

ARTCADIA

a Rippl-Rónai Művészeti Intézet lapja
2024/új folyam 3/1

rítus

ARTCADIA

rítus

2024/új folyam 3/1

Artcadia tematikus periodika
a MATE Rippl-Rónai Művészeti Intézet folyóirata

Főszerkesztő: Hatos Pál

Felelős szerkesztők: Pál Gyöngyi, Szabó Zsófia

Szerkesztőbizottság:

Baki Péter – MATE, Rippl-Rónai Művészeti Intézet
Kiss Gábor Zoltán – MATE KC, Rippl-Rónai Művészeti Intézet
Lieber Erzsébet – MATE KC, Rippl-Rónai Művészeti Intézet
Pecsics Mária – MATE KC, Rippl-Rónai Művészeti Intézet
Szócs Éva Andrea – MATE KC, Rippl-Rónai Művészeti Intézet

Kiadványunk minden tudományos közleményét
két lektor véleményezte.

A kiadványt tervezte és tördelte: Szlama Norbert

A címlapon Szlama Norbert *Rétegek* című munkája látható.

Idegennyelvi lektor: Kusz Viktória

Kiadó: Magyar Agrár- és Élettudományi Egyetem.
A kiadó helyszíne: 2100 Gödöllő Páter Károly utca 1.
Közreadó: MATE Rippl-Rónai Művészeti Intézet.
7400 Kaposvár, Bajcsy-Zsilinszky utca 6-10.

A kiadásért felel: Dr. Hatos Pál, intézetigazgató

artcadia@uni-mate.hu
ISSN 3004-1910 (online)
[10.57021/artcadia.3.1](https://doi.org/10.57021/artcadia.3.1)

A folyóiratra a Creative Commons 4.0 standard licenc
alábbi típusa vonatkozik: [CC-BY-NC-ND-4.0.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)



Tartalom

Tematikus

Iván-Szűr Zsófia: A hagyományos műértelmezés határai: Rembrandt és Chardin recepciója a 17. és 18. századi Franciaországban	5-16
Pál Gyöngyi: Sophie Calle Te jössz, babám! és a fény-képtaktus rítusa	17-28
Szlama Norbert: A művészeti magazin mint a kortárs művészet alternatív megjelenítési rítusa	29-46
Szabó Zsófia: A gyógyító igazság. William Kentridge és a Handspring Puppet Company Übű és az Igazság Bizottság című előadásáról	47-60

Műhely

Zagyvai Sári: Szokások a mindennapi digitalizmus tükrében. Válogatás a fotográfia szakos hallgatók képeiből	61-69
Gyenes Zsolt: Parafrázisok	70-78
Káplán Géza: Konfesszió	79-85
Csepeli György: A festő szeme. Lieber Erzsébet A létező és a lehetséges című kiállításának megnyitó beszéde	86-91

Interjú

Szabó Zsófia: A létező és a lehetséges. Interjú Lieber Erzsébettel	92-102
--	--------

Előszó

Hatos Pál

Rítus az egész világ?

Úgy tűnhet, rítus az egész világ. Életünk kisebb-nagyobb színpadain szerepeinket készen találjuk, azokat konvenciók, ismétlődő cselekvésformák, beszédaktusok és ismerősen begyakoroltnak tűnt koreográfiák szabályozzák – szeretnénk ugyan, de valójában sem a játékban, sem a való életben nem uralkodik a váratlan, a meglepő, az improvizált cselekvés vagy beszéd. Ez utóbbiak inkább a kivételt erősítő szabály illusztrációi. Létezésünk az első perctől az utolsóig alá van vetve az életfordulókhoz, a mindennapokhoz, a különböző életállapotokhoz kötött rituáléknak. Ezek a rítusok, gondoljunk csak a szülés, születéskörüli kortárs vitákra – otthon-szülés, apa elvárt jelenléte, természetes szülés stb. – nem időtlenek, kultúra és társadalmi állapot függvényei, vitatottak és változó tartalmúak, de mégiscsak azt adják, ami a rítus lényege, ismétlődő és ismerős aktusok révén beavatást, bebocsájtást a közösségbe.

A rítus fogalmát általában körülengeli a valláshoz, az ünnephez, a transzcendentális-hoz való kapcsolódás, végül is azonban a legmindennapibb konvencióink is ritualizálják a mindennapokat, többek között a köszönés és az üdvözlés fajtái, melyeknek legtöbbször nem eredeti jelentése számít, csak a szituatív funkciója, így például a *Hogy vagy? Hogy van?* kérdése, amely a legritkább esetben takar valódi érdeklődést a másik iránt, hanem olyan üzenet, amely biztosítja a biztonságos, megszokott kommunikáció fenntartását. A kisebb-nagyobb emberi közösségek, család, rokonság, törzs, vagy éppen az intézmények belső életében nagyobb szerepet töltenek be az őket megalapozó rituális gyakorlatok, az iskolai ünnepek rituáléja, a karácsony

templomi és családi liturgiái, mint e liturgiát megalapozó hiedelmek vagy éppen részleteiben kidolgozott dogmatika tételei. Sőt úgy tűnik, a hit aktusai sokkal kevesebbet érnek el, s érintenek meg, mint a liturgia szokásszerűen végrehajtandó elemei. Ahogy anyanyelvünket nem a nyelvet kormányzó, struktúrájukat kialakító és dinamizáló szabályok mentén ismerjük meg, hanem az öntudatlan utánpótlás és a reflektálatlan ismétlés hatalma által sajátítjuk el, úgy vagyunk legtöbbször a vallással, szokásokkal, intézményi magatartáskódexekkel, amelyekbe beleszületünk vagy belenövünk.

Mire való mindez? Óhatatlanul arra kell jutnunk, a „mi” közösségét megalapozó liturgiáknak leginkább az „ők,” a „másik,” az idegenek világával szemben van leginkább létjogosultsága. Miközben a rítus mentén létrejön a közösség, formát ölt az idegenek tábora is, s megszületik a „Másik” alakjában megkonstruált feszültség. Miáltal elfelejtjük, hogy igazából a Másik bennünk is, ismeretlen önmagunk mélyén is ott lakik eltéphetetlen közösségben önmagunkkal, ahogy ezt a francia filozófus, Paul Ricoeur alapvető művében a *Soi-même comme un autre*-ban [Az Én mint Másik]¹ feltárta, s épp ezáltal – legalábbis Ricoeur meggyőző érvelése szerint – az egyén etikai parancsa nem a Másikkal való ellenséges viszony konstituálása, hanem a vele való baráti kapcsolat dialektikájának megalapozása.

Csak hogy ez legtöbbször nem így történik. Bár a szubjektum nem megingathatatlan azonosság, a Másik idegenként vagy éppen ellenségként való konstituálása elfedi ezt a teremtő bizonytalanságot. A rítusok pedig megkönnyítik e hamis közösség biztonságérzetében való otthonosságot. Mert a rítus hatalmának titka elsősorban az otthonosság és a biztonságérzet illúziójában rejlik. Ám ahhoz, hogy

¹ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre* (Paris: Seuil, 1990)

a rítusközösségek alkotta szembenállás falai leomoljanak, az otthonosság hamis biztonságát is le kell rombolni, ehhez pedig forradalmárookra van szükség, mert a törvényként rögzült rítusok felszámolása mindig hadüzenet. Ilyen hadüzenet volt az ún. szinoptikusok, Máté, Márk, Lukács evangéliumában egyaránt elbeszélte történet is, amely szerint egyik szombaton Jézus és tanítványai gabonaföldeken mentek keresztül, kalászatokat tépdestek, tenyerük között szétmorzolták és ették. A megbotránkozott farizeusok közül némelyek megkérdezték: Miért tesztek olyat, amit szombaton nem szabad? Jézus pedig Lukács szerint így válaszolt nekik: „Nem olvastátok, hogy mit tett Dávid, amikor megéhezett ő is meg azok is, akik vele voltak? Bement az Úr házába, elvette a szent kenyeret, és megette, sőt azoknak is adott, akik vele voltak; pedig a kenyeret nem lett volna szabad megenni, csak a papoknak. És kijelentette nekik: Az Emberfia ura a szombatnak.” (Lk, 6, 1-5.)

Az evangéliumi részlet üzenete természetesen az, hogy a rítussal való szembenállás hatalmat ad az egyén kezébe saját sorsa és szükségletei felett, s új, egyetemesebb közösség ígérte hordozza. Persze aztán történeti fejlődésük során a keresztény egyházak is leginkább rítusközösséggé lettek – bár a törvény, a liturgia, a rítus által kormányzott kereszténység mindig megtalálta a maga haragos prófétáit, forradalmárait, akik nem elégedtek meg a ritualizált kereszténységgel, hanem a „keresztény szabadságot” keresték. Fellépésük vagy elenyészett, vagy új példává lett – a világtörténelem fontos, vagy mellékes lábjegyzeteivé –, mint Ulrich Zwingli zürichi plébános tette is, aki 1522 nagybőjtjén nyilvánosan kolbászt evett barátaival – bár egyes beszámolók szerint ő maga nem evett –, majd miután tette nagy felháborodást keltett, beszédet írt *Von Erkiesen und Freiheit der Speisen* címmel. Lényegében ebben a könyv-

ben tette fel először a reformátori kérdést: a Krisztusban megjelent kegyelemben kell-e bízni, vagy az emberek által kitalált előírásokban?²

Itt és most ennek a kérdésnek nem a sokat elemzett és vitatott teológiai vonzatai érdekesek. Hanem az paradox, hogy a rítus emberfeletti hatalma mégiscsak emberi, kollektív alkotás. S ha igen, hogy fér össze mindez a művészet céljaival, amely – legalábbis a romantikus művészetfelfogás szerint – a váratlanra, a teremtő újdonságra, a konvencionálissal s a szokás hatalmával való szakításra épül? Vagy mégsem? Az itt következő tanulmányok a rítus emberközelségét és emberen uralkodó hatalmát, művészi inspiráló erejét egyaránt érintik. Jó olvasást!

2 • Jos Colijn, *Egyetemes egyháztörténet* (Budapest: Iránytű Kiadó Alapítvány, 2001), 148. Vö: Philippe Oswald Welti, *Das Froschauer Wurstessen von 1522 – eine Fussnote der Weltgeschichte* (Zürich: Neujahrsblatt, Verlag der Zunft zur Waag, 2022)

Iván-Szűr Zsófia

ARTCADIA

tematikus

A hagyományos műértelmezés határai:
Rembrandt és Chardin recepciója a 17.
és 18. századi Franciaországban

The limits of traditional art interpretation:
the reception of Rembrandt and Chardin
in 17th- and 18th-century France

Iván-Szür Zsófia

ORCID: [0009-0002-3550-1481](https://orcid.org/0009-0002-3550-1481)

A Szegedi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának abszolutóriumot szerzett hallgatója.

iszurzsofia@gmail.com

Artcadia, ú.f. 3 (1), 5–16. (2024)

DOI: [10.57021/artcadia.6074](https://doi.org/10.57021/artcadia.6074)

Absztrakt

A tanulmány Rembrandt van Rijn kései korszakára jellemző forradalmi festészeti technikájának 17. és 18. századi franciaországi recepcióját vizsgálja. A korabeli művészetelméleti szemelvények a holland mester festészetét gyakran állítják párhuzamba a felvilágosodás korában népszerű francia festő, Jean-Siméon Chardin művészetével. A tanulmány a sűrű festékhasználaton alapuló, a 18. század művészetelmélet-íróit megosztó technika fogadtatásának bemutatása után arra tesz kísérletet, hogy az alábbi kérdést járja körül: létezik-e a festmények megtekintése során ideális távolság? A felvetés nyomán látni fogjuk, hogy a két festő művei hogyan vezetnek a hagyományos műértelmezési gyakorlat megkérdőjelezéséhez.

kulcsszavak: Rembrandt, Chardin, impasto, francia művészetelmélet, recepció

Abstract

The study aims to examine the reception of Rembrandt van Rijn's revolutionary painting technique characteristic of his late period in France in the 17th and 18th centuries. Contemporary art theory excerpts often compare the painting of the Dutch master with the art of Jean-Siméon Chardin, a French painter, popular during the Age of Enlightenment. After presenting the reception of the technique based on the dense use of paint, which divided art theorists of the 18th century, the study attempts to address the following question: is there an ideal distance when viewing paintings? With our inquiry, we will see how the works of the two painters lead to questioning the traditional art interpretation practice.

keywords: Rembrandt, Chardin, impasto, French art theory, reception

Rembrandt van Rijn saját korában erősen vitatott festési technikákat alkalmaz, vastagon felrakott festékrétegeivel, erőteljes ecsetvonásaival forradalmasítja a festészetet. Technikája példa nélküli a maga idejében, a 17. század művészeire ugyanis elsősorban a sima, egyenletes festésmód jellemző, azonban a holland mester számára „[a] festék [...] olyasmi, amivel a festő a puszta kezével dolgozik – olyan anyag, amit nemcsak látni kell, hanem, talán legalább annyira, tapintani is. Vonatkozási rendszerül maga a festék szolgál, nem a látott világ.”¹ – írja Svetlana Alpers *Hű képet alkotni. Holland művészet a 17. században* című könyvében. Jean-Siméon Chardin bőséges festékhasználata a 18. században szintén egyedi és ritka technikának számított. Munkamódszerét egyfajta titokzatosság lengi körül,² amelyről Denis Diderot így ír a 1767-es *Szalonjában*: „Azt mondják róla, hogy sajátos technikája van, és a hüvelykujját éppúgy használja, mint az ecsetet.”³ Mint ahogyan tanulmányunkban látni fogjuk, a francia mester festészeti módszeréről szóló megjegyzések gyakran összezsengenek a Rembrandtról szóló leírásokkal, írásaikban Chardin kortársai többször hasonlítják Rembrandt-hoz a francia művészt. Az 1769-es Szalon névtelen kritikusa például a következőt írja: „megalapozottan nevezték Chardin urat a Francia Iskola Rembrandtjának”.⁴ A két művész témaválasztásában, színhasználatában és festészeti technikájában is sok hasonlóságot mutat. Írásunkban Rembrandt 17. és 18. századi, elsősorban franciaországi recepcióját a mester érett és késői munkáira jellemző, úttörőnek számító, a teoretikusokat és kritikusokat igen megosztó pasztózus festészeti technikájára összpontosítva vizsgáljuk. Munkásságát párhuzamba állítjuk Chardin művészetével, végül pedig korabeli írások tükrében tanulmányozzuk a festmények megtekintéséhez szükséges ideális távolság kérdését. Amint látni fogjuk, a két festő úttörő technikája

által létrehozott műalkotások újfajta nézőmódot követelnek meg a szemlélőtől.

Rembrandt munkásságáról számtalan elemzés született a 20. században. Alpers 1983-as könyvében forradalmasítja a holland aranykornak nevezett időszak festészetéről szóló elgondolásokat. Hangsúlyozza, hogy a narratív jellegű itáliai festészettel szembeállítható a leíró jellegű északi festészet, a holland festők tehát nem az írott szövegek alapján megismert témákat ábrázolják, hanem az érzékek által meg tapasztalható világ képi megjelenítésére törekzenek. Az olasz és a francia művészekkel ellentétben a holland mesterek tehát nem az eszményi szép ábrázolását tűzték ki célul. Alpers munkáját azért tartjuk Rembrandttal kapcsolatban meghatározó fontosságúnak, mert – ahogyan azt Németh István is hangsúlyozza a 2000-es magyar kiadás előszavában – a művészettörténész a 17. századi északi festészet legfontosabb sajátosságának a tárgyszerűséget tartja, a holland művészeti élet egyik legkiemelkedőbb alakjának pedig Rembrandtot tekinti, elgondolása szerint azonban a mester egyedülálló művészete több szempontból „nem illeszkedik az általa vázolt modellbe”⁵: Rembrandt ugyanis „elutasítja a tudásnak és az emberi tapasztalatnak azt a felfogását, amely a holland ábrázolásokat uralja”.⁶ Alpers kiemeli, hogy bár Rembrandtot az itáliai művészet iránti vonzódása mellett hazájának festői hagyománya is foglalkoztatta, a holland művészethez való viszonya kifejezetten ambivalens volt: a mester művészete azért tekinthető szokatlan jelenségnek korának festői között, mert az elbeszélő jellegű itáliai festészet mellett a holland leíró festészettől is elfordult.⁷

Rembrandt festészete több szempontból is egyedülálló: a fényhatások hangsúlyozása, valamint képeinek már-már kitapintható plasztikussága tekinthető művészete leginkább újító vonásának. a mester forradalmi techniká-

1 • Svetlana Alpers, *Hű képet alkotni. Holland művészet a 17. században*, ford. Várady Szabolcs (Budapest: Corvina, 2000), 253.

2 • Bartha-Kovács Katalin, „Nature morte ou vivante ? Lapins et lièvres morts dans la peinture de Chardin,” in *La Mort*, szerk. Jan Drengubiak (Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, 2022), 105–121.

3 • « On dit de celui-ci qu'il a une technique qui lui est propre et qu'il sert autant de son pouce que de son pinceau. » Denis Diderot, „Salon de 1767,” in *Œuvres*, t. IV. Esthétique – Théâtre, szerk. Laurent Versini, (Paris: Robert Laffont, 1996), 593. Ha az idézett szövegrészletnek nincs nyomtatásban megjelent magyar fordítása, saját fordításunkban közöljük.

4 • « c'est avec bien de la raison qu'on a nommé M. Chardin, le Rimbrandt (sic !) de l'École Française. » [Névtelen szerző] *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture & de sculpture au Sallon du Louvre 1769* (h.n., 1769), 22.

5 • Németh István, „Előszó a magyar kiadáshoz,” in Alpers, *Hű képet alkotni*, 9.

6 • Alpers, *Hű képet alkotni*, 247.

7 • Alpers, *Hű képet alkotni*, 247. és 250.

ját jól illusztrálja 1665-ös *Zsidó menyasszony* című képe: a mester a ruha ujjának ábrázolásához hozzávetőlegesen egy centiméter vastagságú sűrű festékfoltokat helyez el a vásznon, ezzel domborműszerű felületet alakít ki, ezáltal is hangsúlyozza a ruha fényűző voltát.⁸



8 • Robert Genaille, *La peinture hollandaise* (Paris: Éd. Pierre Tisné, 1956), 65.

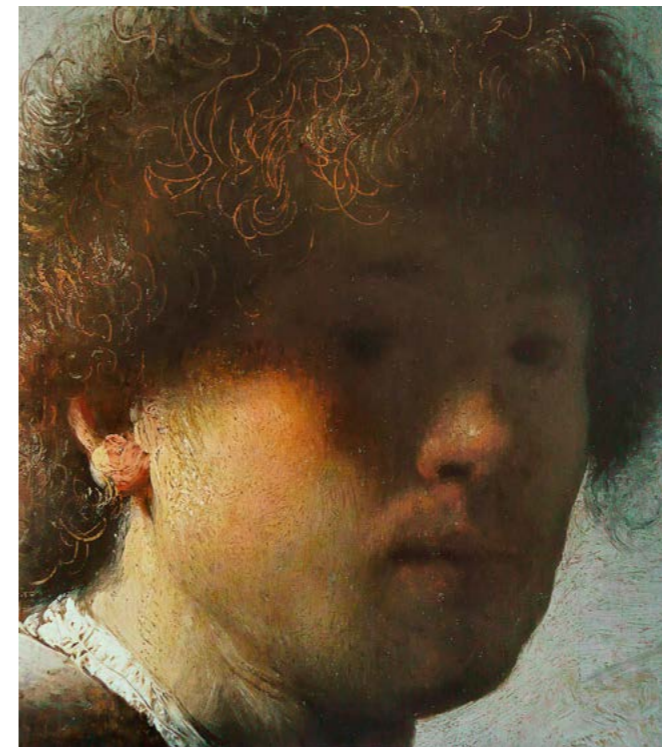
1. Rembrandt van Rijn, *Zsidó menyasszony*, 1665.

A sűrű festékhasználaton alapuló *impasto* technika alkalmazásával a művész felerősíti a fény és az árnyék hatását, így teszi élénkebbé és energikusabbá az ecsetvonásokat. Azonban egyedülálló technikájának csírái már a korai időszakában keletkezett, rendkívüli részletgazdagsággal jellemezhető munkáiban is jelen voltak. Az 1628-as *Önarckép kócos hajjal* című festménye olyan technikával készült, amelynek titkát tulajdonképpen a néző csak a festményhez közeledve fedezheti fel: hajának ábrázolásakor a mester a plasztikus és változatos felületet a friss festékrétegbe

nyomott ecsetnyéllel érte el. Erről a technikáról a holland aranykor festőinek életrajzírója, Arnold Houbraken – aki maga is festő volt – a következőképpen fogalmaz 1718-ban, Rembrandt tanítványa és szellemi örököse, Aert Gelder kapcsán:

„[...] ecsettel vagy hüvelykjével és ujjával megörökítette. Olykor pl. ha egy ruhán egy rojtot vagy szegélyt kell festenie, egy széles spachtlival keni fel a festéket a vászonra vagy fára, s az ecsetnyéllel karcolja meg a szegély fogazatát vagy a rojt szálait, s egyáltalán semmilyen eszköztől sem riad vissza, ha az célhoz vezethet.”⁹

9 • Arnold Houbraken, *A németalföldi festők életrajza* [De groote Schouburgh der nederlantsche Kontschilders en Schilderessen, 1718], in Garas Klára, *Kortársak a németalföldi festőművészetről* (antológia), ford. Garas Klára és Takácsy Elek (Budapest: Gondolat Kiadó, 1967), 116.



2. Rembrandt van Rijn, *Önarckép kócos hajjal* – részlet, 1628.

A durva ecsetvonások megtörik a felületeket, textúrát adnak a képnek és elmosódottá teszik az ábrázolt témák határait. Mivel a részletek elvesznek, a tárgyak nehezebben azonosíthatók a nézők számára, így a hagyományosan alkalmazott, bevált befogadási sémák helyett a festmény más befogadói magatartást feltételez.

Korának akadémikusai – a holland iskolával kapcsolatos kliséknek megfelelően – számtalanszor kritizálták a holland mestert az intézmény által meghatározott szabályok áthágása miatt. Joachim von Sandrart 17. századi német festő és művészettörténész, akinek Rembrandttal kapcsolatos véleményét gyakran erősen szubjektívnek tartják, híven tükrözi a művészeti körökben uralkodó nézeteket,¹⁰ a következőképpen fogalmaz:

„semmi sem hiányzott nála [...], csupán az, hogy nem járt Itáliában és más országokban, ahol az antikok és a művészet elmélete tanulmányozható, s minthogy nem tudott, csak hollandul, s alig olvasni, a könyvekből sem sok segítséget meríthetett. Így azután meg is maradt a maga bevett szokásainál, s nem riadt vissza attól, hogy harcoljon a mi művészeti szabályaink ellen...”¹¹

André Félibien, a párizsi Királyi Festészeti és Szobrászati Akadémia egyik vezető művészetelmélet-írója 1666 és 1688 között Párizsban jelenteti meg *A legkiválóbb régi és modern festők élete és életműve* című több kötetes munkáját, amelyben a festők életének és munkásságának tanító célzatára éppúgy kitér, mint az életművekre vonatkozó objektív adatokra. Munkássága alapvetően a francia Akadémián uralkodó klasszicizáló felfogást tükrözi.¹² Bár művének Rembrandtra vonatkozó része nem szolgál tényszerű információforrásként – a holland mester életének ugyanis

egyetlen eseményéről számol be, halálának évéről, amelyet helytelenül, 1668-ban ad meg –, mindazonáltal érdekes betekintést nyújt a francia művészeti gondolkodásba: képet ad arról, hogy a francia tudományos körökben hogyan vélekedtek a holland mesterről halála után alig két évtizeddel.¹³ Félibien írása elképzelt párbeszéd a tanítvány, Pymandre és a narrátor között. A holland festővel foglalkozó rövid rész elsősorban Rembrandt kései korszakáról és a portréira jellemző különleges festési technikájáról szól, amely által Félibien már a szöveg elején megkülönbözteti a mestert a kortárs holland iskola más alkotóitól:

„Maglehetősen sokoldalú festő volt [...]. Minden képe igen különös módon van festve, erősen eltérően attól a nagyon sima modortól, amibe a flamand festők általában beleesnek. Ő gyakran igen nagy ecsetvonásokkal dolgozott, s a festékrétegeket igen vastagon rakta fel, egyiket a másikra, anélkül, hogy összeolvastotta vagy egymáshoz hangolta volna őket.”¹⁴

Félibien ezt a Rembrandt technikájával kapcsolatos – a korszakra jellemző – megítélést Pymandre gondolataként közli, aki negatív érzéseket és egyfajta értetlenséget fogalmaz meg Rembrandt portréi kapcsán:

„[...] minden tónus külön van, s az ecsetvonások olyan vastagok festékben, hogy az arc valami borzalmasnak tűnik, ha az ember egy kicsit közelebbről nézi. Minthogy pedig a szemnek nincs szüksége nagy távolságra ahhoz, hogy egy egyszerű portrét felfogjon, nem látom be, hogy kielégítő lenne az ennyire befejezetlen képek látása.”¹⁵

10 • Garas, *Kortársak a németalföldi festőművészetről*, 220.

11 • Sandrart, J. von, *Az építészet, szobrászat és festészet német akadémiaja* [Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild und Mahlerey Künste, 1675] in Garas, *Kortársak a németalföldi festőművészetről*, 169.

12 • Garas, *Kortársak a németalföldi festőművészetről*, 218.

13 • Seymour Slive, *Rembrandt and his critics (1630–1730)* (New York: Hacker Art Books, 1989), 116.

14 • André Félibien, *A legkiválóbb régi és modern festők élete és életműve* [Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus célèbres peintres anciens et modernes, 1666–1668], in Garas, *Kortársak a németalföldi festőművészetről*, 177–178.

15 • Félibien, *A legkiválóbb régi és modern festők élete és életműve*, 178.



3. Rembrandt van Rijn, *Önarckép*
– részlet, 1659.

A kritikára Félibien narrátora a holland festészetre általában jellemző kiváló tulajdonságok felsorolásával reagál: a mester egyedülálló tónusait és zseniális fény-árnyék használatát dicséri, valamint hangsúlyozza, hogy a megfelelő képnézési távolság megválasztása képes feloldani a rendhagyó pasztózus technika hatását. Ahogyan Seymour Slive 20. századi amerikai művészettörténész fogalmaz, Félibien írása tulajdonképpen a szabad ecsetkezelés és a kései vásznanon található sajátos *impasto* első védelme.¹⁶

„Olyan finoman helyezte el a tónusokat és félárnyékokat, annyira értett a fény és árnyékhoz, hogy az, amit ilyen vaskos modorban festett, s ami gyakran vázlatosnak tűnik, eredményesnek mutatkozik, ha az ember, mint már mondtam, nem túl közletről nézi. Mert a távolsággal az erőteljes ecsetvonások s a festékréteg vastagsága, amit említett, eltűnnek a szem előtt, s egymásba olvadva a kívánt hatást érik el.”¹⁷

16 • Slive, *Rembrandt and his critics (1630–1730)*, 119.

17 • Félibien, *A legkiválóbb régi és modern festők élete és életműve*, 178.

Az úttörő módszer a reneszánsz és klasszicista stílusú képekhez szokott szem számára mindenféleképpen szokatlan, azonban gyakran mégis tetszik. Ennek az ellentmondásnak a feloldását a francia művészetelméleti diskurzusban 17. század közepén megjelenő – és divatos szófordulattá váló, szubjektív megítélésen alapuló – „ízlés” fogalma kínálja: „minthogy az ízlések különbözőek, sokan kifogásolták a műveit. Igaz azonban az is, hogy igen sok művészet van benne [...]”¹⁸

Rembrandt halála után harminc évvel a francia művészetelméleti, Roger de Piles, *Feljegyzések a festők életéről* című 1699-es művében kiemeli azt a holland festőművészetről vallott általános véleményt, amely szerint Rembrandt művészetéből hiányzik az antik művészet hatása. Piles a holland művészzel szembeni kifejezett ellenérzését fogalmazza meg Rembrandt kapcsán, és bár elismeri a mester veleszületett tehetségét, egyértelműen művészi környezetét hibáztatja „közönségesnek” nevezett művei miatt:

„Ez a festő szép tehetséggel, komoly szellemmel született, adottsága gazdag volt, gondolatai finomak és különlegesen, kompozíciói kifejezőek, gondolkodásmódja eleven. Minthogy azonban a tejjel együtt hazája ízlését is magába szívta, s a nehézkes természet állandó szemléletében növekedett fel, s túlságosan későn ismerte meg a sajátjánál helyesebb gyakorlatot, művei szokásainak megfelelően alakultak a szellemében meglévő csírák ellenére. Ezért nem találjuk meg Rembrandtnál (*sic!*) sem Raffael, sem az antik ízlését, sem költői gondolatokat, sem a rajz eleganciáját. Csak azt találjuk, amit hazájának természete képes alkotni eleven képzeletben megfogánva. Lángesze egy-egy sikeres mozzanatával néha feloldotta ezt a közönségességet, minthogy

18 • Félibien, *A legkiválóbb régi és modern festők élete és életműve*, 177–178. Az ízlés fogalmával kapcsolatban lásd: Radnóti Sándor, *Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése. Winckelmann és a következmények* (Budapest: Atlantisz, 2010)

azonban nem volt gyakorlata a szép arányokban, könnyen visszaesett abba a rossz ízlésbe, amelyhez hozzászokott.”¹⁹

Mindazonáltal Piles úttörő a 17. századi francia művészeti életben. Többször felszólal a szigorú akadémiai szabályok vak követése ellen, így fontos kiemelnünk, hogy összességében Rembrandt munkásságáról is kifejezetten haladó szellemben nyilatkozik:

„Ha körvonalai nem is hibátlanok, rajza telve van szellemmel, s jól látható, hogy az arcképeken minden vonás, s a festményeken minden ecsetvonás az arcnak sajátos elevenséget és élethűséget kölcsönöz, ami bámulatot kelt lángesze iránt.”²⁰

Ezt az 1699-es elismerő véleményét 1708-ban is megerősíti, amikor Rembrandt az egyetlen 17. századi holland festő, aki felkerül *Cours de Peinture par Principes* [Előadások a festészet elveiről] című munkájának végén található ötvenhét legismertebbnek ítélt művész listájára. A kompozíció, a rajz, a kolorit és a kifejezés kategóriáinak szubjektív számszerűsítésén alapuló pontrendszer által (1-től 20-ig osztott a kategóriákban pontokat) egy abszolút rangsort állít fel, amelynek élére Raffaello és Rubens kerül. Bár Rembrandt művészetében a rajzot kifejezetten alacsony pontszámmal minősítette – így a holland mester nem kerülhetett a tíz legkiválóbbra értékelt művész közé –, a kolorit vonatkozásában Piles Rubens és Rembrandt között nem tesz különbséget, azonban Raffaello színhasználatánál Rembrandt munkáit kifejezőbbnek ítéli.²¹ Az a gondolata, mely szerint a holland mester művészete a legnagyobb festőművészeket is túlszárnyalja, már korábbi munkájában is megtalálható: „Ezek [Rembrandt portréi] nemcsak hogy

19 • Roger de Piles, *Feljegyzések a festők életéről* [Abrégé de la Vie des Peintres, 1699] in Garas, *Kortársak a németalföldi festőművészetről*, 187–188.

20 • Piles, *Feljegyzések a festők életéről*, 188.

21 • Rembrandt a 11. helyen szerepel 50 ponttal. Roger de Piles sorrendje a következő: Raffaello (65), Rubens (65), Carracci (58), Domenico (58), Le Brun (56), Van Dyck (55), Vanni (53) Correggio (53), Vanni (53), Poussin (53), Tiziano (51) Roger de Piles, *Cours de peinture par principes* [1708] (Paris: Gallimard, 1989) 239–241. Ezzel kapcsolatban lásd: Slive, *Rembrandt and his critics (1630–1730)*, 133, Megan Jane Lindembach, „The Reception of Rembrandt’s Art in France 1700–1780” (PhD diss., Queen’s University, Kingston – Ottawa, 2000), 17.

megállják az összehasonlítást bármely festővel, de gyakran a legnagyobb mestereket is túlszárnyalják.”²² A tökéletes festmény kérdésével kapcsolatban természetesen felmerül a valóságosság, valamint ezen túlmutatóan a *trompe-l’œil*, azaz a szemet becsapó festészet kérdése, ami bizonyos tekintetben talán a legnagyobb művészetkritikai elismerésnek tekinthető. Piles 1708-as írásában tér ki a kérdésre Rembrandt kapcsán, amikor egy jól ismert anekdotát vet papírra: a holland mester egyik szolgálója portréját a céllal állította ki házának egyik ablakába, hogy megtévessze a járókelők szemét. „Sikerült neki” – írja –, „mert csak néhány nap múlva vették észre a megtévesztést.”²³

Szintén haladó gondolkodást tükröz a holland mester technikájával kapcsolatban a 18. századi festő és művészetelmélet-író, Jean-Baptiste Descamps 1754-es megfogalmazása: „Rembrandt festésmódja egyfajta varázslat”.²⁴ Bár a festőművészet varázslatos hatása egyfajta klisé a 18. században, ami számos festő kapcsán, több kritikus írásában is megjelenik, mégis jellemzőnek tekinthető. Descamps dicséri a festő zsenialitását, koloritját, valamint képei fény-árnyék hatását; akárcsak Piles, habozás nélkül kijelenti, hogy ezekben a kategóriákban a festészet legnagyobb mestereihez hasonlítható. Rembrandt rajztechnikájával kapcsolatban azonban erős kritikával él, azt „középszerűnek” (médiocre) és „alig elviselhetőnek” (guère supportable) minősíti. A mester művészi szabadságát technikai hiányosságként értelmezi: a pontos kontúrok hiánya és bizonyos képelemek árnyékba helyezése feltevése szerint azért történt, mivel Rembrandt „pontosan érezte, hogy nem képes kezet rajzolni, így ezt a lehető legjobban igyekezett elrejteni.”²⁵ Mindazonáltal Descamps is elismeri, hogy a mester néhány ecsetvonása „majdnem olyan hatást kelt, mintha nagy gonddal festett volna”.²⁶

22 • Piles, *Feljegyzések a festők életéről*, 188.

23 • « Cela lui réussit, car on ne s’aperçut que quelques jours après de la tromperie. » Piles, *Cours de peinture par principes*, 11.

24 • « [I]a façon de faire de Rembrandt est une espèce de magie » Jean-Baptiste Descamps, *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, t. 2 (Paris: Chez Charles-Antoine Jombert, 1754), 93.

25 • « il sentoit si bien son incapacité à dessiner les mains, qu’il les cachoit le plus qu’il pouvoit. » Descamps, *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, 94.

26 • « font presque’autant (sic!) d’effet que si le peintre y avait mis plus de soin. » Descamps, *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, 94. A gondolatmenettel kapcsolatban lásd: Gaëtane Maës, “Le vocabulaire utilisé dans la biographie de Rembrandt par Jean-Baptiste Descamps en 1754,” in Thomas-W. Gaehtgens, Daniel Rabreau, Martin Schieder, Christian Michel, *L’art et les normes sociales au XVIIIe siècle* (Paris: Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 2001), 301.

A felvilágosodás századában számos további – erősen szubjektívnek tekinthető – hozzászólás született Rembrandt munkamódszerével kapcsolatban. A korszak franciaországi Rembrandt-recepcióját jól tükrözi Antoine-Joseph Pernety 1757-ben kiadott szépművészeti kézikönyvére, valamint a Diderot és d’Alembert által szerkesztett *Enciklopédia*. A szépművészeti kézikönyv részletesen beszámol a mester páratlan festészeti technikájáról és leírja annak magával ragadó hatását:

„Rembrandt gyakran karcolt, és képalakjainak nem rajzolt sem kontúrokat, sem külső vonalakat a részek felületének meghatározásához, [festménye] csupán szaggatott, túlfutó, szabálytalan, karcolt és megkettőzött vonalak összessége, s az ezekből létrejövő fény-árnyék különleges és csodálatos hatást kelt.”²⁷

„Holland iskola” című *Enciklopédia*-cikkelyében Louis de Jaucourt szintén a mester festői tudását méltatja, technikájának egyediségét hangsúlyozza, s egyértelműen elismeréssel szól Rembrandt műveiről:

„[...] nem tudunk ráunni arra a csodálatos hatásra, amelyet festményei távolról nyújtanak, a fény-árnyék használat alkalmazására, színeinek harmóniájára, alakjainak térhatására, erőteljes arckifejezéseire, a testszínek frissességére, végül az arc részeinek ábrázolásakor azok életteli és valóság-hű jellegére: szabálytalanul elszórt és karcolt vonásokból álló metszetei igen érdekes hatást keltenek.”²⁸

Ahogy láthattuk, mindkét szöveghely szerzője méltatja a forradalmi technikát. Rembrandt festményeinek értelmezéséhez a nézőnek az addig megszokott műértelmezési

27 • « Rembrandt a beaucoup gravé, & sa manière n'étoit pas de faire à ses figures des contours ni des lignes extérieures pour déterminer la superficie des parties ; ce n'est qu'un assemblage de traits heurtés, extrapassés, irréguliers, égratignées & redoublés, dont le clair-obscur qui en résulte fait un effet piquant & merveilleux. » Antoine-Joseph Pernety, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure* (Paris: Bauche, 1757), 244.

28 • « [...] on ne peut se lasser d'admirer l'effet merveilleux que ses tableaux font de loin, son intelligence du clair-obscur, l'harmonie de ses couleurs, le relief de ses figures, la force de ses expressions, la fraîcheur de ses carnations, enfin le caractère (sic!) de vie & de vérité qu'il donnoit aux parties du visage : ses gravûres (sic!) formées de coups écartés, irréguliers & égratignés, font un effet très piquant. » *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société des gens de lettres (1751-1780)*, szerk. Denis Diderot és Jean le Rond D'Alembert, Vol. V. [DO-ESY], 1755, 324a

29 • Érika Wicky, „La peinture à vue de nez ou la juste distance de critique d'art de Diderot à Zola,” *RACAR: Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, no. 39 (1/2014): 76.

30 • « Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît. Éloignez-vous, tout se recrée et se reproduit. » Denis Diderot, „Salon de 1763,” in *Œuvres*, t. IV. Esthétique – Théâtre, szerk. Versini, 265.

módszerektől eltérő stratégiához kell fordulnia, amit a felvilágosult műélvező meg is tesz. Az *Enciklopédia* cikkelyében ehhez kapcsolódóan egy fontos kérdéskör rajzolódik ki, ami a 18. századi művészetteoretikusokat erősen foglalkoztatta: mi az a festmény megfigyeléséhez szükséges megfelelő távolság, amely lehetővé teszi nézője számára, hogy a kép egészét és a részleteket egyaránt megragadhassa?²⁹

„Közeledjen hozzá, s minden összemosódik, ellaposodik és eltűnik. Távolodjon el tőle, s minden újraalkotódik és újrateremtődik.”³⁰ – írja Diderot 1763-ban Chardin *A rája* című festménye kapcsán. Rembrandt-hoz hasonlóan Chardin technikája is szembeállítható korának festésmódjával. „Semmit sem értünk ebből a varázslatból.”³¹ – írja Diderot szintén az említett konyhai csendélettel kapcsolatban. Chardin 1728-as nagy méretű vásznát gyakran hasonlítják Rembrandt 1655-ös *Mészárszék* című alkotásához: mind a téma,³² mind az ecsetvonások valóban hasonlóak. Sem Rembrandt, sem Chardin nem törekszik az idealizálásra, a festői szép ábrázolására: az állat húsát, az izmokat, a zsírt, a vért mindketten azok nyers valóságában jelenítik meg. Festésmódjukra jellemzőek a merész, széles ecsetvonások és a vastagon felvitt festékrétegek használata, amelyek kiemelik a tetemek apró részleteit.³³ Mindkét téma – egy Diderot-tól kölcsönzött kifejezéssel élve – „visszatartható”.³⁴ Chardin festményével kapcsolatban – a valóság-hűség és a plasztikusság tekintetében – a művészetkritikus már nem is festékről, hanem a valós állatról ír: „ez valóban a hal húsa. A bőre. A vére.”³⁵ Az érzékszerveket tökéletesen becsapó festmények természetesen nem léteznek, a tökéletes képi illúzió csupán retorikai fogás, egyfajta irodalmi fikció.³⁶ A 18. századi kritikusok szerint Chardin csendéletei a művészi ábrázolással szemben támasztott legmagasabb követelményeknek is megfelelnek: hűen ábrázolják a természetet. A Szalon-kritikusok szemfényvesztő művészi illú-

31 • « On n'entend rien à cette magie. » Uo. Lásd ezzel kapcsolatban: Bartha-Kovács Katalin, „La valorisation de la nature morte dans les Salons de la Correspondance littéraire : La magie de Chardin et la critique d'art de Diderot”, in *Entente culturelle. L'Europe des correspondances littéraires*, szerk. Kølving, Ulla (Fernel-Voltaire: Centre international d'étude du XVIIIe siècle, 2021), 65–77.

32 • Érdemes megjegyeznünk, hogy bár képein Chardin természetesen ábrázolja a dolgokat, csendéletei nem tekinthetők a szó szoros értelmében vett „leíró festészetnek”. Mivel a festőművész gondosan megválasztja az ábrázolt tárgyakat és műveit pontosan megkomponálja, egyes képei tulajdonképpen a történeti festmények kompozíciós elveit követik. Bartha-Kovács Katalin, *A csend alakzatai a festészetben. Francia festészetelmélet a XVII-XVIII. században* (Budapest: L'Harmattan, 2010), 67.

33 • Genaille, *La peinture hollandaise*, 62.

34 • « L'objet est dégoûtant [...] » Diderot, „Salon de 1763,” 265.

35 • « c'est la chair même du poisson. C'est la peau. C'est son sang. » Diderot, „Salon de 1763,” 265.

36 • Jacqueline Lichtenstein, *La tache aveugle* (Paris: Gallimard, 2003), 76.

zióként írják le alkotásait. A szemfényvesztés azonban nem csupán a szemet gyönyörködteti, de újfajta befogadás- és értelmezésmódra készíti a nézőt: az ábrázolt tárgyak és gyümölcsök arra csábítják, hogy közeledjen a képhez és érintse meg a vásznat.³⁷

37 • Lichtenstein, *La tache aveugle*, 76. A festmények megérintésének gondolata a 18. században gyakran megjelenő esztétikai kérdéskör. Ezzel kapcsolatban lásd: Marian Hobson, *The Object of Art: The Theory of Illusion in Eighteenth-Century France* (Cambridge: Cambridge University Press, 1982)



4. Jean-Siméon Chardin, *A rāja*, 1728



5. Rembrandt van Rijn, *Mészárszék*, 1655.

Korának számos kritikus a Chardin festményeinek hatását azokhoz a benyomásokhoz hasonlítja, amelyeket Rembrandt pasztózus technikával megfestett remekművei nyújtanak. Jacques-Gabriel Huquier a következőket írja az 1753-ban a Louvre-ban megrendezett tárlatról szóló levelében: „[...] a hatás ugyanaz, mint Rembrandtnál; de a rajz pontossága és finomsága felülmúlja.”³⁸ Pierre Estève ugyanebben az évben megfogalmazott észrevétele is a holland mesterrel való összehasonlításon alapszik: Chardin egyik festményéhez fűzött megjegyzésében azt írja, hogy könnyűszerrel „Rembrandt művének tartanánk”.³⁹ A műkritikusok véleménye Chardin technikájával kapcsolatban összecseng, írásaik a művész sajátos ecsetvonásait hangsúlyozzák. Jean-Florent-Joseph de Neufville de Brunaubois-Montador a következőképpen fogalmaz 1738-ban:

„Festői ízlése sajátos: ezek nem befejezett vonalak, nem lágy ecsetvonások, éppen ellenkezőleg, nyers, érdesek. Ecsetvonása határozottnak tűnik, képalakjai mégis meglepően igazak; ez a fajta egyediség pedig csak még több természetességet ad neki és még jobban áttelekíti.”⁴⁰

Érdemes továbbá megemlíteni azokat a *Mémoires secrets*-ben olvasható – Louis Petit de Bachaumont-nak tulajdonított⁴¹ – gondolatokat is, amelyek Chardinnel kapcsolatban az *impasto* technikát idézik:

„Festésmódja egyedülálló: színeit szinte keverés nélkül viszi fel [a vászonra] egyiket a másik után, oly módon, hogy munkája kicsit hasonlít az apró darabokból álló mozaikra.”⁴²

38 • « [...] pour l'effet il peut aller de pair avec Reimbrandt (sic !); mais l'exactitude & la finesse du dessein le mettent au-dessus » Jacques-Gabriel Huquier, *Lettre sur l'exposition des tableaux au Louvre* (h.n., 1753), 27.

39 • « qu'on prendrait pour un Rembrandt » Pierre Estève, *Lettre à un ami sur l'exposition des tableaux, faite dans le grand Sallon du Louvre le 25 Août 1753* (h.n., 1753), 5.

40 • « Son goût de peinture est à lui seul : ce ne sont pas des traits finis, ce n'est pas une touche fondue, c'est au contraire du brut, du raboteux. Il semble que ses coups de pinceaux soient appuyés et néanmoins ses figures sont d'une vérité frappante ; et la singularité de cette façon ne leur donne que plus de naturel et d'âme. » Jean-Florent-Joseph de Neufville de Brunaubois-Montador, *Lettre à Madame la marquise de S. P. R.* (h.n., 1738), 149.

41 • Philippe Déan, „Deux sortes de peinture,” in *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, no. 22 (Avril 1997): 59.

42 • « Sa manière de peindre est singulière : il place ses couleurs l'une après l'autre sans presque les mêler, de sorte que son ouvrage ressemble un peu à la mosaïque de pièces de rapport » Friedrich Melchior Grimm, Denis Diderot, Guillaume-Thomas Raynal et autres, *Correspondance littéraire, philosophique et critique. t. I* (Paris: Garnier frères, 1877), 464.

Chardin festési stílusával kapcsolatban Jacques Lacombe, valamint 1763-as *Szalon*jában Diderot is megjegyzi, hogy festményeinek hatása olyan, mintha a művek felszínét pára borítaná. Lacombe szavaival: „[e]z az alkotás csak bizonyos távolságból nézve fejt ki teljes hatását, közelről úgy tűnik, mintha minden tárgyat pára borítana.”⁴³



6. Jean-Siméon Chardin, *Az olívás üveg*, 1760.

Az újító festészeti technika tehát a nézők érzékelését is befolyásolja. Félibien Rembrandt munkáival kapcsolatban fogalmaz hasonlóképpen: „a távolsággal az erőteljes ecsetvonások s a festékréteg vastagsága [...] eltűnnek a szem elől, s egymásba olvadva a kívánt hatást érik el.”⁴⁴ A 17. századi művészetelméletíró kifejezetten hangsúlyozza a megfelelő távolság megtalálásának fontosságát Rembrandt műveivel kapcsolatban: „Ha nincs is meg bennük az ecset finomsága, viszont igen erőteljesek, s ha megfelelő távolságból nézi őket, az emberre igazán jó hatást tesznek, s igen kereken látszanak.”⁴⁵

44 • Félibien, *A legkiválóbb régi és modern festők élete és életműve*, 178.

45 • Félibien, *A legkiválóbb régi és modern festők élete és életműve*, 178.

43 • « C'est un travail qui ne produit tout son effet qu'à une certaine distance, de près le tableau n'offre qu'une sorte de vapeur qui semble envelopper tous les objets. » Jacques Lacombe, *Le Salon* (h.n., 1753), 24.

A különböző képi technikákat illetően Diderot 1765-ben *Értekezés a festőművészetről* című művében definiálja a festés két típusát. Az első a részletgazdag festésmódra utal, ahol a kivitelezés pontossága lehetővé teszi, hogy közelről és távolról is értelmezni lehessen a festményt: „az egyik oly közel helyezi a szemet a képhez, amennyire csak lehetséges, anélkül, hogy megszűnjön világosan látni.”⁴⁶ A másik képtípust Diderot kifejezetten Rembrandt munkásságával szemlélteti: ez közelről nem értelmezhető, csak akkor áll össze képpé, ha egy adott, távolabbi pontból tekintünk a festményre. A festményekhez közeledve a szem a részletek pontosabb azonosítására törekszik, de csupán anyagot és formát képes elkülöníteni.⁴⁷

„[...] De van más festés, ami nem kevésbé gyökeredzik a természetben, de amely csak bizonyos távolságra utánozza tökéletesen; ez úgyszólván csak egy pontból utánzás; a festő csak azokat a részleteket ábrázolta elevenen és erősen, melyeket a választott pontból vett észre a tárgyokban. E ponton túl nem látni semmit, még kevesebbet e ponton innen. Képe nem kép; a vászontól az ő szempontjáig nem tudni, hogy micsoda. De azért nem kell gáncsolni az e fajta festésre, a híres Rembrandtéhoz ilyen. E név egymaga eléggé dicséri.”⁴⁸

„[K]özelről nem tudjuk, mi az, és ahogy távolodunk, a tárgy létrejön, és végül maga a természet bontakozik ki [...]”⁴⁹ a néző szeme előtt – írja Diderot Chardin kiállított műveiről egyfajta összegzőképpen 1765-ös *Szalon*jában. Amikor a kritikus a francia festő kapcsán az ábrázolt téma teljes „szétesését” idézi fel – azt a pontot, amikor „már nem látunk semmit” –, akkor természetesen egyfajta szemfényvesztésről van csupán szó.⁵⁰ Erre utal Diderot kijelentése is, mely szerint

46 • Denis Diderot, „Értekezés a festőművészetről,” [Essais sur la peinture, 1765], in *Diderot válogatott filozófiai művei II*, ford. Alexander Bernát (Budapest: Franklin Társulat, 1915), 156.

47 • Déan, „Deux sortes de peinture,” 51.

48 • Diderot, „Értekezés a festőművészetről,” 156.

49 • « de près on ne sait ce que c'est, et qu'à mesure qu'on s'éloigne l'objet se crée et finit par être celui de la nature [...] » Denis Diderot, „Salon de 1765,” in *Œuvres*, t. IV. Esthétique – Théâtre, szerk. Versini, 349.

50 • Déan, „Deux sortes de peinture,” 51.

„már nem tudjuk, mi az”, és ahogy Philippe Déan rámutat, ez „az eltűnés megjelenésének játéka”.⁵¹ Amikor eltávolodunk a festménytől, a kép azt a benyomást kelti, mintha az ábrázolt tárgyak tulajdonképpen a szemünk előtt jönnének létre. Rembrandt és Chardin festményei távolról és közlől szemlélve eltérő hatást keltenek.⁵² Ahogy Érika Wicky megjegyzi, a festmény közeli megtekintése az ábrázolás anyagszerűségét tárja fel, az a felület formálódik a néző szeme előtt, amely a festő mozdulatainak nyomán került a vászonra.⁵³ Rembrandt és Chardin ecsetvonásai képesek az elmosódott tónusokból a valóság illúzióját létrehozni, de ezek kizárólag akkor öltenek formát, amikor a néző eltávolodik a műveiktől. Egy korabeli anekdota szerint – amelyről Descamps 1754-ben számol be – Rembrandt nem szerette, ha a nézők túlságosan közel léptek festményeihez. A legenda szerint a festő mindenkit megállított, aki megközelítette műveit, mondván: „A festmény nem azért készült, hogy megszagolják; lépjenek távolabb: a festék szaga nem egészséges.”⁵⁴

A legtöbb korabeli festőtől eltérően Chardin és Rembrandt nem törekedett a valóság tökéletesen hű reprodukálására; céljuk a természet átformálása volt, amelyet alkotásaikban még kifejezőbbé tettek. A korabeli kritikusok szerint Rembrandt és Chardin különleges technikája okán festményeiket csak egy bizonyos távolságból lehet értelmezni. Ez az ideális távolság természetesen több tényezőtől is függ, például a festmény méretétől, a kép formátumától, a festő stílusától, az ábrázolt témától, a művész szándékától és a néző ízlésétől.⁵⁵ Mindazonáltal az elsősorban Rembrandt nevéhez köthető festészeti újítás nyomán a 18. századi francia művészetelméleti gondolkodásban megjelent a megfelelő távolság kérdése. A durva, elnagyolt ecsetvonások mintegy megsemmisítik az ábrázolt tárgyat, közlől ellehetetlenítik a festmények értelmezését, a néző látását elbizonytalanítják, kezét a festmény megérintésé-

re csábítják. Rembrandt és Chardin újító festészeti stílusa a korabeli nézők érzékelésmódját is hivatott módosítani, és ezáltal felborította az addigi, bevett művészetbefogadási szokásokat.

A cikkre a Creative Commons 4.0 standard licensz alábbi típusa vonatkozik: [CC-BY-NC-ND-4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)



Képjegyzék

1. Rembrandt van Rijn, *Zsidó menyasszony* (olaj, 1665, 121,5 x 166,5 cm, Amsterdam: Rijksmuseum,) Forrás: <https://w.wiki/8KRR>
2. Rembrandt van Rijn, *Önarckép kócos hajjal – részlet* (olaj, 1628, 22,6 x 18,7 cm, Amsterdam: Rijksmuseum,) Forrás: <https://w.wiki/8KRU>
3. Rembrandt van Rijn, *Önarckép – részlet* (olaj, 1659, 84,5 x 66 cm, Washington DC: National Gallery of Art) Forrás: [NGA, Washington](https://www.nga.gov/)
4. Jean-Siméon Chardin, *A rája* (olaj, 1728, 114,5 x 146 cm, Paris: Louvre) Forrás: <https://w.wiki/8KRL>
5. Rembrandt van Rijn, *Mészárszék* (olaj, 1655, 94 x 69 cm, Paris: Louvre) Forrás: <https://w.wiki/8KRP>
6. Jean-Siméon Chardin, *Az olívás üveg* (olaj, 1760, 71 x 98 cm, Paris: Louvre) Forrás: <https://w.wiki/8KRJ>

Bibliográfia

[Névtelen szerző] *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture & de sculpture au Salon du Louvre 1769* (h.n., 1769), 22.

Alpers, Svetlana. *Hű képet alkotni. Holland művészet a 17. században*. Fordította Várady Szabolcs. Budapest: Corvina, 2000.

Arasse, Daniel. *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Flammarion, 1996.

Bartha-Kovács Katalin, „La valorisation de la nature morte dans les Salons de la Correspondance littéraire: La magie de Chardin et la critique d'art de Diderot.” In *Entente culturelle. L'Europe des correspondances littéraires*, szerk. Kölving, Ulla, 65–77. Ferney-Voltaire: Centre international d'étude du XVIII^e siècle, 2021.

Bartha-Kovács Katalin. „Nature morte ou vivante? Lapins et lièvres morts dans la peinture de Chardin.” In *La Mort*, szerk. Jan Drengubiak, 105–121.

51 • « un jeu de l'apparition de la disparition » “Deux sortes de peinture,” 53.

52 • Ezzel kapcsolatban lásd: Bertrand Vieillard, *Chardin. Le tact du peintre, le toucher du philosophe* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010), 265–273.

53 • Wicky, “La peinture à vue de nez ou la juste distance de critique d'art de Diderot à Zola,” 79.

54 • « Un tableau, n'est pas fait pour être flairé ; reculez-vous : l'odeur de la peinture n'est pas saine. » Descamps, *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, 92.

55 • Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture* (Paris: Flammarion, 1996)

Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, 2022.

Bartha-Kovács Katalin. *A csend alakzatai a festészetben. Francia festészetelmélet a XVII–XVIII. században*. Budapest: L'Harmattan, 2010.

Déan, Philippe. "Deux sortes de peinture." In *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, no. 22 (Avril 1997): 35–69. <https://doi.org/10.3406/rde.1997.1376>

Descamps, Jean-Baptiste. *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, t. 2. Paris: Chez Charles-Antoine Jombert, 1754.

Diderot, Denis. "Salon de 1763." In *Œuvres*, t. IV. Esthétique – Théâtre, szerk. Laurent Versini, Paris: Robert Laffont, 1996.

Diderot, Denis. "Salon de 1765." in *Œuvres*, t. IV. Esthétique – Théâtre, szerk. Laurent Versini, Paris: Robert Laffont, 1996.

Diderot, Denis. "Salon de 1767." In *Œuvres*, t. IV. Esthétique – Théâtre, szerk. Laurent Versini, Paris: Robert Laffont, 1996.

Diderot, Denis: "Értekezés a festőművészetről." [Essais sur la peinture, 1765]. In *Diderot válogatott filozófiai művei II.* ford. Alexander Bernát. 135–191. Budapest: Franklin Társulat, 1915.

Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société des gens de lettres (1751–1780). szerk. Denis Diderot és Jean le Rond D'Alembert, Vol. V. [DO-ESY], 1755.

Estève, Pierre. *Lettre à un ami sur l'exposition des tableaux, faite dans le grand Sallon du Louvre le 25 Août 1753*. h.n., 1753.

Félibien, André. *A legkiválóbb régi és modern festők élete és életműve* [Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus célèbres peintres anciens et modernes, 1666–1668]. In Garas Klára. *Kortársak a németalföldi festőművészetről* (antológia). Fordította Garas Klára és Takácsy Elek. Budapest: Gondolat Kiadó, 1967.

Genaille, Robert. *La peinture hollandaise*. Paris: Éd. Pierre Tisné, 1956.

Grimm, Friedrich Melchior, Diderot, Denis, Raynal, Guillaume-Thomas et autres. *Correspondance littéraire, philosophique et critique*. t. I. Paris: Garnier frères, 1877.

Hobson, Marian. *The Object of Art: The Theory of Illusion in Eighteenth-Century France*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

Houbraken, Arnold. *A németalföldi festők életrajza* [De groote Schouburgh der nederlantsche Kontschilders en Schilderessen, 1718] In Garas Klára. *Kortársak a németalföldi festőművészetről* (antológia). Fordította Garas Klára és Takácsy Elek. Budapest: Gondolat Kiadó, 1967.

Huquier, Jacques-Gabriel. *Lettre sur l'exposition des tableaux au Louvre*. h.n., 1753.

Lacombe, Jacques. *Le Salon*. h.n., 1753.

Lichtenstein, Jacqueline. *La tache aveugle*. Paris: Gallimard, 2003.

Lindenbach, Megan Jane. "The Reception of Rembrandt's Art in France 1700–1780." PhD diss., Queen's University, Kingston – Ottawa, 2000.

Maës, Gaëtane. "Le vocabulaire utilisé dans la biographie de Rembrandt par Jean-Baptiste Descamps en 1754." In Thomas-W. Gaehtgens, Daniel Rabreau, Martin Schieder, Christian Michel. *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001.

Németh István. „Előszó a magyar kiadáshoz.” In Svetlana Alpers. *Hű képet alkotni. Holland művészet a 17. században*. Fordította Várady Szabolcs. 7–10. Budapest: Corvina, 2000.

Neufville de Brunaubois-Montador, Jean-Florent-Joseph de. *Lettre à Madame la marquise de S. P. R.* h.n., 1738.

Pernety, Antoine-Joseph. *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*. Paris: Bauche, 1757.

Piles, Roger de. *Feljegyzések a festők életéről* [Abrégé de la Vie des Peintres, 1699] in Garas Klára. *Kortársak a németalföldi festőművészetről* (antológia). Fordította Garas Klára és Takácsy Elek. Budapest: Gondolat Kiadó, 1967.

Radnóti Sándor. *Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése. Winckelmann és a következmények*. Budapest: Atlantisz, 2010.

Sandrart, J. von, *az építészet, szobrászat és festészet német akadémiaja* [Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild und Mahlerey Künste, 1675]. In Garas Klára. *Kortársak a németalföldi festőművészetről* (antológia). Fordította Garas Klára és Takácsy Elek. Budapest: Gondolat Kiadó, 1967.

Slive, Seymour. *Rembrandt and his critics (1630–1730)*. New York: Hacker Art Books, 1989.

Vieillard, Bertrand. *Chardin. Le tact du peintre, le toucher du philosophe*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010.

Wicky, Érika. "La peinture à vue de nez ou la juste distance de critique d'art de Diderot à Zola." *RACAR: Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, no. 39 (1/2014): 76–89. <https://doi.org/10.7202/1026204ar>

Pál Gyöngyi

ARTCADIA

tematikus

Sophie Calle „Te jössz, babám!” és a fény-képaktus rítusa

Sophie Calle's "Your turn, baby!" and the ritual of
photographic image-creation-act

Pál Gyöngyi
ORCID: [0000-0002-7807-0557](https://orcid.org/0000-0002-7807-0557)
MATE KC Rippl-Rónai Művészeti Intézet
pal.gyongyi.katalin@uni-mate.hu

Artcadia, ú.f. 3 (1), 17–28. (2024)
DOI: [10.57021/artcadia.6075](https://doi.org/10.57021/artcadia.6075)

Absztrakt

A jelen tanulmány a párizsi Picasso Múzeumban 2023.10.03.–2024.01.07. között megrendezett Sophie Calle *A toi de faire, ma mignonne* (Te jössz, babám) című kiállítása kapcsán elemzi Horst Bredekamp kép-aktus és Philippe Dubois fénykép-aktus elméleteit és mutat rá a fényképkészítés rituális megítéléséből adódó kép- és fotóelméleti elmozdulásra. Az intim és a nyilvános, a valóság és a fikció, a saját életének és a művészetnek szétbogozhatatlan egyvelegével sajátos stílust kialakító Sophie Calle műveiben a képkészítés aktusa, bár látszólag csupán dokumentál, de valójában hatással van a kép készítőjére, a modellre és az elkészült kép szemlélőjére is. A képek és a szövegek elrendezése a befogadás aktív alakítójává teszi a művek szemlélőjét. A hétköznapi helyzetek rítussá avatásként értelmezhetők, amit a nyomkészítés (fénykép vagy videófelvétel) szertartása hitelesít.

kulcsszavak: képaktus, fénykép-aktus, Sophie Calle, fotóelmélet, hiány

Abstract

The present paper analyzes the theories of Horst Bredekamp's image-act and Philippe Dubois's photo-act in the context of Sophie Calle's exhibition *A toi de faire, ma mignonne* (Your turn, baby!), held in Paris at the Picasso Museum from 03.10.2023 to 07.01.2024 and it draws on the shift in image and photo-theory resulting from the ritualisation of photographic image-creation. Sophie Calle's work develops a unique style through an inextricable mixing of the intimate and the public, reality and fiction, her own life and art. In her oeuvre the act of image-making, while seemingly merely documentary, has in fact an effect on the image-maker, the model and the viewer of the finished image. The arrangement of the images and texts makes the viewer an active shaper of reception. The everyday situations are elevated into rituals authenticated by the act of making a proof (photograph or video).

keywords: image-act, photo-act, Sophie Calle, photo theory, absence

Sophie Calle – aki egyben fotográfus és író, mások szerint konceptuális művész¹ – életműve sajátos stílust teremtett az intim és a nyilvános, a valóság és a fikció, a saját életének és a művészetnek szétbogozhatatlan egyvelegével. Egyik korai munkájának, az *Alvók*² sorozatának először az „önkényes helyzetek előidézése, amelyek rituális formát öltenek”³ alcímet adta, amely apropóként szolgálhat arra, hogy a művésznő életművét a rítusok szempontjából elemezzük. Ebben a sorozatában a művésznő felkérésére a vendégei felváltva jöttek aludni néhány órát az ágyában a párizsi lakásában, a nap huszonnégy órájában, nyolc napon át. Calle minden órában készített egy fotót, és pár hónapos szociológiai tanulmányait felhasználva egy kérdőív segítségével rögzítette az emberek alvási szokásait, valamint azt is, hogy hogyan érzékelnek és távoznak. A vendégek, mintha futószalagon váltanák egymást, gondoskodtak arról, hogy az ágy soha ne maradjon üresen. Ahogyan Földényi F. László⁴ és Pfištner Gábor⁵ is hangsúlyozza, az ágy elfoglalása által előidézett folyamatos jelenlét rituáléja, elsősorban a művésznő távollétének (jelen nem létének) a bizonyítéka, ami a későbbi műveinek is központi elemévé válik. Ugyancsak központi szerepe van a „hiány”-nak a jelen cikk másik aktualitását adó 2024. január 7-én zárt *A toi de faire, ma mignonne*⁶ (Te jössz, babám) című kiállításában, amelyet a katalán festő halálának 50. évfordulója alkalmából rendeztek a párizsi Picasso Múzeumban. A jelen tanulmányban a tárlat néhány művének bemutatásán, majd Horst Bredekamp kép-aktus és Philippe Dubois fénykép-aktus elméletein keresztül a fénykép készítés rituális jelentőségére szeretnék rámutatni Sophie Calle életművében.

A párizsi kiállítás megrendezésére még 2019-ben a covid időszakban kérték fel Calle-t, aki a bezárások idején még a látogató hiányában üres múzeum falai között döntött úgy, hogy belakja a tereket. Szintén a bezárások idején

1 • Paul Auster a következőket írja a *Leviatán* című regényében Máriáról, a Sophie Calle-ról mintázott szereplőről: „Egyesek fotográfusnak, mások konceptualistának, megint mások írónak nevezték, de egyik leírás sem illett rá, és mindent összevetve, azt hiszem, lehetetlen volt őt besorolni.” Paul Auster, *Leviathan* (New York: Penguin Books, 1992), epub, saját fordítás.

2 • Sophie Calle, *Les dormeurs* (Arles: Actes Sud, 2000).

3 • Sophie Calle, „Provoking arbitrary situations which take on the form of rituals”. *Art and text*, Sydney, n°23-24, március-május 1987.

4 • Földényi F. László, *Légy az árnyékomban!* (Budapest: Enciklopédia Kiadó, 2002).

5 • Pfištner Gábor, „Sophie Calle, a Hasselblad alapítvány idej díjazottja, Az én és a másik”, *Fotóművészet*, 2010/4, https://fotomuveszet.net/korab-bi_szamok/201004/sophie_calle_a_hasselblad_alapitvany_idei_dijazottja (megtekintés: 2024.05.05.)

6 • Sophie Calle, „*A toi de faire, ma mignonne*”, Musée Picasso, 2023.10.03 – 2024.01.07. Kurátorok: Sophie Calle és Cécile Godefroy. A kiállítás címét a detektív- és kémregényeiről híres brit író, Peter Cheney egyik könyvének címéből kölcsönzi.

a portól való védelem miatt letakart Picasso-festmények fotói adják az apropót arra, hogy a Calle-ra jellemző bájos és egyszerű ironiával önmagának is hitelesítse jelenlétét a világhírű festőművész múzeumában. Ezek a művek, amelyek szorosan kapcsolódnak Picasso munkáihoz, a múzeum földszintjén kaptak helyet, így elsőként ezekkel szembesülhettek a látogatók.



1. Sophie Calle, *Pablo Picasso, Portrait de Marie-Thérèse, 6 janvier 1937 (Mária-Terézia Walter portréja)*, 2023.

A covid idején letakart Picassók fotói éppen beleillenek a művésznő korábbi vizsgálódásaiba, amelyekben múzeumok tereiből hiányzó – ellopott, vagy kiállításokra kölcsönadott – festmények emlékét idézi fel a múzeum dolgozóinak elbeszéléseivel.⁷ Az összegyűjtött leírások a kollektív emlékezet esetlegességét fedik fel. Többek között éppen Picassónak egy Chicagóból ellopott *Tête (Fej)* című festménye is szerepelt Calle *Disparitions*⁸ (2000) című könyvében. Calle-t idézve ez „sovány ürügy”⁹ arra, hogy a képei átvegyék a Picasso-festmények helyét, éppen ezért még önéletrajzi anekdotákkal is igyekszik alátámasztani a tér kisajátításának a létjogosultságát. Például egy gyerekkori rajzát a következő szöveg kíséri: „Itt van a legelső művem, vagy legalábbis az, amelyet apám erre a rangra emelt azzal, hogy bekeretezte és lemásolta a hátoldalára írt, elhalványuló feliratot. Talán hatéves lehettem, és ez a rajz készítette nagyanyámat arra, hogy azt mondja, van egy Picasso a családban.”¹⁰ Illetve édesanyja szavait is idézi: „Anyám szavai utat találnak, nyomukban az imposztor-szindróma. A New York-i Museum of Modern Art egyik megnyitóján, amikor Hopper és Magritte munkái között felfedezte a munkáimat, felkiáltott: „Jól rászédted őket!” Ezúttal elképzelem, ahogy suttogva kérdezi: „Miért pont te?””¹¹

7 • Sophie Calle, *L’Absence* (Arles: Actes Sud, 2000). A könyv három korábbi kiadásnak a *Souvenirs De Berlin-Est* (1999), a *Fantômes* (2000) és a *Disparitions* (2000) gyűjteményes kötete.

8 • Sophie Calle, *Disparitions* (Arles: Actes Sud, 2000).

9 • Anonim, *Dokumentációs dosszié a Sophie Calle, « A toi de faire, ma mignonne » kiállításához, 3.*, https://www.muse-epicassoparis.fr/sites/default/files/2023-10/Dossier_documentaire_Sophie%20Calle_FINAL%20V2_1.pdf (megtekintés: 2024.05.08.)

10 • „Il y a ma toute première œuvre, du moins celle à laquelle mon père conféra ce statut en l’encadrant, et dont il recopia la légende crayonnée au dos, qui s’effaçait. J’avais peut-être six ans, et ce dessin fit dire à ma grand-mère qu’il y avait un Picasso dans la famille.” Anonim, *Dokumentációs dosszié, 3.*

11 • „Les mots de ma mère se frayent un chemin, le syndrome d’imposture dans leur sillage. Lors d’un vernissage au musée d’Art moderne, à New York, découvrant mes œuvres entre celles de Hopper et de Magritte, elle s’était exclamée : « Tu les as bien eus ! » Cette fois, je l’imagine chuchotant : „Pourquoi toi?” ” Anonim, *Dokumentációs dosszié, 3.* A szöveg megjelenik a kiállítást kísérő leírásban, valamint kicsit eltérő szöveggel egy piedesztálra állított gyerekkori fotójának képaláírásaként is.



2. Sophie Calle, *Tu les as bien eus! (Jól rászédted őket!)*, 2018.

Calle rövid, egyszerű és őszintének ható, ugyanakkor gondosan megformált szövegeiben mindig ott bujkál a játékosság, a képzelet, a fabuláció. A múzeum földszintjén kiállított művek katalógusának *Picalso* címe hasonlóképpen játszik a festő Pica(s)so és a fotográfus Cal(le) So(phie) neveinek összemosásával, de angolul beleérthetjük a „pic(ture) – also” vagyis „szintén képek” kifejezést, ami némi fabulációval talán utalhat arra, hogy mivé lettek a művek a művészet története során. A festészet hagyományát, a látványhoz kötöttségét radikálisan átíró Picasso gesztusától eljutunk Calle-nál a képek hiányáig, illetve az azt helyettesítő polifonikus ekphrasziszig, amely ugyanakkor képtelen megidézni a művet.



3. Sophie Calle, *Pablo Picasso, La chèvre*, 1950 (A kecske), 2023.

A covid során letakart, Christo becsomagolt műveit idéző Picassókat kiegészíti a *Picalso* sorozatban a *Guernica* pontos méreteiben megkomponált montázs,¹² amit Calle a lakása falán kifüggesztett, más művészekről származó művekből rakott össze, többek között a magánygyűjtő édesapjától örökölt darabokból. A műhöz fűzött kommentár szerint ezzel véghezvisz a maga módján egy soha el nem készült művet, amelyet Arshile Gorky vizionált a *Guernica* megsemmisítése után. Az ötletet Mary Gabriel *Ninth Street Women* című könyve adta, amely elmeséli, hogy Gorky egy találkozót hívott össze De Kooning 22. utcai lakásában, és arra akarta rávenni a festőtársait, hogy Picasso nagyságát úgy ellensúlyozzák, hogy ki-ki a saját tehetségét beleadva rakjanak össze egy kompozit képet. Az amerikai festőközösség kompozit képe sosem készül el, de Calle magánygyűjteménye betekintést ad abba, hogy mivé lett a művészet a *Guernica* után. Ebben az újraalkotási gesztusban is felfedezhető Sophie Calle munkamódszere, amelyre Földényi is rámutat a művésznőről írt monográfiájában, hogy az egyes projektek esetében egy eredeti ötletet magáévá tesz, a maga módján értelmez és körüljár, majd cselekvésé, művészi akcióvá formálja és végrehajtja. Jellemzően az ötletet újabb munkáiban kis módosításokkal újraírja, újraértelmezi, mint a kiállításra készült Picasso „Szellemet”.

12 • Lásd a képet Burkard Maus kiállításáról készült beszámolójában: http://menschmaus.eu/wp-content/uploads/2023/10/20231001_L_00044.jpg (megtekintés: 2024.05.07.)

C'est un petit garçon, je dirais 3 ou 4 ans, assis à une table en bois. Il y a un chien? J'hésite. Beaucoup de bleu, du blanc, du vert et du rouge, mais je ne sais plus ce qui est rouge. ✎ Paul, le fils de Pablo et d'Olga, dessine. L'enfant est saisi dans un moment privé, complètement absorbé par son dessin, appliqué, absent au spectateur. Ses pieds ne touchent pas terre, c'est la vision enfantine d'un enfant un peu gauche. Il y a le rose de sa chair, le blanc de la fenêtre, le bleu du pull, une culotte courte marron ou quelque chose comme ça, et du rouge sur ses chaussures très naïves, un peu brutes, à peine esquissées. ✎ Il a une valeur sentimentale, un côté intime, intrusif. Les chaussons, je ne sais pas pourquoi ils sont rouges, sans doute que Paul en avait de cette couleur. On s'en fout. En tout cas, les deux points rouges, au centre, je trouve ça bien, on se souvient du tableau grâce à ce détail. ✎ Le Paul, celui qui a les petits chaussons rouges, c'est son premier enfant. Picasso se revoit. Il francise son prénom, le donne à son fils, et le dessine en train de dessiner. La tendresse passe par la facture spontanée. Il y a de la curiosité, de la découverte, de la fascination pour l'innocence perdue, l'affirmation d'une filiation; c'est le portrait d'une paternité affichée. ✎ Il fait partie de nos vedettes, il est beaucoup regardé parce qu'il touche à l'innocence et à l'histoire personnelle de Picasso. Il y a une tendance chez nos visiteurs à préférer le monde de l'enfance. J'ai rien contre les enfants, mais ce joli tableau, dans des coloris sympathiques qui font plaisir à tout le monde, m'indiffère. ✎ Ce n'est pas parce qu'il est beau, c'est parce que c'est un enfant que ça m'a attiré. Chez Picasso, des femmes enfermées dans un cadre de fenêtre, c'est tout le temps, mais un enfant dans une pièce, c'est plus rare. Il y a un bureau et il y a un enfant, ça se voit, on comprend. Les autres tableaux, il faut qu'on m'explique comment ça marche. ✎ Picasso a dit: *Il faut toute une vie pour dessiner comme un enfant*, alors il montre un gamin qui dessine. Sa feuille est penchée de telle manière qu'on devine le croquis, j'ai le vague souvenir d'un jouet à roulettes. Ce n'est pas que je n'aime pas l'œuvre, c'est que je n'aime pas l'histoire qu'on colle à Picasso. C'est un marché, un épiphénomène, la France! Et c'est devenu un nom commun puisque c'est comme ça qu'on appelle les enfants qui dessinent. J'ai un Picasso à la maison! Non, c'est ton fils et il ne sait pas dessiner. ✎ Le vocabulaire est simple, les lignes figuratives, c'est quelque chose d'efficace, de plan, de contrasté, comme les dessins d'enfant. Picasso a peint un amour filial, un moment de pédagogie, de plaisir. Mais je vois un terrifiant contraste, je vois celui qui termina sa vie comme chauffeur de son père. ✎ Un gamin qui dessine, rien d'original, un exercice de forme. Aucune émotion. Picasso représente souvent quelqu'un en train d'écrire, de dessiner, ou de lire. Paul m'ennuie beaucoup, il est décoratif, il ne me raconte rien, et ne me pose pas de questions. ✎ C'est un grand tableau qui montre le petit Paul. Concentré sur son dessin, timide. Pas plus. Les couleurs, c'est rare que ça m'attire, je regarde globalement. Après, il y en a qui sont belles, personnellement je préfère le bleu. Là, y en a plein le ciel. Quelle période? Oubliions les périodes... ✎ Il est de 1923, la période dite du retour à l'ordre, globalement la période néoclassique. Un format imposant – exactement le même que celui de la baigneuse –, 150 cm de haut par 97 de large. Il va bien, il est costaud, même si les pieds de la table ne sont pas stables et qu'il y a de petites craquelures dans le ciel. Au début j'allais trop près, je ne regardais que la matière, ensuite j'ai pris du recul, j'ai pu voir une œuvre sans aller chercher son état de santé. ✎ On est sur une peinture à l'huile, mais ce que je vois c'est ce qui se passe derrière, le mur en pierre de taille et la vingtaine de trous cachés. C'est toujours la même chose: on décroche; on rebouche; on fait un nouveau trou; on accroche. Ou alors je traque les rayons de soleil. Les tableaux, c'est à peine si je les regarde. ✎

4. Sophie Calle, *Pablo Picasso, Paul dessinant 1923* (Rajzoló Paul), 2023.

A korábbi *Fantôme*¹³ (*Szellem*) sorozatához képest anyai az újítás, hogy a hároméves előkészületek alatt kölcsönadott és hiányzó festmények leírásai a visszakapott képeket rejtik egy olyan áttetsző fátyol mögé, amelyre a szavak hímzéssel kerülnek rá. A hímzéstechika utal a „textus”, latin „szöveg” szó „szövet”, illetve „szövedék” jelentésű etimológiájára.¹⁴ A műre emlékező múzeumi dolgozók a mű hiányában képzeletükben alkotják újra a művet, és leírásukban gyakran szerepelnek a mű keltette érzések, amelyek átszövik az emlékeket. „Picasso gyakran mondta, hogy a festészet egy vakon végzett munka. Nem azt festi, amit lát, hanem azt, amit érez, amit magának mond arról, amit látott.”¹⁵ – idézi Calle újabb motívummal összekapcsolva a saját művét a festőével.

Ahogy Bíró Yvette fogalmaz: „A mű nem más, mint örök kihívás új reflexiók számára, és ha megsemmisült, akkor megközelítő, részleges, egyre elmosódóbb lenyomata marad fenn csupán.”¹⁶ Mások nézőpontjain keresztül menthető meg csupán valami, ami szembesíti a nézőt és újra előhívja a lacani tükörstádium tapasztalatát, de a másik nézésén keresztül látóként tudatosul az én. Így fontossá válik, ahogyan Pfsztner is hangsúlyozza, a létrejött fénykép is, nemcsak azért, mert a „jelen nem léten” keresztül a jelenlét bizonyítéka, hanem a nézőnek, a jelenlétéből adódó látóként és egyszerre fabulálóként kialakuló helyzet hívja elő, illetve tudatosítja.

13 • A cím utal egyrészt az analóg fotográfia nagyításoknál használt „szellemkép” terminusára, amikor a fényérzékeny papírra már le van nagyítva a kép, de még nem látható, amíg az előhívóba nem mártják. Másrészt a szellemkép, Calle egyik barátjának, a szintén fényképész és író, de fiatalon elhunyt Hervé Guibert egyik fotográfiáról szóló esszéjének is a címe. (Hervé Guibert, *L'image fantôme*, Paris: Minuit, 1981).

14 • Anonim, *Dokumentációs dosszié*, 22.

15 • „Picasso dit souvent que la peinture est un métier d'aveugle. Il peint, non ce qu'il voit, mais ce qu'il en éprouve, ce qu'il se raconte de ce qu'il a vu.” Anonim, *Dokumentációs dosszié*, 24.

16 • Bíró Yvette, „Fantomok, eltűnések és kelet-berlini emlékek, Sophie Calle installációi”, in *Lettre*, 39. sz., 2000 – tél, <https://epa.oszk.hu/00000/00012/00023/hiro.htm> (megtekintés: 2024.05.07.)



5. Sophie Calle, *Les aveugles, Le vert* (A vakok, A zöld), 1986.

A Picasso festmények kapcsán tematizált jelenlét/hiány, látás–nem látás vezeti át a látogatót az első emeleti terembe, ahol Calle korábbi ismertebb művei kapnak helyet. A kiállított *Vak szín*, a *Vakok*, *Az utolsó kép* és a *Látni a tengert* című sorozatai a legszembetűnőbb példák arra, hogyan vonódik be a néző látóként a mű lételemébe. A *Vak szín* egy nem-látó barátja, Bachir Kerroumi szavaiból női ki magát, aki a monokrómmal kapcsolatban megjegyzi, hogy neki ez a színvilág a mindennapjait jelenti. Ezek után Calle felkér vakokat, hogy írják le, mit jelent nekik a monokróm, és ezeket az amerikai konceptualista művész Baldessari-hoz hasonlóan táblaképként installált leírásokat kombinálja híres festők, mint Klein, Malevics, Rauschenberg, Reinhardt és Richter idézeteivel.¹⁷ A *Vakok* című sorozatában már azt vizsgálta, hogyan „látják” a szépséget a vakok, szembesítve a nézőt a megkérdezett vak portréjával, a leírt szépség fogalmának szövegével, valamint a fotóval, amit a leírás alapján készített. Azonban a falra kiírt szöveg szerint a *Te jössz, babám* kiállítás installálása előtt a művésznő raktára beázott, a portrékon kívül a képek nagy része megromlott, és a penészgomba továbbterjedésének kockázata miatt a sorozatot meg is kellett semmisítenie. Mint megjegyzi, ez a roncsolás és megsemmisülés különösen értelmet nyer a kiállítással, amely Picasso halálának évfordulóját ünnepli és a témájában is központi helyet foglal el az elmúlás, a „jelen nem lét”, a hiány és az emlékek megidézése. Elmondása szerint sebtében elkészít hát egy másik sorozatot, amely csupán három képből áll, amiből két portrét ráadásul a hozzátartozó leírás és kép nélkül állít ki, jelezve az installáció koreográfiájával¹⁸ a sorozat megsemmisülését és a képek hiányát.

Hasonló elrendezésben (portré/leírás/leírás alapján készült fotó) láthatjuk *Az utolsó kép* (2010) sorozatot, amelyet Isztambulban készített olyan vakok segítségével, akik

17 • A képeket lásd: <https://www.navigart.fr/mac-lyon/artwork/sophie-calle-la-couleur-aveugle-80000000000409> (megtekintés: 2024.05.06)

18 • Lásd a képet Burkard Maus kiállítás beszámolójában: http://menschmaus.eu/wp-content/uploads/2023/10/20231001_L_00079.jpg (megtekintés: 2024.05.07.)

betegség vagy baleset következtében hirtelen veszítették el a látásukat. Az egyszerű, rövid, tömör és tényszerű leírás miatt könnyű empatikusan azonosulni a megkérdezettekkel, azzal a hétköznapi szituációval, amikor még utoljára láttak. Egy férfi például a következőképpen számol be az utolsó estéről: „Egy átlagos este volt, nem tudtam, hogy el fogom veszíteni a látásomat, nem figyeltem a dolgokra (...) A feleségem megbontotta a bevetett ágyat, lefeküdt, én játszottam a négyéves fiammal, lekapcsoltam a lámpát.”¹⁹ Míg a beszámolóból megtudjuk, hogy a megkérdezett természetes módon oda sem figyelt az utolsó látvány részleteire, addig a kiállított mű szemlélője hosszasan nézheti a leírás mellett szereplő mennyezeti lámpa banális képét.

Az utolsó látvány pendant-ja a *Látni a tengert* (2011), amely dokumentumfilmen rögzíti azt a mozzanatot, amelyben isztambuli lakosok, bár tengerparti városban nőttek fel, de többnyire felnőttként először pillantják meg a tengert. Először hátulról látjuk a tengert szemlélőt, majd lassan megfordul a kamera felé és a film szemlélője a tekintetét látja. A választott médium bár valós időben kendőzetlenül rögzíti az első nézés aktusát, mégsem képes teljes mértékben közvetíteni a nézés keltette érzéseket, így a film szemlélője önnön szemlélésének vágyával szembesül azzal, hogy szeretne belelátni valamit a tekintetekbe és olvasni a szemekben.

19 • Anonim, Dokumentációs dosszié, 34.



6. Sophie Calle, *Détail de la série Voir la mer (Látni a tengert sorozat részlete)*, 2011.

Temető, eltűnések, kísértetek, emlékek, az elmúlás, a láthatatlan megidézése és láthatóvá tétele foglalkoztatja Calle-t, akinek Magalie Nachtergaele szerint „banálisan rendkívüli vagy rendkívül banális”²⁰ művei Georges Perec nyomán avatják rítussá az egyszerű hétköznapi élethelyzeteket, amelyeket a nyomkészítés (fénykép, illetve videófelvétel) szertartása hitelesít. Az ironia és banalitás az édesanyja haláláról készült *Pas pu saisir la mort*²¹ (*Nem sikerült a halált megörökíteni*) című videófelvételéből sem hiányzik, amelyet 2007-ben mutatott be először a Velencei Biennálén, és ezen a kiállításon a második emeleten kapott helyet. A felvételt elmondása szerint eredetileg azért készítette az édesanyja utolsó napjaiban, mert attól tartott, hogy esetleg éppen nem lesz jelen a halál beálltakor. A 13 percesre összevágott videón édesanyja a maga által kiválasztott ravatali ágyon, az általa választott ruhában

20 • Magalie Nachtergaele, *Mythologies individuelles, Récits de soi et photographie au 20e siècle* (Amsterdam – New York: Rodopi, 2012), 237.

21 • Sophie Calle, *Pas pu saisir la mort*, Velencei Biennálé, 2007, Youtube: <https://youtu.be/KSq8iAYmnbE?si=aQ59uzE-1a16LcxY6> (megtekintés: 2024.05.07.)

látható végig profilból, lehunyt szemmel. A mozivásznakról ismert látványos halál elmarad, a szobában jelenlevők halk beszélgetése, tétova gesztusai, ahogyan próbálják kitalálni, hogy él-e még, hétköznapivá teszik a jelenetet, a felvételtől nem lehet megállapítani a halál pillanatát. Michel Rabaté szerint azzal, hogy a halált nem esztetizálja, nem változtatja sem grandiózussá, sem fenségessé, azzal a halál függőben marad, akár csak a test „a művészet és a privát emlékek, a látvány és a szublimáció, az esztétika és az etika határán.”²²

Hasonló gesztussal igyekszik a saját halálával is szembenézni, mintegy terápiás célból, azzal, hogy megrendezi és elgyakorolja a saját temetését,²³ amiről fotókat készít, vagy egy saját kenotáfium (üres síremlék) felállításával, valamint a saját tárgyainak leltárba vételével, amelyet kifejezetten erre a kiállításra készített el a Drouot aukciós házzal. A saját elmúlása a központi témája a második emeleten szereplő műveknek.



22 • Jean-Michel Rabaté, „Kallos Anti-Bathos? From Calle, to Freud and Lacan, and Back.” In *On Bathos. Literature, Art and Music*. Ed. Sarah Crangle and Peter Nicholls, (London: Continuum, 2010), 181.

23 • Lásd a képet Burkard Maus kiállításáról készült beszámolójában: http://menschmaus.eu/wp-content/uploads/2023/10/20231001_L_00027.jpg (megtekintés: 2024.05.07.)

7. Couvertures *Collection Sophie Calle / Erratum* (Sophie Calle gyűjtemény és Erratum borítói), Drouot Estimations et Atelier EXB (Erratum), 2023.

Itt kapnak helyet a Sophie Calle lakásából származó tárgyak a maguk esetleges, a szürrealistákra vagy a Wunderkammer szobákra jellemző bizarr összeállításban.²⁴ Az aukciós ház részletes listát állított össze erre az alkalomra a „leírást érdemlő” tételokról, és az objektív, érzelemmentes leírásokat kiegészítik Calle szövegei, amelyek egy-egy tárgy személyes történetét mesélik el. Ez utóbbi *Erratum* címmel szerepel a Drouot katalógust kibővítő publikációban, mintegy megelőlegezve a végső elszámolás korrekcióját. A halál témájával szemben is sikerül megőriznie a nosztalgjától és patetikustól mentes játékos és humoros, a fikciót és a valóságot keverő stílusát. A tárgyaknak a hiányt kitöltő szerepük van azáltal, hogy túlélnek minket és az emlékek őrzői.

Nachtergaele az önmagából múzeumot kreáló „én”-ről ír Calle önéletrajzi fikciója kapcsán, önmagát kirakatként vagy szoborként fixált identitásról, amely mögött ugyanakkor egy kiüresedett „én” marad csupán.²⁵ Ezzel összekapcsolja a művet Boltanski személyes mitológiát²⁶ kreáló attitűdjével. Boltanskival egyébként a pályája elején apja révén ismerkedett össze, aki gyűjtőként került vele kapcsolatba. Szintén fiatalon lépett kapcsolatba Sophie Calle a fotobiografikusok körével. Ez utóbbiról kevés szó esik,²⁷ még ha a 80-as években fontos csoport is volt ez a *Cahiers de la photographie* (Fotográfiai füzetek) fotóelméleti és fotótörténeti újság köré szerveződött fotográfusokból álló baráti társaság. A Gilles Mora, Claude Nori, Bernard Plossu és a később csatlakozó Denis Roche és Jean-Claude Lemagny alapította lap népszerűsítette többek között a fotobiografikus hozzáállást.²⁸ Gilles Mora és Claude Nori egy *Manifestumot*²⁹ is kiadtak, amelynek a két fotográfus fényképeivel kísért szövege ugyanannál a kiadónál jelent meg, mint Sophie Calle *Suite Vénitienne*³⁰ (Velencei követség) című első könyve (az Alain Bergala által szerkesztett „Écrits sur l’image” (Írások képekről) sorozatban az Étoile

24 • Anonim, *Dokumentációs dosszié*, 14.

25 • Nachtergaele, *Mythologies individuelles*, 243–244.

26 • 1972-ben Harald Szeemann, a kasseli Documenta 5 kiállítás művészeti vezetője több művész (köztük Christian Boltanski és Jean Le Gac) munkáit csoportosította az általa „egyéni mitológiáknak” nevezett kategóriába.

27 • A francia fotótörténetnek is csak egy epizodikus momentumáról van szó, amelyet leginkább a fotóirodalmárok köre karolt fel (lásd a Phlit kutatócsoportot), a magyar szakirodalomban pedig nincsen nyoma ennek az irányzatnak.

28 • Többek között a lap 1984-es 13. számát teljes egészében a Fotobiográfiának szentelték.

29 • Gilles Mora és Claude Nori, *L’été dernier. Manifeste photobiographique*, col. „Écrits sur l’image” (Paris: Étoile/Cahiers du cinéma, 1983).

30 • Sophie Calle, *Suite Vénitienne* suivi de Baudrillard, Jean. « Please follow me », col. „Écrits sur l’image” (Paris: Étoile/Cahiers du cinéma, 1983).

és a Cahiers du cinéma kiadók gondozásában). A *Fotobiografikus Manifesztumban* megfogalmazott irányelvek jól kapcsolódnak Calle későbbi műveihez, hiszen az élet és a fotográfia összemosódását hirdetik, amelyben a fotózás aktusa a létezés intenzitását erősíti fel, így az „irodalmi élményhez” hasonló létállapotban Mora szerint kétségessé válik, hogy „azért élünk, hogy fényképezzünk, vagy éppen fordítva”,³¹ a fotográfia az élet intenzívebb megélését teszi lehetővé. A barthes-i nosztalgikus megközelítés és a fotográfiának a halálhoz kapcsolódó interpretációja helyett az életet és a megélést helyezi előtérbe, amely egyszerre intim és extim, vagyis nyitottan a külvilágra, a látványban és a kintléttben fedezi fel önmagát. Sophie Calle műveivel is azért könnyű azonosulni, mert amikor az egyéni mitológiájának toposzait szövögeti, a banalitáson, a játékosságon, a humorán és mások nézőpontján keresztül olyan helyzeteket teremt, hogy a néző is átérezhesse az intim és extim szituáció epifániáját. Ezek a dokumentáló (álló és mozgó) képek duplán performatívok, egy művészeti akciónak a lenyomatai, miközben a nézőt is bevonják, hogy az aktualizált szituációt önmagára vetítse.

Szintén a *Cahiers de la photographie*³² laphoz kötődik Franciaországban Philippe Dubois munkássága, aki Rosalind Krauss nyomán népszerűsíti a *L'Acte photographique*³³ (*A fotográfiai aktus*) című könyvében Charles Sanders Peirce szemiotikai megközelítését és a fotográfia indexikus jelként való meghatározását. Azzal, hogy Dubois a fotográfiát a képkészítés aktusaként definiálja és leredukálja az exponológomb megnyomásának pillanatára, feloldani látszik azt a dilemmát, ami a legjobban foglalkoztatta a fotográfusokat és a fotográfiát használó konceptuális művészeket a 70-es és 80-as években: hogyan lehetséges, hogy míg a fotográfia a valóság lenyomata és a lét ontológiai bizonyítéka, mégis képes félrevezetni és fiktív valóságokat

létrehozni. Dubois szerint a képkészítés aktusát megelőző és azt követő tudatos vagy tudattalan gesztusok³⁴ a félrevezetőek, míg a későbbi fotóelméletek a digitális fordulat nyomán megkérdőjelezett kép hitelességét mintegy a képen kívül, a kép felhasználási kontextusában (Jean-Marie Schaeffer³⁵) és a befogadó hozzáállásában (Friedrich Tietjen³⁶) látják. Sophie Calle munkáiban is feloldódni látszik a hitelesség kérdése, a befogadó szempontjából nem fontos, hogy a művész nő Velencében egy idegent követ-e, ahogyan a *Velencei követés* szövege sejteti, vagy a személyiségi jogok megsértésének elkerülése végett egy barátjával újrarájátgatja az átélt szituációt.³⁷ A befogadó akkor tudja átérezni az egyes művek ontológiai súlyát, ha hajlandó naivan hinni a szimulákrum valóságában.

Az álló vagy a mozgókép referencialitása helyett a performatív képessége válik fontossá, ahogyan Horst Bredekamp is rámutat a képtaktusokról szóló könyvében,³⁸ amiben a fényképek kapcsán maga is említi Philippe Dubois munkásságát. A képek szerepét a nyelvészet szempontjából értékeli újra és veti össze a beszéd-aktus eseményekkel³⁹ (ez utóbbira példa egy házasságkötéskor kimondott „igen”, aminek jogi aktusként is hatása van a világra). Az összehasonlításban azonban nem a szavak megfelelőjeként kell szerinte tekinteni a képekre. A hatás, amit a szemlélő érzéseire, gondolkodására vagy cselekvésére gyakorolnak, abból a vizuális, haptikus és auditív kölcsönviszonyból jön létre, amit Bredekamp a kép erejeként⁴⁰ értelmez. Susan Sontag, *A fotográfiáról*⁴¹ című könyvében maga is számba vesz néhány olyan társadalmi rítust, aminek elengedhetetlen velejárójává vált a kép készítése (család, esküvők, gyerekek megörökítése, turizmus, a hatalom, a felügyelet és az ellenőrzés eszköze). Ugyanakkor azzal, hogy az időt érdekes megélések, lencsevégre kívánczó események egymásutánjának mutatja a fotográfia, minduntalan képek készí-

31 • Mora és Nori, *L'été dernier*, 103.

32 • A lap 8. számában jelentek meg 1983-ban a Sorbonne-on 1982 november 5-7 között tartott „fotográfiai aktus” tematikus konferenciának a szövegei.

33 • Philippe Dubois, *L'Acte photographique* (Paris–Bruxelles: Nathan & Labor, 1983).

34 • Az aktust megelőzően választ a fényképező többek között fényképezőgépet, filmet, a képkészítés helyszínét, idejét és tárgyát, tudatosan vagy véletlenszerűen komponálja meg a képet, az aktust követően pedig a negatív hívása és nagyítása (hívó típusa, hőmérséklet, papírtípus), utólagos manipulációk (retus, méret változtatás) a képek prezentálása (kiállítás, könyv, újság, szövegkörnyezet) képes a fényképek értelmét akár radikálisan is megváltoztatni.

35 • Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire*, Du dispositif photographique (Paris: Seuil, 1987).

36 • Friedrich Tietjen, „A poszt-poszt-fotográfia”, in *Artcadia*, 2023/2, 78–80. <https://journal.uni-mate.hu/index.php/artcadia/article/view/4993/5434> (megtekintés: 2024.05.07.)

37 • Nachtergaele, *Mythologies individuelles*, 228.

38 • Horst Bredekamp, *Képtaktus*, fordította Nagy Edina (Budapest: Typotext, 2021), eredeti német nyelven: *Theorie des Bildakts*, *Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007* (Berlin: Suhrkamp Verlag, 2010).

39 • Christof Wulff és Jörg Zirfas, *az Ikonologie des Performativen* című kötet szerkesztői már vizsgálták a kétezer éves elején a képek performatív aspektusait, amelyhez J. L. Austin beszédaktus-elméletét tekintették az egyik fő kiindulópontnak.

40 • Horst Bredekamp, *Képtaktus*, 52.

41 • Susan Sontag, *A fotográfiáról*, fordította Nemes Anna (Európa Könyvkiadó: Budapest, 1981).

tésére késztet. Sophie Calle miközben megrendezi a saját esküvőjét, különböző mozzanatokot oszt meg az életéről vagy a temetését játssza el és az ingóságainak számbavételére kéri a Drouot aukciósházat, kihasználja a képek szubsztitúciós erejét, amely a fiktív volta ellenére önmagára és a dokumentációk szemlélőire is hatással van. A címben elválasztójellel feltüntetett fény-képtaktus, a fénykép készítésének performatív képtaktus voltát, másrészt a fényhez és a látáshoz való kötöttségét hivatott kihangsúlyozni.

James W. Carey a *Communication as Culture: Essays on Media and Society*⁴² (A kommunikáció mint kultúra: esszék a médiáról és a társadalomról) című könyvében a nyelvi kommunikáció transzmissziós, információközvetítő szerepe mellett ráirányítja a figyelmet a nyelv rituális szerepére. Szerinte a kommunikációs szituációkban nem feltétlenül új információk átadására kerül sor, sokkal inkább a hétköznapi megszokott menetének fenntartása, az azonos értelmezés biztosítása révén a társadalmi kötelesség kialakítása a cél. A rítusoknak társadalom összetartó és fenntartó szerepe miatt a nyelv rítus modelljével elemezhetővé válik a kommunikáció szerepe a kultúra megértésében és létrehozásában. A legújabb képelméletek, amikor a képek rituális szerepét és performativitását elemzik, Carey meglátásait terjesztik ki a vizuális kommunikációra. A fényképek sem csupán referenciálisak, nemcsak a látványt rögzítik, hanem a fénykép elkészítésének gesztusa hatással van a kép készítőjére és a kép nézőjére is, és egyben részt vesz a kommunikáció rítusában.

Carey könyvének 2009-es újabb kiadásához írt előszavában G. Stuart Adam felelevenít egy interjút, amelyben megkérdezték Carey-t, hogy milyen végső gondolattal zárná le a beszélgetést, amire azt felelte, hogy nincsenek végső gondolatok. Az élet egy folyamatos beszélgetés, amely már akkor is folyik, amikor megszületünk, amibe

megpróbálunk bekapcsolódni, de tőlünk függetlenül alakul tovább a halálunk után.⁴³ Sophie Calle *Te jössz, babám* kiállítása dialógusba lép Picasso műveivel, újraértelmezi azokat, a saját életének újabb fabulációival újabb értelmezési mintákat sző a saját műveihez, miközben a látogatókat is bevonja a beszélgetésbe: szimbolikusan és szó szerint. Ugyanis a Drouot leltár miatt kiüresedett lakásából a múzeumba költözik, ugyan a biztonsági rendszerek miatt csak a nyitvatartási órákban. A múzeum harmadik emeletén, a kiállítás útvonalának végén a befejezetlen műveinek katalógusa mellett, amellyel beavatja a művek létrejöttének menetébe a nézőt, egy saját dolgozószobát rendez be,⁴⁴ és arra biztatja a látogatókat, hogy ha beszélni szeretnének vele, és zárva lenne az ajtó, akkor nyugodtan kopogjanak be.

42 • James W. Carey, *Communication as Culture: Essays on Media and Society* (New York: Routledge, 2009). Magyarul a témáról lásd: Andok Mónika, *A kommunikáció rituális elmélete* (Budapest: Gondolat kiadó, 2017). https://www.researchgate.net/publication/378148666_A_kommunikacio_ritualis_elmelete (megtekintés: 2024.05.08.)

43 • „Az élet egy beszélgetés. Amikor belépünk, már folyik; megpróbáljuk elkapni a sodrását; kilépünk, mielőtt véget érne. Az első lecke, amit minden pragmatikus megtanul, hogy halálunk órájában írjuk újra életrajzunkat, utoljára. És aztán a halálunk első órájában valaki más írja újra helyettünk az életrajzunk – a gyermekeink, a házastársunk, a barátaink. Emlékszel, milyen volt, mit mondott, mit tett? ... Ebben az értelemben az élet egy beszélgetés. ... amely szüntelenül folytatódik. ... Senki sem mondja ki az utolsó szót; nincsenek végső gondolatok. A beszélgetésnek nincs vége.” Carey, *Communication as culture*, 9.

44 • Lásd a képet Burkard Maus kiállításáról készült beszámolójában: http://menschmaus.eu/wp-content/uploads/2023/10/20231001_L_000120.jpg (megtekintés: 2024.05.08.)



Képjegyzék

1. Sophie Calle, *Pablo Picasso, Portrait de Marie-Thérèse, 6 janvier 1937, huile sur toile, 100 × 81 cm, MP159 2022*, Tirage numérique, 141 × 141 cm, © Sophie Calle / ADAGP, Paris 2023, Collection de l'artiste
2. Sophie Calle, *Tu les as bien eus !* 2018, Tirage argentique en noir et blanc dans cadre argent accroche dans une boîte en noyer © Sophie Calle / ADAGP, Paris 2023 Collection particulière
3. Sophie Calle *Pablo Picasso, La Chèvre, 1950, 2023*, Bronze, papier tyvek, 120,5 x 72 x 144 cm, Musée national Picasso-Paris, © Sophie Calle / ADAGP, Paris 2023 Photo © Maxime Champion
4. Sophie Calle, *Pablo Picasso, Paul dessinant, 1923, huile sur toile, 130 × 97 cm, MP81 2023*, Sérigraphie brodée sur voile, huile sur toile, Musée national Picasso-Paris © Sophie Calle / ADAGP, Paris 2023 Collection de l'artiste © Philippe Millot
5. Sophie Calle, *Les aveugles, Le vert*, 1986, © Sophie Calle / ADAGP, Paris 2023, Courtesy of the artist and Perrotin
6. Sophie Calle, *Détail de la série Voir la mer*, 2011 © Sophie Calle / ADAGP, Paris 2023 Courtesy of the artist and Perrotin
7. Couverture *Collection Sophie Calle / Erratum* Drouot Estimations (pour *Collection Sophie Calle*) et Atelier EXB (pour *Erratum*)

Bibliográfia

- Andok Mónika. *A kommunikáció rituális elmélete*. Budapest: Gondolat kiadó, 2017. https://www.researchgate.net/publication/378148666_A_kommunikacio_ritualis_elmelete (megtekintés: 2024.05.08.)
- Anonim. *Pedagógiai dosszié a Sophie Calle, « A toi de faire, ma mignonne », Musée Picasso, 2023.10.03 – 2024.01.07. kiállításához*. https://www.museepicassoparis.fr/sites/default/files/2023-10/Dossier_documentaire_Sophie%20Calle_FINAL%20V2_1.pdf (megtekintés: 2024.05.08.)
- Auster, Paul. *Leviathan*. New York: Penguin Books, 1992, epub.
- Bíró Yvette. „Fantomok, eltűnések és kelet-berlini emlékek, Sophie Calle installációi”, in: *Lettre*, 39. sz, 2000 – tél, <https://epa.oszk.hu/00000/00012/00023/hiro.htm> (megtekintés: 2024.05.08.)
- Bredenkamp, Horst. *Képtaktus*, fordította Nagy Edina. Typotext, 2021, eredeti német nyelven: *Theorie des Bildakts, Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2010.
- Cahiers de la photographie*, 1983/8 és 1984/13.
- Calle, Sophie. „Provoking arbitrary situations which take on the form of rituals”. In *Art and text*, Sydney, n°23–24, március–május 1987.

Calle, Sophie. *Disparitions*. Arles : Actes Sud, 2000.

Calle, Sophie. *L’Absence*. Arles : Actes Sud, 2000.

Calle, Sophie. *Les dormeurs*. Arles : Actes Sud, 2000.

Calle, Sophie. *Pas pu saisir la mort*, Velencei Biennálé, 2007, Youtube-ra feltöltött videórészlet : <https://youtu.be/KSq8iAYmnbE?si=aQ59uzElal6LcxY6> (megtekintés: 2024.05.07.)

Calle, Sophie. *Suite Vénitienne* suivi de Baudrillard, Jean. « Please follow me », coll. „Écrit sur l’image.” Paris: Étoile/Cahiers du cinéma, 1983.

Carey, James W. *Communication as Culture: Essays on Media and Society*. New York: Routledge, 2009. <https://doi.org/10.4324/9780203928912>

Dubois, Philippe. *L’Acte photographique*. Paris–Bruxelles: Nathan & Labor, 1983.

Földényi F. László. *Légy az árnyékom!* Budapest: Enciklopédia Kiadó, 2002.

Guibert, Hervé. *L’image fantôme*. Paris: Minuit, 1981.

Mensch Maus. *Sophie Calle et le Musée Picasso, kiállítás beszámoló* (blog) <http://menschmaus.eu/sophie-calle-et-le-musee-picasso-paris/> (megtekintés: 2024.05.07.)

Mora, Gilles és Nori, Claude. *L’été dernier. Manifeste photobiographique*. Paris: Étoile/Cahiers du cinéma, col. „Écrits sur l’image,” 1983.

Nachtergaele, Magalie. *Mythologies individuelles, Récits de soi et photographie au 20e siècle*. Amsterdam – New York: Rodopi, 2012.

Pfisztner Gábor. „Sophie Calle, a Hasselblad alapítvány idei díjazottja, Az én és a másik”. In *Fotóművészet*, 2010/4, https://fotomuveszet.net/korabbi_szamok/201004/sophie_calle_a_hasselblad_alapitvany_idei_dijazottja (megtekintés: 2024.05.05.)

Rabaté, Jean-Michel. „Kallos Anti-Bathos? From Calle, to Freud and Lacan, and Back.” In *On Bathos. Literature, Art and Music*. Ed. Sarah Crangle and Peter Nicholls. London: Continuum, 2010. 165–182. DOI: <https://doi.org/10.5040/9781441155207.ch-009>

Schaeffer, Jean-Marie. *L’image précaire, Du dispositif photographique*. Paris: Seuil, 1987.

Sontag, Susan. *A fotográfiáról*, fordította Nemes Anna. Európa Könyvkiadó: Budapest, 1981.

Tietjen, Friedrich. „A poszt-poszt-fotográfia” In *Artcadia*, 2023/2, 78–80. <https://journal.uni-mate.hu/index.php/artcadia/article/view/4993/5434> (megtekintés: 2024.05.07.)

Szlama Norbert

ARTCADIA

tematikus

A művészeti magazin mint a kortárs művészet alternatív megjelenítési rítusa

The art magazine as an alternative rite of presentation
in contemporary art

Szlama Norbert
ORCID: [0009-0004-0484-0581](https://orcid.org/0009-0004-0484-0581)
Budapesti Metropolitan Egyetem
norbert.szlama@gmail.com

Artcadia, ú.f. 3 (1), 29–46 . (2024)
DOI: [10.57021/artcadia.6076](https://doi.org/10.57021/artcadia.6076)

Absztrakt

A művészeti alkotások megjelenítése összetett kérdés. Egy alkotáshoz tervezett megjelenítési tér sok esetben torzul, megváltozik, felülírja valamilyen körülmény. Ezért egy olyan felület, ami távol áll minden elképzelhető fizikális tértől, érzékeny pontja egy ilyen reprezentációnak. Erre példa a művészeti magazin. A fizikai térből a kétdimenziós térbe konvertálja az alkotást. Ezt csak érzékeny és értő módon teheti meg. Emiatt válik ez a megjelenítési aktus különlegessé. Nem egy objektív kommunikációs pozíció, inkább egyfajta személyes rítus. Ezért feltételezem, hogy a művészeti magazinoknál tapasztalható, külső szemmel természetesnek és neutrálisnak tűnő megjelenés több kérdést vet fel, mint amit a pusztán jelenlétük indokolna. Ezen kérdések közül cikkemben foglalkozni fogok a magazinok kereskedelmi vonatkozásával, a magazinok mögött álló szerkesztőkkel. Közelebbről szemlélem azt, hogy az előző két tényező befolyásolja-e a megjelenített műalkotás valamely kommunikációs vonatkozását, és azt is vizsgálom, hogy a művészek által szerkesztett magazinok miben különbözhetnek a professzionális szervezetek által szerkesztett magazinoktól.

kulcsszavak: művészeti magazin, kortárs művészet, Scull aukció, Art-Rite, CURA.

Abstract

The presentation of artworks is a complex issue. In many cases, the exhibition space designed for a work is distorted, changed, or overwritten by circumstances. Therefore, a surface that is far from any conceivable physical space is a sensitive point for such a representation. An art magazine is a great example for this. It converts the artwork from its physical dimensionality to a two-dimensional space. This transfer should only be done in a sensitive and professional/artistic way. This is what makes this act of presentation special. It does not involve an objective communication position, but it presupposes a kind of personal ritual. Therefore, I assume that the appearance of art magazines, which might seem natural and neutral to outsiders' eyes, raises more questions than their mere presence would justify. Among these questions, in my article I will deal with the commercial aspect of magazines and the editorial choices. I take a closer look at whether the previous two factors influence some communication aspect of the displayed artwork, and I also examine how magazines edited by artists can differ from magazines edited by professional publishing organizations.

keywords: art magazine, contemporary art, Scull auction, Art-Rite, CURA.

Előszó

A cikkemben arra teszek kísérletet, hogy a művészeti magazinok sajátos publikációs megjelenítését performatív gesztusként, mint művészeti rítust értelmezzem. A művészeti alkotások megjelenítése közösségi rítus, amely rítus a művész részéről és a művészet közvetítője részéről is beavatkozást, illetve részvételt kíván. A művészet közvetítője lehet személy, tér vagy médiumként meghatározható kommunikációs csatorna. Ezek alapján a kortárs művészeti magazin létrehozása (mint aktus) a művészeti közeg rítusa. Részben jellemző rá, hogy konvencionális, tehát „közkeletű, megszokott” formája a művészet tematikus összesítésének, értelmezésének és terjesztésének. Ebben az esetben a rítus résztvevői (a művész és a szerkesztők) a képzőművészet és a tervezőgrafika segítségével fejezik ki magukat – előbbi tevékenységével szolgáltat tartalmat, utóbbi pedig természetében kialakított eszközkészletével tematikus, következetes és szélesebb körben értelmezhető rendszerként mutatja ezt be.

Ezért a mindenkori kortárs művészeti magazinokat mint művészetet és művészeti közösséget formáló aktust (rítust) vizsgálom a tanulmányomban. A célom nem történeti áttekintés, hanem az attitűd, az aktus, maga a rítus vizsgálata. A művészeti magazin ugyanis a tervezőgrafika és a kortárs művészet intim rítusa alapján jön létre, és így képez alternatív kiállítási és diszkurzív teret.

A vizsgálatom három pilléren nyugszik. Az első Gwen Allen *Artist's magazines* című írása, amelyben az 1960 és 1989 között megjelent művészeti magazinokat, periodikákat vizsgálja. A második pillér az *Art-Rite* magazin, és ennek az összes megjelenését egybefoglaló (1973–1978) kötet. A harmadik pedig napjaink egyik jelentősebb kortárs művészeti magazinja, a *CURA*.

A rítus

Ha egy értelmező kéziszótár szócikkéből indulunk ki, a rítust alapvetően vallási vagy egyéb ünnepélyes szertartásként vagy aktusként értelmezhetjük, de a fogalom kiterjeszhető a társadalmi szokások, gyakorlatok vagy konvencionális cselekedetek szintjére is.¹ A rítus meghatározása tehát többféle nézőpontból is megadható, vallási, spirituális, társadalmi, szociológiai, mikro/makroközösségi irányból egyaránt szemlélhetjük.

Császi Lajos *A média rítusai* című szövegében a rítusok célját közösségi szempontból határozza meg: „A rítusok a forogatókönyveiket ugyanis csak eszközül használják ahhoz, hogy értelmet kölcsönözzenek és morális rendet teremtsenek, és ezeken keresztül közösséggé integrálják a társadalom tagjait.”²

Ebből az idézetből a „községgé integrálják” kifejezést emelném ki. A saját fogalmi értelmezésemben ez a legfontosabb tényező, ahol szereplőként a művészre, a művészeti alkotás közvetítőjére és a megtekintőre (közönségre) gondolok. Ily módon pedig ezen szereplők közösséggé integrálódásának törekvését látom a művészeti magazinok esetében. Egy következő gondolatában Császi a mindennapi életünkhöz mért viszonyról beszél:

„Általánosságban szólva a rítus két fő összetevőből áll: egy láthatatlan morális szükségletből valamilyen fontos értéktartalmú kérdés megválaszolására, és egy látható ceremonális tevékenységből, amely külső eszközként szolgál ennek a célnak az elérésére. ... Victor Turner a rítust „Anti-struktúrának” nevezi, amely tudatosan és szándékosan megszakítja a mindennapi élet természetes menetét, felborítja

1 • *The Oxford Pocket Dictionary of Current English*. Encyclopedia.com. <https://www.encyclopedia.com/humanities/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/rite-0> (megtekintés: 2024.07.10.)

2 • Császi Lajos, *A média rítusai – A kommunikáció neodurkheimi elmélete*. 2002, 9. <https://pdf-coffee.com/csaszi-lajos-a-media-ritusai-pdf-free.html> (megtekintés: 2024.07.01.)

szerkezetét, és valamilyen új, addig hiányzó elemmel gazdagítja.”³

Az itt említett összetevők, a láthatatlan morális szükséglet, az új, hiányzó elem a mindennapi életben mind párhuzamba állítható a kortárs művészet kapcsolódó fogalmaival is. A Turner által felhozott „Anti-struktúrát” pedig később részletesebben is körbejárja:

„A lényeg a rítusoknak, mint anti-struktúráknak azon a tulajdonságán van, hogy a valóságot szimbolikusán átértelmezve mindenkor szétválasztják egymástól a szentet és a profánt, és ezáltal kézzelfoghatóvá és magától értetődővé teszik a társadalom tagjai számára a „Jót” és a „Rosszat”, a „Tisztát” és a „Tisztátalant”, a „Rendet” és a „Káoszt”. ... Összehasonlítva a rítus eddig tárgyalt kétfajta modelljét, azt láthatjuk, hogy a vallásos rítusban a szentség erejét a természetfölötti hatalmaktól származtatják. A modern társadalomban viszont a közösség saját evilági szimbólumai (a nemzet, a demokrácia, az emberi jogok) vagy intézményei (a művészet, a tudomány, a politika) szolgálnak a szentségekre jellemző különleges erő forrásaiként.”⁴

Itt már Császi is megemlíti a művészetet, mint a modern társadalom egyfajta intézményét, azonban néhány gondolattal később egyértelműsíti, hogy

„A rítusokat nem lehet közvetlenül levezetni abból a társadalmi helyzetből, amelyben megjelennek, és amelyben sokszor irrelevánsnak is tűnnek, hiszen tudjuk, hogy transzkontextuálisak, azaz egy önmagukon túlmutató, másfajta valóságra utalnak.”⁵

3 • Császi, *A média rítusai...*, 11.

4 • Császi, *A média rítusai...*, 80.

5 • Mary Douglas, *Natural Symbols, Explorations in Cosmology*, 3rd ed. (London: Routledge, 2003)

A fentiek jól artikulálják a rítus azon megközelítését, amire a tanulmányom kezdeti kijelentését – miszerint a művészeti alkotások megjelenítése közösségi rítus – alapozom. Ezen rítus-értelmezés szerint a társadalmi vagy mikro/makro-közösségi kohézió kiemelten fontos elem. Ezt pedig erősítik a művészeti közösségi megjelenések. Émile Durkheim írásaiban többször olvashatjuk, hogy a rítusok kollektív élményeket hoznak létre.⁶ Ilyen kollektív élmény egy művészeti magazin is, hiszen nem csupán adatforrás, hanem egy kortárs művészeti diskurzus színtereként is szolgál. Ahogy az *Art-Rite* állásfoglalásában látjuk majd, ezek a művészeti magazinok hozzájárulnak a művészet befogadásának demokratizálásához, és a művészeti közösség összetartozásához is.

A művészeti alkotások megjelenítése, kommunikációjuk a megjelenítő térrel

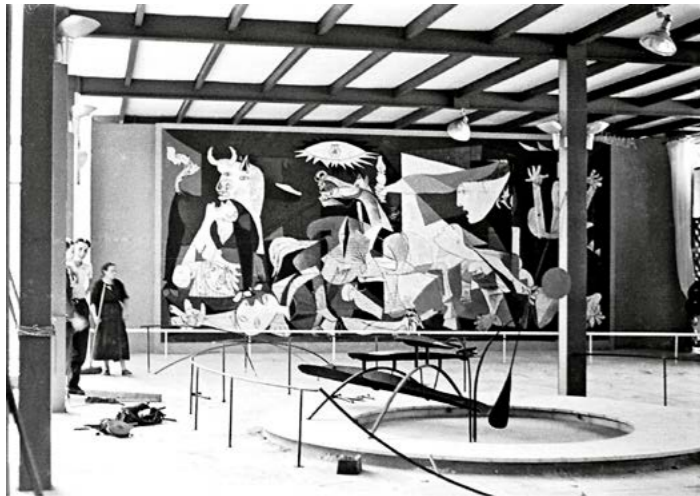
A következő lényeges elem, aminek tárgyalása szükséges vizsgálódásom megértéséhez, az a műalkotások kommunikációja a megjelenítő fizikai térrel, vagy az absztrakt, gondolati térrel. Az az alternatív megjelenési tér, ami kialakul a művészeti magazinokban bizalmi alapú, intim, de mégis mesterségesen előállított környezet. Tágítja a kortárs művészeti diskurzus terepét, és új nézőpontokat alakít ki a felvetett témákkal kapcsolatban, azonban a legfontosabb talán mégis az, hogy új teret teremt egy megjelenő műalkotásnak.

Első olvasatra, közösségi kommunikációs szempontból ez talán nem is tűnhet ennyire fontos szempontnak, azonban a művész és a műalkotás szempontjából egy kortalan és érzékeny kérdés. A műalkotás szerves része ugyanis a tér. Az a tér, ahova az alkotó a megjelenését tervezte, hiszen az a közeg összeolvad az alkotással, és kiegészíti a gondolatiságát új közlési, kommunikációs réteget teremtve.

6 • Émile Durkheim, *The Elementary Forms of Religious Life*, trans. Karen E. Fields (New York: Free Press, 1995)

Példaként nézzük meg, hogy egy közismert műalkotásra, Picasso *Guernica* című alkotására hogyan vetíthetjük ki ezt a helyzetet.

Az eredeti megjelenési tér a Párizsi Világkiállítás spanyol pavilonja volt (1937). Picasso ebbe a térbe tervezte a festményét.



1. Pablo Picasso, *El Guernica en el pabellón español* (A *Guernica* a spanyol pavilonban), Párizs 1937.



2. Pablo Picasso, *El Guernica en el pabellón español* (A *Guernica* a spanyol pavilonban), Párizs 1937.

Napjainkban a Reina Sofia Múzeumban az elhelyezési tér hasonló, a kurátor láthatóan igyekezett figyelembe venni a mű alkotásakor elképzelt teret.



3. Pablo Picasso, *Guernica* (1937) a Reina Sofia Múzeumban, 2023.

Egyértelműen láthatjuk tehát, hogy Picasso elképzelése a térről szerves része az alkotásnak. Vizuális kísérletben vizsgáljuk meg, mi történik, ha nem vesszük figyelembe ezt a szándékot:



4. Szlama Norbert, *Digitális szemléltető montázs a Guernicáról szűk térben*, 2024.

Az előző két installálás esetében fontos, meghatározó szempont volt a tér horizontális terjedésének biztosítása. A kompozíció, a művészi koncepció és gondolatiság szempontjából fontos teret adni a kép folytatásának gondolataink által. Ezt a lehetőséget adja meg a zavartalan, üres tér a kép jobb és bal oldalán (a spanyol pavilon esetében egy kisebb, de határozott, a Reina Sofia Múzeum esetében esetében pedig egy nagyvonalúbb méretben).

A harmadik vizuális kísérleten pedig egyértelműen láthatjuk, hogy az alkotói szándékot figyelmen kívül hagyó tér hogyan rombolja az alkotást, hogyan csökkenti kifejezésének erejét. A kép melletti képzeletbeli margó eltörlése és egy határozottabb, markánsabb képkéret alkalmazása után a festmény erőtlenné válik, üzenete a mérhetetlen mértékű mézárólásról nehezebben érthető.

Ez a rövid kísérlet természetesen tudományos szempontból nem értelmezhető, azonban azt világosan példázza, hogy milyen alapvető konfliktussal indul egy művészeti magazin. Egy olyan alternatív mesterséges teret kell létrehozni, amiben az alkotások az eredeti alkotói elképzeléshez hasonlóan jelenhetnek meg, mert csak így válhat valóra a kapcsolódó kortárs művészeti diskurzus folytatása.

Ez az az intim és bizalmi momentum, amit rítusnak nevezek. Ezek alapján artikulálódott bennem az a gondolat, hogy ezt a nehezen körülírható, érzékeny, művészeti, kurátori szituációt nem kérdőfelvetések mentén kell megvizsgálnom, hanem magát a helyzetet kell körüljárnom és elemezni.

A másik szempont a sajtótermékek szempontjából a fogalmi alapok körüljárása. A művészeti magazinok ugyanis oszthatóak oly módon, hogy kiadói oldalról közelítjük meg a megjelenéseket. Egyes magazinok kereskedelmi alapokon, gazdasági szerveződésű kiadók gondozásában jelentek meg, mások pedig közvetlenül kortárs művészek által keltek életre. Különösebb elemzés nélkül belátható, ez

a különbség két, egymástól eltérő kiadói attitűdöt eredményez, hiszen amíg az előző csoportnál a műtárgykereskedelem aktuális folyamatai jelentős tényezőként szerepelnek, addig az utóbbi csoportnál a kereskedelmi alapoktól független művészeti minőség a fontos szempont. Gwen Allen írásában erről így gondolkodik:

„A mainstream művészeti magazinok csillogó fényes felületével és jó minőségű színes reprodukcióival szemben a művészlapok antikereskedelmi, egalitárius érzelmeket fejeztek ki szerény, barkácsoló formátumaikkal, mint például a mimeográf és az újságpapír. Gyakran pénztelenül támaszkodtak támogatásokra, csekély reklám- és előfizetési bevételekre, valamint szerkesztők és közreműködők (általában ellenszolgáltatás nélküli) szellemi munkájára.”⁷

A művészek által szerkesztett, készített magazinok tehát sokkal közelebb állnak ahhoz a térhez, ami az alkotások sajátja, hiszen nincs külső befolyásoló tényező. Nem kell igazodniuk célcsoportokhoz, kereskedelmi viszonyokhoz, gazdasági kérdésekhez vagy műtárgykereskedelmi folyamatokhoz. Hátrányuk azonban az lehet, hogy a kortárs képzőművészek nem feltétlenül ismerik a vizuális kommunikáció magazin jellegű eszközeit, így nem mindig tudják érthetően, értelmezhetően átadni a kívánt üzenetet, egyes esetekben félresiklik a művészi szándék.

Ami viszont egységes tulajdonság mindkét esetben: a társadalomra gyakorolt hatás. Ez egy olyan lényeges momentum, ami egyértelműen és maradéktalanul meghatározza a művészeti magazinok célját. Hatást gyakorol a társadalomra azáltal, hogy különböző művészeti attitűdöt, eltérő és kritikus alkotói szándékokat mutat meg egy szélesebb társadalmi rétegnek, és tesz elérhetővé ezzel

7 • Gwen Allen, *Artists' Magazines – an alternative space for art* (Cambridge, England: The MIT Press. 2011) 8.

kapcsolatos gondolatokat társadalmi osztályoktól függetlenül. A kortárs művészeti magazinokat gyakran éri a vád, hogy kurátori szemléletükben a művészeti elitizmus irányába mozdítását is szem előtt tartják, azonban hogy ha ez igaz is, akkor sem változtat azon az alapvető és egyértelmű tényen, hogy a művészeti magazin hozzáférhető olyan társadalmi osztályok számára is, amelyeknél a galérialátogatás nem társadalmi norma.

A művészeti magazinok kezdete, út az *Art-Rite* magazinig

Ahhoz, hogy meg tudjuk kezdeni az említett magazinok részletesebb áttekintését, néhány gondolat erejéig értelmeznünk kell a műfaj korábbi képviselőit. Ebben az áttekintésben ismét Gwen Allen szövegét veszem alapul. Kutatása szerint a hatvanas, hetvenes években vált a művészi gyakorlat izgalmas, új terepévé a magazin (mint műfaj). Egyfajta alternatív galériává vált, a konceptuális művészet anyagtalánított gyakorlatának alternatív kiállítóterévé. Már ebben a korszakban jól artikulálódott a szándék, miszerint a magazin a múzeumok kiváltságos terét egy demokratikusabb formába helyezi. Allen az egyik első, jelentős művészeti magazinként a *Propyläent* jelöli meg, amit Johann Wolfgang von Goethe és Johann Heinrich Meyer alapított és 1798–1800 között működött. Goethe így írta körül a címadással kapcsolatos gondolatait, illetve a cím jelentését: „a lépcső, az ajtó, a bejárat, az előszoba, a tér a belső és a külső, a szent és a profán között[;] ezt a helyet választjuk a barátainkkal való eszmecserék találkozóhelyéül.”⁸

Egy másik jelentős művészeti magazin ebben az időszakban a *The Germ* volt (1850). Itt már nemcsak a meglévő alkotói gondolatok alternatív térbe helyezése történt, ebben a magazinban (nevezzük inkább közegnek) kelet-

keztek és fejlődtek az avantgárd mozgalmak is. Ezzel párhuzamosan a nyomdatechnológia szintén fejlődött, úgyhogy a huszadik század nyomdai médium felvirágzásának korszakában a művészek kiadóként, szerkesztőként, íróként, tipográfusként és tervezőként is megjelentek az új kortárs művészeti térben.

Az 1910–1960 közötti évek avantgárd, később absztrakt expresszionista magazinjai, periodikái⁹ „többnyire a művészeti menetrendek és ötletek terjesztésének eszközei maradtak, nem pedig önálló művészeti produktumok.”¹⁰

A magazinok kis példányszáma tágította a tervezői kísérletezések határait. Metszett, dombornyomott oldalakat, borítókat használtak, különféle médiumokkal kísérleteztek. Bernard Aubertin gyufákat ragasztott a *Revue Integration* egyik oldalára, és meggyújtotta, három perzselési nyomot hagyva az oldalon.



8 • Allen, *Artists' Magazines...*, 3.

9 • Néhány a legfontosabb, háború előtti avantgárd magazinokból: *Lacerba* (1913–1915), *Blast* (1914–1915), 291 (1915–1916), *Cabaret Voltaire* (1916), *The Blind Man* (1917), *Dada* (1917–1921), *De Stijl* (1917–1932), *L'Esprit Nouveau* (1920–1925), *Zenit* (1921–1926), *Mécano* (1922–1923), *Merz* (1923–1932), *Lef* (1923–1925), *La Révolution Surréaliste* (1924–1929), *Tank* (1925), *Novyi Lef* (1927–1929), *Internationale Revue ilO* (1927–1929), *Minotaure* (1933–1939), *View* (1940–1947), and *VVV* (1942–1944)

Háború utáni absztrakt expresszionista periodikák: *Iconograph* (1946), *The Tiger's Eye* (1947–1949), *Possibilities* (1947–1948), *Instead* (1948), and *It Is* (1960–1965).

10 • Allen, *Artists' Magazines...*, 3.

5. Bernard Aubertin, *Cím nélkül*, in: „*Revue Integration*,” 4. sz., 1965.

Ebben az időszakban a kortárs művészet egyre jelentősebb vonala a performatív és konceptuális művészet volt, ezt az attitűdöt fejezték ki a magazinok megjelenési kísérleteiben. **A nyomtatott periodika experimentális területté vált.**

„Kísérleteztek a formátummal, a dizájnnal és a tipográfiával, gyönyörködtek a nyelv és a nyomtatás anyagszerűségében, hangsúlyozták a folyóirat tapinthatóságát és interaktivitását, előtérbe helyezték az olvasás és lapozás aktusait. Robert Smithson például a magazint kvázi szobrászati médiumként értette, sűrű szöveg- és képrétegeit geológiai rétegekhez hasonlította; Sol LeWitt rajzolásra hívta a nézőket az oldalon; Vito Acconci a magazint performatív területként fogta fel, amelyben a nyelv éppúgy esemény, mint tárgy.”¹¹

Ezen a ponton eltávolodok Allen írásától, ugyanis egy érdekes párhuzam figyelhető meg pl. Aubertin performatív megjelenése, és az ugyanebben az időben felvirágzó plakátművészet lengyel iskolája között. Bizonyíték nincs erre a párhuzamra, de ennek ellenére átgondolásra érdemes momentum a lengyel plakát gondolkodás és a művészeti magazinok experimentális vizuális nyelve között kirajzolódó hasonlóság. A lengyel plakátiskola eszköztelen, könnyed, intellektuális és friss vizuális nyelve jelentkezik egyértelműen Aubertin munkáján is. Ez természetesen nem meglepő, hiszen a lengyel plakát kialakulása, fejlődése és nemzetközi térhódítása pont erre az időszakra tehető.¹² Az első és legfontosabb alakja Henryk Tomaszewski volt. „Grafikai munkáinak ereje az irodalmi, színházi, filmes, zenei és társadalmi témák üzeneteinek és szimbólumainak egyszerű és intelligens fordítása vizuális nyelvre. Ő maga is bevallotta, hogy „egy életen át kutatott olyan jelek után, amelyek mindenki számára érthetőek lennének”.¹³

11 • Allen, *Artists' Magazines...*, 6.

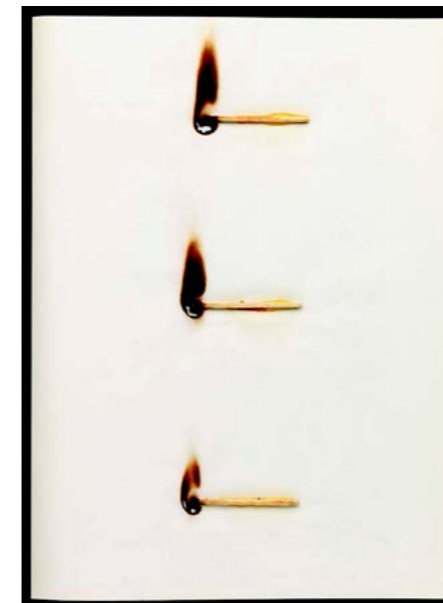
12 • Philip B. Meggs and Alston W. Purvis, *Meggs' History of Graphic Design* (New Jersey: John Wiley & Sons, Inc., Hoboken, 2012), 437–438.

13 • Jerzy Brukwicki, „Henryk Tomaszewski,” 2004. culture.pl, <https://culture.pl/en/artist/henryk-tomaszewski>.(megtekintés: 2024.05.04.)



6. Henryk Tomaszewski, *Król Edyp*, 1961.

7. Henryk Tomaszewski, *Hamlet*, 1962.



8. Bernard Aubertin, *Cím nélkül*, in: „Revue Integration,” 4. sz., 1965.

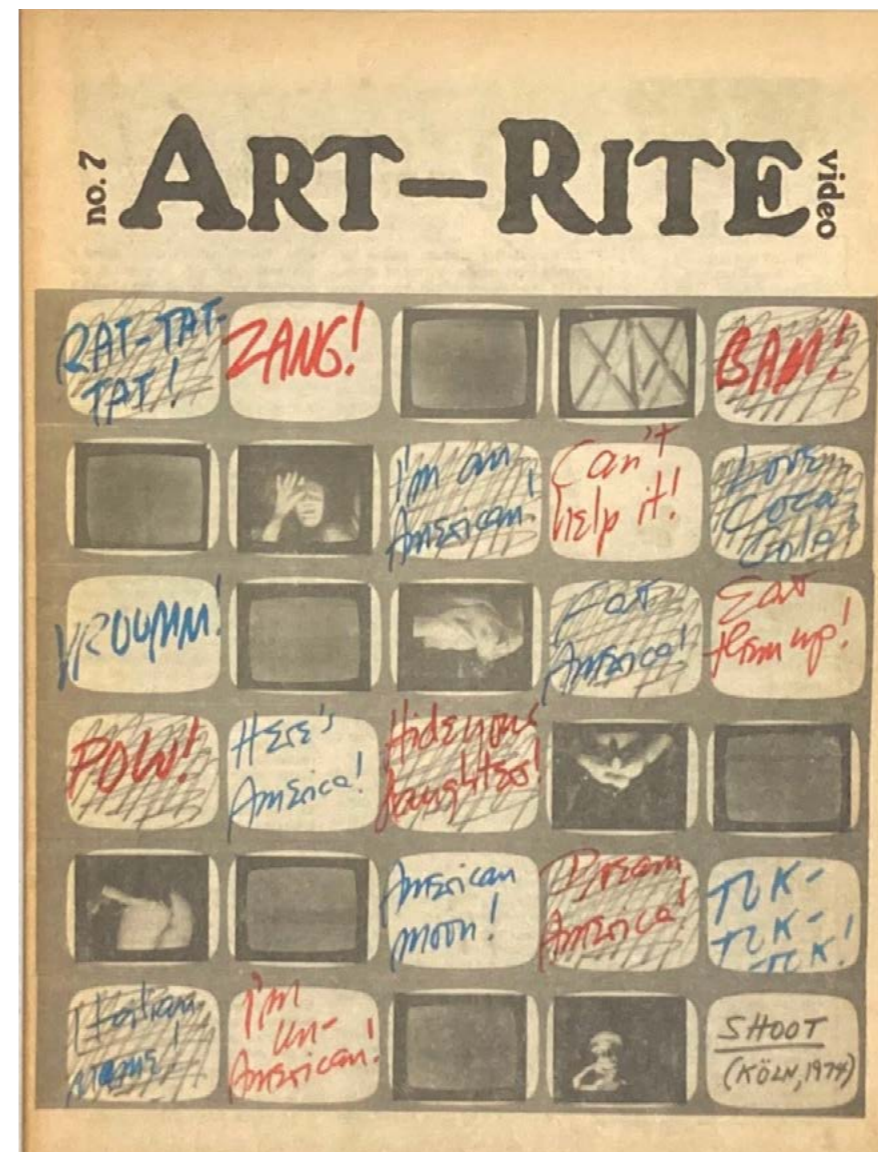
Ez a jelentéssűrítés a lengyel plakát iskola alapja, és ez az attitűd figyelhető meg Aubertin meghatározó munkáján is. Ezek alapján úgy vélem, hogy a művészeti magazinok experimentális időszakára hatással lehetett a lengyel plakátiskola nemzetközi terjedése. Ebben a friss és éppen formálódó, kísérletező, nemzetközi téren is kommunikáló kortárs művészeti közegben kelt életre az *Art-Rite* magazin.

Az *Art-Rite* Az első lépések és a változás

Az *Art-Rite* magazint 1973-ban alapította Walter Robinson, Edit deAk és Joshua Cohn. Egyiküknek sem volt kiadói tapasztalata (a korábbi fejezetekben felvázolt körülmények fényében ez természetes volt más művészeti magazinoknál is). A korábbiakban említett rítust avantgárd pozícióból teremtette meg, és így tudatosan figyelmen kívül hagyta a kor kereskedelmi, gazdasági és politikai szempontjait.

„Ahogyan a címe is sugallja, az *Art-Rite* egyfajta kritikát akart megfogalmazni, amely, mint az akciós termék egy filléres boltban, elérhető és szerény. A magazin furcsa, művészet nélküli minőséget mutatott félig bulvár újságpapír oldalával, kézzel stencilezett logójával és csináld-magad oldaltervével.”¹⁴

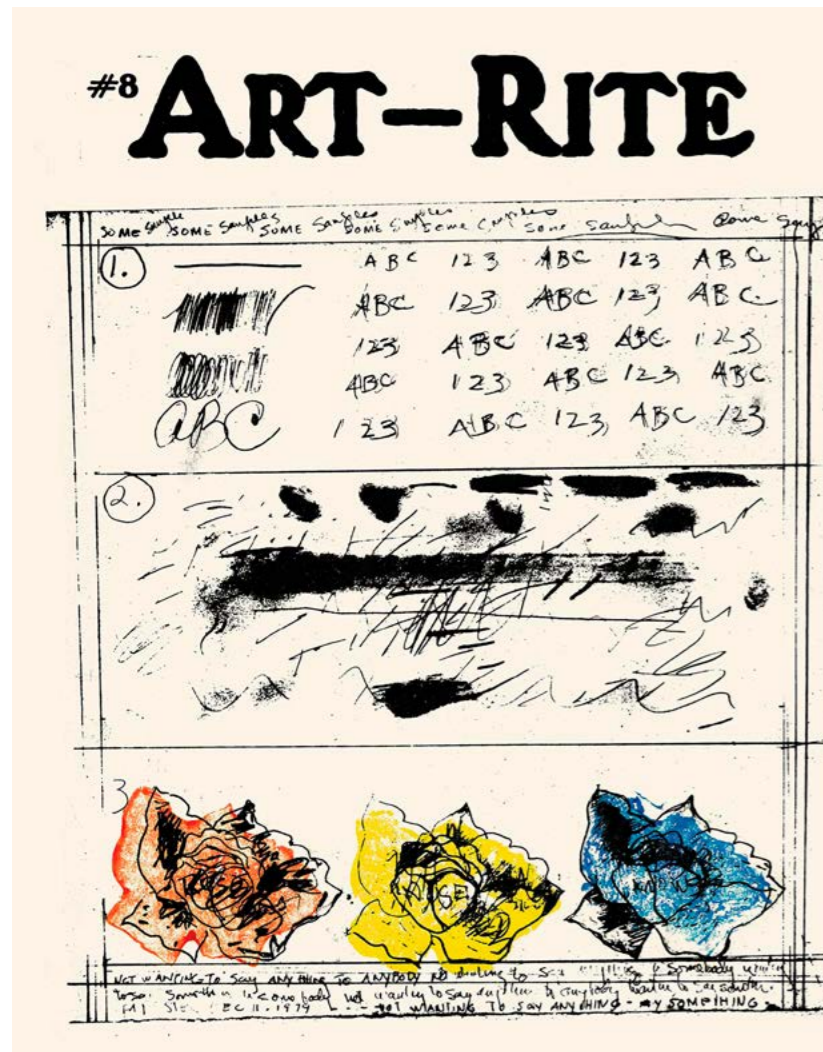
Ez a szerkesztői attitűd egyértelműen látható, olykor tapintható (idegen anyagok bevonásával) a magazin több megjelenésében is. A 7. szám esetében például egy (véltően) fénymásolóval szerkesztett borítóval találkozhatunk. A képek pontatlan illesztése, kiegészítése manuálisan létrehozott feliratokkal érzékeltetik az Allen írásából idézett „csináld-magad” oldaltervezést.



9. Walter Robinson, Edit deAk, Joshua Cohn¹⁵, *Art-Rite* n.7 magazin címlapja, 1974.

15 • Joshua Cohn kilépett a szerkesztő bizottságból a 7. szám után.

A 8. szám esetében nagyobb arányban manuális technikával kivitelezett tervezést látunk. Tus és nyomdai festék váltakozása ad egyedi ritmust az oldalnak, a lap alján pedig már sokszorosító grafikai eljárásokra utaló megoldás is tetten érhető (színes virágok).



10. Robinson, deAk, Cohn, *Art-Rite* n.8. magazin címlapja, 1975.

Mindkét esetben jól megfigyelhető, hogy a szerkesztők a korábban megfogalmazott alkotói szándékot közvetítik, és ezt a végeredményt vegyítik a kor technológiai lehetőségeivel.

Ezek mellett tisztán látható a tervezőgrafikai szempontból is átgondolatlan tervezés és szerkesztés (különösen az 1-5. lapszámokban). A tervezett szedéstükör hiánya, a tipográfiai hierarchia tervezetlensége, a szöveghasábok számának indokolatlan váltakozása és a képek esetleges elhelyezése mind közvetíti azt a szándékot, amit Gwen Allen is megfogalmaz a fenti idézetben.



11. Robinson, deAk, Cohn, *Art-Rite* n.1, 1973, 4.

A magazinkészítés professzionális hozzáállásának hiánya erősíti az *Art-Rite* készítőinek szándékát. Az első lapszámok esetében sokszor még a teljesen alapvetőnek nevezhető nyomdászati soregyent sem tartották (különböző hasábok sorainak ugyanazon a képzeletbeli alapvonalon tartása).

Phic Potential

ITS UP TO YOU

The more critically acceptable of the Most Recent Realism is divisible into two camps. The programmatic recreators of slides, such as Close and Estes, are less relevant to this article. The other tendency relates directly to the old photo-appreciation stand-by—personal vision. Artists are again painting scenes from contemporary life with various degrees of muted expressionism. Such scenes are usually presented very matter-of-factly, with a great deal of information on the physical specifics of the situation. The spectator must determine the mood of the painting and read whatever poetry he can into the posed and expectant visages.

This is a good painting because it does not push formal considerations to the fore, but deals with its own imagery. The scene is believable

Erotic content has also always been around, though disguised in Western art. In 1916, when Brancusi modeled a rearing phallus, he titled it "Princess X," thus classing it with his eggheads. Perhaps our first famous phallus was Giacometti's "Disagreeable Object" in 1931. Duchamp evened the scales with a bronze imprint of a vulva in 1951. Playboy periodically features (fine) art of sexual content, including among others, Mel Ramos, Frank Gallo, and Richard Lindner (with accompanying article written by the likes of Hilton Kramer, no less). Samaras set the erotic tone of last season when the Whitney revealed him as our reigning erotic fetishist. A few years farther back, Pop Art (especially Wesselman) allowed erotica to sneak into the galleries with a protective coating of humor. But no movement has inserted so much lower case lust into an art style as has the Most Recent Realism.

GALLERY PLAYMATE

All the accouterments of skilled realist painting (meticulous props, the cast shadow, appropriate correspondence of subject texture and paint texture) are here applied to the *Playboy* vision of eroticism. This is Hugh Hefner's fantasy: reddish flesh tone, coquettish gaze into your eyes, large breasts with suntan marks.

Richard Hindsam

Érdekes megfigyelni, hogy a magazin életének végéhez közelítve ez az esetlenség kezd eltűnni, egyre jobban át-gondolt, tervezőgrafikai szempontból is értékelhető újságot készítettek. Ez a fejlődés azonban a tiszta alkotói szándék bemutatására rossz hatással volt. Az utolsó lapszámok (magazin tervezési szempontból) a fő koncepciót, az avantgárd eltávolodást erőtlenebbé tették.

12. Robinson, deAk, Cohn, *Art-Rite* n.2, 1973, 8.

THE HOT WIRE

These books all contain critical, scientific or artistic... (text continues with dense, repetitive commentary on art theory and criticism, mentioning various artists and movements like Brancusi, Duchamp, and the 'Most Recent Realism').



13. Robinson, deAk, *Art-Rite* n.14, 1976/77, 30-31.

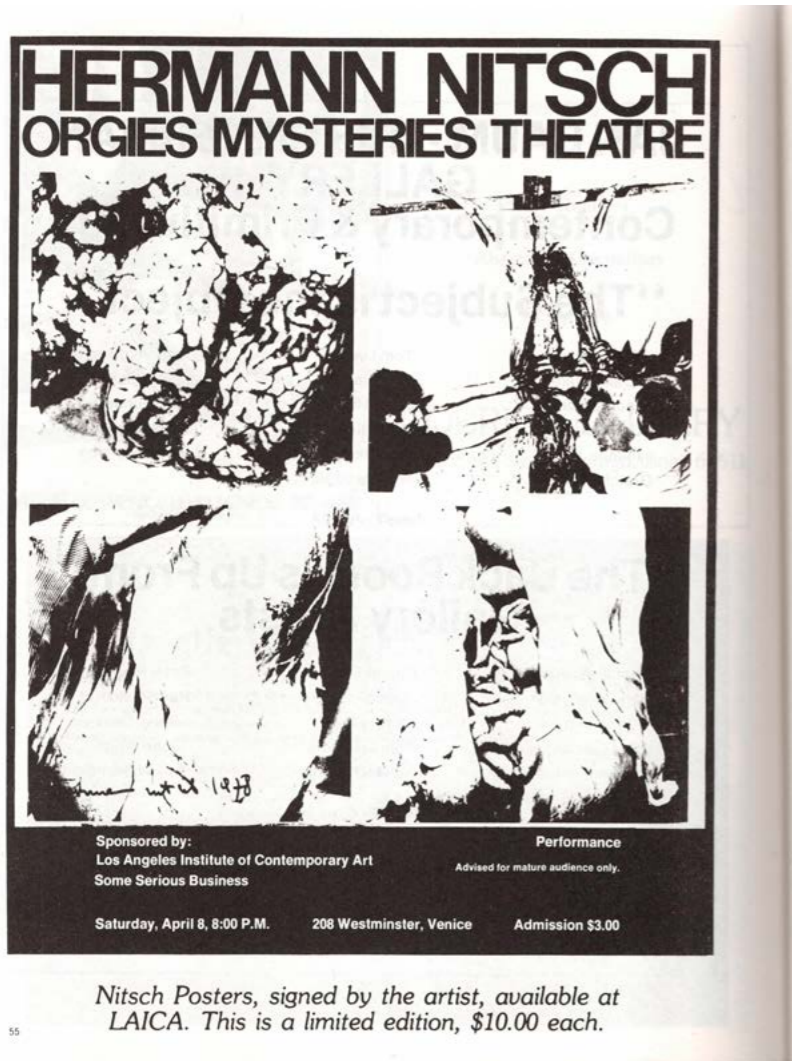
THE RISE AND FALL OF THE PEANUT PARTY

The Rise and Fall of the Peanut Party... (text continues with commentary on the 'Peanut Party' and other political or social movements mentioned in the magazine).



14. Robinson, deAk, *Art-Rite* n.14, 1976/77, 44-45.

Jellegzetes az átalakulás a támogatói hirdetések terén is. Amíg az első számban még csak egy hirdetést találunk (az is inkább kulturális ajánló), úgy a második számban már teljes támogatói listát láthatunk, a későbbi számokban pedig már teljesoldalas hirdetések is helyet kapnak.



Nitsch Posters, signed by the artist, available at LAICA. This is a limited edition, \$10.00 each.

15. Robinson, deAk, Art-Rite n.19, 1978, 55.

A hirdetési felületek a tervezőgrafikai, kiadványszerkesztői szakmai fejlődés eredményeképpen a késői lapszámok esetében már egyáltalán nem látjuk a házi, csináld-magad barkács hangulatot, ami az elején kifejezett koncepció volt.



16. Robinson, deAk, Art-Rite, n.14, 1976/77, 10-11.

Ez a fejlődés egyrésztől pozitívnak nevezhető, hiszen a professzionális magazin-tervezői hozzáállás segít egyértelműen, egyszerűbben és irányítottan átadni az alkotói szándékot, azonban a kezdeti koncepció elvesztésével távolságtartóvá vált a magazin. Nem érezzük már azt a lázadó avantgárd üzenetet, ami az első lapszámoknál kiemelte versenytársai közül. A rítus a képzőművészet és a tervezőgrafika (kiadványszerkesztés) között átalakult. Személyes, esetleges, intim rítusból távolságtartó, formális rítussá vált.

Ezt támasztja alá az 1. lapszámnál (lásd 12. kép) a változó belső margók, az esetleges szedéstükör, az esetleges és nem egységes betűkötők, a tipográfiai hierarchia hiánya.

A 14. lapszámnál (lásd 14. kép) már tervezett a szedéstükör, fejléccel és lábléccel határolt. Egységes a tipográfiai megjelenés, professzionálisan egalizált betűkkel, tervezett tipográfiai hierarchiával – dőlt kiemelésekkel, kiskapitális név megjelenítéssel, stb. A kép a kor elvárásainak megfelelően, magazin hangulatban, három oldalon kifutóra van helyezve.

Ez a „hangulatváltás” vélhetően nem volt szándékos, hiszen egyéb vizuális elemek terén (kis példányszám, kézműves, egyedi technológiai kísérletek) a későbbi lapszámoknál is erősítették az avantgárd koncepciót. A tervezőgrafikai, kiadványszerkesztői változás inkább természetes velejárója lehetett az ekkoriban nagy ütemben változó kortárs műtárgykereskedelem folyamatainak.

A változás körülményei, a Scull aukció

A változás okai objektív módon nem meghatározhatóak. Egyszerű történeti kutatással azonban találhatunk egy momentumot, ami nagy hatással lehetett erre a változásra. Ez az esemény a „The (in)famous Scull sale, the first merchandised auction of contemporary art in history”¹⁶ vagyis a híres (vagy hírhedt) Scull árverés, a kortárs művészettörténet első nagyszabású kereskedelmi árverése. Az eseményt 1973. október 18-án rendezték meg a Sotheby Parke-Bernet Madison Avenue-i főhadiszállásán. „A „Scull sale”, ahogyan ma a köznyelvben használják, azóta sok, ha nem a legtöbb hozzáértő műkereskedő körében úgy vált elfogadottá, mint a pillanat, amikor a kereskedelem jövője elérkezett.”¹⁷ Az aukción 50 db alkotást ajánlottak fel (kortárs fiatal absztrakt expresszionisták, pop art stb. művészek alkotásai). Néhányan az alkotók közül: Lee Bontecou, Jasper Johns, Claes Oldenburg, James Rosenquist, Andy Warhol. Az eladások összesen több mint 2,2 millió dollárt tettek ki. Azt nem lehet tudni pontosan, hogy mekkora összegért kerültek ezek az alkotások korábban a Scull gyűjtemény-

be, de az biztos, hogy az eladási ár töredékét kapták csak a művészek néhány évvel korábban a műalkotásaikért.

Erre a gondolatra nem kell hosszú kutatási folyamatban bizonyítékot keresni, ugyanis az árverés után egy dokumentumfilm stáb megörökítette Rauschenberg és Robert Scull vitáját a tisztességtelennek tűnő és óriási mértékű haszon-szerzés témájában.

Ez volt tehát az első alkalom a művészettörténetben, amikor kortárs műalkotásokért egy este leforgása alatt ilyen kimagasló összeget fizettek. Az ok természetesen egyszerű. Robert Scull tudatosan készült erre az estére. Akkor vásárolta meg az alkotásokat, amikor a kortárs művészet még nem volt a luxus kategóriás műtárgykereskedelem része. Ezután zseniális és tudatos marketinggel felemelte a kortárs alkotásokat műtárgykereskedelem legfelső szintjére, majd a tudatosan felértékelt alkotásokat a Scull Sale-en eladva, addig nem tapasztalt anyagi haszonhoz jutott.

Ettől az eseménytől kezdve a kortárs művészet már nem csak avantgárd gondolatok kifejezése volt, hanem egy kimagasló értéket képviselő, kereskedelmi alapon működő műtárgypiac is a társadalom legfelsőbb rétegeit megcélözva.

Ez az a változás, ami ha bizonyítottan nem is, de történelmi kontextusban biztos, hogy hatással volt a művészeti magazinokra. Az *Art-Rite* esetében egyértelműen kimutatható egy kereskedelmi irányba mutató változás, így a kapcsolat valószínűsíthető.

Természetesen az nem változott, hogy a művészeti magazin (és az *Art-Rite* is) alternatív tere volt a kortárs művészetnek. A megjelenítés attitűdje megváltozott, de a rítus maga továbbra is természetéből adódó sajátja ennek a speciális médiumnak. Emellett pedig a lap készítői folyamatosan hangsúlyozták a műtárgypiacról és a kereskedelmi folyamatoktól való függetlenségüket. A tervezőgrafikai, kiadványszerkesztői minőség egyértelműen idomult a kortárs művészeti

16 • Christian Ogier, The (in)famous Scull sale, the first merchandised auction of contemporary art in history, 05.12. 2023. Linke dln, <https://www.linkedin.com/pulse/infamous-sculd-sale-first-merchandised-auction-art-history-ogier-zacie/> (megtekintés: 2024.05.05.)

17 • Ogier, “The (in)famous Scull sale...”

közeg változásaihoz, azonban az alkotói szándék, hogy ettől távol maradjanak, megmaradt. Ezt az üzenetet erősítette az is, hogy többször szöttek valamilyen kézműves folyamatot a sorozatgyártásba.

„Például a 6. szám egy kézzel hajtogatott borítót tartalmazott, amelyet Dorothea Rockburne tervezett; a Pat Steir által tervezett 8. számot pedig vidám virágok alapszínű burgonyanyomatai díszítették, amelyeket a szerkesztők gondosan kézzel nyomtak rá mind a hatezer példányra. Ezek az élénk, váratlan pillantások a kézzel készített alkotásokra olyan intim minőséget kölcsönöztek a magazinnak, amely ellentétben állt a mainstream média szabványosított személytelen karakterével.”¹⁸

Összefoglalva tehát az *Art-Rite* magazin esetében egy ketős (egymásnak részben ellentmondó) folyamatot láthatunk megvalósulni. Az első a kiadványszerkesztési, tervezőgrafikai változás, ami egyértelműen a mainstream magazinokhoz közelítette. Ehhez a folyamathoz tartozik a támogatók egyre erősebb és látványosabb jelenléte a magazinban. A második pedig a szerkesztői szándék, miszerint távol akartak maradni a mainstream művészeti médiumoktól. Kézműves elemeket használtak, szándékosan rossz minőségű papírra nyomtattak, és többször hangsúlyozták az ezirányú koncepciójukat. A harmadik lapszámban az alábbi gondolatokat fogalmazták meg:

„A művészet jel, kommunikációs médium. Mint ilyen, egy csomópont a kommunikációs mátrixon belül, amely elsősorban a nézőt, a művészt, a kontextust, a művészet-történetet és a művészetkritikát tartalmazza, valamint az emberi tapasztalat bármely más aspektusát, amelyet a művész vagy a néző az áramkörökbe helyez.”¹⁹

Az *Art-Rite* magazint több más aspektusból is értelmezhetjük, hiszen társadalmi, szociológiai és természetesen a kortárs művészeti jelentősége is nagy volt. Jelen tanulmányban azonban a megjelenítési és vizuális-kommunikációs attitűd fontos.

A CURA.

Az *Art-Rite* utolsó megjelenéseihez hasonló tervezőgrafikai attitűdöt vélhetünk felfedezni a mai korunk egyik legjelentősebb művészeti magazinjánál, a *CURA*-nál. A megjelenéseket a 23. és a 41. szám között vizsgáltam (2016–2024), a magazin 2009-től működik.

A magazin kiadói és szerkesztői az alábbi gondolatokkal definiálják a tevékenységüket:

„A CURA. a kritikai, szerkesztői és kurátori gyakorlat vezető platformja, a kortárs művészeti szcéna, a kritikai vita, a digitális kultúra és az „új most” vizsgálatát célzó előadói központ. A CURA. kulcsfontosságú együttműködések révén egy kétfévente megjelenő nemzetközi magazin kiadását irányítja, emellett kiállítások, biennálék, fesztiválok és helyspecifikus projektek művészeti irányítását végzi, beleértve a nemzetközi művészekről megrendelt egyéni kiállítások létrehozását is, amelyek a római Basement Roma művészeti negyedben, valamint hosszú távú nomád kiállítási programja, a cura. keretében Milánóban valósulnak meg.

A *CURA*. szerkesztői tevékenységet is folytat könyvek, multimédiás tartalmak kiadásával és multidiszciplináris együttműködésekkel. A *CURA*. volt a 2021-es Belgrádi Biennále művészeti vezetője, és a Clubbing

18 • Allen, *Artists' Magazines...*, 127.

19 • Robinson, deAk, Cohn, *Art-Rite* n.3, 1973, 4.

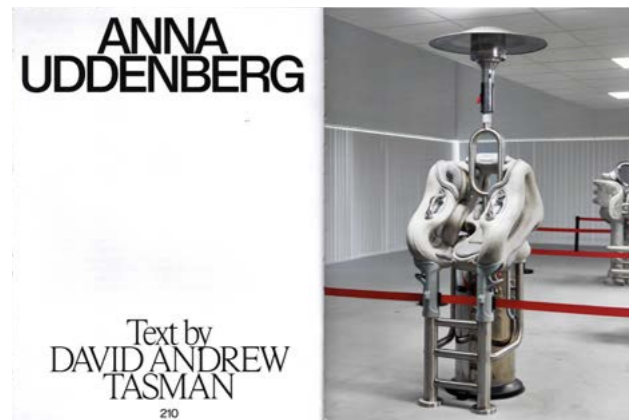
fanzine, valamint a Display Collection független projektjeit működteti, tervezőkkel, művészekkel és építészekkel együttműködve. Emellett a római Soho House The Art Room programjának művészeti vezetője.²⁰

A **CURA**. napjainkban betöltött vezető pozícióját vélhetően ez a sokszínű tevékenység is befolyásolja. Magazin, kiállítótér, nemzetközi kurátori rendszer és kurátori tevékenység, kortárs művészeti műhely. Ez a sokrétű pozíció, ami jelen vizsgálódásom szempontjából is érdekessé teszi. A központi tézisem ugyanis az, hogy a művészeti magazin a tervezőgrafika és a kortárs művészet intim rítusa alapján jön létre, amellyel alternatív kiállítási és diszkurzív teret képez.

A **CURA**. esetében egy alkotói kör „kezében” van a valós tér (Basement Rome kiállítótér) és az alternatív tér is (maga a magazin). Emellett a kortárs műtárgykereskedelem aktuális szempontjaitól sem tudja távol tartani magát, hiszen azon a területen is vannak érdekeltségeik. Kijelenthetjük tehát a szerkesztői és alkotói viszony alapján, hogy az Art-Rite tökéletes kontrapozíciója. Tervezőgrafikai szempontból professzionális, sallangmentes, a végletekig megtervezett.

20 • A **CURA**. magazinról lásd a szerkesztői bemutatkozót: <https://curamagazine.com/about/> (megtekintés: 2024.04.15.)

17. Marotta, Baccin, *Cura*. n.41, 2023/24, 210.



GOODBYE SUPERMAN!
Mike Kelley was not a fan of Superman, contrary to what one might think, but at the dawn of the third millennium, he created a series of striking works based on the comic that originated in the late 1930s. For that matter, Superman left the comic book shelves in 1992, but Kelley's Superman is not the superhero who saved the world, but the man who saved the planet Earth from his father when he was still a baby, named Kal-El, who was sent to Earth in a rocket ship. Kelley's Superman is not the superhero who saved the world, but the man who saved the planet Earth from his father when he was still a baby, named Kal-El, who was sent to Earth in a rocket ship. Kelley's Superman is not the superhero who saved the world, but the man who saved the planet Earth from his father when he was still a baby, named Kal-El, who was sent to Earth in a rocket ship.

appropriated a heroic discourse? What interested Kelley about Kal-El was not so much working with comics as a neo-folk art form as the potential to reach a wider audience as he combined with his quasi-ethnographic exploration of America's atomization movement: the theory of repressed traumatic memory and the vulnerability of myth, through the entangling of fiction and reality? Superman, the archetypal superhero, has moments of weakness and melancholy that surface, especially when the man of steel reflects on things in his solitary life. Contemplating a tortured Kal-El, he faces his trauma: his planet was destroyed, and his fate as his sole survivor and potential savior of Kryptonian civilization was irreversibly decreed by his father. There is no clear solution to this situation for Superman, despite all of his superpowers. How can he make Kal-El at another scale and in a breathless atmosphere? The city is trapped in the narrative, constricted to survive only in miniature in this atmosphere under a hell of a fall. We can sense the character's sadness, even compassion, in the face of so many insurmountable schemes. His past becomes both philosophical and comic – Mike Kelley had the talent of deftly manipulating both registers – as an artist playing the role of Superman needs fragments of the writings of the American feminist literary critic Susan Stryker in the video, Superman Project: Deconstruction. The Fall of Other Worlds by Susan Stryker (1995). In The Fall of Other Worlds (1995), Kelley described the sensation of Earth, a young, desperate woman based on reading comic books in 1950s America and feeling herself more and more on the margins of society.

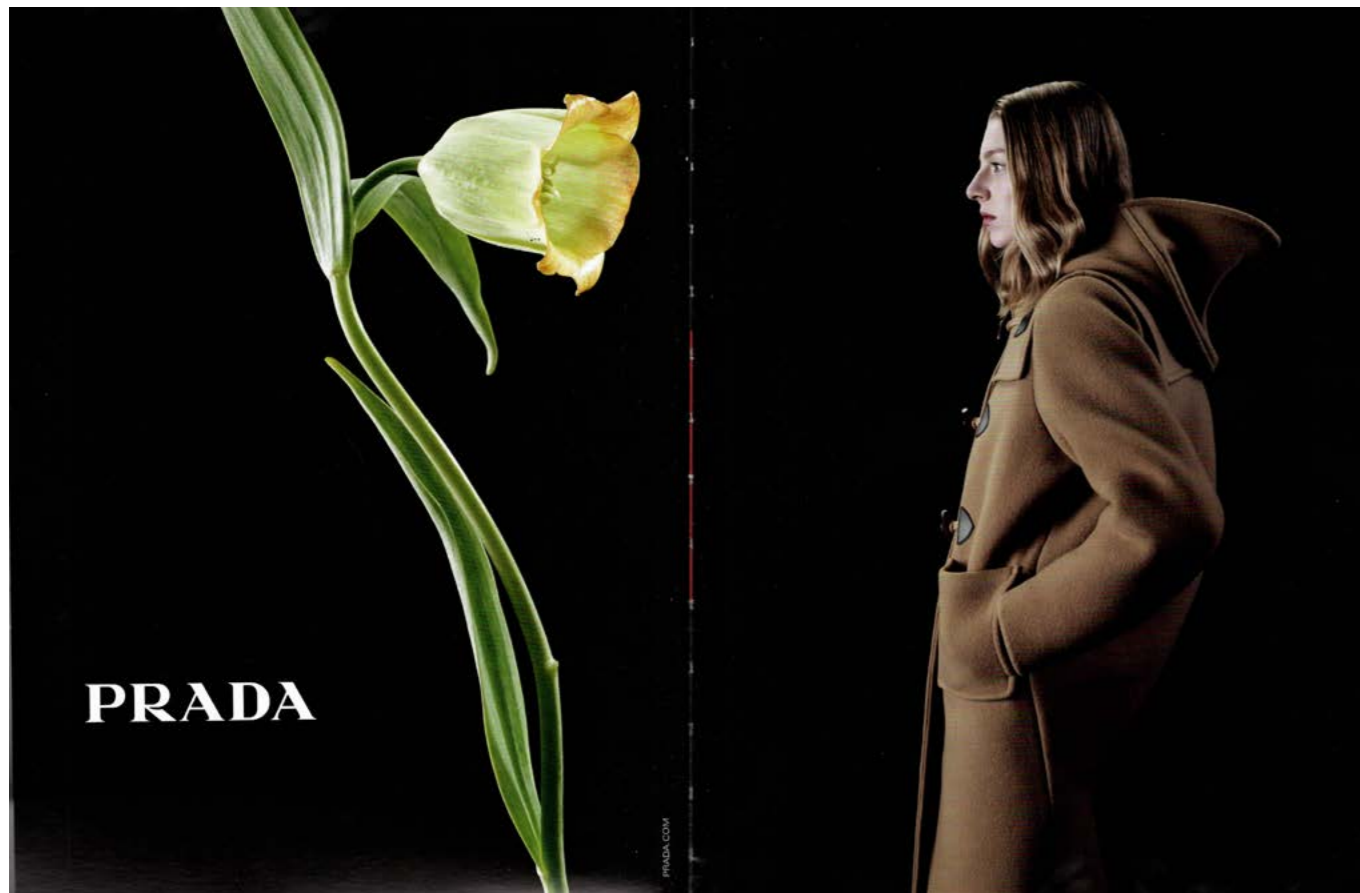
18. Marotta, Baccin, *Cura*. n.41, 2023/24, 124-125.



19. Marotta, Baccin, *Cura*. n. 41, 2023/24, 62-63.

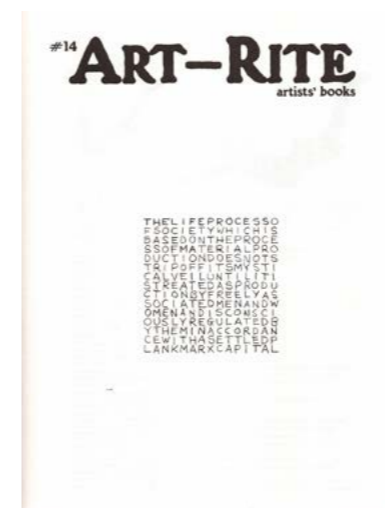
Hirdetések szempontjából mennyiségi véglertet láthatunk. Divatmárkák, galériák, események hirdetéseivel kezdődnek a lapszámok. A 23. szám esetében ez 52 oldalt foglal le a kiadvány elején. Nemcsak művészeti, hanem prémium kereskedelmi brandek is megjelennek kiemelt helyen (pl.: Prada, Saint Laurent, Celine):

20. Marotta, Baccin, *Cura*. n.41, 2023/24, 2-3.



Ami feltűnő különbség az *Art-Rite*-hoz képest, hogy a magazin készítőitől kutatásaim során nem találtam nyilatkozatot a koncepcióról. Az *Art-Rite* esetében Edit deAk határozottan, több platformon és kommunikációs csatornán egyértelműsítette alkotói szándékukat. Legfőbb gondolataikat ezzel kapcsolatban többször a magazinban is megjelentették. Ezzel szemben a *CURA*. készítői nem teszik nyilvánosan elérhetővé gondolataikat a magazin koncepciójával, kritikai gondolkozásmódjával, nézeteivel kapcsolatban. Jubileumi megjelenésükben (*CURA*. 40 Manifesto) egy mondat sem szerepel, amit a cím alapján jubileumi manifesztumnak nevezhetnénk. Még egy egyszerű előszó sem található a magazinban.

Ez a meglehetősen semleges és kicsit távolságtartó attitűd objektivitás érzetét kelti. Az általam vizsgált nyolc év megjelenéseiben ez egységesen és határozottan látható. Itt ismét jól artikulálható az *Art-Rite*-hoz viszonyított kontropozíciója. Az *Art-Rite* személyes, kézműves és határozott álláspontot képviselő attitűdje tökéletes ellentéte a *CURA*. távolságtartó, semleges kommunikációjának.



21. Robinson, deAk, *Art-Rite* n.14, 1976/77, címlap.
22. Marotta, Baccin, *Cura*. n. 27, 2017/18, címlap.

Összegzés

A közelebbről vizsgált két magazin, az *Art-Rite* és a *CURA*. magazin ellentétes kommunikációs eszköztára érdekes nézőpontot ad, hiszen maga a rítus mindkettőnél ugyanaz, mindkét esetben a kortárs művészet értelmezését, elérhetőségét, új nézőpontjait szolgálják. Amíg az *Art-Rite* a személyes, közvetlen kommunikációval teremti meg bennünk a bizalmi helyzetet az értelmezéshez, addig a *CURA*. a semleges, objektív attitűdjével teszi ugyanezt (ez a bizalmi helyzet természetesen további kérdéseket vethet fel a kiadvány „reklámhordozó” jellege miatt). Egyértelműen láthatjuk tehát, hogy két ennyire eltérő eszköz mennyire más szituációt teremt, magát a rítust azonban ez nem befolyásolja. A rítus résztvevői ugyanis ugyanazok: a kortárs művészet, a tervezőgrafika (kiadványszerkesztés) és a minket körülvevő társadalmi közeg. A kommunikációs csatorna pedig csak egy eszköz, ami elindít minket az alternatív kiállítói és kortárs diszkurzív tér felé.

A cikkekre a Creative Commons 4.0 standard licens alábbi típusa vonatkozik: [CC-BY-NC-ND-4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)



Képjegyzék

1. Pablo Picasso, *El Guernica en el pabellón español*, Párizs 1937. Forrás: *Eighty Years of Guernica*, 30.06.2017. Arquitectura Viva, <https://arquitecturaviva.com/articles/beyond-the-symbol> (megtekintés: 2024.04.30.)
2. Pablo Picasso, *El Guernica en el pabellón español (A Guernica a spanyol pavilonban)*, Párizs 1937. Forrás: *El Viaje de Guernica*, 14.08.2015. El arte como arte, <http://elartecomooarte.blogspot.com/2015/08/el-viaje-del-guernica.html> (megtekintés: 2024.04.30.)

3. Pablo Picasso, *Guernica en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, 1937. © Sucesión Pablo Picasso. VEGAP, 2023. Forrás: Gareth Harris, "Photo ban lifted on Picasso's Guernica after 30 years," *The Art Newspaper*, 11.09.2023. <https://www.theartnewspaper.com/2023/09/11/photo-ban-lifted-picassos-guernica-after-30-years-museo-reina-sofia-madrid> (megtekintés: 2024.04.30.)
4. Szlama Norbert, *Digitális szemléltető montázs a Guernicáról szűk térben*, 2024.
5. Bernard Aubertin, *Cím nélkül*, in: „Revue Integration.” Herman de Vries (szerk.), 4. sz., 1965. Forrás: <https://www.invaluable.com/auction-lot/lucio-fontana-integration-no-4-1965-bernard-auber-31-c-051410ca26> (megtekintés: 2024.05.04.)
6. Henryk Tomaszewski, *Król Edyp*, 1961, plakát, 99 x 67.5 cm.
7. Henryk Tomaszewski, *Hamlet*, 1962, plakát, 99 x 68 cm.
8. Bernard Aubertin, *Cím nélkül*, in: „Revue Integration,” 4. sz., 1965.
9. Walter Robinson, Edit deAk, Joshua Cohn, *Art-Rite*, n.7 magazin címlapja, 1974. (Összegyűjtött kiadás: New York, NY: Primary Information, Printed Matter Inc., 2019). Forrás: <https://fenrickbooks.com/products/deak-edit-cohn-joshua-and-robinson-walter-editors-art-rite-7-video-issue> (megtekintés: 2024.05.04.)
10. Robinson, deAk, Cohn, *Art-Rite*, n.8. magazin címlapja, 1975. Forrás: <https://primaryinformation.org/product/art-rite/> (megtekintés: 2024.05.04.)
11. Robinson, deAk, Cohn, *Art-Rite* n.1, 1973, 4. Forrás: saját fotó.
12. Robinson, deAk, Cohn, *Art-Rite* n.2, 1973, 8. Forrás: saját fotó.
13. Robinson, deAk, *Art-Rite* n.14, 1976/77, 30-31. Forrás: saját fotó.
14. Robinson, deAk, *Art-Rite* n.14, 1976/77, 44-45. Forrás: saját fotó.
15. Robinson, deAk, *Art-Rite* n.19, 1978, 55. Forrás: saját fotó.
16. Robinson, deAk, *Art-Rite*, n.14, 1976/77, 10-11. Forrás: saját fotó.
17. Marotta, Baccin, *Cura*. n.41, 2023/24, 210. Forrás: saját fotó.
18. Marotta, Baccin, *Cura*. n.41, 2023/24, 124-125. Forrás: saját fotó.
19. Marotta, Baccin, *Cura*. n. 41, 2023/24, 62-63. Forrás: saját fotó.
20. Marotta, Baccin, *Cura*. n.41, 2023/24, 2-3. Forrás: saját fotó.
21. Robinson, deAk, *Art-Rite* n.14, 1976/77, címlap. Forrás: saját fotó.
22. Marotta, Baccin, *Cura*. n. 27, 2017/18, címlap. Forrás: saját fotó.

Bibliográfia

Allen, Gwen. *Artists' Magazines – an alternative space for art*. Cambridge, England: The MIT Press, 2011.

Brukwicki, Jerzy. „Henryk Tomaszewski,” 2004. culture.pl, <https://culture.pl/en/artist/henryk-tomaszewski> (Megtekintés: 2024.05.04.)

Császi, Lajos. *A média rítusai – A kommunikáció neodurkheimi elmélete*. 2002, 9. <https://pdfcoffee.com/csaszi-lajos-a-media-ritusai-pdf-free.html> (Megtekintés: 2024.07.01.)

Douglas, Mary. *Natural Symbols, Explorations in Cosmology*. 3rd ed. London: Routledge, 2003.

Durkheim, Émile. *The Elementary Forms of Religious Life*. Translated by Karen E. Fields, New York: Free Press, 1995.

Harris, Gareth. “Photo ban lifted on Picasso’s Guernica after 30 years,” *The Art Newspaper*, 11.09.2023. <https://www.theartnewspaper.com/2023/09/11/photo-ban-lifted-picassos-guernica-after-30-years-museo-reina-sofia-madrid> (Megtekintés: 2024.04.30.)

Marotta, Ilaria and Baccin, Andrea. *Cura*. magazine

Meggs, Philip B. and Purvis, Alston W. *Meggs' History of Graphic Design*. New Jersey: John Wiley & Sons, Inc., Hoboken, 2012.

Ogier, Christian. „The (in)famous Scull sale, the first merchandised auction of contemporary art in history,” 05.12. 2023. LinkedIn, <https://www.linkedin.com/pulse/infamous-scul-sale-first-merchandised-auction-art-history-ogier-zacie/> (Megtekintés: 2024.05.05.)

Robinson, Walter; deAk, Edit and Cohn, Joshua. *Art-Rite*. New York, NY: Primary Information, Printed Matter Inc., 2019.

The Oxford Pocket Dictionary of Current English. Encyclopedia.com. <https://www.encyclopedia.com/humanities/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/rite-0> (Megtekintés: 2024.07.10.)

Szabó Zsófia

ARTCADIA

tematikus

A gyógyító igazság

William Kentridge és a Handspring Puppet Company

Übü és az Igazság Bizottság című előadásáról

The healing truth

William Kentridge & Handspring Puppet Company's performance
of *Ubu and the Truth Commission*



Szabó Zsófia
ORCID: [0000-0001-5460-9450](https://orcid.org/0000-0001-5460-9450)
MATE KC Rippl-Rónai Művészeti Intézet
szabo.zsofia@uni-mate.hu

Artcadia, ú.f. 3 (1), 47–60. (2024)
DOI: [10.57021/artcadia.6077](https://doi.org/10.57021/artcadia.6077)

Absztrakt

A világhírű dél-afrikai képzőművész, William Kentridge rendkívüli sokoldalúságáról ismert, animációval, szobrászattal, látványtervezéssel, filmkészítéssel stb. egyaránt foglalkozik. Az 1990-es évek elejétől több közös produkciót jegyez a különleges bábjairól híres Handspring Puppet Company csapatával. Az *Übű és az Igazság Bizottság* című előadásuk az első dél-afrikai szabad választások utáni politikai helyzetre reflektáló műként született meg 1997-ben, hogy az *Igazság és Megbékélés Bizottság (TRC)* tevékenységét vizsgálja. A TRC a múlt fájdalmas, de szükségszerű feltárásának intézményeként jött létre, hogy meghallgassa az apartheid áldozatait és a bűnök elkövetőit. Az előadás Alfred Jarry Übű-történetét az apartheid bűnöseivel hozta párhuzamba, így központi témájává a bűn-büntetés és/vagy megbocsátás kérdését tette. A dél-afrikai múltfeldolgozás társadalmi performansa és annak színházi feldolgozása egyaránt szorosan kapcsolódik a rítus fogalmához, e tanulmány ezen összefüggésekre irányítja a figyelmet.

kulcsszavak: William Kentridge, báb, animáció, Übű, Igazság és Megbékélés Bizottság, megbocsátás

Abstract

Internationally renowned South African artist William Kentridge is known for his extraordinary versatility, working in animation, sculpture, scenography, filmmaking and more. Since the early 1990s, he has collaborated on several productions with the Handspring Puppet Company, famous for their unique puppets. Their performance *Ubu and the Truth Commission* was created in 1997 as a reflection on the political situation after the first free elections in South Africa, and it aimed to examine the activities of the *Truth and Reconciliation Commission (TRC)*. The TRC was established as an institution for the painful but necessary uncovering of the past, to listen to the victims and perpetrators of apartheid. The theatrical performance paralleled Alfred Jarry's Ubu story with the crimes of apartheid, making the issue of punishment and/or forgiveness of crimes its central theme. Both the social performance and the dramaturgic adaptation of the South African past are closely linked to the concept of rite, and this paper draws attention to these relations.

keywords: William Kentridge, puppet, animation, Ubu, Truth and Reconciliation Commission, forgiveness

William Kentridge, Jane Taylor és a Handspring Puppet Company által jegyzett *Übű és az Igazság Bizottság* című darabot először 1997-ben mutatták be, majd a társulat 2014-től a felújított változattal turnézott világszerte, így jutottak el 2015-ben Budapestre, ahol a Trafó színpadán léptek fel. A felnőtt bábjátékként meghirdetett dél-afrikai előadás különböző színházi műfajokat egyesített, az élő színészi játék, a bábjáték, az animáció, a dokumentumfotók és –filmrészletek ötvözetéből virtuóz módon alkotott egységet, miközben a cselekmény az emberi méltóság és jogok megsértésének vétkeit idézte meg – a borszín szerinti megkülönböztetés, elnyomás, kínzások és gyilkosságok büntetteinek pokoli bugyraiba vitte nézőit.¹ Az *Übű és az Igazság Bizottság* szüzséje több írásos forrásból, Alfred Jarry 1896-ban kiadott *Übű király* című drámájának, valamint az 1996-ban Dél-Afrikában felállított *Igazság és Megbékélés Bizottság* meghallgatásainak dokumentációjából táplálkozott.

Ubu Roi

Jarry Übű-szövegei „*az elmúlt évszázadban elsősorban nem drámaként, hanem színházi mítoszként foglaltak helyet kulturális emlékezetünkben.*”² A színháztörténet egyik legnagyobb botrányaként jegyzett első előadás koncepcióját Jarry aprólékosan kidolgozta, fő hívószavai az absztrakció/stilizáció és a groteszség voltak. A szerző a polgári színház illuzionizmusa ellen támadt, s ezt segítette a „realizmust nem ismerő” báb használata. Annak ellenére, hogy Übű alakjában a klasszikus drámairodalom legnagyobb történelmi karaktereit idézte meg (*Macbeth*, *III. Richárd*), más forrásokból, a cirkusz vagy az iskolai anekdoták világából ugyancsak merített.³

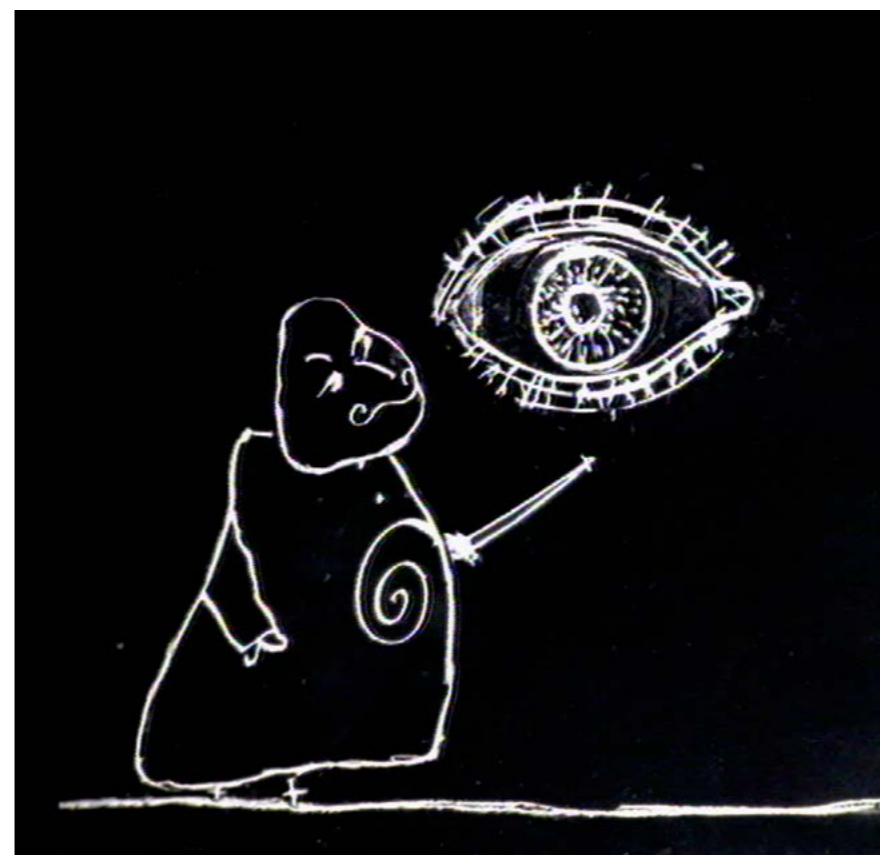
1 • William Kentridge & Handspring Puppet Company: *Übű és az Igazság Bizottság*. 2015. november 19–20., Trafó Kortárs Művészetek Háza. Az élő színészi játékot *Übű papa* (Dawid Minnar) és *Übű mama* (Busi Zokufa) testesítette meg a színpadon; emellett további három bábszínész (Gabriel Marchand, Mandiseli Maseti, Mongi Mthombeni) egészítette ki a szereposztást, akik a bábjátékon kívül egy-egy rövid jelenetben tolmácsként is megjelentek a színen. A bábokat Adrian Kohler tervei alapján készítették el, ugyancsak ő felelt a jelmezekért, valamint a díszletért a rendező Kentridge-dzsel együttműködésben. A dramaturgikus szöveget Jane Taylor jegyzi. http://trafo.hu/hu-HU/ubu_and_the_truth_commission (megtekintés: 2024. 04. 05.)

2 • Jákfalvi Magdolna, „A kanavászshős. Alfred Jarry Übű-drámái,” in Alfred Jarry, *Két Übű-dráma* (Budapest: Cartaphilus Könyvkiadó, 2011), 127.

3 • Nagy András, „Jézus lebiciklizik a hegyről,” in Alfred Jarry, *Az Übük* (Budapest: Orpheusz Kiadó – Fekete Sas Kiadó, 1997), 8–9.

Übű alakja a 20. századi színrevitelek során a diktátorok szimbólumává lett, „*az előadás pedig politikai figyelmeztetés: sok minden ocsmányság belefér Übű papa bendőjébe.*”⁴ A harácsoló, ám zsugori, falánk és élvhajhász, gyáva és agresszív karakter éppen szélsőségeiben és túlrajzolt figurájában képes absztrakt módon körvonalazni az übűség mindmáig érvényes és felismerhető lényegét, ami az első szövegkiadás után száz évvel Kentridge rendezéséhez is aktuális alapanyagot jelentett.

4 • Jákfalvi, „A kanavászshős,” 133.



1. Részlet William Kentridge *Ubu Tells the Truth* (1997) című animációjából

Emberi jogok, politikai rítus, társadalmi katarzis

Az előadás címében fellelhető második komponens, az *Igazság Bizottság*, teljes nevén *Igazság és Megbékélés Bizottság (Truth and Reconciliation Commission, röviden: TRC)* 1996-ban kezdte meg tevékenységét Dél-Afrikában, két évvel az első szabad választások után.

A TRC tevékenysége a 20. század történelmének egyik legjelentősebb politikai rítusa és közösségi rituális performatív eseménye volt. A múlttal való szembenézéshöz Dél-Afrikában nem az általános amnesztia mellett döntöttek, ahogy a nürnbergi perekhez hasonló megközelítést is elvetették. A harmadik út az Igazság és Megbékélés Bizottság felállításával egy másfajta kompromisszumot képviselt, amely a demokratikus átmenetet igyekezett biztosítani: „Ez a testület az igazságtétel lehetőségét volt hivatott nyújtani mind az áldozatok, mind pedig az elkövetők számára, az áldozatok és túlélők rehabilitálását, a korlátozott amnesztiát, a gyógyulás és megbékélés keresését célozta.”⁵

A TRC a múlt bűneit „vitte színre”: az emberi jogokat lábbal tipró önkényuralmi korszak, az apartheid bűnöseit nem elsősorban börtönbe zárni, hanem nyilvános beismerésre akarta készíteni. Búr Gábor szavait idézve: míg a nyugati világban a *„bűn nem maradhat büntetlenül”* elve mentén alakult a jogrend, Afrikában az alap gondolat: *„Nincs annál nagyobb büntetés, ha a bűneidet a másik szemébe nézve kell bevallanod.”*⁶ A TRC ennek tükrében nem kihallgatásokat, hanem meghallgatásokat tartott: az apartheid áldozatai nagy nyilvánosság előtt mondhatták el sérelmeiket, fájdalmukat. Az elkövetőknek pedig, akik amnesztiáért folyamodtak, részletes beszámolót kellett

adniuk a jogsértésekről. Aki minden bűnét töredelmesen bevallotta a tömeg előtt, felmentést kapott. A hallgatásba burkolózó vétkeseket azonban megbüntették. Alexander Boraine, a TRC alelnökének szavait idézem:

„Én ezt tartom a legfontosabbnak. Azt, hogy megtörtük a csendet. A némák most megszólalhattak. Azok, akik a társadalom legmélyén éltek, elmondhatták a történeteiket. [...] Nagyon ambiciózus vállalkozás volt, nagyon időigényes, és nagyon sok traumát hozott a felszínre. Nem volt könnyű végighallgatni ezeket a történeteket, és rákérdezni a részletekre, nem volt könnyű eleget tenni a bizonyítási kényszernek. Képzeld csak el: az áldozatok borzalmas élményekről számolnak be, kiöntik a szívüket, életük legsúlyosabb drámájáról és veszteségéről vallanak, nekünk meg akadékoskodnunk kell, a részletek iránt érdeklődnünk. A másik oldal az amnesztiáért folyamodóké volt. Az egyik feltétel az volt, hogy teljes egészében be kellett számolniuk arról, amit tettek; a másik, hogy ezt nyilvánosan kell tenniük. Ha a mi bizonyítékainkból az derül ki, hogy csak a történet egy részét mesélték el, nem kapnak amnesztiát. Ezért ezek az emberek nagyon pontosan beszámoltak arról, hogy hogyan raboltak el embereket, hogyan zárták be, kínozták és ölték meg őket. A saját szavaikkal. Olyan volt ez, mint valami gyónás, annak ellenére, hogy jogsegély természetesen járt nekik, voltak ügyvédek, akár csak az áldozatoknak. Sok esetben azonban ezek a katonák, biztonsági tisztek, a halálosztagok tagjai megnyíltak, és mindent, de mindent részletekbe menően elmondtak. Azt, hogy mit ettek, mit ittak egy-egy akció előtt, hogyan imádkoztak azért, hogy a küldetésük sikeres legyen.”⁷

5 • Alex Boraine, „Dél-Afrika Igazságtételi és Megbékélési Bizottsága,” *Fundamentum*, no.1 (2003): 15. https://epa.oszk.hu/02300/02334/00012/pdf/EPA02334_Fundamentum_2003_01_014-023.pdf (megtekintés: 2024. 04. 06.)

6 • 2015. november 20-án a budapesti előadás előtt a *Trafó Különóra* című programjának keretében Búr Gábor történész beszélt a történelmi szituációról, ami a darab alapjául szolgált.

7 • Bojtár B. Endre, „Isten archivistái, Interjú Alexander Borainé-nel, a dél-afrikai Igazság és Megbékélés Bizottság alelnökével,” *Magyar Narancs*, 1999/19. http://magyarnarancs.hu/belpol/isten_archivistai_alexander_boraine_a_del-afrikai_igazsag_es_megbekeles_bizottsag_trc_alelnoke-63598 (megtekintés: 2024. 04. 06.)

Valós aktusok

A bizottság meghallgatásainak folyamata egyszerre lehetett teátrális és rituális. A törzsi népek rítusaiban és a színház rituális formáiban egyaránt megjelenő cselekvési típusokat Richard Schechner mint *valós aktusokat* vizsgálta és elemezte. A valós aktusokat öt alapvető jellemző szerint határozta meg, amiket a TRC tevékenysége kapcsán is idézhetünk:⁸

1. folyamat, valami itt és most történik: a bűnös és áldozat szembesítése és szembesülése. A szembenézés pillanata. „Hallgatni egy férfit, amint felidézi, hogyan gyilkolták meg brutálisan a feleségét és kisgyermekét, sokkal erőteljesebb, mint a Föld bármely statisztikája, és bepillantást enged a múlt konfliktusaiba.”⁹

2. következetes, jóvátehetetlen és visszavonhatatlan cselekedetek, cserék vagy helyzetek: a bűnös kimondja bűnét. A tett szavá válik, az ige megtestesül. „Az elkövetők nem százával, hanem ezrével léptek elő, hogy bevallják, részt vettek súlyos emberi jogi bűntettekben.”¹⁰

3. küzdelem, valami kockán forog az előadó és gyakorlata a nézők számára: a kimondással a fájdalom újjáélése. Felelősségvállalás. A bűn terhe.

4. beavatás, státusváltás a résztvevők számára: senki nem távozhat úgy, hogy ne történt volna valami. Trauma, gyónás. Társadalmi katarzisz.¹¹

„Amikor beléptünk a terembe, a tanúkkal az oldalunkon, a tömeg spontánul énekelni kezdett. Vallásos énekeket, amiket a templomban memorizáltak,

hiszen sokan közülük nem tudnak olvasni. Az anyanyelvükön, valamelyik afrikai nyelven. Ezt nem mi rendeztük így, nem mi kényszerítettük rájuk. Ők helyezték el a bizottság munkáját ebben a keretben. Ösztönösen. Előfordult, hogy a meghallgatott borzalmas dolgokról, szörnyű kínzásokról számolt be, a rokonai elvesztéséről, arról, hogy a rendőrség megölte a gyermekeit. A történetek újbóli átélése rendkívüli megrázkódtatást okozott a számára. És anélkül, hogy az elnök vagy a bizottság tagjai egy szót szóltak volna, a tömeg ismét halkán énekelni kezdett. A meghallgatott pedig zokogott. Kisírta magát. [...] És közben az emberek énekeltek.”¹²

5. a teret konkrétan és szervesen használják: a meghallgatások színtereként nem bírósági épületet, hanem például iskolai tantermeket használtak, de gyakran választottak helyszínül templomot, vagy nyitott, szabad tereket is. Desmond Tutu érsek teljes papi ornátusban vezette le az üléseket. Szakralizálás. „Sokat jártuk az országot, eldugott falvakban, félreeső vidékeken is tartottunk meghallgatásokat. Egy-egy ilyen helyen összegyűlt ötszáz ember, hatszáz, ezer egy templomban, a városházán, egy csűrben. Eljött mindenki.”¹³

Közösségi emlékezet

Ebben a rituális-teátrális aktusban talán egyetlen komoly dichotómia rejtezik, de kettősségének egyidejű igényéből adódóan feloldódni látszik ellentétes előjele: a felejtés és az emlékezés. A 17-18. századi békekötések még magukban foglalták az „*amnesztia és oblivio*” záradékát – a görög és a latin kifejezés egyaránt 'parancsolt felejtés'

8 • Richard Schechner, *A performance* (H.n.: Múzsák, 1984), 31.

9 • Boraïne, „Dél-Afrika...,” 20.

10 • Boraïne, „Dél-Afrika...,” 21.

11 • A „társadalmi katarzisz” szókapcsolatot Búr Gábortól kölcsönöztem. Búr Gábor, „Dél-Afrika. Az elszigeteltségtől a regionális hatalmi státuszig,” *Afrika Tanulmányok 1.*, no. 1. (2007) 63. http://www.afrikatanulmanyok.hu/application/essay/792_1.pdf (megtekintés: 2024. 04. 06.)

12 • Bojtár, „Isten archivistái”

13 • Bojtár, „Isten archivistái”

értelemben volt használatos, az amnesziát (vö. amnézia), tehát a feledést a béke, azaz a megbocsátás mintegy szükségszerű velejárójaként értelmezték.¹⁴

Dél-Afrikában az „emberi jogok megsértéséről szerzett információk legjelentősebb forrása az amnesztia volt”, amiért cserébe teljes beszámolót vártak a felmentésért folyamodóktól. Ezek a vallomások tették lehetővé, hogy később az eltűnt holttesteket exhumálják, mivel a helyi kulturális szokások szerint a halott lelke csak így térhetett haza az élőkhöz.¹⁵ Az európai kultúrkör is hasonlóképpen kapcsolódott az elhunyt emlékeztetéshez. Dantét idézhetjük, amint a Purgatóriumban tett utazásakor ígéretet tesz a tisztítóűzben várakozóknak: ha visszatér a földi világba, imádságra szólítja az elhunytak hozzátartozóit, mivel a megtisztuláshoz az ittmaradók emlékeztete (*commemoratio mortuorum*) segítheti hozzá az átkelni vágyókat.¹⁶

Az egyéni emlékeztet azonban csoportfüggő, kommunikációban él és marad fenn. Az *Igazság és Megbékélés Bizottság* ülésein elhangzott történetek az elhunytakra, megkínzottakra, megalázottakra való személyes emlékeztetés fejfái és monumentumai.

„Mintha Dél-Afrikában csak a fehéreknek lett volna történelmük. Mi meg azt állítjuk, hogy az ország történelme a fehér elnyomás és a fekete ellenállás története, amit az emberi jogok sorozatos megsértése kísért. Amelyeknek nagy részéről mindeddig nem is tudtunk. [...] Ez az első olyan történetírás Dél-Afrikában, amely nem a vadász, hanem a vad szempontjából készült, és nem az állami politika történetét írja le, hanem a teljes képet mutatja be. A megalázottságot, az ellenállást és persze az államot is.”¹⁷

Mivel a történelem különböző csoportok emlékeztetését szövi egybe,¹⁸ az egyéni történetek közösségi történetekké válnak

14 • Az emberiség ellen elkövetett bűnök megítélése a nürnbergi perekől kezdve változott meg. Harald Weinrich, *Léthé. A felejtés művészete és kritikája* (Budapest: Atlantisz, 2002), 250–251.

15 • Hétezer kérelemből mindössze 216 esetben engedélyezték az amnesziát. Raduly Zsuzsa, „A dél-afrikai átmenet igazságszolgáltatása. Az Igazság és Megbékélés Bizottságának tevékenysége,” *Themis*, Az ELTE Állam- és Jogtudományi Doktori Iskola elektronikus folyóirata, 2013. február, 226–229. https://real-j.mtak.hu/21441/1/Themis_2013_2_.pdf (megtekintés: 2024. 05. 06.)

16 • Weinrich, *Léthé*, 55–56.

17 • Bojtár, „Isten archivistái”

18 • Jan Assmann, *A kulturális emlékeztet. Írás, emlékeztetés és politikai identitás a korai magas-kultúrákban* (Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 2004), 37–44.

– „a holtakról való megemlékezés a „közösségszerző” emlékeztet paradigmikus esete”¹⁹ –, és új, kollektív történetet, történelmet írnak. A rítus ebben él, élhet tovább.

Az előadás

William Kentridge és a Handspring Puppet Company produkciója tehát a fenti dramatikus alapokra építkezett. A történeti kontextus feltárásához szervesen hozzátartozik még a bábok használata, ami Afrikában nagy múltra tekint vissza. A tradicionális kultúrában a bábfigura és a maszk nemcsak a szórakoztatás, illetve nevelés, hanem a rituális és közösségi cselekvések fontos kelléke volt. A kolonizációs folyamatok aztán megtermékenyítették a bábszínház afrikai alaptípusait, az európai és keleti hatások befogadásával pedig „egy sokkal interdiszciplinárisabb előadási stílus” honosodott meg a dél-afrikai bábszínházakban.²⁰ Ebből az interdiszciplináris és multimediális építkezésből, a színházi játék, a bábok, az animáció (ami a rajzi figuratív elemek



19 • Assmann, *A kulturális emlékeztet*, 63.

20 • *A dél-afrikai bábkorról*. Alida van Deventer, Adrian Kohler, Aja Marneweck és Janni Younge összeállítása. <http://www.handspringpuppet.co.za/south-af-rican-puppetry/> (megtekintés: 2024. 04. 06.)

21 • Az előadásról készült felvétel a Handspring Puppet Company Youtube-csatornáján elérhető: https://www.youtube.com/watch?v=IVgT_x53z14 (megtekintés: 2024. 04. 06.)

2. *Két Übű a színpadon*, Johannesburg, Market Theatre, 2014. július, fotó: Luke Younge

mellett feliratokat, szövegeket, valamint dokumentumfotókat és -filmrészleteket is magába olvasztott), a zene, ének és tánc együtteséből bontakozott ki a történet.²¹

A cselekmény

Übű papa éjszakánként *Brutus* nevű kutyájával (háromfejű báb) embereket kínoz, ő; az erről mit sem sejtő *Übű mama* féltékeny, és azzal vádolja férjét, hogy megcsalja. Mindketten élvhajhász, anyagias ember karakterét érzékeltetik. *Übű papa* a lebukástól félve azon fáradozik, hogy tetteinek nyomait eltüntesse. *Niles*, a krokodil (báb) vallomásra biztatja, ehelyett *Übű papa* lenyeleti vele a bizonyítékokat. *Übű mama* megtalálja a dokumentumokat, felfedezi férje tetteit. *Übű papa*, hogy magát mentse, előbb bevádolja kutyáját, *Brutust* és megpróbálja tisztázni magát. *Übű* végül felmentést nyer, az utolsó jelenetben *Übű mamával* együtt elhajózik, hogy új életet kezdjenek. A cselekmény folyamatát bábfigurák közvetítette monológok törik meg: rajtuk keresztül hallunk személyes vallomásokot a kínzásokról, gyilkosságokról.

Színészek és bábok

Az *Übű papát* és *Übű mamát* alakító színészek külső megjelenésükben ellentétezzék egymást: *Übű papa* mindössze egy fehér trikóban és egy fehér alsónadrágban, magasszárú bakancsban lép színre, pusztán az utolsó jelenetben ölt magára egy vörös selyemköntöst. *Übű mama* földig érő és igen széles rózsaszín köpenyt visel, ami sok jelenetben kellékké válik, alsó ruházatára – a rokokó divatját megidéző fűzőszerű felső, rövid szoknya, fehér harisnya, pomponnal díszített papucs – csak időnként, többnyire erotikus gesztusokkal enged betekintést.



3. *Übű papa*, Johannesburg, Market Theatre, 2014. július, fotó: Luke Younge

A színészek az egymással folytatott dialógusokon túl monológjaikat közvetlenül a közönség felé irányítják. Többnyire intenzív mimikával, gesztusokkal és mozgással kísérik beszédüket, ezek között egészen extrém, ironikus testhelyzetek is megjelennek (pl. *Übű papa* félelmében bebújik a szék alá, alsónadrágos fenekét mereszti a nézők felé). A változatos mozgásformák között találunk bábokkal folytatott show-jellegű, látványos táncos dalbetéteket, az *Übű papa* és *Übű mama* közti táncjelenetek nem nélkülözik szexuális túlfűtöttségük stilizált ábrázolását sem.

Közvetlen dialógust a színészek két bábbal folytatnak csupán. *Brutus*, *Übű papa* háromfejű gyilkos vérebének „testét” egy bőrönd alkotja, ami bizonyítékok tárolására is kiválóan alkalmas; a bábót három bábos mozgatja. A fej megháromszorozásának szimbolikájára – mindamellet, hogy közvetlenül Cerberust idézi meg – a Bizottság által hozott ítélet kapcsán derül fény. Politikus, tábornok és közkatona – e három minőségében ítélik meg, s míg az első kettő fej felmentést kap, a harmadikat 212 évre büntetik. Adott, hogy szétválaszthatatlanok.



5. *Übű papa és Brutus*,
Johannesburg, Market Theatre,
2014. július, fotó: Luke Younge

Niles, a krokodil ugyancsak fantáziadúsan tervezett báb. Testét egy méretes vászontáska képezi, amit fából faragott feje és farka fog keretbe. Übű mama használati tárgyként hordozza a színpadon, Übű papa vele nyeleti le a bizonyítékokat, de ő köpi fel azt a két golyóbist is, amivel Übű papa megméri lelkét, egész pontosan a lelkében lakozó becsület és félelem érzésének súlyát.



6. *Niles*, Johannesburg, Market Theatre, 2014. július,
fotó: Luke Younge

A faragott emberbábok az áldozatok megtestesítőiként kerülnek színre, s szakítják meg az eleven ritmikájú jelenetek sorát. A bábok arcai rusztikusan faragottak, ami a megvilágítás és az érzékeny mozzgatás révén nagyon is elevenné teszi őket. A bábokat két színész mozgatja, az egyikük zulu nyelven idézi fel az emléket, amit egy harmadik színen lévő szereplő tolmácsol.

Az animáció

William Kentridge fekete-fehér animációja a figurális bábokhoz hasonlóan lényegében absztrakt módon, szürreális képi asszociációkból építkezve vetíti fel Übű cselekedeteinek sorát és azok következményeit.

Fehér alapra szénrel vagy fekete alapra fehér krétával rajzolt figuráit lendületes sorolásban transzformálja, olykor papírból kivágott alakokat mozgat, máskor szabálytalan, tépett papirosokra vetett mozgó rajzai suhannak el a kamera előtt. A vetítőlapon megjelennek szövegek is, a feliratok néhol párbeszédet folytatnak az élő dialógussal, másutt csak kommentálnak.

A halottakról és megkínzottakról bevágott dokumentumfotók és -filmrészletek sokkolóan hatnak, de a rajzanimáció sem takarékoskodik a brutális részletekkel: csontvázra alakuló testeket vetít fel, levágott testrészeket, és a „kínzások lakótelepét” tárja a nézők elé, amely nem más, mint egy hatalmas tömbház, ablakai a vallatások teribe engednek bepillantani.

Kentridge képi világának központi eleme a Jarry vízióját követő pocakos Übű alakja, aki – mintha a kivetítőn kapott volna először formát – végül embert rejtő óriásbábként meg is testesül a színen. Übű karaktere mellett két hangsúlyos jelentéshordozó szimbólum kíséri végig az előadást

a vetítövászonon: a mindent látó, figyelő és megörökítő optika, a *szem* és annak mechanikus mása, a *fényképezőgép*. E két jelkép sorozatosan egymásba fut, a fényképezőgépet alátámasztó háromlábú állvány pedig szalad, szúr, kapar, lő és sohasem hagyja áldozatát őrizetlenül.



7. *Übű papa és Kentrige háttérben futó animációja*, Johannesburg, Market Theatre, 2014. július, fotó: Luke Younge

A tér, a látvány, a hangzás

A színen egyetlen állandó elemként egy keselyű bábja van jelen, ami az előadás egyes pontjain kimozdul statikus pozíciójából. A díszlet minimalizált, görgethető elemekből készült, amik így a jelenetekhez dramaturgiai szempontból is transzformálódni képesek (pl. az asztal megjelenik mint étkezőasztal, Übű hol vonul, táncol, fetreng rajta, hol elbújik alatta, a zárójelenetben a hajót testesíti meg). Emellett két szék, egy fotel, egy áttetsző burkolattal bevont fülke és egy állvány alkotja a változó díszletet.

A kellékek köre szűkre szabott, de erőteljes jelentéshordozóként mutatkoznak a színen. Tragikus jelként értelmezhető a bizonyítékok eltüntetésének jelenetében a vaskos

iratcsomók között felbukkanó gyerekcipő, de a hatalombirtoklás groteszk megnyilvánulása a mikrofonná lényegített vécékefe a „szahar” Übűjének kezében.

A színpadi világítás többnyire a cselekmény aktuális fókuszpontját követi, adott pillanatban azonban éppen hiányával demonstrál, amikor az elsötétült játéktérben, az animáció ideges villódzásában csupán a szereplők sziluettje rajzolódik ki. A zenei aláfestés, a ritmusos dalbetétek az animáció hangeffektjeivel (pl. robbanás, beszédhang, lövések) váltakozva hasonló ritmusváltásokat, kimozdításokat eredményeznek.

Az előadás rituális formái

Az előadás a bűn témájából indul ki, de annak kétpólusú (bűnös-áldozat) megközelítésénél többre vállalkozik. Valódi központi elemévé az áldozatok – európai fül számára archaikus erővel ható zulu nyelven felsajgó – vallomásai válnak. Az európai szem számára az emberbábok mélyen barázdált arca a törzsi művészet absztrakt, koncentrált, lényegre törő és átszellemített formakincsét idézheti meg; azt a kifejezési formát, ami a tiszta forrást Európán kívül kereső avantgárd művészetét is megtermékenyítette, s ami több mint száz évvel ezelőtt olyannyira elvarázsolta Picassót, Matisse-t és kortársaikat az afrikai maszkok láttán.

Ők az emlékezők, a történetmondók. Jeleneteik az előadás csendes pillanatai. A báb csaknem töredezett arca beszél, és beszél a színész mögötte, akinek az arcán megjelennek az érzelmek. A néző észlelése ezúttal nem egy színészi test és az általa megszemélyesített, fiktív karakter között ingadozik, hanem a báb mozgatott, de rögzült arcvonásai és a színész eleven mimikája közti váltakozásban osztozik meg. A báb mint médium közbeik-

tatása és a percepció megosztása révén kialakul valami-féle távolságtartás, ami nem engedi az érzelmes pátoszba fordulást, méltósággal közvetíti a személyes múlt feltárásának fájdalmas aktusát.



8. Egy áldozat monológja,
Johannesburg, Market Theatre,
2014. július, fotó: Luke Younge

Übü karakterében sem csupán egy szadista gyilkos képe fogalmazódik meg, az általa elkövetett bűnökhöz és a bűntudathoz való viszonya némiképp ambivalens marad. A harsány monológok, dialógusok sorában, mi több, a bizottság előtti vallomásában is tagadja, hárítja saját felelősségét, a bűnök elkövetésében játszott szerepét csökkenteni próbálja a szavak szintjén. Néhány jelenetben azonban metakommunikációs szinten, adott esetben szakrális szimbólumok adaptálásával nyilvánul meg a bűnhöz való viszonya. Ide sorolható a zuhanyzás jelenete, amiben a *megtisztulás* iránti igény artikulálódik: Übü papa a zuhanyfülkében próbálja lemosni „a dinamit és a vér szagát” – Kentridge háttérben futó animációja vizuálisan is nyilvánvalóvá teszi, ahogy az emberi testrészek a lefolyóba csorognak róla.

Ezek közé tartozónak vélem a lélek mérésének már említett aktusát is: Übü a *Niles*-tól kapott golyóbisokat a két kezében tartva veti össze önnön becsületének és félelmének súlyát. Az *Utolsó ítélet*-jelenetek reminiscenciáit hordozó cselekvéssorban az ikonográfiai formula modelljét követi: a mérlegelést imitáló aktusban a félelme bal kezét húzza le a mélybe, míg jobbában tartott, „könnyűnek találtatott” becsülete a levegőbe emelkedik.

Übü a bizottság előtti vallomásában hazudik, szépít, ezért is „támadnak” rá a fixált helyzetükből kimozgó mikrofonok: valódi bűneiről egy korábbi színen kapunk „valós” beszámolót. Amikor Übü mama megtalálja a bizonyítékul szolgáló okiratokat, egyet hangosan felolvassuk közölük. A dramaturgia itt az áldozatok beszámolóiban megtapasztalt mintát követi és fordítja át: az Übü mama által angolul felolvasott dokumentumot, ami a vallatások kegyetlen módszereit részletezi, Übü papa soronként lefordítva mondja el a búr telepesek nyelvén (holland-afrikaans). Az a személytelenítés ily módon is megtörténik, ami az áldozat-bábok vallomásánál megfigyelhető, a harsogó, izgága Übü lecsendesül, miközben a felolvasott dokumentum sorait tolmácsolja. Ebben a kontextusban azonban a beszámoló egyfajta önvallo-másként, *gyónásként* is értelmezhetővé válik, mert azon ritka pillanatok egyikét közvetíti, amikor Übü valóban igazat mond. Ez esetben a TRC üléseinek dramaturgiájában meghatározó nyilvánosságot a – szembesítés aktusában az áldozat/bizottság szerepét megtestesítő – közönség, a nézők jelenléte adja. A szakrális jelhasználat még egy ponton hat elemi erővel, amikor a vérfolyamról éneklő Übü egy pulpitus mögött áll: az énekhez aláfestő zeneként felcsendülő orgonaszó templomtérre avatja a játékeret, s rögtön egy másfajta kontextusban válik értelmezhetővé a vallomása.



9. Übű papa vallomástétele,
Johannesburg, Market Theatre,
2014. július, fotó: Luke Younge

Megbékélés?

A jelentéstartalmak gazdagságával operáló Kentridge-rendezés nyitott kérdéseket hagy maga után. Feloldást nem ad a befejezés, mindössze jelzi az ellentmondásos érzések együttes jelenlétét, hogy valami jó és rossz történt egyszerre. A cselekményt az a mozzanat zárja, amikor Übűék amnesztiát nyerve vígan elhajóznak a darab végén. S bár Übű papa a vallomás során többször is megfogalmazza: élete végéig elkísérik azok az emberek, akiket megölt – szavainak súlya és igazságtartalma megkérdőjelezhető marad.

Az Igazság és Megbékélés Bizottság tevékenysége a társadalmi múltfeldolgozás különleges performatív aktusa volt, amely a helyreállító igazságszolgáltatás szellemében saját rítust teremtett. Ez az út állt legközelebb az afrikai tradicionális joggyakorlathoz, amely a viták elsimítására és az elromlott kapcsolatok helyreállítására fókuszált: ezt képviseli az *ubuntu* szellemisége.²² Az *ubuntu* a közösségben való lét kifejeződése, alapja a „vagyok, mert vagyunk” gondolata. Ahogy Desmond Tutu fogalmazott:

„Ha Afrikában megkérdezzük valakitől, hogy van, akkor a válasz többes számú lesz, akkor is, ha csak egy embert kérdeztünk. Azt feleli, hogy *jól vagyunk* vagy *nem vagyunk jól*. Lehet, hogy ő maga jól van, de a nagymama esetleg beteg, így aztán ő sincs jól. [...] A magányos, elszigetelt emberi lény önellentmondás.”²³

A Dél-Afrika által választott harmadik út érvényét és a TRC tevékenységét nemcsak létrejöttékor, hanem a bizottság két éven át tartó működésének lezárulta után is sokan megkérdőjelezték. Több fórumon elfogultsággal vádolták a bizottság munkáját, mert a kegyetlenkedések egyoldalú felmutatásával csak az apartheid időszakának rémtetteire irányította a figyelmet,²⁴

22 • Kerezi Klára, Konfrontáció és kiegyezés. A helyreállító igazságszolgáltatás szerepe a közpolitikában, Akadémiai doktori értekezés, 2011, 146. https://real-d.mtak.hu/492/4/dc_231_11_doktori_mu.pdf (megtekintés: 2024. 04. 06.)

23 • Desmond Tutu érseket idézi Jack Kornfield, *A bölcs szív. Buddhista tanítások pszichológiai megközelítésben a nyugati világ számára* (Budapest: Ursus Libris, 2017), 36.

pozitívumait figyelmen kívül hagyta; sokan egyenesen a fehér afrikaiak elpusztítására tett kísérletként utaltak a folyamatra. Sok eset ragadt a „szürke zónában”, tanúk, bizonyítékok nélkül, feltáratlanul. Egyes elemzések rávilágítottak: a bizottságban az eljárások során használatba vett fogalmakat – mint igazság, áldozat, megbékélés – sem következetesen alkalmazták, mások a meghallgatások katolikus színezetét nehezményezték.²⁵

Erős kritikát hordoz a pusztán tény is, hogy néhány bizottsági tag halálos fenyegetésekkel teli leveleket és telefonhívásokat kapott névtelen zaklatóktól. A legsúlyosabb emberi jogszétséket túlélők pereket indítottak, sérelmezve, hogy a bizottság tevékenysége zárójelbe helyezte a büntetőjogot, és az áldozatokat belekényszerítette a megbocsátásba. Érthető, hogy ezek a vélemények többnyire annak kérdésfelvetése mentén formálódtak, hogy bármiféle felmentés megadható-e egyáltalán, átmehet-e a „parancsolt felejtés” krisztusi megbocsátásba, valódi megbékélésbe.

„A megbékélés valóban nagyon súlyos szó. Én nem hiszem, hogy egy bizottság megbékélhet egy mélyen megosztott társadalmat. Mi minden fórumon, éjjel-nappal azt ismételtük, hogy a bizottságnak nem a megbékélés a célja, hanem az, hogy rámutasson a megbékélés szükségességére. Mi csak az alapköveit akartuk lerakni annak az építménynek, amit a dél-afrikaiaknak kell felépíteniük.”²⁶

A TRC társadalmi performanszát számos színházi előadás feldolgozta.²⁷ Egy-egy ilyen színrevitel, amelyben a néző „önmagát”, önnön traumáját látta viszont,²⁸ a gyógyító munka kiterjesztéseként és az apartheid utáni átmenet kritikájaként egyaránt szolgálhatott. Az *Übü és az Igazság Bizottság* különleges szövegstruktúrájából és multimediális jellegéből adódóan mindkettőnek eleget tett.

24 • Több kritika azt emelte ki, hogy a bizottság a szélsőségesen erőszakos kínzások bemutatását fontosabbnak tartotta, mint azoknak az elnyomásban élőknek a „hétköznapi” szenvedését, akiket az apartheid rezsim alatt szisztematikusan nyomtak el. Ők nem vettek részt a meghallgatásokon, így a gyógyulási folyamat is nehezebben indulhatott el számukra – ha elindult. Francesca Mussi, “Engaging with the South African Past: The TRC and How Theatre Performs Back”, *Commonwealth Essays and Studies* [Online], 38.1 (2015): 92., <http://journals.openedition.org/ces/4978> (megtekintés: 2024. 05. 08.)

25 • Bojtár, „Isten archivistái”; Raduly, „A dél-afrikai átmenet...”, 230.; Borraine, „Dél-Afrika...”, 21.

26 • Bojtár, „Isten archivistái”

27 • Lásd Szabó Attila, *Performatív műtfeldolgozás Közép-Európában és a világszínházban*, PhD értekezés, PTE Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2017, 56–66. <https://pea.lib.pte.hu/bitstream/handle/pea/17350/szabo-attila-phd-2017.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (megtekintés: 2024. 04. 06.)

28 • Stéphanie Marlin-Curiel azokat az előadásokat, amelyek a mély érzelmi trauma feldolgozását segítették a Tfd, azaz a *Theatre for Development* (színház a fejlődésért) kategóriába sorolta. Stéphanie Marlin-Curiel, “The Long Road to Healing: From the TRC to Tfd.” *Theatre Research International* 27, no. 3 (2002): 276.

Alfred Jarry ambivalens karakterei a hataloméhes shakespeare-i hősök reminiszenciáit hordozó figurák; itt izgága, haszonleső, kisztílú alakokká transzformálódnak, cselekedeteikben kizárólag a saját érdekeik irányítják őket, viselkedésük ugyanakkor groteszk és nevetséges. Az áldozatok monológjait a faragott emberbábok közvetítik: a báb hitelesebb, illúziót nem (vagy másként) keltő médiumként működik. A báb, a bábót mozgatók és megszólaltatók, valamint a tolmács egyidejű színpadi jelenléte mindemellett a tanúvallomás, a fordítás és a dokumentáció eltéréseire is ráirányítja a figyelmet: „[...] a bábjáték művészete jelzi, hogy a fordítások mindig mennyire távol állnak az eredeti tanúvallomástól, és hogy maga az eredeti tanúvallomás is mennyire távol áll az eredeti traumatikus élmény pillanatától.”²⁹

Kentridge az áldozatok személytelenítésével egyfajta távolságot teremt: a fókusz a történeten tartja, nem az egyéneken, így a társadalom egészét érintő események felmutatására koncentrál. A háttérben futó animáció a valódi események stilizált, de kíméletlen szemléltetésével szintén sokszor ellenpontoszza a lóditó Übü papa és a számitó Übü mama dinamikus és érzelmdús dialógusait, amelyekben épp az igazság a legképlékenyebb összetevő. Az előadásban megjelenő kimozdítások, a szaggatottság a traumatikus emlékezetben rejlő töréseket illusztrálják,³⁰ a különböző médiumok és nézőpontok szimultán használata pedig az egyéni/közösségi emlékezet és a dokumentáció, történetírás közti különbségek, kapcsolódások természetére is rávilágít.

Továbbra is kérdés marad, hogy az apartheid okozta társadalmi és személyes trauma feldolgozására tett kísérlet Dél-Afrikában milyen eredményeket hozott, de annak érvénye talán kevésbé vitatható, hogy a felejtéshez először is emlékezni kell, mert „az emlékezés kultúrája

29 • Mussi, “Engaging with...”, 96.

30 • A *displacement* fogalmát Shane Graham használja mint az Übü előadásában fellelhető stratégiát. Shane Graham, “I Was Those Thousands!: Memory, Identity and Space in John Kani’s Nothing But the Truth.” *Theatre Research International* 32, no. 1 (2007): 70.

a tervezéshez és a reménykedéshez, vagyis a társadalom értelmi és időbeli szemhatárainak kialakulásához³¹ is szervesen hozzátartozik. Egy „olyan országban, amely nagyon sötét éjszakából botorkál egy új nap felé”, a gyógyító igazság nyithat távlatot, amelyben az „új kezdet” és a „fényes jövő” már nem csupán Übüeknek adatik meg.³²



31 • Assmann, *A kultúra emlékezete*, 31.

32 • Boraïne, „Dél-Afrika...” 23. Az „új kezdet” és „fényes jövő” szavaival záródik az előadás, Übü mama és Übü papa mondják, amikor elhajóznak.

10. Az előadás záróképe, Johannesburg, Market Theatre, 2014. július, fotó: Luke Younge

Képjegyzék

1. Részlet William Kentridge *Ubu Tells the Truth* (Übü elmondja az igazságot) című animációjából
2-10. Képek az *Übü és az Igazság Bizottság* előadásából, Johannesburg, Market Theatre, 2014. július, fotó: Luke Younge
Képek forrása: Kentridge Studio, <https://www.kentridge.studio/projects/ubu/>

Bibliográfia

A dél-afrikai bábkorról. Alida van Deventer, Adrian Kohler, Aja Marneweck és Janni Younge összeállítása. <http://www.handspringpuppet.co.za/south-african-puppetry/> (Megtekintés: 2024. 04. 06.)

Assmann, Jan. *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban.* Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 2004.

Bojtár B. Endre. „Isten archivistái. Interjú Alexander Boraïne-nel, a dél-afrikai Igazság és Megbékélés Bizottság alelnökével.” *Magyar Narancs*, 1999/19. http://magyarnarancs.hu/belpol/isten_archivistai_alexander_boraïne_a_dél-afrikai_igazság_es_megbekeles_bizottság_trc_alelnöke-63598 (Megtekintés: 2024. 04. 06.)

Boraïne, Alex. „Dél-Afrika Igazságtételi és Megbékélési Bizottsága.” *Fundamentum*, 2003, 1. sz. 14–23. https://epa.oszk.hu/02300/02334/00012/pdf/EPA02334_Fundamentum_2003_01_014-023.pdf (Megtekintés: 2024. 04. 06.)

Búr Gábor. „Dél-Afrika. Az elszigeteltségtől a regionális hatalmi státuszig.” *Afrika Tanulmányok* 1, no. 1. (2007): 59–69. http://www.afrikatanulmanyok.hu/application/essay/792_1.pdf (Megtekintés: 2024. 04. 06.)

Graham, Shane. “‘I Was Those Thousands!’: Memory, Identity and Space in John Kani’s *Nothing But the Truth*.” *Theatre Research International* 32, no. 1 (2007): 68–84. <https://doi.org/10.1017/S0307883306002513>.

Jákfalvi Magdolna. „A kanavászshős. Alfred Jarry Übü-dramái.” in Alfred Jarry. *Két Übü-dráma.* Budapest: Cartaphilus Könyvkiadó, 2011.

Kentridge, William & Handspring Puppet Company. *Ubu and the Truth Commission.* Előadásfelvétel. <https://www.youtube.com/watch?v=IVgTx53z14> (Megtekintés: 2024. 04. 06.)

Kentridge, William & Handspring Puppet Company. *Übü és az Igazság Bizottság.* http://trafo.hu/hu-HU/ubu_and_the_truth_commission (Megtekintés: 2024. 04. 05.)



Kerezi Klára. *Konfrontáció és kiegyezés. A helyreállító igazságszolgáltatás szerepe a közpolitikában.* Akadémiai doktori értekezés, 2011. https://real-d.mtak.hu/492/4/dc_231_11_doktori_mu.pdf (Megtekintés: 2024. 04. 06.)

Kornfield, Jack. *A bölcs szív. Buddhista tanítások pszichológiai megközelítésben a nyugati világ számára.* Budapest: Ursus Libris, 2017.

Marlin-Curiel, Stephanie. "The Long Road to Healing: From the TRC to TfD." *Theatre Research International* 27, no. 3 (2002): 275–88. <https://doi.org/10.1017/S0307883302000342>.

Mussi, Francesca. "Engaging with the South African Past: The TRC and How Theatre Performs Back." *Commonwealth Essays and Studies* [Online], 38.1 (2015): 91–101. <http://journals.openedition.org/ces/4978> (2024. 05.08.); DOI: <https://doi.org/10.4000/ces.4978>

Nagy András. „Jézus lebiciklizik a hegyről.” in Alfred Jarry. *Az Űbűk.* Budapest: Orpheusz Kiadó – Fekete Sas Kiadó, 1997.

Perczel Júlia, „Igazságszolgáltatás és megbékélés dél-afrikai módra. William Kentridge és a Handspring Puppet Company politikai színháza,” *Balkon*, no.1. (2016): 20–23.

Raduly Zsuzsa. „A dél-afrikai átmenet igazságszolgáltatása. Az Igazság és Megbékélés Bizottságának tevékenysége.” *Themis*, Az ELTE Állam- és Jogtudományi Doktori Iskola elektronikus folyóirata, 2013. február, 215–234. https://real-j.mtak.hu/21441/1/Themis_2013_2.pdf (Megtekintés: 2024. 05. 06.)

Schechner, Richard. *A performance.* H.n.: Múzsák, 1984.

Szabó Attila. *Performatív műtfeldolgozás Közép-Európában és a világszínházban.* PhD értekezés. PTE Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2017. <https://pea.lib.pte.hu/bitstream/handle/pea/17350/szabo-attila-phd-2017.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Megtekintés: 2024. 04. 06.)

Weinrich, Harald. *Léthé. A felejtés művészete és kritikája.* Budapest: Atlantisz, 2002.

Zagyvai Sári

ARTCADIA
műhely

Szokások a mindennapi
digitalizmus tükrében
Válogatás a fotográfia szakos
hallgatók képeiből

Habits in the Light of Everyday Digitalism
A Selection of Photography Students' Images



Zagyvai Sári
ORCID: [0009-0005-3063-1000](https://orcid.org/0009-0005-3063-1000)
MATE KC Rippl-Rónai Művészeti Intézet
zagyvai.sara@uni-mate.hu

Artcadia, ú.f. 3 (1), 61–69. (2024)

Absztrakt

A cikk a technológia változásának következtében kialakuló új szokásokra koncentrálnak, és veszi sorra a fotográfia szakosok tavaszi szemeszterben készült munkáit a téma kapcsán. A hallgatók a "kreatív fotótervezés" tantárgy keretében fókuszálnak azokra a változásokra, amelyek befolyással vannak a hétköznapi életben az emberek viselkedésmódjára. Az új technológiák nem csupán a szokásainkra vannak hatással, de a személyiségünket kiegészítő vagy helyettesítő online identitások alakulnak ki a digitális színtereken. Az elkészült kísérleti fotográfia műfajába tartozó munkák azokat a változásokat és összefüggéseket mutatják be, amelyek az alkotók saját életét is meghatározzák. Az ekképpen elkészült reflexiók a világ változását érintő kérdésekre és a hozzájuk kapcsolódó dilemmákra hívják fel a figyelmet. Habár a fiatal alkotók természetesnek veszik az újításokat, igyekeztek körüljárni több szempontból a kérdés sok aspektusát, és összetett kérdésekre keresték a választ.

kulcsszavak: technológia, digitalizmus, fotográfia, hallgatók munkái, változás, szokások

Abstract

This article focuses on everyday habits that are changing as a result of technological developments, and it reviews the series of photographs taken by photography students in the last spring semester. The students addressed the effects of the rapid transformation of mediums as part of the 'Creative Photographic Design' course. Not only have new technologies affected our habits, but online identities are also emerging in the digital scene. The presented works, which fall within the genre of experimental photography, show the changes and contexts that have affected the students' own lives. Such reflections draw viewers' attention to the issues and dilemmas related to the changing world. Although the young artists take innovations for granted, they have tried to approach all aspects of the topic from different perspectives and have worked on complex issues.

keywords: technology, digitalism, photography, works by students, habits, change

A tavaszi félév során a másodéves fotográfia szakos hallgatók a "Kreatív fotótervezés" kurzus keretében a technológia fejlődésével járó változásokra fókuszálva olyan fényképeket készítettek, amelyek kapcsolódnak azokhoz a mindennapi szokásainkhoz, amelyek folyamatos átalakuláson mennek keresztül. Az éppen uralkodó technológia sokféleképpen határozza meg gondolkodásunkat és a világ érzékelésének a módját.

Míg az egymást követő generációk számára évszázadokon keresztül a papírra nyomtatott szó hordozta a tudást és az információt, ennek végét az elektronikus média terjedése hozhatja el.¹ Az alapvetően látáscentrikus modern korban az új technológia berobbanása a vizualitás elsőbbségét tovább erősíti, és a más érzékszervhez tartozó testi tapasztalatok háttérbe szorulnak. Ennek egyik oka, hogy a két előtérbe kerülő érzékszervünk, a szemünk és a fülünk objektív karakterük folytán olyan tapasztalatokkal szolgálnak, amelyek megoszthatóak másokkal. A kódolható látvány elektromos jelekké alakítva átküldhető máshova, a hangok ugyanezen az elven közvetíthetőek, így egyszerre több helyen lehet ugyanolyan formában. A taktilis tapasztalás nem kódolható, hiszen az érzékelő maga a test, és kevésbé van szükség az elme működésére, mint mondjuk a látás vagy a hallás esetében.²

Az eszközökön futó audiovizuális tartalmak csak az utóbbi időszakban vannak behatással a felnövő generációk életére, korábban az embereknek alig volt tapasztalatuk ezen a téren. A veterán (1925–45 között születettek) és a baby boomer generáció tagjai (1946–64 között születettek) gyermekkorukban nem találkoztak vagy nagyon kis mértékben audiovizuális tartalmakkal, de az X és az Y generáció (1966–79 és 1980–1995) már alapvetően tévén felnövekedő generáció. Az alfa generáció (2010–2025) gyermekkorára elmondható, hogy az okostelefon és social media használ-

lata magától értetődő, és hasonlóan a mesterséges intelligencia léte is természetes lesz számukra.³

Az új technológiák nem csupán a képi fordulatra voltak hatással, de a figyelem és a koncentráció képessége is átalakulóban van. Jenny Odell *How to Do Nothing* című könyve szerint a jelenkor nyugati kultúráját az addiktív technológia uralma jellemzi, amely verseng a figyelmünk megvásárlásáért és eladásáért. A könyv egy cselekvési tervet, alternatívát vázol fel a hatékonyságról és a technodeterminizmusról szóló kapitalista narratívákon kívüli gondolkodásra.⁴

A médiatechnológiák használata az újabb generációk életében egyre jelentősebb szerephez jut. A képernyők előtt töltött idő exponenciálisan növekszik. Miközben az idősebb generáció félti gyermekeit az elektronikus média túlzott használatától, a fiatalabb generációt bosszantja, hogy szüleik tiltják vagy kontrollálni szeretnék az eszközök használatát.

Jellemző attitűddé válik ma, hogy ha semmi sem köti le az ember figyelmét, akkor a telefonja után nyúl. Levi Felix a digitális méregtelenítés (digital detox) élharcosa már a kétezres évek elején kempinget létesített a mindennapi technológia káros hatásaitól menekülni vágyóknak. A mindennapokat megváltoztatni és technológiamentessé tenni nem volt célja, habár új perspektívával szolgálhattak az embereknek arra vonatkozóan hogyan használják a technológiát. A képzőművészeket és fotóművészeket a technológia rapid változása mindig is foglalkoztatta. A média átalakulásával járó új folyamatok az alkotások egy csoportján központi szerephez jutott. A 80 éves képzőművész, David Hockney, normandiai farmján visszavonulva rajzokat készít a kert végi tájról. A sokat analizált és jól ismert táj nem papíron, vásznon jelenik meg, hanem iPaden. A digitális rajzokat, anyagtalán képeket átküldi, és

1 • Marshall McLuhan, *A Gutenberg-galaxis* (Budapest: Trezor kiadó, 2001).

2 • Cserhalmi Luca, "Áramlás energia és a megfoghatatlanság esztétikája, a szél mint megfoghatatlan erő," in *Echo, tanulmányok a természet esztétikai megközelítéséről*, szerk. Cserhalmi Luca, Lendeczki Kinga (Budapest: Kijárat kiadó, 2024).

3 • Steigervald Krisztián, *Generációk harca. Hogyan értsük meg egymást?* (Budapest: Partvonal Kiadó, 2020).

4 • Jenny Odell, *How to Do Nothing, Resisting the Attention Economy*, (New York, Melville House, 2019). Martin Jay, "The Scopic Regimes of Modernity", in: *Foster* (1988): 3–29. Magyarul: „A modernitás látásrendszerei”, (Fordította: Végső Roland) *Vulgo*, (2000, 2. évf. 1–2. sz.): <https://www.c3.hu/scripta/vulgo/2/1-2/jay.htm> (Megtekintés: 2024.06.15.)

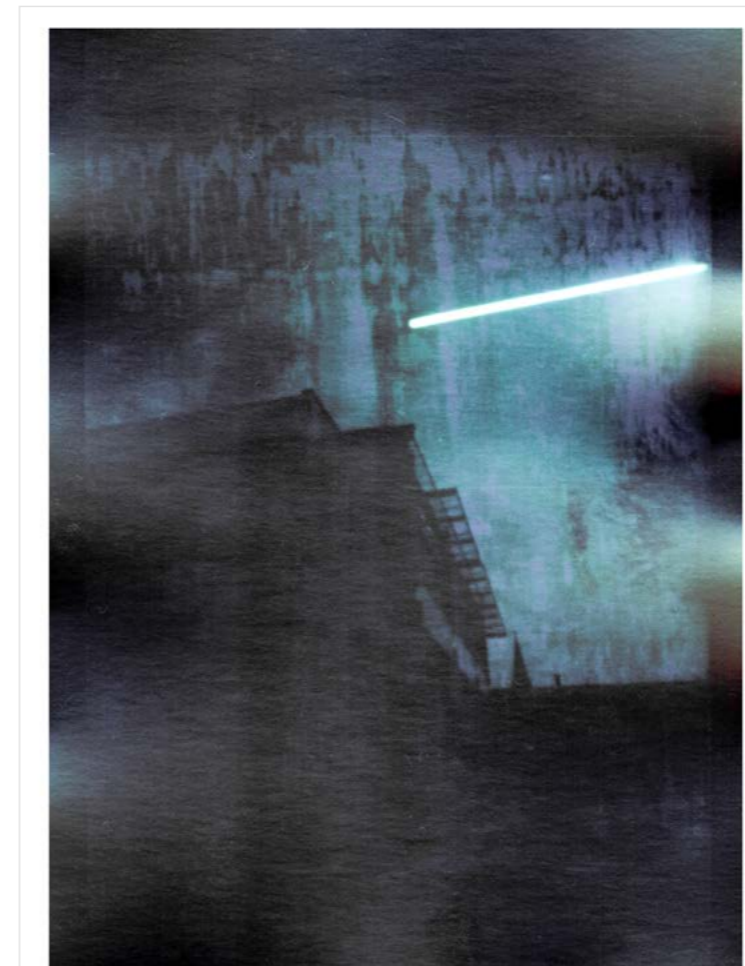
megosztja barátaival, rokonaival. A *Spring cannot be cancelled* című könyvben Martin Gayford művészetkritikussal, régi barátjával és munkatársával együttműködve az új munkákhoz kapcsolódó gondolataikat publikálták.⁵

A fotográfiák átalakulására gondolva látjuk, hogy az analóg formából a digitálisba történő átlépéssel hatalmas változáson ment át a médium. A tárgyyszerű, fizikai valójában is megjelenő és eltehető papírkép helyett manapság az anyagtalán képek áradata vesz minket körül. A fényképek materiális megjelenése nem egyértelmű a most egyetemre járó fotós hallgatóknak, és a fényképezésnek az analóg módja eltűnése van világszerte.

Változáson megy át az is, hogy milyen hosszan szemléljük a képeket, mennyire időzünk el egy-egy képet nézgetve. Jellemző napjainkban, hogy villanásnyi időre találkozunk a képekkel. Az instagramon vagy *Flickr*-ön megjelenő tartalmak nem feltételezik az elmélyült szemlélődést. Ezzel egyidőben nem csupán a vizuális tartalmak fogyasztási szokásai változnak meg, hanem az új attitűd a képkészítők munkamódszerén is meglátszik. A hallgatók nemcsak a technológia változásának tükrében igyekeztek megragadni az átalakulásokat, hanem a digitális identitás egyre fontosabb szerepére is fókuszáltak az alkotómunka során. A legtöbbször nagyon személyes élményből indultak ki, és a társadalom egészét érintő témához, és általános érvényű megállapításhoz jutottak el.

Orosz András a „kütyüzéssel” töltött idő hatásával foglalkozott. Lírai képei felhívják a figyelmet a digitális médiában futó tartalmak ingergazdagságára, a valós fizikai világ jelenségeinek normális tempójára és a köztük feszülő ellentétekre. „A legtöbb telefonon már van egy olyan applikáció, ami megmutatja, hogy egy nap mennyi ideig használtunk bizonyos alkalmazásokat. Ennek alapján sorozatomban

magamat vettem alapul, és camera obscura segítségével addig exponáltam fotópapírra, amennyi ideig használtam egy-egy alkalmazást a képernyőidő alapján. A minden esetben legalább fél órát exponált papíron látható a Nap mozgása, mely az eltelt időt hivatott megjeleníteni.”

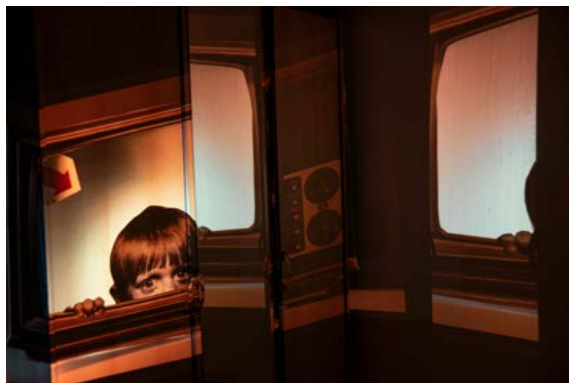


180”

5 • Martin Gayford, David Hockney, *Spring cannot be cancelled, David Hockney In Normandy* (London: Thames & Hudson, 2021).

1. Orosz András, *Habit*, 2024.

Kovácsik Emese azzal foglalkozott, hogy miként változik a gyerekek világa, és a megszokott játékaik helyét a digitális technológiák terjedésével milyen új formák veszik át. „A sorozat mélyebb rétege az, hogy megmutassa a digitális világ térnyerésének hatásait a gyermeki képzeletre, játékra. A régi játékokkal való szembenállás rámutat arra, hogy mennyire eltérőek lehetnek a gyermekek élményei és tapasztalatai a digitális és az analóg világban.” Kovácsik egy másik feladatmegoldása a digitális identitás témakörével foglalkozott, amely során multi-expozícióval készült fényképei maszkokat jelenítenek meg. A technika érdekessége, hogy nem egymásba folynak a rétegek, hanem az analóg papírból kivágott maszkok segítségével egymás mellé kerülnek, létrehozva a fragmentált látványt. A szétesett, de helyenként mégis egymásban folytatódó formavilág emlékeztet minket arra az ellentétre, amely a különböző platformokon megjelenő énjeink között feszül. „A fotográfiai sorozat multi-expozícióval készült képei ábrázolják az arc és a formák összefolyását, jelképezve ezzel az egyén belső konfliktusát a valós és a digitális énje között. Az átfedésben lévő rétegek képviselik az online világ sokszínűségét és lehetőségeit, amelyek között az egyén többféle identitást is ölthet.”

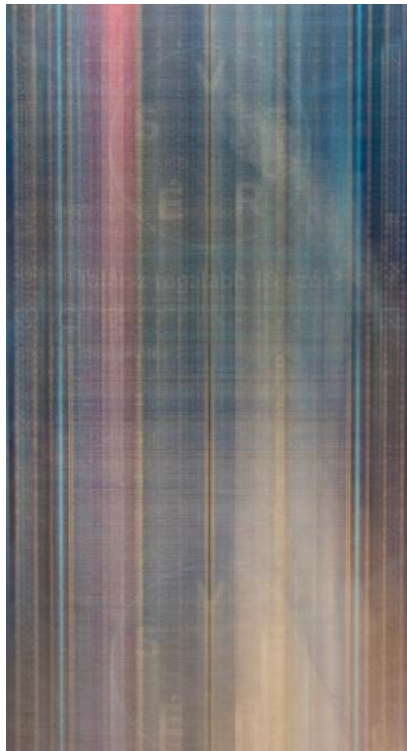


2. Kovácsik Emese, *Gyerekjáték*, 2024.



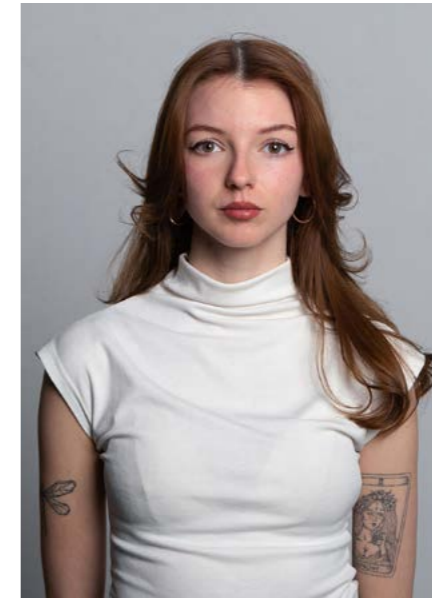
3. Kovácsik Emese, *Többszörös én*, 2024.

Csömöre Viktor a közösségi oldalak vég nélküli pörgetését (infinite scroll) vette alapul, mint egy nagyon gyakori időtöltést és terjedő 21. századi jelenséget, amelyben a másodpercekig megtekintett egy-egy tartalom rögtön törlődik és felülíródik a következő tartalommal. Hosszú expozícióval készült képei egy-egy ilyen pörgetésnek a lenyomatai. „Ezen absztrakt fotók pont annyira véletlenszerűek, mint ahogy a kézben tartott telefonon sem tudhatjuk, hogy lefelé görgetve mi jön velünk szembe. A képet a véletlenszerűség és az épp aktuális tartalom alakítja, a formák, a színek mind a véletlenszerű valóság, ami ott van előttünk nap mint nap, de a tartalma mindig változik.”



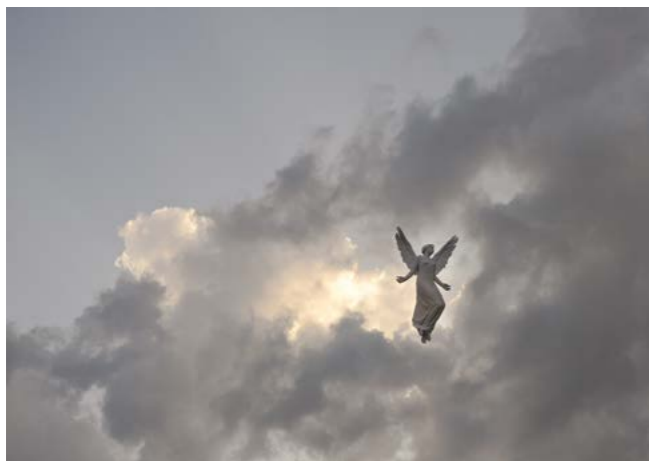
4. Csömöre Viktor, *Infinite scroll*, 2024.

Nagy Réka az egyetem hallgatóit vont be egy kísérletbe, ahol saját arcképüket alakíthatták át egy idealisztikus énképhez közelítve. Az utólagos manipulációkat analóg módon is elkészíthették, ceruzát használva, és digitálisan is csak néhány eszköz állt rendelkezésükre. A megjelenő mintázatok alapján a hallgató következtetéseket vont le – természetesen nem tudományos igényességgel. Inkább asszociációkat keltve a befogadóban, és tükröt tartva a nézőnek arra vonatkozóan, hogyan szeretnénk viszontlátni magunkat az online térben.



5. Nagy Réka, *Önkép*, 2024.

Toldi Emese az AI-val generált angyalkákat hasonlította össze a felnövő gyerekek angyalt ábrázoló rajzaival. Érdeklődése arra irányult, hogy a mesterséges intelligencia hogyan jeleníti meg azokat a transzcendens lényeket, amelyeket nem ábrázolnak fényképek. A mesterséges intelligencia és a spiritualitás vagy misztikum közötti kapcsolat-teremtés olyan érdekesítő téma, amely további izgalmas reflexióknak adhat teret.



6. Toldi Emese, *Angyalok*, 2024.

Tóth Zsombor portrékat fényképezett, hogy aztán a képek minőségét csökkentve maszkokat készítsen belőlük. Az így elkészült maszkokat adta az ábrázolt személyek kezébe. A saját maga és modelljei által létrejövő szituációt fényképeken rögzítette. „A sorozatom célja a digitális jelenlét szemléltetése elpixelesített maszkok segítségével, amikkel egy ember valódi és a digitális arca közötti egyre vékonyabb határt szerettem volna reprezentálni.”



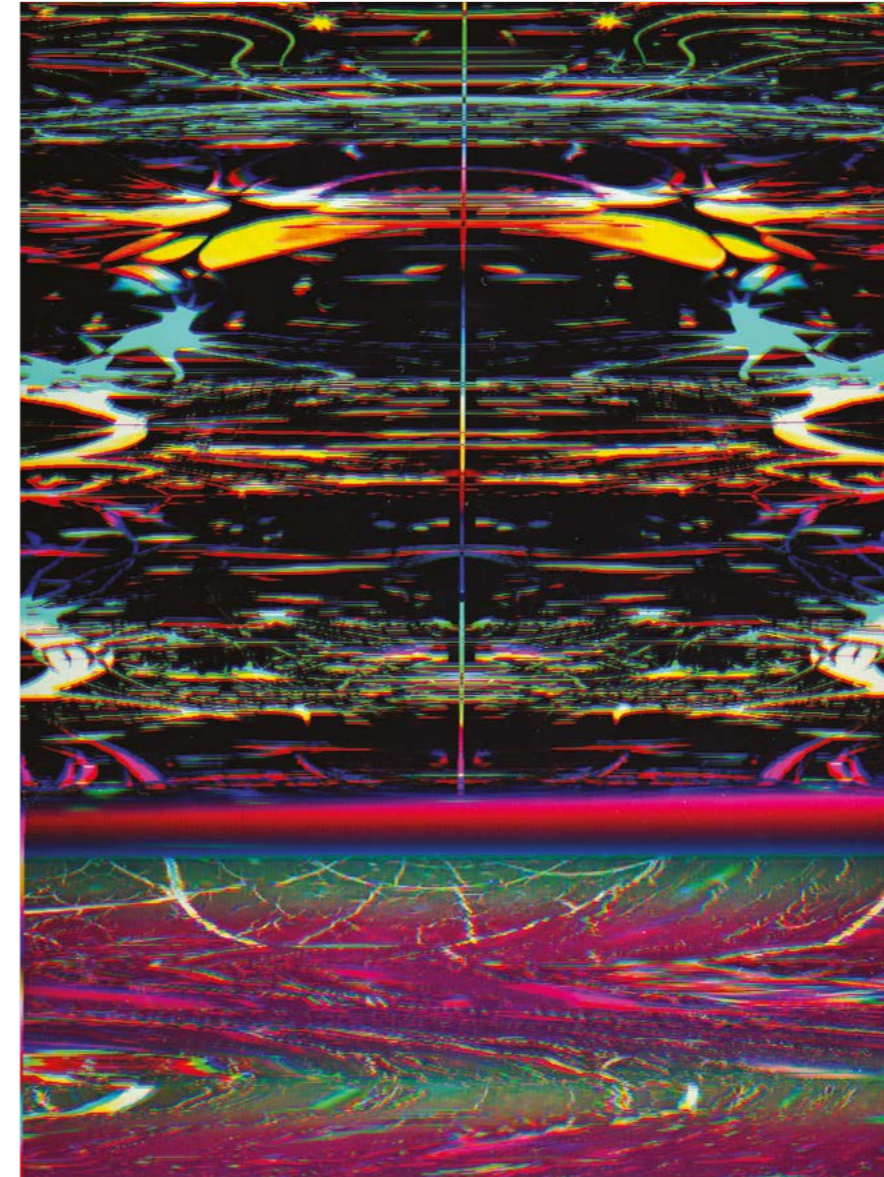
7. Tóth Zsombor, *Maszk*, 2024.

Rostás Ádám az identitás kérdéseire adott válasza során mesterséges intelligenciát használt, amely nem létező emberek arcát sok más fénykép alapján generálta. Az elkészült képeket kor és nem szerint csoportosította, majd egy képpé vonta össze a rengeteg generált képet. Vizuálisan éppen azért tud működni a rétegzett kép, mert a program a szemeket ugyanoda teszi, így a végeredményen megjelenő arc többé-kevésbé szembenéz velünk. „Összesen kb. 1500 képet töltöttem le. Egy-egy portré 250-300 képből áll össze. Az így elkészült képeken az egyes emberek individuális jegyei eltűnnek, egy kollektív, homogén, csak azon korcsoportra jellemző vonások maradtak meg.”

Rostás másik sorozatán a digitális kijelzőn futó vibráló videók, animációk változó képe találkozik a digitális szkener letapogató, szintén folyamatosan mozgó technikájával. Ebből a találkozásból születik meg a megismételhetetlen digitális állókép. „A végeredmény absztrakt képek sora lett, amelyek zavaros, vibráló és folyamatosan változó mintákat ábrázolnak. Ezek a képek a digitális világ folyamatos változását, rohanását tükrözik.”



8. Rostás Ádám, *Átlagos arc*, 2024.



9. Rostás Ádám, *Digitális videó scan*, 2024.

A munkafolyamat során a hallgatók megvizsgálták a kérdéskör minden aspektusát, és izgalmas képi nyelvezettel mutattak rá az összefüggésekre. Az egyéni látásmódú fotósorozatok változatos technikával készültek el, és az ilyenképpen létrejövő anyagok a saját életüket is befolyásoló tendenciákra világítottak rá. Ez a korosztály már természetesen veszi az elmúlt évtizedekben bevezetett technikai újításokat, és azok folyamatos változását. Viszonyuk a technikához mégis ambivalens. Egyfelől kikerülhetetlenül az élet részévé vált, és a mindennapokat megkönnyítő, célszerű vagy praktikus használatán túl könnyen a bűvöletébe kerülnek. Az alkotásokon mégis az jelenik meg, hogy képesek kritikusan hozzáállni a technológiához, látják a megszállott használatának hátrányait, például azt, hogy befolyásolja a figyelmet, vagy fölösleges időrabló tevékenységre sarkall. Ilyenképpen a témával kapcsolatban született reflexiók nem határozott állásfoglalások, hanem a világ változását érintő dilemmákra világítanak rá.

Képjegyzék

Orosz András, *Habit*, 2024.
 Kovácsik Emese, *Gyerekjáték*, 2024.
 Kovácsik Emese, *Többszörös én*, 2024.
 Csömöre Viktor, *Infinite scroll*, 2024.
 Nagy Réka, *Önkép*, 2024.
 Toldi Emese, *Angyalok*, 2024.
 Tóth Zsombor, *Maszk*, 2024.
 Rostás Ádám, *Átlagos arc*, 2024.
 Rostás Ádám, *Digitális videó scan*, 2024.

Bibliográfia

Cserhalmi Luca. „Áramlás energia és a megfoghatatlanság esztétikája, a szél mint megfoghatatlan erő.” In *Echo, tanulmányok a természet esztétikai megközelítéséről*, szerk. Cserhalmi Luca, Lendeczki Kinga. 77–88. Budapest: Kijárat kiadó, 2024.

Gayford, Martin és Hockney, David. *Spring cannot be cancelled: David Hockney In Normandy*. London: Thames & Hudson, 2021.

Jay, Martin. “The Scopic Regimes of Modernity.” In: *Foster* 1988. 3–29. Magyarul: “A modernitás látásrendszerei” (Fordította: Végső Roland.) *Vulgo*, 2000, 2. évf. 1–2. sz. <https://www.c3.hu/scripta/vulgo/2/1-2/jay.htm> (Megtekintés: 2024.06.15.)

McLuhan, Marshall. *A Gutenberg-galaxis*. Budapest: Trezor kiadó, 2001.

Odell, Jenny. *How to Do Nothing, Resisting the Attention Economy*. New York: Melville House, 2019.

Steigervald Krisztián. *Generációk harca Hogyan értsük meg egymást?* Budapest: Partvonal Kiadó, 2020.



Gyenes Zsolt

ARTCADIA
műhely

Parafrázisok

Paraphrases



Gyenes Zsolt
ORCID: [0000-0001-6037-5224](https://orcid.org/0000-0001-6037-5224)
MATE KC Rippl-Rónai Művészeti Intézet
gyenes.zsolt@uni-mate.hu

Artcadia, ú.f. 3 (1), 70–78. (2024)

Absztrakt

A különböző érzékszervek „egyesítése” a digitális platformon, és a hozzá kapcsolható valós idejű alkotói gondolkodás bizonyos szempontból visszavezet egy „aranykori állapotba”, oda, amikor még a kommunikáció, a művészetek holisztikus/abb karaktert mutattak. Az elektronika, a digitális technika figyelmünket újból az „egység” felé vezeti. A különféle médiumok, „modulok” természetesen módon alakulnak át egymásba, illetve jelennek meg szétválaszthatatlanul a technika adta új és újabb lehetőségekkel. „Új mágiáról” is beszélhetünk (akár). A „jelenkori sámán” tehát holisztikus szemléletet valósít meg, megidéz, emlékezik, kollektív tudást visz tovább, stb. Ez az írás elsősorban hallgatói munkák ismertetésére, elemzésére vállalkozik. Egy kurzuson kiadott kreatív feladat, a „Parafrázis” (2021, 2023) témája adja ehhez a vezérfonalat.

kulcsszavak: remix, loop, animált GIF, kísérleti média mű, audiovizuális

Abstract

In a way, the ‘fusion’ of the different senses on the digital platform and the real-time creative thinking that goes with it, takes us back to a ‘golden age’, an era when communication and art were more holistic. Electronics and digital technology lead our attention back to ‘unity’. The different media, the ‘modules’, are naturally transmuting into each other with the new and newer possibilities offered by technology. Thus the ‘contemporary shaman’ performs a holistic approach, he evokes, remembers, transmits collective knowledge, etc. This essay is primarily concerned with the presentation and analysis of student works created for a course task on the theme ‘Paraphrase’ (2021, 2023).

keywords: remix, loop, animated GIF, experimental media work of art, audiovisual

„Van múlt és van jövő, de azt szeretném tudni, hol vannak? Ha ezt egyelőre nem tudom is, – tudom, hogy akárhol vannak, nem jövő és nem múlt módjára vannak, hanem jelen módon. Mert ha a jövő ott is jövő, ha a múlt ott is múlt, akkor az egyik **még** nincs ott, a másik **már** nincs ott. Akárhó a helyük, akármilyen a valóságuk, biztos, hogy a módjuk jelen.”¹
(Szent Ágoston)

Az egyértelmű utalások, a parafrázisok és a remixek gyakran felbukkannak a jelenkori művészetben. Leginkább a posztmodern irányította rá a figyelmünket ezekre, de az azt megelőző avantgárd is előszeretettel alkalmazta az említett művészeti kifejezési formákat. A modern korból, ebben a vonatkozásban, gondolhatunk a legismertebb művészekre is, mint *Picassóra* vagy *Dalira*.

A **parafrázis** egy már létező műalkotás újraalkotása más eszközökkel, technikával vagy más stílusban, többnyire egy másik művész által. A **remix** nagy általánosságban olyan technológiai eljárás, aminek során egy művet elemekre bontanak, majd a megszerkesztett elemeket újra összerakják, hogy más művészeti minőség születhessen újjá. Ide kívánczik a sorba a **remake** fogalma is, mely az előbbiekhöz hasonlóan tömör meghatározás szerint: egy korábban készített mű hűségre törekvő, de újra megformált változata.

Ebben a szövegben olyan hallgatói művek ismertetésére vállalkozom, melyek fontos ismérve a **parafrázáláson** túl, hogy rövid időn belül mesélnek el egy történetet vagy történetet. A szerző **digitális haikuk**nak keresztelte el ezeket. A kiválasztott munkák további fontos tulajdonsága még a **loop** technológiájának használata. Ezek a rövid alkotások, habár lineáris szerkezetűek, mégis **kimozdulnak** a megszokott **tér-idő**ből. A szekvencia-kezdetnél van egy kis (technikai) ugrás, mintha kizökkenne a néző

a visszatérő állandóságból,² a **varázslatból**. A kísérleti, illetve avantgárd művek sajátja ez az **elragadtatás**.

Ha ismertebb technikát, esztétikai hátteret keresünk ezekhez a rövid opuszokhoz, akkor az **animált GIF** esztétikája, sajátosságai nyújthatnak referenciát. A GIF (**Graphics Interchange Format**) nem mai technika, az 1980-as évek végén jelent meg a számítógépes környezetben, de ennek ellenére nem kopott ki a gyakor(lat)i használata.³ A közösségi oldalak sokkal könnyebben ágyaznak be egy GIF szekvenciát, mint például egy hagyományos videót. Természetesen mindegyiknek megvannak a sajátosságai, **helyei**, így a létjogosultságuk is. A GIF az álló- és mozgóképek között „rezeget”. Az alkotói megvalósítás visszavezet a kezdetekhez, az optikai játékokhoz, mint például a **zootróphoz**, a **fenakisztoszkóphoz** vagy a **mutoszkóphoz**.⁴

A következőkben ismertetett, hallgatók által készített művek tehát a fentiekben összefoglalt technikai és alkotói minőségekhez igazodnak. A feladat egy multimédia kurzus keretében került kiadásra a MATE Rippl-Rónai Művészeti Intézetében. A **parafrázis** kreatív gyakorlathoz vagy projektfeladathoz⁵ az alábbiak kiindulási tényezők szolgáltak alapul. A projekt interdiszciplináris, illetve összetett jellege miatt maga a feladat kiadása is hosszabb az átlagosnál – jó néhány tényezőt kell figyelembe venni. Íme a kiadott feladat leírása:

Keressen az interneten olyan ismert, emblemikus festményt, melyet szívesen **parafrázálna**. Töltse le a művet! Jól körülvágható formákból álló, a lehető legjobb felbontású reprodukciót használja.

Néhány példa, illetve javaslat ismert művekre: **Bruegel: Parasztlakodalom**, **Bosch: Gyönyörök kertje (esetleg részlet)**, **Botticelli: Tavasz**, **Raffaello: Athéni iskola**, **Vermeer: Múterem**, **David: A Horatiusok es-**

2. • Ebben a vonatkozásban eszünkbe juthat az „ördögi kör”, vagy a „Samsara kereke” kifejezés is.

3. • **GIF-szócikk**, <https://en.wikipedia.org/wiki/GIF> (megtekintés: 2024. 04. 27.)

4. • Gyenes Zsolt, *Fény, mozgás és árnyék* (Kaposvár: Profunda Könyvek, 2007), 5–11. Online: http://gyenes62.hu/gyenes_mozgo_jegyzet.pdf (megtekintés: 2024. 04. 27.)

5. • Gyenes, *Fény, mozgás és árnyék*, 98–117.

1. • *Szent Ágoston vallomásai* (Budapest: Szent István Társulat az Apostoli Szentszék Könyvkiadója, 2015), 323–324.

küje, Courbet: *Kötőrők*, M.S. mester: *Mária és Erzsébet találkozója*, Ferenczy Károly: *Október*, Szinyei Merse Pál: *Majális*, Munkácsy Mihály: *Tépéscsinálók*, Lichtenstein: *That's the way...* Lehet egyénileg, de párokban is dolgozni. A GIF esztétikáját, jellegét alapul vevő, 15-20 másodperces *loop*ot kell megalkotni. A formátum *MOV/AVI/MP4*, a minőség *full HD* legyen.

Nagyjából 20 elem mozogjon egyszerre „hurokszerűen” (pl. karok, tányérok, almák, csillagok, fák). Folyamatos; egyirányú, forgó, oda-vissza történő, illetve *váltogató/vibráló* mozgásokat tervezzen. Ezek ne legyenek bonyolultak (GIF-stílus). Minden mozgó elemet külön rétegen szükséges kezelni a szerkesztés során. További *layere*ken átalakulások (pl. épületek, hátterek) lehetnek. A kép akár teljesen megváltozhat a szekvencia végére.

A kreativitás, az ötletesség, de akár a humor is kiemelt szerepet kapjon. Bármilyen megtörténhet a jelenetben (nem kell reálisnak lennie, csak valószínűnek). Eltérő ritmusokkal építkezzen (mint a karmester a többszólamú zenemű irányításánál). Történjen utalás is a mai korra valamilyen formában. A rövid mozgóképet háromszor vegye fel, ismételje meg egymás után. Saját felvételű hangokat, zörejeket is társítson a mozgóképhez. Ez utóbbi is nagyon fontos része a projektnek, az elkészült *audiovizuális opusznak*.

Javasolt digitális technika: *Adobe Photoshop* (*frame by frame* animáció-előkészítés), *Adobe After Effects*, *Adobe Premiere*, *Blender*, *Adobe Soundbooth* stb.

A projekthez 3-5 oldalas portfóliót (munkanaplót)

is szükséges készíteni (pdf formátumban), melyben az eredeti mű rövid szöveges ismertetése és a belőle készült mű koncepciójának leírása szerepel, azontúl forgatókönyv/story-board, fázisok és a kész mű állóképi reprodukciói találhatóak.

Adobe Photoshop használatnál elsősorban a következő eszközök kerülhetnek előtérbe: *Polygonal Lasso Tool, Cut (psd.), Select/Modify/Feather, Clone Stamp Tool, Blur Tool* és *Edit/Free Transform*. Az *Adobe Premiere* mozgókép/animáció-szerkesztő felülete (*Preferences/General/Still Image Default.../2 frames, stb.*) a végső szekvencia összeállításában kaphat szerepet. Az *After Effects* további nagyszerű lehetőségeket kínál, ugyanúgy a 3D programok, mint például a *Blender* is. A saját felvett hangok, zörejek szerkesztésében elsősorban a *Garage Band* és az *Adobe Soundbooth* jöhet számításba.

A tanulmány második részében a következő hallgatói munkák kerülnek tárgyalásra: **Bálint Ádám–Dobó Márton**: *Caspar David Friedrich/Vándor a ködtenger felett*, **Kocsis Roland–Köves Ádám**: *Rembrandt/Dr. Tulp anatómiája*, **Király Ágnes–Szente Szimonetta**: *Salvador Dali/Raphael's Head Exploding* és *Madonna in Particles*, **Abdulahman Zayed**: *Remedios Varo/Papilla estelar* és **Emilio Vela**: *Fortunato Depero/Grattacieli e tunnel*. A válogatott animációkhoz internetes link is társul, ahol a tárgyalt hallgatói művek megtekinthetők.⁶

Bálint Ádám és **Dobó Márton** 2021-ben készítette el Caspar David Friedrich *Vándor a ködtenger felett* című festményének parafrázisát. A következőket írták a műhöz társított portfóliójukban:

6. • Parafrázisok/Paraphrases. 2021–2023. *Hallgatói munkák*. MATE Rippl-Rónai Művészeti Intézet. Témavezető: Gyenes Zsolt. <https://www.youtube.com/watch?v=Ue3WXeNUj8E> (megtekintés: 2024. 04. 27.)

„Blenderben dolgoztunk, az egész kép meg lett modellezve, hogy teljesen mozgatható legyen. Új értelmet adtunk a műnek azzal, hogy a természet fellázad, és így megszűnik az ember látszólagos uralma felette. (...) Nagy figyelmet szenteltünk a karakter csontvázának megalkotására. (...) Az alak megmozgatásához referencia-videókat készítettünk, melyeknek segítségével pontosabban le tudtuk animálni az emberi mozgást. Az atmoszférikus zajokhoz természeti hangokat és legfőképpen szelet használtunk.”⁷

A mű erőssége a magas színvonalon megvalósított mozgásokban és az ötlet meglepő erejében rejlik. A társaikhoz hasonlóan *valódi* kortárs szellemiségű munkát sikerült megvalósítaniuk. A történet meglepő fordulatot vesz, és ezzel összhangban a számítógépes játékok világát is megidézi.



1. Részlet Bálind Ádám és Dobó Márton *A ködtenger ura* című munkájából, 2021.

7. • Bálind Ádám–Dobó Márton, *A ködtenger ura, Pdf munkanapló*, MATE Rippl-Rónai Művészeti Intézet, Kaposvár, 2021.

Ugyanebben a szakmai csoportban, – ahová egyébként a képzés BA animációs szakirányos hallgatók jártak –, az előbbivel azonos kurzuson készült *Les* címmel egy Rembrandt-parafrázis is. A mű koncepciójáról a következőt írták munkanaplójukban az alkotók:

„A festmény hosszas elemzése közben arra lettünk figyelmesek, hogy a boncoláson résztvevő emberek nem is igazán Dr. Tuplra és a holttestre figyelnek, hanem inkább a jobb sarokban lévő könyvre. Ez pedig egy tökéletes kiindulópont volt az ötlet megszületéséhez. Kitaláltuk, hogy ez lehetne egy tanóra, amin Dr. Tulp a tanár és a résztvevők pedig a hallgatók, akik nem figyelnek az órára, hanem helyette inkább a kép jobb sarkában levő TV-t nézik, amit a könyv helyére tennénk. A TV-ben egy focimeccs menne, miközben mindegyik hallgató másképpen fejezné ki az izgalmát. Például az egyik a körmét rágná, a másik a Tippmix szelvényét nézné végig, a harmadik pedig unalmában elaludna. A loop során a kamera végigpásztázná az összes, sajátos viselkedésű karaktert, majd végül egy totalban látnánk őket, hogy utána a loop újra indulhasson.”⁸

Kocsis Roland és **Köves Ádám** nem kevés humorral fűszerezve *mozgatta meg* az ismert festményt. Az eredeti mű karakterei, viselkedésformái adták az ötletet ahhoz, hogy a figurákat *jelenkori helyzetbe hozzák*, átigazítsák az alkotók. Ehhez technikai értelemben kiemelten *Adobe Photoshop* (elemek kivágása, előkészítése) és *Mohot (csontozás, 2D Triangular Mesh)* hívtak segítségül.

8. • Kocsis Roland–Köves Ádám, *Les, Pdf munkanapló*, MATE Rippl-Rónai Művészeti Intézet, Kaposvár, 2021.



2. Részlet Kocsis Roland és Köves Ádám *Les* című parafrázisából, 2021.

A harmadik kiragadott példa a 2021-es kurzus munkáiból **Király Ágnes** és **Szente Szimonetta** két *Dali* festményt egyesítő *loop*ja. Dali maga is előszeretettel *parafrazált*, mint korábban említésre került. Leginkább *Millet* művészetéből merített, de ebben az esetben *Raffaello* egyik Madonna-képe jelentette a kiindulási alapot számára.

A következő rész a hallgatók által mellékelt munkanaplóban olvasható:

„Dali a robbanás köré építi elsősorban a koncepciót, ugyanis a festményen a Hiroshima és Nagasaki atomrobbanás az elsődleges kiindulás. A mi célunk az, hogy ezt az elgondolást továbbvigyük, továbbgondoljuk. Egymástól eltérő, elváló rétegekből épül fel a mű; körkörös formákba rendezve,

megteremtve, életre keltve a mozgás dinamikáját. Ehhez azonban kellett egy másodlagos koncepció is, hogy egységesen létre tudjon jönni a robbanás dinamikája és legyen célja, amely A-ból B-be halad. Nem akartuk teljes egészében felbontani a kép felépítését, ezért a pulzáló, robbanó Madonna részecskéiből, atomjaiból állítottunk össze egy újabb Dali képet, melyen szintén a Madonna látható...”⁹

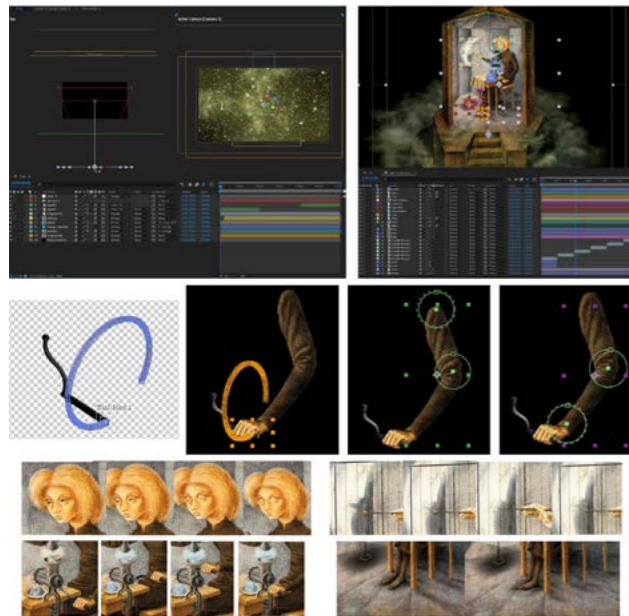
A készítő két dimenziós animációs szerkesztő programot használtak, azontúl a hangkörnyezetet *montázs technika*-val, *atmoszférikus* hatásúra alakították ki.



9. • Király Ágnes–Szente Szimonetta, *Salvador Dalí festményéhez, Pdf munkanapló*, MATE Rippl-Rónai Művészeti Intézet, Kaposvár, 2021.

3. Részlet Király Ágnes és Szente Szimonetta két Dalí műre épülő parafrázisából, 2021.

Abdulrahman Zayed animációja a szürrealista művész, *Remedios Varo* 1958-ban készült festményét gondolja újra, illetve *mozgatja meg*. Az alkotó az előkészítésnél a *Mesterséges Intelligenciát* is segítségül hívta a megfelelő képfelbontás eléréséhez. A társaihoz hasonlóan Zayed is *Adobe Photoshop* alkalmazásával *szedte szét* az elemeket és *rekonstruálta* a nem látható részeket. A számtalan elem külön *layer*ekre került és ezután következhetett az animálás. A kép bizonyos részeinek „élethű” megmozgatása a *Blender* nevű háromdimenziós szoftverrel valósulhatott meg. Igazi technikai kihívásnak számított a forgó mozgások megfelelő kivitelezése. A projekt következő fázisa, a mozgó háttérrel és a virtuális kameramozgásokat *Adobe After Effects*-szel hozta létre. Az egész mű álomszerű atmoszférájának megteremtésében, a vizualitáson kívül nagy szerepet kapott a hang, illetve a zene megfelelő összeállítása.



4. Részletek Abdulrahman Zayed munkanaplójából, 2023.

Emilio Vela, csoporttársához hasonlóan, számunkra szintén egy kevésbé ismert képzőművész, az olasz futurista *Fortunato Depero* egy festményét választotta feldolgozásra. A *futuristákra* jellemző mozgás, dinamika, a gépek „szerepeltete” ennek a műnek is az alapját képezi. Körök, négyzetek, diagonális irányok, mind jellemzői a formavilágnak. *Vela* a feladatnak megfelelően elképzelte és megmozgatta a statikus képet. A hangkörnyezet elválaszthatatlanul együtt él a mozgóképpel. Ez a *vizuális zene* a laikusok számára is kézzelfoghatóvá teheti a futurizmus esszenciáját.



5. Emilio Vela a műve előtt a LOKART kiállításon, a pécsi Művészetek és Irodalom Házában 2023-ban (fotó: Gyenes Zsolt).

Az ebben a dolgozatban tárgyalt hallgatói munkák a pécsi LOKART kiállításon kerültek bemutatásra a szélesebb közönség számára.¹⁰ „Mi lehetne inkább egy képzőművészeti fesztivál főtémája, mint az Illúzió, amely mindig is és ma egyre inkább meghatározza a művészeti gondolkodást!” – írták a fesztivál szervezői a 2023-as tematikával kapcsolatban.

Végezetül egy olyan, a szerző által készített állókép kerül ismertetésre, amely algoritmikus, automatikus megoldással, konkrétan Cornelia Sollfrank *Net Art Generatora* (NAG)¹¹ segítségével született meg. A NAG asszisztálásával készült alkotások egy korai *Mesterséges Intelligencián* alapuló képépítésre lehetnek példák. A 2011-ben készült *Rippl-Rónai* parafrázishoz e sorok írója a *generátor* irányításával, négy Rippl-Rónaihoz kapcsolható internetes képből *gyúrt össze* egy újat. A művésznek itt mintegy alkotótársává vált tehát a *Net Art Generator*. A forrásképek keverése ezzel a technikával nem egy *egyszerű transition*, vagy valami hasonló megoldás, hanem sajátos, kreatív *szín-forma egyesítés*. Az alkotó lényegében szerkesztővé válik, aki a generált változatok közül választja ki a számára leginkább megfelelőt.

A művészet az időről, annak fonákságairól is óhatatlanul szól. A kísérleti médiaművészet még érzékenyebben reagálhat erre az összetett, alapvető témára, mert sok esetben magát az időt faggatja *időalapú* megoldásaiban.

Szent Ágoston lényegét tekintve *megszüntette* az időt, annak fogalmát – legalábbis a hagyományos köznapi értelemben ezt tette –, amikor a múlt és jövő *kiiktatásával* egy mindenk felett lebegő jelenről, egy nehezen megfogható állandóságról, *egységről* értekeznek. A lineáris haladás oldódik fel a jelenben. A pillanat megfogalmazódik, de ugyanabban a *minutumban* el is tűnik.

10. • LOKART kiállítások. <https://lokart.hu/kiallitasok/> (megtekintés: 2024.04.27.)

11. • <https://net.art-generator.com/>, <https://net.art-generator.com/contact.html> (megtekintés: 2024.04.27.)



6. Gyenes Zsolt – NAG: *Rippl-Rónai parafrázis*, 2011.

Az ebben a tanulmányban tárgyalt, rövid, GIF esztétikát alapul vevő *loop*ok, ha nem is szüntetik meg az idő fogalmát, de mindenesetre *célzott* kérdéseket fogalmaznak meg annak irányába.¹² A *hurkolt időfolyam* kapcsán nincsen kezdet és befejezés, *csak jelenidejűség* létezik. Maga a néző is ebben az állapotban lebeg, amikor az olyan típusú alkotásokkal találkozik, mint az itt ismertetett példák. Az idő kizökken megszokott kerékvágásából. Mindezekkel összefüggésben a művek a kiállító-, vagy a virtuális tér *rituális természetét* is alakítják, mert felülemelkednek a már érintett múlton és jövőn, itten és hely(szín)en – helyettesítik, illetve újból megjelenítik azt, ami *egész, holisztikus természetű*, ami valamikor a sámánok rituális cselekedeteinek sajátja volt. A művészet visszatér oda ahonnan indult.

12. • Fontos megjegyezni, hogy alapvetően a művészet egészére is igaz az, amit a médiaművészet kapcsán itt kiemelünk, hangsúlyozunk.

Képjegyzék

1. Részlet Bálint Ádám és Dobó Márton *A ködtenger ura* című munkájából, videó loop, 2021.
2. Részlet Kocsis Roland és Köves Ádám *Les* című parafrázisából, videó loop, 2021.
3. Részlet Király Ágnes és Sente Szimonetta két Dali műre épülő parafrázisából, videó loop, 2021.
4. Részletek Abdulrahman Zayed munkanaplójából, képernyőkép, 2023.
5. Emilio Vela a műve előtt a LOKART kiállításon, a pécsi Művészetek és Irodalom Házában 2023-ban (fotó: Gyenes Zsolt).
6. Gyenes Zsolt – NAG: *Rippl-Rónai parafrázis*, elektrográfia, print, 2011.

Bibliográfia

- Bálint Ádám–Dobó Márton. *A ködtenger ura*. Pdf munkanapló, MATE Rippl-Rónai Művészeti Intézet, Kaposvár, 2021.
- GIF-szócikk, <https://en.wikipedia.org/wiki/GIF> (megtekintés: 2024. 04. 27.)
- Gyenes Zsolt. *Fény, mozgás és árnyék*. Kaposvár: Profunda Könyvek, 2007. online: http://gyenes62.hu/gyenes_mozgo_jegyzet.pdf (megtekintés: 2024. 04. 27.)
- Király Ágnes–Sente Szimonetta. *Salvador Dali festményéhez*. Pdf munkanapló, MATE Rippl-Rónai Művészeti Intézet, Kaposvár, 2021.
- Kocsis Roland–Köves Ádám. *Les*. Pdf munkanapló, MATE Rippl-Rónai Művészeti Intézet, Kaposvár, 2021.
- LOKART kiállítások. <https://lokart.hu/kiallitasok/> (megtekintés: 2024.04.27.)
- Net Art Generator. <https://net.art-generator.com/contact.html> (megtekintés: 2024.04.27.)
- Parafrázisok/Paraphrases*. Hallgatói munkák, 2021–2023. MATE Rippl-Rónai Művészeti Intézet. Témavezető: Gyenes Zsolt. <https://www.youtube.com/watch?v=Ue3WXeNUj8E> (megtekintés: 2024. 04. 27.)
- Szent Ágoston vallomásai*. Budapest: Szent István Társulat az Apostoli Szentszék Könyvkiadója, 2015.
- Vela, Emilio. *Skyscrapers and Tunnel*. Pdf munkanapló, MATE Rippl-Rónai Művészeti Intézet, Kaposvár, 2023.
- Zayed, Abdulrahman. *Painting Animation Process*. Pdf munkanapló, MATE Rippl-Rónai Művészeti Intézet, Kaposvár, 2023.



Káplán Géza

ARTCADIA
műhely

Konfesszió

Az Éneklő Akadémia performansz csoport munkásságának alázatos
és önkritikus értelmezése

Confession

A humble and self-critical interpretation of the work of the Singing Academy performance group



Káplán Géza

Artcadia, ú.f. 3 (1), 79–85. (2024)

Absztrakt

Egy összművészeti igényű performansz csoport tagjának lenni szerteágazó kulturális érdeklődést, ismeretet kíván, s persze némi naprakész önbizalmat, lelki önfeledtséget. Rólam szólva: elsősorban irodalmár vagyok, kivált lírikus. Két verseskötetet s irodalmi, képzőművészeti tárgyú kritikákat, esszéket jegyzek, de képzőművészeti végzettséggel is rendelkezem, valamint színházi, filmes tanulmányokat folytattam. Klencsár Gáborral, az Éhező Apácák zenekar frontemberével 1983-ban „ismertünk egymásra” egy kisfilmem vetítésén, nem épp véletlenül, hisz alkalmazott és művészi fotósként maga is filmterveket dédelgetett. „Őskorszakunkban” főként performansz jellegű akciókat abszolváltunk, illetve kísérleti játékfilmekkel nyugóztunk le néhány nézőt és kritikust. 1990-ben csatlakozott hozzánk Lékai Sándor, leendő filozófus, az esztétikán túl több tudományterület állhatatos kutatója; tehát kénytelen voltam megnevezni magunkat: Éneklő Akadémia. S innentől máig – Novák István állategészségügyi üzemmérnök és vállalkozó kedvű médium közreműködésével – szórakoztatjuk magunkat és a közönséget.

kulcsszavak: performansz, összművészet, Éneklő Akadémia, rítus, jelenlét, szakralizáció

Abstract

Being a member of a performance group with a multidisciplinary artistic demand requires a wide range of cultural interests and knowledge, and of course some up-to-date self-confidence and spiritual self-exuberance. Speaking about myself, I am first and foremost a writer, especially a lyricist. I have published two books of poetry, several literary and visual arts reviews and essays, but I also have a degree in fine arts and have studied theater and film. I met Gábor Klencsár, the front man of the band “Éhező Apácák” (Starving Nuns) in 1983 at a screening of a short film of mine, not only by coincidence, as he himself was working as a photographer but he was also an art photographer and had his own filming aspirations. In our “ancient days”, we mainly did performance actions and impressed some viewers and critics with experimental feature films. In 1990 Sándor Lékai joined us, a future philosopher and a persistent researcher in several disciplines next to aesthetics. Therefore, I was forced to give us a name: Singing Academy. And from then on – with the help of István Novák, a veterinary engineer and adventurous medium – we have been entertaining ourselves and the public.

keywords: performance, Gesamtkunstwerk, Singing Academy, ritual, presence, sacralization

„az emberi szellem (...) képes arra, hogy hódoljon önmaga előtt, önmagát szeresse, önmagát megteremtse, önmagát kutassa. (...) A fejlődés lesz épenséggel az a kritérium, amely nélkül az emberi szellem egyáltalán nem merészelhetné azt akarni, hogy Isten lényege legyen.” (Franz Rosenzweig)

Hol is kezdje... Mmmm. (Eszerint maradok egyes számú elbeszélő személy, társaim múltjában katorászván is.) Nos: nem elegáns „magunkról” beszélni egy értekező prózában – érintettként! Mentségem lehet az alábbi megszóvegett őszinteségroham, melyet a szellemi rímhívó szó, a *rítus* indított. S a végére tán „kiborul”: hatalomittas művészeti közszereplőként – Canossát jártam... Bűnbeesett magam provokáltam, no.

Nekifutásból kell elszállnom – egy régi-régi filmélményre emlékezve. Ingmar Bergman: *Rítus*. Működésünknek (és műfajunknak!) majd összes erénye és gyalázata; társadalmi/lélektani eredője és logikusan kívánatos elhalta egyaránt felfejthető és magyarázható ebből az egyetlen opusból. (Is, persze; de ebből frappánsan.) „Minden külön értesítés helyett” igazodnék a kulturális emlékezethez; jöjjön egy újabb idézet, tehát.

„Isten hallgat, a Bergman filmek szereplői ennek tudomásulvételével próbálnak boldogulni, s társas kapcsolataikban keresik a hitet, a csodát – egymásban és egymásért. Az Istennel való küzdelmükben eljutottak önmagukhoz, s most ott állnak magukra hagyottan. Felszabadultak és válságba kerültek. A válság tudatosításának felkent papjai a művészek – erről tanúskodik Bergman egész életműve. (...) A rítus idézet, egy pogány szertartás feleleveníté-

se abból az időszakból, amikor vallás és művészet összetartozott. A társulat tagjai papi csuhára emlékeztető esőkabátban érkeznek a vizsgálóbíróhoz a darab előadására. (...) Bergman ügyes dramaturgiai fogással olyan helyzetet teremt, amelyben nem magát a rítust, csak a rítus imitációját látjuk. Az előadás ugyanis a bíró irodájában zajlik, egyszemélyes közönség előtt.”

Itt és most sürgősen a cselekmény részletezése, a film gondolatiságának szituálása; ha a kedves olvasó veszi a fáradságot és összeveti a fenti sorokat a performansz megnevezéssel ellátott művészeti jelenség főbb attribútumaival, különös összefüggésekre lelhet. Asszociálni az Éneklő Akadémia specifikumaira, megint csak itt és most, az én tisztem; lazán, de következetesen áthallok, ígérem. (Szemérmesen épp csak megjegyezném: az említett esőkabát több produkciónkban szolgált jelmezként (*Lélekjelenlét*,² *Saját-állapot*, *Reszket a hold*, *Mária könnyei*, *Géntérkép*); hogy – tudatosan! – nem loptuk Bergman úrtól, mondanom tán nem kell, bár ki ismerheti az emlékezet csalárd működését; de hogy Valaki valami mém-ívet húzott köztünk, ettől hajlamos vagyok meghatódni.)

A hiányzó szertartásokat helyettesítjük. Úton-útfélen minden bávatag, mert jóindulatú, minden okoskodó, mert provokatív; működésünk miértjét s mikéntjét firtató kérdésre ezt válaszoltuk. Mintegy velős krédónkká vált, hasznos „nagyot mondássá” mindenesetre, hisz egy ily tág meghatározás mint zen-ütés azonnal lezárja a kínos lassúsággal kibontakozó – akár kocsmai, akár zsrnál-kultúrkodó – diskurzust. Ám miféle hiányt akartunk – gögünkben ábrándozva! – betölteni? Rituálék garmadája szolgált épülésünkre a létező szocializmus utolsó évtizedében éppúgy, mint az azt követő és máig regnáló létező kapitalizmus évtizedeiben. Íme ta-

1. • Gelencsér Gábor, „Bergman rítusai: Arc, Szűzforrás, Rítus,” *Filmmvilág* 50, 9. sz. (2007): 25.

2. • Éneklő Akadémia, „Lélekjelenlét,” 1994.04.08., <https://www.youtube.com/watch?v=DvYsu0S-m71Q>



1. *Géntérkép performansz*,
Szigetvár, 2000. augusztus 20.
Előadók: Horváth Anita, Káplán
Géza, Klencsár Gábor, Lékai
Sándor



2. *Reszket a Hold performansz*,
AnnArt fesztivál, Szent Anna-tó,
Románia, 1996. július 27.
Előadók: Káplán Géza, Klencsár
Gábor, Lékai Sándor

núságként egy szép példa az előbbi etapból. Helyszín: szakmunkásképző kollégium, negyedik emelet; alant az osztályterem s az oktató-nevelő munka mindkét oldali résztvevőit boldogító üzemi konyha. Legyen lift, ami a népséget emeli!

Van. És minden év március 21-én e zajos emeltyű vakszeme előtt felsorakozik a vezetőség (értsd: változatos beosztású és gondolkodású tanárok) – valamint a létező tanulóifjúság. Nagy a csend. Bogáznak a tavasz. Nem szabad lecsapni! – mozogni, egyáltalán... Erősödő bűgás, majd hatalmas csattanás: a liftajtó reléje kioldott, hál'isten, s az igazgató mélyen meghajolva előre tessékeli a veteránt, aki az alternatív március helybeli hősének kései utódja. És felreccsen a rocktól nyűtt lemezjátszón az Internacionálé s a Himnusz. Értelmezhetetlen beszéd, majd visszaút. A lift nélkülözhetetlen, a lift főszereplő – vertikálisan hazudik.

Szusszanjunk, olvasóm! (Mert sorolhatnék még számtalan intim vagy köztéri rituálét, akár jóval pozitívabb előjellel, ám félszegen – s némileg magakelletőn – várakozik laptopomon a „főtéma”. Az egyházi szertartásokhoz való viszonyulás a csoporton belül változatos volt: alter-rock alapú, érzelmes/racionális provokáció; filozófiába oldott (és értelmesen oldódó) ótestamentumi hitmagyarázat, azaz frivolan megengedő provokáció; a megörökölt katolicizmust hit és ráció reménytelen küzdelmében megélő magam, hevületet lelvén az egyház valóságnak vélt rendszerellenességében – megint csak dafke-éthosz, megint csak provokáció. S megint a kérdés: mi az a bizonyos – hiány-élmény? Hogy nincs semmilyen – élhető! – bizonyosság? Ami aztán helyre tenné a beszélőt éltető semmit. A beszélő lenne a bizonyosság (Witti, ó!) miközben épp nem mond semmit? Legalábbis arról a tényről, hogy lét van, s létezni beszédes. Mit akar kicsikarni létezéséből 3+1 kaposvári kispolgár azon túl, hogy áldatlan működésük folytán, nem épp akaratlanul s tán nem avatatlanul – mű-egyházi legendává nőnek. A köz emlékezetében – közös emlékezetté. Legalább addig, amíg egy fából faragott fejfa el nem hal a bolygók közti, reduktív időben; mert meghagyta ezt az enyészést mint háládatos lehetőséget a mindenható háttérben kromatikusan lélegző – Isten.



3. *Álomalakulatok*, Rippl-Rónai Fesztivál, Kaposvár, 2016. május 28.
Előadók: Káplán Géza, Klencsár Gábor, Lékai Sándor



4. *Korrekcio - Vonalban - kiállítás és performansz*, Rippl-Rónai fesztivál, Hangképudvar, Kaposvár, 2014. május 23.
Előadók: Káplán Géza, Klencsár Gábor, Lékai Sándor, Novák István



5. *Tárlatvezetés performansz*, Rippl-Rónai Fesztivál, Hangképudvar, Kaposvár, 2015. május 30.
Előadók: Káplán Géza, Klencsár Gábor, Lékai Sándor, Novák István

S ha a lét időrendbe vetett – a rítus ismétlődő algoritmusok nyugöztje. Ellenben a performansz – meghatározás szerint s többnyire a gyakorlatban is – enigmatikus jelenlét. Tán ösztönösen, de mindkét módszertől elkülönültünk. Nem egyetlen, hatásos „cselekvésre” építettük előadásunkat, inkább színházszerű cselekvéssorra; saját képünkre formált, azaz képzőművészeti eszközeinkkel „megdolgozott”, ún. talált térben; beszédhangok s zenei hangok fátyolát magunkra vonva. (Összművészet – Wágner, ó!) Apropos! – talált tér... Krédónk volt: nincs lehetetlen feladat, vagyis nincs alkalmatlan helyszín. Ha egy esetleges, málló vakolatú kapualjban kell fellépnünk/témáznunk (*Adj fényt!*), akkor kollázsokkal/dekollázsokkal, másolatokkal és minimálregékkel „szakralizáljuk” a tárgyi romlást, a „hely szellemét”; ha egy ambient koncert felajzott közönsége előtt, akkor átlátszó kockában szervesülünk a hangzó univerzumba (*Korrekción – vonalban*). Következőleg: bármiféle, előre meghatározott szabályrendszer nem követhettünk, legföljebb a helyhez s az alkalomhoz kötött egyedi szertartásrendet. Hogy felhasználtunk, „beemeltünk” a produkcióba bevett s jól ismert szakrális rítuselemeket (*Álomalakulatok*); esetleg hétköznapi rituálékat (*Doboz-szózat*); nos ez csak „emelte az est fényét”, ahogy a show-guruk s az elégült közpolgárok mondanák. Azonban jelentéstanilag kimutatható: a „kritikus tömeg” részeként a jelenségek édesbús stimulálásával élünk; szeretettel, szánalommal – s némi malíciával...

Vállalásunk volt tehát: kétszer ugyanazt, s főleg ugyanúgy – semmiképp! Miért? Ha Isten a tökéletesség alkotója, jogos, ésszerű és dramaturgiailag hiteles megjelenítése és imádása – mindig ugyanúgy... Ám ha a teremtés, legalábbis a lények létmódját tekintve, távolról sem tökéletes, legfeljebb valamiféle fizikailag felfogott harmónia lengi át a végtelent, akkor, nos, akkor... Színre kell lépnünk! Nem mintha javíthatnánk a „nemzetközi/bolygóközi helyzeten”,

de úrrá lehetünk a, a, a – részleteken... Uralhatjuk tehát, legalább és leginkább – magunkat!

Individuális rítus? Fából vaskarika... Kedves közönségünk, „barátaink és üzletfeleink” többsége valószínűleg kevésbé érthette a „részegészt” pátyolgató működésünket; legföljebb „mint rózsát illatáról” (T. S. Eliot szíves közlése) érezhette azt; ám „ismétlődő érdekességünket” valamiféle isteni fenségesség jelenléteként – nyugtázta. (Jobb híján, hisz várakozásában inkább Godot, mint Isten „játszott szerepet”.) S ettől szemükben/szemléletükben máris úrrá váltunk. Önmagunk istenévé – vagy mi a frászkarikává... Az „érthetlenség” bájába burkolózva provokáltuk ki saját megistenülésünket. Gógünk azonban „visszaütött”: a közönség, ösztönösen védekezvén, jó, mondhatni „művészi” érzékkel elfogadta, s egyúttal felmagasztosította programszerű különállásunkat –; s ezzel örök, isteni magányba taszította nagyon is törékeny, szeretetre és akolmelegre vágyó csoportozatunkat – fennhéjázó egyéniségek e „jólszituált” halmazát.

Bizonyos, valaha forradalmi/hermetikus fogalmak/jelenségek közkeletűvé, sőt közhasznúvá váltak. Pl. az avantgárd hangsort (és módszert és magatartást) bekebelezte a dizájn; a performansz hangsort (és módszert és magatartást) bekebelezte a, a, a... No, hát már minden általánymegnyilvánulás: performansz. (Waiting for Godot ~ Waiting for Signal.) Kimódolt/kicsikart istenségünk tehát idejuttatta – a közt, s idejuttatott – bennünket... Az örök várakozás zavaró tényezője vagyunk; az örök holnap leírt/leiratkozott messiásai.





6. *Sajátállapot performansz*,
 Médiawave, Nováckpuszta, 1994.
 április 29.
 Előadók: Káplán Géza, Klencsár
 Gábor, Kovács Andor – gitár,
 Lékai Sándor, Novák István,
 Somogyi Zoltán – dob

Képjegyzék

1. *Géntérkép performansz*, Szigetvár, 2000. augusztus 20.
 Előadók: Horváth Anita, Káplán Géza, Klencsár Gábor, Lékai Sándor
2. *Reszket a Hold performansz*, AnnArt fesztivál, Szent Anna-tó, Románia,
 1996. július 27.
 Előadók: Káplán Géza, Klencsár Gábor, Lékai Sándor
3. *Álomalakulatok*, Rippl-Rónai Fesztivál, Kaposvár, 2016. május 28.
 Előadók: Káplán Géza, Klencsár Gábor, Lékai Sándor
4. *Korrekció – Vonalban – kiállítás és performansz*, Rippl-Rónai fesztivál,
 Hangképudivar, Kaposvár, 2014. május 23.
 Előadók: Káplán Géza, Klencsár Gábor, Lékai Sándor, Novák István
5. *Tárlatvezetés performansz*, Rippl-Rónai Fesztivál, Hangképudivar,
 Kaposvár, 2015. május 30.
 Előadók: Káplán Géza, Klencsár Gábor, Lékai Sándor, Novák István
6. *Sajátállapot performansz*, Médiawave, Nováckpuszta, 1994. április 29.
 Előadók: Káplán Géza, Klencsár Gábor, Kovács Andor – gitár, Lékai Sándor,
 Novák István, Somogyi Zoltán – dob

Csepeli György

ARTCADIA
műhely

A festő szeme

Lieber Erzsébet *A létező és a lehetséges* című kiállításának megnyitó beszéde

The painter's eye

The opening speech of Erzsébet Lieber's exhibition "The existent and the possible"



Csepeli György

Artcadia, ú.f. 3 (1), 86–91. (2024)

Absztrakt

Csepeli György, szociálpszichológus, szociológus, a Magyar Tudományos Akadémia doktora, az ELTE Társadalomtudományi Karának professor emeritusa, az ELTE Szociológiai Doktori Iskolájának Interdiszciplináris Társadalomkutatások Programját vezeti. Kutatói munkájában elsősorban azok a kérdések foglalkoztatják, amelyek a nemzeti tudat, az előítéletek, társadalmi egyenlőtlenségek szociológiai és szociálpszichológiai vizsgálatához kapcsolódnak, illetve újabban a technológia (információs társadalom, mesterséges intelligencia) gazdasági-társadalmi hatásait elemzi. 2024 márciusában Lieber Erzsébet Munkácsy-díjas képzőművész kiállítását az itt közzétett beszéddel nyitotta meg a kaposvári Vaszary Képtárban.

kulcsszavak: szem, teremtés, kiállítás, végtelen, genesis

Abstract

György Csepeli is a social psychologist, sociologist, doctor of the Hungarian Academy of Sciences, professor emeritus of the ELTE Faculty of Social Sciences, head of the PhD Program in Interdisciplinary Social Research of the ELTE Doctoral School of Sociology. His research focuses on topics related to the sociological and sociopsychological study of national identity, prejudice and social inequalities, and more recently on the socio-economic impact of technology (information society, artificial intelligence). In March 2024, he opened the exhibition of Munkácsy Prize-winning artist Erzsébet Lieber at the Vaszary Gallery in Kaposvár, with the speech published here.

keywords: eye, creation, exhibition, infinite, genesis

Az eleven emberi test számos módon kapcsolódik a természethez, melynek része, éppen úgy, mint ahogyan a természethez tartozóak a flóra és a fauna egyedei és nemei. A szem a fény, a színek, az alakok meg- és felismerésére szolgál, a fül révén a test a hangokról értesül, ahol a mozgás és az egyensúlyi érzékelésének központja is van. A bőr a testet övező közegről informál, míg az orr a szagokra, a nyelv az ízekre érzékeny.

A festő kitüntetett érzékszerve a szem, mellyel lát, nemcsak néz. Most, itt, ebben a kiállítóterben Lieber Erzsébet képeit látjuk, az ő szemével nézzük, amit ő lát, egyedül és különlegesen a sok lehetséges kép között.

Lieber képei mintha a teremtés első két napján készültek volna. Az első napon a föld még pusztta volt és üres. Majd lett világosság, és lett sötétség. A második napon Isten a vizek közepén szilárd boltozatot teremtett, s ami a boltozat fölé került, az lett az ég, ami a boltozat alá, ott lett a tenger, melyből kiemelkedett a szárazföld.

Tudjuk persze, hogy a teremtés hét napon át tartott. A harmadik napon zöldellő növények, magot rejtő gyümölcsöket termő fák jelentek meg a Földön. A negyedik napon elvált egymástól a nappal és az éjszaka. Az ötödik napon a föld, a víz és a levegő megtelt az élőlények sokaságával. A hatodik napon Isten a maga képmására és hasonlóságára megteremtette az embert, férfinak és nőnek, akiknek megparancsolta, hogy „Legyetek termékenyek, szaporodjatok, töltsétek be a földet és vonjátok uralmatok alá. Uralkodjatok a tenger halai, az ég madarai és minden állat fölött, amely a földön mozog.”

Lieber mozgalmos, színes, kontrasztos képei a keletkezés titkaira kérdező kérdések, melyekre a tartalmas választ nekünk, a hatodik napon teremtett férfiaknak és nőknek kell megadnunk, akiket Isten elűzött a Paradicsomból. A képeken, melyeket itt látunk magunk körül, még nincs semmi,

amit érzékelni lehetne, s nincs senki, aki érzékelhetne. Csak víz, fény, világosság és sötétség.

A festő szeme a látszat mögé tekint. A végtelen, a ki-meríthetetlen, a határtalan és ezért meghatározatlan létet idézve a festő már látja, amit a létbe később, a teremtés hatodik napját követően lépő ember kényszerül látni. Szomorú a történet. Kezdetét Anaximandrosztól tudjuk, aki egyetlen fennmaradt töredékében azt mondja, hogy „amiből a dolgok létrejönnek, szükségszerűen abba kell pusztulniuk is, hisz bűnhődniük kell és megítéltetniük jogtalanságukért az idő rendelése szerint.”

Lieber filozófiailag tudatosan nem a teljességet mutató képeinek vonzereje, mai szóhasználattal mondva, „sex appeal”-je onnan való, hogy a teremtéstörténet folytatásának jelenné sűrűsödő eddigi pillanatait emeli és menti ki az időből. A folytatás demiurgosza már nem Isten, hanem mi, a teremtményei, akiknek bűnhődniük kell.

1. Lieber Erzsébet: *Első nap 1-2.*, 2024. objektív festmény, képegyüttes, 170 x 70 cm



2. Lieber Erzsébet, *A létező és a lehetséges*, kiállítási enteriőr, 2024, Vaszary Képtár, Kaposvár



A képek ürje nyitva hagyja a kérdést, hogy bűnhődésünk oka nem a keletkezésbe szükségszerűen kódolt pusztulás-e, mely az előbb születetteket bűnössé teszi az ártatlannak született később születettekkel szemben, vagy valami más, aminek már nincs köze az idő rendelése szerint bekövetkező megítélhetettséghez, de annál inkább van köze az emberi sorshoz, melynek rettenetes mozgatója a jó és a rossz választására egyaránt lehetőséget adó szabadság.

Még nincsenek ott az emberek a képeken, de mi, akik már ott élünk, ahol egykor csak víz, fény és levegő volt, tudjuk, hogy a hatodik napra elkészült földi világ paradicsomi kertjében az első emberpár, Ádám, a férfi, és Éva, a nő nem maradhatott.

A gyümölcsfákkal teli kertben az első emberpár csak egyetlen fa gyümölcséből nem ehetett, de a kígyó hamis ígéretének engedve Éva evett a gyümölcsből, s adott belőle Ádámnak is. A történet, mint tudjuk, csúnya véget ért. A megbántódott Úr az asszonyhoz így szólt: „Megsokasítom terhességed kínjait. Fájdalmak közepette szüled gyermekeidet. Vágyakozni fogsz férjed után, ő azonban uralkodni fog rajtad.” A férfinak pedig ezt mondta: „Mivel hallgattál az asszony szavára és ettél a fáról, jóllehet megtiltottam, hogy egyél róla, a föld átkozott lesz miattad. Fáradsággal szerzed meg rajta táplálékodat életed minden napján. Tövis és bojtortját terem számodra. A mező fűvét kell enned. Arcod verítékével eszed kenyeredet, amíg vissza nem térsz a földbe, amiből lettél. Mert por vagy és a porba térsz vissza.” A mindannyiunk számára jól ismert jelenet végén az Úr elégedetten konstataálta, hogy „az ember olyan lett, mint egy közülünk, ismer jót és rosszat, de nem fogja kinyújtani kezét, hogy az élet fájáról is vegyen, egyék és örökké éljen.” Kiűzván az emberpárt Éden kertjéből, hogy megakadályozza visszatérésüket, az Úr az élet fájához vezető útra a kerubokat és egy fenyegető tüzes kardot állított.

Ez a történet véget ért, de elkezdődött egy új történet, mely még ma is tart. A festői pozíció, miként a gyermekszülésen és a férj utáni vágyakozáson túli sok más foglalatosság, a huszadik századi nyugati világban egyre inkább megnyílt a nők előtt, még ha sok esetben továbbra is ott maradt az üvegplafon, mely megakadályozza a nőket abban, hogy a férfiakkal egyenlő esélyekkel indulhassanak a korábban kizárólag vagy főként férfiak számára fenntartott pályákon. Az üvegplafon, Bucher Katalin író nő szellemes leírása szerint a következőképpen működik: „Végy egy maréknyi bolhát, akik jó nagyot ugranak, tedd őket egy befőttesüvegbe, és zárd le egy átlátszó celofánnal! A bolhák egy ideig folyton beleverik magukat a plafonba, ám rövid idő elteltével megtanulják, hol van a határ. Ezután már nem akarnak kiugrani, nyugodtan levehated a tetőt, a bolhák nagy része nem fog rájönni arra, hogy elmúlt a veszély, bátran ugorhat magasabbra is. A női karrier is hasonló a bolhacirkuszhoz. Egyszerűen helyettesítsd a bolhákat a nőekkel, a dunsztosüveget a munkahellyel, a celofánt a társadalmi lehetőségekkel!”

A magyar képzőművészetben a huszadik század második felében nevet szerzett alkotók névsorán végigtekintve azt látjuk, hogy a nők a festészetben áttörték az üvegplafont. Köztük van Lieber Erzsébet, akinek munkásságát 2019-ben az emberi erőforrások minisztere Munkácsy-díjjal ismerte el. Képei, melyeket itt látunk, magukért beszélnek, Lieber Erzsébet szemével látjuk, amit nélküle aligha láthatnánk. Nietzsche találó észrevétele, hogy a festő egy vízesést látva nem a durván és zabolátlanul lezúduló víz tömegét, hanem az abban ficáncoló nagyobb és kisebb cseppek játékát látja, s festi le, kimentve az időből a múltó pillanatot. A természet, ha nem a festő szemével látjuk, vak, süket, hátborzongatóan idegen táj, ahol „a rókáknak van vackuk, az ég madarainak van fészük, de az Emberfiának nincs hova fejét hajtania.”

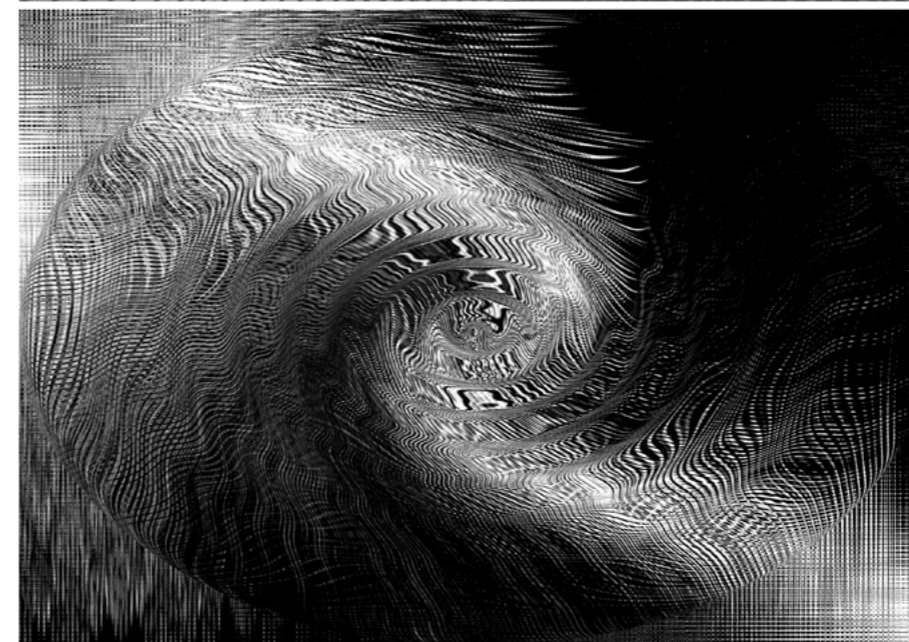
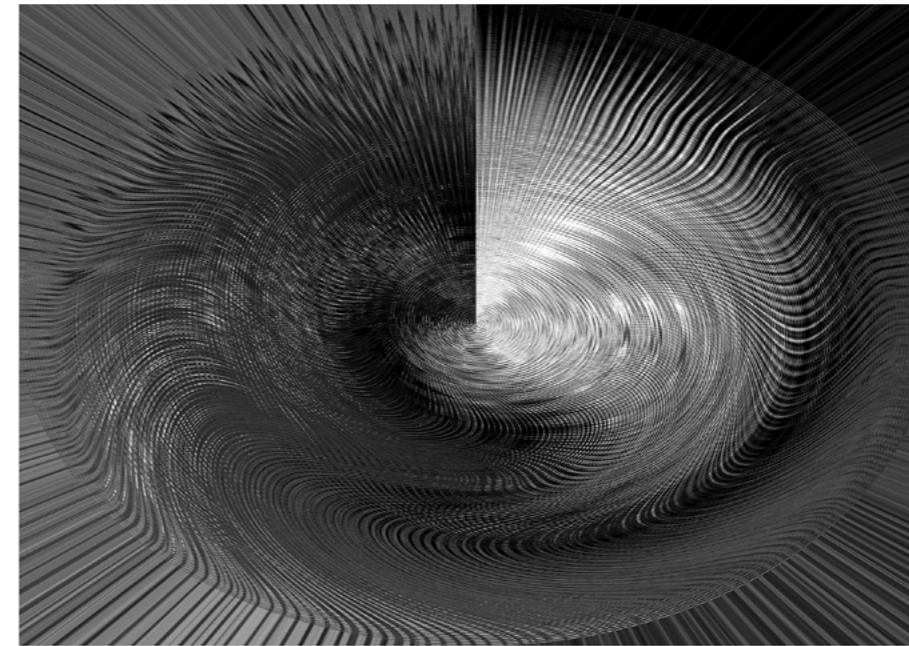
Ezen a ponton érdemes feltennünk a mai gender-vitákon túlmutató kérdést, nevezetesen azt, hogy van-e jelentősége annak, hogy a körülöttünk látható képek festőjének szeme női agyba közvetítette az ingereket, melyek nyomán a képek megszülettek. Lieber egyik neves hazai kortársával, Vojnich Erzsébettel nemrég találkozáva megkérdeztem tőle, hogy van-e a női festészet, vagy maradva a bibliai narratívánál, a nemeket megkülönböztető isteni átoknak lehet-e olyan következménye, hogy a nő, amikor fest, mást lát, mint a férfi? Vojnich szerint a festő neme nem számít, amit a festő szeme meglát, az túl van a születés szeszélye által kiosztott nemi különbségen, nem a férfi, nem a nő, hanem az ember fest. Lieber Erzsébet szeme az emberé, aki visszaköveteli a természetet, melyet más emberek elragadnak, elpusztítanak, romlásba taszítanak. Ezek a képek felszólítanak arra, hogy keressük meg a helyet magunknak, ahol fejünket lehajthatjuk, hajlékot találjunk magunknak a transzcendentális hajléktalanságban, amire Isten ítélte bennünket, akár férfinak, akár nőnek születtünk.

A cikkre a Creative Commons 4.0 standard licens alábbi típusa vonatkozik: [CC-BY-NC-ND-4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)



Képjegyzék

1. Lieber Erzsébet: *Első nap 1-2.*, 2024. objektív festmény, képegyüttes, 170 x 70 cm
2. Lieber Erzsébet: *A létező és a lehetséges* kiállítási enteriőr, 2024. Vaszary Képtár, Kaposvár
3. Lieber Erzsébet: *Szingularitás 2. és 4.*, 2021-2024. számítógépes grafika, giclée nyomtatás 100 x 140 cm



3. Lieber Erzsébet:
Szingularitás 2. és 4., 2021-2024.
számítógépes grafika, giclée
nyomat 100 x 140 cm

Szabó Zsófia

ARTCADIA
interjú

A létező és a lehetséges
Interjú Lieber Erzsébettel

The existent and the possible
Interview with Erzsébet Lieber



Szabó Zsófia
ORCID: [0000-0001-5460-9450](https://orcid.org/0000-0001-5460-9450)
MATE KC Rippl-Rónai Művészeti Intézet
szabo.zsofia@uni-mate.hu

Artcadia, ú.f. 3 (1), 92–102. (2024)

Absztrakt

Lieber Erzsébet DLA, Munkácsy-díjas képzőművész, a MATE Rippl-Rónai Művészeti Intézetének egyetemi docense. A hallei Képzőművészeti és Design Főiskolán szerzett diplomát, majd hazatérve előbb a kaposvári művészeti szakközépiskola tanára lett, majd a Kaposvári Egyetem Rippl-Rónai Művészeti Karának oktatójaként és dékánjaként dolgozott. Művészetének sokáig meghatározó anyaga volt a papír: művészeti alkotásaihoz a papírmassza szolgált alapanyagként, emellett papírművészeti szimpozionok szervezőjeként is tevékenykedett. Az elmúlt 15 esztendőben főként fényképezőgép és számítógép segítségével alkot képeket. Alkotásainak alapját leggyakrabban a víz és a fény játékát megörökítő fotósorozatok adják – ezeket különféle képmódosítási eljárásokkal transzformálja, hogy az így létrejött absztrakt kompozíciókkal más-más lehetséges világokat tárjon fel a nézők számára. Ezeket a munkáit objektív festményeknek nevezi, mivel a technológia használata ellenére ezek az alkotások festői szemléletből fakadnak.

kulcsszavak: objektív festmény, papírművészet, víz, lélek, lehetséges világok

Abstract

Erzsébet Lieber DLA is a Munkácsy Prize-winning artist, associate professor at the Rippl-Rónai Art Institute of MATE, Kaposvár. After graduating from the University of Art and Design in Halle, Germany, she returned home to teach at the art high school in Kaposvár and then worked as a lecturer and dean of the Rippl-Rónai Art Faculty at the University of Kaposvár.

For a long time, paper was the dominant material of her art: paper pulp served as the basis for her artworks, and she was also active as an organiser of paper art symposiums. For the past 15 years, she has produced images using a camera and the computer. The starting point for her works is often a series of photographs that capture the interplay of water and light – she transforms them using various image modification techniques to create abstract compositions that reveal different possible worlds to the viewer. She calls these works ‘objective paintings’ because, despite the use of technology, they are the result of her painterly approach.

keywords: objective painting, paper art, water, soul, possible worlds

Kezdjük a beszélgetést a pályád elejével: a hallei Képzőművészeti és Design Főiskolán tanultál. Mit jelentett neked a hallei képzés? Miben volt más, mint a hazai művészeti felsőoktatás?

Halléban nagyon büszkék voltak arra, hogy a II. világháború után ez volt az az egyetem, ami az európai kontinensen egyedülként megpróbálta feleleveníteni a Bauhaus-alapokat, azokat a didaktikai elveket, amik általános alapjai a vizuális alakításnak. Nagyon szisztematikusan foglalkoztunk alapozó tantárgyakkal, mint a formatan, szintan, kompozíciótan, konstruktív struktúragyakorlatok, grafikai ábrázolástechnikák, fotográfiai és natúrstúdiók stb. Rendszerezték a különböző tantárgyak tematikáit, összeegyeztették, hogy melyik szinten mivel kell foglalkozni az egyes kurzusokon úgy, hogy az adott szemeszterben tárgyalt témák kapcsolódjanak egymáshoz. Egyazon időszakban például a natúrstúdió tantárgynál ugyanannak a formatémának a rajzi, szerkezeti elemzésével foglalkoztunk, mint amire a kompozíciótan kreatív tervezési feladatai épültek, stb.

Az első két év erről a nagyon kemény alapozásról szólt. Meghatározott formai kompozíciós témákat kaptunk a legegyszerűbbtől, ami a körforma volt – ennek még nincs iránya, csak a saját kontrasztlehetőségeivel (kicsi-nagy, sötét-világos, texturált-homogén, üres-kitöltött, kontúros-diffúz, stb.) és a képen belüli helyzetével lehetett komponálni –, és utána mentünk az egyre bonyolultabb formák felé. Én ott éltem a világomat, amikor végre eljutottunk az ívelt és a mozgásformák, illetve a sok irányú elrendezések sokkal nagyobb képi dinamikát eredményező feladatsoráig. Az alapgyakorlatok között számos olyan feladatot csináltunk meg, amit közben nem különösebben élvez az ember, de utólag rájön, hogy mennyire hasznosak voltak például a szintani feladatok vagy a vonalgyakorla-

tok. Visszatekintve ez nagyon fontos volt, mert ma is, akár miben gondolkodom, ezek a kompozíciós irányelvek hol tudatosabban, hol nem tudatosan, de erősen ott vannak a fejemben, hogy pl. ki kell egyensúlyozni, legyen feszültség a kompozícióban és sorolhatnám. Mint ahogyan az is, ami ennek az egésznek a lényege, hogy a mű mindenkor vizuális elemei és ezek plasztikai rendszere a képen belül jelentéseket hordoznak, vagy megfordítva elvont jelentések kifejezésére képesek.

Korábban főként papírral dolgoztál. Hogyan találtatok egymásra ezzel a matériával?

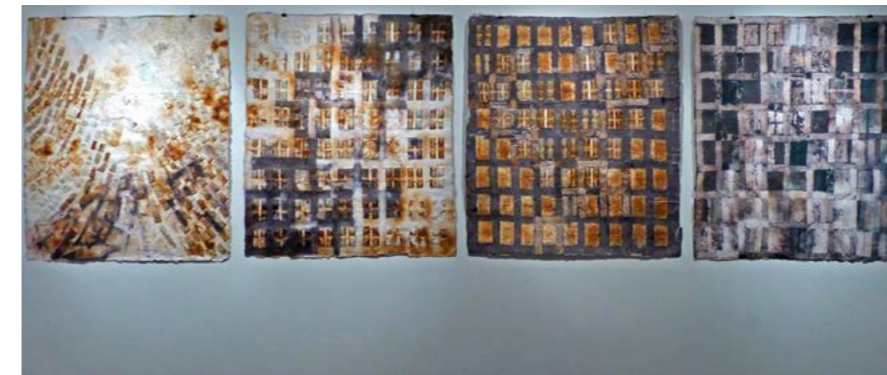
1995-ben a Zichyben (Zichy Mihály Iparművészeti Szakgimnázium) dolgoztam művésztanárként. Ott Záborszky Gábor és Mészáros Géza tartott egy többnapos papírművészeti workshopot, akik amellet, hogy a magyar papírművészet jeles alkotói, nem sokkal korábban kurátorai voltak a *Medium: paper* (1992) című, nagy nemzetközi kiállításnak Budapesten, aminek a katalógusa engem is inspirált. Vincze László papírmerítő mester is eljött velük, aki hozott magával papírtechnológiai eszközöket, és megmutatta a mesterség alapjait, aztán szabadon lehetett próbálkozni. A kollégákat leginkább az érdekelte, hogy hogyan lehet papírt készíteni. Engem a fehér papírlap merítésénél jobban érdekeltek a papír médiumának művészeti lehetőségei, úgyhogy kísérletezni kezdtem a vízzel elárasztott, képlékeny rostanyaggal, annak plasztikai és kompozíciós alakíthatóságával. Élveztem, hogy nem egy készen vett alapra, és nem is egy arra felvitt anyaggal dolgozom, hanem magában a masszában építkezem, közvetlen dialógust folytatva a minden ízében a szemem előtt kibontakozó művel, annak matériáján túl szembesülök a pillanatról-pillanatra történő állapotváltozásaival is. Akkoriban kezdtem újra intenzíveb-

ben foglalkozni Írisz lányom születése után a művészeti tevékenységgel. A diplomázást követően ugyan készítettem egyedi rajzokat és grafikákat, de amikor a papírművészetet kipróbáltam, azt éreztem, hogy nekem ezt kell csinálni.

1995 nyarán részt vettünk Jancsikity Józseffel és Bátai Sándorral az akkor még Széchenyi Péter irányította gyermeli alkotótelep papírművészeti symposionján. Az ott készült anyagból nyílt az első önálló kiállításom a múzeumban, ezt látta Kurdi Péter, a lipótfai kúria tulajdonosa, aki szeretett volna a kúriában valamilyen művészeti workshopnak helyet adni. Megtetszettek neki a papírművek, és felkínálta a lipótfai épületet a Nemzetközi Papírművészeti Alkotótelep helyszínéül. 1996-ban szerveztük az első symposiont, amit még kilenc alkotóidény követett Lipótfán, majd a volt Kaposvári Egyetem simonfai vendégházában.

A nagy méretű papírműveim jelentős része már ott készült, egy része pedig otthon, később a műteremben. Bizonyos munkáknál a különböző minőségű és árnyalatú papírmasszák átszíneződései és fakturális sajátosságai voltak a fő formaalakító tényezők, máskor egyéb anyagokat, dolgokat építettem be a képekbe: egyik sorozatnál például teafiltert, egy másikinál kávéfiltert stb. Ahogy szétbontottam, és letettem a teafiltereket, ablakokhoz hasonlítottak, onnan jött a *Ház-lapok* ötlete. Különböző módokon próbáltam a massa színezését: volt, ahol textilfestékben áztatott vászondarabokat építettem be, amik a mellé és rákerült rétegek vastagsága és nedvessége mértékében átfestik a papírt is. Az Éjszaka-képek alapja egyrészt a fehér pép, másrészt egy kékfeketére színezett massa, ami a teafilterből kioldódó fekete- és zöldtea levéllel keveredve színez, és ez adja a sötét árnyékokat. Ezeket már festőgyakorlatnak is szántam a DLA-képzésben. Miközben a papírral dolgozol, tényleg érzéki kapcsolatod van az anyaggal, ahogy áztatod, pancsolasz, tapasztasz, építesz; benne létezel a folya-

matokban, fürkészed és befolyásolni próbálsz az egyes elemek egymásra hatásait, a száradást, a zsugorodást, mindent.



1. Lieber Erzsébet: *Ház-lap 4-7*, 2001. merített papír, pigment, teafilter, 136 x 116 cm (4 db), Rippl-Rónai Megyei Hatókörű Városi Múzeum kortárs gyűjteményének tulajdonában



2. Lieber Erzsébet: *Ház-lap 6-7*, 2001, merített papír, pigment, teafilter, 136 x 116 cm (2db), Rippl-Rónai Megyei Hatókörű Városi Múzeum kortárs gyűjteményének tulajdonában

És ez a munkafolyamat nem hiányzik?

2009-ben még csináltam egy nagyméretű, kerek munkát a *Posztmédia* kiállításra, amibe égetett darabokat építettem be, aztán a 2009-től 2015-ig tartó dékánságom alatt semmilyen időigényes alkotótevékenységre nem maradt időm. Ám a művészlét egy olyan állandó életforma, ami minden körülmények között kiköveteli a maga jussát. Mikor adódott néhány szabad percem, vagy órám, akkor fotóztam.

Ebben a köztes időben készültek a land art munkáid is, nem? Ott is az elemekkel foglalkoztál, a vízzel dolgoztál és fotókat készítettél. Ezt éreztem egyfajta átmenetnek a munkáid közt, azzal a különbséggel, hogy ott még volt valami közvetítő tárgy, amit te helyeztél el.

2009-ben Péter Ágnes látta a *Posztmédia* kiállításunkat, és meghívott az általa vezetett alkotótelepre (Nemzetközi Velencei-tavi Symposion), háromszor voltam ott. A *Vénusz születése* sorozatnál valóban egy, a helyszínen talált, kagyló formájú muffin papírral dolgoztam, amin a tó és az ég előterében mindig más-más módon hatolt át a fény, a víz fodrozódásának hullámvonalait is rávetítve a papírtárgy hajtogatott palástjára, vagy belsejébe.

Egy másik munkámat 100 darab átlátszó tállal készítettem. Az volt a symposion címe, hogy *Víz és sziget*. Egy lexikon szócikkéből indultam ki, ami azt írta definícióként, hogy a sziget a vízben levő szárazföld. Arra gondoltam, hogy én beleviszek ebbe egy csavart, és vízben levő vízszigeteket úsztatok. Valami olyan tárgyat kerestem, amibe bele tudom tenni a vizet úgy, hogy az egészében látható maradjon, mintegy lebegve a tavon, a különböző napszakokban ugyanazokat a légköri és környezeti viszonyokat tükrözve,

mint maga a teljes tófelszín, mégis valamelyest elkülönülve. Jóllehet a választott műanyag tálak nem jelentik az esztétika csúcsát, de cserébe nem merülnek el, egyszerű, kerek formájukkal és transzparenciájukkal megfelelően semleges hátteret biztosítanak a vízszigetek látványának. Alumínium tálakkal is kísérleteztem, ahol a bennük lévő víznek a teljes teste, tömege nem látszik, csak a fényes peremmel körülhatárolt felszíne, de abból csak néhány sorozat készült.

Az elmúlt hét év termése képezte a tavaszi kiállításod anyagának javát (*A létező és a lehetséges*, Vaszary Képtár, Kaposvár, 2024. március 27. – május 4.). Ezekkel a munkáiddal kapcsolatban főként az érdekel, hogy amikor van egy fotóalap, és elkezded valamilyen irányban a különböző hatásokat, effekteket, felületjátékokat kitalálni, akkor már megvan benned az a koncepció, hogy abból egy „kizökkent világ” lesz vagy Eldorádó vagy egy más lehetséges világ? Ez mennyire tudatos döntés vagy mennyire az adott látvány alakítja?

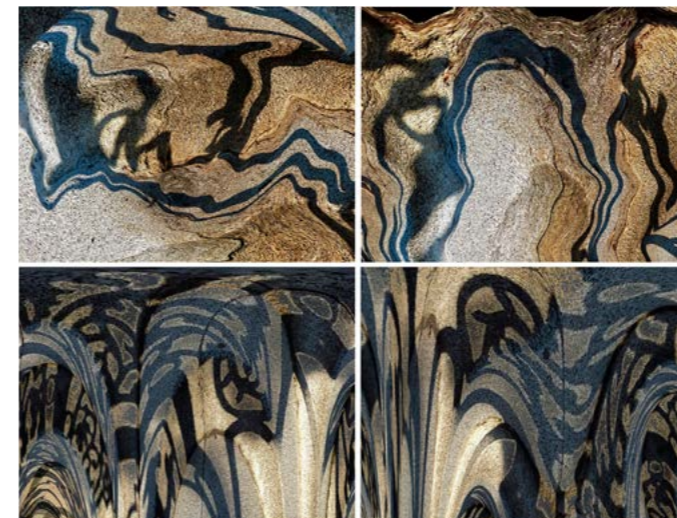
Általában az első, fényképezőgéppel történő megközelítéseknel a szemléleti alap nálam nem fotografiai, mert a kiindulási szituációk mint festői témák érdekelnek. El is neveztem az így készült képeket objektív festészetnek – bár objektívvá készülnek, a szemléletük képzőművészeti, leginkább festői. Szerintem két alapvető részből áll minden műalkotás, az egyik a technikai megvalósítás, a másik a szemléleti közelítés. Tehát ezeknél a képeimnél, amelyek mindegyikének már az alapszituációja olyan, ami festői, a szemléleti alapja és koncepciója is sokkal inkább festészeti. Így aztán van, amit meg is hagyok eredetiben, objektív festménynek.

Az egyik sorozatnál például nyaranta minden este ki mentem Balatonfenyvesen a vízpartra – van ebben egyfaj-

ta rítus, egy rituálészerűen ismétlődő folyamat, hogy azt érzed, hogy amikor késő délután kontrasztosak lesznek a fények és velük együtt a világ, akkor oda kell menned, mert noha a hely ugyanaz, de mindig más arcát fogod látni, ezzel együtt pedig mindig újabb és újabb jelentéseit tapasztalod meg. Voltak olyan témák, hogy a színek különböző változásait, kontrasztjaiknak és harmóniáiknak gazdag változatait, máskor a hullámok plasztikai alakzatainak és színezeteinek, vagy a tükröződések mozaikformáinak és torzításainak metamorfózisait, a multiplikált vízfelszíni mozgások fázisképeit akartam rögzíteni. És van, amikor ez ennyi, így is maradnak a képek, máskor pedig tovább dolgozom velük. Tehát nem mindig ugyanúgy történik az alkotási folyamat. Van, amikor már a téma keresése is tudatos, kutatása valamilyen vizuális vagy tematikus problémának, szakmai vagy filozófiai-ontológiai kérdésnek, gyakran pedig további kibontása egy már megkezdett témának. Máskor pedig intuitíven jelentkezik egy gondolat, hogy az adott alapképből el kéne indulni valami más felé, egy létezőből valamilyen – eleinte gyakran csak ködösen körvonalazódó – lehetséges világ irányába, és ehhez kezd el megtervezni a képek kompozícióit, kitalálni a formai megoldásokat, és – ahogy mondod – a különböző hatásokat, effekteket, felületjátékokat stb. Ahogy elkezd felszállni a köd, egyre határozottabban kirajzolódik, hogy miként kellene tovább építkezni. Képekről beszélek, mert ezek a lehetséges világok több kép együtteseiből vagy sorozatokból állnak össze, amelyeknél az egyes nyomatok elrendezése is fontos része a megszülető világ jelentéseggyüttesének.

Később, ahogy egyre elmélyültebben foglalkoztam ezeknek az átformált világoknak az elemeivel, akkor időnként már nem az volt a célom, hogy festői alapképeket készítssek a fényképezőgéppel, hanem hogy olyan látványrészleteket rögzítsek, amik alkalmasak arra, hogy összetevői legyenek egy új, elképzelhető valóságnak. Így láttam neki pl. a *Lelet* című négyes képnek,

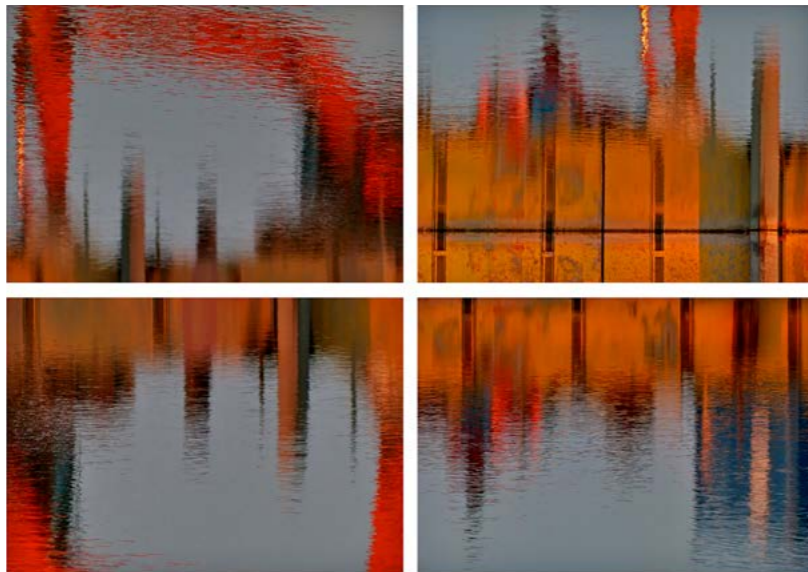
amihez kövek textúráira, antropomorf és írásszerű árnyékformákra volt szükségem. De fordítva is működött a dolog, amikor azt vettem észre, hogy egy adott szituációból valami többet, vagy mást is létre lehet hozni. Például az *Eldorado* című sorozatomnál ez egy tortarács volt, amire kirakod a süteményt, és le tud róla csöpögni a krém. Karácsony előtt sütöttem, és a konyhában levő spotlámpák több irányból vetítettek árnyékokat a sütőrács alá és köré, amikből kifénylett a fémszálak hullámmása, és úgy éreztem, hogy ezeket le kell fényképezni, de nem az alaphelyzet érdekessége miatt, hanem annak formálhatósága okán. Az *Androméda-kaland* című sorozatomnál a linóleum sérülései adták a kiindulópontot, a benne lévő szakadások, karcolódások és a szemcsézettség. Itt sok-sok képpel dolgoztam egyszerre, remixeltem a részleteiket, megsokszoroztam ezeket, meghúztam, megmozgattam.



Több kiállított képegyüttesemben szerepel egyébként az alapkép is, van, ahol eredetiben hagytam, és van, ahol a színén módosítottam, mint a *Solaris* esetében. A *Koyaanisqatsi* négyesének darabjai pedig egytől-egyig objektív

3. Lieber Erzsébet: Lelet 1-4., 2017-2024. fotográfia alapú elektrográfia, giclée nyomat, 200 x 140 cm

festmények, amiket hamis tükörképekké rendezve állítottam ki (kettőt egyenes állásban, kettőt pedig fejtetőn alájuk téve). Az ég alja még vörös volt azon az estén, amikor ezeket készítettem, a nap már lement, de az épülő kikötőben még bevilágította a különböző technikai berendezéseket, amikről máig sem tudom, hogy milyen célt szolgáltak. De nagyon érdekes szerzetek voltak, számomra bizonyos értelemben UFO-k (Unidentified Floating Objects) így minden nap újra és újra visszamentem, hogy ezeket, főleg pedig az alig rezgő vízfelszínre vetülő tükröződéseiket rögzítsem. Számomra itt felsejlett egy furcsa paradoxon: az érzékelhetően tapasztalható technikai civilizáció látványának abszurditása, valamint illuzionisztikus reflexiójának virtuális valóságosága között. Ezt a hatást fokozta, hogy a tárgyakat még megvilágította a nap, de a víz már sötétben volt, nem is kék, nem is zöld, inkább valamilyen lilásfekete massa, amiben égtek a tárgyak izzóvörösén projektálódott képei. Ettől lett ilyen különleges a szín- és érzetvilága.



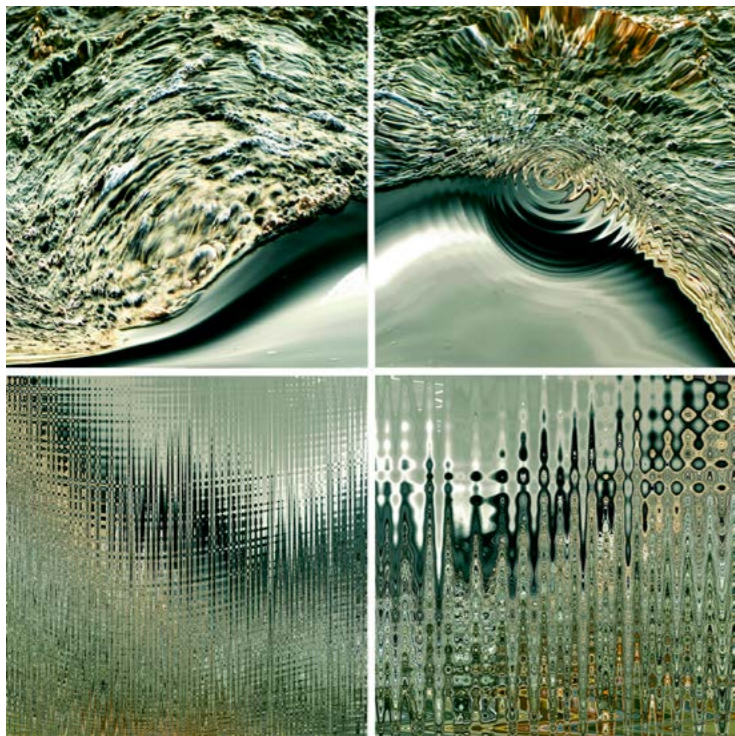
4. Lieber Erzsébet: *Koyaanisqatsi 1-4*, 2016–2024. objektív festmény, képegyüttes, 200 x 140 cm

A képsorozataid témái hogy születtek?

A fekete-arany hullámfestmények sorozatnál arra gondoltam, hogy az arany témát kéne továbbvinni, és beugrott az *Aranykor* téma. Majdnem minden ősi civilizáció ápol egy történetet a fénykoráról, így a görög és római mitológiában vagy a zsidó-keresztény vallásban is van egy olyan elképzelés, hogy egykor paradicsomi állapotok uralkodtak, az emberek a természettel összhangban, békében éltek, és virágzott a kultúra. De az egyes ember életében is lehetnek virágzó időszakok. Aztán elkezdtem szimbolikusan a földtörténeti korszakok neveit használni. Az *Atlantisszal* kezdődött, ami szintén inkább legenda, de aztán bizonyos geológiai korokat vettem alapul, amik szimbolikus jelentések hordozói, mert ezek mindegyikében történt valami nemcsak az adott idősakra, hanem egyetemes létezésünkre is érvényes, lényeges mozzanat.

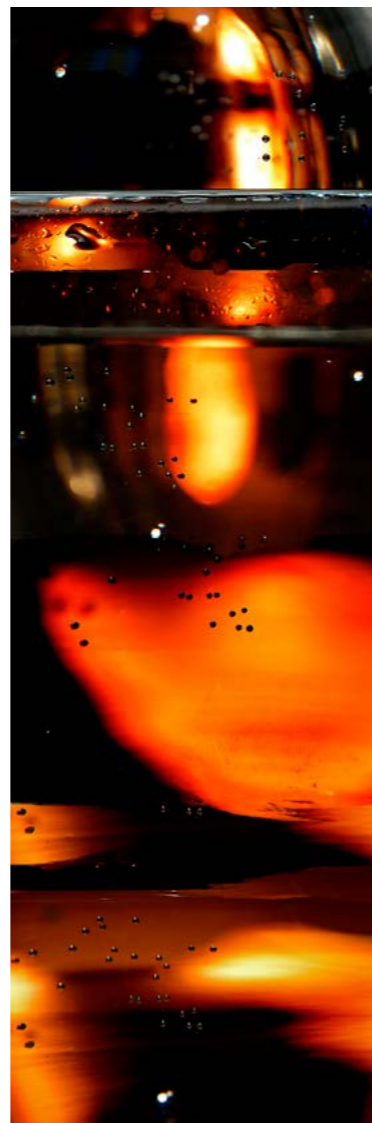
A *kréta* kort a legaktívabb tektonikai mozgások jellemezték, földrengések, gejzírek, szökőárok, heves vulkáni tevékenység, megemelkedett tengerszint, forró éghajlat, és a domborzat nagy része, pl. az óceánok alatti hegláncok is akkor jöttek létre. Az ember élete a föld korához képest elenyészően rövid, ezért földünk minden történését egy nagyon lassított film igen röpké periódusaként éljük meg. Néha mégis megtapasztaljuk, hogy nem egy biztonságos és szilárd dolgon élünk, hanem egy élő, állandóan tevékenykedő és változó bolygón. Innen a képek hömpölygő dinamikája. A *perm* időszak a nagy eljegesedés kora, ezekkel az éles struktúrákkal és hideg színekkel próbáltam a metsző, gyilkos fagyot, a jégkristályokat, a később kiszáradó lagúnákban visszamaradó sókristályokat megmutatni. Ez volt az a korszak, amikor a tengeri élőlényeknek több mint 90, a szárazföldieknek pedig mintegy 70 százaléka kipusztult, beleértve a rovarokat is. Utána kezdődhetett újra az óriási

mértékű kihalási hullám miatt kiürült élőhelyek új létformákkal, a mi ősfajainkkal is történő betöltődése, a *triász* korszaka, ám 30 millió évbe telt, amíg az ökoszisztéma ismét talpra bírt állni. Apály, dagály, árvizek, sivatagok az északi földtekén, de ami a lényeg, hogy ebben az időszakban indult újra az élet. Ezt egy mag- vagy anyaméhszerű formával akartam jellemezni, benne az addig szunnyadó élet-energiák áramlásának megelevenedésével, a mozgások felélénkülésével. Illetve a *Panthalassza* is egy földtörténeti fogalom, arra a kezdeti állapotra utal, amikor az egyetlen földrészt, a Pangeát körbevette a „minden tenger”, a Panthalassza. A tárlaton ez a kép a legelső térben, a Kezdet termében kapott helyet.



5. Lieber Erzsébet:
Perm 1-4, 2022.
fotográfia alapú
elektrográfia, giclée
nyomat, 100 x 100 cm

6. Lieber Erzsébet: *Kezdetben*
2. tekercs, 2019–2024.
fotómontázs, 70 x 212 cm



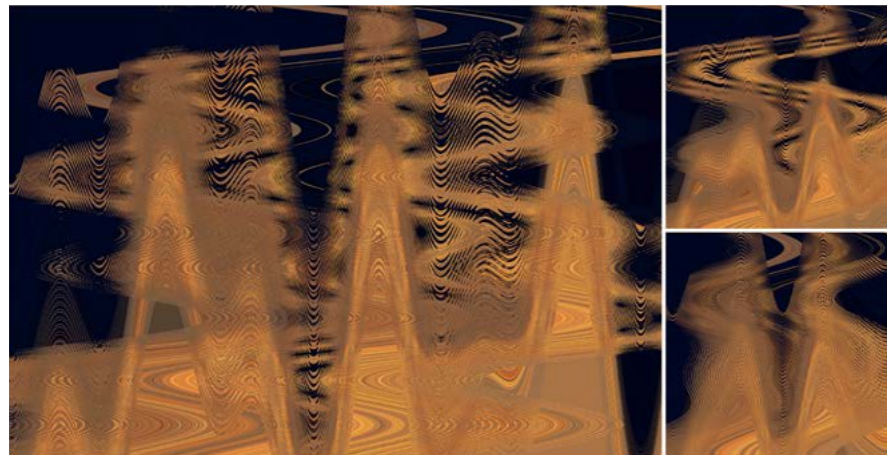
A *Kezdetben* című sorozat kapcsolódik még ehhez. Amikor a vízről kellett egy előadást tartanom, elméletileg is átgondoltam, hogy miért foglalkozom a vízzel, mi mindent jelent. A legújabb tudományos kutatások eredményeinek tanulmányozása mellett utánanéztem a szimbolikájának, ősi jelképeknek is. És az az érdekes, hogy majdnem minden keletkezésmítoszban a víznek fontos szerepe van. Az élet keletkezésén túl az anyagi világ eredetét is ehhez az őselemhez kötik. Sok kultúrában nemcsak a születés anyaga, hanem a halálé és az újjászületésé is. Az egyiptomiak túlvilághite szerint a halál után a léleknek abban a gomolygó, diffúz közegben, ahová került, rá kell lennie az élet jelképét magán viselő víztükörré, fel kell ismernie a végtelen vizek szellemét. A görögöknél is át kell kelnie az alvilág folyóján és innia kell a *Léthé* felejtést okozó vizéből.

Az eredetmítoszokban a víz mellett egy másik elem is többször feltűnik, mégpedig a tűz. A fizikai valóságban ezek az elemek kioltják egymást, nincs olyan szituáció, ahol a tűz és a víz „békés egymás mellett élése” materiális szinten meg tapasztalható lenne, ezért virtuálisan kellett megteremtennem az együttállást, pontosabban az együttlétszást. Itt sokat kísérleteztem, mécsesekkel, gyertyafénnyel, fém-tálban tüzet gyújtottam, próbáltam vízestálakon keresztül fényképezni, valahogy képileg belevarázsolni az égést a vízbe, de egyik sem hozta azt az eredményt, amit szerettem volna. Vagy a színe lett halovány, vagy nem úgy látszottak a lángok, ahogy vártam. Aztán egyik este segítségemre sietett a véletlen, ültem a konyhaasztalnál, előttem egy pohár víz, aminek egy részét olyan erőteljes kontrasztot képezve festette égő vörösre a szobában távolabb lévő sólámpa fénye, hogy a megvilágítatlan vízterületek hidegen izzottak fel. Ugyan a himalájás köve nem tűz, de abban a pillanatban, ahogy megláttam a kettőt együtt, azt gondoltam, ez az, éppen ez kell nekem. Készítettem jónéhány makró-

felvételt, aztán egy nagyobb üvegpalack vízzel is dolgoztam, ennek az objektív festmény sorozatnak pedig a *Hideg izzás* címet adtam. Azokból készült a *Kezdetben* című két, egyenként 210 x 70 cm-es függőleges tekercs is, az univerzum és az anyagi világ kezdetére utaló első lap az alapképek átalakításával, az élet kezdetére utaló második viszont az eredeti képek változtatás nélküli részleteiből lett össze-montázsolva.

Néhány nappal a kiállítás megnyitója után találtam rá az interneten a NASA legújabb felvételére egy olyan fekete lyukról, ami körül sikerült lefényképezniük a gravitációs és mágneses erőt, és majdnem ugyanúgy néz ki, mint a *Kezdetben* triptichon első képe. Érdekes ez. El Kazovszkij azt mondja egy interjúban, hogy a kép nem őbenne jön létre, hanem ő és az univerzum között. Szüts Miklós hívó emberként pedig arról beszél, hogy a kép az Isten és a művész közötti kommunikáció eredménye.

A víz téma kutatásakor az tudatosult bennem, hogy a víz az első anyag, amivel találkozunk, érezzük magunkon, halljuk a hangját az anyaméhben, meghitt viszonyunk van vele. Ennek kapcsán találkoztam Ferenczi Sándor



7. Lieber Erzsébet: *Multiplikált víz-fény ritmus*, 2023. 135x70 cm
fotográfia alapú elektrográfia,
giclée nyomtatás

Thalassza-elméletével, ami a Thalassza-sorozatot inspirálta. (A 'thalassza' szó görögül tengert jelent). Állítása szerint minden létforma fejlődését két alapvető tendencia határozza meg. Az élőlények, de még a nem organikus létezők is egyrészt igyekeznek megőrizni azt a fejlődési szintet, amit már elértek, és törekszenek a nyugalmi állapotot stabilizálni. Másrészt viszont reagálniuk kell a környezeti változásokra, amik között vannak nagyon nagy krízisek és katasztrófák is, maguknak is változniuk kell, és szerinte ezekhez a változtatásokhoz valami ősi állapotához visszanyúlva merítenek erőt. Az ember, mint ahogy minden szárazföldi emlős törzsfelődése a vizek felől haladt a szárazföld felé, és egyedfejlődésünk is a magzatvízben kezdődik, ezért ez az erőforrásunk a víz. Viszont amikor már kibújtunk, nem akarunk és nem is tudunk oda visszatérni, innen eredeztethetők a vízhez kötődő katasztrófa-elképzeléseink is, mint pl. az Atlantisz katasztrófája.

A víz ugyanakkor a lélek jelképe a pszichológiában, Jung is annak tartja. Amikor S. Nagy Katalin az *Ön(arc)képek* kiállítást rendezte, akkor én a víz mozgó felszínén folyton változó, illékony alakzatokként mutatkozó tükröződések



8. Lieber Erzsébet: *Ön(arc)képek*
kép triptich, 2018. objektív
festmény, képegyüttes, 70 x
150 cm

válogattam, amiken akár emberformájú rajzolatokat is fel lehet fedezni, és ezek negatívjait használtam, hogy erre a belső világra utaljak.

De nem gondolom, hogy a kettő teljesen különválasztható: a nagyon összetett belső tartalmaknak ugyanúgy megvannak a külső eredői. Másrészt viszont amikor ezeket a külsőre utaló témákat keresi az ember, ott a belső is nagyon erőteljesen bele van szövődve. Hogy milyen a világ, amiben élünk, az arról alkotott képünkbe belejátszik a tudottakon kívül az egyéni és kulturális emlékezetünk, vélelmeink, érzelmeink, benyomásaink, ítéleteink és előítéleteink, a hitünk, a képzeletünk. A műalkotások mindig ezek kereszteződéseinek a vetületei, hogy egy számítógépes analógiával éljek, egymásra pakolt layer-ei, amelyek átfedései hol transzparenssebbek, hol pedig takartabbak, hol az egyik szintet engedjük látszani, hol a másik dominál, stb.

És végül eljutottál odáig, hogy egy installáció is épült ebből a gondolatból.

Ennél a kiállításnál egy több részes installációt akartam kiállítani, itt-ott elhelyezve az elemeit a képtárban. A kezdő darab egy fehér posztamens lett volna, amin csak egy tál tiszta víz van – vetítés nélkül. Az volt a tervem, hogy ennél hagynám, hogy a befogadók szabadon asszociálhassanak, mi jut eszükbe róla: a víz, amit megiszunk, ami az életünket jelenti, amivel tisztálkodunk, mossuk kezeinket, vagy akár a szenteltvíz, a keresztvíz, a tiszta forrás. Végül annak az installációnak a remake-je valósult meg, amit korábban a Rippl Galéria *Heuréka* kiállításán is bemutattam. Annál egy tükörrre helyezett, vízzel telt, félgömb alakú üvegtálra felülről vetítettük az egyik, végtelen hatású vízfelszín képemnek a negatívját. Az volt az elképzelés, hogy bizonyos helyzetből a rávetített vizet látod tükröződni, ha fölé hajolsz és



9. Lieber Erzsébet: *Hidro-heuréka* installáció 2. változat (részlet), 2024. Vaszary Képtár, Kaposvár

belenézel, akkor magadat látod tükröződni a vízen keresztül. De itt a véletlen is közrejátszott. Amikor ezt először összeraktuk és kivetítettük (Szalay Miklóssal), kiderült, hogy az összes elem, a víz, a tükör, a projektor fénye és a vetített anyag együttese nagyon érdekes, színes formákat alkot, ráadásul a víz nem mozdulatlan, hanem ahogy elhaladunk mellette, rezeg, ha megérintjük, hullámokat gerjesztünk benne, és a falra vetítődő reflexiók is alakulnak, élnek, mozognak. Innentől lett ez fontos, hogy lehet vele játszani.

Bár már egy-két mondatban kapcsolódtál a kérdéshez, az aktuális lapszámunk tematikájához illően adódik az utolsó kérdésem: számodra mit jelent a rítus?

Az az érdekes, hogy a legtöbb művész elmondja, hogy van egy rituálészzerű mozzanat az alkotófolyamatban, amikor kiszakadnak abból a racionális megközelítésből, ahogy a munkát eltervezték. Kigondolod, hogy nagyjából mit akarsz, és elkezded csinálni. És váratlan impulzusok

jelentkeznek, és ahogy ezekre hol tudatosan, hol ösztönösen vagy intuitíven reagálsz, olyan dolgok kerülnek bele a munkádba, amiről nem gondoltad volna, hogy az feltétlenül létrejön, és ez szerintem az analóg munkáknál ugyanúgy megvan, mint a digitális műveknél. Ebben, hogy van egy állandó dialógus a keletkező kép és közötted, ez eleve egy rituálészerű valami, amiben van egyféle szabályozottság, mert professzionális elképzelésekből indulsz ki, szakmai kontrollt és kompozíciós elveket működtetsz, próbálsz egyensúlyban tartani a képet, próbálsz a színeket úgy beállítani vagy variálni, hogy az a képnek megfeleljen, törekszel a formai tisztaságra, a stiláris egyöntetűsége és a precíz technikai kivitelezésre.

Viszont eközben állandóan jönnek olyan készletések, amiket nem tudsz pontosan beazonosítani, és erre szokták azt mondani, hogy az univerzumtól vagy Istentől való, vagy a keleti művészeti elképzelésekben azt is olvastam, hogy az üresség tágassága az, ami nem a semmi, hanem a minden origója és tárháza, az a forrás, ahonnan a dolgok megtörténhetnek. Heidegger pedig arról beszél, hogy a művekben és általuk a dolgok igazsága történik. A vallási rítusokban is van egyfajta szabályozottság. De ezekben a szabályosan ismételt műveletekben és folyamatokban mégiscsak az a cél, hogy valami szellemi megteremtődjön. És a művészet szerintem átszellemített anyag. Mindenképpen valami olyan szövődik, ami több annál, ami csak az anyaga. És én ezt nagyon rituálészerűnek érzem.

Ahogy azt is, amikor újra meg újra visszatérsz egy témához – és ráveszed magad, hogy megint oda kell ülni, oda kell menni, keresni kell, csinálni kell, és ebből nemcsak kézzelfogható műalkotások keletkeznek, hanem általuk egy olyan szellemi szövedék is, aminek számai sok irányba tovább szöhetnek. Ezért nem tudni előre ponto-

san, hogy merre mész tovább, mi lesz a következő mű, pedig gyakran ezt szokták kérdezni, hogy mi jön ezután? És konkrét választ várnak. De én nem tudom. Majd – ahogy eddig is mindig – egyik mozzanat hozza a következőt, majd menet közben alakul.

A cikke a Creative Commons 4.0 standard licensz alábbi típusa vonatkozik: [CC-BY-NC-ND-4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)



Képjegyzék

1. Lieber Erzsébet: *Ház-lap 4-7.*, 2001. merített papír, pigment, teafilter, 136 x 116 cm (4 db), Rippl-Rónai Megyei Hatókörű Városi Múzeum kortárs gyűjteményének tulajdonában
2. Lieber Erzsébet: *Ház-lap 6-7.*, 2001, merített papír, pigment, teafilter, 136 x 116 cm (2db), Rippl-Rónai Megyei Hatókörű Városi Múzeum kortárs gyűjteményének tulajdonában
3. Lieber Erzsébet: *Lelet 1-4.*, 2017-2024. fotográfia alapú elektrográfia, giclée nyomtat, 200 x 140 cm
4. Lieber Erzsébet: *Koyaanisqatsi 1-4.*, 2016-2024. objektív festmény, képegyüttes, 200 x 140 cm
5. Lieber Erzsébet: *Perm 1-4.*, 2022. fotográfia alapú elektrográfia, giclée nyomtat, 100 x 100 cm
6. Lieber Erzsébet: *Kezdetben 2. tekercs*, 2019-2024. fotómontázs, 70 x 212 cm
7. Lieber Erzsébet: *Multiplikált víz-fény ritmus*, 2023. 135x70 cm fotográfia alapú elektrográfia, giclée nyomtat
8. Lieber Erzsébet: *Ön(arc)kép triptych*, 2018. objektív festmény, képegyüttes, 70 x 150 cm
9. Lieber Erzsébet: *Hidro-heuréka installáció 2. változat (részlet)*, 2024. Vaszary Képtár, Kaposvár

ARTCADIA
rítus

MATE
RIP
9J