt. Antony Gormley saját testének ólomból kiöntött gipszlenyomatai, Stephan Balkenhol fából kifaragott durva, festett portréi vagy Juan Muñoz különös térösszefüggésekbe helyezett társalgó, szemlélődő, világra reflektáló alakjai jelölik ki e megközelítésmód sarokpontjait.

Mindhárman a klasszikus szobrászi kifejezés eszköztárából merítettek, miközben a kifejezés vált műveik egyik legfontosabb problémájává: Gormley múmia-szerű öntvényei, Balkenhol sohasem teljesen portrészzerű, fából készült, egyiptomi előképeket idéző alakjai, Muñoz egyforma emberei egyetlen gesztust sokszoroznak kísértetiessé. A Kis Varsó alkotása ehhez a sokszínű vonulathoz illeszthető, s ezzel egyidejűleg az ezredforduló különös, paradox módon inkább a múlt, mint a jövő felé forduló időszemléletét hordozza magában.

A *Tulajdonság* hatásmechanizmusának legfontosabb eleme a megjelenített látvány és nézőjének viszonyára épül. Az emlékezetünkől kibontakozó kép nézőpontja e viszony pszichológiai kulcspozíciójává válik, olyan ponttá, amelyből sohasem láttuk önmagunkat, csupán mások – szinte közhelyszerű hatalmi pozícióból – nézhettek bennünket. Ha direkt módon az iskoláskori önmagunkra tekintünk, akkor a testnevelő tanár tekintetébe helyezkedünk. A *Tulajdonság* a nézőjét a hagyományos fotóbeállításhoz hasonló alaphelyzet részesévé teszi, ugyanakkor a pillantás tárgyai nem a kamerának, nem is a mintázónak pózolnak, hanem egy jelen nem lévő tekintetnek. Ha mindettől kicsit elvonatkoztatunk, akkor a személyes mellett a kollektív emlékezet is szerepet kaphat az értelmezésben. Sorba állított figurák csoportportréjának segítségével képzeletünkben lepergethetjük akár a XX. század egész történetét: államférfiak, futballisták, cégalkalmazottak, showgirlök, katonák, hadifoglyok, szépségkirálynők, úrhajósok, tüntetők állnak szemben a kamerával. A kamera mint a hatalom eszköze az új évezredben már sokkal nyilvánvalóbban lepleződik le – elég, ha csak a képregény nyomán készült *Watchmen* című film bevezető képsoraira, s az ott beállított csoportképekre gondolunk. A kiállítóterben, a két

nézet – a személyes és a kollektív – váltogatása a néző számára tapinthatóvá teszi a virtuális hatalmi helyzetet is. A *Tulajdonság* tornasora így egy mini hadsereget idéz, amelynek lelki alaphelyzete az *Iskola a határon* sora-kozóinak szituációjára emlékeztet. „Ez a helyünk nem afféle elméleti, jelképes hely volt csupán: konkrétabb és valóságosabb helyem talán azóta sem volt életemben” – írja Ottlik a csuklózás előtti sorakozónál elfoglalt helyetről. Ottlik művével a tartalmi párhuzamon túl a művészi (szobrászi) alapkérdés is közös: az emlékből, a kimerevített képből melyik lehet a döntően szükséges részlet és melyik az elhagyható?

A *Tulajdonság* mégis leginkább privát fotóra, be-mozdult, életlen fényképre hasonlít; már a beállítása is fényképszerű. Mindez még sokkal jobban látszik a mából visszatekintve, egy olyan korból, amelyben a fotó mégis megmaradt a leggyakrabban fogyasztott képformaként, s amelyben a hetvenes-nyolcvanas évek képei – az egyre inkább zsugorodó múlt részeként – egybemosódnak. A korszakot megélt generáció, ha visszatekint saját, hetvenes évekbeli osztályképeire, akkor nem nagyon látja már az arcokban tükröződő sorsokat. S ha más osztályok képeire tekint, felfedezi, hogy valójában szinte valamennyi arcban saját kortársaira, osztálytársaira, sőt önmagára ismerhetne.



### KIS VARSÓ, *TULAJDONSÁG*, 2001

12 életnagyságú, festett gipszszobor

Magántulajdon: Antal Péter

Fotó: © Antal-Lusztig-gyűjtemény, Debrecen (A Déri Múzeum jóvoltából)

## FELADATOK

### TÉMÁK:

egyén és a hatalom kapcsolata, uniformizálás, külön-  
bözés az átlagtól, oktatás, iskola, oktatási rendszer

### TANTÁRGY:

magyar nyelv és irodalom, történelem, vizuális kultúra,  
informatika, etika

### BEVEZETŐ KÉRDÉSEK:

Mi jut eszünkbe a tornasorról? Milyen élményeink,  
emlékeink vannak a testnevelés órákról? Hol szokták  
még sorba állítani az embereket? Hány évesek lehet-  
nek az ábrázolt figurák? Melyik korszakban élhettek?  
Mennyire különböznek egymástól?



**A** / Készítsünk egy mémet (ezen a linken megtehetik: <https://imgflip.com/memegenerator>), amely összefoglalja, hogy mit gondolunk a magyar oktatásról. Amennyiben nincs mindenkinek telefonja, akkor rajzoljunk le egy magyar oktatásra jellemző helyzetet.

Időtartam: 10 perc  
Ajánlott korosztály: 14-18 évesek  
Anyagok, eszközök: számítógép, mobiltelefon, papír, ceruza

**B** / Gyűjtsünk olyan filmeket, zeneszámokat, könyveket, verseket, amelyek felemelik a hangjukat az elnyomás ellen! Beszéljük át, hogy ezekben az alkotásokban hogyan jelenik meg ez a téma.

Időtartam: 15 perc  
Ajánlott korosztály: 16-18 évesek

**C** / Készítsünk egy plakátot, amely támogatja az egyének kibontakozását, és felemeli a szavát az ellen, hogy mindenkit egyformává alakítson a rendszer.

Időtartam: 35 perc  
Ajánlott korosztály: 14-18 évesek  
Anyagok, eszközök: A2-es papír, tempera vagy kréta

**D** / Válasszunk ki egy figurát a sorból, rajzoljuk meg, hogy fog kinézni 20 év múlva. Írjuk le a foglalkozását, hobbiját, hol fog élni, milyen ember lesz. Ne áruljuk el, hogy kit választottunk, mutassuk be a rajzot és az általunk kitalált személyt az osztálynak. A többiek próbálják meg kitalálni, hogy melyik szobrot választottuk.

Időtartam: 25 perc  
Ajánlott korosztály: 14-18 évesek  
Anyagok, eszközök: papír, ceruza



/ MODEM  
Fotó: BIRÓ Dávid



/ MODEM

Fotó: BIRÓ Dávid

2002

FEHÉR DÁVID

Bár elsődleges médiuma a fotográfia, Szabó Dezső művészetének mégis a festészet volt a kiindulópontja. A képalkotás mibenlétét analizáló radikális festészet. Károlyi Zsigmond legendás monokróm festőosztályának tagjaként művein a festői kép határait kutatta, miközben alapelemeire csupaszította a festészetet. Monokróm műveinek tárgya a kép maga volt: a hordozó anyagi meghatározottsága, az anyag viselkedése és az emberi percepció természete. A radikális redukció a kezdetektől magában hordozta a festészettől való elfordulás lehetőségét, hiszen Szabó Dezső nem festészetet művelt a szó hagyományos értelmében, hanem a festészetet eszközként használta a művészet mibenlétének analíziséhez. Az elemzést elősegíti az eltávolodás. A fotográfia nemcsak a monokróm képek dokumentálását szolgálhatja, hanem azok értelmezését is. Amikor Szabó Dezső a fotográfia felé fordult, kérdése nem változott, csak a kérdésfelvetés mikéntje. Fotográfiai éppúgy a képalkotás mibenlétére és a (tábla)kép fogalmára, illetve a hordozó anyagi determináltságára kérdeznek, mint korai monokróm alkotásai. Szabó Dezső fotóművein is a látás és a láttatás közegeit kutatja.

Ahogy egy korai, Páldi Líviának adott interjújában utalt rá, a képekhez és a képalkotáshoz fűződő viszonyát alapvetően meghatározza a szkepszis: „Mindig volt a képekkel, a képek létrehozásával kapcsolatban egyfajta ellenérzésem, és a radikális festészeti gyakorlat segített abban, hogy ezt megfogalmazzam, hogy kifejezzem a képekkel szembeni fenntartásaimat.” A monokrómia és a fotográfia egyaránt a hagyományos, festői táblakép tagadásaként értelmezhető. Szabó Dezső paradox módon a képekkel kapcsolatos fenntartásait képek segítségével artikulálja. A képet maga a kép kérdőjelezi meg. Szabó kételyei ellenére is fenntartja tehát bizonyos képalkotói hagyományok folytonosságát.

SZABÓ DEZSŐ  
VULKÁN

Ezt erősíti meg az 1990-es években alkotott (poszt)-konceptuális szemléletű fotografikus művei, amelyek egyrészt a tájábrázolás nagy hagyományait folytatják, másrészt szimulálják a tömegműdumokat elárasztó sajtóképeket, emellett pedig akarva-akaratlanul megidéznak bizonyos festészettörténeti toposzokat: például a tenger mélyén úszó tengeralattjáró festői sfumatóhoz hasonlatos közegét (*Terepgyakorlat [Tengeralattjáró]* IV/I, 1998), a rendkívüli sebességgel repülő Concorde körüli felhők puha foltstruktúráit (*Terepgyakorlat (Concorde)* IV/II, 1998), a nedves-párálló táj műcímme is emelt plen air festészeti áthallásait (*Plein Air* III/I, 2003).

Szabó Dezső fotóalapú műveinek tárgyai ekkoriban a médiát, a híradásokat elárasztó katasztrófák egyszerre gyönyörű és rettenetes képei: tornádók, gyilkossági helyszínek, repülőgép szerencsétlenségek, földrengések és terrortámadások momentumai. Mindemelllett a fenséges természeti jelenségek, az ember számára felmérhetetlen természeti erők, amelyeket a természetfilmek lenyűgözően megkomponált filmkockái inspiráltak. Az *Expedíció* (2001) című sorozat ilyen, a hétköznapi ember számára elérhetetlen helyszínekre irányuló felfedezőutakat dolgoz fel: sarkvidéki, hegyi és tengeri expedíciókat, egy vulkánkitörés pillanatát.

A fotográfiai kimerevített filmkockákhoz hasonlatosak, ám valójában rendkívül komplex alkotófolyamat eredményei. Szabó Dezső a valós – bár gyakran megrendezett – jeleneteket feldolgozó média képekből indul ki. Parányi makettek modellezi a látványt, majd a maketteket lefényképezi és táblakép értékű fotográfiává nagyítja, ezáltal sokszorosán áttételes kompozíciókat alkot, amelyek a valóság és a szimuláció elválaszthatatlanságát modellezzik. A művek értelmezése szempontjából rendkívül nagy jelentőséggel bír a léptékváltás dinamikája: a monumentális természeti látvány mediális leképezése,



majd a „ready-made” médiaképek tovább kicsinyítése, maketté változtatása, végül a makettek lefényképezése és felnagyítása („blow-up”). Szabó Dezső képalkotói gyakorlatának fontos aspektusa, hogy sosem manipulálja a látványt (mindig az analóg fotográfia eszközeivel él, és nem alkalmaz digitális utómunkát), ugyanakkor a makettet valódinak sejtető beállításai mindig manipulatívak: mintha a médiaképek manipulatív karakterét – és implicit politikumát – lepleznék le és mutatnák fel. Mindemellett művei festői vonásokat is hordoznak, az életlen, olykor szemcsés felületek poetizálják a képmezőt, illetve nyomatékossítják a beállítások fiktív jellegét, a közvetlen látástapasztalatok és a beállított jelenet közötti distanciát, a direkt esztétikai effektusokkal operáló, mégis rendkívül rétegzett kompozíciók áttételességét.

Ebben a tekintetben Szabó Dezső egy jelentős művészettörténeti hagyományhoz, a festészet és a fotográfia XIX-XX. századi „paragonéjához” (versengéséhez) kapcsolódik, ahhoz a történethez, melynek során a festészet és a fotó kölcsönösen átértelmezték egymást az évtizedek során. Ennek a folyamatnak fontos momentuma volt a fotografikus karakterű táblakép (fotórealizmus) megjelenése. A fotórealisták az illúziókeltés festészeti és médiumelméleti kérdéseit, a valóság és az illúzió összeoldását és elválaszthatatlanná válását tematizálták az egyre felgyorsuló médiaképek korában. Az 1970-es évek második felében megjelenő táblakép értékű fotográfiák – Thomas Ruff, Andreas Gursky, Candida Höfer, Thomas Struth és a Düsseldorf-i Iskola más alkotói, illetve Jeff Wall művei – mintegy a fotórealizmus inverzének tekinthetők, ám kérdésfelvetésük hasonló. A táblakép értékű fotográfiának sajátos vonulatához tartoznak azok az alkotók – Lois Renner, Sonja Braas, James Casabere, Edwin Zwakman, Philippe De Gobert és Thomas Demand –, akik megépített, lemodellezett látványok valóságghű képeivel operálnak. Szabó Dezső ennek a tendenciának a legkomplexebb és

legjelentősebb alkotói közé tartozik, akit a festészethez fűződő (paradox) viszonya egyedülállóvá tesz az épített modellekkel dolgozó fotográfusok körében.

A *Vulkán* (2002) című fotósorozat ennek a festészeti összefüggésrendszernek fontos példája. A művek az *Expedíció* (2001) darabjait folytatják, melyek egyikén már meg is jelent a vulkán motívuma. A 2002-es *Vulkán*-képeken – melyeken a művész már 2000-2001-ben elkezdett dolgozni – a korábbinál erősebb effektusok jelennek meg, amiket Szabó Dezső pirotechnikai eszközökkel állított elő. Az alkotás mikéntjét és valós térbeli kontextusát le is leplezi a *Process* című sorozatának egyik darabján (*Process 005*, 2008), illetve a *Werk* című sorozatában közléteszi a kompozíció színté filmstillekké összeálló munkafelvételeit (*Werk XXVIII – [801-802]*, 2019). Szabó Dezső a műtermében felépíti a folyamatként lezajló fény- és tűzjelenségek kísérleti terepeit (*Studio 2008*, 2008; *Studio 2012*, 2012), majd a fényképeken dokumentálja az anyag működését. Az alkotófolyamat során a műterem kísérleti tereppé értelmeződik át, a képek pedig kémiai és fizikai folyamatok automatizmusait rögzítik (nemcsak a pirotechnikai eszközökre, hanem az analóg fotográfiáira is gondolhatunk öntörvényű kémiai folyamatként). Szabó Dezső Wunderkammerekhez hasonlatos műterme visszavezethető bizonyos festészettörténeti hagyományokig – gondoljunk Samuel van Hoogstraten illuzórikus látószekrényére, Nicolas Poussin kis méretű dobozára („grande machine”-jára), amelyben viaszbábukkal modellezte kompozícióit, vagy Thomas Gainsborough hasonló dobozszerkezetére, amelyben a tájképek fényviszonyait képezte le, illetve mindazokra az illúziókeltő modellezési eljárásokra, amelyek egészen a huszadik századi filmkulisszáig vezetnek.

Bár közvetlen előképei természetfilmekből származnak, a *Vulkán*-sorozat témaválasztása is erősen festői. A vulkánkitörés asszociálni enged a művészettörténet és a történelem olyan tragikus eseményeire, mint Pompeii

és Herculaneum pusztulása a Vezúv kitörése után. Mindemellett a vulkánkitörés – leggyakrabban a Vezúv kitörése – maga is eminens festői téma, amely számos – többnyire romantikus – művész alkotásain tér vissza, többek között Joseph Wright of Derby (*Vesuvius from Portici*, 1774), Joseph Mallord William Turner (*The Eruption of Vesuvius*, 1817), Johan Christian Dahl (*Eruption of Vesuvius*, 1826), Albert Bierstadt (*Mount Vesuvius at Midnight*, 1868) képein. A romantikus festményeken, például Dahlnál és Turnernél, a végítéletszerű természeti jelenséget a nézőnek háttal álló, parányi emberalakok (Rückenfigur-ok) szemlélik, mintegy nyomatékossítva a természet emberfeletti léptékeit. Szabó Dezső vulkános kompozícióin (az *Expedíció*- és a *Vulkán*-sorozatban) szintén felbukkannak hasonló emberalakok, akik a néző pozícióját foglalják el és hasonlóképpen összemérhetetlenek a monumentális, fenséges tájjal, illetve a mindent legyőző – szinte kozmikus dimenziókkal bíró – természeti erőkkal, a vulkánkitörés (a művész korai monokróm festményeit is idéző) vérvörös közegével. Sajátos paradoxon, hogy Szabó Dezső nagyléptékű – 120 x 180 cm nagyságú – fotográfiáin valójában apró modellek felnagyítása által idézi meg a monumentalitást (szemben olyan alkotókkal, mint Thomas Demand, aki *Processo Grottesco* [2015] című alkotásán egy barlang valós méretű másolatát készítette el számítógépes eljárással, kartonpapírból, majd lefényképezte azt). Szabó Dezső művei – a romantikus előképekkel szemben – sokkal inkább kérdések, mint állítások. Nem a fenséges tapasztalata foglalkoztatja, hanem az, hogy milyen feltételek között jön létre ez a tapasztalat. Modellezhető-e a fenséges?

A *Vulkán*-sorozat ennyiben egyszerre idézi meg és vonja vissza a fenséges tájképfestészet romantikus hagyományát. Szabó Dezsőt ugyanis nem a látvány leképezése, hanem az anyagok kölcsönhatásai és az emberi tudat működése (és manipulálhatósága) foglalkoztatja.

A természeti jelenségeket modellező sorozata ennyiben a szó szoros és átvitt értelmében is *Expedíció* – felfedezőút, amely a kísérleti laborként (át)értelmezett műterem négy fala között zajlik. A *Vulkán*-sorozatot 2013-ban a *Kitörés* című képekkel folytatta – amelyeket egy erre a célra épített tűzbiztos szerkezet segítségével valósított meg. Az évek során a hangsúly egyre inkább átkerült az illúziókeltésről a fizikai és kémiai folyamatok pontos modellezésére, reprodukálására és rögzítésére. Ezt példázta az ebben az időszakban alkotott képsorozat, a *Magasfeszültség* (2012) is, amely egy másik – a romantikus festészetben gyakran visszatérő – fenséges motívumra, a villámra fókuszál. A képsorozat motívumai bár tűélesek, az összhatás mégsem illuzionisztikus.

A művek tárgya ezúttal nem az illúzió, hanem az anyagok működése és kölcsönhatásai, amint ez Szabó Dezső legújabb művein is megfigyelhető (*Fekete-Fehér*, 2015; *Exposed*, 2016; *A fény határai*, 2017; *Skála*, 2018; *Üres képek*, 2019). Az új művek a hordozó anyagi korlátait vizsgálják, éppúgy ahogyan a művész korai monokróm festményei. Mintha Szabó Dezső a radikális festészet eszköztárát ültetné át az analóg fotográfia nyelvére, amely időközben a festészethez hasonlóan „archaikus” leképezési eljárássá vált, sajátosan historizálódott a digitális leképezés korában.

Szabó Dezső két „idejétmúlt” képalkotó médium analízise során tesz fel kérdéseket a kortárs képhasználatok elméleti, társadalmi, politikai, etikai és esztétikai dimenzióiról. A nagy festészeti hagyományokat megtagadja, ám a tagadás által paradox módon fel is vállalja azokat. Megteremti, ám fel is számolja az önmaga által teremtetett illúziót, ezáltal pedig leleplezi a minket körülvevő, „hitelesnek” vélt, ám manipulált képeket. Láthatóvá teszi az analóg képalkotó eljárások anyagi korlátait és az anyagok felhasználásának korlátlan variabilitását.





**SZABÓ DEZSŐ, *VULKÁN*, 2002**  
 C-print, III/I, 120 × 180 cm  
 A művész és a Vintage Galéria  
 Fotó: SZABÓ Dezső



**SZABÓ DEZSŐ, *VULKÁN*, 2002**  
 C-print, III/II, 120 × 180 cm  
 Művészetek Háza Veszprém  
 Fotó: SZABÓ Dezső



**SZABÓ DEZSŐ, *VULKÁN*, 2002**  
 C-print, III/III, 120 × 180 cm  
 A művész és a Vintage Galéria  
 Fotó: SZABÓ Dezső

## FELADATOK

### TÉMÁK:

romantika, az egyén és a természet viszonya, valóság és illúzió, álhírek, dezinformáció

### TANTÁRGY:

etika, vizuális kultúra, földrajz, természettudomány

### BEVEZETŐ KÉRDÉSEK:

Hogyan viszonyul az ember a természethez? A romantika művészideáljának kifejtése után feltenni a kérdést, hogy most hogyan gondolkodnak az emberek a művészekről? Hol szoktunk találkozni manipulált képekkel? Milyen céljai lehetnek a képmanipulációnak? Mi a különbség a valós és az álhír között? Hogy tudjuk megkülönböztetni a kettőt egymástól?

### A

Rendezzünk be egy staged (beállított) fotót az osztályban fellelhető anyagokból. A fotó témája a katasztrófa legyen.

Időtartam: 20 perc

Ajánlott korosztály: 13-18 évesek

### B

Találjunk ki egy összeesküvés-elméletet és sűrítsük egy rajzba a lényegét.

Időtartam: 25 perc

Ajánlott korosztály: 14-18 évesek

Anyagok, eszközök: papír, ceruza

### C

Válasszunk ki egy cikket, amit egy általunk ismert, olvasott hírportál közölt. Majd találjunk ki mi is egy hírt, de olyat, amiről nem könnyű megmondani, hogy valóság-e vagy fikció. Olvassuk fel mind a kettőt, és nézzük meg, hogy meg tudják-e mondani a többiek, melyik az igazi. Készítsünk mind a két cikkhez egy-egy fotómontázst.

Időtartam: 30 perc

Ajánlott korosztály: 13-18 évesek

Anyagok, eszközök: papír, ceruza, olló, ragasztó, újságból kivágott színes fotók



A toronyba zárt kis sárkány

Ebben az országban csak sárkányok éltek. Ezek a sárkányok barátságosak voltak és nem háborúztak egymással. Ebben a sárkányországban élt egy hétköznapi sárkánycsalád, s volt egy okos sárkány gyerekük. Mindenki szerette ezt a kis sárkányt, a szülei, a szomszédok, mert egy igazán rendes gyerek volt. Csak sajnos egy betegség miatt sem repülni, sem járni nem tudott a kis sárkány. Emiatt keveset látott a világból és sokat szomorkodott. Szabadidejében rengeteg fotót nézegetett a természetről és annak minden csodájáról. Egyik nap elhatározta, hogy ha nem tudja megnézni a világot, akkor felépít egyet maga körül. Ezért elkezdett otthon maketteket építeni. Olyan trükkösen fotózta le ezeket a maketteket, hogy aki ránézett a fotóra, azt gondolta, hogy a helyszínen készítette. A kis sárkány szeretné bebizonyítani, hogy mindenkiben ott lakozik ez a fajta csalafintaság, ezért arra kér titeket, hogy ti is készítsetek ilyen trükkös fotókat, hogy aztán az összes fotót egyben be lehessen mutatni egy kiállításon és a sárkányok rájöjjenek, hogy bárki lehet olyan ügyes, mint ő, és mindenkiben ott lakozik a tehetség.

Időtartam: 15 perc

Ajánlott korosztály: 10-16 évesek

Anyagok, eszközök: mobiltelefon, dobozok, kartonok, olló, ragasztó

Németh Ilona dunaszerdahelyi születésű és székhelyű szlovákiai magyar művész, aki mindkét színtér egyik nemzetközileg is elismert, vezető művészfigurája. A budapesti Iparművészeti Egyetemen végezte tanulmányait, majd a rendszerváltást követően visszatért Csallóközbe, s belevetette magát a társadalmi átalakulásokba; egy ideig aktívan politizált. A kilencvenes évek második felében végérvényesen visszatért a művészethez. Munkái a társadalmilag elkötelezett művészet kategóriájába sorolhatóak; erősen foglalkoztatják a társadalmi változások, a kultúrpolitika, és vele a művészeti intézmények, valamint a köztér átalakulása, az emlékezetpolitika, és a kisebbségek reprezentációja.

A politikai átalakulások után, a magyar-szlovák határ mentén, Bécs közelében fekvő Dunaszerdahely melegágya lett a szervezett bűnözésnek. „A ’90-es évek történései nyomot hagytak minden társadalmi rétegen. Azon túl, hogy a csallóközi maffiauralom paralizálta nemcsak az éjszakai, hanem a kulturális életet is, a törvény pedig nem az átlagemberek oldalán állt, egyre több és több szülő cipelte annak súlyát, hogy gyereke a sötét oldal szolgálatába állt.” – írja Barak Dávid *Elásott igazság – A dunaszerdahelyi maffia felemelkedése és bukása* című, 2019-ben megjelent könyvében. Németh Ilona annak a generációnak a tagja, amelyből a birkózók, kezdetben a felvirágzó szórakozó helyek kidobóemberei, majd a maffia őrző-védő-, idővel pedig oszlopos tagjai kikerültek. A Václav Havel által 1990-ben meghirdetett közkegyelem a köztörvényes bűnözőket a városba vonzotta, ami betörések és lopások sorozatát eredményezte, majd a területvédelem és prostitúció intézményének meghonosítását. A gazdasági csalások az ún. „faktúrázással”, hamis számlákért cserében eltulajdonított, majd alkalmi piacokon kiárusított árueeltulajdonítással kezdődtek. A maffia megszerveződését, kiépülését és létét az

országot keresztül-kasul behálózó politikai korrupció tette lehetővé. A Mečiar-rendszer szövetségesként tekintett a maffiára. Az autólopás legitimációjához a rendőrség is hozzájárult az engedélyek automatikus kiadásával, amelyből a tizedik autó az illetékes rendőrt illette meg. A területvédő bizniszbe időnként a rendőröket is bevonták, s konckokat juttattak számukra. Miközben a rendőrség korrumpálódott, s tekintélyét veszttette, a maffia egyre több területet kaparintott meg. A privatizáció során az üzletkötéseket bűnözők biztosították; az erős fiúk és az új vállalkozói réteg összefonódott. A megfélemlítés, zsarolás, gyilkosság bevett tevékenységgé vált a bűnügyeiről elhíresülő kisvárosban. A csallóközi bünszervezet országos szinten is meghatározó szereplővé vált, pozsonyi összeköttetései révén pedig szoros kapcsolatot ápolt a titkosszolgálattal is, mely politikai célokra egyaránt igénybe vette a maffia szolgálatait. A rendszernek tett szívességeként cserébe nyugalmat ígértek a civil lakosság számára. Az 1997-ben kitört és az érdekszférák feletti uralomért folytatott maffiaháborút azonban nem lehetett zárt ajtók mögött megvívni. Minden napossá váltak az utcai lövöldözések, robbantások, a levágott és közszemlére tett fejek pedig az erődemonstrációkat jelezték. A rendőri jelenlét fokozása, gépfegyveres különleges alakulatok bevetése vált szükségessé. Símaszkos, fekete ruhás, felfegyverzett kommandósok lepték el időnként a környéket, a bárakat, szórakozóhelyeket, vagy igazoltattak bevezető utakon. Olykor beköltöztek lakásokba is, hogy védelmet biztosítsanak a tanúknak. Ahogy Barak fogalmaz az egyik tanu története kapcsán: „lakásukban napi 24 órában felfegyverzett rendőröket kellett kerülgetniük”. A „sötét kilencvenes években” minden a feje tetejére állt, a rendőrség magas rangú tisztviselői beépültek a maffiába, míg a maffiatagok kommandósnak álcázva



számoltak le a riválisokkal, vagy raboltak ki pénzszállító postakocsikat. Senkiről sem lehetett tudni, hogy melyik oldalon áll, s mi zajlik a háttérben.

Németh Ilona *Reggel* című videója ezt az általa személyesen is megtapasztalt párhuzamos valóságot hozza emberközelpbe, amelytől senki sem tudta függetleníteni magát. A birkózók között iskolai osztálytársai, gyerekkori barátai voltak, akiknek pálfordulására csak utóbb derült fény. A művészt reggeli rutinja közben látjuk saját lakásában, intim magánéleti tevékenységek közepette, két állig felfegyverzett, fekete ruhába és arcát takaró símaszkba öltözött kommandós társaságában. Mint egy megelevenedett rossz álom, ébredés után ők az elsők, akiket megpillant, s onnan kezdve nem mozduľnak mellőle, mint az árnyék követik mindenhová. Lehetnének akár védőangyalok, akik minden léptét figyelik és ővják, de a zsidó-keresztény képhasználat értelmében ahhoz az ártatlanság, tisztaság fehér színét kellene viselniük. Ha talpig feketében vannak, inkább a rossz oldalhoz tartozhatnak, de szemlátomást itt éppen védelmezők. Kérdés azonban, hogy a művészt védik-e, avagy tőle védenek másokat?

A teljes kiszolgáltatottságot jelentő alvás adja meg az alaphangot és életérzést, vagyis hogy az ember ébredés után egyszer csak már nem ura saját tevékenységének, életének, annak intimitása, védettsége hirtelen eltűnik, mely helyzetbe bárki, bármikor, nemre és rangra való tekintet nélkül belekerűlhetett a városban. A videó főszereplője jelen esetben egy nő. Feszengő, kényelmetlen érzést kelt, hogy szinte rátapadnak a kommandósok vagy éppen bűnözők, hiszen Dunaszerdahelyen ezt sem lehet teljes bizonyossággal tudni. Testi, fizikai értelemben is behatolnak a személyes szférájába, biztonsági zónájába, szinte fojtogató a jelenlétük. A militáns, felfegyverzett, mogorva férfiak, amint védelmezik a közrefogott, kiszolgáltatott nőt,

a tradicionális társadalmi nemi felállást visszhangozzák, miközben a magánéletbe való behatolás behozza az erőszakot a védettnek tekintett civil szférába és magántérbe. A hatalom, a háború nemi hierarchiája hatja át és teszi vészterhessé az aműgy banális – ébredéssel, fogmosással, vásárlással, reggelizéssel zajló – jele-netsort. A háborúban a nő teste közpréda, melynek birtokbavételén keresztül szimbolikusan az ellenségen vesz elégtételt a másik nemzet katonája, minthogy a nő képviseli allegorikus értelemben a nemzet tisztaságát. Felűgyelet alatt tartani és megalázni annyi, mint meggyalázni a nemzet tisztaságát. Ez a kettősség, a háború és a békés hétköznapiok együttes jelenléte is vészterhessé teszi a mindennapi jelenetet.

Németh Ilona társadalmi szerepekkel foglalkozó más munkái sem valamely esszenciális nőiséget kutatnak, inkább a társadalmilag konstruált szerepeket, az azokban rejlő hatalmi viszonyokat firtatják. Pályája kezdetén ilyen például a Ludwig Múzeumban található hanginstallációja, egy piros plüss ágy, a *Többfunkciós nő* (1996) és nőgyógyászati székei (1997), melyek a férfi tekintetet és a nőre vetített jegyeket vizualizálják. A *8 férfi* című videomunkája (2009) erős női figurákat és sorsokat mutat be női nézőpontból.

A *Reggel* című videóban az utcán az emberek közönyösek, szinte észre sem veszik a kísérőket, azok mintha láthatatlanok lennének, részesei az életüknek, mintegy beleépűltek abba. A bolti eladók, pénztárosok szeme sem rebben a furcsa társaság láttán, szenvtelenűl végzik napi rutinjukat. Ahogy a művész fogalmazott a vele folytatott beszélgetésben: „veszélyes valóságban úgy élsz, mintha a dolog nem is lenne”. Ám mikor van az a pont, amikor már nem lehet nem tudomást venni a környezet eldurvulásáról, az önkényről, az erőszakról? Németh Ilona későbbi munkái rendre azt firtatják, hogy miből fakad a kirekesztés, mi

táplálja a bűnbakkeresést, hogy meddig lehet elmenni a hatalmi önkénnyel, kontrollal, jöjjön az akár az állam, a hivatalos politika felől, s mi az állampolgár felelőssége.

A *DS / BP public art* sorozatban (2006, 2007) Bogardus szociológus tábláit helyezi ki a köztérbe, amelyek arra kérdeznek rá, milyen közel engedűnk magunkhoz megbélyegzett kisebbségi csoportokat. *Tűkör* című köztéri installációja Győrben (2009) a nacionalizmus fellángolásával, Pécssett (2010) a múlthoz való viszonyunkkal foglalkozik. Az Ernst Múzeumba szánt, majd eredeti elképzelése szerint meghiúsult, illetve átértelmeződött 2011-es *Dilemma projekt* egy komplex, több elemből álló munkává nőtte ki magát, amely egyszerre foglalkozik a személyes női életsorssal Heller Ágnes személyén keresztül (Meller Zsófia), a kulturális mozgástér beszűkülésével, illetve a mindenkori (kiállító) hely múltjával, jelenével. A Martin Niemöller *Senki sem maradt* híres szövegének elemei különböző helyszíneken (2013-ban a budapesti Műcsarnok lépcsőjén) a társadalmi szolidaritás hiányának végzetes következményeivel szembesítenek. A performansz profetikuskak bizonyult, hiszen a képzőművészet állami kontroll alá vonása hamarosan kiterjedt az irodalomra, színházakra, oktatásra és az akadémiára is.

Ezen munkák felől olvasva a *Reggel* című videót, még az is lehetséges, hogy a művész vagy a művészet hatalma az, akit vagy amit kordában kell tartani, minden lépését figyelni kell, kontrollálni, talán mert a művészet veszélyt jelent az egyetlen igazságot hirdető autoriter rendszerek számára. 2020-ban ez az értelmezés már nem is tűnik annyira abszurdnak. 2003-ban, a videó készítésének idején a felvétel még inkább a társadalmi átmenet időszakának elvadult közállapotaira, a párhuzamos valóságok létezésére utalt, és azok fokozatos normalizálására. Arra, hogy minden abszurdítás képes elfogadottá, megszokottá

válni, mely jelenség jól ismert a történelemből. Ebben az értelemben a videó intés, figyelmeztetés: annak veszélyére utal, hogy amiről nem veszűnk tudomást, azért az létezik, még akkor is, ha homokba dugjuk a fejűnket. 2003-ban még a reality show-k népszerűségére is lehetett gondolni a videó kapcsán, különösen poszt-szocialista közegben, amely a szocialista puritanizmust követően habzsolta a nyugati típusú populáris kultúrát. A kétezres években az internet, a globális digitalizáltság és a közösségi média világában a virtuális valóság vette át a fizikai realitás helyét, amelyből a testiség már kiiktatódott, s a hatalom, a kontroll átláthatatlanná, megfoghatatlanná vált. A közvetlen fizikai tapasztalás helyét a média kommunikációs és manipulációs tevékenysége váltotta fel, a biopolitikát pedig a nekropolitika; azaz a hatalom nemcsak az emberek testét tartja már ellenőrzése alatt, például az abortusztörvénnyel, de az életek felett is rendelkezik, amint azt a migráció kezelése példázta.

Jóllehet a dunaszerdahelyi maffia pere, bűnügyeinek felgöngyölítése napjainkban is zajlik, a kapcsolatos életérzés már a múlté. Németh Ilona videója viszont új értelemmel telítődött a Covid-járvány idején. A bezártság, klausztrófób életérzés mindannyiunk napi valósága, ahogy a paranoia és a rendkívűli állapotokra való hivatkozással megerősített hatalmi jelenlét is. A kiszolgáltatottság, félelem beköltözött az életűnkbe, s egy reggelen azon kaphatjuk magunkat, hogy életűnk fenekestűl felfordult, magunk sem ismerűnk rá. Ebben az eszméltetésben, helyzetűnkre való rálátásban van segítségűnkre a *Reggel* című videó három évtizeddel a rendszerváltás után, miközben azt az ívet is megrajzolja, honnan hová jutottunk, s hogyan zárult le az egykor reményteljes átmenet időszaka.





**NÉMETH ILONA, *REGGEL*, 2003**

videó, 3'50"

A mű három intézmény gyűjteményében is megtalálható:

Ludwig Múzeum - Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest

M.ICA, Miskolci Kortárs Művészeti Intézet

National Centre for Contemporary Arts, Moscow

Fotó: részletek a videóból



## FELADATOK

### TÉMÁK:

megfigyelés, biztonság, szervezett bűnözés, művész helye a társadalomban

### TANTÁRGY:

etika, vizuális kultúra

### BEVEZETŐ KÉRDÉSEK:

Hol játszódhat a videó? Mi történik benne? Mi a furcsa a videóban? Mi a szerepe a két maszkos alaknak? Mennyire tud az ember észrevétlen lenni a XXI. századi társadalomban? Hogyan gyűjthet rólunk információt egy cég vagy az állam?

A videó megtekinthető a MODEM weboldalán hozzáférhető kiadványban, az Edukáció menüpont alatt.

### A

Fordítsuk meg a szerepeket. Képzeljük el, hogy a világon bárkit nyomon tudtok követni. Válasszunk egy híres embert és rajzoljuk le, hogy szerintünk most ebben a percben mit csinál.

Időtartam: 15-20 perc  
Ajánlott korosztály: 12-18 évesek  
Anyagok, eszközök: papír, filctoll

### B

Adott egy szereplő, akit a reggeli felkeléstől két kommandós kísér mindenhova. Ebből az alaphelyzetből kiindulva találjunk ki egy hatrészes minisorozatot. Az egyes részek történéseit egy-egy képkockában rajzoljuk meg. Vagy készítsünk hozzá egy videót!

Időtartam: 25-30 perc  
Ajánlott korosztály: 13-18 évesek

### C

Tervezzünk különböző nyomkövető eszközöket és írjuk le a működésüket is.

Időtartam: 35 perc  
Ajánlott korosztály: 10-16 évesek  
Anyagok, eszközök: papír, ceruza, ragasztó, olló, színespapírok





/ MODEM

Fotó: BIRÓ Dávid

## 2004

## HORNYIK SÁNDOR

Az „iraki” csoportkép a szó szoros értelmében nem iraki és nem is csoportkép, valójában egy három képből álló montázs, amely a *Smoke (44 MK)* címet kapta. Az elnyújtott formátumú (60 x 160 cm), metaforikus értelemben (is) színes és szélesvásznú festmény tulajdonképpen abszurd keverék: az előtérben két arc, két kedves gesztus jelenik meg, a háttérben viszont az öbölháborúból (1991) és az iraki háborúból (2003) jól ismert sivatagi táj látható, füst- és lángoszlopokkal, égő fűrótornyokkal és olajfinomítókkal. Birkás festménye ekként többféle művészettörténeti tradíciót és képi toposzt kombinál. A táj leginkább a romantika perspektíváját idézi, ami persze mindmáig része az európai és amerikai populáris kultúrának, amelyben az egzotikum és a fenséges gyakran alkot ellenállhatatlan koktélokot Indiana Jones-tól Lara Croftig ívelően. A figurák viszont láthatóan nem az iraki háború és nem is a filmipar sivatagából származnak, hanem inkább a „posztmodern” pillanatfelvételek személyességét, kísérteties bensőségességét idézik meg.

A romantika fedezte fel igazán a természeti katasztrófákat, a fenséges világát a jégtengerbe dermedt hajókkal és a látától izzó vulkánokkal, de a romantika adott új löketet a háború dramatizálásának is, a horror és a terror naturális ábrázolásával, amire talán Goya munkássága a legismertebb példa. A felvilágosodás kritikájaként is felfogható *Háború borzalmai* (1810-15) egy olyan vizuális hagyományt alapozott meg, ami az I. világháború idején tért vissza igazán az európai kultúrtörténetbe, hogy a káosz és a pusztítás megtestesítésével a XX. század egyik meghatározó művészi nézőpontjává váljon.<sup>1</sup> Birkás „iraki” festményei is azt jelzik, hogy a háború egyszerre gyomorforgató és lenyűgöző poklának képpé formálása továbbra is aktuális és komoly esztétikai, illetve politikai problémaként van jelen.

BIRKÁS ÁKOS  
*SMOKE (44 MK)*

A *Smoke (44MK)* megfestésének évében Birkás több hasonló formátumú, stílusú és tematikájú festményt is készített, amelyek így egyfajta sorozatot alkotnak, viszonylag jól elkülönülve a korábbi csoportképektől és a későbbi életképektől is. A sorozat egy másik darabján a távolban fűrótornyok égnek (*Smoke 41 SWM*, 2004), egy harmadikon egy felrobbantott vagy rakétával kilőtt autóbusz lángol (*Burning Bus 41 SNK*, 2004), egy negyediken pedig katonai rajtaütés nyomai láthatók (*Road 46 ALA*, 2004). Összességében így nyilvánvalóvá válik, hogy Birkás egyáltalán nem igazolja, de még csak nem is dokumentálja a háborút, nem hősokeket és nem is áldozatokat fest, hanem magát a pusztítást mutatja meg meglehetősen visszafogottan, de képalkotása így is a Goyától Otto Dixen át Jeff Wallig ívelő tradícióhoz kapcsolódik. Tőlük eltérően azonban Birkás kifejezetten hűvös és tárgyilagos marad, ami viszont az amerikai precizionisták (Charles Demuth, Charles Sheeler) vizuális kultúrájához közelíti festészetét. Tulajdonképpen a személyek, a „privát” világ is ebben a száraz „tónusban” jelenik meg, ami egyúttal a pop art realizmusára is asszociálni enged.

Az egyik háborús képen (*Smoke 41 SWM*, 2004) felbukkan egy közismert művészettörténész, Sasvári Edit, ami arra utal, hogy a képek címében lévő rejtélyes kódok azokat a személyeket jelölik, akik szerepelnek a műveken.<sup>2</sup> És az is tudható, hogy a portrék több különböző képről származnak, amelyeket maga Birkás készített, részben már azzal a hátsó szándékkal, hogy azok majd felbukkanjanak a festményeken. A festő gyakorlatilag a környezetében élő embereket, barátokat, családtagokat fotózta le, és többnyire arra kérte őket, hogy meséljenek valamiről, majd viccelődött velük, neveltette őket, oldotta a modellek hangulatát, közelítette azt a természeteshez, a valóságoshoz, a hétköznapihoz. Végül ezt a bensőségességet, ezt

az oldottságot festette oda az iraki háború képeinek előterébe, mintha szerettei is ott lennének a háború szélesvásznú poklában.

Birkás portréival, majd csoportképeivel a nagyjából globális világképét hozó ezredforduló idején, még a terrorizmus elleni háború kirobbanása előtt tért vissza a Fejek absztraháló sorozataitól a hétköznapi valósághoz, a konkrét archoz: az 1999-es kísérteties, „hasadt” kettős portréktól 2004-re jutott el az „iraki” csoportképekhez. Közben azonban megtörtént a szeptember 11-i merénylet, és megkezdődött a terrorizmus elleni háború, ami a 2000-es évek első felének legjelentősebb globális eseménye lett. Birkás pedig már tudatosan kívánt reflektálni a környező valóságra, illetve a politika fogalmának változó jelentésére is.

„Iraki” festményein az arcok és a figurák pátoszformulái jól láthatóan nem az eseményekre, nem a valódi nagy politikára reflektálnak, hanem arra a szituációra, amelyben lefotózták őket, hiszen nincsenek lesújtva, nem rettegnek és nem is harcolnak, hanem nevetnek, vagy éppen zavarba jönnek, viccelődnek és szabódnak a fényképezés bensőséges szituációjában. A bensőséges személyesség azonban nem a modern amerikai vagy angol realizmus komoly hangján szólal meg, hanem pop-artos emlékeket elevenít fel. Nincs szó hiperrealista festészetről, a cél nem a fotó vagy a digitális kép valósághű megfestése, miközben a színvilág alapvetően populáris és plakatív. A figurák és az arcok leginkább David Hockney hetvenes évekbeli realizmusát idézik fel a művészet történetéből, amelynek Birkás már a hetvenes évek első felében, 1972 és 1975 között megfestette egy jellegzetesen kelet-közép-európai, Kádár-kori verzióját a kívül és belül is megidézett Kádár-kockákkal, a gulyáskommunizmus tágas, de unalmas otthonaival. A nagyjából harminc évvel későbbi világ lakói azonban már nem itt

és nem is a modern lakóparkokban, hanem a média képei között keresik a boldogságot.

Birkás már a hatvanas évek végén is fejeket festett, elkínzott portrékat, amiket akkor kudarcként élt meg és (nagy részt) megsemmisített, de később, immáron a kétezres években Frank Auerbach és Georg Baselitz műveihez hasonlított.<sup>3</sup> Ezekről azonban egykor egy kelet-európai hiperrealizmus felé fordult, majd 1975-ben évekre felhagyott a festészettel. Helyette fotózott: egyrészt a múzeumi kontextus, a művészet intézményének és intézményrendszerének vizsgálata érdekelte, másrészt ismét előjött a portré, az arckép problematikája, ami a fotózással együtt a tükröződés, a reprezentáció alapkérdéseit is magával hozta. Ettől az alapvetően konceptuális nyelvtől fordult aztán vissza a hetvenes évek végén egy expresszív nyelvhez, ami végül a Fejek absztrakt expresszionizmusára tisztult le. A nézői szubjektum és a reprezentáció kérdései azután csak a kétezres évek elején kerültek elő újra, éppen az „iraki” csoportképek idején, amikor a kép szereplői néznek és figyelnek, de kifejezetten nem a mögük helyezett látványossággal foglalkoznak. A régi eszmeiség már egy új nyelven szólal meg, egy új vizuális kultúrára reflektál, amely ugyan még fotografikus, de már nem analóg, nem „objektív”. Pontosabban nem teljesen az, hiszen Birkás a média digitalizált fotóira helyezi rá saját analóg fotóit, ami egyúttal két nyelv, két nézőpont, két kultúra konfliktusát is jelenti.

Az „iraki” csoportképek a figuratív festészet újabb reneszánszának korszakában születtek, amikor a volt „kelet-európai”, vagy inkább kelet-közép-európai művészet is a festészet felé fordult, amit a kétezres évek második felében Adrian Ghenie és a Kolozsvári Iskola sikere mutat a legszebben. Birkás azonban „keleti” származása ellenére sem a posztkommunista és posztkolonialista emlékezetpolitikai utat választotta, hanem

inkább egy globális horizonton helyezte el magát és új figuratív festészetét. Birkás festészete, szinte fotografikus – bár az absztrakcióra is visszautaló – realizmusa leginkább Luc Tuymans festészetével vethető össze, aki a 2001-es Velencei Biennálén lett világhíres a Mwana Kitoko (*Szép fehér ember*) sorozatával, amely Belgium kongói szerepvállalásával, a kolonialista múlt bűneivel és a meggyilkolt Patrice Lumumba figurájával foglalkozott. Birkás azonban az „iraki” csoportképek sorozatával nem annyira a média működését elemezte annak ikonjain és narratíváin keresztül, mint inkább az egyén és a közösség, a privát és a publikus, a lokális és a globális viszonyát tematizálta, és nyugati kollégáinál sokkal bátrabban nyúlt a média közismert képeihez.

Birkás a hatvanas évekbeli Richter szellemét felidézve kifejezetten közismert sajtófotókkal dolgozott, azokat kísérelte meg új összefüggésbe helyezni a pillanatfelvételekkel. Ahogy ő fogalmaz, a „mi” világgunkat akarta paradox módon szembesíteni a „hírek” világával,<sup>4</sup> mert Birkás barátai és családtagjai mit sem tudtak arról, hogy a festő által készített alkalmi fotók háborús festmények szereplőivé tették őket.

Birkás figuratív festészete nemcsak programszerűen realista, de bizonyos értelemben nemzeti jellegű is, hiszen egy olyan új, nemzeti művészet lehetőségét kereste, ami az európai piacon nemcsak egzotikuma, hanem sajátos tartalma miatt is érdekes lehet. Ez a festői program egybevág Piotr Piotrowski kelet-közép-európai művészettörténeti programjával is, amely a centrum-periféria modernizmus-modell kritikáján keresztül egy olyan művészettörténetet hirdetett meg, amely képes lehet arra, hogy a keleti (kelet-európai) történetekben ne utánérzést, hanem átdolgozást, továbbgondolást lásson.<sup>5</sup> Sőt Piotrowski kutatásaival párhuzamosan a kétezres évek végén már az a gondolat is felmerült, hogy a rendszerváltás előtt

és után is sokat kárhoztatott szocialista realizmus is új, nemzetközi megvilágításba kerülhetne a modern realizmus egy lehetséges alternatívájaként, ami különösen arra a kelet-német festészetre lehet igaz, amiből aztán az Új Lipcsei Iskola kinőtt.<sup>6</sup>

Birkás Ákos kísértetiesen jó prognózisában már 2001-ben felsejlett egy új, szocialista realista festészet lehetősége. „A magyar társadalomban sokkal több igazi, általános érvényű feszültség van, mint aminek a tárgyalására a művészet vállalkozik. A számításom egyszerű. Egy erőteljes magyar (kelet-európai) hanggal csak úgy lehet fellépni, ha az ember többet képvisel, mint egy személyes, vagy valamilyen belterjes művészeti probléma. Ilyen attitűddel egy amerikai művész talán sokra viheti, de egy magyar nem nagyon.” – írta Birkás. „Tehát újra szocialista realizmus?” – kérdezte ekkor az interjút készítő Mélyi József. „Tudom, hogy elutasító a reakció, mert vagy nemzeti programra gondolunk, vagy narodnyikságra, vagy szocialista realizmusra. Mindez vicc, és ezek tök elavult ideológiai konstrukciók. Ideológia nélkül kéne ráközelíteni, és újra kitalálni, hogyan lehetne a művészet aktívabb. Kitalálni neki egy erősebb szerepet. Milyen jó lenne, ha a képzőművészet is olyan érdekes lenne, mint a jó mozi!”<sup>7</sup> A színes, szélesvásznú „iraki” csoportképek gondolata ekkor tehát már éppúgy érlelődött, mint a nemzeti identitás kérdése, aminek nyilvánvalóan a rendszerváltás sokkja adott igazán erős lökést az internacionális szocialista nyelv és vizuális kultúra felszámolásával.

Birkás „iraki” képeinek korában a fotó már nem is egyszerűen a valóság objektív képét jelenti, hanem a digitális kultúra révén a manipulálhatóságot is magába foglalja. Amit ugyanis a néző a kétezres évek óta a képernyőn lát, az könnyen lehet, hogy egyáltalán nem is létezett a valóságban, ahogy ezt a filmekből



és a szoftverekből az átlagfogyasztó is jól tudja már. „Iraki” csoportképein Birkás a valóság és a virtualitás, a nemzetközi és a nemzeti, a személyes és a mediális különböző rétegeit helyezi egymásra. Az emlékek és a képi lenyomatok egymásra rétegzése során egy olyan globális horizontú realista festészet jön létre, amely a lokálist nem a nemzeti toposzok, hanem az egyéni gesztusok archívumán keresztül idézi fel.

- 1 V.ö.: Yve-Alain Bois – Benjamin H. Buchloh – Hal Foster – David Joselit – Rosalind Krauss (2005): *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, and Postmodernism*. Thames and Hudson, London.
- 2 Ezt Birkás egy 2013-as e-mailben is megerősítette.
- 3 Dékei Krisztina: „A meghalás anyagilag megmentett.” – Beszélgetés Birkás Ákos festővel. *Artmagazin*, 2010/4. 36. o.
- 4 Birkás Ákos (2011): *A realista művészet kérdései*. Megtekintés: 2022. 07. 13. <http://docplayer.hu/2915379-Birkas-akos-a-realista-muveszet-kerdesei.html>
- 5 Piotr Piotrowski (2009): *Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde*. Megtekintés: 2022. 07. 13. [https://monoskop.org/images/9/93/Piotrowski\\_Piotr\\_2009\\_Toward\\_a\\_Horizontal\\_History\\_of\\_the\\_European\\_Avant-Garde.pdf](https://monoskop.org/images/9/93/Piotrowski_Piotr_2009_Toward_a_Horizontal_History_of_the_European_Avant-Garde.pdf)
- 6 V.ö.: Matthew Cullerne Bown (ed.) [2012]: *Socialist Realisms. Soviet Painting 1920-1970*. Skira, Milano. Jerome Bazin (2015): *Réalisme et égalité – Une histoire sociale des arts en République Démocratique Allemande (1949-1990)*. Les Presses du Réel, Paris.
- 7 Mélyi József (2001): *Közvetett beszélgetés Birkás Ákossal*. Megtekintés: 2022. 07. 13. <http://exindex.hu/index.php?page=3&id=440>



/ **BIRKÁS ÁKOS, SMOKE (44MK), 2004**

akril, vászon

60 × 160 cm

Somlói-Spengler gyűjtemény

Fotó: TIHANYI-BAKOS Fotóstúdió



## FELADATOK

### TÉMÁK:

háború, a világ fontos eseményei, lokális viszonya a globálishoz, empátia, empátia hiánya

### TANTÁRGY:

etika, filozófia, vizuális kultúra, idegen nyelv

### BEVEZETŐ KÉRDÉSEK:

Mi látható a kép háttérében? Mi lehet a helyszín? Milyen kapcsolatban lehetnek a kép előterében lévő emberek a háttérben zajló eseménnyel? A képen látható személyeket mennyire foglalkoztatják a világ eseményei? Az arckifejezésük miről árulkodik? Mennyire szoktunk foglalkozni a világ híreivel? Ha igen, akkor miért? Ha nem, akkor miért nem?

### A

Osszuk négy-öt fős csoportokra a tanulókat. Ismertessük a csoportokkal, hogy a festmény háttérében az iraki háború jelenetei láthatóak, amely akkoriban az egyik legfontosabb esemény volt a világban. Aktualizáljuk a képet, úgy, hogy tartsuk meg annak kompozícióját. Tehát a kép háttérében egy olyan eseményt kell ábrázolnunk, amely jelenleg világszerte foglalkoztatja az embereket. Az előtérbe pedig hétköznapi jelenetet kell festenünk, vagy digitálisan, illetve analóg egy kollázst készíteni.

Időtartam: 30 perc

Ajánlott korosztály: 14-18 évesek

Anyagok, eszközök: A2-es dipa, tempera vagy vízfesték, mobiltelefon, olló, ragasztó

### B

Változtassuk meg a kép jelentését! A festmény nyomtatható minőségű reprodukciója elérhető a MODEM weboldalon. A kinyomtatott képről előzetesen vágjuk ki a résztvevők számára a figurákat, illetve a háttérret. Válasszunk egy-egy kivágást és rajzoljunk köré teljesen más környezetet.

Időtartam: 20 perc

Ajánlott korosztály: 12-18 évesek

Anyagok, eszközök: papír, színesceruza

### C

A festmény nyomtatható minőségű reprodukciója elérhető a MODEM weboldalon. A kinyomtatott képről előzetesen vágjuk ki a tanulók számára a figurákat, illetve a háttérret. Tervezzünk meg egy újság címlapot, amelyen valamelyik kivágott jelenet szerepel, teljesen más kontextusban. Találjuk ki, hogy milyen tematikájú újsághoz tervezzünk címlapot.

Időtartam: 25-30 perc

Ajánlott korosztály: 14-18 évesek

Anyagok, eszközök: olló, ragasztó, színespapírok, újságokból kivágott fotók, filctoll

D

A kép három fotó egy-egy részletének összemontírozásával készült. Birkás Ákos nagyon hosszan, több hónapon keresztül válogatta a fotókat, különböző napi- és hetilapokból, és elfelejtette, hogy azt az újságot, amelyből ezt a háttérképet kivágta, vissza kell adnia a barátjának. Próbáljuk meg kitalálni, mi lehetett a három eredeti kép, egészítsük ki az egyes elemeket. Hogy nézhetett ki az az oldal az újságban, amelyikből a művész a sajtófotót kivágta, milyen cikk, cím és képleírás tartozhatott hozzá?

Időtartam: 20 perc

Ajánlott korosztály: 14-18 évesek

Anyagok, eszközök: papír, színesceruza

E

Képzeljük el, hogy ha Birkás Ákos *Smoke* (44 MK) című festménye egy képkocka lenne egy dokumentumfilmből, kalandfilmből vagy egy akciófilmből, akkor miről szólna a film, kiket alakítanának a festményen szereplő emberek, illetve milyen narráció vagy párbeszéd hangzana el a képen látható jelenet közben. Készítsünk storyboardot és fotomontázst, valamint írjuk meg és adjuk elő a forgatókönyv egy-egy részletét.

Időtartam: 45 perc

Ajánlott korosztály: 12-16 évesek

Anyagok, eszközök: papír ceruza, olló, ragasztó, újságból kivágott fotók

F

Egy magyar filmproducer, aki egyben műgyűjtő is, szeretné, ha készülne egy olyan film, amelyben, ha csak egy pillanatra is, megjelenik Birkás Ákos *Smoke* című festménye. Pályázatot ír ki a forgatókönyv megírására, amelyen több német filmstúdió vesz részt. Akciófilm-mel, és romantikus játékfilmmel lehet részt venni a pályázaton. Négy-öt fős csoportokban írjunk forgatókönyvet, és készítsük el a film storyboardját német és magyar képaláírásokkal. Meséljük el egymásnak, hogy miről szól a filmünk.

Időtartam: 45 perc

Ajánlott korosztály: 14-18 évesek

Anyagok, eszközök: papír, ragasztó

G

Képzeljük el, hogy Birkás Ákos *Smoke* című képét egy film egyik jelenetéről készítette. A film még nem került ki a filmstúdióból, ahol készítettek dokumentumfilmeket, akciófilmeket és kalandfilmeket is. A stúdió egy éjjel porig égett, és minden készülő film megsemmisült. Sok évvel később került csak elő Birkás Ákos műterméből a festmény, amiről csak azt tudták, hogy egy filmkocka alapján készült, de hogy melyik filmből való a jelenet, azt már senki nem tudja. Miről szólhatott a történet, ha egy kalandfilm, egy akciófilm vagy ha egy dokumentumfilm jelenetét látjuk? Játsszunk el belőle egy jelenetet!

Ajánlott korosztály: 14-18 évesek

H

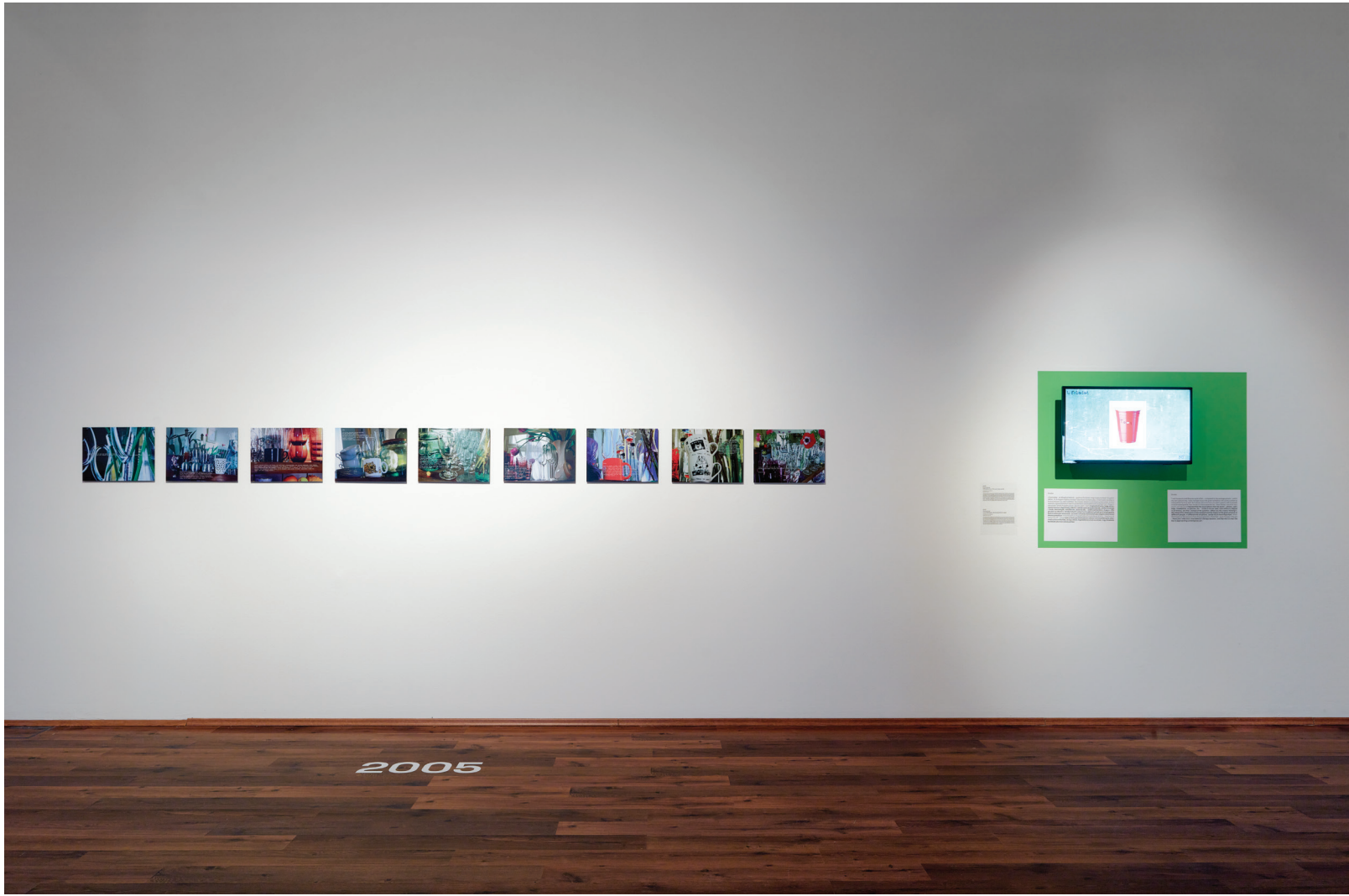
**A kobold átka**

Egy messzi-messzi országban élt egy kobold. Ez a kobold az erdő közepén élt egy takaros kis házban. Nem volt gonosz természetű, de azért szerette a tréfát. Néha meg is viccelte az erdő lakóit. Egyik este olvasás közben elaludt a kobold, viszont a gyertya, aminek a lángja mellett olvasott, felborult és kigyulladt a háza. A kobold még időben felébredt és ki tudott menekülni, viszont minden holmija odalett. Nagyon szomorú volt. Nagy bánatában és kétségbeesésében elhagyta az erdőt és a legközelebbi emberlakta településig gyalogolt. Megpróbált az emberektől segítséget kérni, hogy újjá tudja építeni a házát. Viszont az emberek nagyon gonoszul bántak vele, nem érdekelte őket, hogy leégett a háza. A kobold erre nagyon mérges lett és elátkozta az embereket. Az átok hatására az emberek nem foglalkoztak mások problémáival, csak a sajátjukkal. Volt egy bölcs bagoly az erdőben, aki sajnos nem tudott segíteni a koboldnak újjáépíteni a házát, de látta a fa tetejéről, ahogy elátkozta az emberiséget. Ismeri a bűbájt, amit csak egyféleképpen lehet megtörni. Mégpedig úgy, ha az embereket ráébreszti valaki, mennyi szörnyűség történik a világban, de közös erővel tehetnének ellene. Ezért a bagoly arra kér minket, tervezzünk olyan plakátokat, szórólapokat vagy különleges eszközöket, amelyek segítenek ráébreszteni az embereket arra, hogy közösen jobbra tehetik a világot. Ha ez sikerül, akkor megtörik a kobold átka, és az emberek újra törődni fognak egymással.

Időtartam: 45 perc

Ajánlott korosztály: 8-12 évesek

Anyagok, eszközök: papír, filctoll, karton, doboz, drót, hurkapálca, talált kacatok



/ MODEM  
Fotó: BIRÓ Dávid

# 2005

## TURAI HEDVIG

Gőbolyös Luca képzettsége szerint fotóművész. Az Iparművészeti Egyetemen végzett, ahol megtanulta a fényképezés történetét, a fényképkészítés valamennyi technikáját és a hozzá kapcsolódó esztétikai ismeretanyagot is, hogyan kell látványt szerkeszteni, komponálni, ellesni és elkapni a pillanatot, megfogni a lényegét. A fotónak számos funkciója van a magán- és közösségi életben egyaránt. Segítségével különböző termékeket lehet eladni, reklámozni, politikai állásfoglalásokat megjeleníteni, véleményeket befolyásolni, családi összefüggéseket megörökíteni, az emlékezést segíteni, használni a személyi azonosításhoz, hivatali nyilvántartásokhoz vagy egy büntény helyszínének dokumentálásához. Lehet érzelmes vagy tárgyyszerű is. Értelmezni a fotót, s hogy éppen melyik funkcióról van szó, felhasználásának módjával, a kontextusával lehet. A kontextushoz tartozik a kísérő szöveg, akár egy név, egy hely, egy évszám vagy egy cím, egy történet. Gőbolyös Luca az esztétikai értelemben vett fotóművészettől indulva, egyre inkább olyan művész lett, aki a fotót mint médiumot használja. Ismeri és profi módon használja a fotó különböző funkcióit, története során született kísérleteket, ugyanakkor „el is téríti” őket, amikor saját céljaira fordítja. Átlépi a műfaji határokat, például a dokumentálás tárgyyszerűsége és az érzelmeket, elmúlást idéző felvételek között, vagy az objektív hitelességre alapozott rendőrségi fotókkal próbálja a személyiség megragadhatatlan szubjektivitását megtalálni (*Nyomán*, 2000). Olykor kiengedi kezéből a kamerát, és maga is belép a képbe (*Árnyékutazó*, 2002). Gőbolyös Luca is él azzal, amiről Rosalind Krauss a fotó-konceptualista művészek kapcsán azt írta, hogy szívesen használják a fényképnek azt a tulajdonságát, hogy az könnyen váltogatja ruháit, ölti magára a sajtófotó vagy az amatőr-fotó köpönyegét.<sup>1</sup> Gőbolyös a technika és a médiumhasználat szintjén

## GŐBÖLYÖS LUCA PÁROSAN SZÉP AZ ÉLET

sem kíván egyetlen azonosítható stílusnál, közegnél lehorgonyozni. Olykor visszatér a fotótörténet egy-egy szakaszához, fénykép csendéleteket, szellemfotókat készít, máskor divatfotós, reklámfotós vagy turista. A fotó a pillanatot ragadja meg, s ily módon – elvont és konkrét értelemben is – a halálhoz, a mulandósághoz kapcsolódik. A XIX. század második felére, a fényképezés technikai fejlődésével immár lehetséges volt különféle manipulációkat végezni a képen. Az egyik ilyen manipuláció volt a szellem-fotózás (ghost photography). Ezt általában arra használták, hogy az élők halott rokonaikkal vagy távol lévő szeretteikkel örököztessék meg magukat, illetve hogy a spiritiszta szeánszokon állítólag megjelenő szellemeket rögzítsék. A képek titokzatos értelemmel telítődtek. Gőbolyös Luca *Párosan szép az élet* című munkája csendéletek (natura morta, holt természet) sora. Csillogó, szép színes képek sorozata, amelyeken a hétköznapi élet tárgyai, poharak, bögrék, csészek, virágok, kis díszek láthatók, olykor az üvegek egymáson áttűnnek, a bögrék szellemképszerűek, ott van rajtuk a más(ik)világ, a szellemvilág nyoma. A képekben keveredik a tárgyyszerűség, a reklámfotó csábítása, valamiféle misztikum, egy-egy oda nem illő vagy nehezen értelmezhető elem és a szöveg. A kép nem beszél magáért, ezért szükség van a kísérő szövegre és a címre. A cím ez esetben egy-egy férfinév. Ahogy „szinte minden képét és sorozatát átszövik önéletrajzi elemek és impulzusok,”<sup>2</sup> ez a munka is saját élethelyzetéből született. 2002 februárjában elvesztette Benőt, szerelmét, élettársát. A gyász különböző fázisain ment át, majd egy idő után vissza akart térni a normalitásba, megtalálni, hogyan élhet tovább. Ezt várja a gyászolótól a környezete, és a gyászoló maga is szeretne visszatérni a „normalitásba”. A „párosan szép az élet” olyan szólásmondás, amely természetesnek



tekinti, hogy a teljesség, a boldog élet egy férfi és egy nő által alkotott párban érhető el. Az élettárs meggyászolása után szinte kötelezően ki kell lépni a párkeresés világába. A „boldogság” társadalmi elvárás és persze személyes vágy is, amihez utat mutat a mondásokban kikristályosodó konszenzus. Göbbölyös Luca kilépett a randidzsungelbe, ahol vonzó fiatal nőként állta a sarat, vagyis kitartóan boldog akart lenni. A fotószorozaton megjelenő bögrék, poharak olyan férfiakhoz kötődnek, akik hosszabb-rövidebb időre beléptek az életébe. Egy bögre – egy férfi. A vele komoly kapcsolatra lépni szándékozók ugyanis, szinte kivétel nélkül, párosával vitték háztartásába a bögrét, poharat, csészét.

Az utazásokról hazavitt bögre vagy csésze, rajta egy város képével, emléktárgy, turista szuvenír, s ajánlékozása sem új keletű. Igazán elterjedt azonban az utóbbi évtizedekben lett, előre gyártott feliratokkal, jópofaságokkal. Egy bögrének mindig lehet helyet szorítani egy háztartásban, egyszerre személyes, használata során testi érintkezésbe lép vele az, aki kapta, s arra kell gondolnia, akitől az ajándék származik. Szimbolikusan, bögre-alakban pedig jelen lehet lenni valakinek az életében. Ugyanakkor épp ezek a(z) – elterjedtségük, tömeges gyártásuk révén kissé kényelmes, nem túl személyes – bögrék előre gyártott ajándékok is lettek. Mindig el kell gondolkodni azon, ki, milyen bögrét és hogyan, milyen körülmények között ajándékoz. Vagyis felfed valamit az ajándékozó tudatalattijából.

A fényképeken megjelenő szöveg az ajándékozás, majd a bögre eltörésének történetét beszéli el. A történetek látszólag ártatlanul semleges hangvételűek, mintha csak úgy megestek volna, valójában azonban az ajándékozó férfiokról árulkodó jellemzések. A bögre ajándékozóí be akarnak fogadtatni. Van, aki kicsit gátlásosan juttatja tudomásra szándékát, szemérmesen eldugja a bögrét és várja, hogy Luca megtalálja, van,

aki mindjárt hatot vesz, ráadásul azt akarja pótolni vele, amit ő tört el, s amit Luca korábban másvalakitől kapott. Aztán idővel a két bögre egyike eltörik, s véletlenül mindig a férfi által használt darab, s mindig a kapcsolat megszakadása után. S van egy, elhunyt élettársától kapott csésze, ami nem tört el, csak eltűnt, valahol biztos megvan. A bögrék sorsa birtokbavételük története, törésük a végzetük. A bögre eltörésével szimbolikusan is távozik a háztartásból az illető, törlődik a nyoma. A művész úgy nézi ezeket a bögréket, mint egy etnográfus a bögre-férfi gyűjteményét, dokumentálja, leírja történetüket. Vannak olyan emberek, akik egyre újabb és újabb trófeára vágynak, a gyűjtés szenvedélye él bennük. Luca viszont a gyűjtőknek azon különös fajtájához tartozik, aki nem ragaszkodik tárgyaihoz, a tárgyak keresik meg őt, tárgyait nem őrzi meg az örökkévalóságnak, s ha kettő egy egész, akkor csak a tárgyaknak a fele, töredéke marad meg nála. Ráadásul bögréi igazán akkor állnak össze különös gyűjteménnyé, amikor már csak emlékszik rájuk; a bögrék maguk nem, csak történetük, sorsuk, szellemképük marad meg.

Nemcsak az életébe belépni szándékozó férfiak tudatalattijáról árulkodnak a bögrék, hanem történetük révén Göbbölyös Luca saját tudatalattijáról is. A páros bögrék egyik fele ugyanis „véletlenül”, mégis valamiféle rendszer szerint eltörik. Maga Luca vagy barátnők, takarítónők teljesítik be helyette a bögregférfiak végzetét. Freud óta tudjuk, hogy az elvétések, a véletlenek a tudatalatti mélységeit segítenek feltárni. Az egyetlen túlélő bögre az, akit a tudat beavatkozása, vagyis a kiállításra való készülés védett meg a létét fenyegető tudatalattitól. Benő halála után Luca mindenkit eltűntet.

Göbbölyös Luca a „párosan szép az élet” közhe-lyes igazságának, azaz egy társadalmi elvárásnak akar

megfelelni, keresi párját. Ám ez a megfelelni akarás sehogyan sem vezet eredményre, csak a bögrék egyik fele marad meg, az egész eltörik. A párjukat veszített bögrékből, a megannyi félből lesz egy egész gyűjtemény. Miközben látszólag azt teszi, amit a mondás megkíván, épp a hagyományos társadalmi elvárással áll szemben a férfiak között is szabadon válogató, önálló nő, a szinglilét megtestesítője. A bögrék élete, sorsa tárgyakkal írt önéletrajz, olyan, mint a celebek „dating history”-ja. Művészetében, ami ez esetben összefonódik saját életével, Göbbölyös Luca mintegy önéletrajzot is ír, méghozzá annak a feminista stratégiának a jegyében, amely túlságosan is azonosul az elvárt társadalmi normával, mindenképpen meg akar felelni annak, de csak nem megy a dolog, közbeszól a véletlen, közbeszól a tudatalatti. Társadalmi szinten arra mutat rá, mennyire sztereotíp, tarthatatlan ez az elvárás, magánéletében pedig a lezáratlan gyászra, arra, mennyire nehéz a megfelelő társat megtalálni, még akkor is, ha bőven akad jelentkező. (Ennek a gyászfolyamatnak a része, mintegy lezárása a 2005-ös *Veled is nélküled*.)

Luca emlékszik arra az érzésre, „amikor felismerte, milyen furcsa, lidércesen egyforma és különös vonulatot alkotnak ezek a tárgyak és történeteik az életé[ben]”. A halál felfoghatatlansága után keresi az értelmet az életben, de ismét csak a megmagyarázhatatlant találja. A bögrék története titokzatos tudást rejt, eltörésük sorsszerű, tudatalatti bosszú. A misztikus tudást női kézben a banális, étkezéshez kapcsolódó tárgyak hordozzák.

A kemény élethelyzetet látszólag könnyedén, játékosan kezelni, szép csendélet fotókat, vicces töredékes gyűjteményt alkotni – ez is túlélési, a továbblépést segítő stratégia. A játék nem mindig vidám, a játékokban ott a véletlen, a sors. A sorozat utolsó képén a felirat szerint „Folyt. köv.”, Göbbölyös Luca ezzel a párkeresési

folyamatot végteleníti. Értelmezhetjük optimista módon, azaz hogy Luca sosem adja fel a keresést, hisz abban, hogy párosan szép az élet, s hogy felszabadult, önálló nőként megtalálja az igazit. De értelmezhetjük úgy is, mint szimbolikus utalást egy véget nem érő, vagyis eredményt nem hozó folyamatra.

A *Párosan szép az élet* olyan munka, amely használja a feminista művészet stratégiáit, de nem az első vagy a második generáció szélsőséges szemléletét. A társadalmi elvárásokat úgy kritizálja, hogy nem harcol ellenük. (Ez történik a *Férjhez akarok menni* című 2009-es munkájában is.) Sőt, ki akarja venni a maga részét belőlük, de nem áldozatként, s nem is a férfiak integritását fenyegető nőként. Az ártatlan véletlenek sora, a szövegek naiv hangvétele biztosít efelől, ugyanakkor mégiscsak ott van a történetek szabályszerűségének felismerése is. Megfordítja a hagyományosan leosztott szerepeket, szimbolikusan tárgyasítja a férfit, és szubjektumként saját kezébe veszi a sorsát.

- 1 Rosalind E. KRAUSS, *Reinventing the Medium* = Critical Inquiry, Vol. 25. No. 2 (Winter 1999), 295.
- 2 ANDRÁS Edit, *Önéletrajzírás és fényképezés = Göbbölyös Luca*, Supergroup Kft., Budapest, 2010, 8.





Dávid, a nős férfi

2003 januárjában a délutáni közös pezsgőzések egyikén hozta Dávid a 6 darab pezsgős poharat, mondván szép pohárból még élvezetesebb lesz az ital. Mivel ezek csiszultüveg- és nem kristálypoharak, röpket szeretői viszonyunk után úgy gondoltam, nem mosogatom őket többet kézzel. Kettőt betettem a mosogatógépbe, sajnos egyik sem élte túl a műveletet. A harmadikat egyik barátnőm vette le pezsgőzés után az asztalról...

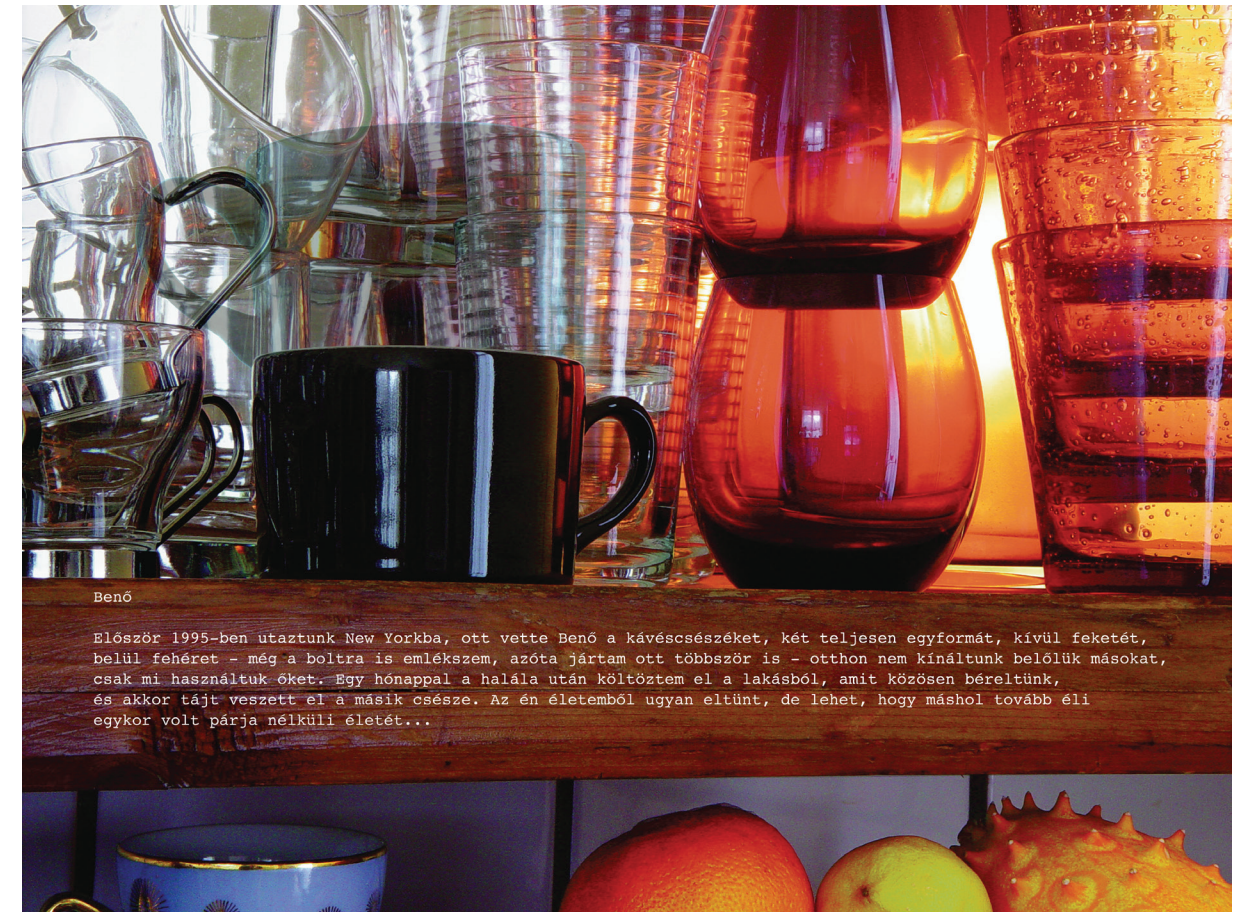
### GŐBÖLYÖS LUCA, *PÁROSAN SZÉP AZ ÉLET*, 2005

lambda print, alu díbond

9 db 30 × 40 cm

A művész tulajdona

Fotó: GŐBÖLYÖS Luca



Benő

Először 1995-ben utaztunk New Yorkba, ott vette Benő a kávéscsészéket, két teljesen egyformát, kívül feketét, belül fehérét - még a boltra is emlékszem, azóta jártam ott többször is - otthon nem kínáltunk belőlük másokat, csak mi használtuk őket. Egy hónappal a halála után költöztem el a lakásból, amit közösen béreltünk, és akkor tájt vesztett el a másik csésze. Az én életemből ugyan eltűnt, de lehet, hogy máshol tovább éli egykor volt párja nélküli életét...

/ FELADATOK

TÉMÁK:

szerelem, kapcsolatok, tárgyakhoz való viszony

TANTÁRGY:

vizuális kultúra

BEVEZETŐ KÉRDÉSEK:

Milyen tárgyak vesznek körül minket otthon? Miért fontosak ezek a mindennapokban? Milyen funkciójuk van? Ti kaptatok-e már bögrét vagy poharat ajándékba? Aadtatok-e már bögrét vagy poharat ajándékba? Kinek és milyen alkalomból? Mit mond el rólunk, hogy mit ajándékozunk? Egymásnak adott tárgyainkkal mit fejezünk ki?

A

/ Készítsetek három bögrét, három emberhez kapcsolódóan, akik fontosak nektek az életekben.

Időtartam: 15-20 perc  
Ajánlott korosztály: 8-12 évesek  
Anyagok, eszközök: agyag vagy gyurma

B

/ Az egyik tárgyunkon keresztül mutassuk be magunkat. Az általunk választott tárgy perspektívájából készítsünk egy képet, valamint egy leírást is magunkról.

Időtartam: 15-20 perc  
Ajánlott korosztály: 12-16 évesek  
Anyagok, eszközök: papír, ceruza

C

/ Válasszunk egy tárgyat, ami összeköt minket egy szerettünkkel. Fotózzuk le azt a tárgyat. Írjuk le, hogy ez a tárgy miért fontos a kettőnk viszonyában.

Időtartam: 15-20 perc  
Ajánlott korosztály: 12-18 évesek  
Anyagok, eszközök: papír, ceruza, mobiltelefon



A bögrék csodálatos világa

Hatalmas tudományos felfedezés történt! Nemrég megnyílt egy dimenziók közötti átjáró! Képzeljétek el, létezik egy párhuzamos világ, amelyik majdnem pontosan olyan, mint a miénk. Egy apró különbség van: ebben a másik világban kialakult egy olyan szokás, hogy az emberek időről időre egy bögrét ajándékoznak annak, akit a legjobban szeretnek az egész világon. Legalábbis a tudósaink, akik álcázva átjutottak oda, ezt mondják. Képzeljük el, hogy kik és milyen alkalomból adhattak egymásnak bögrét. A mi világunk vezetői fel szeretnék venni a kapcsolatot ezzel a másik világgal. Úgy gondolják, hogy ebben a gyerekek segíthetnek a legtöbbet. Ezért arra kérnek minket, hogy készítsünk két bögrét, amit annak a két embernek adnánk, akiket a legjobban szeretünk. Ezzel bizonyítva, hogy mi is olyan érzékenyek vagyunk, mint a másik világ lakói. Ezzel a gesztussal fel tudnánk venni a kapcsolatot a másik világ lakóival és tudnánk egymástól tanulni. Segítsünk a vezetőknél és mintázzunk agyagból olyan bögréket, amelyeket abban a világban még nem ajándékoztak egymásnak az emberek.

Időtartam: 25-30 perc

Ajánlott korosztály: 8-10 évesek

Anyagok, eszközök: agyag vagy gyurma

PFISZTNER GÁBOR

Mire utal a cím?

*Az elvégzendő feladatok előtt álló elvégzett feladat* nem egy megszokott cím. Nem pusztá megnevezés, nem tartalmaz utalást valamilyen korábbi – bibliai, mitikus, történelmi – szöveghelyre. Egy olyan állítás, amellyel a hétköznapiakban találkozhatunk, bár tartalmaz olyan retorikai elemet, amely a mindennapi nyelvhasználatnak nem feltétlenül része. Nyelvtörőre emlékeztet, és feladat elé állítja olvasóját, akinek így „dolga” van ezzel a mondatdal.

Egy lehetséges, Mélyi József által javasolt megközelítés szerint a múlt a jelenben elzárja az utat a jövő elől. Az elvégzett feladat a még előttünk álló elé áll, a mű ebben az értelemben a múlt, jelen és jövő problematikáját állítja a középpontba, és erre utalhatnak a háttérben lévő dolgok is (urna, óra, a három egymásba fonódó karika). A címbe foglaltak azonban felfoghatók úgy is, hogy valójában a jelen az, amely elzárja az utat a múlt elől a jövő felé, azaz a kettő között mindig ott áll a most, amely egyedül megtapasztalható és átélhető. Így az időről áthelyeződik a hangsúly a tapasztalás lehetőségére, arra, hogy végső soron mivel is szembesülünk a képet nézve. Eszerint az elvégzett feladat a mű megalkotásához kapcsolódik, míg az elvégzendő értelmezésként és megértésként a nézőre hárul, amire már a cím nyelvi megformáltsága is utal.

A megértés és az értelmezés azonban körben forog, így az elvégzendőből elvégzett lesz, amelyből további kérdések fakadhatnak, mivel a már megértett új fénybe állítja azt, amire vonatkozik. Az elvégzendő feladat előtt mindig ott áll az elvégzett, amely szükség-szerűen teremti meg a további elvégzendő feladatokat.

A cím ugyanakkor lehet ironikus is, mivel az időbeli viszony a képen térbeli viszonyba fordul át. Gerhes azzal „zavarja össze” a térbeli és időbeli

GERHES GÁBOR  
AZ ELVÉGZENDŐ FELADATOK ELŐTT ÁLLÓ  
ELVÉGZETT FELADAT

meghatározottságok amúgy egyértelműen szétválasztható kategóriáit, hogy az előtérbe helyezi a folyamatban lévő, de elvégzendő feladatot, amelynek hátterét különféle jelek alkotják, utalva a már lezárt cselekvésekre (arra például, hogy azok már ott vannak, odakerültek, létrejöttek a mű megalkotásának folyamatában). De lehet, hogy a háttérben lévő nem megelőzi azt, ami az előtérben látható, hisz időben egyszerre vannak „ott” a képen, és talán nincs is semmi köze a kettőnek egymáshoz. Viszonyuk tehát csupán térbeli, amit a néző megpróbál időbeliként megragadni.

Szürreális és groteszk

Gerhes képe a szó „köznapi” jelentésében, de művészettörténeti szempontból is szürreálisnak hat. Itt a valóság elemei, pontosabban azok jelképes megjelenítései furcsa módon kerülnek egymás mellé, úgy, mintha álmunkban látnánk őket. Nem eldönthető, hogy az óra, a három karika, a váza/urna, a furcsa fogantyús tárgy, amely lehet egy olvasópult vagy egy tálcá, axonometrikus megjelenítésű-e, mivel a többi komponens oldalnézetből látható síkban. Ehhez képest viszont az anyagi megjelenésük nagyon is valóságosnak hat, akárcsak a faoszlop (független helyzetben álló gerenda) és a mögötte guggoló személy (mit csinál, ki ő, nem eldönthető, csak az, hogy milyen ruhát, cipőt visel).

A nem összeillők összekapcsolása azonban nem csak a szürrealizmus eszköztárából ismert. Nem véletlen, hogy a szürrealisták vonzódtak a groteszk világához, amely hasonló módon épül fel. Mindkettőt jellemzi a valószerűtlen és az imaginárius, ami a szürrealistáknál inkább az álom és a fantázia alakjában jelenik meg, míg a groteszk esetében gyakran a rettenetes és szörnyűséges alakját ölti, bár nem ritkán komikus

formában. A nem összeillők összekapcsolásából adódik a groteszk hétköznapi jelentése is, utalva zavaros, nehezen érthető, nevetséges, rettenetes jellegére. Ezek a jelzők a jól ismerttel szemben a dolog idegenségére, érthetlenségére, felfoghatatlanságára mutatnak rá. Gerhes későbbi munkáinál is felismerhető az a szándék, hogy jól ismert jeleket olyan kontextusba emeljen be, amelyben azok átalakulnak, ezáltal nehezen érthetővé válnak, így pedig zavarba ejtik a nézőt. Ez a törekvés *Az elvégzendő feladatok előtt álló elvégzett feladat* esetében is nyilvánvaló. A hatás mégis komikus, mely komikumban végül feloldódik a megdöbbenés. A komikum pedig a képrejtvények látványvilágát idéző heterogén elemek látszólag önkényes összekapcsolásából fakad. Ennek eszköze lehet a montázs, az asszamlázs vagy a kollázs, ami itt nemcsak a háttér kialakításában jelenik meg, de a kép egészének látványa is felfogható ebből az aspektusból. Mindehhez a groteszk esetében a banális és a triviális kapcsolódik, ami itt nem csak a címben jelentkezik, hanem a motívumok sematizmusában, vagy az oszlopot átölő alak pozíciójában.

Gerhes nemcsak látványvilágában és képalkotói stratégiáival kapcsolódik a szürrealizmushoz, hanem a „fotorealisztikus” megjelenítéssel is. Ez itt ugyanakkor megint csak ironikus, mivel ő eleve fényképet készít, amelyen a látható valóságosabb minden valóságnál. A fényképezést a szürrealisták is kedvelték, többek között automatizmusa, gépies működése miatt, ami elvileg kizárta a szubjektivitás lehetőségét, és így alkalmassá tette azt a hétköznapi és az ahhoz kapcsolódó véletlenszerű tapasztalatok vizsgálatára. De fontosnak tartották a fényképen látható és a lefényképezett viszonya miatt is. Mivel ez utóbbit azonosíthatjuk az előbbivel, a fénykép úgy hat, mintha a dolog maga lenne ott, valamint a furcsa, „szürreális”,

álomszerű jelenetek a „valóságban” léteznének úgy, ahogy a fotón megjelennek.

Gerhes képe egyrészt felfogható úgy, mint a fotorealisztikus képalkotás kiforgatása, másrészt pedig úgy, mint a szürrealisták, például a René Magritte által is alkalmazott fényképkészítési gyakorlat eredménye. A „talált” vagy megkonstruált látvány így hat valóságosnak, amit éppen a fényképezés mint eljárás lenne hivatott szavatolni. Magritte-ot elsősorban festőként ismerjük, holott rendszeresen készített fényképeket is. Ezek esetében sokkal egyértelműbb az, ami egyébként a festészet kapcsán is foglalkoztatta, vagyis a reprezentáció kérdése. *A művészet árulása* című képe, amelyen egy pipa mellett egy felirat is olvasható, és amely épp azt tagadja, amit a kép „ábrázol” (azaz ebben az esetben állít), az egyik legkézenfekvőbb példa arra, amivel a *Festin de Pierre (Kőlakoma, 1942)* című fénykép kapcsán is foglalkozik. Miként értjük meg azt, amit látunk, milyen megismerést tesz lehetővé a kép (festmény vagy fénykép), min alapul ez a megismerés, melyek azok a technikák, amelyek segítenek a látvány „megfejtésében”. A képen látható és – a címben – olvasható ellentmond egymásnak. A látvány alapján azt állíthatjuk, hogy a kép például egy pipát (illetve követ evő embereket) ábrázol, azaz, amit ott látunk, egy pipa (illetve kövek). Míg a festmény esetében a szöveg épphogy kétségbe vonja ezt a tapasztalatot, ráirányítva a figyelmet arra, hogy az, amit látunk, nem az, aminek látszik, addig a fénykép esetében éppen a józan ész, a hétköznapi tapasztalat az, amely alapján megkérdőjelezzük a kép – cím által is sugalmazott – állítását. Ha komolyan vesszük Magritte szándékát, akkor Gerhes képe kapcsán azzal kell szembesülnünk, hogy ő ezzel a gesztussal a mű egészét, lehetséges olvasatait teszi idézőjelbe, mivel teljességgel elbizonytalanítja a nézőt, aki már nem tudhatja, valójában mit miként

dekódoljon és értsen meg. Míg egy festmény esetében a képen látható dolgok hordozhatnak csupán kódolt, szimbolikus üzenetet, addig egy fénykép esetében jelként mindig visszamutatnak önmaguk saját „valóságára” is.

### A „médiium” kérdése, a fotográfia szerepe

Tehát van jelentősége, hogy Gerhes Gábor a képet nem megfestette, hanem lefényképezte. Nem csupán azért, amit például Beke László említ egy írásában, miszerint a fotográfia realizmusa felváltja, kiszorítja, szükségtelessé teszi a festészeti realizmust. Az eszközhasználat jelentősége éppen abból adódik, ahogy a fényképezés révén a látvány létrejön, és amiként az a hordozón (pl. fotópapír) megjelenik. Nem pusztán arról van szó, hogy a művész a pigmentek és ecset helyett egyszerűen a fényt és kémiai anyagokat, valamint egy számítógépes program lehetőségeit használja, miközben ugyanazt teszi az utóbbiakkal, mint tenné az előbbiekkal. Mivel komolyan veszi saját eszközeit, tisztában van azzal, hogy a mű egészen más módon „működik” az egyik, illetve a másik esetben.

A fényképi reprezentáció és az, ahogy ez „olvasható”, dekódolható, „megfejthető”, összetett probléma, amely abból fakad, hogy a valóság és kép viszonya minden látszat ellenére nem egyértelmű. A fényképen látható egyrészt mindig egy adott vagy megkonstruált valóság bekeretezett, kiragadott része, amelyet mégis valami egészre vetítünk vissza. Másrészt pedig a dolgok még a valóságban sem csupán „önmagukat” jelentik, mindig kapcsolódnak hozzájuk képzettársítások, amelyek a fényképet nézve nem szükségszerűen tudatosulnak bennünk, mégis befolyásolják a fénykép „olvasatát”. Ugyanígy lényeges, hogy szükségszerűen logikai (ok-okozati) kapcsolatot tételezünk a fényképen

látható és az az által sajátos módon megjelenített között. Legalább akkora szerepe van annak is, hogy pszichológiai mozzanatok is befolyásolhatják a „befogadást”.

Minderre jó példa Andres Serrano híres (vagy inkább hírhedt) műve, a *Piss Christ* (azaz *Pisás krisztus*, 1987), amely megfesthetetlen, hisz akkor épp a lényeg „tűnik el”, ugyanis a kegytárgy (a műanyag feszületen lévő Krisztus alak) Serrano saját vizeletében van. A megbotránkoztatás épp abból fakad, hogy a címben megnevezettet azonosítjuk a képen „láthatóval”, azaz a dolog maga ott van. Holott lehetne az a „folyadék” bármi más is, mivel a fénykép alapján nem lehet különbséget tenni, azaz eldönthetetlen, hogy valójában mit is látunk.

### A táblakép (tableau)

Gerhes Gábor műve kapcsán még egy fontos szempontot figyelembe kell venni, ami őt is foglalkoztatja (például a 2004-ben készült *Önmaga hitében megmerítkezni vágyó férfi* című műben). Ez pedig a táblakép, azaz a bekeretezett, falra akasztott mű, amelynek létjogosultságát már a dadaisták, majd később a fluxus és más neoavantgárd irányzatok is kétségbe vonták. Ez a kérdés két szempontból lényeges. A fényképekkel egykor hagyományosan kis méretű nagyítás, újságban megjelenő reprodukció, óriásplakát stb. formájában lehetett találkozni. Ehhez képest az 1970-es évek végétől készültek olyan művek, amelyeknek az „anyaga” fénykép volt, de méretükből és installálásukból fakadóan hangsúlyossá vált a tradicionális műtárgy jelleg. Ebből következik a második szempont, a sokszorosíthatóság és a terjeszthetőség, amit például a concept art hatékonyan kiaknázott, kiemelten tagadva ezzel az egyediség kitüntetett szerepét. Ez pedig rámutatott



arra, hogy a mű radikálisan nem azonos azzal a dologgal, amit reprezentál. A táblakép esetében éppen ez az, ami felfüggesztődik, és nem véletlen, hogy épp a concept art eljárás módjainak és műhöz való viszonyának kritikájaként használták eredendően.

A táblakép vagy ahogy a „fényképhasználat” kapcsán erre hivatkoznak, a tableau (ahogy azt Jean Francois Chevrier használta) épp azáltal válik jelentőssé, hogy a mű „visszanyer” valamit „aurájából” (amiként azt Walter Benjamin értette, aki épp a fényképezés és a technikai reprodukció összefüggésében mutatott rá annak „megszűnésére”). Ugyanis az alkalmazott technika (pl. lightbox, azaz világító doboz, mint a citylight reklámhordozók esetében), valamint a méret lehetetlenné teszi, hogy a fénykép reprodukcióját azonos minőségekkel ruházzuk fel, mint az eredetit. Az, aminek például a sajtófotó esetében nincs jelentősége (pl. hírkép újságban megjelenő változatát nem különböztetjük meg annak megannyi lehetséges változatától [fotóalbum, kiállítás stb.]), itt most különleges szerephez jut. Ezáltal viszont lehetőség nyílik arra, hogy ismét feltegyék a – megalkotott, jelentéshordozó, sík felületű stb. – kép lényegére irányuló kérdést, méghozzá azt követően, hogy a monokróm festészet ezt már korábban megkísérelte. Az újdonság abból fakad, hogy az eszköz radikálisan különbözik a festészetétől, amiből egészen új belátások következhetnek. Így például a Düsseldorf-i Iskola egyik legjelentősebb képviselője, Thomas Ruff művei kapcsán, aki az 1980-as évek elején banálisnak ható enteriőr-részletekből hozott létre „absztrakt” kompozíciókat, vagy Jörg Sasse korai képeinek esetében, aki épp a reprezentáció problémáján keresztül kérdezett rá nemcsak a fénykép és a fényképi megjelenítés sajátosságaira, de arra is, hogy miként fogjuk fel és értelmezzük a legkülönbébb dolgokat, mint képi motívumokat.

Gerhes Gábor művének pedig épp ez adja az alapját. Hogyan jön létre jelentés, miként érthető meg az, ami látható, javarészt azt is figyelembe véve, ami viszont nem. Mindezek alapján pedig hogyan jön létre egy komplex olvasat, amiből a mű finom humora, groteszk mivolta és álomszerű világa is fakad. Az elvégzett feladat azonban mindig a még elvégzendők előtt áll.



**GERHES GÁBOR, *AZ ELVÉGZENDŐ FELADATOK ELŐTT ÁLLÓ ELVÉGZETT FELADAT*, 2006**

fotó, lambda print

142 × 125 cm

K&H Bank Zrt.

Fotó: GERHES Gábor



# / FELADATOK

## TÉMÁK:

szimbólum, asszociáció, tárgyak

## TANTÁRGY:

vizuális kultúra

## BEVEZETŐ KÉRDÉSEK:

Hol szoktunk találkozni szimbólumokkal? Mi mikor használunk szimbólumokat a hétköznapijaink során? Mit jelenthetnek az egyes szimbólumok a fotón?

## A

Írjuk le, hogy szerintünk mit jelent a két megadott szimbólum, pl.: villámjel, körben a kör stb. Illetve két fogalomhoz (karrier, nukleáris szennyezés) találjunk ki szimbólumokat és rajzoljuk le őket.

Időtartam: 15-20 perc  
Ajánlott korosztály: 14-18 évesek  
Anyagok, eszközök: papír, ceruza

## B

Kizárólag emotikonok használatával jelenítsünk meg egy filmet. Akár a film címére vagy egy híres jelenetére is lehet utalni.

Időtartam: 10 perc  
Ajánlott korosztály: 13-18 évesek  
Anyagok, eszközök: papír, ceruza

## C

Gerhes Gábor művénél a szocreál hangulatú háttér segíti a nézőt, hogy rájöjjön arra: Kelet-Közép Európa lehet a helyszín. Válasszunk ki különböző városokat, országokat és rajzoljunk olyan háttérképeket, amelyek egyértelműsítik, hogy melyik városra vagy országra gondoltunk.

Időtartam: 15-20 perc  
Ajánlott korosztály: 14-18 évesek  
Anyagok, eszközök: papír, ceruza

## D

Komponáljunk egy olyan szelfit, amelyen három ránk jellemző szimbólum szerepel. Ügyeljünk arra, hogy a képen az arcunk ki legyen takarva, mint Gerhes Gábornak.

Időtartam: 15-20 perc  
Ajánlott korosztály: 14-18 évesek  
Anyagok, eszközök: mobiltelefon

**A különös színházigazgató**

Képzeljétek el, hogy van egy eldugott, varázslatos színház a városban. Nagyon kevesen tudnak a létezéséről. Azért különleges ez a színház, mert nem beszélnek a színészek az előadások során, nem is táncolnak, még csak az arcuk sem látható. Különböző szimbólumok segítségével mesélik el a történetet. Egy lelkes művésznek sikerült beülni egy darabra, és annyira tetszett neki ez a különleges történetmesélés, hogy szeretné megkérni a színház igazgatóját, hagyjon fel a bujkálással, és legyen elérhető minden színházat szerető ember számára ez a fantasztikus produkció. A színházigazgató egy feltételhez kötötte a dolgot: ha ez a lelkes ember talál egy olyan osztályt, amely képes kitalálni egy olyan színdarabot, amelyet csak az ő társulata képes eljátszani. Ha ez sikerül, a világ megérett arra, hogy a szokásostól eltérő színdarabokat is lásson. Ezért ez a lelkes művész arra kér titeket, hogy találjatok ki és adjatok elő egy olyan színdarabot, amelyik csak szimbólumokon keresztül mesél el egy történetet. Készítsünk hozzá kartonból geometrikus díszleteket.

Időtartam: 40 perc

Ajánlott korosztály: 14-18 évesek

Anyagok, eszközök: kartonok, dobozok

**SÁRAI VANDA**

Esterházy Marcell munkásságában a kezdetektől fogva kitüntetett szerepet játszanak az emlékezet és a történelem kérdései, a személyes és a kollektív múlt, illetve a családi hagyaték feldolgozásának lehetőségei. Műveiben visszatérően operál a hiány jelenségével, melyen keresztül azt igyekszik megvizsgálni, hogy a távollevő alakról mit képesek felfedni hátrahagyott tárgyai, milyen módon viseli a jelen-nem-lévő nyomait annak élettere. Ez a munkamódszer egyfajta gyászfeldolgozó szertartássá is vált az alkotó számára: míg 2008-ban, *v.n.p. v3.0* című sorozatában nagyapja nyomait igyekezett felkutatni az elhunyt egykori lakásában, addig 2019-es *Innen és túl* című videójában édesapja dolgozószobáját örököltette meg – világos volt ugyanis, hogy a híres író halálát követően érintetlenül álló helyiség ezerféleképp tanúskodik arról, hogyan is élt és alkotott Esterházy Péter.

Esterházy Marcell az életek tereinek árulkodó jeleit kutatta a 2007 és 2010 között készült *atelier\_bp* című sorozatában is, melynek keretében 49 hazai kortárs képzőművész műtermét fényképezte le. A művészet létrehozásának dedikált terek vizsgálata és bemutatása azonban bőven túlmutat a helyszínek dokumentálásán: fontos kérdéseket feszeget az alkotás szentélyeként elképzelt műtermek világáról, ezen túlmutatóan pedig a művész alakjával és a művek értelmezésével kapcsolatban is.

**Az alkotás szentélye: a konyhaasztal**

A műtermek kapcsán valószínűleg máig sokak fejében egy meglehetősen klasszikus kép él, nagy belmagasságú terekről, hatalmas ablakokon beáramló fényről, óriás festővászonról és össze-vissza heverő művész-kellékekről. E képzet szerint a helyet mindeközben valamiféle kreatív aura lengi be, amely hozzásegíti

**ESTERHÁZY MARCELL**  
*ATELIER\_BP*

az alkotót a műalkotás létrehozásához. Az egészet leginkább az alkotás szentélyeként, a művész mint zseni kibontakozásának központjaként lehetne leírni. Esterházy Marcell sorozata azonban pontosan ezt a romantikus ideált igyekszik eltörölni, mégpedig úgy, hogy a kortárs realitás talajára lépve eltöpreng azon: hol és miként alkot a XXI. század művésze?

Az 49 fotóból álló *atelier\_bp* sorozat képei közt ugyan akad elvétve egy-egy klasszikusabbnak mondható műtermi szituáció, az alapvetés azonban nem ez. A 2000-es évek első évtizedének végére ugyanis megváltoztak az alkotásra kijelölt terekkel kapcsolatos igények: sokkal kevésbé számít a belmagasság, viszont annál fontosabb, hogy a térbe kerülhessen egy asztal, amihez egy lappal le lehet telepedni. Ezzel párhuzamosan a különálló műterem fenntartásának igénye is megkérdőjeleződik: a sorozatban nem egy olyan tér szerepel, amely egyértelműen a művész otthonának kiszakított részlete – a nappali egyik sarka, egy többfunkciós konyhaasztal, vagy épp az ágy mellé állított fotel és dohányzóasztal is válhat a művészi munka központjává. A művész tehát sok esetben home office-ba kerül.

Akár egybemosódik a privát szféra és az alkotói munka tere, akár különálló műterem szerepel a képeken, az minden fotóról elmondható, hogy valamilyen formában árulkodik a benne alkotó művészeiről. A terek e tekintetben nagyon intimek, és mivel a képeken nem szerepelnek maguk az alkotók, a fotókat nézegetni olyan érzés, mintha a tulajdonosok távollétében titkos bepillantást nyernénk a színpalak mögé. Ráadásul a művészek jelenléte nélkül az önmagukban álló műtermek magukért kell hogy beszéljenek, de a viszonylag kis méretű, ám annál sűrűbb fotókat böngészve sok mindenre fény derülhet az alkotókkal kapcsolatban: milyen zenét hallgatnak, milyen könyveket olvasnak,

milyen eszközökön dolgoznak, a patinás rendet vagy inkább a „művészi” káoszt preferálják. Hova járnak bevásárolni, hova néz az ablakuk, mivel közlekednek, kinek a fotója díszíti a falukat. Az általában interjúkat illusztráló műtermi portrék helyett itt maguk a terek kerülnek a középpontba, a részletek nyomozásszerű felfedezése közben pedig világossá válik, mennyi mindent meg lehet tudni egy alkotóról, vagy általában véve akárkiről a (munka)környezete alapján.

### A művész és munkahelye

A műalkotások értelmezésével kapcsolatban hosszú ideje dúl a vita: mennyiben érdemes őket a művészek életrajza felől elemezni, mennyiben tekinthetők az egyes alkotások az alkotó életében zajló események lenyomatainak. Erre természetesen eltérő válaszokat nyújtanak a különböző művészetelméleti iskolák: vannak, akik teljes mértékben felszámolnák az életrajzból kiinduló értelmezést, és az autonóm műalkotás elvének zászlaja alatt kizárólag a műre fókuszálnak, míg mások igenis fontosnak tartják a keletkezési körülmények beemelését az értelmezési folyamatba.

Akármelyik szemléletet tartjuk is célravezetőnek, egy gondolat kísérlet erejéig mégiscsak érdemes lehet eljárni azzal a felvetéssel, hogy mit is árul el a művészről és munkáiról az a hely, ahol létrehozza azokat. Első körben egy tyúk vagy tojás jellegű dilemmával is érdemes számot vetni: vajon a műtermi helyzet behatárolja-e a léptéket, amelyben egy alkotó gondolkodik, vagy a létrehozni kívánt művekhez mérten választ magának megfelelő műtermet? Értelemszerűen képtelenség lenne sokméteres szobrokat kifaragni egy hálószoza sarkában, ugyanakkor fölösleges hangár méretű helyszínen dolgozni digitális művek megvalósításához. Ha ezt szem előtt tartjuk, akkor

azok számára, akik jól ismerik a kétezres évek elejének kortárs művészeti színterét, Esterházy sorozata akár egyfajta összepárosító játékként is működhet: ha nem ellenőrizzük, melyik fotó kinek a műtermében készült, jó szórakozás lehet megpróbálni felismerni az alkotókat kizárólag alkotóterük fotója alapján.

A műtermek képei jól rezonálnak arra az átalakulásra, amely az elmúlt évtizedekben nemcsak a művészvilág, hanem általában véve mindenféle szellemi munka területén éreztetni kezdte a hatását: nevezetesen, hogy a munkafolyamatok egyre nagyobb százalékban digitalizálódnak. Így az a különbség is egyre kevésbé látványos, hogy egy-egy műteremként funkcionáló helyszínen épp alkotómunka zajlik, vagy bármilyen otthonról végezhető irodai munka. Vagy akár az is megtörténhet, hogy egyszerre mindkettő, és ez elvezet bennünket egy, a művész alakját firtató szociológiai kérdéshez is, mégpedig hogy miből is él a művész?

Ez persze messze vezethet Esterházy sorozatától, de talán mégsem mellékvágány megemlíteni, hogy a hazai művészeti szcéná jelentős része máig nem tud megélni kizárólag az alkotói munkájából, ezért sokak a tanításból, a kreatíviparból vagy épp az alkotói tevékenységükhöz egyáltalán nem kötődő munkákból finanszírozzák művészetüket. De még azok a szerencsések sem feltétlen mentesülnek az irodai munkára jellemző folyamatok alól, akiknek elegendő bevétele származik az alkotói tevékenységből: az e-mailek írása, telefonok lebonyolítása, az adminisztrációs feladatok, alapanyagok beszerzése, szállítások szervezése – ugyanolyan elengedhetetlen részei a művészlétnek, mint a koncepcióalkotás és a megvalósítás. Innen nézve pedig egyáltalán nem is olyan meglepő, hogy már 2007-ben is egyre gyakrabban irodabelsőre hajazott az alkotók munkaállomása.

### Dokumentáció? Képzőművészet? Dokumentáló képzőművészet?

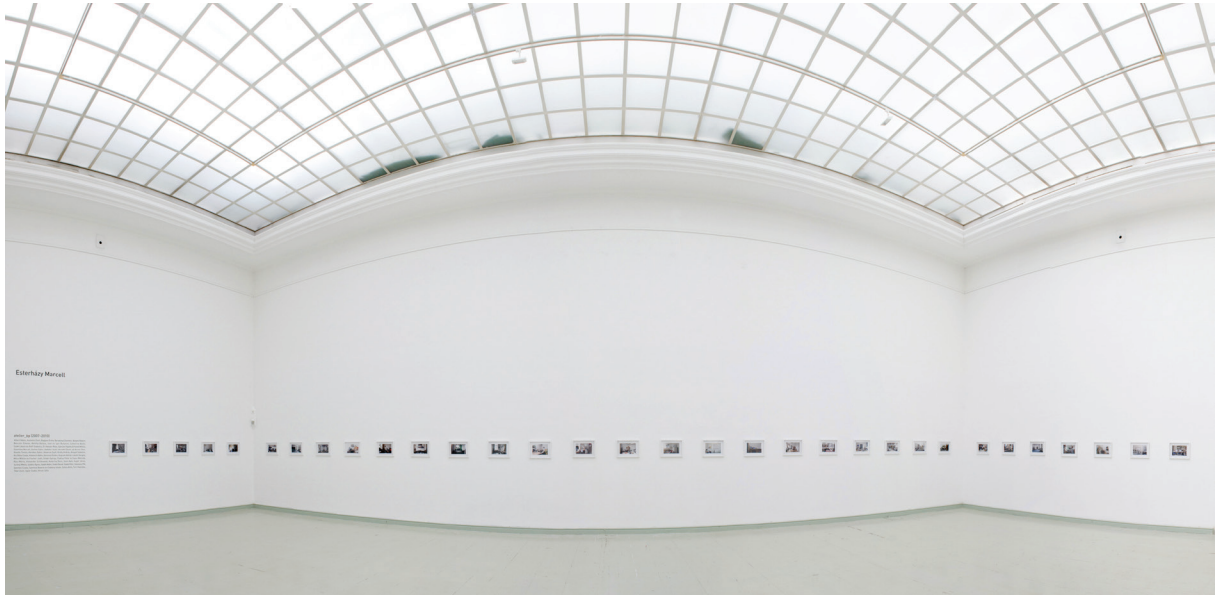
Esterházy műve kapcsán felmerülhet a kérdés, hogy mi is pontosan az *atelier\_bp* műfaja: dokumentációs, esetleg képzőművészeti igénnyel létrehozott fotósorozat? Mitől lesznek a képek többek hétköznapi enteriőrfotóknál?

A három éven keresztül készülő fotósorozat végül 50 elemből állt össze, melyek egyáltalán nem árasztják a beállítottság hamiskás érzetét: egyszerre találhatunk köztük makulátlan tisztaságú, rendezett műtermeket és kifejezetten kupis, zsúfolt szobabelsőket. Ezek sokkal inkább látszanak tükrözni tulajdonosuk személyiségét, mintsem egy instruáló művész vízióját, e tekintetben pedig a dokumentáció sajátosságait hordozzák egy akkurátusan megtervezett fotósorozat helyett. Ennek ellenére a képek láttán sok minden kristályosodik ki a korszak alkotóinak körülményeiről, és általában a kortárs művészeti miliő milyenségéről – ehhez pedig elengedhetetlen volt Esterházy Marcell művészi tekintete is, aki komolyabb közbeavatkozás nélkül tudott sorozatot szerkeszteni a legkülönbébb alkotók élettereiből.

Ennek egyik leglátványosabb, 2010-es bemutatója a Műcsarnokban történt, ahol egyszerű, fehér keretben, már-már ömlesztve installálták egymás mellé a fotókat. A viszonylag kisméretű képekkel így egyszerre két dolog is történt: egyrészt a hatalmas térbe beleveszve gyakorlatilag megszűntek egyedi képekként létezni, kizárólag a sorozat összességében tudták felkelteni a látogatók figyelmét, akiknek nagyon eltökéltnek és kíváncsinak kellett lenniük ahhoz, hogy az egyes képek részleteibe próbáljanak beleveszni. Másrészt pedig teljesen felszámolódott annak lényege is, hogy melyik műterem melyik alkotóhoz tartozik – a kiállítótérben

különösebb jelölés nélkül követték egymást a fotók, ezzel is inkább a sorozatban való gondolkodás koncepcióját erősítve. Az installáció így leginkább egy sereg nélküli seregszemlére hasonlított: a 2000-es évek első évtizedének végén alkotó művészgeneráció tablója lett belőle, melyről azonban épp maguk az alkotók maradtak távol. Hiányuk azonban új ajtót nyitott meg: annak lehetőségét villantotta fel, hogy saját szavaik helyett környezetük mesélje el alkotói generációjuk történetét.





**ESTERHÁZY MARCELL, *ATELIER\_BP*, 2007**  
 fotó, giclée print, dibond  
 49 db 30 × 40 cm  
 Szent István Király Múzeum  
 Fotó: ESTERHÁZY Marcell



## FELADATOK

### TÉMÁK:

műterem, művész, munkahely, társadalom

### TANTÁRGY:

társadalomismeret, vizuális kultúra

### BEVEZETŐ KÉRDÉSEK:

Mennyire tükrözi a közvetlen környezetünk az egyéni-ségünket, érdeklődési körünket? Milyen jelek utalnak rá? Mi köti össze a fotókat? Milyen következtetéseket vonhatunk le a fotók alapján a művészek társadalmi helyzetéről? Milyen munkahelyi környezeteket tudunk felsorolni? Milyen munkák számítanak társadalmilag fontosnak? Milyen munkával lehet sok pénzt keresni?

### A

Esterházy Marcell sorozatából válasszunk ki egy műtermet, és készítsünk egy művet abban a stílusban, amelyben szerintünk a műterem tulajdonosa alkot.

Időtartam: 45 perc

Ajánlott korosztály: 12-18 évesek

Anyagok, eszközök: dipa, tempera, agyag, ceruza, szén, fotó, makett, toll

### B

Képzeljük el, hogy a kedvenc rendezőnk, írónk, zenészünk milyen környezetben alkothat, és hol a legkreatívabb. Fessük le ezt a helyet!

Időtartam: 35 perc

Ajánlott korosztály: 12-18 évesek

Anyagok, eszközök: dipa, tempera

### C

Készítsünk egy festményt vagy fotókollázst a számunkra ideális munkakörnyezetről, ahol a legproduktívabb tudnánk lenni.

Időtartam: 20 perc

Ajánlott korosztály: 10-16 évesek

Anyagok, eszközök: dipa, tempera, olló, ragasztó, fotók, mobil

### A csalafinta kis manó

Marcell egy olyan képzőművész, aki nagyon kíváncsi a többi művészre. Ezért felkeresett sok művészt, és lefotózta azokat a helyeket, ahol készítik a műveiket. Ezek a fotók kikerültek egy múzeumba, de egyszer egy játékos kis manó beszökött oda. Megnézte ezeket a fotókat. Rendkívül tetszettek neki! Annyira tetszettek, hogy ellopta a fotókat a kiállításról. Amikor ez kiderült, Marcell nagyon szomorú lett, de a kis manó még aznap este írt neki egy levelet, amelyben alkut ajánlott: ha cserébe kap valamit, ami legalább annyira izgalmas, mint a fotók, akkor visszaadja a képeket. Marcell arra kér titeket, hogy segítsetek neki visszaszerezni a fotókat. A kis manó azért vitte magával a képeket, mert megghatotta, hogy a művészek beengedték Marcellt az otthonukba. Őt még soha senki nem engedte be az otthonába. Ezért, ha makettet készítünk neki a szobánkról, akkor Marcell visszakaphatja a képeit, mert a kis manó így úgy érzi majd, mintha beengednénk őt az otthonunkba.

Az első feladat után: a kis manó örül, hogy ezzel kedveskedtetek neki. Még egy kérése lenne hozzátok! Fessétek le azt is, hogy hol, milyen környezetben szeretnétek dolgozni felnőtt korotokban!

Időtartam: 45 perc

Ajánlott korosztály: 8-10 évesek

Anyagok, eszközök: dipa, tempera, dobozok, kartonok, olló, ragasztó

A kis manó hihetetlenül örült a rajzaitoknak, ezért visszacsempészte a kiállításra a fotókat.

# 2008

## MÉLYI JÓZSEF

Csákány István 2008-ban készített alkotása valójában mű a műben; egy olyan kép, amely egy képmás köztéri felállítását ábrázolja. A fametszet alapjául szolgáló *Emlékmű egy emlékműnek* című Csákány-alkotást 2008-ban helyezték el a szlovákiai Zsolnán, egy közlekedési csomópont fölött, a magasban. A szobrot, amelyet az alkotó önmagáról mintázott, egy hatalmas, már rég használaton kívüli lámpaoszlop tetejére állították: az életnagyságnál valamivel nagyobb, műgyantából készült alak egy napelemtáblát tart a feje fölé, amelynek energiáját felhasználva egy lámpa őt magát világítja meg. A húszt méter magasságban egyensúlyozó, lentről kisméretűnek látszó és beazonosíthatatlan figura tulajdonképpen a művész önemlékműve. Egyszerre tekinthető a klasszikus emlékművek paródiájának, a kortárs művész helyzetét (szó szerint is) megvilágító alkotásnak, illetve a szocializmus idején épített városi köztér időrétegeit érzékeltető beavatkozásnak. Paródia, mert a hősokeket, királyokat, szenteket megörökítő bronz- és kőszobrokhoz képest inkább reklámfigurákhoz hasonlít; ugyanakkor a művészetre magára is vonatkozik, mert a kortárs művészek ismeretlenségét a túlságosan magasra helyezett, és így láthatatlanná vált szobor elhelyezése jeleníti meg. A városi tér pedig, amely láthatóvá válik, nem más, mint a lassan feledésbe merülő, de mégis mindenütt szembevetű szocialista múlt, ebben az esetben a régi Csehszlovákia egyik városának hatalmas lámpákkal bevilágított útja.

A *Talpra állítás az Emlékmű egy emlékműnek* dokumentációja is lehetne; maga a fametszet a mű felállítását kísérő fényképfelvétel nyomán készülhetett. A kép középpontjában egy munkásruhába öltözött, munkakesztyűs alak áll, pontosabban éppen dől, vagy a levegőbe emelkedik. A jelenetben a munkások a cím értelmében talpra állítják az alkotást – a kép tanúsága szerint ketten megérintik és igazítják, hárman pedig

nézik a többiek munkáját; a valódi munkát ebben az esetben nyilvánvalóan nem a kétkezi munkások, hanem a háttérben látható daru végzi. A daru mögött felüljáró és modern kockaházak láthatók, valaha munkások építették őket, talán munkások számára. A mű a választott technika miatt régiesnek tűnik, leginkább a hatvanas évek Magyarországot (illetve általánosságban Kelet-Európáját) idézve, azt a korszakot, amelyben a kortárs sokszorosított grafika bármely budapesti vagy vidéki otthon falán szinte természetesen jelent meg.

A kép témája is az ötvenes, hatvanas, hetvenes évek világába vezet vissza. Főszereplője a munkás, központi fogalma pedig a munka, s mindez egyszerre vonatkozik a képen zajló tevékenységre, illetve a szocializmus idején felállított munkásemlékművek emlékezetére. A munkás alakja, illetve maga a munka mint szimbolikus fogalom persze már jóval az állam-szocializmus előtt megjelent a köztéri szobrászatban. Constantin Meunier az 1880-as évek közepétől élete végéig készítette a *Munka* emlékművét Brüsszelben, amelynek egyes elemei, illetve koncepciójának darabjai számos későbbi alkotás előképét jelentették. Az 1917-es oroszországi forradalom után a Lenin által javasolt „monumentálnaja propaganda” programjában is fontos szerepet kapott a munka megjelenítése, mindenekelőtt a *Felszabadult munka* allegorikus alakjaiban. A második világháború után a Szovjetunió mintája nyomán Kelet-Európa számos országában, így Magyarországon is számtalan munkásszobor keletkezett és került a városi terekbe. A munkás alakja az ideológiai programokban – szimbolikusan – magasra került, s a kiemelés a szobrok elhelyezésében is tükröződött. Azonban a szimbolikus elhelyezés és a tapasztalható valóság között kezdettől fogva szakadék tátongott.

A *Talpra állítás* képén az ellentmondás a piedesztálra emelt kétkezi munka és a háttérben látható – és



valójában a munkát elvégző – daru között húzódik. A munkás szobra – a magasztos emlékművekhez méltatlanul – éppen két állapot között lebeg. Helyzete épp olyan kétséges, mint a rendszerváltás egyik emblemikus fotósorozata esetében Marx és Engels kelet-berlini szobráié volt. Az NDK fővárosának központjába szánt alkotás készítésének és felállításának dokumentálására a korszak egyik legkiválóbb fotográfusa, Sibylle Bergemann kapott (párt)megbízást. A munkálatok azonban elhúzódtak, és a megváltozott politikai viszonyok között, a nyolcvanas évek végén Engels a levegőben ferdén úszó alakja már nem az ideológia diadalát hirdette, hanem a rendszerváltás lehetőségére utalt. A politikai változásokat követően e fotósorozat szimbolikus tükröképeként értelmeződött a hatalmas berlini Lenin-szobor lebontásának és elszállításának dokumentációja, amelynek egyes képei később a *Good bye, Lenin!* című filmben is megjelentek.

Ha a Csákány-mű címéből indulunk ki, ismét csak a szocializmus korszakának emlékezetéhez jutunk vissza. A *Talpra állítás* egyértelműen összekapcsolható a dialektikus materializmus egykor gyorstalpaló párttanfolyamokon is gyakran sulykolt kijelentésével, amely a szándékok szerint Hegel filozófiáját állította volna feje tetejéről a talpára. A fordulat, amely valójában nem Marxtól, hanem Engelstől származik, az elmúlt évtizedek magyar kultúrájában a Bereményi Géza által írt és Cseh Tamás által énekelt sorokban – „fordítsuk hű, de remek, feje tetejéről a talpára Hegelt, passzolj még egy cigarettát” – fordult ki és élt tovább (*Világnézeti klub*).

A kifordítás – amelyet Hegellel kapcsolatban Marx egyébként valójában használt – a munkások által a munkának állított emlékműre is érvényes, s átültethető magára a művészi munkára is. Mindez nemcsak

a szobor fáradságos magasba emelésére vonatkozik, hanem a fametszetbe mint képalkotó eljárásba fektetett munkára is. A kép alapjául szolgáló fotó gyors elkészítése éles ellentétben áll a faragás és nyomtatás nagy közügyességet és precizitást igénylő folyamataival. Csákány tulajdonképpen nemcsak az emlékművel, de a *Talpra állítás*sall is a művészi munkának állít emléket. Vagyis a kép és a mű közötti összefüggésből kiindulva a befektetett munka kerül a képi gondolkodás középpontjába.

Csákány István művészetében kezdetektől fogva fontos szerepet tölt be a munka témája, a kétezres évek elején elsősorban abból kiindulva, hogy a művész megélhetését nem az alkotások eladása, hanem a különböző építkezéseken végzett ácsmunka biztosította. A kézműves tevékenység és a művészi alkotás olyan művekben fonódott össze, mint a 2005-ös *Útépítők emlékműve*, egy kézikocsi, amelyen téglák sorakoztak, vagy az Ernst Múzeum egyik termében parkettalécéből egészen a mennyezetig ácsolt hegymodell, Cézanne legfontosabb motívuma, a Montagne Saint-Victoire képének átültetése az adott térbe. A 2009-es Aviva-díj jelöltjeként Csákány 1:1 arányban építette fel saját családi házának teraszát, amelyet a kiállítás után valóban az otthonához illesztett. Szintén abban az évben készült *A holnap dolgozója* című betonszobra, egy tűzoltó készenléti ruhájának és bakancsának öntvénye, amely nemcsak a múlt munkásfogalmát teszi idézőjelbe, hanem a munkával kapcsolatos jövőképeket is. Tulajdonképpen számos munkája nevezhető a munka emlékművének. Ilyen a kalapácsokból épített antropomorf alak több variációja, amelyekben a hétköznapi munkaeszköz betonból készült, így használhatatlan és megemelhetetlen. A *Bernsteinzimmer* című alkotás Csákány édesapjának barkácsuffnija nyomán készült:

benne a művész valamennyi bútort, szerszámot és posztert fából faragott ki. Valamennyi így létrejött emlékmű egy paradoxonra épül: a befektetett munka hősiessége az elkészített alkotások banalitásával áll szemben. Ezen felül minden alkotás egy olyan alkotó saját tevékenységének ironikus emlékműve, aki úgy érzi, hogy a világot elevenné faraghatja, vésheti, ütheti, csiszolhatja.

A *Talpra állítás* mint mű a műben a többi Csákány „emlékműhöz” hasonlóan körkörös logikájú, ahol a munka és a műalkotás (ne feledjük, hogy a munka gyakran a művészeti alkotás szinonimája lehet) egymásból értelmezhetők. A fametszet valójában a művészet öncélúságára vagy autonómiájára kérdez rá, azaz magára a művészet lényegére. Vajon tekinthetjük-e a művészetet a régi elképzelések szerint utánpótlási folyamatnak, amelynek során a világ tükröztetve megkettőződik? És lehetséges-e, hogy ebben a folyamatban maga a művész is megsokszorozódik? Vagy a művészet csak saját törvényei szerint ítéltető meg, s ebben az esetben a művészi munka és a munkás kékezi munkája élesen elválik egymástól? A *Talpra állítás* egy első látásra hétköznapiak tűnő tevékenységről készült fotó egyszerű átfordítása egy másik médiumra. A fordítás hasonlata a mű valamennyi rétegére használható. Maga az *Emlékmű egy emlékműnek* alapgondolata is egy fordítás: talán a művész álmában előbukkant kép átemelése a valóságba. Az emlékmű műgyantafigurája a sötétségből a fénybe fordul, a fametszetben a feketéből fehér lesz, a pozitívból negatív. A fordítás egyben a történelmi korok metaforája is lehet. A munkásság felemelésének jelszavát zászlajára tűző, a modernitás szólamát ismételve új környezetet és új embert ígérő rendszerben olyan környezet jött létre, amelyben a túl magasra épített lámpák soha nem

tudták bevilágítani a körforgalmat. Az új ember pedig, aki a korai szovjet avantgárd elképzeléseiben még az új világot építő mérnök-művész alakjával kapcsolódott össze, mára nem más, mint egy saját energiaforrással rendelkező, önmagát felmutató figura.



**CSÁKÁNY ISTVÁN, *TALPRA ÁLLÍTÁS*, 2008**

fametszet

100 × 157 cm

Magántulajdon: Gerő László

Fotó: KOCSIS Ferenc Károly

## FELADATOK

### TÉMÁK:

emlékezés, emlékmű, munkásábrázolás, szocializmus, utópia, városfejlesztés

### TANTÁRGY:

történelem, vizuális kultúra

### BEVEZETŐ KÉRDÉSEK:

Milyen célból szoktak emlékműveket állítani? Milyen technikával készült a mű? (Érdekes elmesélni, hogy a fametszet nagyon elterjedt technika volt a két világ-háború között és a '60-as években is.) Miért volt fontos a munkásábrázolás a szocializmus alatt? Mi az utópia? Milyen utópiák vannak, voltak? Hogyan képzelünk el egy tökéletes társadalmat? Hogyan képzeljük el az emberiség jövőjét?

**A** / Írjunk össze minél több emlékművet, amit ismerünk a saját lakóhelyünkön. Melyik tetszik a legjobban és miért?

Időtartam: 10 perc  
Ajánlott korosztály: 14-18 évesek  
Anyagok, eszközök: papír, ceruza, toll

**B** / Ahogy Csákány István ebben a művében a hatvanas évek szocialista utópiáját mutatja be, úgy mi is képzeljünk el és fessük le, hogy milyen utópisztikus lesz a világ 2050-ben.

Időtartam: 20 perc  
Ajánlott korosztály: 12-16 évesek  
Anyagok, eszközök: dipa, tempera

**C** / A '60-as, '70-es években sok munkásábrázolás született. Válasszunk egy munkát, ami szerintünk jellemző a mai Magyarországra, és tervezzünk hozzá egy emlékművet egy konkrét helyre. Készítsük el a makettjét!

Időtartam: 35 perc  
Ajánlott korosztály: 12-18 évesek  
Anyagok, eszközök: papír, ceruza, talált anyagok, kacetok

**D** / Válasszunk ki a városunkban, lakóhelyünkön egy épületet vagy közterületen található tárgyat, amit már régóta nem használnak. Találjunk ki hozzá egy, a közösség számára hasznos funkciót.

Időtartam: 20 perc  
Ajánlott korosztály: 13-18 évesek

**E** / Tervezzünk egy másik szobrot a szomszédos villanypózna tetejére, Zsolnára. A szobornak egy számotokra fontos dolognak kell emléket állítania.

Időtartam: 20 perc  
Ajánlott korosztály: 12-18 évesek  
Anyagok, eszközök: papír, ceruza

**F** / Képzeljük el, hogy 2050-ben minek állítanának emlékművet az emberek? Készítsünk egy vázlatot!

Időtartam: 30 perc  
Ajánlott korosztály: 12-18 évesek  
Anyagok, eszközök: papír, ceruza

**G** / **Az időutazó**

Hirtelen megjelent a város közepén egy időutazó. Ennek az időutazónak az a munkája, hogy járja a különböző történelmi korokat és megkérdezi az adott korszak legkreatívabb embereit, hogyan képzelik el a jövőt. Legutóbb az 1970-es években járt és onnan hozott egy fekete-fehér képet magával. Akkoriban úgy képzelték az emberek, hogy a jövőben mindenki egyenlő és boldog lesz. Valamint munkásszobrok fogják díszíteni az utcák tereit. Ez az időutazó arra kér minket, hogy képzeljük el, hogy milyen lesz a világ 2050-ben és rajzoljuk le. Ha kész vagyunk a rajzzal, az időutazó elviszi a jövőbe, ahol meg tudják vizsgálni, hogy mi valósult meg az ötletekből.

Időtartam: 45 perc  
Ajánlott korosztály: 10-14 évesek  
Anyagok, eszközök: papír, préseltszén, fixatív vagy hajlakk





/ MODEM

Fotó: BIRÓ Dávid

2009

## MÉLYI JÓZSEF

A cím annak ellenére is különösnek tűnik, hogy pontosan írja le, mi látható a képen: *Mama tésztaglóriával*. Egy tésztaból készült glória már önmagában is furcsa jelenség, s a nimbusz ebben az esetben nem is egy szent mögött tűnik fel egy szakrális térben, hanem egy nagymama feje fölött egy napfényes szobában. A címben rejtetten megjelenik a fotográfus is, hiszen a szavakból kiindulva valószínűsíthető, hogy a képen saját nagymamájáról van szó; a néző azt is feltételezheti, hogy a tésztaglóriát tartó alak sem lehet más, mint maga a fényképet készítő unoka. A *Mama tésztaglóriával* egyszerre profán és művészettörténeti, szakrális utalásokkal teli cím, amely a valóság és a képzelet határterületeit magába foglaló képi világhoz kapcsolódik.

A kép középpontjában egy idős asszony áll egy asztalnál. Mögötte, a hátsó ablakból érkező fényben egy másik alak sziluettje rajzolódik ki: feltartott karjával kör alakot formázva sárga színű, áttetszővé nyújtott tészttát tart maga elé, amely glóriaként jelenik meg a mama feje körül. Az otthonkába vagy egyszerű hálórúhába öltözött mama kezét az asztalon nyugtatja, előtte deszka és sodrófa hever, egyéb eszközök vagy a tésztagyúrás nyomai már nem látszanak. A szobában az asztalon kívül nincsenek bútorok, a fehérre festett falat nem díszítik képek. A fény egy hármassóztású ablakon át árad be, a vakító világosságban az ablakon túl csak néhány lombos fa ágainak körvonalai látszanak. A képtérben felbukkanó elemek sajátosságaiból kiindulva a jelenetet a néző Magyarország egyik vidéki településén helyezheti el, s az időpont is megegyezhet a készítés dátumával: 2009. Bár a hely és az idő – többek között olyan apró jelekből kiindulva, mint az ablak mellett feltűnő, piros-fehér csíkos redőnyhúzó heveder – jól körülhatárolható, mégis első pillantásra nyilvánvaló, hogy nem dokumentumképről van szó;

FÁTYOL VIOLA  
MAMA TÉSZTAGLÓRIÁVAL

a jelenet inkább álomszerűnek tűnik. Ezt a gondolatot erősíti, hogy a *Mama tésztaglóriával* egy nagyobb, a valóságot és a saját képzeletet egy-egy képbe sűrítő sorozat darabja: Fátyol Viola 2008 és 2012 között készült, családtagjait és önmagát ábrázoló képsorának a *Családrajz* címet adta.

A *Családrajz*ban valós szereplők láthatók képzeletbeli vagy gyermekkori emlékképekhez kötődő, múltat megidéző, eseményeket, mozdulatokat szimbolikussá emelő jelenetekbe rendezve. A gyakran világosság és sötétség ellenpontosozását alkalmazó fotókon a legközelebbi rokonok, az anya, az apa és a nagymama kerülnek középpontba; mellettük maga a fotós válik – a képen láthatóan, vagy a kamera mögött láthatatlanul – főszereplővé. Az alakok elrendezése sok esetben klasszikus művészettörténeti ábrázolási típusokra utal vissza: a szülő és gyermek együttese egy alkalommal a pietà kompozícióját idézi, az egyéni portré pedig az ikonok frontális szentábrázolásainak emlékét hívhatja elő a nézőben. A glória motívuma több formában is felbukkan: az egyik fotón az anya feje körül – mintha a levegőben lebegnének – hógolyónyomok rajzolnak ki koszorút; az *Apám tapétaglóriával* című képen pedig a szakállas apa elnyúlt nadrágban, félmeztelenül, nyakában kerek, aranyszínű medallionnal áll egy kopott fal előtt; a feje mögött, egy szabályos kör alakú felületen – talán egy valaha ott függött kép helyén – nimbusz körvonala látszik. A *Családrajz* sorozatban Fátyol Viola a fotográfia segítségével készít emlékképkivonatokat, amelyekben az egyes helyszínek, jelenetek akár egykori valóságos történésekre is utalhatnak, de a fények, kompozíciók, tárgyak révén inkább az álomszerűség érzete jellemző. A környezet minden esetben álomszerűen lecsupaszított: az üres, legfeljebb egy-egy bútort, néhány berendezési tárgyat magukba foglaló, éles fényekkel, különös árnyékokkal teli, sokszor

drámaivá tett terekben az emberi kapcsolatok, a szereplők közötti – rejtett és a mozdulatok vagy a nézés révén feltárássra váró – viszonyok kerülnek középpontba. A sorozatban fontos szerepet kap az idő: az idősdéssel, az elmúlással, az egyes életkorszakok közötti átmenetekkel kapcsolatos gondolatok, az életkorokhoz kötődő szerepek és elvárások rendszere.

A *Mama tésztaglóriával* esetében – amelynek ötlete eredetileg korábban, egy egyetemi feladathoz, a szentség, a szakralitás témájának feldolgozásához kapcsolódva született meg – a szereplők rejtettsége és megmutatkozása, a környezet lecsupaszíttottsága háttérbe szorítja a kép dokumentumjellegét, s kimerítettségében magukra a szimbólumokra irányítja a figyelmet. A szimbolikus tér középpontjában az egyszerre szent és profán jelentéssel felruházható tésztaglória áll. A glória a legkülönfélébb kultúrák ábrázolásaiban az ókor óta mindig szakrális jelentést hordozott: az Isten vagy az istenek által kiválasztott személyeket jelöl, szentek vagy a világinál magasabb hatalommal felruházott alakok feje fölött, mintegy felhőként lebeg. Az ábrázolások leggyakoribb közös vonása, hogy a glória vagy nimbusz mintha fényt bocsátana ki magából, azaz mintha fénykoszorúval keretezné a kiemelt személyt. A glória ugyan a XVI. század után egyre ritkábban bukkan fel az ábrázolásokon (a XX. században pedig profanizálódáson esik át – lásd Simon Templar, az Angyal figuráját), szinte automatikus asszociációként szentekhez kapcsolódó, szakrális jelentését mégis máig megőrizte. De lehetséges-e, hogy egy a XXI. század elején készült fényképen valóban egy élő szent jelenjen meg? Lehetséges-e olyan mai – az évszázados művészettörténeti sorba illeszthető – ábrázolás, ahol az attribútumok között a sodrófa és a deszka szerepel?

A mama tésztaglóriája szentség és szakralitás szempontjából kétféleképpen szemlélhető. Tekinthető

egyrészt úgy, mint egy hagyományos szentkép eleme, ahol glóriájával a modern világ egyik szentje áll a néző előtt. Ugyanakkor nézhető úgy is, mint a nagymamát piedesztálra emelő, finom humorral és játékossgal átszőtt profán alkotás. Az első nézetben a szent ikonok egyszerű szerkezetét látjuk a kompozícióban, a második nézetből kiindulva inkább egy valós személy élettörténete sejlik fel: a templomba járás régi szokása és hagyománya, a mindennapos ima. Az egyik értelmezés hátterében az ember és a szakralitás mai viszonya áll, a másik mögött a családi életben a nagymamai szerep felmagasztalásának gondolata húzódik. Valójában a két szemszög leginkább egymásra helyezhető értelmezési réteggként képzelhető el, különösen abból kiindulva, hogy Fátyol Viola munkáiban a kétfajta nézőpont egymásra másolása eltérő sorozatok esetében is a koncepció fontos elemét alkotja.

A *Mama tésztaglóriával* esetében a szakrális és a profán, a hagyományos és a jelenhez kötődő, az általános emberi és a szűk családi nézőpont a kép minden elemében egymásra vetítve érzékelhető; a térbe behatoló világosság így egyszerre értelmezhető szimbolikus, és mindennapi módon, egy vidéki magyar házba besütő napfényként. A glória fénye egy háromosztatú ablakon keresztül érkezik a szobába, amely a klasszikus ikonográfia szerint a Szentháromságra utal – gyakori ez a motívum a templomépítészetben (lásd például a pannonhalmi Szent Márton-bazilika keleti ablakait). Ugyanakkor a klasszikus szentképekhez képest mégis fontos különbséget jelent, hogy a fény nemcsak az ablakon, de a téstán is átszűrődik; mintha a profán szent, akit a fény körülvesz, a maga szentségét a téstából merítené. A tésztaglória így nézőponttól függően vagy értelmezhető úgy, hogy átereszti a háttérből érkező fényt, vagy úgy, hogy szimbolikus napkorongként maga bocsátja ki azt. E kettősség révén a kép tekinthető

szakrális ábrázolásnak, amelyben a tésztaglórián áthatoló vagy abból áradó fény az eucharisziára is utal, vagy látható humoros, játékos jelenetnek is. A két szemszög egymásra helyezése és összekapcsolása akkor érzékelhető a legpontosabban, ha a néző a látványtól is elvonatkoztatva követi a fény útját: a világosság átjut a fák lombjain majd az ablaküvegen, körbeveszi a lányt, áthatol a tésztaglórián, körülveszi a nagymamát, így ér el azután egészen a kamera nyílásáig, az anya szeméig. A fény szimbolikusn öleli körbe a jelenetet, s fogja egybe a három generációt.

A hagyomány és a jelen találkozása, az időrétegek egymásra helyezése nemcsak a glória vagy a fény szimbolikus és profán megjelenítésén keresztül válik láthatóvá; maga a téstta mint központi motívum is ebben a kettős rendszerben értelmezhető. Akármerről közelítjük, a téstta mint a kenyér alapja számtalan irányba indulva ad módot a szimbolikus jelentések kibontására: a tojás sárgára színezi a lisztet, s a téstta ezáltal változhat át jelképes napkoronggá, élő formává; a tésttából készült kenyér lehet a megtérés, a testi mellett a lelki táplálék jelképe; a kenyér szimbolikusn nem más, mint Krisztus teste.

A tésttanyújtás és a téstta felmutatása egyszerre lehet időtől függetlenül a nőiség szimbóluma és a mai női szerepek újraértelmezése. A tésztaglória az első értelmezési lehetőségből kiindulva szimbolikus burokként jelenik meg, amelyet az unoka tart a nagymama fölél, megjelenítve az értékátadás lényegét, az élet folytonosságának biztonságát; a burok, amely itt akár a születésre és az újjászületésre is utalhat, átnyúlik a generációkon és védelmet biztosít. A kép első látásra a hagyományos női szerepek továbbviteléről szóló alkotásnak látszik, mégis tartalmazza e rend felbomlásának, átalakulásának jeleit is. Hiszen a kép rejtett főszereplője, a nagymama által gyúrt és

nyújtott tésttát magasba tartó unoka már modern képkészítőként keresi a kenyerét, s csak egy kép, egy tiszteletadás erejéig tér vissza a régi házba, hogy glóriába foglalja egy letűnő világ szentjét. Egy egyszerre kívülről kapott és belső indíttatásból vállalt feladat megoldásáért visszamegy egy álomszerűen lecsupaszított múltbeli helyszínre, egy másik idődimenzióba, amely hétköznapi értelemben már nem a sajátja. A kenyérdagasztás közvetett megjelenítésével a jelenetet beállító fotográfus lelassítja az időt – a gyúrás és a nyújtás lassú folyamat –, majd a kép készítésével egy pillanatra meg is állítja azt. Egy másikra helyezi a három generáció idejét, a gyermekkori emlékképet és az álomszerű valóság képét, az évszázados vagy évezredes hagyománnyal rendelkező képi szimbólumokat és a digitális képkészítés sebességét, s ebből gyúrja össze azt a portrét, amely kiemelkedik a jelen pillanatból, és úgy képes több életkor megjelenítésére, hogy a nagymama idős alakján kívül más jól láthatóan nem jelenik meg.

A számos értelmezési lehetőség között ugyanis nem szabad elfeledkezni arról sem, hogy ebben az esetben egyetlen – sorozatba illeszkedő – fotográfiáról, azaz egy beállított, fényképezőgépre komponált, nagyított képről van szó. Ha ebből a szemszögből vizsgáljuk, akkor észre kell vennünk, hogy maga a fotográfia ideje is a képben rejlik. Beleíródott a képkészítés ideje, amely magába foglalja az előkészítést és azt a sebességet is, amely a friss téstta képi rögzítéséhez szükséges – hiszen a téstta hamar szárad, addig kellett a fotót elkészíteni, amíg nem törik össze. A szimbolikus tér kialakítása mellett hasonlóan elengedhetetlen a kép értelmezésekor figyelembe venni a fotó sajátos belső terének elgondolását és kivitelezését. A *Mama tésztaglóriával* esetében a legfontosabb kompozíciós döntés – ami a családrajz elemzése szempontjából



is döntő lehet – a nagymama alakjának eltolása az ablakok szimmetriatengelyéből. Ezzel az aránymódosítással feszültség keletkezik a képben, és a kompozíció nemcsak a merevséget oldja fel, de kimozdul a frontális szentkép középkori keretei közül is. Ugyanígy figyelembe kell venni a fotó belső fényrendszerét, amely egy tudatos döntésből, a derítéssel felerősített természetes fényből mint tér- és hangulatalakító tényezőből indult ki. A kép egyik döntő jellemzője a helyiség világossága, fényessége, amelyet felerősít a nagymama ruhájának fehérsége. A szimbolikus jelentéstartalmak kialakítása, a gesztusok sűrítése tehát a képalkotó eszközökkel – fény, kompozíció, időstruktúra – kapcsolatos döntésekből táplálkozik.

Egyetlen fotó sohasem állhat teljesen önmagában, mindig egy nagyobb képfolyam részét is képezi. *A Mama tésztaglóriával* 2009-es elkészülése óta a művész munkájában folyamatosan megmaradt az emberi kapcsolatok vizsgálata, az önelemzés, a női szerepek vagy az idősebbé válás tematikája. Ezek a témafolyamok nemcsak az életmű korábbi darabjaihoz viszonyítva vizsgálhatók, hanem beágyazódnak a fotográfia és a képzőművészet nemzetközi és magyarországi tendenciába is. Innen szemlélve a *Mama tésztaglóriával* a beállított fotóknak ahhoz a csoportjához tartozik, amely a XX. század nyolcvanas éveitől kezdve vált elterjedtté a világ képalkotásában, s az ezredforduló környékén már a fotográfia természetes eszköztárához tartozott. Ehhez a tendenciához hozzátartozik a drámai fényekből és színekből konstruált környezet, amelyet emberek vagy embercsoportok megjelenítésével szimbolikus tartalmak töltenek meg. A másik, még átfogóbb áramlat az emlékezet vizsgálata a képzőművészet és a fotográfia eszközeivel. Az emlékezés működése és struktúrája szintén a nyolcvanas évektől került a művészi elemzés fókuszába,

magába foglalva olyan egymástól távoli területeket, mint az ellenemlékművek kialakulása, a képzőművészet és az emlékezettel kapcsolatos elméleti kutatások, vagy éppen a fotográfiai gyakorlat. E nagyobb szellemi áramlat részeként fordultak újabb és újabb alkotók a családtörténetek felé. Az ezredforduló környékén Magyarországon és a világ számos pontján a fotó eszközeit használó művészek emelték vizsgálatuk középpontjába a magánélet, a családi kötődések problémáit, a személyes narratívák kérdéseit. Hazánkban Fátyol Viola mellett olyan – különböző generációkhoz tartozó – alkotók foglalkoztak egy-egy munkájukban vagy sorozatukba ezzel a kérdéskörrel, mint Csontó Lajos, Eperjesi Ágnes, Gyenis Tibor, Esterházy Marcell vagy Ember Sári. A *Mama tésztaglóriával* e tendenciák metszéspontjában keletkezett, s nyitva hagyja azt a kérdést is, amely az elmúlt évtizedekben oly sok elméleti vitához vezetett: vajon létezik-e határ a fotográfia és a kortárs képzőművészet között? Fátyol Viola munkája egyszerűen átlépi ezeket a kérdéses határvonalakat, mivel a nem a képzőművészetre vagy a fotográfiára, hanem a képre koncentrálni, s ezzel a legtagabb művészettörténeti, fotótörténeti összefüggésekbe illeszthető alkotást hoz létre.



**FÁTYOL VIOLA, *MAMA TÉSZTAGLÓRIÁVAL*, 2009**

keretezett fotó

30 × 45 cm

A művész tulajdona

Fotó: FÁTYOL Viola



## FELADATOK

### TÉMÁK:

nemi szerepek, generációk, nagymama, házimunka

### TANTÁRGY:

etika, hittan, társadalomismeret, történelem, vizuális kultúra

### BEVEZETŐ KÉRDÉSEK:

Hol készülhetett a fotó? A nagyszüleinket milyen rájuk jellemző tárggyal fotóznánk le? Miben különbözne a nagymamáról és a nagypapáról készült fotó? A szüleinket milyen rájuk jellemző tárggyal fotóznánk le? Miben különbözne az apukánkról és anyukánkról készült kép? Miért tésztával fotózta le a nagymamáját a művész? Mi az a láthatatlan munka?

Innen lehet letölteni a képet a feladatokhoz:  
<https://fatyolviola.com/csaladrajz-2008-2012/>

### A

A képen a nagymama feje fölött egy tésztaglória jelenik meg, amiről arra is következtethetünk, hogy a művész számára a nagymama volt az ételen keresztüli gondolkodás védőszentje. Készítsünk mi is egy szelfit, ahol szentként jelenünk meg egy olyan tevékenység közben, olyan tárgyak környezetében, amelyek ránk jellemzőek.

### B

Osszuk párokba a diákokat. Készítsünk egy képzelt interjút a nagymama életútjáról. Az egyik fél a riporter, a másik fél a nagymama. Négy kérdést és négy választ kell közösen írniuk.

Időtartam: 20 perc  
Ajánlott korosztály: 14-18 évesek

### C

Képzeljük el a nagymamát egy másik életszakaszában és rajzoljuk le egy olyan cselekvés közben, ami az adott életkorban jellemző volt rá. Gondoljuk végig, hogy ha a képen nem egy néni, hanem egy bácsi lenne, akkor az hogyan változtatná meg az életeseményeit?

Időtartam: 10 perc  
Ajánlott korosztály: 10-16 évesek

### D

A fotón a nagymama egyik fontos szimbóluma a tészta. Rajzoljuk le a családtagjainkat egy-egy rájuk jellemző tárggyal.

Időtartam: 45 perc  
Ajánlott korosztály: 10-14 évesek  
Anyagok, eszközök: papír, ceruza, tus, filctoll

### E

Tervezzünk egy kampányt, amely a láthatatlan munka láthatóvá tételét tűzi ki célul. Találjunk ki hozzá plakátot, #-eket, szlogeneket, stb.

Időtartam: 20-25 perc  
Ajánlott korosztály: 14-18 évesek  
Anyagok, eszközök: papír, ceruza, A3-as dipa, kréta, telefon

**F** / Osszuk négy-öt fős csoportokra a diákokat. Egy divatcég ezt a fotót választja a következő kollekciója kiindulópontjának. Találjunk ki egy öt darabos plakáttervet, amin az eredeti fotónak is szerepelnie kell.

Időtartam: 25-30 perc  
Ajánlott korosztály: 12-16 évesek  
Anyagok, eszközök: dipa, olajpasztell

**G** / Gondoljuk át, hogy mi az a szokás, mondás, tárgy, étel, stb., ami a családukban generációról generációra öröklődik. Jelenítsük meg!

Időtartam: 45 perc  
Ajánlott korosztály: 10-16 évesek  
Anyagok, eszközök: papír, ceruza, gyurma, telefon

**H** / Képzeljük el, hogy milyenek leszünk nagypapának, nagymamának. Fessük le időskori önma-gukat. Fontos, hogy figyeljünk a helyszínre, és ábrázoljunk egy számukra fontos tárgyat is.

Időtartam: 45 perc  
Ajánlott korosztály: 10-16 évesek  
Anyagok, eszközök: dipa, tempera, gyurma vagy agyag

**I** / Találjunk ki egy reklámkampányt! Tervezzünk óriásplakátokat, szórólapokat, leporellókat, amelyek a nők társadalmi helyzetéről, a különböző generációk szokásairól, mintákról és sztereotípiákról szólnak.

Időtartam: 45 perc  
Ajánlott korosztály: 14-18 évesek  
Anyagok, eszközök: dipa, tempera, kollázs, újságkivágások, fotók, különböző minőségű és színű papírok, olló, ragasztó

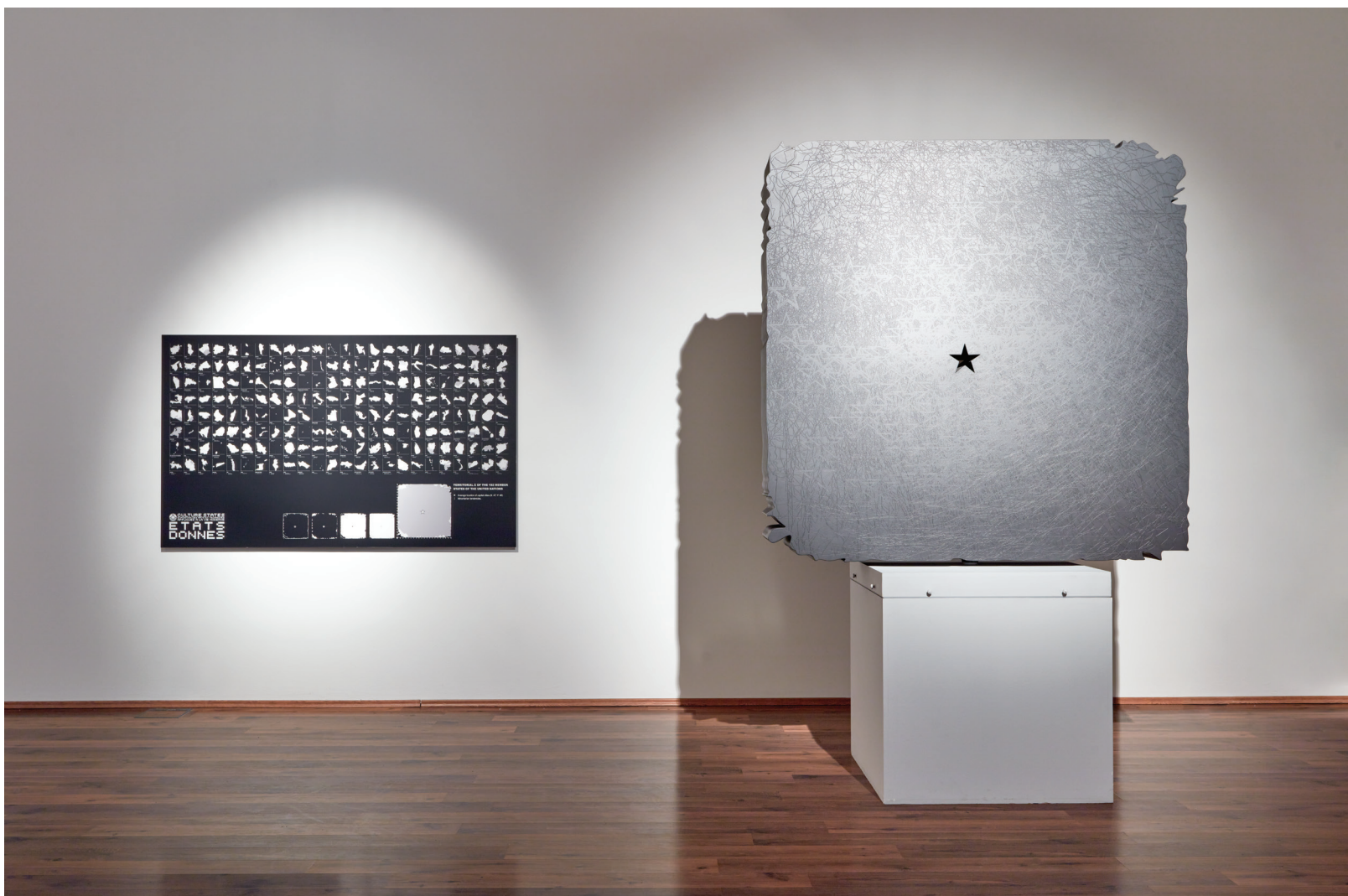
**J** / **A nagymama álma**

Ez a mese egy álomról szól. Még hozzá egy nagymama álmáról. Aki ebben az álomban egyszer csak egy furcsa fehér szoba közepén találja magát, mögötte az ablakon napfény szűrődik be, előtte pedig gyúródeszka és nyújtófa látható. Felette pedig egy tésztaglória. Azt tudja, hogy egy rétest kell készítenie az unokájának. Viszont álmában elvesztette az emlékeit. Segítse-tek megtalálni a nagymama emlékeit! Először fessük le egy másik életkorában, arról hátha eszébe jut, hogy hogyan kell rétest csinálnia. Hála nektek eszébe jutott! Most viszont azt nem tudja, hogy hol van, és mit csinál a férje, nagypapa. Arra kér minket, hogy fessük le őt!

Időtartam: 45 perc  
Ajánlott korosztály: 8-10 évesek  
Anyagok, eszközök: dipa, tempera vagy vízfesték

**K** / Főhősünk álmában fiatal leányként egy konyhában találja magát, ahonnan minden tárgy eltűnt. Derítsük ki, hogy nézhetett ki eredetileg a konyha, kik éltek még ebben a házban, és ki rejtőzhet a tészta mögött.

Időtartam: 20 perc  
Ajánlott korosztály: 8-10 évesek  
Anyagok, eszközök: dipa, tempera vagy vízfesték



/ MODEM

Fotó: BIRÓ Dávid

## 2010

## SÁRAI VANDA

A Société Réaliste alkotópáros művei összetett utaláshálóiokról ismertek. Nincs ez másképp a *Világ kozmopolitái, még egy erőfeszítést!* című alkotás esetében sem, amely a cím hallatán, sőt első pillantásra is a Szovjetunió emlékműveinek és jelszavainak jellegzetességeit idézi meg. Pár másodperc után azonban a néző érzékelni kezdi, hogy itt egyáltalán nem egy előző rendszerből hátramaradt propaganda-emlékművel áll szemben. És itt kezdődik a Société Réaliste munkája és varázsa. A mű elkészítésére 2010-ben kapott felkérést a művészpáros a szlovén Aksioma és MGLC Ljubljana intézményektől. A két művészeti intézmény egy olyan emlékművet kért, amely képes betölteni az űrt az MGLC bejárata előtt álló üres talapzaton. A művészpáros a következő koncepcióval állt elő: egy olyan gravírozott alumínium szobrot terveztek, amelynek alakját az ENSZ-tagállamok méretarányosan azonos méretűre kicsinyített és egymásra vetített formái adják. A méretek megállapításához két adatot használtak: az országok eredeti alakját, illetve a fővárosuk elhelyezkedését. A végeredmény egy szabálytalan oldalakkal rendelkező négyzetszerű alak lett, amelynek szinte pontosan a közepén egy csillag jelöli a főváros helyét. A Société Réaliste ezáltal létrehozta egy „modell állam” mintáját. Ez a módszertan első pillantásra szokatlanul hathat egy képzőművészeti alkotás létrehozására, a Société Réaliste-nak azonban az egész működése hasonló számításokon, átlagolásokon, újrendezéseken, adatelemzéseken és adatvizualizációkon, jelek és jelrendszerek kiforgatásán alapszik.

A Société Réaliste név mögött egy alkotópáros áll: Gróf Ferenc és Jean-Baptiste Naudy 2004 és 2014 között működtek egy alkotópárként, földrajzilag legfőképpen Párizsban. A nemzetköziség fontos szerepet kap munkásságukban, az alkotók ugyanis meglehetősen eltérő politikai és kulturális háttérből érkeznek. Míg

## / SOCIÉTÉ RÉALISTE

VILÁG KOZMOPOLITÁI, MÉG EGY ERŐFESZÍTÉST!

Gróf Ferenc a szocialista Magyarországon született és saját emlékekkel rendelkezik arról, milyenek a minden napok a vasfüggöny szovjet befolyás alá eső részén, addig Jean-Baptiste Naudy egy nyugati államban még kisgyerek volt a rendszerváltás idején. Ezek az eltérő tapasztalatok nagyon termékenyen hatottak a közös munka során, műveikben ugyanis kitüntetett szerepet kapnak a különböző politikai ideológiák, jelképek és hatalmi törekvések. Ugyanúgy megjelennek a szocialista minták, mint az Európai Unió alapelvei, máskor a francia gyarmati múlt vegyül a szovjet örökséggel, vagy épp az Egyesült Államok hatalmi ambícióival. Gróf Ferenc egy interjúban úgy nyilatkozott, hogy bár Naudyval egymás között franciául beszélnek, munkáik hangsúlyosan angol nyelvűek, hiszen a kortárs művészet nemzetközi színterén ez a közvetítő nyelv. Akadnak azonban olyan műveik is, amelyek témájukból adódóan magyar nyelven valósultak meg. Ez a fajta „nyelvek közötti jövés-menés”, ahogy fogalmaznak, meghatározó a munkafolyamataikban, sőt, nevük is egy ilyen jellegű egyvelegből állt össze: a Société Réaliste a szocialista realizmus újraértelmezése egy francia szójátékkal. Jellegzetes munkamódszerüket rengeteg elnevezéssel illették már a kritikusok: a Sociéte Réaliste tevékenységét nevezték politikai dizájnnak, kísérleti gazdaságtannak vagy épp társadalomtervezésnek, sőt, a rengeteg számítási és átlagolási művelet miatt pata matematikának is. Gróf Ferenc azonban a boncnoki és anatómusi munkát tartja a legtalálóbbr párhuzamnak: az adatok, statisztikák, jelek és jelrendszerek elemzése által igyekeznek a különböző politikai rendszerek ideológiáit darabjaira szétbontani, hogy azután azokat a saját értelmezésük alapján építsék újjá. A Société Réaliste életmű épp ezért bővelkedik módosított térképekben és jelképekben, tipografikus megjelenítésekben, de adatvizualizációkban és



építészeti struktúrákban is. Emiatt talán nem meglepő az sem, hogy munkáik rengeteg értelmezési rétegből tevődnek össze, amelyek felfejtése komoly és egyáltalán nem egyszerű, ugyanakkor kifejezetten tanulságos és élvezetes feladat.

A *Világ kozmopolitái, még egy erőfeszítést!* című munka ékes példája a Société Réaliste által képviselt sokrétű jelentésadásnak. Ez a fajta intellektuális puzzle az alkotók részéről tudatos alkotói attitűd, Gróf Ferenc elmondása szerint ugyanis „a képzőművészet területén komoly probléma, hogy sokan a tömegmédia fogyasztói szokásait próbálják átültetni. De itt neki kell állni hámozni.” Ahhoz, hogy a 2010-ben készült munka minél több rétege feltárható lehessen, sorra kell venni azokat a külső referenciákat, amelyeket címadásával, az adatok forrásául szolgáló szervezet szerepével és a műalkotás formátumának kiválasztásával megidéznek az alkotók. A *Világ kozmopolitái, még egy erőfeszítést!* cím akarva-akaratlanul a „Világ proletárjai, egyesüljetek!” munkásmozgalmi jelmondatát idézi meg az olvasóban. A világhírű jelszó Karl Marx és Friedrich Engels közös munkájának, a *Kommunista kiáltványnak* végszava, amelynek célja nem kevesebb volt, mint hogy leszámoljon az egyenlőtlenséggel és a fennálló osztályharccal, véget vessen a munkások kizsákmányolásának, egyenlővé téve minden embert. Magának a mottónak több értelmezése is létezik: vannak, akik szerint a munkások szakszervezetbe tömörülésére ösztökél, hogy utána jobb érdekérvényesítő pozícióban legyenek a munkahelyi körülményeket és fizetéseket illetően. Egy másik értelmezés szerint a mondat arra ösztönzi a munkásokat, hogy ne csak saját szakterületükre fókuszáljanak, hiszen a munkásság problémái szakmájuktól függetlenek, az ellenségük pedig közös: a kapitalista rendszer. Végül, de nem utolsó sorban, a legtágabban vett értelmezés szerint a munkások

nemzetek felett álló egyesülésére buzdít, hiszen az elnyomás államhatárokon túl nyúlik – ez az internacionalizmus eszméjének alapvető tétele is. A műnek a kommunizmus eszméjéhez visszanyúló jelentésrétegére a szobor közepén elhelyezkedő és a vörös csillag formáját öltő jel emlékeztet. Tény azonban, hogy ez a csillag mára (Magyarországon) betiltott önkényuralmi jelkép, mementója annak, hogy az ideológia a megvalósítás során nem tudta beváltani a hozzá fűzött reményeket. A cím maga is idézet, amelyet az alkotók Jacques Derridának, a XX. század egyik legjelentősebb francia filozófusának egy szövegéből kölcsönöztek. Az írás, amely 1996-ban született, a Menedékvárosok Első Kongresszusának alkalmából készült, amelyet az Írók Nemzetközi Parlamentjének kezdeményezésére az Európa Tanácsban, Strasbourgban rendeztek meg. Fontos tisztázni, hogy mit is jelent ebben a kontextusban a kozmopolita, amely a Derrida szövegben és a Société Réaliste alkotása esetében a proletár helyébe lépett. A kozmopolitizmus egy filozófiai irányzat, amelynek gyökerei az ókori görög gondolkodásból származnak. Jelentése világpolgárság, alapja pedig egy olyan szemlélet, amely egy adott ország (leggyakrabban a saját nemzet) érdekei helyett az egész emberiség jólétét helyezi előtérbe. Eszerint a meggyőződés szerint minden ember egyenlőnek születik, és az emberek egy közösséghez való tartozásának alapja nem az állampolgárság, hanem a közös értékekben való hit kell, hogy legyen. A felvilágosodás korában Immanuel Kant, német filozófus alkotta meg az egyetemes vendégszeretet gondolatát, amely szintén alapelv a kozmopolitizmus irányzatában: ez a kanti gondolat alapvető etikai kötelességként tételezi az idegenek befogadását, amennyiben azok békés szándékkal érkeznek, állítása szerint ugyanis senkinek sincs több joga a Föld egy adott szegletében tartózkodni, mint egy másik emberi

lénynek. Ennek alapján egy kozmopolita közösségnek bárki egyenrangú tagja lehet, amennyiben tiszteletben tartja és elfogadja a közösség többi tagját. Az elmúlt évszázadokban több várost is neveztek már kozmopolitának, ez azonban nem feltétlenül abból ered, hogy lakosai mind jól ismerik a kozmopolitizmus irányzatának történetét, sokkal inkább amiatt nyerhették el ezt a címet, mert a városlakók békésen tudtak együtt élni különböző etnikai, vallási vagy épp kulturális hovatartozásuk ellenére is. A XX. század korábban elképzelhetetlen humanitárius kríziseket hozott az emberiség történetében: a Holokauszt során lemészárolt tömegek, a világháborúk civil és katonai áldozatai új korszakot hoztak a nemzetközi jogban, és létrejött az emberiség elleni bűncselekmény kategóriája is. Hogy hasonló szörnyűségek elkerülhetők lehessenek a jövőben, ebben az időszakban létrejöttek olyan nemzetközi szervezetek is, amelyek a nemzetek felett állva, globális érdekeket képviselve, az emberiség védelmét és a világbéke megőrzését tűzték ki célul; ide tartozik többek között a Société Réaliste-ot is inspiráló Egyesült Nemzetek Szövetsége (ENSZ) is.

A kozmopolitizmus és a menedéket nyújtó városok hagyományára utal vissza Jacques Derrida is a *Világ kozmopolitái, még egy erőfeszítést!* című szövegben, ahol az egyetemes vendégszeretet fontosságát hangsúlyozza, amely szerinte minden etikai gondolkodás alapja. A kozmopolita városok példáját eleveníti föl, és azt szorgalmazza, hogy itt az idő kidolgozni egy olyan új politikai modellt, amely nagyobb teret enged a városok önrendelkezésére, ezáltal pedig arra, hogy dönthessenek arról, beengednek-e menekülteket közösségükbe, még akkor is, ha esetleg az adott nemzetállam menedékjoga ezt nem tenné lehetővé. Ez egyben egyfajta kritika is Franciaország (és általában véve az ENSZ) menedékjogi gyakorlataival

szemben is, amelyek túlzottan a nemzetállamok érdekeit helyezik előtérbe az egyetemes emberi jogok biztosítása helyett. Ez a fajta kozmopolita szemlélet tehát egyértelműen kritikus az olyan rendszerekkel és szervezetekkel szemben, amelyek a nemzeti érdekeket helyezik a globálisabb, közös érdekek fölé, és amelyekre viszonylag könnyű példákat találni akár az olyan, látszólag támadhatatlan missziójú szervezetek esetében is, mint amilyen az ENSZ.

#### A Société Réaliste és az ENSZ

Az Egyesült Nemzetek Szövetsége (ENSZ) a legnagyobb tagsággal rendelkező nemzetközi szervezet, amelynek célkitűzése a világbéke fenntartása és megóvása, illetve a nemzetközi együttműködés elősegítése. A szervezet a második világháborút követően, 1945-ben jött létre Nemzetek Szövetsége néven, azzal a céllal, hogy a jövőben elkerülhetővé válhassanak a háborús helyzetek azáltal, hogy az érdeklellentétben álló nemzetek rendezni tudják konfliktusaikat. Az ENSZ mára hatalmas szervezetté nőtt ki magát rengeteg szakosodott alszervezettel a háta mögött: ilyenek például a gyermekjoggal foglalkozó UNICEF, a menekültüggyel foglalkozó UNHCR vagy épp a WHO (Egészségügyi Világszervezet). Az alapvetően nemes célokért küzdő szervezetet azonban gyakran éri kritika. Az egyik leggyakrabban visszatérő bírálat, hogy az ENSZ egyfajta „szuperhatalomként” igyekszik befolyásolni a nemzetközi folyamatokat, s erre a legnagyobb hatást az USA gyakorolja. Másrészt gyakran lehet olyan hírekkel is találkozni, miszerint az ENSZ békefenntartó egységei, visszaélve helyzetükkel, valójában bántalmazzák a helyi a lakosokat vagy épp korrupciós botrányokba keverednek. Mindebből kiindulva egyáltalán nem meglepő, hogy egy, az ENSZ-hez hasonló szervezet

nem egyszer kitüntetett szerepet kapott a Société Réaliste munkásságában. Érdemes ezeket a munkákat röviden áttekinteni, ugyanis nagyon jól egészítik ki a *Világ kozmopolitái, m  g egy erőfeszítés!* kontextusát.

A 2009-ben készült *  tats-donn  s* sorozat kapcsolódik ide a legszorosabban, ez tartalmazza ugyanis a(z) – ENSZ tagállamok kicsinyített m  sainak egymásra vetítéséből létrejött, gravírozott textúrájú – szobor alapját jelentő számítások eredményeit. Ezek a nyomatok azért is tanulságosak, mert v  g  g  kovethet   rajtuk a Société Réaliste alkotói módszertanának több eleme is: az adatokkal való munka, azok újrarendezése, vizuális átértelmezése, és nem utolsó sorban egy ezeken alapuló szobor létrejötte.

Az ENSZ tagállamainak zászlói szolgáltattak inspirációt a m  v  sek *ENSZ kamuflázs (2012-2013)* című sorozatához: az alkotók egy minták generálására használt szoftver segítségével   jraprogramozt  k a 193 tagállam zászlóit. Megtartották az egyes   llamok jellegzetes sz  ineit, ezekből azonban az általában   lc  z  sra használt kamuflázs mintáját formázták meg. A zászlókat követően a himnuszokat vette g  rcs   alá a Société Réaliste: 2013-as *Egyetemes himnusz* című munkájukkal elk  sz  tett  k az ENSZ himnuszát. Egy számítógépes program segítségével átlagot vontak az összes ENSZ tagállam himnuszainak hangjaiból, és ezekből az átlagolt hangjegyekb  l hozták létre az új szólamokat. A demokratikus módon, minden nemzet sajátosságait figyelembe vevő eredmény azonban ember által szinte elj  tszhatatlan. A himnuszok fontos szerepet játszanak a *Világ kozmopolitái, m  g egy erőfeszítés!* esetében is: a m  v  sek a szobor oldalába olyan angol nyelvű szavakat (pontosabban: mellékneveket) véstek, amelyek az ENSZ 193 tagállamának himnuszaiban szerepelnek.   gy végül 1839 sz   jelenik meg ebben a kvázi k  be vésett nemzeti szótárban,

amelyek eredetét az országok nemzetközi rövidítésével (ISO kódjával) jelzik az alkotók.

#### Emlékmű mint tartalom és forma

A Société Réaliste munkásságában az egyik legfontosabb tényező mindig is az volt, hogy a különböző ideológiák koholt jellegéről ler  nts  k a leplet, megmutatva, hogy végső soron nem alapigazs  gokr  l, hanem emberek alkotta koncepc  okr  l van bennük szó. A történelemmel kapcsolatban gyakran hangzik el az a mondás, hogy a győztesek írják. Ehhez azt is érdemes hozzáfűzni, hogy a vesztesek sem maradnak restek megalkotni saját álláspontjukat, épp ezért nagyon tanulságos tud lenni ugyanazon történelmi eseményeket különböző nemzetek t  rt  nelemk  nyveinek elmes  l  s  ben egymás mellé helyezni.

A Société Réaliste szobrának gravírozott textúráját az ENSZ országainak határai adják, amelyek annyi helyen metszik egymást, hogy szinte teljesen bet  r  tik a hatalmas alumínium tömböt. Ezt nehéz nem az egyes tagállamok   rdekellent  teik  nt értelmezni, amelyek b  r papíron a vil  gb  k  re esküdtek fel csatlakoz  sukkor, saját nemzeti érdekeik sérülése esetén könnyen feledkeznek meg a nemzetek felett álló célokról. Fontos azonban azt is látni, hogy a nemzetfogalom maga legalább annyira mesterségesen létrehozott, mint ahogyan a történelmi események elmes  l  s  nek   le is azon múlik, kit  l halljuk a történeteket. A nemzeti identitás egyik legelismertebb kutatója, Benedict Anderson a nemzetet egy elképzelt közösségnek nevezi, rámutatva arra, hogy mennyire modern és nem magától értetődő, hogy identitásunkat az alapján határozzuk meg, mely országban születtünk. Elég csak belegondolni abba, hogy a XVIII. század hajnalán nemzetfogalom m  g nem is létezett, mára pedig minden okirat egyik

alapinform  ci  ja az állampolgárság. A korábban vázolt kozmopolitizmus eszméje azonban kritikus ezzel: a nemzeti identitás és az ezekre épülő nemzeti érdekek ugyanis gyakran nem összeegyeztethetők a világpolgárság és az egyetemes vendégszeretet koncepc  i  val. Ezek a kritikák egy az egyben lefordíthatók az ENSZ-et   rt kritikákra is,   gy a folyamatosan egymás útjába kerülő határvonalak a Société Réaliste m  v  n könnyen megfeleltethetők az ENSZ c  lkit  z  sei  rt tett munkáját megnehezítő, örökké súrlódó nemzeti érdekeknek is.

A szobornak adott emlékmű forma is felvet egy fontos szempontot. Az emlékművek ugyanis kiváló lenyomatai a különböző ideológiák nemzeti reprezentációs munkájának, épp emiatt nagyon is illenek a Société Réaliste által végzett kutatásokhoz. A *Világ kozmopolitái, m  g egy erőfeszítés!* emlékműve ráadásul egyfajta metaeml  km   is: egy elképzelt modell  llam elképzelt történelmének állított elképzelt szobor, amelyet a világon szinte bárhol fel lehetne állítani, hamar megt  lt  dne a helyi kontextusok generálta tartalommal.   pp emiatt egyfajta paródiaként is lehet rá tekinteni, amely k  figur  zza az emlékművek kortárs állapotát: hiszen annak tudatában, hogy minden történelmi narratíva megváltozhat egy adott politikai akarat szerint, hogyan is lehetne márványba öntött, örökérvényű állításokat megfogalmazni a jövő generációi számára?





**SOCIÉTÉ RÉALISTE, VILÁG KOZMOPOLITÁI, MÉG EGY ERŐFESZÍTÉST!, 2010**

gravírozott alumínium

180 × 180 × 35 cm

Somlói-Spengler gyűjtemény

Fotó: Nada ŽGANK

## FELADATOK

### TÉMÁK:

nemzetek, nemzeti öntudat, összefogás, kitalált ország,  
himnusz, zászló, határok

### TANTÁRGY:

földrajz, történelem, vizuális kultúra

### BEVEZETŐ KÉRDÉSEK:

Mire emlékeztet minket ez a tárgy? Milyen szöveg olvasható rajta? Szerintetek miért pont ezek a szavak szerepelnek a szobron? Mit jelölhet a csillag? Milyen konfliktusok lennének, ha a világ összes országa egy nagy ország lenne? Milyen előnyei lennének?



A

Osszuk négy-öt fős csoportokra az osztályt. Mondjunk két fogalmat, és a csoportoknak olyan szoborcsoportha kell állniuk, ami szerintük a legjobban visszaadja az adott fogalmat. A két fogalom: egység, szabadság.

Időtartam: 10 perc  
Ajánlott korosztály: 12-16 évesek

B

**Találjuk ki az ideális országot!**

**Ágazat:** Válasszunk egy ágazatot, ami a legfontosabb lesz az országunk számára. Ez lehet a természetvédelem, kultúra, sport, oktatás stb. Gondoljuk végig részletesen, és írjuk le, hogy milyen módokon támogatnánk, fejlesztenénk az általunk választott ágazatot.

**Zászló:** Először az ország zászlaját kell elkészíteniük. Minden csoport kap annyi papírlapot, ahány személyből áll. Az összes lap felhasználásával kell megalkotniuk a zászlót. Közösén kell kitalálniuk a formát, színeket, címet, de mindenkinek a saját lapjával kell dolgoznia.

**Himnusz:** Írják meg az ország himnuszát úgy, hogy a következő szavakat nem használhatják: áldott, arany, bátor, biztonságos, bölcs, dicsőség, dicsőséges, egész, egyesült, egyetlen, ellenség, erős, első, éljen, édes, élő, féltékeny, fény, fényes, győzedelmes, győzelem, halhatatlan, halott, hangos, haza, helyi, helybéli, hosszú, hősies, hűséges, idegen, igaz, isten, jövő, kedves, kegyetlen, magas, megszámlálhatatlan, mély, nagy, nagyszerű, nemes, nemzet, nyitott, öreg, ősi, őszinte, pompás, régi, sötét, szabad, szent, szeretett, szeret, széles, teljes, természetes, új, vad, véres, vidám.

Minden csoport prezentálja az országát!

Időtartam: 45 perc  
Ajánlott korosztály: 14-18 évesek  
Anyagok, eszközök: dipa, tempera, ceruza

C

**A jótékony földönkívüliek!**

Hatalmas szenzáció! Meglátogatta a Földet egy idegen civilizáció követe, aki békés szándékkal jött. Ez a követ megbeszélte egy találkozó a bolygó összes országának vezetőjével, és egy megállapodást ajánlott nekik. Azt mondta, hogy amennyiben egyetlen hatalmas országgént képesek működni és félreteszik az összes utálatukat a másikkal szemben, akkor az emberiség megkapja az idegen civilizáció összes technikai vívmányát és találmányát. Ezekkel a találmányokkal véget lehetne vetni az éhezésnek, a betegségeknek, meg lehetne menteni a kihalófélben lévő állatokat és még megannyi eddig elképzelhetetlen dolgot lehet megvalósítani. A Föld vezetőinek tetszett az ajánlat, de amikor megpróbálták egyesíteni az országokat, akkor nagyon összevesztek egymással, mert nem értettek mindenben egyet. A követ megelégte a sok veszekedést és úgy döntött, hogy inkább a gyerekekben bízik. Titeket szeretne megkérni arra, hogy az összes országot olvassátok össze egygé. Készítsük el ennek az országnak a zászlóját és himnuszát.

Időtartam: 45 perc  
Ajánlott korosztály: 10-12 évesek  
Anyagok, eszközök: dipa, tempera, ceruza

D

Az idegen bolygó követe nagyon elégedett a megoldásokkal, ezért az emberiségre fogja bízni a népe összes találmányát és reméli, hogy bölcsen fogjuk használni. Készítsünk tervrajzokat a találmányokról és írjunk hozzá magyarázó szövegeket.

Időtartam: 35 perc  
Ajánlott korosztály: 10-12 évesek  
Anyagok, eszközök: dipa, tempera, ceruza



/ MODEM

Fotó: BIRÓ Dávid

## PETERNÁK MIKLÓS

Ikarus és Transitus  
A szabadság pillanata

## 1. Interfész

*A világ megjelenik valamin. Hívhatjuk a „tudat képernyő-jének” (léleknek). Én úgy hívom, „a tévé”.*

Otto Rössler<sup>1</sup>

Az 54. Velencei Képzőművészeti Biennálé Magyar Pavilonjában kerül bemutatásra Németh Hajnal *Összeomlás – Passzív Interjú* című installációja, mely több, egymással szoros kapcsolatot tartó elemből áll. Az egymást kiegészítő egységeket pontosan kitalált és megvalósított szerkezeti aleatoria (véletlenre épülő elv) működteti és szervezi egészé.

Milyen elemekről van szó? Zene, szöveg, hang, kép, tárgy, történet: kísérleti opera, passzív interjúk mint szövegek könyvek, nyolc csatornás hang, zörej-zaj-környezet és ének, összetört BMW gépkocsi, kottaállványok, fotó, vetített kép, leírások. Fények: vörös, kék, szürke, zöld – természetes fény, a Nap fényátersztő színes fólián átszűrt fénye, valamint mesterséges fények, reflektor, neon, lámpák, vetítőfény. Terek: a pavilon átriumába lépve és előre tekintve a szemközti falon gépkocsi rendszámtáblákra emlékeztető tárgyak sorozatait látjuk, amelyre összefüggő, de a táblák mérete miatt szokatlanul tagolt szöveg került. Ha a táblák előtt állunk és jobbra nézünk, az üvegajtók mögötti falon emberekről láthatunk fényképeket. Mellképek, de a lefényképezettek háttal állnak nekünk, arcukat nem mutatják. A fotókamera abba az irányba néz, amerre az arcok is: a falon túlra. Ott, a falon túli teremben egy filmet vetítenek. Pontosabban videót, amelyben

NÉMETH HAJNAL  
ÖSSZEOMLÁS – PASSZÍV INTERJÚ

énekelnek, és amelyben autókát és az autókhoz kapcsolódó fontosabb helyszíneket lehet látni és hallani. Az átriumból balra indulva találhatjuk meg a totálkáros autóröncsöt, vörös fény és zene befolyásolja az érzékelés terét. Az autó és a videóvetítés egymással átellenes kiállítási helyszíneit közvetlenül összekötő keskenyebb, hátsó teremben kék reflektorokkal megvilágított, árnyékot vető kottaállványok találhatók, valamint a jegyzőkönyvek, vagyis a hallható énekszámok alapjául szolgáló írások.

Minden nyilvánvalónak tűnik, ugyanakkor minden bizonytalan. Minden idézet, és mégsem egészen. Minden ismerős, de mégis kicsit idegen. Nincs egyetlen, kitüntetett nézet, nincs kijelölt bejárési útvonal, didaktikai utasítás. Mit állít elénk, a nézők, a közönség elé a mű? Helyszínelők lennénk, akiknek a feladata jóval egy baleset megtörténte után beszámolók meghallgatása, fényképek készítése, mérések valamely rekonstrukcióhoz, majd a roncsok elvitele, a terep megtisztítása? A baleset itt inkább ürügy, a törött autó pedig a klasszikus értelemben vett szimbólumhoz hasonlatos, egy *symbolon*, amelynek nincs meg, soha nem is volt meg a „másik fele” – ezt kellene megalkotni, ez lenne a művelet tétje. Feladat interfészre: eszközt vagy megoldást találni arra, hogyan lehet nem látható arcokkal szembenézni?

## 2. Szépség

*...Mert hisz a Szép nem más,  
mint az iszonyu kezdete, mit még elviselünk,  
s mennyire bámuljuk, mert megveti szenvtelenül, hogy  
összetiporjon. Isonyu minden angyal.*

Rainer Maria Rilke: *Duinói elégiák*<sup>2</sup>

A „schrecklich” jelző mögött, melyet Rilke használ, a „schreck”, az ijedtség áll: a rémület a félelem kapuja. Mint az ismeretes, a drámai hatás kiváltását az *együtt-érzés* és a *félelem* felkeltése bizonyosan elősegíti. A kiállított autó és a jegyzőkönyvek ilyen, a „való világból” vett, tragikus elemei a műnek. Ismerhetjük, milyen érzés az országúton elhaladni egy korábban megtörtént baleset még látható nyomai mellett. A kiállítótérben a megjelenítés ugyanakkor nem ezt a riadt empátiát célozza, itt inkább a megfigyelő tárgyi-lagossága és a fantázia behatárolhatatlansága ütközik, feszül egymásnak, a látható így pusztán az elképzelhető határa. Az összetört autóban, e poszt-ready-made szoborban a csúcs-techno-design találkozott egy tervezhetetlen, pillanatnyi formálással. Valóságszobrászat, melyben egyesül a magas szintű tervezés az alacsony szintű formaképzéssel. A létrejövő alakzat egykori hangja, a sebességek csattanása egyetlen hangsűrítőményben összegezhető.

Az absurdus latinul jelenthet fülnek kellemetlen, rossz hangzást, zavaró, disszonáns hangokat. Az autóröncs a kiállítótérben ezt a kellemetlen hangot reprezentálja, mely nincs jelen. Mást hallunk, s arra gondolhatunk, mintha ezt az egyetlen hangot, a gyorsaság csattanását valaki összetettnek tekintette és lelassította volna, tízezerszeresen, saját ritmust képezve, mivel kép soha nincsen hang nélkül, mindig hangok kísérik a látványt. Az abszurd magyarul fordítható *képtelennek* is – képtelenségnek tűnhet a rég elszállt csattanásból kihallani a szférák zenéjét.

Talán e széttartó vektorok – hangok, színek, improvizáció és kötött forma, tárgy és árnyék – az ellentétek egyesítésének módszerére utalnak: a *coincidentia oppositorum* (az ellentétek egysége) cusanusi művelete itt és most a „művészet és valóság” egybeesésének és szembeállításának újabb, drámai kísérlete. A passzív

interjúk eldalolása az autópálya feletti hídon vagy a szerelőcsarnokban egy-egy mini sorsanalízis vázlatai és változatai. Azt kérdezik, hogy van-e kiút, hogy milyen lehet, hallható, látható, vagy esetleg érezhető-e a megmenekülés aurája? Visszatekintés egy lehetetlen feladat akaratlan megoldására.

### 3. Hangok! Hangok! – JÖN! JÖN!

*A csend, mint olyan, nem létezik. Mindig hangot ad valami.*

John Cage<sup>3</sup>

A zene csendje – az időtartam beemelése a zenei kompozícióba, kitágítása, szokatlanul hosszú szünetek formájában, addig, amíg a zene helyet adhat a csendnek, s a csendben a fülek kinyílnak a zajok, zörejek, a hangok jelenléte és e jelenlét folytonossága felé (4’33”). Senki sem inspirálta a zenészek közül a kortárs képzőművészeket úgy, mint John Cage.

„Stimmen, stimmen” – olvassuk ugyancsak az első *Duinói elégia*ban, „Hangok, hangok” – fordítja magyarra Nemes Nagy Ágnes, „Szavazatok, szavazatok” – így pedig az internet fordítórobotja. Az összhangzat, a megfelelő hangolás, egy írás átfordítása egy nem hallható, csupán leírt formából énekelt, zenei hanggá éppoly kényes vállalkozás, mint a fordítás a különböző nyelvek között. Improvizációk és idézetek küzdelme folyik a hangtérben, dialógust hallunk, s mögötte elképzeljük egy csattanás felhangjait – a memória rezonanciáját –, az elbeszélt időpillanat esszenciális, sűrített, dramatizált átiratát.

Gyors improvizáció a baleset is (nem számítva itt Cronenberg ismert filmjét), mivel a váratlanul előállt véletlen – épp szokatlansága miatt – kikapcsolni igyekszik a rutint, ezzel együtt és ugyanakkor kevés

időt ad a tudatos cselekvésre. Az esemény maga az előzmények és következmények közé szorult idő, így kerülhet a hírekbe: egy baleset mindmáig hír, az első vonatbaleset óta.

Katekizmus (filmelőzetes):

- Hallottad, hogy az első magyar művész, akinek autója volt, Benczúr Gyula? És hogy Hajas Tibor, magyar művész, autóbaleset áldozata lett? (Lábjegyzet: Albert Camus autóbalesete, 1960. január 4., a Facel Vega FV3B sportautó, az interneten talált kicsi, fekete-fehér fénykép erről (?), egy fának ütközött autóröncs.)

- Olvastad, hogyan kapcsolja össze Petőfi Sándor magyar költő a haza és haladás fogalmait sebességélményével az első vasúti utazása hatására? „... azon a vasuton bámulatosan halad az ember. Szeretném rá ültetni az egész magyar hazát; néhány esztendő alatt tán kipótolná, a mit néhány század alatt elmulasztott a haladásban. Kár, hogy oly rövid még nálunk az egész vasut. Mikor az ember azt gondolja, hogy még csak fölül, már akkor leszáll, s ott van Vácon.”<sup>4</sup>

- Tudod, hogy Magyarországon 1949-től Ikarusz néven autóbuszokat gyártottak, s a gyár az *átmenet időszakában* válságba került?

- Ismered Paul Virilio javaslatát, mely szerint „a XX. századot tekinthetjük a balesetek múzeumának. Gondolhatunk a film történetére, a televízióéra, a videóéra (ideértve a videojátékokat is), és világos, hogy a legnagyobb látványosság a baleset. (...) Ezért javasoltam a baleset múzeumának megvalósítását: egy olyan múzeumét, ami elhozhatja hozzánk a balesetet, ahelyett, hogy minket vinne a balesetbe.”<sup>5</sup>

- Emlékszel, mit ír Wolfgang Schivelbusch *A vasúti utazás története* című könyvében<sup>6</sup> a tér, idő, sebesség érzete, emberi fogalmai, valamint ezekről alkotott képzeiteink

átalakulásáról? Kiderül, hogy vasút az újkori utazás archetípusa, ahol ember és gép egyesül, és a baleset a rendszer potenciálisan kikerülhetetlen elemévé válik. - Szárnyas kerék. Mit jelent ez? Felelet: ennek a képnek a magyarázatát megtalálod Ezékiel könyvében.<sup>7</sup>

### 4. Ikarus

*S még mi egyre röpülünk,  
Egy sziporkát sem fáradvá;  
Ez a gép tán egyenest a  
Másvilágba megy velünk!*

Petőfi Sándor, *Vasúton*. Pest, 1847. december

Velencében az embernek viszonylag kevés az esélye egy autóbalesetre, ezen nem lehet csodálkozni, ahogy azon sem, hogy az automobil megjelenése a képzőművészetben a XIX. század vége előtt minimális. Nem minden történhet mindenhol és minden időben. Mintha egy tévécsatorna adná itt a híreket, amit még soha nem láttunk, de mégis emlékezni vélünk rájuk. Régészek feltárták, régi, ismert temetkezési mód, amikor a vitéz mellé eltemetik a lovát. Huszárik Zoltán magyar filmrendező *A piacere* című filmjében leeresztik a halott Trabant márkájú gépjárművét a sírba. Történelmi és fiktív tények, valóság és fantázia.

Ikarosz mítosza egyesíti a szabadság, a megszabadulás és a bukás képzetét, melyből mára leginkább csak az utóbbi maradt. Mítosz híján, materiális értelemben már nincs hová repülni, a kérdés csupán, hogy globális vagy univerzális lesz a legutolsó véletlen baleset, mint valamely innováció nem tervezett mellékkörülménye. Mégis, ha már a menekülés kényszere racionális okokból így elmúlt, kérdés, a jelenben hol kereshető



a szabad idő vagy tér arra, hogy átgondoljuk, mi mit jelent. Másként, a művészet lehet-e még, még mindig megteremtheti-e a szabadság terét?

„A történelmi-politikai felfogás egyszerűen kizárja a szabadság lehetőségét. Ha most félreteszünk minden mást, és tisztán formálisan, analitikus módon vizsgáljuk meg a kérdést, többé nem okokat és okozatokat látunk, hanem véletleneket és szükségszerűségeket. A fennálló szabályok szerint viszont a statisztikai értelemben vett véletlen is szükségszerűnek tekinthető. Ha egymás után elég sokszor dobunk kockát, biztos, hogy minden hatodik egyes lesz. Ily módon születik a véletlenből bizonyosság. Ebben az összefüggésben

már lehet szabadságról beszélni. A szabadság abban áll, hogy a véletlent megfordítva valami valószínűtlenből szükségszerűt csinálunk.”<sup>8</sup>

Egy pillanat kibontása: a mű ideje (előadási instrukció: *a piacere*). A *Crash*, az összeomlás miként lehet az így értett szabadság pillanata? Nincs az időben, mert nem megélhető, és nincs az időn kívül, mert az élet és a halál határán nincs idő. A szabadság pillanata az az átmenet, amikor az élet vagy visszakapható, vagy beteljesül. Csoda, kísértés helyett:

„*Oh lassan szállj és hosszan énekelj, Haldokló hattyúm, szép emlékezet!*”<sup>9</sup>

- 1 Otto E. Rössler (1998): *The World as an Accident*. In: The Art of the Accident. V2, Rotterdam. Megtekintés: 2022. 04. 20., <http://www.v2.nl/archive/articles/the-world-as-an-accident>
- 2 Rainer Maria Rilke: *Duinói elégiák – Az első elégia*. Nemes Nagy Ágnes fordítása.
- 3 John Cage: *A szónok 45 perce*. In: John Cage: A csend. Jelenkor Kiadó, Pécs, é.n. 43’20”-nél, 156.
- 4 Petőfi Sándor: *Úti levelek IX*. Beje, július 6. 1847.
- 5 *Surfing the Accident – Interview with Paul Virilio by Andreas Ruby* (1998). In: The Art of the Accident. V2, Rotterdam. Megtekintés: 2022. 04. 20. <http://www.v2.nl/archive/articles/surfing-the-accident>
- 6 Wolfgang Schivelbusch (2008): *A vasúti utazás története – A tér és az idő iparosodása a XIX. században*. [1977] Napvilág Kiadó, Budapest.
- 7 „Ha azok mentek, ezek is mennek vala, és ha azok álltak, ezek is állnak vala, és ha fölemelkedtek a földről, fölemelkednek vala a kerekek is mellettök, mert a lelkes állatok lelke vala a kerekekben.” Ezékiel, 1.21. Károli Gáspár fordítása.
- 8 *Vilém Flusser – Interview in München*, 17th October, 1991. (2010) In: “We shall survive in the memory of others” – Vilém Flusser. DVD, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln.
- 9 Petőfi Sándor: *Tündérlom*. Szalkszentmárton, 1846. február 20.



Yes.



„Could it have happened otherwise?”

**NÉMETH HAJNAL, ÖSSZEOMLÁS - PASSZÍV INTERJÚ, 2011**  
videó, 70'  
A művész tulajdona  
Fotó: részletek a videóból

## FELADATOK

### TÉMÁK:

autó, közlekedés, történetek, fókuszálni egy tárgyra, robotika, mesterséges intelligencia, önvezető autó, környezetszennyezés

### TANTÁRGY:

ének-zene, vizuális kultúra

### BEVEZETŐ KÉRDÉSEK:

Ismertessük a diákokkal, hogy a műből csak egy részletet fognak látni, foglaljuk össze nekik, hogy miről szól a többi része a videónak. Mit látunk? Fontos-e a helyszín? Miért operaként adják elő a történeteket? Mit gondolunk a szereplőkről? Hogy lehet csökkenteni a balesetek számát? Hogyan lehet csökkenteni az autók számát? Szükséges-e? Szerintük jó lenne-e, ha lennének önvezető autók?

A videó megtekinthető a MODEM weboldalon hozzáférhető kiadványban, az Edukáció menüpont alatt.

### A

Találjunk ki egy társasjátékot és készítsük el az egyik játékkártyát, ami a biztonságos vezetésre buzdítja az embereket!

Időtartam: 30 perc

Ajánlott korosztály: 10-14 évesek

Anyagok, eszközök: A2-es dipa, tempera vagy olajpasztell

### B

Osszuk a diákokat négy-öt fős csoportokba. Beszéljük át, hogy miért fontos az embereknek az autó és milyen hasonlóan fontos tárgyak vannak (lehetőleg olyan tárgyakra gondoljunk, amelyek biztosan kéznél lesznek a tanórán: táska, lakáskulcs, mobiltelefon stb.). Ezek közül minden csoport válasszon magának egyet-egyet. Jelezzük a diákok felé, hogy a foglalkozás végére egy közös videót kell készíteniük, aminek az egyes részeit az egyes csoportok találják ki, a végét pedig közösen az egész osztály. Találjunk ki a tárgy köré egy történetet, akár olyat, ami megesett valamelyikünkkel, és készítsünk belőle egy videót. Az egyes videókat próbáljuk meg egy egésszé rendezni. Az utolsó fejezetet az egész osztállyal közösen találjuk ki.

Időtartam: 45-70 perc (két tanórába fér bele)

Ajánlott korosztály: 12-16 évesek

Anyagok, eszközök: mobiltelefon

### C

Halljuk, hogy miről beszél a két operaénekes, látjuk a háttérret, ahol énekelnek. Sűrítsük ezt a két dolgot egy képbe! Az elhangzottak és a képi tartalom is jelenjen meg egy montázson.

Időtartam: 35 perc

Ajánlott korosztály: 12-16 évesek

Anyagok, eszközök: olló, ragasztó, újságokból kivágott fotók, színespapírok

### D

Beszéljük meg, hogy ezeken a helyszíneken miről énekelhetnének még az operaénekesek? Képzeljünk el és fessünk le egy másik helyszínt, ahol még ezt az operát el tudjuk képzelni.

Időtartam: 35 perc

Ajánlott korosztály: 12-16 évesek

Anyagok, eszközök: dipa, tempera

**E** / Hogyan nézne ki ez a jelenet a jövőben és a múltban? Mi lenne a központban az autó helyett? Mi lenne a helyszín? Rajzoljuk le, hogy nézne ki a múltban és a jövőben!

Időtartam: 30 perc  
Ajánlott korosztály: 10-16 évesek  
Anyagok, eszközök: filc, tus

**F** / Osszuk a diákokat négy-öt fős csoportokba. Az opera helyett milyen más műfajú zenét tudunk elképzelni a jelenetekhez? A történet lényegét meghagyva írjuk át a szöveget, ami jobban passzol egy másik zenei műfajhoz, majd adjuk elő.

Időtartam: 20-25 perc  
Ajánlott korosztály: 14-18 évesek  
Anyagok, eszközök: papír toll, ceruza

**G** / Dolgozzunk párban! Találjuk ki, hogy a főszereplőnek, hogyan telt a napja a történet előtt és után. Gondolkozzunk el, hogy mit dolgozik, mi a hobbija, van-e családja. Készítsünk képregényt, amelyben bemutatjuk az egyik szereplő napját.

Időtartam: 20-25 perc  
Ajánlott korosztály: 10-16 évesek  
Anyagok, eszközök: dipa, tempera

**H** / Képzeljük el, hogy a világ országa arra az elhatározásra jut, hogy bevezetnek egy minden országban érvényes közlekedési szabályzatot. Találjunk ki új közlekedési táblákat és készítsük el őket kisméretű kartonokból!

Időtartam: 20-25 perc  
Ajánlott korosztály: 10-14 évesek  
Anyagok, eszközök: színes kartonok

**I** / Egy baleset rekonstrukciója. Helyszínelőkként rögzítsünk nyomokat, amelyek egy balesethez vezettek. Rekonstruáljuk a baleseti helyzetet és dokumentáljuk. Készítsünk felülnézeti rajzot szigetelőszalaggal, amely bemutatja az általunk kitalált baleset pillanatát!

Időtartam: 25-30 perc  
Ajánlott korosztály: 12-16 évesek  
Anyagok, eszközök: színes szigetelőszalag, telefon fotózáshoz, papír, ceruza, mérőszalag

**J** / **A tárgyak körül forgó univerzum**

Egy tréfás kedvű isten úgy gondolta, hogy megmutatja az embereknek, milyen sokféle párhuzamos világ létezik. Ezek közül az egyikben minden az autók körül forog. Az itt élő emberek különböző történeteket mesélnek egymásnak énekelve, amelyekben csak annyi a közös, hogy mindegyikben felbukkan valahogy az autó. A tréfás kedvű isten kipróbálja, hogy mi hogyan állnánk meg a helyünket egy ilyen párhuzamos világban, ezért odaküld minket. Az a feladatunk, hogy választanunk kell három tárgy – kulcs, táska és mobiltelefon – közül egyet. Ki kell találnunk különböző, minél hihetlenebb és izgalmasabb történeteket a tárgy köré, és énekelve előadni őket. Ha ezt teljesítjük, akkor visszakerülünk a saját világunkba!

Időtartam: 20-25 perc  
Ajánlott korosztály: 10-14 évesek



## SÁRAI VANDA

ANTAL BALÁZS, HATHÁZI LÁSZLÓ ÉS  
FODOR ZOLTÁN  
FIX SAROK

Antal Balázs, Hatházi László és Fodor Zoltán *Fix sarok* című 2012-es, Újbuda szívében található köztéri alkotása Újbuda sok rétegéből tevődik össze. Ennek oka, hogy maga a kiindulási pontként szolgáló köztéri szobor, Kárpáti Anna *Ülő férfi* (1967) című munkája is vadregényes háttértörténettel rendelkezik. Érdeemes ezeket a sok szinten egymásba fonódó történeteket szétszálazni, ugyanis rengeteg olyan szempont fejthető fel általuk, amelyek a jelen pillanatból nézve, a hazai és a nemzetközi közbeszédben is komoly aktualitással bírhatnak.

## Alfa a Váli utcában

A Váli utca 10-12. és 14. társasházai között egy elkerített udvar található, itt kapott helyet Kárpáti Anna alkotása, amely jelen ismereteink szerint az egyetlen színes bőrről modellt ábrázoló szobor Magyarországon. Maga a szobor több néven is ismeretes: az *Ülő férfire* a köztéri szobrászat hazai adatbázisában, a *kozterkep.hu* weboldalon *Néger fiú*ként is hivatkoznak.

Ahhoz, hogy megértsük, hogyan kerülhetett ez a szobor a Váli utcai épületek közé, érdemes felidézni a szocialista korszak művészeti alkotások létrehozását pártoló programját, amelynek köszönhetően jelentősen gyarapodott Magyarország köztéri szobrainak állománya is. 1954-ben bevezették az ún. kétezrelékes törvényt, amelynek értelmében minden egyes államilag finanszírozott építészeti beruházás két ezrelékét új művészeti alkotások létrehozására kellett fordítani. Ennek keretében készíthette el Kárpáti Anna is a *Néger fiút*, amely aztán a Váli utcai lakóépületek átadásával párhuzamosan kerülhetett a két ház közötti udvarba. Bár a törvényt a hetvenes évektől ritkábban alkalmazták, a rendszerváltáskor pedig eltörölték, mégis annak utódjaként lehet gondolni a Magyar Universitas Programra (2005-2008): a PPP-konstrukcióban

létrejövő felsőoktatási épületek fejlesztési büdzséjének 1%-át szintén művészeti alkotások támogatására kellett fordítani. Egy interjúban Antal Balázs utal is rá, hogy a kétezrelékes törvény fontos inspiráció volt a számára, és részben ez is vonzotta őt Kárpáti Anna alkotásainak kutatásához.

Bizonyos tekintetben ennek a programnak köszönhető, hogy Kárpáti Anna a korszak egyik kiemelten foglalkoztatott szobrásza volt. Ez azonban nem független attól sem, hogy akkori férje, Kállai Gyula kommunista politikus és kulturális miniszter, későbbi miniszterelnök volt. Nem véletlen az sem, hogy a házasság felbomlása után Kárpáti köztéri szobrászati megrendelésesei megcsappantak.

Maga a Váli utcában felállított szobor is szorosan összefonódik Kárpáti Anna magánéletével, Magyarország korabeli geopolitikai helyzetével, sőt, még Kongó függetlenségi harcaival is. A Szovjetunió befolyása alatt álló országok az 1960-as években egyre nagyobb nyitottsággal fordultak Afrika felé, és áptak baráti kapcsolatokat a kontinenssel, hogy a térségben terjesszék tovább a szocialista eszmét. Ezen kapcsolatoknak is köszönhető, hogy rengeteg afrikai fiatal érkezett a szocialista államokba tanulni. Közéjük tartozott az a Kongóból származó Alfa nevű fiú is, aki később Kárpáti Anna modellje és szerelme lett. Ez a korszak azonban nemcsak a gyümölcsöző nemzetközi kapcsolatok időszaka volt: Kongó komoly függetlenségi és belviszályok által sújtott ország volt. 1960-ban ugyan elnyerte függetlenségét Belgiumtól, ezt azonban a kongói válságnak nevezett öt éves időszak követte, amelynek harcaiban százazrek vesztették életüket.

A Budapesten tanuló Alfa a válság idején rövid időre hazautazott, és csatlakozott a helyi diáklázadásokhoz. A történet folytatása innentől egészen filmbeillő: az elmesélések alapján a fiú ugyan már a repülőjegyet



2012

/ MODEM

Fotó: BIRÓ Dávid

is megváltotta, hogy visszatérhessen Budapestre, a lázadások során azonban meggyilkolták. A jeggyel így végül unokatestvére utazott Magyarországra, általa értesült Kárpáti Anna is a megrázó eseményekről, és arról, hogy hiába várja vissza Alfát. A *Néger fiú* ezért a köztéri művekhez képest ritka mód személyes alkotás, egy tragikus végkimenetelű szerelmi történet emlékműve is egyben.

#### Kárpáti Anna fix sarka

2012-ben a köztéri művészetre specializálódott rendezvénysorozat, a PLACCC Fesztivál keretében avatták fel a Kárpáti munkássága előtt tisztelgő, és ezen keresztül a köztéri művészet általánosabb kérdéseire is reflektáló *Fix sarok* című alkotást. Antal Balázs és Hatházi László, akik 2007 óta Laci & Balázs néven művészcsoporthként alkotnak, Fodor Zoltánnal kiegészülve kezdtek kutakodni a szobrász életművében, feltérképezve a Magyarorszá legkülönbözőbb pontjain álló Kárpáti-szobrokat.

Az alkotás végső formáját végül a *Néger fiú* szobra mögötti épület tűzfalára álmodták meg. A koncepció szerint kiválasztották Kárpáti Anna életművének legizgalmasabb alkotásait, és ezek stilizált képeit jelenítették meg a Váli utcai falon, megidézve az 1960-as évek és azon belül is Kárpáti művészetének vizuális nyelvét. A képek mellett két négyjegyű szám is található: az egyik a szobor állításának évét jelöli, a másik pedig annak a városnak az irányítószámát, ahol az adott alkotás áll.

A művészek által használt technika is egyfajta főhajtás egy manapság egyre kevésbé alkalmazott művészeti technika előtt: az illusztrációkat sgraffito eljárással készítették el, amelynek során a felületekre több rétegnyi vakolatot és festéket visznek fel az alkotók, majd ezekbe karcolják bele az ábrázolni kívánt

mintázatokat. Mivel ez a technika jól bírja az időjárás megpróbáltatásait is, a XIX-XX. században gyakran alkalmazták épületek homlokzatain; Magyarországon az 1960-70-es években élte reneszánszát.

A fekete-fehér képek és a *Néger fiú* szobra kis Kárpát Anna-szigetté álltak össze. A köztéri szobrok egyik fontos jellemzője válik így világossá: a nem hely-specifikus műalkotásokkal ellentétben ezek nagyon is egyetlen helyhez kötődnek, hacsak döntés nem születik az eltávolításukról.

Antal, Hatházi és Fodor alkotása izgalmas kísérlet arra, hogy átfogó képet fessen a jeles szobrászmunkásságáról, anélkül, hogy az eredeti szobrokat elbontanák a helyükről, és egy szoborparkban egyesítenék az életmű darabjait. Ezzel részben művészettörténészi, részben pedig kiállításrendezési feladatokat is végeznek, ráadásul úgy, hogy közben mindvégig abban a térben maradnak, amely Kárpáti alkotásai számára a legotthonosabb: a köztérben.

#### A köztéri művészet és a közvélemény kérdései

A köztéri alkotások jelenléte általában rövid idő alatt olyannyira magától értetődő lesz, hogy a helyi lakosok csak nagyon ritkán állnak meg mellettük, így viszont ha például emlékműként akarnak funkcionálni, pontosan azt a feladatot nem töltik be, ami miatt állítják őket. A művészeti diskurzusban évtizedes vita tárgya, hogy mennyiben tud megfelelő módja lenni a szoborrállítás az aktív, gondolkodásra sarkalló történelmi megemlékezésnek.

A *Néger fiú* esetében az sem segíti a szoborral való ismerkedést, hogy kerítéssel vonták körbe, így csak több méter távolságból figyelhető meg. A kutatás során a művészek tapasztalata az volt, hogy mint oly sok köztéri szobor esetében, a Váli utca lakói sem

rendelkeztek szinte semmiféle információval az ott-honuk mellett álló szobor történetével kapcsolatban.

Ennek kapcsán két kérdésen érdemes eltöprengeni: egyrészt azon, hogy mivel lehet megeleveníteni egy már rég felavatott, de a feledés homályába burkolózó köztéri szobrot? Másrészt pedig, hogy ha ennyire hidegen hagynak bennünket a már kihelyezett köztéri alkotások, mégis mivel indokolhatóak az esetenként komoly ellenállásba ütköző köztéri művészeti kezdeményezések? Mindkét kérdéshez kiváló esettanulmánynak bizonyul a *Fix sarok*.

A Váli utcai falfestmény sok tekintetben példaértékűen revitalizálta az évtizedek óta ott álló köztéri szobrot: közvetlen környezete látványosan felfrissült az újonnan elkészült műalkotásnak hála, amely ráadásul nem véletlenszerűen rendelt egy új köztéri alkotást a *Néger fiú* mellé, hanem elhelyezte azt Kárpáti életművében. Ezzel a művészek kontextust teremtettek a mű számára, ráadásul a lakókkal folytatott egyeztetések is átmeneti figyelmet tudtak irányítani az elfeledett szoborra. A PLACCC Fesztiválhoz hasonló, időszakos események is ezt a hatást képesek kiváltani: efemer akciókkal új színben tudnak feltüntetni köztéri elemeket. Ez már csak azért is fontos, mivel a statikus köztéri alkotásokkal kapcsolatban ritkán merülnek fel új értelmezési horizontok. Pedig végső soron ez lenne minden mű lényege: hogy különböző kontextusokban más-más arcukat és jelentésüket tudják megmutatni.

A köztéri művekkel szembeni tiltakozás kérdését is érdemes megvizsgálni. Művészként alapvető különbség úgy alkotni, hogy nem kizárólag saját esztetikai és koncepcionális szempontokat kell figyelembe venni, hanem esetleg a közösség nézeteit, akaratát is. A köztérre szeretünk közös tulajdonként gondolni, arról azonban, hogy mit szeretnénk ott viszontlátni, szélsőségesen eltér a véleményünk. Fontos kérdés

tehát, hogy egy köztéri alkotást érintő konfliktus esetén hogyan lehet a konfliktust feloldani? És még inkább: ha a köztéri alkotások úgysis láthatatlan részeivé válnak a városképnek, akkor meddig emlékszünk az ezeket övező tiltakozó hangokra?

Mivel a *Fix sarok* esetében egy lakóház tűzfalára került fel a mű, ezért nyilvánvalóan fontos volt, hogy a lakók is elégedettek legyenek az eredménnyel. Az első látványterveket örömmel fogadták, azonban a megvalósítás során megváltozott a véleményük: az egyik idős hölgyben az keltett visszatetszést, hogy a Kárpáti-szobrok ábrái mellé egy táblázat is a falra került volna, amelyen a *Néger fiú* szobrának adatai, többek között a megrendelő neve is szerepelt volna. A hölgy érvelése szerint egy táblázat „túl csúnya” ahhoz, hogy a falra kerüljön, ezért aláírásgyűjtésbe kezdett, és az épület nyugdíjasaival összefogva megvétózta a táblázat falra festését.

A művészeknek tehát újra kellett tervezniük. Mivel a táblázat az egész alkotás egynegyedét tette volna ki, úgy döntöttek: ahelyett, hogy valami mással próbálnák kitölteni a teret, üresen hagyják a helyét. Ez a falon tátongó üresség pedig a hiánnyal tanúskodik a köztéri alkotás nehézségeiről, egy korábbi rendszer emlékezetével folytatott küzdelem folytonos elodázásáról. A művészek szerint ugyanis nem véletlen, hogy az idős lakóknak szúrt leginkább szemet a táblázat: ebben ugyanis szerepelt a megbízást kiadó személy, a Belügyminisztérium munkatársa. A lakóépületeket ugyanis a minisztérium munkatársainak tartották fenn, így az ott lakó idősök közül esetleg többen is az előző rendszer hasznélvezőinek számíthattak. Mivel a szocialista rendszer kiszolgálói és elszenvedői között a mai napig kibeszéletlen feszültségek húzódnak, a tabusítás máig a legfőbb stratégia (elég csak pl. a máig titkosított ügynöktáakra gondolni), a feltáró



jellegű munkákat gyakran övezik tiltakozások. A lakók ellenállása jól rímel a szocializmusból ismert tiltott, túrt és támogatott kategóriákra: míg Kárpáti szobra és műveinek ábrái a támogatott kategóriába estek, addig az ezek megrendeléséről szóló táblázat a tiltott elemek sorsára jutott.

Az üresen hagyott felületet végül sikerült többször is hasznosítani: az avatóeseményen például egy kertmozi vetítővásznaként funkcionált. Bár a művészek akciója az adott körülmények között a lehető legtöbbet hozta ki a helyzetből, kérdés, hogy ezt a gesztust hosszútávon mennyire tudja értelmezni az utókor. A már említett kozterkep.hu oldalon a *Fix sarok* bejegyzése nem sok jót ígér e tekintetben: a bejegyzés szerzője ugyanis azt kéri számon az alkotókon, hogy az üres hely miatt befejezetlenség érzetét kelti a falfestés. A miérteket azonban homály fedi.

#### Miről és kiről készülhet köztéri alkotás?

A köztéri alkotások másik leggyakrabban tárgyalt kérdése, hogy ki vagy mi méltó arra, hogy szobrot állítsanak neki. Ez ugyanis rengeteget elárul arról, hogy egy adott társadalom hogyan gondolkodik saját magáról, hőseiről, áldozatairól és ellenségeiről. Ritkán gondolunk bele abba, hogy a szobrok, amelyek mellett nap mint nap elhaladunk, valaha volt hús-vér embereket ábrázolnak, akiknek politikai meggyőződései, motívációi, akarata volt. Épp úgy, ahogyan azoknak a politikai döntéshozóknak is, akik úgy döntöttek, szobrot állítanak nekik. Mert végső soron egy emlékmű bizonyos történelmi alakok és események jelentőségével kapcsolatban bronzba öntött meggyőződés. És ha így tekintünk rájuk, máris sokkal érthetőbb válik, hogyan alakulhatnak ki heves viták, amelyek a történelem folyamán nem egyszer szobordöntésbe is torkolltak.

Ha azt gondolnánk azonban, hogy a szobordöntés letűnt korok gyakorlata, nagyot tévednénk. Épp 2020 nyarán söpört végig szobordöntési hullám az Amerikából indult Black Lives Matter (BLM) mozgalomnak köszönhetően, amelynek aztán Európában is több szobor esett áldozatául, ugyanis modelljeiket rab-szolgatartással és a fekete emberek jogainak földbe tiprásával vádolták a dühös tömegek.

Egy, a MODEM-nek adott interjúban Antal Balázs, Hatházi László és Fodor Zoltán arra a kérdésre, miszerint kinek/minek állítanának szobrot, az alkotók inkább problémafelvetéssel feleltek. Válaszukban Kongó gyarmatosítását és II. Lipót belga király szerepét idézik meg, akinek kezéhez a kongói népi rtás tapad. A művészek felvetik, hogy tanulmányaik során egyáltalán nem találkoztak a történelem ezen vonulatával, viszont miután tudomást szereztek róla, értetlenül álltak a tény előtt, hogy Belgium közterein II. Lipót szobrai mindezek ellenére érintetlenül álltak.

A hangsúly azon van, hogy álltak. Egészen 2020 nyaráig, amikor is a BLM mozgalom tiltakozói elérték, hogy a kegyetlenség jelképévé vált király többé ne lehessen a közterek ünnepelt hőse; uralkodása során ugyanis 10-15 millió kongói vesztette életét. A történet szomorú fordulata, hogy a belga gyarmatosítás alól 1960-ban, kereken 60 éve felszabaduló Kongó belviszályai még sok kongói életét követelték. Köztük Alfáét is, akinek szobra továbbra is háborítatlanul áll a Váli utca 10-12. és 14. szám közötti udvaron.



#### ANTAL BALÁZS, HATHÁZI LÁSZLÓ ÉS FODOR ZOLTÁN

##### FIX SAROK

##### 2012

sgraffito

11 × 6 m

Helyszín: Budapest XI. kerület,

Váli utca 10-12. és 14.

Fotó: BUDA Gábor

| ADATLAP<br>Köztérületi alkotások nyilvántartása                   |                                                        |                                                |                          |
|-------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------|------------------------------------------------|--------------------------|
| Művész neve:                                                      | Kárpáti Anna                                           | Társ-alkotók /tervezés, kivitelezés fásisában/ | Sculptéti János ép. K.V. |
| Műfaji besorolás:                                                 | plasztika                                              |                                                |                          |
| A mű helye: /megye, helység, utca, házszám, objektum megnevezése/ | Bp.XI. Bezorgényi u. és Váli u. A-B jelű épület között |                                                |                          |
| A mű címe; megnevezése:                                           | Ülő ffi                                                | mérete: fig.m. 220 cm                          | anyaga: bronz            |
| A megbízás kiadásának dátuma:                                     | 1966.XI.4.                                             | A mű elhelyezésének dátuma:                    | 1973.III.31.             |
| A megbízás kiadásának formája:                                    | egyeses                                                |                                                |                          |
| A megrendelő, üzemeltető megnevezése:                             | Belügyminisztérium Anyagi és Technikai csoport         |                                                |                          |
| A mű költsége:                                                    | pályázat:                                              | tervezés:                                      | kivitelezés:             |
| ebből laktörztsai támogatás:                                      | Ft                                                     | 31.500.-Ft                                     | 90.156.-Ft               |
|                                                                   | Ft                                                     | 31.500.-Ft                                     | 90.156.-Ft               |
| Aktiválás adatai: /dátum, összeg/                                 | 31.500.-Ft<br>945.-Ft<br>1973.XII.4.                   |                                                |                          |
|                                                                   | 90.156.-Ft<br>122.600.-Ft                              |                                                |                          |



/ FELADATOK

TÉMÁK:

köztér, elfelejtett történetek, elfelejtett művészek, tárgyak, szobrok a környezetünkben

TANTÁRGY:

történelem, vizuális kultúra

BEVEZETŐ KÉRDÉSEK:

Mi a funkciója egy köztéri szobornak? Van-e kedvenc köztéri szobrunk? Miért fontos lappangó életműveket, műalkotásokat, történeteket felfedezni? Történt-e már olyan, hogy egy régóta a lakásunkban, házunkban lévő tárgy történetét megismertük?

A

Írjunk össze minél több köztéri szobrot, amely a lakóhelyünk környékén található. Válasszunk ki egy köztéri szobrot, annak egy érdekes részletét, és indokoljuk miért azt választottuk, ezt követően rajzoljuk le kinagyítva!

Időtartam: 20 perc  
Ajánlott korosztály: 10-16 évesek

B

Válasszunk ki egy szobrot és találjunk ki egy eredettörténetet hozzá. Rajzoljuk meg kép-regényben.

Időtartam: 25-30 perc  
Ajánlott korosztály: 10-14 évesek  
Anyagok, eszközök: papír, ceruza

C

Keressünk egy olyan tárgyat a lakásban vagy az osztályban, ami régóta megvan, de nem igazán tudjuk, hogy került oda. Fotózzuk le és találjuk ki, hogyan tudnánk társítani egy köztéri szoborhoz. Találjunk ki egy eredettörténetet hozzá kapcsolódva, rajzoljuk meg képregényben.

Időtartam: 20 perc  
Ajánlott korosztály: 12-16 évesek  
Anyagok, eszközök: agyag vagy gyurma, mindenféle talált tárgy

D

Ha állíthatnánk egy köztéri szobrot a lakókörnyezetünkben, akkor mit, kit ábrázolna? Min-tázzuk meg!

Időtartam: 45 perc  
Ajánlott korosztály: 12-16 évesek  
Anyagok, eszközök: agyag vagy gyurma, mindenféle talált tárgy

A szobrásznő szerelme

Volt egy tehetséges szobrásznő, aki rengeteg szobrot készített, amiket az ország különböző pontjain állítottak fel. A legtöbb szobor állatokat ábrázolt. Egyszer viszont készített egy szobrot egy fiúról, amit a város egy eldugott részén, két ház között állítottak fel. Ezután teljesen feledésbe merült a szobrásznő, amíg egy napon két művész fel nem fedezte a fiút ábrázoló szobrot. Annyira érdekelte a két művészt a tárgy története, hogy elkezdtek nyomozni, és megtalálták a művésznő életrajzát és a helyét a sok műnek, amiket létrehozott az évek alatt. Rájöttek, hogy a szobrásznő és a fiú, akiről az utolsó művét mintázta, szerelmesek voltak egymásba és össze akartak házasodni. A fiúnak haza kellett utaznia az országba, ahol született. Ott éppen forradalom dúlt és az egyik utcai csatában meghalt. Így sosem találkoztak újra. A művészeket nagyon elszomorította ez a történet, viszont mióta ezt kiderítették, úgy gondolják, hogy minden körülöttünk lévő tárgynak különleges története van, csak fel kell fedezni azokat. Azt kérik tőlünk, hogy válasszunk egy tárgyat a környezetünkből, és találjunk ki egy csodálatos mesét hozzá, aztán pedig rajzoljuk le képregény formájában! Ez segíteni fog az embereknek abban, hogy megbecsüljék a tárgyakat, amik körbeveszik őket.

Időtartam: 30 perc

Ajánlott korosztály: 8-12 évesek

Anyagok, eszközök: papír, ceruza

Egy kék munkaköpenyes lányalak egy pódiumon áll, kezei folyamatosan mozognak; valamilyen láthatatlan munkafolyamatot hajt végre. Mozgása pantomimszerű, tekintete koncentrált, mintha a munka anyagát maga előtt, a levegőben látná. Fabricius Anna videójából eleinte nem derül ki bizonyosan, hogy a lány milyen térben mozog; közvetlenül mögötte, a fehér falon néha megjelenik alakjának árnyéka is. Egy idő után világossá válik, hogy a mozgássorok ismétlődnek; a címre is támaszkodva a néző számára egyértelmű lesz, hogy egy kábelgyári munkásnő mozdulatait látja, aki munkaanyagát monoton, számára unalomig ismert folyamatok során virtuálisan ide-oda helyezi, tekercseli, húzza. A felvétel egyes pontjain a munkásnő megszólal: beszél munkája nehézségéről, a fizetésről, a normáról, az időbeosztásról, arról, hogy mire gondol az egyhangú mozdulatok végrehajtása közben, s hogyan jelenik meg a napközben végzett tevékenysége az álmaiban.

A videóról az első percekben az is nehezen dönthető el, hogy a rögzített előadás performansz, játék, mozdulatművészeti bemutató vagy a munkafolyamathoz kapcsolódó oktatóanyag lehet-e. Később azonban, amikor a kamera röviden elfordul a lányról, kiderül, hogy egy kiállítás megnyitó eseményéről van szó. A helyszín 2013-ban a budapesti Faur Zsófi Galéria volt, ott rendezett *Nyilvános idő* címmel kiállítást fotóiból Fabricius Anna. A falon elhelyezett képeken a munka és a sport világa jelent meg: a művész csoportportrékat készített különböző foglalkozások és sportágak képviselőiről. A beállított és különös fénnel megvilágított jeleneteken a szereplők mintha valamilyen rituálé vagy liturgikus esemény résztvevői lennének – kime-revedett mozgásuk festményszerű. Ebben a kiállítási környezetben lépett fel Erika; előadása végén a nézők megtapsolták, ő finoman meghajolt és kiment a terem-ből. Mozdulataiból és a videó alatt futó interjúból

kiderül, hogy saját magát alakította, azt a munkáslányt, aki a munkahelyén nap mint nap szinte szünet nélkül végzi a pódiumon bemutatott mozdulatokat, a gépek működésével összhangban, előre meghatározott munkafázisokban.

Fabricius Anna fotográfusként több sorozatában is foglalkozott a munkával; műveiben többször kerültek középpontba az azonos foglalkozást űző emberek csoportjai. A munka a fotóst nem elsősorban az emberi test összefüggésében érdekelte, inkább a csoport kohéziója, a csoportidentitás, valamint a munkás mai alakjának megjelenítése, megjeleníthetősége foglalkoztatta. Léteznek-e még hősei a munkának? Hol vannak a ma vagy a holnap dolgozói? Ha munkahelyi környezetükben egy-egy kimerevített pózba rendezik a dolgozókat, láthatóvá válik-e a munkás-identitás? A fotográfus által a kamera lencséje számára beállított és elrendezett együttesekben – amelyekbe nem egyszer a fotós maga is beállt – a diadalmas munkás régi, szocialista ideológia szerinti felfogása helyett inkább beöltözött embercsoportok jelennek meg, akiket az egyenruha vagy a közös cselekvés tart össze. Mindezen a közös jellegzetességeken keresztül egyes sorozatok – mindenekelőtt a 2007-ben készült *Magyar szabvány* – háttérében felbukkannak a magára a munkára, annak mai jelentésére irányuló kérdések. Mindez érvényes Fabricius Anna olyan sorozataira is, mint például a 2006-ban készült *Háztartási anyatigris*, amelyen édesanyák jelennek meg kisgyermekükkel házimunka közben – a házimunka valamennyi eszköze akár fegyvernek is tűnhet.

Az *Erika, kábelszerelő* első látásra nemcsak műfaji értelemben lóg ki ebből a sorból, hanem a fókusz is eltolódik. A munka, a munkás identitása az emberi test kiszolgáltatottsága mögé szorul. Az emberi test és a munka elméleti összefüggése a XX. század hetvenes

éveitől kezdve került új megvilágításba, mindenekelőtt Michel Foucault írásai nyomán. Foucault a XVIII. századtól kezdve tekintette át a test és a hatalom megváltozott viszonyát, középpontban a fegyelmzés fogalmával. A történeti fordulópontot Julien Offray de La Mettrie 1748-ban megjelent *Embergép* című írása jelentette, amelyben a szerző az embert akarat nélküli, önvezérlő biológiai gépezetként írja le. A gondolkodás útja a XIX. század folyamán – többek között a számítógépek működési elvét megalapozó Charles Babbage munkái-ban – a munkateljesítmény vizsgálatához, a normák és az optimalizált munkafázisok kérdéséhez vezetett. Ezt követően egyre többen foglalkoztak a munka elgépiesedésével, a gép és az ember közti határvonalak felszámolásának lehetőségével.

A XIX. század vége óta a kritika középpontjában a géppé váló ember áll. Vajon milyen irányba tart ember és gép kapcsolata, s közülük melyik a domináns? A gépet kellene úgy formálni, hogy minél inkább megfeleljen a vele dolgozó embernek, vagy az embert alakítsuk úgy, hogy minél jobban tudja a gépet szolgálni? A munkával és a testtel kapcsolatos kérdések rendkívül aktuálisak, és az egyre közelebbi jövő felé mutatnak. Hiszen az elmúlt évtizedek tudományos-fantasztikus filmjeiben egyre gyakrabban megjelenő kibernetikus organizmusok, vagyis kiborgok elképzelése – és ezzel együtt a gépszerű ember gondolata – a valóságban is emberközelinek tűnik.

Az *Erika, kábelszerelő* háttérében megjelenik ugyan az embergép általános fogalma és annak – de La Mettrie könyvétől számított – több mint két és fél évszázados története, azonban a mű kontextusához elsősorban a munkafolyamatok optimalizálásának és a hatékonyság növelésének XX. század elején rögzített eszméje és gyakorlata köthető. Frederick Winslow Taylor akkoriban teremtette meg a tudományos menedzsment fogalmát,

amelynek célja mindenekelőtt a munkára fordított idő optimalizálása, a hatékonyság, a termelékenység növelése volt. Az elvek a gyakorlattal többek között Henry Ford gyárának futószalagjainál találkoztak – a munkafolyamatok kontrollja a tömegtermelésben a taylorizmus és a fordizmus együttes alkalmazásával alakult át. Száz évvel ezelőtt már erős kritika érte a Taylor-módszert, illetve a Gilbreth házaspár erre épülő optimalizálási törekvéseit. Az *Erika, kábelszerelő* tulajdonképpen a munka kiüresedésének, elembertelenedésének ezekhez a korai kritikáihoz is kapcsolható.

A videó ugyanakkor tekinthető a kapitalista tömegtermelési rendszer általánosabb kritikájának – a bírálatnak ez az aspektusa Fabricius Anna korábbi munkás-fotósorozataiban nem volt ennyire egyértelmű. Az *Erika* által újrájátszott mozdulatsor az ürességre, az elgépiesedett testre mutat rá; az automatizálás ebben a folyamatban tulajdonképpen már szükségte-lenné tenné az emberi testet. A Taylor-módszer és az embertelenné vált tömegtermelés kritikája már Charlie Chaplin *Modern idők* című, 1936-os filmjének híres jelenetében is jelen van. Chaplin egy futószalag mellett dolgozik, egy fémalkatrészen folyamatosan csavarokat rögzít. Monoton munkája nyomán maga is szinte a gép részévé válik, s egy óvatlan pillanatban a munkást szó szerint elnyeli a gép. Amikor Charlie ismét kibukkan a fogaskerekerek közül, mozgása átalakul: a még mindig a kezében szorongatott két csavarkulccsal gépi balett-táncossá válik. *Erika*, a kábelszerelő mozgása ugyan Chaplinét idézi, de annak tragikomédiája helyett itt csak a lecsupaszított mozgás marad, amelyről nehéz eldönteni, hogy koreografált táncnak tekinthető-e vagy csupán üres és gépies mozdulatsornak. *Erika* mozgása ebben az összefüggésben Fernand Léger *Mechanikus balettjével* vagy Oskar Schlemmer géptáncával állítható (művészettörténeti) párhuzamba.

A magyar művészet XX. és XXI. századi történetében is számos példa található a gép és az ember kapcsolatának kritikus ábrázolására: a húszas évekből Bortnyik Sándor festményeit vagy Szentpál Olga koreográfiáit érdemesemlíteni. A közelmúltban a téma abszurd megközelítései kerültek túlsúlyba; kiemelkedtek Gyenis Tibor munkái, amelyek irracionális munkavégzéseket jelenítettek meg, illetve Lakner Antal *Passzív munkagépek* című groteszk műegyüttese. *Erika* mozdulatsora a kiállítótérbe emelve, pódiumon előadva, videóra rögzítve hasonlóan abszurd és groteszk. Első látásra az előadásnak nem sok köze van a fotográfiához, amelyhez mégis két szempontból köthető. Egyrészt a tudományos menedzsment hatékonyságnövelő vizsgálatait, a munka mozdulatait részelemekre bontó vizsgálati módszer alkalmazását Eadweard Muybridge és Étienne-Jules Marey kronofotográfiai kísérletei tették lehetővé. Másrészt a mozgóképen látható ismétlődő mozdulatok nemcsak a kiállítótérben reflektáltak Fabricius Anna fotóira; mivel a videóban feltűnnek a fotókiállítás képei, a néző ugyanúgy kapcsolja *Erika* mozdulatsoraihoz az állóképeket, ahogy egy klasszikus festmény háttérében feltűnő kép a képben esetében tenné.

Fabricius Anna műve általánosságban is vonatkoztatható a fotós, pontosabban a művész munkájára. Érvényes lehet-e a művészetben a hatékonyság követelménye? A fotóval dolgozó, mechanikus képek előállításával foglalkozó alkotó esetében mit jelent a hatékonyság – veszélyt vagy lehetőséget? Ha még általánosabban tekintünk a munka és a művészet összefüggésére, akkor mindezek a kérdések akár a tudományos menedzsment taylori elveivel, a szellemi és a fizikai munka szétválasztásának gondolatával is összekapcsolhatók. (A munka termelékenységének növelésére irányuló kísérletek már száz évvel ezelőtt

is összefonódtak a művészettel, hiszen Vszevolod Mejerhold Alekszej Gasztyev – aki a Taylor-módszert átültette a Szovjetunióra, és aki maga is költő volt – tudományos kutatóintézetéhez kapcsolódva fejlesztette ki biomechanikus színház-elképzeléseit.)

Fabricius Anna videomunkájában az emberi testet kiemeli a valós munkafolyamatból, kiszakítja társadalmi összefüggésrendszeréből, és (mozgó)képpé teszi, ezzel *Erika* – akinek a videóból csak a keresztnevét tudhatjuk – alakját átemeli a művészet terébe és idejébe. A személyes történetből nemcsak hasonló korú és sorsú emberek történeteire asszociálhat a néző, hanem a munkával kapcsolatos mai problémák globális kérdésekként válnak kitapinthatóvá. A problémák a passzív szemlélőt is érintik, akinek – akár a helyszínen vett részt a megnyitón, akár a felvételt látja – a képek kényszerítő hatására egy pillanatra ki kell lépnie a külső megfigyelő pozíciójából, és a kérdéseket önmagával, saját munkájával kapcsolatban is fel kell tennie.





/ **FABRICIUS ANNA, ERIKA, KÁBELSZERELŐ, 2013**  
videó, performansz, 9'35"  
A művész tulajdona  
Fotó: részletek a videóból

## / FELADATOK

### TÉMÁK:

munka, munkaalapú társadalom, termelés, hatékonyság

### TANTÁRGY:

etika, vizuális kultúra, történelem, társadalomismeret

### BEVEZETŐ KÉRDÉSEK:

Mit csinál a videón látható nő? Milyen kapcsolatban van a hang és a kép? Teljesen fel fogják váltani a gépek az emberei munkaerőt? Miért fontos, hogy dolgozzon az ember? Ti milyen munkát szeretnétek végezni? Mitől fontos egy munka? Mi lenne, ha az embereknek nem kellene dolgozniuk?

A videó megtekinthető a MODEM weboldalán hozzáférhető kiadványban, az Edukáció menüpont alatt.



A

Írjuk le azt a három foglalkozást, amit a legjobban szeretnénk csinálni felnőttként. Ezt követően írjuk le azt a három foglalkozást, amit a legkevésbé szeretnénk csinálni felnőttként. Mindegyik esetben írjuk le azt is, hogy miért.

Időtartam: 10 perc

Ajánlott korosztály: 8-14 évesek

Anyagok, eszközök: papír, toll, ceruza

B

Tervezzünk egy plakátot, köztéri akciót, installációt, amely a fizikai munkások számára jobb munkakörülményeket követel.

Időtartam: 20-25 perc

Ajánlott korosztály: 12-16 évesek

Anyagok, eszközök: dipa, tempera, talált anyagok, karton, doboz, olló, ragasztó, tűzőgép, papír, ceruza

C

Válasszunk egy foglalkozást, ami szerintünk a jövő foglalkozása lesz. Milyen képességei és tulajdonságai (külső, belső) vannak annak, aki ezt a munkát megfelelően tudja elvégezni? Rajzoljuk le! Tervezzünk hozzá képesség- és személyiségfejlesztő feladatokat, programokat.

Időtartam: 25-30 perc

Ajánlott korosztály: 14-18 évesek

Anyagok, eszközök: papír, ceruza

D

Válasszunk ki egy szakmát, találjunk ki egy arra jellemző mozdulatsort és koreografáljunk belőle egy kis előadást.

Időtartam: 10 perc

Ajánlott korosztály: 8-12 évesek

E

Keressünk egy foglalkozást, amelynél komoly fejlődéshez vezetne, ha kiborgok végeznék. Rajzoljuk le, hogyan néznének ki ezek a kiborgok.

Időtartam: 20-25 perc

Ajánlott korosztály: 8-12 évesek

Anyagok, eszközök: papír, toll

F

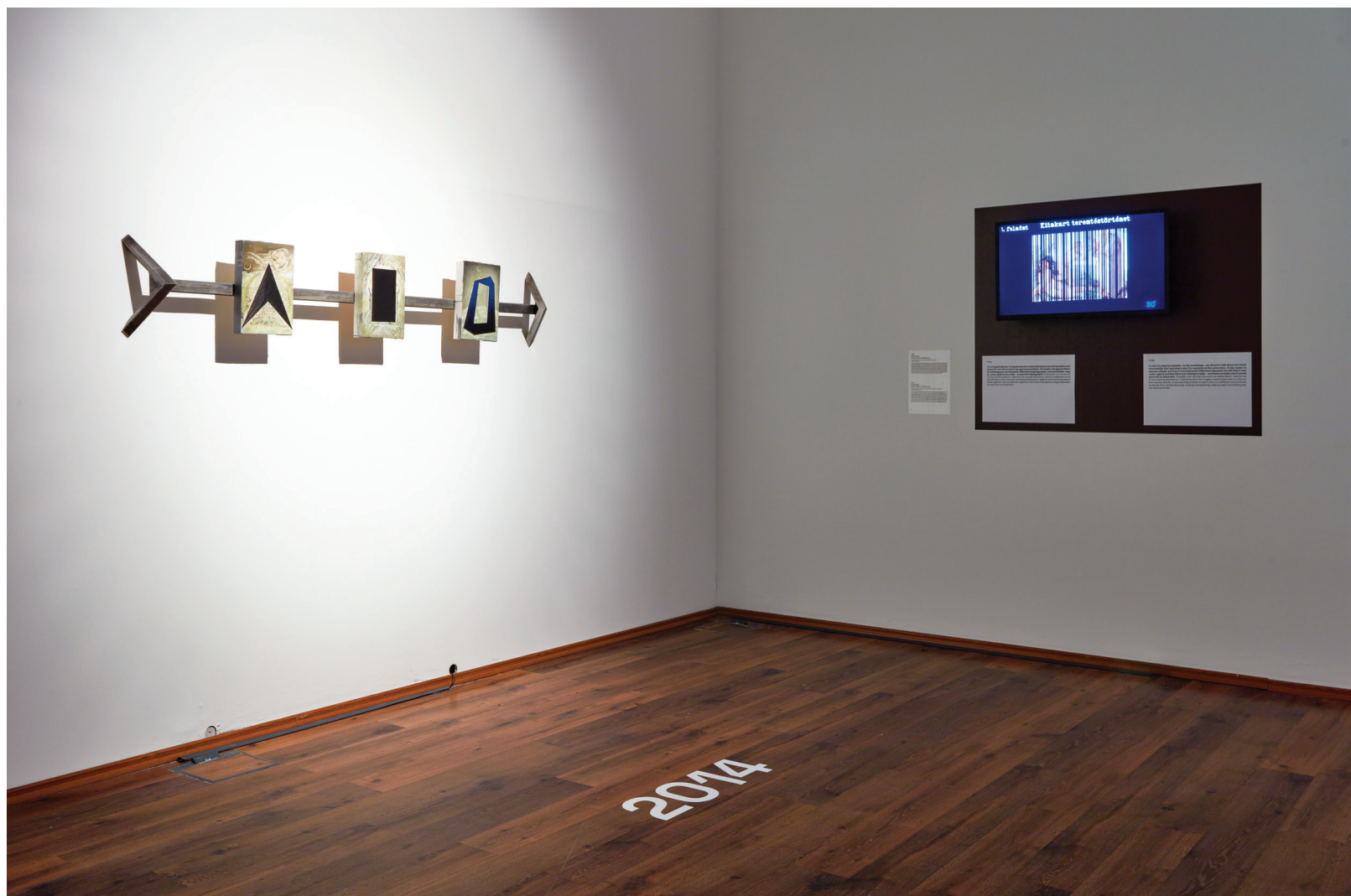
**A gonosz gyáros**

Volt egy ország, ami híres volt a gyárairól. Ennek az országnak volt egy különösen nagy gyára. Ennek a nagy gyárnak pedig volt egy különösen gonosz igazgatója. Ez a gonosz igazgató csak egy dolgot szeretett a világon: a pénzt. Egész nap azon gondolkodott, hogyan tudna minél több pénzt kinyerni a gyárából, és hogyan tudná elérni, hogy a gyárban dolgozók minél többet dolgozzanak. Nagyon ravasz volt, ezért már nagyon fiatal korukban megkörnyékezte az embereket, hogy dolgozzanak nála. Azt mondta, hogy biztos megélhetést biztosít nekik, és ez a legjobb munka a világon. Mivel az embereknek nagyon kellett a munka, egyből elfogadták az ajánlatot és nem is gondolkoztak el azon, hogy mit szeretnének csinálni a legszívesebben. A tanárok egy kis csoportja összefogott, mert segíteni szeretnének a diákjaiknak, hogy próbáljanak nagyot álmodni. Ebben szeretnék a segítségünket kérni. Gondoljuk végig, a jövőben mi lehet a legfontosabb szakma az emberiség számára, ehhez pedig készítsünk egy plakátot vagy egy szobrot, vagy egy „emlékművet”.

Időtartam: 30 perc

Ajánlott korosztály: 10-14 évesek

Anyagok, eszközök: dipa, tempera, karton, hurkapálca drót, kavics, olló, ragasztó, fogó, agyag



/ MODEM

Fotó: BIRÓ Dávid

2014

## MÉLYI JÓZSEF

A Borsos Lőrinc név egy szerzőpárost takar: Borsos János és felesége, Lőrinc Lilla 2008 óta készítik műveiket a közös művésznév alatt – a róluk szóló írásokban nehéz eldönteni, hogy a név után egyes vagy többes szám álljon. A 2010-es évek elején alkotásaikban provokatív módon állították fókuszba a kollektív emlékezetet, a nemzeti önképeket és szimbólumokat, később a hangsúly a globális és személyes válságok megjelenítésére, a belső és külső világok metaforáinak megtalálására, kialakítására került. Társadalomkritikus műveikben gyakran alkalmaznak művészettörténeti és popkulturális utalásokat, a kisajátítás vagy a remix eljárásmódjait, meglévő vizuális mintázatok átírását.

A fekete zománccfesték mint az átírás, a beavatkozás eszköze a kezdetektől jelen van Borsos Lőrinc munkásságában: Borsos és Lőrinc első közös művében, az *Ovális iroda* című festményen fekete színnel takarták ki a Fehér Ház elnöki irodájában ülő alakokat. Az eredetileg inkább formai feszültséget tartalmazó eljárás később tudatos és szimbólumokkal telített módszerré vált, a fekete szín többek között a társadalmi konfliktusok, személyes válságok megjelenítésének eszközeként vagy a múlt elfedésének jeleként tűnt fel. A fekete a művészettörténeti utalások hordozójaként olyan különböző jellegű alkotásokon jelent meg, mint a 2016-ban készült *Magyarország alakú fekete négyzet*, amely Kazimir Malevics Fekete négyzetének alapstruktúráját másolta rá az aktuális politikai kontextusra, vagy a 2015-ös *Cenzúrázott Bak Imre* című festmény, amely a Robert Rauschenberg által egykor kiradírozott és így módon új, saját műalkotássá emelt Willem de Kooning-kép párhuzamát használta fel a magyar művészeti intézményrendszer kritikájának kiindulópontjaként.

Borsos Lőrinc munkájában az évtized közepén a fekete zománccfestéssel létrehozott fényes fekete

## BORSOS LŐRINC

ÁDÁM ÉS ÉVA TRIPTYCHON  
(PARADISE LOST-SOROZAT)

ugyanúgy márkanévvé vált, mint ahogyan 1960-ban Yves Klein szabadalmaztatta a műalkotásaiban folyamatosan használt színt, a Nemzetközi Klein-kéket. A Borsos-féle fekete a középangol nyelvben egykor valóban használt szóból kiindulva a *Blaek* nevet kapta. A *blaek* eredetileg a fényes, visszaverő, vagyis „jó” feketét jelölte, míg a fényelnyelő, „rossz” feketére a középkorban a *swart* szót használták; a modern angol nyelvből az utóbbi eltűnt, maradt mindkét jelentésre a *black*. A fekete szín fényt visszaverő és elnyelő tulajdonsága azonban külön szavak nélkül is létezik: nézete a szemlélő pozíciójától függ. Az olcsó, könnyen hozzáférhető – a klasszikus festészetben régebben sohasem alkalmazott – zománccfestékkel elérhető kettős hatást már korábban is felhasználták a képzőművészetben: a fekete felületek nézőponttól függő változékonyságára a XX. századi művészettörténet legfontosabb példáját Robert Rauschenberg ötvenes évek elején készült fekete festményei jelentették. Ahogy Borsos Lőrinc munkáinak, úgy Rauschenberg képeinek lényegéhez is hozzátartozik a véletlen: a zománccfesték nehezen kezelhető, használata sohasem lehet előre megtervezett, szabályozott.

Borsos Lőrinc elképzeléseiben a fekete azonban nem csupán a fizikai kitakarás, vagy a felületjáték eszköze. A műalkotásokba emelt fekete felület – mindenekelőtt Malevics *Fekete négyzete* és *A tárgy nélküli világ* című könyve óta – a misztikus dimenziókkal is összekapcsolódik; olyan geometrikus forma és réteg, amely egyszerre elfed és megnyit, egyszerre lehet semmi és tükör. Borsos Lőrinc elgondolásaiban a fekete a tér tágításának vagy átdimenzionálásának eszköze: „Amikor a paradicsomi képeket készítettük, akkor is az antropomorf elemeket kezdtük kitakarni fekete anyaggal, hogy teret kapjunk benne, a direktségét elvegyük – és hogy több helyet hagyjunk az embernek,



aki gondolkodik és projektál. A fekete összekapcsol munkákat, meg ki is szélesítheti a játékkeret” – mondta Borsos egy 2019-es interjújában.

A „paradicsomi képek” fogalma a Borsos Lőrinc által 2014-ben elkezdett *Elveszett paradicsom* sorozatra utal. A képek jelentős régi műalkotások, illetve ismeretlen alkotók műveinek átfestéséből keletkeztek – a bűnbeesés témájára. A művészpár a képzőművészetben a nyolcvanas évek óta jól ismert módszerrel „appropriálja” vagyis kisajátítja a meglévő alkotásokat: ebben az esetben fekete zománccfestékkel takarja ki az alakokat. A sorozat egyes részeiben – Lucas Cranach, Henri Rousseau, Giovanni di Paolo bűnbeesés- és kiűzetés-jeleneteit felhasználva – az emberi és mennyei alakokat pontosan „körbevágva” fedték el, máshol – mint például a Teremtés diptichonban – az alakokra ráhelyezett fényes fekete, sokszögű felületekkel takarták el az eredeti jelenetek szereplőit. A képek így új jelentéseket kapnak, belső tereik átalakulnak, a figuratív kép illúzióját kimetsződések, vagy más szemszögből absztrakt jelek írják át.

A William Blake művei nyomán készült sorozatrész három darabból áll: *A Sátán figyelő Ádám és Éva együttlétét*, Ádám és Éva ítélete, Éva teremtése. Blake, John Milton először 1667-ben megjelent, *Elveszett paradicsom* című epikus költeményének illusztrációjaként készítette képeit. Az irodalmi mű a bibliai történetből kiindulva emeli középpontba többek között az eleve elrendelés vagy a Szentháromság szellemi-spirituális jelentését. Milton tizenkét könyvbe foglalta Ádám és Éva bűnbeesésének történetét, illetve a Sátán és követői bukásának leírását. Mózes első könyve mellett merített Izajás próféta és Ezékiel könyveiből, ezt egészítette ki a Jelenések könyvéből vett újtestamentumi képekkel, illetve a görög és római antikvitás mítoszaival és történeteivel. Az *Elveszett paradicsom* a XVIII. század

végén, illetve a XIX. század elején számos művészt foglalkoztatott: Angliában Blake művei mellett a legismertebbek Henry Fuseli vagy John Martin Milton műve által inspirált illusztrációi. Blake életművében számos alkalommal, újra és újra visszatért Miltonhoz, akiről ezt írta: „Igaz költő volt és az ördög követője saját tudta nélkül”.

Az *Elveszett paradicsom* középpontjában Lucifer áll, az eseményeket az olvasó az ő szemszögéből látja. Blake képein a Sátán több alkalommal is mint szemlélő jelenik meg, s a Borsos Lőrinc által átdolgozott műveken sem takarja el a fekete zománccfesték-réteg. Blake az először 1806-ban feldolgozott *A Sátán figyelő Ádám és Éva együttlétét* című képén Lucifer a kígyóval összeölelkezve gúnyosan megismétli Ádám és Éva mozdulatát, egyszerre szimbolizálva a Halált és a Bűnt – a Sátán kígyóra tekintő és bal kezének mutatóujjával Évára mutató motívuma nem szerepel Milton eredeti szövegében. A fekete konkáv négyszög – másképp tekintve stilizált, felfelé mutató nyíl – a virágok között ülő, egymást átölelő meztelen Ádámot és Évát takarja ki. A sorozat középső képén Krisztus Ádám és Éva között állva közli ítéletét; Éva kezébe temeti arcát, Ádám imára kulcsolja kezét. Ágyékukat tölgylevelek takarják el. Krisztus, Ádám és Éva alakját Borsos Lőrinc képén egy álló fekete téglalap fedi el; az első emberpár, csakúgy, mint a lábuknál tekergő kígyó, csupán félig látható. A kép tetején a Pokol kapuján átengedett Bűn és a Halál egymástól elválaszthatatlan allegorikus figurája azonban itt is látható marad: egyikük a halál nyilait bocsátja le, másikuk a betegségeket önti a földre. Az első verziójában, az 1807-ben elkészített *Éva teremtése* jeleneten a Teremtő inkább Krisztusként mutatkozik meg; őt ugyanúgy eltakarja a középen trapéz alakban kivágott fekete sokszög, mint Évát, valamint a jelene-tet a földön fekvő emlékezetébe idéző Ádám alakját.

Borsos Lőrinc képén látható marad – csakúgy, mint a hármas első darabján (mindkétszer Éva oldalán) – a Hold sarlója, valamint Krisztus Éva fölé emelt keze.

Milton szövegében a fekete elsősorban a Pokol kapujának színe, de a fekete szó számos helyen bukkan fel a versben: „mint a villám, oly dühvel csördít angyalai közé iszony s fekete láng”; „az ég vastag fekete boltív”; „fekete szurok bugyog a földből, a Pokol-torokból”. A feketeség minden esetben a Sátán világának megjelenítésére szolgál. Blake (akinek neve mintha a Blaek egy változata lenne) képein a fekete a kompozíciók háttérét alkotja; a megkísértés, bűnbeesés és kiűzetés jelenetei ebből bontakoznak ki. Az eredeti Blake-műveken is fontos szerepet játszik a kimetszés és a kitakarás problémája: a bűnbeesés pillanatában a villámok mintegy kivetik az alakokat a Paradicsomból, míg a Halál alakja *A Sátán, a Bűn és a Halál* című képen áttetszően lebeg a Pokol kapuja előtt. Borsos Lőrinc alkotásán a fekete egyszerre a kioltás eszköze – ennek révén akár a Teremtő gesztusa is kitörölődhet a képből –, illetve egy új, sötét geometrikus rend megjelenítője. Akár szó szerint befeketítésnek is tekintheti a néző a sokszögű felületek agresszív képbe tolatódását, s ezzel a fekete erkölcsi jelentést kaphat: a „rossz” fekete képbe kerülése kiélezi a Jó és a Rossz különbségét, kiemelve a félelem, a megkísértettség érzéseit. A képekbe foglalt történet így valóban a láthatóan maradt alakok, a Bűn, a Halál és a Sátán szemszögéből jelenik meg: az emberpár és Krisztus egy halálosan sötét geometria részévé válik. Erősíti a pokoli látomást a mű installációs módja is: a három kép a galériatérben egy fémrúdra szerelve, egy ajtó előtt elhelyezve zárta el az átjárást – mintegy nyársra húzva a Pokol kapuja előtt.

Az elmúlt években a globális válságokkal szembenéző világ művészi megjelenítésében egyre többször bukkant fel a fekete – ha létezne olyan eszköz, amely

ezt mérné és átlagolná, valószínűleg kiderülhetne, hogy a műalkotások átlagosan sokkal sötétebbek, mint évtizedekkel ezelőtt. Ez a hangulat jelenik meg olyan populárisabb alkotásokban is, mint például a *Dark* című német filmsorozat, amelyben a titokzatos – isteni vagy ördögi – fekete anyag mozgása nyomán indul el az időutazás, s alakulnak ki Ádám és Éva párhuzamos világai, bennük sokértelmű, titokzatos jelekkel. A kioltódó, üszkösödő, feketedő világban nemcsak az átírás vágya erősödik, de a szemlélő-elszenvedők a jelekből is egyre több jelentést akarnak kiolvasni: a Borsos Lőrinc művén megjelenő fekete alakzatok közül a középső téglalap a *2001: Űrodüsszeia* titokzatos monolitjára emlékeztet, a három forma együtt pedig akár rejtett szöveggént is értelmezhető; az alfától eljutva az ómegáig. Az *Elveszett paradicsom* sorozat három kisméretű festménybe sűrítve szimbolikus képet nyújt világunk teljességének egy nézetéről.



**BORSOS LŐRINC, ÁDÁM ÉS ÉVA TRIPTYCHON (PARADISE LOST-SOROZAT), 2014**  
akril, olaj és zománcfesték, vászon és fatábla, fém konzol  
3 db 30 × 20 × 5 cm, konzol: 30 × 187 × 17 cm  
Magántulajdon: Pálfi György  
Fotó: KÚTVÖLGYI-SZABÓ Áron

## FELADATOK

### TÉMÁK:

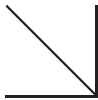
vallás, teremtéstörténet, cenzúra

### TANTÁRGY:

etika, hittan, irodalom, történelem, vizuális kultúra

### BEVEZETŐ KÉRDÉSEK:

Mit takarhatnak ki a fekete absztrakt formák? Mit jelent a kitakarás gesztusa? Beszélgetés a kitakarás gesztusokról. Mondjunk példákat, hogy a történelem során mikor és hogyan alkalmaztak cenzúrát? Milyen formájával találkoztunk? A valláson belül hogyan jelent meg a cenzúra a történelem során? Szólásszabadság, képrombolás- és tilalom kérdéskörei. Meddig lehet bármit mondani? Mit jelenthet az, hogy tükröződik a fekete?



A

A kiindulópontot néhány teremtéstörténetet ábrázoló festmény reprodukciója jelenti, amelyeken ki kell takarnunk fekete absztrakt formákkal bizonyos részleteket egy általunk kitalált logika alapján.

Időtartam: 10 perc

Ajánlott korosztály: 14-18 évesek

Anyagok, eszközök: olló, ragasztó, fotókarton

B

Osszuk két csoportra a tanulókat. Az egyik csoportnak a cenzúra mellett kell érvelnie, a másiknak ellene. A csoportoknak egy-egy plakátot vagy gifet is készíteniük kell, ami alá-támasztja az állításukat.

Időtartam: 20 perc

Ajánlott korosztály: 14-18 évesek

Anyagok, eszközök: dipa, olajpasztell, mobiltelefon

C

Beszéljük át a zsidó-keresztény teremtéstörténetet. Mi a XXI. században az emberiség almája? Mi az, ami kísértésbe hozza az embereket, viszont nem lenne jó, ha elcsábulnánk?

Időtartam: 20 perc

Ajánlott korosztály: 14-18 évesek

D

Ha úgy értelmezzük, hogy a képeken lévő fekete formák kitakarják Ádám és Éva történetét, akkor találjunk ki egy új teremtéstörténetet, majd fessük le vagy képszerkesztő program segítségével interneten talált képekből állítsuk össze azt.

Időtartam: 20-25 perc

Ajánlott korosztály: 14-18 évesek

Anyagok, eszközök: dipa, tempera

E

Ha azt feltételezzük, hogy a középső képen lévő forma egy ajtó, ami egy másik világba vezet, akkor fessük le, hogy hogyan néz ki az a világ.

Időtartam: 20-25 perc

Ajánlott korosztály: 14-16 évesek

Anyagok, eszközök: dipa, tempera, filctoll, színes ceruza

F

**Unatkozó Loki**

Loki, a cselvetés istene egy alkalommal nagyon unatkozott, ezért elhatározta, hogy va-lakit megtréfál. Lokinak van egy hatalmas szerencsekereke, amit meg szokott pörgetni, ha tréfás kedvében van. A szerencsekerék pedig kiadja, hogy ki legyen a következő tréfa áldozata. Sajnos a következő áldozat az emberiség lesz. Loki kifundálta, hogy megtréfálja az emberiséget, és az összes teremtéstörténetet eltörli. Emiatt hatalmas káosz alakult ki a Földön, mert senki se tudta, hogy jött létre az ember. Az a feladatunk, hogy találjunk ki egy új teremtéstörténetet az emberiségnek, hogy újra el tudjuk képzelni, hogyan jött létre az élet a Földön. Rögzítsük a folyamatot képregényként! Vagy játsszuk el!

Időtartam: 25-30 perc

Ajánlott korosztály: 10-14 évesek

Anyagok, eszközök: ceruza, filctoll, papír





/ MODEM

Fotó: BIRÓ Dávid

2015

MÉLYI JÓZSEF

A kép előterében egy atlétatrikós, sötét bőrű fiatal-ember áll, egyik kezében fűrész-tart, a másik karját kinyújtja, egy aprítógépbe gallyakat tesz. A gépben a nyaláb barna masszává alakul, ami azután kiömlik a földre. Hátrébb, jobbra egy másik alak kivágott fákról gyűjti össze az ágakat, a képnek ez a része fekete-fehér. A szürke felhős ég előtt a sík horizonton fák keskeny zöld sávja húzódik. Egyszerű életkép a 2010-es évek falusi Magyarországról, két közmunkással a megművelt tájban. Nincs benne sem éles kritika, sem túlzás – ha fotó lenne, talán ügyet sem vetnénk rá. A különböző technikákkal, temperával, akvarellal, tussal, ceruzával készült kép azonban nem hagyja nyugodni a nézői tekintetet; és nemcsak nyugtalanító, de mélységes szomorúságot is sugároz.

Szomorú az előtérben álló fiú furcsa tekintete; arcán világos ecsetvonások futnak körbe, amelyek egyrészt indián harci díszre emlékeztetnek, festői értelemben pedig konstruktív képi eszköznek tűnnek. És szomorú maga a jelenet is, amelyben egyszerre látszik az egykor eleven fasor holt maradványa, és a gépezet, amely az ágdarabokat értelmetlenül a földre darálja. A valóságosnak tekinthető képet – amelynek kiindulópontja lehetett akár egy falu szélén készített fénykép is – azonban több elem is megzavarja. Az egyik ilyen tényező a színes és a fekete-fehér képrészek éles elválasztása: mintha így az előtér, a középtér és a háttér nemcsak térben, de időben is elkülönülne egymástól. A másik valóságtól elemelő képi elem a gallyat aprító fiú alakja körül megjelenő, stilizált hússzínű növény-re vagy szirmokra emlékeztető, egyszerre organikus és absztrakt forma. A kép az elidegenítő effektusok nyomán töredezetté válik, mintha Bukta a valóság és absztrakció különböző rétegeit helyezné egymásra.

Mindezek a rétegek az előtérben álló fiú alakja körül sűrűsödnek. A címtől eltérítve talán nem is fiúról,

**BUKTA IMRE**  
GALLYAT APRÍTÓ KÖZMUNKÁS FIÚ

hanem felnőtt férfiről van szó, akinek ritkás haját a szél fújja – mintha a középpontban álló gépezet által keltett légörvényben állna. A férfi-fiú nyakában nagy aranykereszt lóg, ennek színe ugyanúgy ellenpontozza a sötét bőrt, mint a fehéres-lilás trikó vagy az arcon megjelenő festékvonások sora. Helyszín a magyar vidék, így a sötétebb bőrszínből a néző leginkább egy roma fiúra asszociálhat. A főalak tartása egy harcos szentre emlékeztethet, kezében karddal, a művészet-történeti típusok közül pedig a Góliát levágott fejét kezében tartó Dávidra, aki az ábrázolásokon egyszerre lehet fiú és felnőtt férfi. Akár konkrét művészettörténeti párhuzamot is jelenthet az Andrea Mantegnának tulajdonított, 1490 és 1495 között készített *Dávid Góliát fejével* című alkotás, amely a bécsi Kunsthistorisches Museum-ban található. A XV. század végi ábrázoláson nemcsak a főalak tartása vagy hajviselete hasonló, de a Dávid kezében tartott egyenes végű kard is a Bukta-művön látható fűrész vagy hasonló vágóeszköz előképe lehet. A fa megjelenítése azonban épp ellentétes: míg a reneszánsz művön egy gyökereivel erősen a sziklába kapaszkodó, bőven termő almafa látható, addig a mai képen a kidöntött fa, az élet megszakadása jelenik meg.

Ha a bibliai hasonlatból indulunk ki, akkor a főalak háttérében lévő szíromformákról – amelyeknek ebben az értelmezésben a reneszánsz képen az almák feleltethetők meg – akár a Jézus családfáját megjelenítő, Dávid házához vezető Jessze fája ikonográfiai típusára is asszociálhatunk. Nagyobb nem is lehetne az ellentmondás az ítélő Krisztusra vonatkozó asszociációk és a kép középpontjában álló, szörnyű gépezetet működtető közmunkás között; Bukta ábrázolása mindezt mégis egy képbe vonja. A fák értelmetlen és kegyetlen pusztítását megjelenítő banális jelenet és az ítélet gondolata ezzel a sűrítéssel mégis közös értelmezési síkot alkothat.

A hétköznapi, szociografikus ábrázolás és a metaforikus értelmezés lehetősége között lebeg a kép fekete-fehérben tartott jelenetrésze is. A háttér felé út vezet, a mellette lévő fasor látszólag egészséges fáit kivágták; a kidöntött törzsek úgy fekszenek sorban a szántóföldön, mint a halott emberek. Ágaikat egy sapkás ember gyűjti össze, a nyalábot magához öleli. A ruhákból és a levéltelen faágakból ítélve mintha két különböző évszak lenne egyszerre a képen: a háttérben lévő alak ősszel vagy télen gyűjti az ágakat, az előtérben álló fiú viszont mintha meleg nyárban semmisítené meg a gallyakat. A halott, kidöntött fák motívuma több alkalommal megjelenik Bukta művészetében, s ez szorosan kötődik a művész lakóhelye, Mezőszemere múltjához és jelenkori valóságához is. 2008-ban például egyik napról a másikra egy egész liget tűnt el a településről; a fákat engedély nélkül vágták ki. (A Bukta Imre által kezdeményezett vizsgálatról annak idején a sajtó is beszámolt.) A mai, korántsem hősie Dávid így ebben az összefüggésben nem Góliátot, hanem az eleven természetet győzi le, a saját fáját vágja és aprítja, a megváltás reménye nélkül. A háttérben megjelenő vékony zöld fasáv ebben az esetben nem a reményt jelzi, hanem pusztán a további kivágható fák sorát mutatja.

A két szereplő között a megsemmisítő gépezet áll, amelybe fent a még életnedvekkel teli ágak kerülnek be, hogy a darálás mechanizmusa nyomán alul fekáliaszerű anyagként távozzanak. Olyan masszaként, amely csak gyűlik, egyre nagyobb halomban, s még csak arra sem alkalmas, hogy megtrágyázza a földet. A gép egyik része géppuskacsőre emlékeztet, s így az egész szerkezet szinte szó szerint ölt pusztító jelleget. A jelenetben pedig átvitt értelemben a természet és a gép áll egymással szemben, s mintha itt már nem is

az ember uralná a környezetét, hanem csak a gép szolgálja lenne, így tartva életben a pusztítás körforgását.

Bukta Imre művészetének fókuszában a pálya kezdetétől fogva jelen vannak a vidéki élet motívumai, a mezőgazdasággal foglalkozó emberek eszközei, környezetük. Korai munkáiban a témák megközelítése az autodidakta művészé: hogyan jelenhet meg a művészet a falu világában, hogyan válhat művésszé az a fiatalember, aki alkotás közben nem hagyja el a termelőszövetkezet udvarát. Ebben a vidéki környezetben minden tárgynak meghatározott funkciója van, s látszólag minden a kézzelfogható haszon nélküli művészet ellentétpárját alkotja. A fiatal Bukta valamennyi tárgyban, a mezőgazdasági környezet összes elemében a művészeti gondolatjáték lehetőségét látja, a gépekben ugyanúgy, mint a haszonnövényekben vagy a munkában. Maga a művész szerepe is ebben az összefüggésrendszerben értelmeződik: szabad alkotó és ezzel egyneműen kétkezi munkás.

Bukta 1998-ban költözött vissza Szentendréről szülőfalujába, Mezőszemerére. Azóta munkásságában egyre hangsúlyosabbá vált, majd szinte kizárólagos lett a község, a helyi emberek életéből és környezetéből kiemelt motívumok feldolgozása. Festményein először a kiábrándultság, a megállt idő jelent meg, ezt az elmúlt több mint fél évtizedben felváltották a belső megfigyelő egyszerre résztvevő és távolságtartó pozíciójából megfogalmazott gondolatok és érzések, amelyek művészettörténeti utalásokkal, rejtett metaforákkal kapcsolódnak össze. Bukta a korai évek munkáihoz képest szerepet váltott, már nem kifelé beszél, hanem sokkal inkább belső monológokat hangosít ki. Felolvadt saját mezőszemerei környezetében, személyes képei azonban metaforák, szimbolikus formák segítségével elemelkednek a környezetüktől.

A 2015 után készült festményeken mindig egymásba fonódva jelenik meg a sáros valóság és a felette lebegő álomszerű világ. A földhözragadt emberek és elkopott tárgyaik között vagy mögött néhol felbukkan egy csodálatos és lehetetlen színű fa vagy egy angyalszárnyra emlékeztető forma. Mintha az elhagyott, megváltásban már nem reménykedő világban mégis lenne mindig valamilyen reménykeltő elem. Ha a képeken megjelenik a feketére száradt fa, akkor mellette valahogyan felbukkan a zöld is. (A fa talán a Bukta-képek egyik leggyakrabban visszatérő motívuma; a fa, amelyből minden készíthető, ami az élettel és a halállal egyaránt összefonódik.) A képeken nincs mindenre kiterjedő pusztulás, valahol mindig akad egy színes folt, amiből még kinőhet valami.

A tízes évek műveiben ugyanakkor már nincs meg a hetvenes-nyolcvanas évek szarkazmusa vagy játékossága. Ez egy komorabb, öregebb, sötétebb környezet, amelyen itt-ott mégis átsüt egy láthatatlan világ visszfénye. Még a *Gallyat aprító közmunkás fiú* képen is ott van ez a furcsa fényes árnyék – a fiú alakja mögötti, megmagyarázhatatlan jelenségben, vagy akár az arcán is. De nemcsak a szakrális vagy spirituális értelemben vett láthatatlan világ van közvetve jelen ebben a képben, hanem a láthatatlanná vált múlt is. Bukta képen a múlt felszívódik a jelenben, alakjain egyszerre mutatkozik meg az állandóság és az idő múlása. A megállt idő helyett valójában az idő körforgása jelenik meg; nem az örökké tartó jelen, hanem a bibliai-mitológiai örökléthez kapcsolt idő. Bukta képes arra, hogy mindezt jelenünk banalitása és szomorúsága mögé vetítse.





**BUKTA IMRE, *GALLYAT APRÍTÓ KÖZMUNKÁS FIÚ*, 2015**  
tempera, akvarell, tus, színes ceruza papíron  
60 × 80 cm  
Magántulajdon: Sáfár Zoltán  
Fotó: Godot Kortárs Művészeti Intézet gyűjtemény

## FELADATOK

### TÉMÁK:

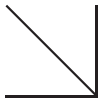
vallás, vidéki Magyarország, vidék-főváros viszony

### TANTÁRGY:

vizuális kultúra

### BEVEZETŐ KÉRDÉSEK:

Milyen hangulatú a kép? Mit szimbolizálhatnak az egyes tárgyak a képen? Van-e különbség a főváros és a vidék között? Ha igen, akkor mi? Hogyan fejlesztenénk a saját lakókörnyezetünket?





A

Osszuk a diákokat négy-öt fős csoportokra. Ezt a feladatot a csoportok a telefonjaik segítségével oldják meg. Készítsünk egy moodboardot, amihez interneten található fotókat kell felhasználnunk, és ezeket kiegészíteni rajzzal, szöveggel. Az egyik montázson ábrázoljuk, hogy milyen a mostani vidéki Magyarország. A másik montázson pedig azt ábrázoljuk, hogy szerintünk ideális esetben milyen lehetne a vidéki Magyarország.

Időtartam: 25-30 perc  
Ajánlott korosztály: 14-18 évesek  
Anyagok, eszközök: mobiltelefon

B

Készítsünk parafrázist. Fessünk meg egy klasszikus bibliai történetet, jelenetet, vagy készítsük el fotókollázsként magyar vidéki környezetben.

Időtartam: 25-30 perc  
Ajánlott korosztály: 14-18 évesek  
Anyagok, eszközök: dipa, tempera, mobiltelefon, fotó, olló, ragasztó

C

Készítsünk egy hangjátékot! Képzeljük és meséljük el az egyik képen szereplő figura egy napját, úgy, hogy belehelyezkedünk a bőrébe.

Időtartam: 15-20 perc  
Ajánlott korosztály: 12-16 évesek  
Anyagok, eszközök: mobiltelefon

D

A néma falu

Volt egy távoli kis falu, amelyben sok szegény ember lakott. Egy furcsa dolog külön sújtotta ezt a szegény falut, mégpedig az, hogy a lakosai nem tudtak beszélni. Az a mendemonda járta, hogy egyszer régen, amikor még gazdag volt a falu, egy furcsa, csuklyát viselő szerzet utazott át rajta. Több portát is körbejárt, kérdezgetett mindenfélét, kíváncsi volt az itt élők életére, gondolataira, de senki nem válaszolt neki, ezért begurult és elátkozta a települést. Azóta ilyen szegények arrafelé az emberek. Ennek a falunak két munkását látjátok a képen. Az a feladat, hogy hangosítsuk ki a gondolataikat és meséljük el, hogyan telik egy napjuk. A legenda szerint a rejtélyes csuklyás alak átka megtörik, ha valamilyen módon kiderül, milyen gondolatok lakoznak a helyiekben.

Időtartam: 20 perc  
Ajánlott korosztály: 12-16 évesek  
Anyagok, eszközök: mobiltelefon

## PÁLDI LÍVIA

## KISSPÁL SZABOLCS

A MŰHEGYEKTŐL A POLITIKAI VALLÁSIG  
(MAGYAR TRILÓGIA)



/ MODEM

Fotó: BIRÓ Dávid

Fotó: VIGH Levente

A marosvásárhelyi születésű KissPál Szabolcs 1992-ben végzett a kolozsvári Művészeti Akadémián. Ezt követően Budapestre költözött, ahol a Magyar Képzőművészeti Egyetemen szerzett doktori (DLA) fokozatot 2007-ben. Érdeklődésének középpontjában a médiaművészethez kötődő percepciók kérdései, a médián keresztül történő észlelés kritikai elemzése, esztétika és politika viszonya, a művészet és vizualitás társadalompolitikai vonatkozásai, valamint a művész társadalmi szerepe állnak. Művészként szinte minden médiummal dolgozik a fotográfiától és videótól kezdve az installációkig, köztéri beavatkozásokig. 2012-2015 között aktivista tevékenységet is folytatott részben válaszul a kultúrában is egyre nagyobb teret nyerő ideológiai irányításra: egyebek mellett alapító tagja volt az Eleven Emlékmű csoportnak.

*A műhegyektől a politikai vallásig (Magyar trilógia)* projekt a politikai ideológia és a politikai vallás fogalmait vizsgálja. A mű végleges formátuma 2016-ban az oldenburgi Edith-Russ-Haus für Medienkunst rezidenziaprogramjának keretében készült el. Az összetett, művészet-, társadalom- és politikatörténeti kutatás fókuszában a jelenkori magyar állam nemzetfogalma, az „illiberális demokrácia” kialakulása és működése, valamint ezek történeti előzményei állnak. KissPál Szabolcs számára ez az évekig készülő munka arra is lehetőséget adott, hogy bizonyos távolságtartással reflektáljon saját kulturális és társadalmi aktivista működésére.

A projekt egyik kiindulópontja, narratív szála a magyar politikában ismét felszínre törő irredenta szimbolizmus és revizionista, nacionalista közbeszéd, illetve ezek hatása a mindennapi politikai retorika és az ábrázolások területén. Történetileg mindkét tendencia az 1920-as trianoni békediktátumot követően erősödött meg, és az igazságtalannak ítélt döntés

felülvizsgálatát, továbbá az elcsatolt területek visszaszolgáltatását követelte. Az ország területvesztése meghatározta mind a hatalmi, mind a szimbolikus politikát, és a politikai közbeszéd határozottan elválasztotta egymástól a két fogalmat: a *revizionizmust*, amely a trianoni békeszerződés felülvizsgálatát békés eszközökkel kívánta elérni és az *irredentizmust*, amely ugyanezt katonai eszközöktől sem visszariadva képzelte el.

KissPál mindehhez két másik szálat kapcsolt: a kortárs politikai nyelvben egyre inkább domináló, túlfeszített szimbolikájú hívószavak térnyerését, köztük a „vér és rög” (Blut und Boden) kifejezéseket, illetve a népi vallásosság (a kereszténység előtti hagyományok őrzése, hiedelmek, mágikus eljárások) és újpogány áthallásokkal terhelt nemzetvallás (a képzelt nemzetközösség szakralizálása) jelenségének elemzését.

A politikai rendszer manipulált történeti elbeszéléseinek logikáját és fikciós karakterét a művész az „ellenfikcionalizálás” stratégiájával mutatja fel. A dramaturgiai szerkesztés és a trilógia fejezeteinek forgatókönyvébe illesztett fiktív elemek egyfajta leleplező funkciót kapnak a nemzeti mitológiák kialakulásának elemzésében. A fiktív és dokumentarista elemeket keverő „ellenfikció” KissPál számára eszköz, amely lehetővé teszi a mítoszok dekonstrukcióját.

A trilógia első fejezete (*Szerelmes földrajz*, 2012-16, HD video, 16'56") az etnikai táj és politikai földrajz szimbolizmusával foglalkozik. A videó 2012-ben készült Steierhoffer Eszter Londonban élő kurátor *ZOO-TOPIA. Zoo Architecture as Taxonomies of Representation* című publikációs és kiállítási projektjéhez, mely KissPál kutatását az 1908-1912 között épített, az erdélyi Egyesekről mintázott Állatkerti Nagyszikláról „az ember építette műhegyek, állatkertek, korai emberkiállítások és szórakoztató parkok tágabb történetébe” helyezte. Erdély

mindig kiemelt szerepet töltött be a magyar politikai gondolkodásban. A Trianon utáni Magyarország számára Erdély és Székelyföld a területiális és történelmi kontinuitás, illetve a kultúrfölény szimbóluma lett, a magyar nemzethez tartozás esszenciális minőségét képviselte. Ennek az idealizációnak számos elemét sajátította ki a jobboldali és szélsőjobboldali politika identitásteremtésének termékeiként (lásd: rovásírás).<sup>1</sup>

A dokufikciós videósorozat második része (*A le-hullott toll felemelkedése*, 2016, HD video, 19’05”) a turul legendával, az őstörténeti mítoszok és a romantikus történetírás témaival foglalkozik. A legenda szerint egykor a Turul vezette el a magyar honfoglaló törzseket a Kárpát-medencébe, leendő országuk földjére. A film a turul jelkép történetét járja végig a monda keletkezésétől, a millenniumi majd a revíziós politika nemzeti totemállataként való felvirágzásán keresztül a jelkép fasiszta és rasszista kisajátításáig, egészen a 2010-es évekig, amikor is a Turul a hatalmi szimbolika egyik központi elemévé vált. Fontos történeti szál a filmben az 1919-ben megalakult és 1945-ig működő Turul Szövetség, a Horthy-kori Magyarország legjelentősebb egyetemi ifjúsági szervezete, amelyet egy jobboldali radikális alapállás, keresztény-nemzeti gondolkodás, militarizmus, trianoni revizionizmus és antiszemitizmus, továbbá a zsidóság visszaszorítására irányuló törekvések jellemeztek.

A trilógia harmadik, eredetileg szintén videónak tervezett része a kutatás folyamán váltott formát. A *Szakadék-lelet* (2016) – hetven tárgy eredeti kollekciója, amit negyvenhat nyomtatott dokumentum és tizenegy videó kísér – egy régészeti múzeumi installációt idéz. KissPál Szabolcs ebben a fejezetben az amatőr gyűjtő, etnográfus és történész szerepkörében beszél el a két világháború közötti időszakból származó lelet történetét, amelyet a Pilis hegység

egyik legtitokzatosabbnak tartott részén, a Holdvilág árokban fedezett fel egy névtelen, amatőr régészcsoport 2010. május 29-én.

A hegységhez, aminek századok óta erős nemzeti és szakrális erőt tulajdonítanak, számos spekulatív elmélet, misztikus értelmezés és áltörténeti narratíva kapcsolódik. Egyes feltételezések szerint a Föld szív-csakráját, mások számára a nemzeti identitás gyökeireit rejtja a hegy, de itt indult a múlt század harmincas éveinek végétől számos pszeudo-archeológiai ásatás is.

A leletet tartalmazó két második világháborús hordozóra: egy lőszeresláda (EAST006) és egy katonai hátizsák (WEST008) egy nagyobb méretű elsősegély dobozzal (WEST007) a szurdok két meredek (keleti és nyugati) partján találtak rá, innen is származik mind az elnevezés, mind pedig a tárgyak számozási rendje.

A gyűjtemény bemutatása egy preambulummal kezdődik, amelynek három tárgya nemcsak bevezeti, hanem egy személyes történeten keresztül össze is kapcsolja a Trianont követő restaurációs nosztalgiát és irrendentizmust a XX. század következő nagy traumatikusan tapasztalatával és magyar sorstragédiájával: a holokauszttal.

Egy dátumozott családi fotó az első világháború kitörésének napján tett feljegyzéssel és egy revizionista képeslap 1920 augusztusából – a trianoni békeszerződés utáni Európában az első, zsidókat diszkrimináló törvény bevezetését követően előrevetíti a későbbi évtizedek egyéni életutakra, családi és egzisztenciális kötelékekre gyakorolt hatását. A harmadik tárgy egy kitöltetlen származási bizonyítvány, amelynek közigazgatási használatát a második zsidótörvény bevezetését követően tettek kötelezővé.

A leletanyag bemutatásában két nemzeti trauma genealógiája fonódik össze. A tárgyegyüttes tíz, többségében egymáshoz kapcsolódó fogalom párosításán

alapuló tematikába szerveződik, mint például az igazság-vallás, az emlékezet-kirekesztés vagy a hit-oktatás. A Trianon-topográfia dekoratív elemei közé ékelődnek a második világháborút megelőző antiszemitizmusra és a háborús üldöztetésre utaló anyagok és kortárs referenciák is.<sup>2</sup>

A politikai propagandát hirdető, helyenként bizarrnak ható (használati) tárgyak és dokumentumok érintik a mindennapi élet, az oktatás, egészségügy, a vallási élet és hivatali adminisztráció területeit. A válogatáson keresztül vizsgált mozgalmak között kiemelődik a turanizmus, amelynek romantikus nacionalizmusa a pángermán, pánszláv ideológiákra válaszul jött létre, hangsúlyozva az ural-altáji, közép-ázsiai népek egységét.

A *Szakadék lelet* gazdag anyagán keresztül szemlélteti, hogy a mindenkori politikai vallás eszközeivel miként megy végbe a nemzeti (emlék)közösségből való kizárás.

A projekt a művész szavaival „egyaránt tekinthető egy kiállítás dokumentációjának, történelemkönyvnek, illetve történelmi regénynek”.

Rejtett csavar, hogy miközben kérdéseket teszünk fel a művész szerepével vagy a gyűjtemény eredetiségével kapcsolatban, találkozunk a vizsgált témák és fogalmak változó értelmezési lehetőségeivel is csakúgy, mint magának a múzeumnak folyamatosan változó funkciójával.

A németországi bemutatót követően a projekt számos nemzetközi, tematikus-csoportos és egyéni kiállításon szerepelt. Változó formában került bemutásra Kolozsvárott, Prágában, Dublinban, Tallinnban, Varsóban, Dortmundban, Bordeaux-ban, Utrechtben és Athénban, a két videó pedig még további huszonnégy alkalommal bel- és külföldi kiállításokon, vetítéseken. A projekt a művész tapasztalatai szerint

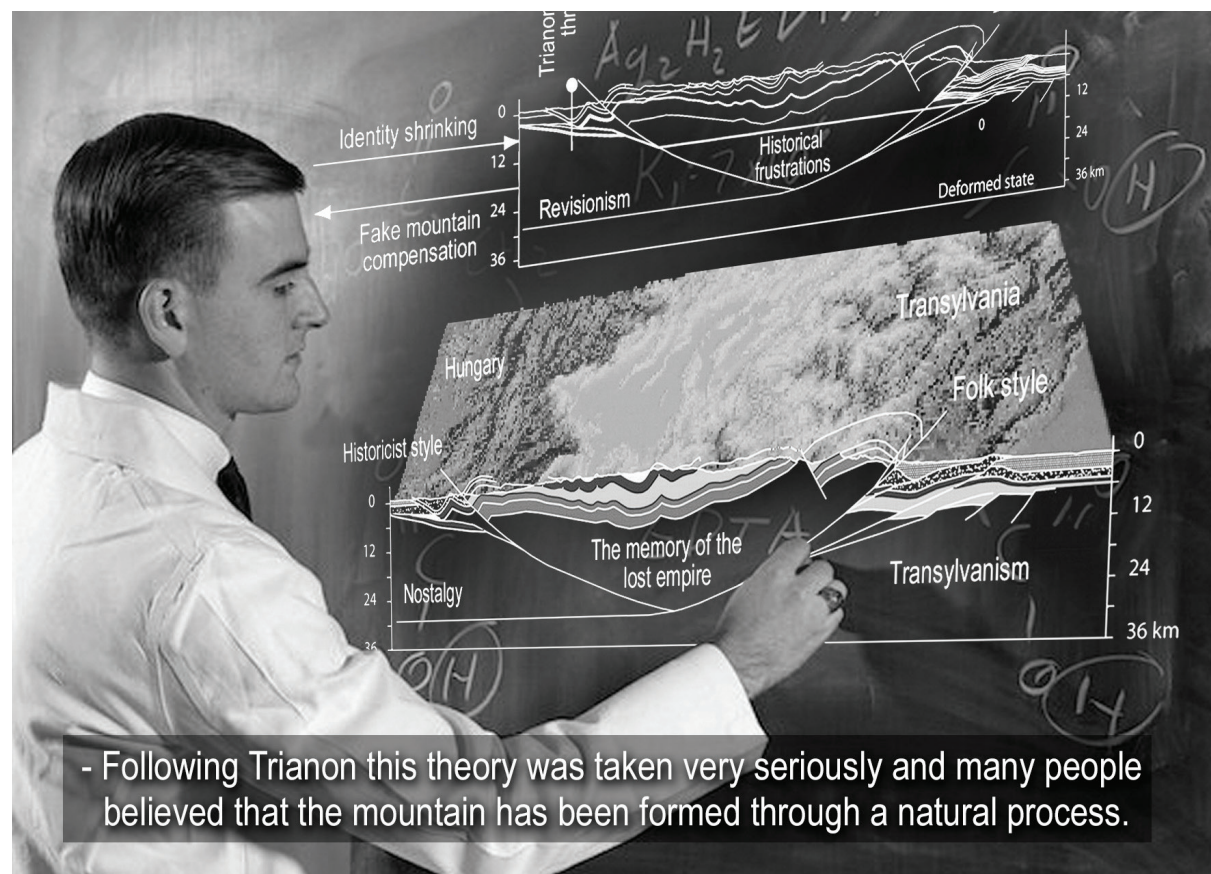
mindenütt megtalálta közegét, és számos esetben a munka módszertanát továbbgondolva egyfajta pedagógiai dimenziót is nyert. Megjelent művészeti intézményekben, csakúgy mint egyetemi és alternatív oktatási környezetben, de kapcsolódott hozzá részvételi felolvasószínház is.

KissPál Szabolcs, válaszul a kultúrpolitikai változásokra, még 2012-ben megszakította kapcsolatait a hazai kortárs művészeti intézményekkel. A nemzeti emlékezetpolitika egy ilyen léptékű kritikai olvasata a történeti múzeumok többsége számára is problémát jelentett, így a *Magyar Trilógia* magyarországi bemutatása végül a Goethe Intézet anyagi támogatásával az OFF-Biennále keretében volt megvalósítható Budapesten, a Politikatörténeti Intézet egykori, Alkotmány utcai székhelyén.<sup>3</sup>

2018 januárjában a Revolver kiadó gondozásában jelent meg a háromnyelvű (magyar, német, angol), a KissPál Szabolcs által tervezett projektet dokumentáló könyv. Két évvel később ennek online verzióját is elkészítette a művész. Az oldal egy kibővített archívumként is használható, elérhetőek rajta a filmek és a könyv teljes anyaga, valamint kapcsolódó projektek, a kiállításokról írt kritikák és interjúk.<sup>4</sup>



- 1 Bővebben lásd: Kékesi Zoltán, *Kicsiny hasonmásaink. KissPál Szabolcs: Szerelmes műföldrajz (etnozoó)*. Lettre, 86. szám, <http://scripta.c3.hu/lettre/lettre86/arckep.htm>
- 2 *Nem akartam paródiát* – KissPál Szabolcs *A műhegyektől a politikai vallásig* című projektről és utóéletéről. Lázár Eszter beszélgetése. Artportal, 2020.06.22., <https://artportal.hu/magazin/nem-akartam-parodiat-kisspal-szabolcs-a-mu-hegyektol-a-politikai-vallasig-cimu-projektrol-es-utoeleterol/>
- 3 „Nem trianonoznak egyfolytában, annál okosabbak” – KissPál Szabolcs képzőművész. Kránicz Bence beszélgetése. [https://magyarnarancs.hu/kepzo\\_muveszet/nem-trianonoznak-egyfolytaban-annal-okosabbak-111124](https://magyarnarancs.hu/kepzo_muveszet/nem-trianonoznak-egyfolytaban-annal-okosabbak-111124)
- 4 <https://fromfakemountainstofaith.eu/>



KISSPÁL SZABOLCS, *A MŰHEGYEKTŐL A POLITIKAI VALLÁSIG (MAGYAR TRILÓGIA)*, 2016

videó, 16'56" (2012/16), 19'05" (2016)

A művész tulajdona

Fotó: részletek a videóból



## FELADATOK

### TÉMÁK:

őstörténeti mítoszok, történelmi fikció, nemzeti identitás, Trianon

### TANTÁRGY:

történelem, vizuális kultúra

### BEVEZETŐ KÉRDÉSEK:

Mik a legfontosabb részei az identitásunknak? Fontos-e számunkra a nemzetiségünk? Mit jelent nekünk, hogy magyarok vagyunk? Milyen szavak jutnak eszünkbe a magyar nemzetről?

A videó megtekinthető a MODEM weboldalán hozzáférhető kiadványban, az Edukáció menüpont alatt.

### A

Osszuk a tanulókat négy-öt fős csoportokra. Válasszunk egy várost és találjunk ki ennek a városnak egy alternatív eredettörténetet, ami megmagyarázza, milyen módon jött létre. Egyfelől írjuk le a szöveg formájában a történetet, amit kitaláltunk. Másfelől fessük le egy kulcsjelenetét. Amikor a csoportok elkészültek a feladattal, prezentálják egymásnak a vég-eredményt.

Időtartam: 30-35 perc

Ajánlott korosztály: 12-18 évesek

Anyagok, eszközök: A1-es papír, filctoll, tempera, ragasztó, olló, újságpapír, mobiltelefon

### B

Osszuk a tanulókat négy-öt fős csoportokra. A meglévő magyar eredetmítoszok felhasználásával alkossunk meg egy alternatív történetet, ami megmagyarázza, hogyan jött létre a magyarság. Egyfelől írjuk le a szöveg formájában a történetet, amit kitaláltunk. Másfelől fessük le egy kulcsjelenetét. Amikor a csoportok elkészültek a feladattal, prezentálják egymásnak a végeredményt.

Időtartam: 30-35 perc

Ajánlott korosztály: 12-18 évesek

Anyagok, eszközök: A1-es papír, filctoll, tempera, ragasztó, olló, újságpapír, mobiltelefon

### C

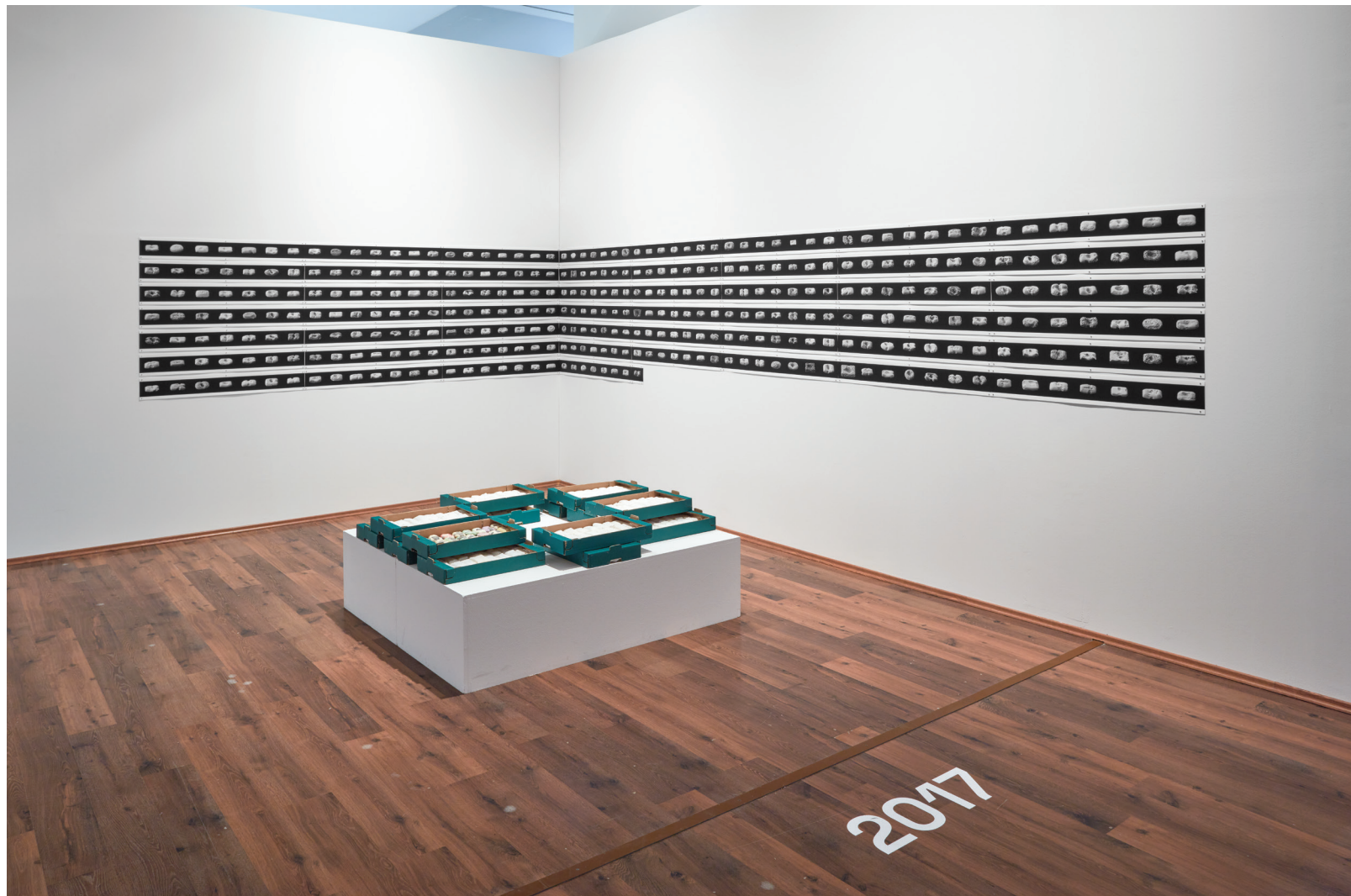
Osszuk a tanulókat négy-öt fős csoportokra. Találjunk ki egy magyar szuperhőst! Találjuk ki az eredettörténetét, rajzoljuk meg az első képregényének címlapját. Írjunk egy rövid kedvcsinálót a képregényhez.

Időtartam: 30-35 perc

Ajánlott korosztály: 12-18 évesek

Anyagok, eszközök: A1-es papír, filctoll, tempera, ragasztó, olló, újságpapír, mobiltelefon





/ MODEM

Fotó: BIRÓ Dávid

2017

## RÉVÉSZ EMESE

A tudományos szakirodalomban és népszerűsítő cikkekben egyaránt sok szó esik az autizmusról. Ám a pontos diagnózis kevésbé enged hozzáférni ahhoz a sajátos lélekállapothoz, aminek egyik lényegi vonása éppen az elzárkózás a külvilágtól. Eperjesi Ágnes 2017-ben megvalósult installációja arra tesz kísérletet, hogy vizuális eszköztárral közelítsen az autizmushoz, és hogy annak egyik legfőbb jellemzőjét, az elhatárolódást, a hiányt jelenítse meg. Nézőpontja kettős: egyrészt betekintést enged magába az autisztikus állapotba, miközben a külvilág ahhoz való viszonyára is rákérdez. Munkájának legfőbb érdeme, hogy távol áll tőle a mindentudás magabiztossága, ehelyett ő maga is a tapintatos kérdező, az érdeklődő megfigyelő pozíciójában van jelen. De hogyan is lehet formába önteni az említett *hiányt*? A társas kapcsolatok hiányát, az érintések hiányát, az érzelmi kötelékek hiányát; a vegytiszta csendet, az értelmezhetetlen zajokat, aztán az öndestrukció kitöréseit, majd az újra visszazáruló falakat. Az installáció arról a hiányról szól, amit az autisták környezetében élők megtapasztalnak, és talán betekintést nyújt abba a hiányba is, amit ők maguk megélnék a tágabb környezetükkel kapcsolatban. Eperjesi viszonya tárgyával mélységesen komoly és tiszteletteljes. A megismerés vágya vezérli, a megértés illúziója nélkül.

Eperjesi Ágnes munkája egy személyes kapcsolatból indult ki: évtizedek óta ismerte azt a családot, ahol egy autista fiú, Dávid nevelkedik, aki a mű készülése idején 37 éves volt. Tisztában volt tehát a fiú súlyos állapotával, aki szinte egyáltalán nem beszélt, a külvilággal semmilyen kapcsolatot nem létesített, így Eperjesi sem tudott vele közvetlen személyes kontaktusba lépni, annak ellenére, hogy rendszeresen találkoztak. A fiúnak évekkal ezelőtt lett szokásává, hogy szívesen bíbelődött szappanokkal, pusztá kezével lyukakat vájva a száraz anyagba. A fizikai fájdalomtól

EPERJESI ÁGNES  
D 365 NAPJA

sem mentes kaparás megnyugtatta, oldotta feszültségét, és talán a felszabaduló illatanyagok érzékeire is izgatóan hatottak. Tevékenysége idővel kényszeressé vált: szüleivel rendszeres időközönként elment a boltba és kiválasztotta a számára vonzó alakú, színű, illatú szappanokat, amelyekből egyet minden áldott nap kivájt a körmeivel. Az ily módon létrejött tárgyakat a szülők nem dobták ki, hanem ha összegyűlt egy nagyobb adag, autista otthonoknak adományozták azt. Így kapott Eperjesi is egy nagyobb csomaggal Dávid szappanjaiból, amelyek magukban hordozták egy számára ismeretlen világ erővonalait.

Eperjesi Ágnes művészetének lényegi eleme a különféle médiumok, a fotó, a populáris kép határmezsgyéin folytatott munka.<sup>1</sup> Elsősorban a hétköznapi valóság jelenségei érdeklik, a monoton ismétlődésekből kibomló történetek világa, a szekvenciákon belül zajló változások megragadása. Munkái jellemzően mindennapi tárgyakból, jelenségekből indulnak ki. Így történt ez abban az esetben is, amikor Dávid, az autista fiú szappanjaival kezdett el dolgozni.

Kezdetben nem tett egyebet, mint kézbe vette, letisztogatta, megfigyelte, rendszerezte a fokozatosan gyarapodó szappanokat. Úgy bánt velük, mint egy régész a leleteivel, aki egy távoli világ üzeneteit próbálja megfejteni a töredékes tárgyak révén. Fontos volt számára a manuális érintkezés, a ráfordított idő, a lassú, türelmes vizsgálódás koncentrált figyelme. Szisztematikus és időigényes munkájával közvetett kapcsolatba került Dáviddal, palackpostaként nyitogatva a világba dobott tárgyait. A szappanok (újra) megmunkálása hónapokig tartó folyamat volt, Eperjesi pedig a monoton munka révén belehelyezkedett a fiú szerepébe, miközben a vele szoros életközösségben élők áldozatos önzetlenségét (szimbiózisuukat) is megélte.



A természettudományos „nyomrögzítés” részeként Eperjesi először is lefotózta a megtisztított tárgyakat. A kivájt szappanokról készült felvételei a tudományos dokumentáció igényével készültek, a tárgy legjellemzőbb nézetét mutató, élesen exponált, semleges háttér előtt készült fényképek voltak. Objektív felvételek, amelyek természetüknél fogva semmit nem közvetítenek abból a feszültségből, amelyet a fiúban a szappanok kivájása enyhít, sem pedig abból a fizikai fájdalomból, amely együtt jár az árkok kimélyítésével. A fotó absztrahál, kivonja az eredeti tárgyból illatát, színét, tapintását. Viszonya tárgyhöz érzelemmentes, mint egy orvosi diagnózis.

A munka következő fázisában a szappanok vájatait Eperjesi betonnal öntötte ki. Gesztusa egyszerre volt rekonstruáló és gyógyító, racionális és empátikus. Viszsaállította az eredeti állapotot, mint egy restaurátor, miközben képletesen „begyógyította” az érzékeny tárgyon esett sebeket. Ám úgy avatkozott be a tárgyakba, hogy azok eredeti formája és az utólagos pótlások világosan elváljanak, ahogy az a restaurátorok gyakorlatában is szokás. Pótlásként szándékosan a betont választotta, olyan anyagot, amely színében, állagában is élesen különbözik a szappan puha, színes matériájától. Beton és szappan, két külön világ: egyik szilárd és állandóságra termett, a másik illanó és efemer. Értelem és érzelem, ráció és ösztön két pólusa. Mindemellett a kettő kémiai tulajdonságai is különbözőek, taszítják egymást, a szobrászatban „formaelválasztó” anyagként használják őket. Mivel a két anyag közt nem jön létre kötés, minden egyes megtisztított vájatot kötőanyaggal kellett lealapozni a kiöntése előtt. Eperjesinek tehát lényegileg idegen minőségek egyesülését (közelítését) kellett megoldania. Maga a kivitelezés aprólékos, áldozatos munkája is részévé vált a „mentális közelítés” folyamatának, mintegy újrájátszva a felfedezés és megértés kísérletét. A néző

szemszögéből a színes szappanokon szétterülő beton szürke anyaga a két világ találkozásának lehetőségét (lehetetlenségét) is szimbolizálta.

Az ily módon elkészült, lefotózott és kipótolt szappanok azonban csak az első lépést jelentették. Kortárs alkotássá Az ily módon elkészült, lefotózott és kipótolt szappanok azonban csak az első lépést jelentették. Kortárs alkotássá a speciális kiállítási helyzet kontextusában váltak. 2017 nyarán a dunajvárosi Kortárs Művészeti Intézet és a székesfehérvári Szent István Király Múzeum közös rendezésében, *Az autizmus mint metafora* című tárlaton szerepelt belőlük néhány darab.<sup>2</sup> *A D. 7 napja* című munka hét betonba öntött szappant mutatott be. Ebben az esetben a beton nem kitöltő, hanem befogadó anyagként jelent meg, amely kvázi szobrászati műtárgyként emelte ki a kivájt szappanokat. Az érzelmi impulzusokat radikálisan kiiktató ráció, az idegennek megélt világban biztonságot nyújtó monotonitás olyan sajátosságai az autizmus lelkiállapotának, amely vizuális eszközökkel is jól megragadható. *Az autizmus mint metafora* című kiállítás alkotásait olyan vizuális kifejezési formák kapcsolták (szorosabban vagy lazábban) az autizmus mentális állapotához, mint a szabályosság, a mechanikus mozgás, a rácsszerkezet, a ciklikus ismétlődés.

Nem sokkal később, 2017 őszén Eperjesi az Inda Galériában, önálló tárlatként, *D. 365 napja* címen, egy három részre tagolódó installáció keretében mutatta be a munkát.<sup>3</sup> A kiállítótér első szobájában a szappanokról készült fekete-fehér fényképeket mutatta be, amelyek szemmagasságban elhelyezett, összefüggő csíkként jelentek meg. A szappanok elvont alakzatai lineáris rendben sorakoztak, csak a figyelő tekintet előtt tárva fel egyéni karakterüket. A fotók egyenes, ismétlődő sora, a linearitás egyúttal Dávid tevékenységének időben ismétlődő, visszatérő ritmusát is megidézte.

Az első tér szikár, puritán jellege után mellbevágó volt a következő, középső terem elrendezése. Itt a tér egészét betöltő emelvényen több száz, szigorú glédába állított szappan sorakozott. 365 szappan: minden nap egy megmunkált tárgy. Az időbeliség, az ismétlés monotonitása fontos összetevője az autista létnek, melyben a kényszeres cselekvés az idő áradását tagolja. Az elhatárolódás, elszigetelődés több szinten is formát kap: egyrészt a betonnal kitöltött szappanok révén, másrészt magában az installálásuk módjában. A precízen egyenes sorokba rendezett szappanok ugyanis egy hatalmas, a szobát szinte teljesen kitöltő, sötét asztallapon kaptak helyet. Az összeférhetetlenség mellett ezzel a hozzáférés nehézsége is formát kap a térben, hiszen a szappanokat hordozó asztallap megakadályozza a nézőt a tér szabad bejárásában. A látogató mozgásterét leszűkíti, feszült és szorongató helyzetet idézve elő. Az asztal szélén fekvő szappanokat még megérinthesi, de a legbelső sorok nem hozzáférhetőek, ahogy az autista személyiségének belső magja is zárt. Az idegenség metaforája maga a hordozó asztallap, vagyis a helyszínen egyben kiöntött betonlap volt, amelyet Bene Tamás építész tervezett és készített. Az asztal síkja úgy terítette be a teret, hogy egyúttal lehetetlenné is tette a benne való mozgást. Hasonlóképp illeszkedett a szoba a saját alaprajzához, ahogy a beton a szappan árkaihoz. Idegen test volt a térben, ahogy határain egyensúlyozva idegen szemlélővé vált maga a néző is.

A tárlat utolsó, sötét terében egy diavetítő sugározta a falra a betonnal kitöltött szappanok fényképeit. A vetítő monoton kattogása az ismétlődő, szótlán cselekvést idézte meg. A diaképeken a tapintható, szagolható tárgyak virtuális fényjelenséggé absztrahálódtak. Egyfajta szembesítés volt ez, ahol a néző szenvtelen dokumentumokként, kinagyított és elvont formában találkozhatott a 365 objektummal. A fekete háttér előtt

rögzített tárgyak sziklák benyomását keltették, amelyek úgy lebegtek a néző szeme előtt, mint óriás meteoritok, egy ismeretlen bolygó távoli maradványai. Bennük testsült meg az a távolság és idegenség, amit a külső nézők számára az autizmus állapota jelent.

A kiállítás közvetve az autizmussal élők és családtagjaik támogatását is szolgálta. A tárlattal egy időben Eperjesi Ágnes, és az őt képviselő INDA Galéria az ELTE Bárczi Gusztáv Gyógypedagógiai Karával együtt működve *Az autizmus ideje* címmel fundraising kampányt szervezett a SHAKES kutató-fejlesztő csoport munkájának támogatására.<sup>4</sup> A csoport minőségi eszközöket tervez, amelyek javítják az autizmussal élő emberek életminőségét és segítik társadalmi részvételüket. A tárlatot több szakmai beszélgetés kísérte, az egyikén D. (vagyis Vedres Dávid) édesanyja is részt vett.<sup>5</sup>

Eperjesi Ágnes művét kivételes hely illeti meg az autizmusra irányuló kortárs képzőművészeti reflexiók között. Alkotása fizikailag is bevonja a nézőt, a téma részesévé teszi azt, ezáltal segítve elő azt az empátikus nyitottságot, ami minden további segítség előfeltétele. Teszi mindezt olyan érzékenységűtől mentes, lényegre törő vizuális nyelven, amely épp szikár puritanizmusánál fogva rokon az autizmus vélemezhető világlátásával. A fotó, tárgyinstalláció és (mozgó) kép ugyanazon tárgy három irányú megközelítését nyújtja, a fizikai jelenléttől a gondolati (konceptuális) absztrakcióig. Azt sugallva, hogy a megértés előfeltétele a kívülről szemlélőnek folyamatos változtatása. S bár egyik nézőpont sem ígéri a „titok” megfejtését, miközben rögzíti és felmutatja azt, személyessége révén bevon az autizmus mentális állapotának körébe. Általa megtapasztalható, hogy ami látszólag távoli meteorit, elfér a tenyerünkben, mert nem egyéb, mint egy körömmel kivájt, illatos szappan.

- 1 Tanulmányait a Magyar Iparművészeti Főiskolán (a MOME elődjén), Fotográfia és Tipográfia szakon végezte 1989-ben, majd a Vizuális Kommunikáció mesterképzésen folytatta. 2010-ben szerzett DLA fokozatot a Magyar Képzőművészeti Egyetemen. 2011 és 2021 között a Magyar Képzőművészeti Egyetem Intermédia tanszékének volt oktatója. 2021 óta a Budapesti Metropolitan Egyetem (METU) tanára. – A továbbiakat lásd a művész weboldalán: <http://www.eperjesi.hu/about>
- 2 *Az autizmus mint metafora*. Kurátorok: Deák Nóra, Izinger Katalin, Tarr Hajnalka. Kortárs Művészeti Intézet, Dunaújváros, Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, 2017. június 10 – szeptember 17.
- 3 *D. 365 napja*. Eperjesi Ágnes installációja. INDA Galéria, Budapest, 2017. szeptember 6 – október 20. Kurátor: Mucsi Emese. Megnyitotta: Orsós László Jakab és dr. Zászkaliczky Péter, az ELTE Bárczi Gusztáv Gyógypedagógiai Kar dékánja. – Az alkotó honlapján látható a mű készülésének folyamatát és kiállítási installációját bemutató videó, olvashatóak a sajtóban róla megjelent írások, valamint elérhető két videó, amely az autizmusról szóló két, hosszabb beszélgetést rögzít: <http://www.eperjesi.hu/solo/d-365-napja-365-days-of-d?id=219> 4<https://fromfakemountaintofaith.eu/>
- 4 A Shakes projektről: <http://gyorimiklos.web.elte.hu/shakes.htm>; Jótékonyági akció keretében Eperjesi Ágnes és az INDA Galéria minden 100000 forint feletti támogatást adományozónak ajándékozott egy példányt a művész *D. 365 napja* című projektjéhez kapcsolódó fotósorozatából.
- 5 Az első beszélgetés az INDA Galériában, a másik az Art Marketen zajlott. Mindkét beszélgetésről készült videófelvétel, mely elérhető az alkotó idézett honlapján.



**EPERJESI ÁGNES, *D 365 NAPJA*, 2017**

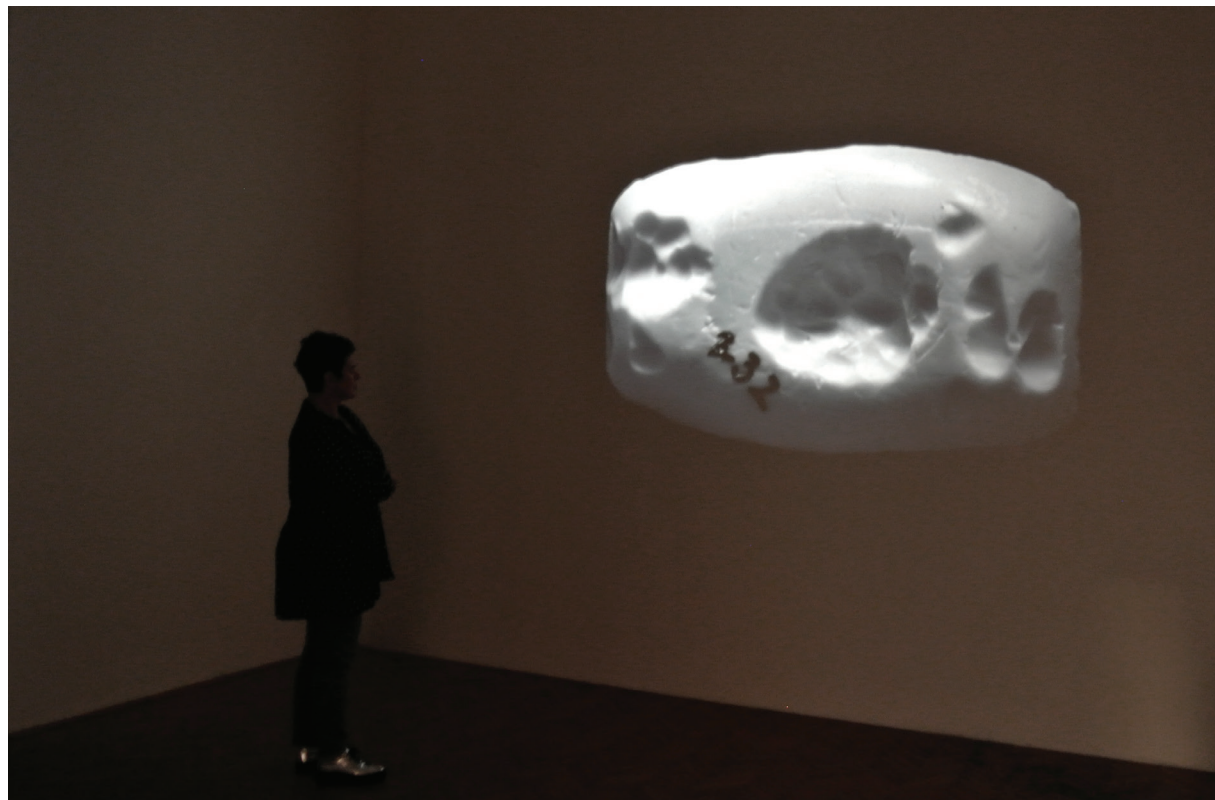
52 db 10 × 105 cm-es giclée print (300 gr-os múzeumi archív papíron), 365 db betonnal kiegészített szappan, dobozok, 1 db állvány

A művész tulajdona

Fotó: EPERJESI Ágnes



/ Fotó: SULYOK Miklós



/ Fotó: SÜLYÖK Miklós

## / FELADATOK

### TÉMÁK:

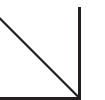
hozzáférhetetlenség, autizmus

### TANTÁRGY:

etika, vizuális kultúra

### BEVEZETŐ KÉRDÉSEK:

Milyen tárgyak lehetnek az asztalon? Mi jut eszünkbe a szappanról? Mit sugall a tárgyak elrendezése? Hol találkozunk hasonló elrendezéssel? Éreztük-e már valahol kívülállónak magunkat? Ha igen, akkor hol? Mit tudunk az autizmusról? Találkoztunk-e már autista emberrel?





**A** / Válasszunk ki három tárgyat a tanteremből, majd lehetőleg egyszínű háttér előtt fotózzuk le őket. Törekedjünk olyan tárgyak kiválasztására, amelyeket valamilyen szempontból különlegesnek gondolunk.

Időtartam: 10 perc  
Ajánlott korosztály: 12-16 évesek  
Anyagok, eszközök: mobiltelefon

**B** / Készítsünk egy fotót, ami a hozzáférhetetlenséget, elzárkózást sűríti egy képbe.

Időtartam: 10 perc  
Ajánlott korosztály: 14-18 évesek  
Anyagok, eszközök: mobiltelefon

**C** / Kérjük meg a diákokat, hogy a tanórára hozzanak egy szappant. Gondoljuk át, hogy mi történt velünk az elmúlt három napban, idézzük fel az érzéseinket, gondolatainkat. A kör-műnkkel kapingáljuk meg a szappant úgy, hogy ha valaki ránéz, annak legyen sejtése, hogy telt az elmúlt 72 óránk. A foglalkozás ezen pontján fotózzák le a szappant egy egyszínű háttér előtt. Utána beküldjük a fotókat a közös csoportba és megpróbáljuk megtippelni, hogy kinek milyen napja volt. Ezt a napot pedig egy rajzban foglaljuk össze.

Időtartam: 20 perc  
Ajánlott korosztály: 12-16 évesek  
Anyagok, eszközök: papír, ceruza

**D** / **A szappantündérek titkai**

Az emberek világától messze van egy csodálatos, elvarázsolt hely, ahol a vízitündérek élnek. A vízitündérek az egyik legbőlcsebb teremtmények az egész univerzumban. Nem háborúznak, békésen élnek, harmóniában a természettel. A vízitündérek között minden századik egy kicsit más, mint a többi. Szappantündéreknek nevezték ezeket a különleges tündéreket. Azért kapták ezt a nevet, mert nem gondolatátvitellel kommunikálnak, mint a többiek, hanem szappanokba vájt jelekkel. Ezeket a jeleket nagyon nehéz értelmezni, ezért ritkán tudják megfejteni őket a tündérek. Viszont az egyik szappant sikerült dekódolni, azon pedig az állt, hogy az embergyerekek jelentik a kulcsot, ők azok, akik meg tudják fejteni, hogy mik lehetnek a jelek a szappanokon. Ezért most a vízitündérek azt kérik tőletek, hogy fejtsétek meg, mit jelenthetnek a vonalak. Sajnos nem értik az emberi nyelvet, ezért arra kérnek minket, hogy képregényben, egy fekete kartonra szappannal rajzoljuk le a szappantündérek titkait.

Időtartam: 25 perc  
Ajánlott korosztály: 8-10 évesek


**ALBERT ÁDÁM, ONE SHOT-LOSE YOURSELF – DREAM OF GAVRILO PRINCIP, 2018**

zselatinos ezüst-bromid baritált fotópapíron, trapézlemez, fa

100 × 120 cm

MODEM

Fotó: SÜLI-ZAKAR Szabolcs

# 2018

**VARGA TÜNDE**

Albert Ádám diplomáját grafika, illetve történelem szakon szerezte, majd a Magyar Képzőművészeti Egyetemen doktorált, valamint habilitált is. A Magyar Képzőművészeti Egyetem Anatómia Tanszékének vezetője, kutató és művész. Alkotói és oktatói munkássága mellett rendszeresen publikál és kiállításokat rendez. A kutatói attitűd, a tudomány, illetve a művészet történetének kritikai szemlélete művészeti gyakorlatában is jelentős szerepet játszik.

A művészeti kutatás, a művész kutatói szerepe ugyan nagy hagyománnyal rendelkezik, azonban ez a fajta kutatói attitűd csak az 1990-es évektől – a gyarapodó biennálék, illetve a szintén ezidőtájt megváltozó, a gyűjteményre és az archívumra reflektáló múzeumi gyakorlat nyomán – tett szert egyre nagyobb jelentőségre. A művészeti kutatás két lényeges megközelítésmódja is ennek feleltethető meg. Az egyik, a gyűjtemény, vagy a gyűjtemény nem kiállított, archívumi részének történeti, kultúrtörténeti, vagy társadalmi, etnikai szempontú kritikai vizsgálata. Itt a művész kreatív, nem szigorúan vett tudományos vizsgálódása inkább olyan beavatkozásként fogható fel, mely a gyűjtemény rejtett elemeinek radikális és formabontó egymás mellé helyezésével mutat rá a gyűjteményben, vagy annak hagyományos elrendezésében érzékelhető prekonceptiókra, problémákra. Az egyik legismertebb példa Fred Wilson 1992-es *Mining the Museum* című kiállítása, mely a baltimore-i Maryland Historical Society gyűjteményét rendezte újra afroamerikai nézőpontból, de ilyen jellegű tárlat volt a Bécsi Művészeti Akadémia gyűjteményébe beavatkozó Raques Media Collective művészcsoport 2021-es projektje, a *Hungry for Time* is. Budapesten a Néprajzi Múzeum 2023-ban nyíló kiállítása ad kiváló példát a gyűjtemény művészeti beavatkozáson alapuló kritikai értelmezésére, melyben Albert szintén részt vesz.

**ALBERT ÁDÁM**

ONE SHOT-LOSE YOURSELF –  
DREAM OF GAVRILO PRINCIP

A művészeti kutatás másik jelentős gyakorlata az a kísérletező művészi attitűd, mely az emlékezet margójára szorult társadalmi, történeti, kultúrtörténeti kérdéseket kortárs problémákra reflektálva tárja fel. A művészeti kutatás ebben az esetben is nagyfokú szabadságot jelent az anyag elrendezésében, illetve sokszor az archív anyag és a létrehozott műtárgyak egymáshoz való viszonya, elrendezése az, ami aztán a kutatói munka nyomán létrejövő narratívát kínálja. Egy hazai példa a Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskolájának Csepel-Chelsea projektje (2011-13), mely során a művészek a Csepel Művek, illetve a Chelsea School of Arts történetének (Jeremy Bentham híres panoptikum tervének első építészeti kísérlete az épület) feltárásával hoztak létre munkákat a történelem ellentmondásos, vagy a történelmi emlékezet elhomályosult, korábban marginális kérdéseinek kritikai vizsgálatára. Jól ismert nemzetközi példa Helen Cammock Turner-díjat nyert *The Long Note* (2018) című videóinstallációja, mely az egyenjogúsági mozgalmakat az ismertebb feminista, vagy afroamerikai megközelítéssel szemben az írországi történelmi események felől, az ír nők személyes történeteinek keresztül mutatja be.

Albert munkáira mindkét megközelítésmód elemei jellemzőek. Műveihez kapcsolódó kutatómunkája során a talált, archív vagy személyes tárgyak és a létrehozott alkotások együttesével olyan összefüggésbe helyezi a tudomány, a történelem, illetve a művészet történetének lényegi elgondolásait, mellyel képes rámutatni a történeti vagy tudományos gondolkodás múltbeli alapvetéseinek kérdéses pontjaira.<sup>1</sup>

Például a Nemzeti Galéria gyűjteményében látható 2011-es *Never take a trip alone* alapját két perspektíva-doboz alkotja, melyek a XVII. századi technika segítségével a német kultúrtörténet két meghatározó alakjának, Johann Wolfgang von Goethének és

Alexander von Humboldtnek a dolgozószobáit eleve-nítik meg. A műben a művészettörténeti szempontból lényeges XVII. századi idősík a kultúrtörténet – Goethe és Humboldt személyével beemelt – paradigmaváltó korszakával találkozik. A művészi fantázia segítségével egymásra vetített két kor közötti időszak a nyugati világrend alapjait jelentő taxonomikus gondolkodás és nemzeti kultúrafelfogás kialakulásának időszaka, így a mű a kulturális hagyomány létrehozásának és közvetítésének módjaira irányuló reflexió szempont-jából is lényeges kérdésekre mutat rá.

Albert munkamódszere, a kiállítások tervezésé-nek tudatossága egy olyan egymásra épülő rendszert mutat, amely az egyes témák különbségei ellenére is koherens gondolati struktúrává áll össze; műveiben sok esetben a korábbi munkák is szervesülnek. Így például a *Never take a trip alone* a *Descriptio*-val (2013) alkot egységet. A két mű a nagy földrajzi felfedezések nyomán kialakuló tudományos, rendszerező, archiváló gondolkodás kritikai megközelítéseként, a rendsze-rezés ideologikus konstruáltságára való reflexióként is olvasható. A *Bauxit-krízis* (2015) fő szervező elve ismét egy korszakváltás, a szocialista rend(szer) egyik ikonikus termékének, a bauxitnak a kultúrtörténeti „analízisével” mutat rá kérdéses gazdaságpolitikai és kulturális problémákra. A *kertész igazsága/The Gardener’s Truth* (2018) a kiállított tárgyak, műegyüttesek „összehangzásával” a tudományos gondolkodás kritikai, orvostörténeti vizsgálata mellett már egy újabb para-digmatikus kérdéskört, az antropocén és/vagy poszthu-mán kritika problémafelvetéseit is bevonja az alkotás terébe. A *The Past of the Future is the Present* (2022) című kiállításra készített installáció pedig intézményi archí-vumkutatáson alapuló mű. Albert az Amerikai-Magyar Könyvtár archívumának kutatása során fedezte fel a második világháborút megelőző, 1939-es New York-i

világkiállítás magyar pavilonjában kiállított szobrokat. Az installációban az archívum gyűjteményében talált szobrok valamint Albert műveinek párbeszédéből a háborút megelőző hatalmi viszonyok és ideológiák kulturális reprezentációjának kérdésköre bontakozik ki. Ennek megfelelően Albert műveit leginkább konceptu-ális alapú totális installációkként lehet felfogni. Egy-egy munkája, ahogy a *One Shot-Lose Yourself – Dream of Gavrilo Princip* is több tárgyból, alkotásból álló egység. Jelentős, hogy Albert mindig párbeszédet folytat a tér-rel, illetve lényeges a néző szerepe is a térben. A white cube (fehér kocka) esztétikájának megfeleltethető, képeket szemlélő befogadói attitűdtől eltérően, Albert munkáinál a látogató fizikai aktivitása is az esztétikai tapasztalat fontos eleme. Installációi bevonják a nézőt az értelmezés játékterébe, aki a műegyüttesekben aktív, esetenként a tárgyakat is használó szerepet kap.

A *One Shot-Lose Yourself – Dream of Gavrilo Princip* is ilyen, a néző aktivitására építő installáció. A kiállí-tótérben egy, a falhoz támasztott, fakeretre erősített, kék trapézlemez látható. A trapézlemeznek számos, a ház körül hasznosítható funkciója van: használják tetők fedésére, kerítésekhez, kerti tárolók építésére. A falnak támasztott trapézlemez félsátortetőt képez a fallal. Éppen olyan magas, hogy a látogató be tudjon lépni ebbe a térbe. A menedékre hasonlító konstrukció alatti falon egy kép látható. A fotó egy játékpisztolyt ábrázol: az igényes csiszolású fajáték-szerkezetet drót és gumiszalag teszi funkcionálissá. A fegyvert Albert gyerekkorában édesapjával készítette.

Az ártatlannak vagy ártalmatlannak tűnő gyerek-játékok mögött a felnőttek világának mintakövetése áll. A játékba merülés, a játékban való feloldódás során a gyermek a felnőttek világával párhuzamos világot alakít ki. Francis Alÿs *Children’s Game* című videóso-rozata éppen erre a kérdésre mutat rá.<sup>2</sup> Az 1999 óta

készülő felvételek a világ minden részén játszott gye-rekjátékokat mutatnak be, a bújócskától a lövöldözésig. A lövöldözős játékot megörökítő filmek, az *Espejos/Tükrök* (2013) és a *Revolver* (2009) Mexikóban készültek. Az *Espejos*ban a gyerekek a hírhedt Ciudad Juarez egy romos, elhagyott városrészének falai közt tükrökkel imitálják a lövöldözést: szabálya, hogy akinek a sze-mébe világít a törött tükdardabról a nap, az lelőttnek tekinthető. A *Revolver*ben Albert játékához hasonló fapisztollyal lő egymásra két gyerek, az őket néző kis-lány a lövöldözésre reagálva időnként felteszi a kezét. A gyerekjáték mindkét esetben az őket körülvevő me-xikói élet véresen komoly valóságát utánozza. Míg játékként a fegyver nem tűnik komolynak, a játék által közvetített attitűdrendszer nagyon is problémákkal terhelt.

A fegyverhasználat Albert gyerekkorában már nem tartozott a mindennapi tapasztalathoz Magyar-országban. Velünk élt azonban a filmek, tévéfilmek férfiasságot, erőt sugalló reprezentációjában, illetve az ellenség, a gonosz, a fenyegető másik legyőzésének, kiiktatásának eszközeként.

A gyermekbúvóhely, a bunker, valamint a fegyve-rek játékban használt eszköztára a művészeti térben a bemozgatott jelentéshálók segítségével fordul át komoly történelmi- politikai kritikává. Ebben a kontex-tusban a műcím, vagyis a *One Shot-Lose Yourself – Dream of Gavrilo Princip* lényeges, a mű egészéhez tartozó elem. Az Albert személyes emlékezetében élő családi játékkészítés mögött felsejlik a társadalmi emlékezet kérdése. Albert édesapjának szülőfaluja, Györgypusz-ta a déli határtól nem messze található. A déli határt a történelemből jól ismert szerb Gavrilo Princip végze-tes lövése után elindított történelmi események soro-zata alakította. A fiatal, társaihoz hasonlóan még gim-nazista fiú egy autonóm, egységes délszláv államról

álmodott; ennek akadályá az Osztrák-Magyar Monar-chia hatalmi helyzete volt. Ezért, amikor Ferenc Ferdi-nánd, az Osztrák-Magyar Monarchia trónörököse és felesége 1914-ben, éppen a szerb lojalitás erősítésének érdekében Sarajevóba látogatott, a nacionalista Fialat Bosznia, illetve a Fekete Kéz terrorcsoport tagjai me-rényletet követtek el ellenük. Princepet fiatal korára való tekintettel az osztrák törvények értelmében nem végezheték ki, és mint több társa is, tüdőbaja miatt a börtönben halt meg.

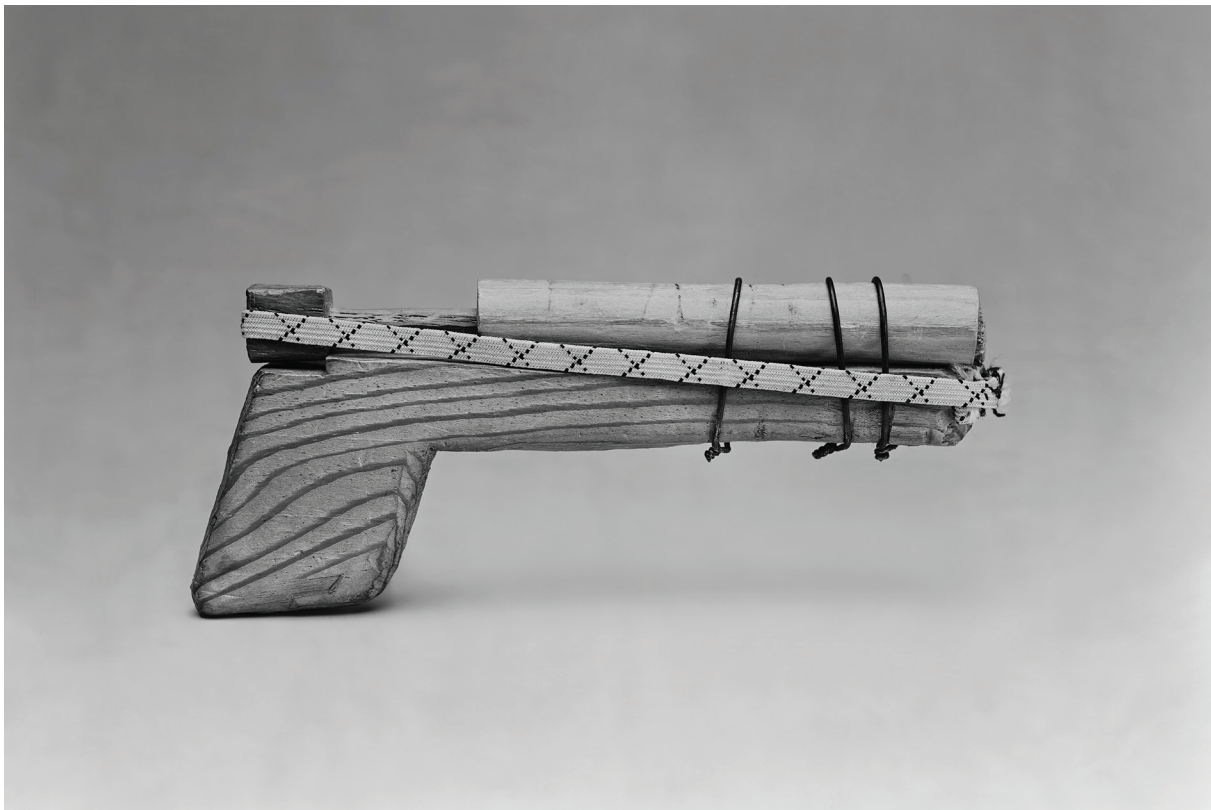
A gyilkosságot követő hadüzenet kirobbantotta az első világháborút, ami az addigi politikai viszonyokat radikálisan írta át. Princip álma az egységes délszláv államról először a Szerb-Horvát-Szlovén Királyság meg-alakulásával 1918-tól 1941-ig, a horvát függetlenség kikiáltásáig, majd a második világháborút követően az egykori Jugoszlávia keretei között valósult meg. Ez az egység azonban egyrészt más egységek felbomlá-sának árán született meg, mely az első világháborút követően a korábbi monarchia területén élők nosztal-gikus nacionalizmusát erősítette fel. Másrészt, olyan feloldhatatlan ellentétek árán, melyek következmé-nyeként 1991-ben kirobbant a tragikus, értelmetlen etnikai öldöklésekkel terhelt délszláv háború. Principet a délszláv háborúig leginkább nemzeti hősként tisztel-ték. Ellentmondásos megítélését mutatja, hogy 2014-ben, a merénylet 100. évfordulójára szobrot állítottak neki Sarajevóban, melyet Emir Kusturica avatott fel, nem kis felháborodást kavarva. Albert munkája a játék-fegyver és a cím együttesével utal arra, hogy hogyan nő túl a fiatalkorú, cselekedetének következményeit felmérni nem feltétlenül képes Princip nacionalista álmának következménye a merénylet tényén.

Albert műveire jellemzően azonban ismét több-szörös értelmezői hálóval van dolgunk. A déli határ-terület, mely a világháború kitörését követően vált



Magyarországot elválasztó határrá, az a határ is, ahol a 2015 után kialakuló menekültválságot követően próbálnak átszökni az emberek. A trapézlemez kék színe, a hatalmas egybefüggő kék felszín a mű készítésének idején országszerte megjelenő kék óriásplakátok „lecsupaszított” felületeként jelenik meg. A plakátok egy részén a déli határon átszökő menekültekkel szembeni szövegek voltak olvashatók. Ebben az időben épült a határt a menekültektől egyre hosszabb sávon védő drótkerítés is. A kék „játékbunker” egyszerre szimbolizálhatja az átmeneti menedékhelyet és a trapézlemez felhasználásának megfelelően az elhatároló kerítést is, míg színe és formája az óriásplakátok lecsupaszított felszínét idézi. A lemez mögé elrejtett pisztoly képe ebben az olvasatban sem kevésbé fenyegető, mint a merényletre utaló fegyveré, akár a határt őrző katonák, akár a határon átszökni próbáló menekültek fegyverét gondoljuk mögé. A tragikus emberi sorsok, az igazságtalan propagandagépezet, a személyes emlékezethez tartozó menekülés, a történelem peremén élők sorsa és emlékezete több szinten mutatkozik meg Albert művébe rejtve.

- 1 Ahogy Mark Rappolt írja, „Albert olyan, a minket körülvevő világban eltemetett vagy elrejtett koncepciókat és történeteket talál meg, amelyek – ha egyszer előássa, vagy kibontja és bemutatja őket – valami fontosat mondanak el rólunk és a társadalomról, amelyben élünk. A konceptek számára nem elvont dolgok, hanem inkább fizikai jelenlétként, narratívaként, történetenként és kulturális jelként leleplezendő kódok, melyek elemeikre bonthatók majd újra összeilleszthetők finoman provokatív műalkotásokat hozva létre”. Mark Rappolt (2017): *Koncept, Szorongás*, In: Melancholy of the Disconstructed Meaning. Paksi Képtár, Paks. 5. o.
- 2 Alÿs videóinak egy részét a Velencei Biennálén a belga pavilonban *The Nature of the Game* (2022) címmel mutatták be.



**ALBERT ÁDÁM, ONE SHOT-LOSE YOURSELF – DREAM OF GAVRILO PRINCIP, 2018**  
 zselatinos ezüst-bromid baritált fotópapíron, trapézlemez, fa  
 100 × 120 cm  
 MODEM  
 Fotó: SÜLI-ZAKAR Szabolcs

## FELADATOK

### TÉMÁK:

történelem, privát emlékezet, határ, háború

### TANTÁRGY:

történelem, vizuális kultúra

### BEVEZETŐ KÉRDÉSEK:

Mi az a tárgy, ami eltakarja a fotót? Mit szimbolizálhat? Kicsoda Gavriilo Princip? Milyen hatással volt a történelemre? Játszottatok-e már fegyverrel vagy háborús játékkal? Szerintettek miért alakult ki, hogy a gyerekek olyan játékokkal játszanak, amelyekkel ölést szimulálnak?

### A

Válasszunk ki egy zeneszámot és helyezzük az eredeti jelentéstől eltérő környezetbe. Rajzoljuk le vagy építsük meg az így létrejött új jelentést.

Időtartam: 15-20 perc  
Ajánlott korosztály: 12-16 évesek  
Anyagok, eszközök: papír, ceruza

### B

Osszuk a tanulókat négy-öt fős csoportokra. Rajzoljuk vagy építsük meg egy olyan történelmi szereplő emlékművét, akinek nem egyértelmű a megítélése. A műben érzékeltesük ezt a dilemmát.

Időtartam: 25-30 perc  
Ajánlott korosztály: 14-18 évesek  
Anyagok, eszközök: papír, ceruza, dobozok, kartonok

### C

Osszuk a tanulókat négy-öt fős csoportokra. Találjunk egy konfliktust, ami megoszt bizonyos közösségeket, és hozzunk létre egy prollázs, rollázs képet, amely ezt a konfliktust ábrázolja úgy, hogy mind a két nézőpontot bemutatjuk.

Időtartam: 20-25 perc  
Ajánlott korosztály: 12-16 évesek  
Anyagok, eszközök: dipa, tempera, fotók, rajzok, papír, vonalzó, olló, ragasztó

### D

Osszuk a tanulókat négy-öt fős csoportokra. A két csoportnak egy klasszikus vitatémában kell egymást meggyőznie. Minden csoportnak van 10 perce felkészülni, és ez idő alatt egy plakátot gyártani, ami az ő igazukat hirdeti. Témajavaslatok: fegyvertartás, halálbüntetés, abortusz.

Időtartam: 25-30 perc  
Ajánlott korosztály: 16-18 évesek  
Anyagok, eszközök: dipa, tempera

### A kismadár, aki megakadályozta a háborút

Volt egy nagy földrész, ahol sok-sok ország volt. Ezek az országok mind féltékenyek voltak egymásra. Az egyik a másiktól az időjárást irigyelte, a másik az erdőket, a harmadik a tengereket. Az egyik ország legsötétebb erdejében élt egy gonosz boszorka, aki azt akarta, hogy végleg vesszenek össze ezeknek az országoknak a királyai, ezért fondorlatos módon törbe csalt egy vakmerő fiatal fiút és megigézte őt. A boszorkány így akarta rávenni, hogy ölje meg az egyik leggazdagabb király fiát. a király háborút indított volna, az összes többi uralkodó pedig kihasználta volna az alkalmat, hogy megpróbálja elvenni a többi országtól a régóta irigyelt folyókat, erdőket, réteket.

Egy bátor kis madárka látta, ahogy a boszorka elbűvöli a fiatal fiút, és hallotta, ahogy a boszorkány elsuttogja azt a titkos három feladatot, amivel meg lehet törni a varázslatot. A kis madárka szélvészsebesen elrepült az erdőből egészen idáig és elmesélte egy művésznak a boszorkány tervét. A művész törte a fejét, hogy mit tehetne. Épített egy falat, ami mögé elrejtett valamit, hogy meggátolja a merényletet. Közben elmesélte a madárka, milyen módon lehet megtörni a bűvöletet és megmenteni a háborútól a királyságokat.

Három feladatot kell teljesíteni, hogy megtörjön a varázs, és megmeneküljön a király fia. Csak az tud segíteni megmenteni a királyságot, aki kellően nagy képzelőerővel rendelkezik. Ezért az első próba az, hogy rajzoljuk le, szerintünk mi van a kerítés mögött. Egy tárgynak a fotója található ott, el kell képzelnünk, hogy mi az a tárgy.

A fotón látható pisztoly visszaváltozott egy bottá (amit hurkapálcikával tudunk helyettesíteni). Meg kell szerezni. Ezt a botot a tanár őrzi, ő az őr az udvaron. Mögötte, az udvar másik végében sorban állnak a gyerekek. Adott jelre óvatosan, csendben elindulnak, de ha az őr hátrafordul, mozdulatlanná kell dermedniük. Akinek nem sikerül, az kiesik. A cél: visszaszerezni a botot.

A bot a kulcs. Meg kell mutatni, hogy botból nemcsak fegyvert lehet csinálni, hanem rengeteg szép dolgot is. Rendezzük úgy el a hurkapálcákat, hogy egy tájat vagy egy városképet kapjunk. Ébresszük rá ezzel a királyokat, milyen szép a saját országuk is, és hogy ne akarjanak háborúzni azért, ami másoké.

Időtartam: 45 perc

Ajánlott korosztály: 8-10 évesek

Anyagok, eszközök: hurkapálca

Megtörik a varázs, a boszorkány elmenekül, megmenekül a királyfi, nem lesz háború.

2019

### TATAI ERZSÉBET

Kocsi Olga environmentjének<sup>1</sup> központi eleme egy 12 perces videóanimáció, amelyben egy asszony, Rózsa mama beszél a második világháború idején szerzett tapasztalatairól: arról, hogyan éltek miután házukat egy bomba romba döntötte, anyjáról, apja haláláról, a megszálló katonákról, az élet látszólag független eseményeinek rejtett összefüggéseiről. Az elbeszéléshez azonban szokatlan képi világ társul: a kozmikus fekete alapon a fehér vonalas rajzok játékos, dinamikus, olykor zaklatott animációja különös kapcsolatokba keveredik a szöveggel. A képfolyam nem alkot önálló elbeszélést, a rajz stílusát tekintve akár gyerekeknek szánt illusztráció is lehetne, ahogy a nyulak, nyúlcsaládok<sup>2</sup> üldögélnek, ugrálnak át vagy magányoskodnak a képmezőn. A párhuzamosan futó kép és szöveg inkább széttart, olykor egyenesen eltéríti egymást, még akkor is, ha a jelzésszerű rajzok (házikó, bomba) olykor jelképes értelműek (Dávid-csillag, kereszt, templom) vagy illusztratívak (biciklis hajt el, amikor biciklistáról van szó, három nyúlból egy eltűnik, amikor meghal Rózsa mama apja, a szőnyegbombázás említésekor bombák hullnak, csótányok lepik el a képmezőt, amikor a lakást is). Ugyanakkor ezek a másodpercnyi direkt kapcsolatok csak arra jók, hogy megbizonyosodjunk, a szöveg és kép összetartozik. Ez a stílusbeli, tartalmi, retorikai széttartás alapvetően kitágítja azt a mentális teret, amelyben elhelyeződik a bombák, nyulak, orosz katonák és Rózsa mama köré szerveződő történet. A gyerekeség és játékoság valójában nem térít el, csak másik – ösztönös, érzelmi, mély – énünket érinti meg, mint a többé-kevésbé racionális szöveges elbeszélés.<sup>3</sup> Hogy e tartalmi centrum a műalkotás közepén foglal helyet, nem meglepő, ám nem azonnal tűnik fel, mert csak akkor elevenedik meg, válik láthatóvá és hallhatóvá a vetítés, amikor a látogató a tükörrállvány előtti (nyúl alakú) vetítő közelében felveszi a fejhallgatót

### KOCSI OLGA RÓZSA MAMA

és belenéz a tükörbe. A tükör természetesen Rózsa mamáé volt egykor. A középpont határozott kijelölése és helyének nem nyilvánvalósága közötti lebegtetés éppúgy Kocsi kettősségei közé tartozik, mint a kép és hang széttartó volta, mely fenntartja a figyelmet. A kép a nézőre vetül, aki azt a tükörben látja. Ennek is kettős szerepe van: egyfelől bevonja a nézőt, aki vetítővászonként a mű részévé válik, testére írónak a vizuális jelek. Így a szemlélő – egy lépéssel továbbgondolva – a történet résztvevőjévé lehet, érezheti úgy, hogy hasonló történetek vele is megeshetnek. Másfelől, mivel a néző csak a tükörben látja a képet – saját bevonódásának tükröződését (magát, amint hordozza az installáció központi képét) és a mozgóképet –, az alkotó a többszörös tükrözés által játékba hozza a tükrözés és közvetítettség (kép)elméleti kérdéseit. Rózsa mama – ahogy az alkotótól tudjuk – családi barátjuk volt, amolyan pótnagymamaként gyakran vigyázott a gyerekekre: Olgára és a testvérére. A kiállítás fikciója szerint Rózsa mama megálmodta Olga egyik kiállítását, amelynek üvegmakettje a tükörtől balra álló üvegasztalon van, ami pedig a művész édesanyja egykori fogorvosi rendelőjének a része volt. Az álomról aztán sok szó nem esik, csak annyi, hogy Olga és Rózsa mama „sokat beszélgettek”. Az egész kiállítás mégis sok tekintetben ennek az álomnak a kiterjesztett megvalósulása. Ráadásul nem is a művész álma, a művész csak közvetítő. Hogy fikció-e, vagy Rózsa mama álmodta-e meg az ötletet és annak bizonyos részleteit, voltaképp lényegtelen, mert az egész environment az animációval együtt egy személyes történet feldolgozásából született komplex műalkotás.<sup>4</sup> Bár a makett nem a kiállítás kis mása,<sup>5</sup> és nem is pontos terve, de hármas szerkezetük közös: a makett geometrikusan szabályos tagolású, közepén, a jelenben a kiállítás képe van felrajzolva (a kiállításban egy kiállításban a kiállítás,



azaz az environmentben egy kiállítás makettjében az environment terve – miáltal megint az áttétel, a közvetítés kérdésével találkozunk). A bal oldali teremben a múlt, az a múlt, ami a videóban is megjelenik: a második világháború ideje fényképekkel és szövegekkel. A jobb oldalon az ismeretlen, betöltésre váró jövő: „A jövőt nem ismerem” – idézi a művész az üvegfalon. A szobát imitáló environmentet alkotó tárgyak pedig (ha nem is a maketthez hasonló mértanias rendben) három generációt testesítenek meg: az elsőt, Rózsa mamát a kiállítás „témája”, a tükörtől jobbra álló három üvegszekrényben (egykor floráriumban) levő fénykép egyik nőrokonáról, valamint egy-egy fehér, slingelt hálóing és párnahuzat. A másodikat, az anyát az üvegbútorok, és a harmadikat, a művészt a mű maga, a tervek, a rajzok, a fotók, a szövegek, a videó, a makett. A falra, pontosabban a fal előtti üveglapokra helyezett képek irizáló fóliára nyomtatott fotók (némelyiken az animációt idéző fehér vonalrajzokkal), vizuális felvilantások Rózsa mama történeteiből. A művész által kiragadott tárgyak, emblematisz jelenetek címeikkel rámutatnak az elbeszélés tartalmára: például egy ház és egy aranyfog képe egymás mellett arra utal, hogy házvásárláshoz aranyfog eladása volt szükséges; 4 kiló zsír és liszt egy férfiruha képével párosítva pedig az ábrázolt tárgyak érték-ekvivalenciájára vonatkozik háborús időkben; továbbá a *Nem volt zsír, mind elkapkodták* cím értelmezi a triptichon zsír és a kép közepe felé nyúló 14 gyerekkéz ábrázolását. Mint a feledés hatalmas óceánjában felbukkanó kis szigetek őriznek valami emléket, amelyek a képzeletet inspirálva és történelmi tanulmányainkat mozgósítva szembesítenek egy, a történelemmel való személyes találkozással Rózsa mama emlékezete, a történelem és Kocsi Olga alkotásainak Bermuda-háromszögében. Az áttetsző képek falra vetett árnyékukkal illékony tereket alkotnak,

vagy inkább kis zugok képzetét keltik, a szemlencse kikényszerített fókuszváltása kibillenti biztonságából a látást, de a fénylő, csillogó fólia is látomásszerűvé teszi a látványt – időben távolivá, ahol tárgyuk is van. Ám a fólia felületének ujlenyomatra emlékeztető mintázata egyszersmind a tapintás asszociációja révén közelivé is hozza a látomást. E kiragadott káprázat-képekkel ellentétben a makettvitrin fényképei „régidőkből” maradtak itt – noha az idő rostájának köszönhetően ittlétük éppoly esetleges. A hátukra írt szavak szerint a „Menyecske vasárnapi díszben (bongyor kendőben) 1940-42 körül Kiskomáromban...” éppúgy látható, mint a háborús romok tetején álló férfi képe. A makett falain szövegek sorjáznak – a „múlt termében” ugyancsak Rózsa mama emlékei, amelyek a háborús eseményeket felelevenítve vonatkoznak a makett képeire, és értelmezik a falakon levő képeket is. A „jelen termében” felrajzolt kiállítási terv fölött a „Régi mesékre emlékszel-e még / volt egyszer rég, egyszer rég...” dalrészlet áll kötelékként a múlt és jövő között, akárcsak a rajzolt fikusz fölötti „Most száz éve már, több is talán / így éltek őseink / városon és falun...” idézet.

Ennek a keresztutalásokban gazdag és a közvetítés megannyi fajtájával élő műnek üvegekkel és üvegekben történő installálása aláhúzza a mű által e módszerekkel létrehozott jelentését. A muzeológiai szempontból evidens anyaghasználatot Kocsi túlhangsúlyozta és a reflexió kikényszerítéséig fokozta azt – a képnek nem kötelező üveg mögött, a makettnek és az asztalnak nem kötelező üvegből lennie. Az anyag-talan anyag (színtelen, szagtalan, átlátszó) elvileg biztosítja ugyan a jól láthatóságot, egyszersmind pedig a tárgyaktól való távolságot, de törékeny, merev, hűvös jellegéből következően megidézi a Jégkirálynő álomszerű birodalmát is. Ez az átlátszóságra való

felfokozott törekvés ugyanakkor mégsem eredményez tiszta, éles, átlátszó, homogén, koherens képeket és gondolatsort, mert az átlátszó felületen levő ábrák, szövegek kitakarják egymást, az egyszerre láttatás rétegzí a látványt, hasonlóan gondolatainkhoz, amelyek szintén „egymás szavába vágna”, átfedik, átszínezik egymást – legtöbbször csak törekszünk arra, hogy tiszta lineáris láncolatot alkossanak.

Kocsi montázsszerű munkájában a fotók és szövegek töredékek, nem adnak egységes narratívát. Céljuk – sok kortárs művész alkotásához hasonlóan – a „nagy” történelemből egy történet feltárása és megmutatása. Kocsi specialitása a rendkívüli személyesség, és a közvetítettség. Noha a kortárs művész mint történész sosem akadémiai történész,<sup>6</sup> mindig vállaltan szubjektív történelmet állít elő, legtöbbjük merő töredék, személyes interjúkkal, talált fotókkal, levéltári adatokkal. Csakhogy az alkotók forrásaikra nagyon különböző módon tekintenek, olykor még történelmi eredményeket is produkálnak. Kocsi Olga módszereiben nem, inkább csak céljában – és eredményében – tér el azoktól. Nála az a fontos, hogyan kapcsolódik ő Rózsa mamához és Rózsa mama a történelmi eseményekhez. A hangsúly az emberre esik, inkább lélektani, mint társadalomtörténeti a fókusz. Sok műben az interjúalanyok alkotói is saját múltjuknak. Rózsa mama esetében a történelem inkább csak háttére az életének, ő pedig elszenvedője a történelemnek. Olgánál különös jelentősége van a személyességnek, ahogyan szinte minden projektjében és multimédia installációjában a személyes és a társadalmi találkozik – akarva-akaratlan nyilvánvalóvá téve, hogy a magánügy közügy, a kettő között nincs betonfal. Akkor is, amikor VIII. kerületi lakosokkal barátkozik, főz és beszélget,<sup>7</sup> vagy amikor egy szentképet hordoz végig a városon: „Gyerekkoromban egy majdnem életnagyságú Szűz

Mária-kép alatt aludtam, amelyet dédnagybátyám, Vári-Vojtovics Zoltán festett 1941-ben. Legalább tízszer betörték hozzánk, és nagyon sok festményt elvittek, de Szűz Máriát meghagyták, mindig túl nagyra bizonyult. Ezt a képet aztán én vittem ki a lakásból, hiszen ide sem tartozott igazán. Fotósorozatot készítettem Palotán arról, hogyan működik egy oltár nélküli oltárkép más környezetben: hogyan viszonyulnak hozzá a járókelők egy parkolóban, vagy ha egy fáról lóg a lakótelepen, ha drogéria kirakatának támasztom, vagy épp egy alvó hajléktalan bácsi háta mögé teszem.”<sup>8</sup>

A posztmodern elmúltával sem hiszünk jobban a történelem objektív valóságában, nem tértünk vissza a modernitás naiv optimizmusához. Kocsi Olga az átlátszóság, az átfedés, a keresztthivatkozások szövedékével, a közvetítések láncolatával szkeptikussá tesz, mondván, hogy csak többszörös közvetítés (tehát torzítás) által jutunk információhoz, miközben egyre jobban belebonyolít az általa elbeszélte történetbe.

- 1 Környezet. Művészeti szóhasználatban művészi céllal megalkotott, átalakított, kialakított belső tér (itt egy régies szoba). Nem tévesztendő össze az environmental arttal (környezeti művészet), amely ökológiai tudatossággal foglalkozik a természeti, táji környezettel, sem pedig a céljaiban karakteresen eltérő belsőépítészettel.
- 2 Annak oka, hogy nyulak helyettesítik az embereket, Kocsi Olga magánmitológiájában kereshető. A nyúllal való játékos, szimbolikus azonosulás művészi pályafutása kezdetétől jelen van. Kocsi egyik fő motívációja ahhoz köthető, hogy ő a kínai horoszkóp szerint a nyúl évében, 1987-ben született, de ennél is fontosabb, hogy olyan, a nyugati kultúrában a nyúlnak tulajdonított jellemvonásokat (ártatlan, kedves, bátorlatan) helyez előtérbe, amelyek szembe mennek a(z) – egyébként agresszív, önérvényesítő – „hős” kultuszával.
- 3 Tragikus események infantilizált képi elbeszélése, mint Chilf Mária *Brumival bármi megtörténhet* című akvarell sorozatának (2004) esetében, vagy épp azok játékként kezelése, mint Zbigniew Libera Legóból kirakott *Koncentrációs tábora* (1996). Ugyanakkor mindeközben érzelmileg „legálisan” involvál (legyen az együttérzés vagy felháborodás), az eltávolítás révén (ez nem a mi „reális”, „felnőtt” világunk, hanem gyerekes, vagy irreális dolog) teszi egyáltalán lehetővé a róla való beszédet, a vele való foglalkozást.
- 4 Lényegtelen az is, hogy a művészi képzelet vagy az élet produktuma volt az a szakító levél, amely Sophie Calle projektjének (*Vigyázz magadra*, 2007) kiindulási pontja volt. Elsősorban nem azért, mert nagyon is valóságos, húsba vágó volt az a fikció (ha az), mint inkább azért, mert sokrétű, izgalmas szerteágazó projekt alapját képezte, amelyben Calle barátai, ismerősei, művészek, tudósok értelmiségiek vettek részt.
- 5 Az environment ugyan egy csoportos kiállítás része volt (*Családi okok miatt*, 2019. MODEM, kurátor: Don Tamás), itt ezt azért is nevezhetem kiállításnak, mert egy önálló kiállítást is alkothatna a tárgyegyüttes.
- 6 Lásd például: Tatai Erzsébet (2008): *A művész mint történész. Simon Starling: Három madár, hét történet, betoldások és elágazások*. Műértő 2008. július-augusztus. 3. o.; Tatai Erzsébet (2016): *A művész mint történész 2*. Kortárs művészek és a történelem. Új Művészet, 2016. május. 38-42. o.
- 7 Kocsi Olga: *Rákóczi Legendárium*. ISBN könyv+galéria, 2020. július 24. – augusztus 19.
- 8 Lásd Szikra Renáta: *„Szlalomozhat a ragyogásban”*. Kocsi Olga képzőművész. Megtekintés: 2022. 08. 13. <https://magyarnarancs.hu/kepzuveszet/szlalomozhat-a-ragyogasban-244396>.



**KOCSI OLGA, RÓZSA MAMA, 2019**  
tükör, üveg, vászonhálóiing, párna, florárium, fotó, üvegekép, üvegmakett, videó  
változó méretben  
MODEM  
Fotó: BIRÓ Dávid


**KOCSI OLGA, *RÓZSA MAMA*, 2019**

tükör, üveg, vászonhálóing, párna, florárium, fotó, üveggép, üvegmakett, videó  
változó méretben

MODEM

Fotó: BIRÓ Dávid

**FELADATOK**
**TÉMÁK:**

háború, privát és kollektív emlékezet, család

**TANTÁRGY:**

történelem, vizuális kultúra

**BEVEZETŐ KÉRDÉSEK:**

Szoktatok-e beszélgetni a családtagjaitokkal a múltról?  
Mitől érdekes egy ember élete? Gondolkodtatok-e  
már azon, hogyan mutatnátok be a saját vagy egy  
ismerősötök életét? Mi alapján szelektáljuk, hogy mi  
fontos az életünkben?



**A** / A kiindulópont egy híres ember (javaslat: Bill Murray). Csináljunk egy kutatást róla az interneten, és válasszuk ki, hogy számunkra mi a legérdekesebb történet róla, majd pedig fessük meg! Vagy készítsünk hozzá egy fiktív képes, rajzos naplóbejegyzést.

Időtartam: 15 perc  
Ajánlott korosztály: 12-16 évesek  
Anyagok, eszközök: dipa, tempera, mobiltelefon, grafit, filctoll, papír

**Videó:** <https://www.youtube.com/watch?v=IdTdr9a5gl>

**B** / A művész által fotózott tárgyak közül, amelyek Rózsa mama életében fontos szerepet játszottak, válasszunk ki egyet. Ez lesz a kiindulási pontunk, keressünk hozzá négy másik tárgyat, fotózzuk le őket és találjunk ki hozzájuk egy élettörténetet.

Időtartam: 15-20 perc  
Ajánlott korosztály: 12-16 évesek  
Anyagok, eszközök: mobiltelefon

**C** / Válasszunk ki egy embert, és gondoljuk át, hogyan mutatnák be az életét kiállításként. Tervezzünk és építsünk egy makettet a kiállításhoz.

Időtartam: 45 perc  
Ajánlott korosztály: 12-16 évesek  
Anyagok, eszközök: kartonok

**D** / **Egy ember a világ**

Egy nagyhatalmú mágus megunta, hogy az emberek nem tudnak koncentrálni a 21. században. Olyan sok információ és inger éri őket, hogy mindig zavarban vannak, hogy hova figyeljenek. Ezért sokszor nem veszik észre a fontos dolgokat. Emiatt a mágus úgy gondolta, hogy móresre tanítja őket. Mindenkire bűbájt bocsátott, amelynek hatására onnantól kezdve mindenki csak egy ember életével tudott foglalkozni és azon az egy életen keresztül szemlélni a világ történéseit. Úgy tudjuk megtörni ezt a bűbájt, ha összegyűjtünk a környezetünkől négy tárgyat és elképzeljük, hogy ezek a tárgyak hogyan kapcsolódhatnak egy ember életéhez. Majd egy vizuális napló néhány lapján keresztül elmeséljük és lerajzoljuk az általunk kitalált ember életét. Így bizonyítva a mágusnak, hogy most már tudunk figyelni az apró dolgokra is.

Időtartam: 25-30 perc  
Ajánlott korosztály: 8-10 évesek  
Anyagok, eszközök: papír, ceruza



/ MODEM

Fotó: BIRÓ Dávid

## 2020

## MÉLYI JÓZSEF

A XXI. században nem ritka, hogy egy adott kiállításra készült műalkotást utólag nehéz elválasztani a később már csak dokumentációk, leírások formájában fennmaradt, vagy az egykori látogatók fejében rekonstruálható tárlat kontextusától. E nehézséggel párhuzamosan a mű természetesen önálló életet él, folyamatosan újabb értelmezések kapcsolódnak hozzá, újabb jelentésrétegei keletkeznek. Trapp Dominika *Leányos* című videómunkája (amelyet Varga Noémi forgatott) a Trafó Galériában megrendezett, 2020-as „*Ne tegyétek reám...*” című kiállítására készült, amely a paraszti kultúra múltját, jelenét és lehetséges jövőjét feminista nézőpontból vizsgálta. Mi lehet a népi gyökereinkben az, ami ma is elválaszthatatlanul hozzánk tartozik? Mi az, amit ebből a kiszámíthatatlan jövőbe mindenképpen tovább kellene vinnünk, s mi az, ami valószínűleg nem állja majd ki az idő próbáját?

A kiállítás a közösségi gondolkodást, a női szerepeket és a patriarchális társadalmi kereteket állította a vizsgálat fókuszába. Ebben az összefüggésrendszerben kapott helyet az a néhány perces videómunka, amelynek főszereplője egy húszéves néptáncos lány, Szívós Kata volt – a felvétel idején a Táncművészeti Egyetem hallgatója –, aki a hagyományos legényes táncot dolgozta át, és készített belőle „leányos” koreográfiát. A néptáncban, annak hagyományátadásában évszázadokon át alapvetésnek számított a férfi és női szerepkörök elválasztása, a férfiak hangsúlyosabb jelenléte; ennek felszámolása tágabb értelemben normaszegésnek számított, és számít ma is. A fiatal táncosnő átlépett az íratlan szabályokból és szokásokból épített határon – erről beszél a videóban. Kezdetben archív felvételeken férfi táncosok jelennek meg, majd két régi „határátlépő” bukkan fel a képsorokon: férfi táncot járó nők. (Már az egyik archív felvételtől is kitűnik a szerepkörváltásban rejlő és a távoli múltban

TRAPP DOMINIKA  
*LEÁNYOS (VARGA NOÉMI VIDEÓJA)*

gyökerező kihívás: a táncosnő, miután férfiszerepbe bújva végrehajtja a mozgássort, kicsit mintha pirulva távozna a kamera szeme előtt.) Ezt követően a film, amelyet eddig a pontig Szívós Kata narrációja kísért, fekete-fehérből színesre vált át, a narráció megszűnik, a zene folytatódik. A táncosnő egy próbateremben lassú mozgásba kezd, majd egyre dinamikusabban lépéseket tesz, férfi gesztusokat épít be a női táncba, létrehozva saját mozgásformáját, a leányost. A filmben elkülönült szöveg és tánc végül összeér – míg a film első felében megfogalmazódnak az elképzelések, addig a képeken már ezek megvalósulása látszik: az új keletkezése.

Szívós Kata elmondása szerint a férfitáncok koreográfiájának átemelésével és feldolgozásával nem új kortárs táncot kívánt létrehozni, hanem egy lehetséges, a korábbiaktól eltérő autentikus kompozíció kereteit akarta megteremteni. Mozgásával, szavaival kritikát fogalmazott meg a hagyományos női szerepekkel kapcsolatban, amelyek az évszázadok során a táncba is bevéődtek. A szerepek határainak eltolása, a nők mozgásterének szó szerinti és átvitt értelmű kibővítése saját környezetében is ellenérzéseket szült, mivel a hagyomány megváltoztathatatlanságának gondolata került szembe az élet állandóan alakulásban lévő folyamával. Szívós Kata, s rajta keresztül Trapp Dominika számára a legfontosabb kérdés, hogy melyek lehetnek az átírható elemek, s melyeket kell megtartani ahhoz, hogy a tánc ne veszítse el lényegét és kapcsolatát a tradícióval. A tradicionális néptánc átírása így tulajdonképpen a kulturális emlékezet és a kanonizáció alapkérdéseihez, a hagyományátadás szentségének, megváltoztathatatlanságának problémájához, végső soron pedig az identitás bonyodalmaihoz vezet el.

A táncosnő a videó felénél jelenik meg: mai táncos edzőruhában egy üres próbaterembe lép be, ahol csak

a kamera látja. A háttérben az ablakokban tükröződnek a tér fényei, s ugyanígy verődnek vissza a képek a padlóról is. A lány először csak körbejár, azután egyre gyorsabb tánclépésekben forogni kezd; a pörgésből legényes tánclépések lesznek, amelyek hagyományosabb női mozgásokkal váltakoznak. A végén a pörgésekből megáll, kimerevedett pozíciója egy szoborra emlékeztet. Az utolsó mozdulat a statikusságot és a benne rejlő, időlegesen megállított energiát egyszerre foglalja magába, s ezzel elsősorban egy kimerevedett antik leányalakra, az archaikus görög kor figurájára emlékeztet. Ezzel egyidejűleg a tartás a magyar szobrászat történetének egyik kiemelkedő alkotását, Mészáros Lászlónak a – Magyar Nemzeti Galériában látható – *Tékozló fiú* című szobrát idézi meg. A feszült szoborpóz, az archaizáló tartás szándékos lehet, míg az utalás az 1930-ban készült alkotásra valószínűleg inkább véletlen. Mindenesetre a félmeztelen parasztfiút ábrázoló bronz alkotás a saját korában ugyanígy magába foglalhatta a hagyományok megtartásának, modern kori megtarthatóságának problémáját, s a kétféle – leány és fiú – alak megidézése az átalakulás lényegét érinti.

Trapp Dominika *Leányos* című videóját elsősorban mégis a „*Ne tegyétek reám...*” kiállítás kontextusában lehet elhelyezni. A tárlat három fő részből állt: a néptáncosnő teste mellett a parasztasszony teste és a fétistárggyá tett test jelent meg külön fejezetként. A művész a mai néptáncos leány kitörési kísérletét mindenekelőtt egykori parasztasszonyok sorsával állította szembe: az egyik végponton a női test kiszolgáltatottságának szimbolikus megjelenítése állt, a másik pólusra a szabadabb test gyakorlati példája került. A hagyományos testelképzelések és testtel kapcsolatos traumák megjelenítésének forrása Trapp Dominika számára elsősorban Nagy Olga etnográfus

munkássága volt, aki parasztasszonyokkal készített interjúkat, a paraszti közösségek normarendszeréről írt könyvet. A *parasztasszony teste* című installációban különböző – stilizált és egyszínűre festett – paraszti székek tornyozódtak egymásra, hierarchikus családi rendet szimbolizálva. A hanganyagokban pedig a hetvenes-nyolcvanas évek Erdélyéből villantak fel női sorok – de az elhangzott mondatokat akár kétszáz évvel ezelőtt is így mondhatták volna. Ugyanis a szövegek a hagyománnyá szilárdult konfliktushelyzetekről szóltak, az öröknek tételezett férfiuralomról, és az ezzel időtlen idők óta összefűződő tragédiákról.

Trapp Dominika műegyüttesére tekintve – ugyanúgy, mint a néptáncoslány mozgását figyelve – nehéz megállapítani, hol ér véget az autentikus motívum és hol kezdődik a kortárs beavatkozás. A könnyű székek síremlékművé álltak össze és a halált idézték, a művész édesanyja és nagyanyja által elmondott régi történetek pedig ezt ellenpontosza az életet mutatták fel. Az installációban és a kiállított rajzokon a szék egyszerre lett trón és sírkő, a rajta lévő felirat pedig a női sorsok patriarchális rögzítettségének tarthatatlanságával szembesítette a nézőt. Ezt az együttest egészítette ki a fétistárggyá tett test tematikája, amely az értelmezési kereteket talán túlságosan is eltolta a kurrens feminista megközelítésmód irányába.

Az installációban csakúgy, mint a filmben, a személyes élmények emelkedtek általánossá, a női test alárendeltségének kérdése pedig identitásproblémává tárgult. A mű egyes részei egyszerre foglalták magukba a traumák leírását és a gyógyulás lehetőségét; azonban mindegyik részelem s egyben az egész együttes középpontjában az egyén és közösség ellentmondásának és elválaszthatatlanságának kérdése állt. Képes-e az egyén kitörni a patriarchális keretekből? Lehetséges-e a mai korban a közösségi gondolkodás? Az individuum

vagy a közösség lehet a szabadság elérésének letéteményese? Trapp Dominika ezeket a kérdéseket a népi kultúra, a (színpadra állított) néptánc keretei között vizsgálja. A közösség, a népi kultúra és a művészet kapcsolatainak újrafogalmazása állt korábbi projektei középpontjában is. Ilyen volt a 2011-ben általa (és Dés Márton által) alapított, képzőművész hallgatókból álló Csakoda csoport, amely munkáival a társadalmi figyelem perifériájára került vidéki művelődési házak tereit „lakta be”. A másik projekt, amelynek koncepciója Trapp Dominika nevéhez fűződött, a 2017-ben létrejött *Parasztok atmoszférában* produkció volt, egy olyan, kortárs művészek és tánccházi zenészek együttműködésében összeállt „konceptuális zenekar”, amely a magyar paraszti kultúra zenei örökségét interpretálta újra.

A Trafóban rendezett kiállításon a múlt a jövővel kapcsolódott össze, mégpedig a hungarofuturizmus fogalma segítségével. A Miklósvölgyi Zsolt és Nemes Z. Márió által 2018-ban meghirdetett mozgalom kiáltványa szerint a hungarofuturizmus a „kulturális képzeletet kondicionáló mítoszfikció és esztétikai stratégia”. Trapp Dominika számára ez jelentette az ironikus és kritikus keretet, amelyben saját „hungarofeminizmusát” is elhelyezte. A „posztmagyar ébredést” követelő mozgalom egy olyan korszakban jelentkezett, amelyben a művész szerepe és identitása a régebbi keretek felbomlásával, az intézményrendszer átalakulásával párhuzamosan folyamatosan kérdésessé vált.

A XX. századi Magyarországon a képzőművészet több hullámban keresett kapaszkodót a népművészetben; jelenthetett ez visszatérést a közösséghez, kísérletet a tiszta forrás megtalálására vagy a kortárs és az ősi organikus egységének megteremtésére. Amikor egy művész a XXI. században fordul a népi gyökekhöz, akkor ezt teheti a korábbi hullámmozgáshoz csatlakozva, újra feltárva az elveszett kapcsolódási

pontokat, de választhat úgy is, hogy tudományos módszereket felhasználva kritikusan, nagyobb távolságból figyeli a formává dermedt hagyományt. Amikor Trapp Dominika a Trafó Galériában rendezett kiállításán az archaikus tárgyakból, bútorokból, a népi motívumokból vagy a néptáncból kiindulva építette fel műegyüttesét, akkor inkább az utóbbi, ebben az esetben a szociológiai, néprajzi megközelítést alkalmazta. Ebből az összefüggésből kiindulva végül a művész szerepe kerül fókuszba: hogyan avatkozhat be a művész a társadalmi folyamatokba? Lehet-e hatással az életre, készíthet-e modelleket a lehetséges jövőre? Szívós Kata koreográfiája, a Trapp Dominika által felrajzolt keretek között ezekre a kérdésekre is keresi a választ.





**TRAPP DOMINIKA, *LEÁNYOS (VARGA NOÉMI VIDEÓJA)*, 2020**

videó, 6'40"

4 db üvegezetlen, keretezetlen A4-es fotó; 1 db üvegezetlen, keretezetlen merített A4-es papír; 2 db piros szék

A művész tulajdona

Fotó: BIRÓ Dávid



## FELADATOK

### TÉMÁK:

feminizmus, nemi szerepek, néptánc

### TANTÁRGY:

ének-zene, vizuális kultúra

### BEVEZETŐ KÉRDÉSEK:

Szerintetek vannak-e olyan munkák, amelyek csak fiúknak vagy lányoknak valók? Éreztétek-e már azt, hogy másként bánnak veletek a nemetek miatt? Fontos-e az életünkben a tánc? Ha igen, akkor miért? Mi a tánc „szerepe”?

A videó megtekinthető a MODEM weboldalán hozzáférhető kiadványban, az Edukáció menüpont alatt.

### A

Osszuk a diákokat négy-öt fős csoportokra. Minden csoport válasszon ki egy játékfilmet, és szavak nélkül, csak mozdulatokkal vezessék rá a többieket, hogy melyik filmről van szó.

Időtartam: 15 perc

Ajánlott korosztály: 8-18 évesek

Anyagok, eszközök: -

### B

Találjuk ki, hogy milyen állat jellemez minket a legjobban. Mutassunk be egy olyan mozgás-sort, amelyből kitalálható, hogy melyik állatot választottuk. Figyeljünk az állatok mozgásának jellegzetességére.

Időtartam: 15 perc

Ajánlott korosztály: 8-14 évesek

Anyagok, eszközök: -

### C

Nemek szerint kettéosztjuk az osztályt. Mind a két csoportnak az a feladata, hogy gondolja végig, hogy a másik nemnek milyen nehézségekkel kell szembenéznie a XXI. században. Ehhez egy analóg vagy digitális moodboardot kell készíteni, amin szerepel szöveg, rajz, s amennyiben lehetséges, fotók is. Ha elkészültek, a csoportok bemutatják egymásnak, hogy mit csináltak. Végül mind a ketten reagálnak egymás alkotásaira.

Időtartam: 30-35 perc

Ajánlott korosztály: 14-18 évesek

Anyagok, eszközök: A1-es papír, filctoll, ragasztó, olló, újságpapír, mobiltelefon

### D

Osszuk a diákokat négy-öt fős csoportokra. Válasszunk ki egy-egy olyan tradíciót, ami fölött szerintünk eljárt az idő. Készítsünk egy óriásplakátot, amely szembesíti az embereket azzal, hogy az általunk választott tradíció már idejétmúlt.

Időtartam: 30-35 perc

Ajánlott korosztály: 14-18 évesek

Anyagok, eszközök: A1-es papír, filctoll, ragasztó, olló, újságpapír, mobiltelefon

KIÁLLÍTÁSI KATALÓGUS

|                |                                                                                                                |
|----------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Felelős kiadó: | MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ és VIZI Katalin ügyvezető,<br>MODEM Modern és Kortárs Nonprofit Kft. |
| Kurátorok:     | DON Tamás, MÉLYI József, SZABICS Ágnes                                                                         |
| Szerkesztők:   | DON Tamás, MÉLYI József, SZABICS Ágnes                                                                         |
| Grafikai terv: | SASSNÉ DÖME Melinda                                                                                            |
| Korrektúra:    | KOVÁCS Edward, MÉLYI József                                                                                    |
| Nyomda:        | Kapitális Nyomda                                                                                               |
| ISBN:          | 978-615-5839-18-4                                                                                              |

MŰVÉSEK

ALBERT Ádám / ANTAL Balázs, HATHÁZI László és FODOR Zoltán / BENCZÚR Emese / BIRKÁS Ákos / BORSOS LŐRINC / BUKTA Imre / CHILF Mária / CSÁKÁNY István / CSÖRGŐ Attila / EPERJESI Ágnes / ESTERHÁZY Marcell / FABRICIUS Anna / FÁTYOL Viola / GERHES Gábor / GÉMES Péter / GÖBÖLYÖS Luca / IMRE Mariann / JOVÁNOVICS György / KICSINY Balázs / KIS VARSÓ / KISSPÁL Szabolcs / KOCSI Olga / LAKNER Antal / NEMES Csaba / NÉMETH Hajnal / NÉMETH Ilona / PAUER Gyula / SZABÓ Dezső / SOCIÉTÉ RÉALISTE / SZILÁGYI Lenke / TRAPP Dominika / VÁRNAI Gyula

A TANULMÁNYOK SZERZŐI

ANDRÁS Edit / ANDRÁSI Gábor / BALÁZS Kata / FEHÉR Dávid / GELLÉR Judit / HORNYIK Sándor / MARGL Ferenc / MÉLYI József / PÁLDI Livia / PETERNÁK Miklós / PFISZTNER Gábor / SÁRAI Vanda / RÉVÉSZ Emese / TATAI Erzsébet / TÖRÖK Krisztián Gábor / TURAI Hedvig / VARGA Tünde

MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ  
4026 Debrecen, Hunyadi János u. 1-3.  
www.modemart.hu

Az intézmény fenntartója: Debrecen Megyei Jogú Város Önkormányzata



A szövegek és képek szerzői joga a szerzőket illeti. Minden jog fenntartva. A kiadó írásbeli engedélye nélkül jelen katalógus, illetve annak semmilyen részlete nem terjeszthető és közölhető, adatrendszerben nem tárolható. A kiadó ezúton szeretne köszönetet mondani mindazoknak, akik szíves hozzájárulásukat adták a könyv anyagának sokszorosításához. Minden erőfeszítést megtettünk annak érdekében, hogy engedélyt kapjunk a katalógusban szereplő képek és szövegek sokszorosítására. A szokásos szerkesztési gyakorlatnak megfelelően azonban a kiadó a szerzői jogtulajdonosok rendelkezésére áll, és vállalja, hogy a jövőbeni kiadásokban kijavítja az esetleges kihagyásokat vagy hibákat.

Készült 200 példányban.

© MODEM Debrecen, © HUNGART 2023





KIÁLLÍTÁS

MŰVÉSZEK

ALBERT Ádám / ANTAL Balázs, HATHÁZI László és FODOR Zoltán / BENCZÚR Emese / BIRKÁS Ákos / BORSOS LŐRINC / BUKTA Imre / CHILF Mária / CSÁKÁNY István / CSÖRGŐ Attila / EPERJESI Ágnes / ESTERHÁZY Marcell / FABRICIUS Anna / FÁTYOL Viola / GERHES Gábor / GÉMES Péter / GÖBÖLYÖS Luca / IMRE Mariann / JOVÁNOVICS György / KICSINY Balázs / KIS VARSÓ / KISSPÁL Szabolcs / KOCSI Olga / LAKNER Antal / NEMES Csaba / NÉMETH Hajnal / NÉMETH Ilona / PAUER Gyula / SZABÓ Dezső / SOCIÉTÉ RÉALISTE / SZILÁGYI Lenke / TRAPP Dominika / VÁRNAI Gyula

MŰLEÍRÁSOK

ANDRÁS Edit / ANDRÁSI Gábor / BALÁZS Kata / FEHÉR Dávid / GELLÉR Judit / HORNYIK Sándor / MARGL Ferenc / MÉLYI József / PÁLDI Livia / PETERNÁK Miklós / PFISZTNER Gábor / SÁRAI Vanda / RÉVÉSZ Emese / TATAI Erzsébet / TÖRÖK Krisztián Gábor / TURAI Hedvig / VARGA Tünde

|                               |                                                                                                                            |
|-------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Kurátorok:                    | DON Tamás, MÉLYI József, SZABICS Ágnes                                                                                     |
| Kiállításgrafika:             | SASSNÉ DÖME Melinda                                                                                                        |
| Szöveggondozás:               | KOVÁCS Edward, MÉLYI József                                                                                                |
| Fordítás:                     | LAKÓ Zsigmond, MIHÁLY Alexandra, Ben SCHUTZ                                                                                |
| Műtárgykölcsönzési feladatok: | IVANCSÓ Fruzsina, SZABÓ Zsuzsanna                                                                                          |
| Gazdasági feladatok:          | FODOR Ildikó, TÓTH RICHÁRDNÉ Mara                                                                                          |
| Programszervezés:             | DANKÓ Petra, GALGÓCZI Edina                                                                                                |
| Kommunikáció és marketing:    | GÁLL Edina, KortársPROs, SZABÓ Dániel, VIGH Levente                                                                        |
| Múzeumpedagógia:              | BUDAHÁZI Réka, CSŐKE Kitti, DON Tamás, KOVÁCS Edward, TÖRÖK Krisztián Gábor                                                |
| Műtárgytechnikusok:           | DECZKI Gyula, HÁRNÁSI László, KIRÁLY Antal, POLONKAI Péter, MARCZIN I. Bence, NAGY Tamás, SZEVERÉNYI Attila, ZILAHÍ Sándor |
| Grafikai kivitelezés:         | BIHARI Tamás, SZABÓ Zsolt                                                                                                  |
| Világítás:                    | SZEVERÉNYI Attila, ZILAHÍ Sándor                                                                                           |
| Logisztika:                   | MARCZIN I. Bence, SZABÓ Zsuzsanna                                                                                          |
| Műtárgyszállítás:             | MODEM, Pirosorigo Art Kft., 2A+2T Kft.                                                                                     |
| Biztosítás:                   | UNIQA Biztosító Zrt.                                                                                                       |

A MODEM köszönetet mond azoknak az intézményeknek és magánszemélyeknek, akik részt vettek a foglalkozásokon: Alternatíva Életfa Általános Iskola, Gimnázium, Művészeti Szakgimnázium és Alapfokú Művészeti Iskola, Miskolc Batthyány Kázmér Gimnázium, Szigetszentmiklós Budapesti Komplex SZC Kézművesipari Technikum Debreceni Egyetem Kossuth Lajos Gyakorló Gimnáziuma és Általános Iskolája Debreceni Fazekas Mihály Általános Iskola Debreceni Vörösmarty Mihály Általános Iskola és Alapfokú Művészetoktatási Intézmény

ELTE Tanító és Óvóképző Kar, Budapest Eszterházy Károly Katolikus - Vizuális Művészeti Intézet Fiatalok Fotóművészeti Stúdiója Karinthy Frigyes Gimnázium, Budapest Kőrösi Csoma Sándor Általános Iskola és Gimnázium, Budapest Kürt Alapítványi Gimnázium, Budapest Lilla Téri Általános Iskola, Debrecen Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest Medgyessy Ferenc Gimnázium, Művészeti Szakgimnázium és Technikum, Debrecen Pécsi Tudományegyetem - Művészeti Kar Tömörkény István Gimnázium és Művészeti Szakközépiskola, Szeged BAJKÁN Boglárka / BALÓ Annamária / BEDNARIK Dóra / BÉRES-ÁFRA Zsuzsanna / BITAI Tamás / BUZA Kornél / CSÁSZÁR Liza / CSOMBÓK Panni / EMBER Kata / ÉLIÁS Tamás / FEKETE Orsolya / GALBA-DEÁK Ádám / GERGELY Dávid / HERENDI Eszter / KAISER Fruzsina / KAISER Hanna / KOCSI Olga / KORHÁN Marcell / KOVÁCS Korinna / KOVÁCS Kristóf / KÖLLER Dalma / EFIM Kurenkov / LONCSÁK Noémi / MAGASSY Dávid / MESTER Yvett / MIHÁLYI Barbara / MILE Szandra / MOZSOLITS Málna / NAGY Benjámin / NAGY Domonkos / NAGY Petra / PAUER Emánuel / PAUER Gellért / ROZGONYI Lia / SÁNDOR János Vasco / SZABÓ Dóra / SZABÓ Vivien / SZALAI Dániel / SZARKA Melitta / SZÁSZ Zsombor / SZMOLENSZKY Maja / SZŐKE Katalin / SZŰCS Evelin / VÁCZI Lilla

A MODEM köszönetet mond a műtárgyaikat a kiállításra kölcsönző intézményeknek és gyűjtőknek: acb Galéria, Budapest Antal-Lusztig-gyűjtemény K&H Bank Zrt. Kortárs Művészeti Intézet, Dunaújváros Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest Művészetek Háza Veszprém Művelődési Ház és Kiállítóhely Pálfi-gyűjtemény Pauer Emánuel és Pauer Gellért Somlói-Spengler-gyűjtemény Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár Vintage Galéria, Budapest

és azoknak a magángyűjtőknek, akik meg kívánták őrizni névtelenségüket.

Külön köszönet: BALOGH Lili / BURKA Erika / FÉLIX Anikó / GEISBÜHL Tünde / KOROKNAI Edit / SÜLI-ZAKAR Szabolcs / PORCSALMY Magdolna / PUSZT Zsófia / SZIKRA Renáta / TÖRÖK Krisztián Gábor / VARGA Krisztina / VÁRADI Emese / VIZI Katalin Az intézmény fenntartója: Debrecen Megyei Jogú Város Önkormányzata

