

becsüléssel kiáltja ellenfele arcába: „neked még dicsérni sincs jogod engem”! Mily büszkén meséli könyvének titokzatos szerkezetét – ami persze az olvasó számára inkább nemes posztmodern hanyagságként érvényesül. A könyv elébe mottóként illesztett Bartók-hivatkozás is („*Tulajdonképpen legjobb semmit se olvasni, csak írni, tekintet nélkül minden jelszóra*”) mintha a korlátlan szerzői önkény megdicsőüléseként lenne olvasható (bár az ismét felvethető lenne, akkor vajon miért is hangoztatja Él lépten-nyomon aktuális politikai állásfoglalását egyértelműen jelszó gyanánt?) – ezek szerint az írónak mindent szabad (a következő szép példában vegyük észre e szabadság apológiája mellett az emelkedett öniróniát is: „*Irodalmiasan szólva, ha szabad így mondanom – s nekem szabad – szar idő volt*”); az író részéről „*a legjobb, ha az ember csak ír, ahogy jön*” (az érdeklődő recenzens persze azt is szeretné tudni, vajon a Fibonacci-sor is „csak úgy jön”? s mindenki számára?) – a végeredmény már úgyis előre elhatározott: ily módon nagy mű születik. Mert dicsérheti egyébként Temesi szélében a konzervatív felfogást – regénye szinte minden ízében azt a (félreértett) posztmodern jelszót harsogja: *anything goes*. Így is lehet, úgy is lehet – a hagyomány a szabad rablás terepe, a történelem a gátlástalan felülírás terepe, a dokumentumok meghamisíthatók (akkor is, ha egyébként szentként és érinthetetlenként vannak beállítva), a fikció és a történelem összekeverhető és szét nem választandó (de azért az igazmondás igénye fenntartandó!); a vallomásos önéletrajziség nem más, mint a narcisztikus önimádat lecsapódása; egy probléma elemző láttatása pedig folyamatosan helyettesítetik a helyzet kritikátlan apológiájával. S formailag, megfogalmazásilag is: Temesi a hatalmas szövegtestet mindig rövid bekezdésekre tagolja – nem folyamatos narratívát alkot, hanem felvillan jelességeket, futólag kommentálja őket (akár Bartókról, akár Élről beszél), töredékekben, apró darabokban, mintegy tükröcserepekben mutatja be mutatóványait; az összefüggésekre, az árnyalt folyamatokra, magyarul: az epikus kifejtésre nincs se kedve, se módja (olyannyira töredékesre és elbizonytalanítotttra vette retorikáját, hogy jó pár esetben, amikor összecsúszik a jelenet leírása és kommentálása, egyáltalán nem deríthető ki, kicsoda is az éppen aktuális beszélő, s az adott mondatokban kinek a szóla-

mát halljuk – holott súlyos ítéletekkel teli sorokban nem ártana eldönteni, az ítélet most éppen Bartóknak, Élnek vagy valamely jelen levő harmadiknak véleményét tükrözi). Ami a POR esetében, a szótárjelleg következtében, hogy úgy mondjam, természetes volt, azaz a töredékdarab műfajteremtése, az itt mintha önmaga ellenségévé vált volna: a sok bekezdésben, a sok kicsi nekifutásban épp az a nagy egység vezetett el, amelynek megteremtését oly nagy hangon jelentette be a szerző és a reklámhadjárat. Hiába: a történelem és a történetmondás mégiscsak a folyamat narratíváját igényelné.

Persze, így is lehet. Csak nem érdemes.

Záradékol ha feltennénk újra a nagy reklámkérdést, „hogy mit jelent bartóki módon magyarnak és művésznek lenni?”, s rákérdoznénk, hogyan is segített e könyv e nagy talány megoldásában, akkor talán egy kis egyszerű történettel válaszolhatnánk, echt archaikus folklóranyagra támaszkodva, csak tiszta forrásból (Szabolcs megyei gyűjtés, a múlt század hatvanas éveiből):

Megy az egérke és az elefánt a vasúti hídon, s megszólal büszkén az egérke: Hallod, elefánt, hogy dübörgünk?

*Margócsy István*

---

## FORRADALMI DESIGN

*Société Réaliste: Empire, State, Building*  
Ludwig Múzeum,  
2012. április 20.–2012. augusztus 5.

A mai kortárs művészeti tendenciákat általában két véglet határozza meg. Egyfelől van a kulturális produkciót, mint egyfajta életmódot fel fogó Bourriaud-féle, Palais de Tokyo képviselte relációművészet, amely elsősorban az interaktivitásra, emberek közötti kapcsolatokra épít, tagadva ezzel a műalkotás autonóm, magánjellegű terét. Az ellenkező póluson pedig a társadalmilag elkötelezett, politikai művészet helyezkedik el, amely ezt a divatos, kereskedelmi célokkal átitott „life style”-féle jelleget elutasítja. Többek között ebbe a kategóriába tartozik

a Société Réaliste nev  m v szkollekt va és EMPIRE, STATE, BUILDING című kiállítása.

A Société Réaliste nev , k t tagból álló alkot egy ttest Gr f Ferenc  s Jean-Baptiste Naudy hozta létre 2004-ben. A szerzőpáros  gy határozza meg saját tevek nyess g t: „*A Société Réaliste k t folyamatos helyváltoztatást végző pont között ki-rajzolódó erővonal, mely néha, megállítva ezt az állandó mozgásban lévő koordináta-rendszert, egy adott helyen kiállítási pozícióba kerül.*” (HÁROMSZÖGLETŰ PARANOIA – CSERBA JÚLIA PÁRIZSI BESZ LGETESE A SOCIÉTÉ RÉALISTE TAGJAIVAL. *Balkon*, 2008/3.)

A művészcsoport neve „a szocreál” alkot st lusra utal, ami manapság leginkább szitokszó, de ez egyáltalán nem rettentő el a szerzőpárost. Ezt az esztétikai doktrínát kortárs k szm v szeti jelenségekkel vegyítik, ami sokszor nagyon izgalmas alkotásokat eredményez.

Azt gondolnánk, hogy a kiállítás címe a már-már ikonikussá vált New York-i felh karcol ra utal. Természetesen, közvetve igen, azonban az egyes szavakat elkülönítő vesszük felsorolást képeznek, ami pedig egészen más jelentést eredményez. A címben megidézett fogalmakat: a Birodalmat, az államot és az épületet, avagy a hatalom k l n f le manifest ci it a művészek id z jfelbe teszik, kifarag zz k, adott esetben pedig kinevetik. Ebben az értelemben a kiállítás afféle leleplező jellegű, forradalmi, politikai tett.

Amint belépünk a ki ll t sterembe, egyből az a benyomásunk támad, hogy nem hagyományos tárlattal van dolgunk. Nem megszokott k pt r, hanem tulajdonképpen adatbázisokat látunk. A terem minden falán k l nbz  bet k és százalékok t nnek fel, amelyek később a kiállítás során ism tl dn k. Első pillantásra nem értjük a formai ködök és a hozzájuk kapcsolt tartalmak jelentését, de utána r jv nk, hogy a C, M, Y, K betűk a Cyan, Magenta, Yellow, and black rövidítései, és a sz nm d megjelol s t jelentik a számítógépes programokban. Ez a megjelol s a ki ll t stermek k l nbz  árnyalataira vonatkozik. Sok ilyen típusú logikai fejt r vel találkozunk, azonban a kiállítás anyaga közt haladva, egyre jobban k gazodunk a sz m k, jelek, szimbólumok sűrítő erdejében.

A hat teremből álló tárlat a hatalom működésének eredet re és folyamataira k v n r vil g p tani, illetve ama kommunik ci os eszközök lusztr ci j t hajtja végre, amelyeket a hatalom

k pviselei kifejlesztettek, adott esetben pedig kisajátítottak. Az első teremben már elkezdd dik ennek a bizonyos jelrendszernek a megjelenítése, amikor közkeletű szimbólumokból előáll egyfajta magánmitológia. Az egyik „k p” például azt a folyamatot mutatja, hogy az a szentes ges dolog, amit nemzeti lobogónak nevezünk, hogyan válik lényegében egy színskála vonatkozásában adatt rr . Az országok z szl iban megjelenő sz nek digitális formát kapnak, és ezekből a színekből átlagot képez a számítógép. Az ország zászlóinak átlaga a szürke, ami egyébként meghat rozo sz nk nt uralkodik a kiállításon. Ez a leegyszerűsítés, adattá alakítás tulajdonképpen ironikus gesztus a nemzeti lobogókkal kapcsolatban: a zászló elveszti a magától értetődő szentes ges elvt . Ami ebben a teremben m g említésre érdemes, az egy labirintus-szerű falat  br zolo alkotás, ami tulajdonképpen tipográfiai jelrendszer. A „Limes New Roman” betűkészlet a szerzőpáros által kialakított titkosírás, amely a latin császárság  b c j nek 23 betűjét 46 katonailag és/vagy fizikailag lezárt geopolitikai szakasznak felelteti meg. A liminal t s fogalmára utaló  r s t h t falformak nt jelenik meg. Ez a m  (de egyébként az egész kiállítás is) azt sugallja, hogy a határ mindenféleképp valamilyen negatívum, zsarnoki dolog, mert elválaszt, bezár stb. De ha belegondolunk, a határnak sokszor nagyon fontos szerepe is lehet. Például a fal az  si civilizáció egyik legelső formája, amely megvéd az ellenség támadásától, vagy lehet mondjuk eg t, amelynek visszatartja az árvizet. De a fal, mint az elhatárolás szimbóluma, nem feltétlenül fizikai, hanem lehet akár képzeletbeli is. A határ az emberi kultúra legalapvetőbb kategoriz ci os eszköze. Gondoljunk csak Kantra, aki megvonja az  sz határait, abból a célból, hogy az alapjait szilárdabb talajra fektesse.

A következő terem akár az „Egy kicsit másképp elképzelt földgömb” nevet is viselhetné – itt a világ megjelenítésének k l n f le projekcióit láthatjuk. Például az ISO WOR(L)DS/SZABVÁNY SZ VIL GOK, 2009 című alkotás a föld országainak angolra fordított nemzeti himnusz ib l  szsze ll tott vil gt rket p ábrázol. Az  b c rendbe állított szövegek oly módon vannak t rdelve, hogy az egyes országok alakját, m retar nyaik pedig a világ térképét rajzolják ki. A címben szereplő wor(l)d szójáték a nemzete mint olyan

közösségre utal, amely kollektív beszédkörnyezettel rendelkezik. A himnusz, amely a nemzeti összetartozás egyik központi eleme, nagy közös szöveggént jelenik meg, és ezáltal összemósodik, neutralizálódik az a két természetétől fogva ellentétes jelenség, amit globalizációnak és nemzeti szuverenitásnak nevezünk.

Egy másik alkotáson, ami az *ÉTATS DONNÉS/ÁLLADALOM*, 2009–2011 címet viseli, az Egyesült Nemzetek Szövetségének tagállamai és azok fővárosai ki vannak emelve eredeti környezetükből, és azonos méretre vannak kicsinyítve. Ily módon az országok összemósódnak, és elveszítik egyedi jellegüket. E hatás különösen érezhető a következő két alkotáson: az *ÉTATS DONNÉS: CALCULATION*, 2009–2011 és a *VILÁG KOMPOLITÁI, MÉG EGY ERŐFESZÍTÉS*, 2010 című „képen”, illetve szobron. Az első az ENSZ-tagállamok azonos méretűre kicsinyített alanyainak egymásra helyezése. Ugyanez látható szoborváltozatban. Ezekben a művekben talán az a legérdekesebb, hogy hihetetlenül precíz, statisztikailag megalapozott munka van mögöttük. Ugyanakkor esztétikailag ez értelmezhetetlen kuszaság. E kettős hatás sokszor megmosolyogtatja a nézőt. Egyébként a művek tele vannak tűzdelve szatirikus megfogalmazásokkal, amit alapvetően jó dolognak tartok, pláne amikor a szerzőpáros finom eleganciával játssza ki a művészet és a történelmi utalások lehetőségeit, de azt azért hozzá kell tenni, hogy a vicc nem mindig odaillő, és néha olcsó gegként, gimnazistatréfaként hat. Ilyen például a *MEIN KOMFORT* feliratú zománctábla, amely természetesen a *MEIN KAMPF*-ra utal.

A következő terem a globalista kapitalizmus mozgatórugójával, vagyis a piaccal és annak meghatározó motivációjával – a profittal foglalkozik. A piac mindenekelőtt világpia. Alapvető természete és létigénye globális, ezért térbeli expanzióra tör. Itt többek között olyan alkotások láthatók, mint a Goldman Sacks, vagyis a világ legnagyobb és legnyereségesebb multinacionális bankjának logója átalakítva, viccesen kiforgatva. A teremben bolyongva szinte belebotlunk a földből kinövő, különböző nemzeti valutákat szimbolizáló, emberméretű szobrokba. Ezek az alkotások tagadhatatlanul jól mutatnak, de azért már eléggé elcsépelet fogásnak tűnik, hogy az arany az ördögtől való, vagy hogy a dollár a pénzfétis szimbóluma. Másrészt a pénz

ostorozása kissé álszent dolog, mivel köztudott, hogy még a művészet is gazdasági szisztémában működik, vagyis nem fejlődhet szilárd bevételi forrás nélkül. De persze ezeket az apró melléfogásokat kompenzálják azok a mély intellektuális teljesítményű művek, amelyek mögött alapos kutatói munka áll.

A kiállításon két film is látható. Ezek azt a kérdést feszegetik, hogyan szolgál a kultúra a hatalom fenntartására, karbantartására. A probléma az, hogy miként képes dekonstruálni és új megvilágításba helyezni a művészetet, vagyis azokat a vizuális kommunikációs eszközöket, amelyeket a hatalom használ fel saját céljaira.

Az installációhoz mellékelte leírásban azt olvassuk, hogy a *THE FOUNTAINHEAD* című, 111 perces film az orosz születésű amerikai regényíró, Ayn Rand 1949-ben írt regényének adaptációja, amely Howard Roark modernista építész történetét meséli el. A náci és a szovjet filmekre válaszul készült propagandafilm igazi főszereplője a kapitalizmus idealizált helye – New York. A *THE FOUNTAINHEAD (A FORRÁS, 2010)* Société Réaliste által készített változatból teljesen hiányzik az eredeti film eseményszála, hiszen a feldolgozás a film összes szereplőjét és a hanganyagát mellőzi. A cselekmény helyett pusztán kiüresedett díszleteket látunk. A kamera sokáig elidőz az amerikai bíróság hatalmas termében. Felváltva rásvenkel az amerikai zászlóra és az üres padokra. Ily módon válik láthatóvá a politikai-közigazgatási háló, amely mindnyájunkat körülvé.

Mulatságos, bár kissé morbid a *LIFE TO SEE (EGY ÉLETEN ÁT LÁTNI, 2012)* című vetítés, amely a nemzetiszocialista propagandát kiszolgáló német filmrendező, Leni Riefenstahl teljes filmográfiájának feldolgozását mutatja. A vetítés „használati utasításához” azt olvassuk, hogy: „101 év és 17 nap időtartamára tervezett, Riefenstahl élet-hosszával megegyező hosszúságú vetítés véletlen sorrendben, egyenként 59 percig vetített filmkockákra bontva mutatja be a rendező összes filmjét.” Közben a hangszóróból halk csicsérgés szól, ami Riefenstahl filmjeinek zenéjét percenként lejátszza gyorsítva. Ez, mint már korábban a térképeknél láttuk, megint csak értelmezhetetlen kuszaságot, zörejt eredményez. Ez a statisztikai masinéria szó szerint adatbázist csinál Riefenstahlból.

Mindkét filmben az az érdekes, hogy itt egyfajta kettős mediatizáció, vagyis a közvetítés közvetítése jön létre, ami elidegenítő eszközként hat. Ezzel a gesztussal a szerzők ügyesen megteremtették azt a helyes távolságot, amely által a befogadó szabad teret kap, és továbbgondolhatja a látottakat. Erről a fajta távolságról beszél egyébként Rancière az emancipált logika kapcsán, amely megköveteli, hogy a művész és a befogadó között legyen valamilyen harmadik, mindkettőjüktől idegen dolog, amelynek értelmét senki sem birtokolja, ezért annak megfejtése bizonyos értelemben közösen történik.

A központi terem szédítő, színes sávokkal van körbefestve. Nem, itt nem Kenneth Noland festményeit láthatjuk, hanem a Magyar Nemzeti Galéria teljes képállományát, illetve azt, ami ebből digitálisan megjeleníthető. Ennek a projektnek, installációnak az a neve, hogy ÁRNYÉKÁLLAM (STATE OF SHADES). Először grafikai programmal kiszámították minden egyes festmény színeinek átlagát. Így például a Tihanyi Lajos által megfestett Fülep Lajos arcképe szürke színben tündököl. A 684 remekmű színátlaga nem más, mint a szürke. Ez a magyar festészet nemzeti színe – állítják a szerzők, és ezt komolyan is gondolják (hiszen statisztikai adatok támasztják alá!).

A Société Réaliste művészcsoport felfogása szerint a művészet attól progresszív, demokratikus, ha a hatalommal szemben helyezkedik el, és direkt kritikát gyakorol a korszak politikai működése felett. A művészetet közösségi tettek képzelik el, a kiállítóterem pedig szerintük olyan tér, ahol a közösség megvitatja az érdekeit. Bár a „68-as” jellegű arrogancia már kissé ódivatúnak hat, abban kétségtelenül igazuk van a szerzőknek, hogy manapság is fontos egy markáns, baloldali értékrend művészi megteremtése. Ugyanakkor azt azért hozzá kell tenni, hogy ha a művészet a „fékek és ellensúlyok” rendszerében határozza meg magát, az mindig gyanús. Szokás azt mondani, hogy a demokratikus rendszer többek között attól demokratikus, mert a művészet kritikát fogalmazhat meg a fennálló hatalommal szemben. De miért nem fordítjuk meg a problémát, megkérdezzük, hogy nem éppen akkor foglalkozik-e a művészet a politikai kérdésekkel, ha veszélyben érzi magát? Ha azt gondolja, hogy a szavazati jog már nem elég ahhoz, hogy a polgár, közvetve ugyan, de mégis politikai hatalmat gyakoroljon. Ha a né-

zőnek azt kell látnia, amit a művész megmutat neki, akkor ez már nem a szabadság egyik megnyilvánulása, hanem inkább valamiféle szükségállapot, valaminek a tünete. Itt már nem az a kérdés, hogy jó-e a politikai művészet, illetve van-e az ilyenfajta művészetnek létjogosultsága, hanem az, hogy a mai világban mik azok a nyugtalanító jelenségek, amelyek a művészt arra kényszerítik, hogy a művészetet a politikai hatalom dekonstruálására használja, és azt gondolja, hogy „*a forradalom az igazság*”.\*

Marciniak Klára

\* Itt a Société Réaliste egyik művére utalok, amely a Marat-tól vett „*Az igazság mindig forradalmi*” idézetet szócserevel a „*Forradalom mindig igazság*” mondattá alakította át.