

inkább a lázadók harci kedvét fokozta. Az 1960-as évek végén, az 1970-es évek elején számos országban alakultak a RAF-hoz hasonlóan eltökélt városi gerilla csoportok, mint például az olasz *Brigate Rosse (Vörös Brigádok)* és a *Nihon Sekigun (JRA – Japán Vörös Hadsereg)*. A RAF időnként a *Stasi*, a keletnémet titkosszolgálat, bizonyos arab terrrorszervezetek és a szovjet KGB segítségét is igénybe vette. A Bakunyin és Kropotkin orosz anarchisták, Mao kínai diktátor, Ho Shi Minh,¹² Franz Fanon,¹³ Antonio Gramsci¹⁴ és Che Guevara direkt akciókkal, kis létszámú, öntudatos elit által indított forradalomra vonatkozó gondolatait, valamint a Frankfurti Iskola prominens filozófusai, Jürgen Habermas, Herbert Marcuse és Oskar Negt a valóban demokratikus társadalom létrehozására irányuló egyes nézeteit saját eszmerendszerébe beépítő RAF 28 éves működése 34 halottat és még több súlyos sebesültet követelt.

Az elméletek gyártása helyett azok gyakorlatba ültetését igénylő szemléletváltás az 1960-as évek végére a művészetekben is megjelent. Az elitkultúrában a modernizmus agóniájának egyik tüneteként egyre népszerűbbé vált az akcióművészet. Elég itt a Günter Brus, Otto Mühl, Herman Nitsch és Rudolf Schwarzkogler által elindított bécsi akcionizmusra, Marina Abramović és Ulay performanszaira, az amerikai Chris Burden *body art*jára, vagy a magyar pusztán nehéz missziójukra vállalkozó St. Auby Tamás és Hajas Tibor minden tilost áthágó, valódi veszélyt vállaló művészetét emlétenem. A populáris kultúrában a hippie álomzenét és világlátást, a mocskos kezében szorongatott, fonnyadó virágra bárgyú mosollyal bambuló, ápolatlan, torzonborz, bűdös, szandálos hippie figuráját az 1970-es évek elején a punk friss, sötét, önsorsrontó energiái, az éber, a király meztelenségén harsányan röhögő, fekete humorral harcoló, a zenei tudást hangerővel pótló utcagyerek-dandyk tették nevetségessé.

Ebbe az élet és a művészet mesterségesen megvont határait negligáló folyamatba illeszkedett a SPIONS megalapítása. Ezt a logikát követte az elit kultúrával, és a „kacsintgatós”, cinkos ellenzékiekieskedéssel járó szakításunk. A „látható történet”-hez való görcsös tartozni akarás kábulatában alvajáró magyar értelmiség által mindmáig szenvedélyesen gyakorolt, a társadalom fejlődése szempontjából tökéletesen eredménytelen, sőt káros, legfeljebb személyes anyagi hasznot, illetve hatalmi pozíciót hozó, kizárólag a lényegtelen felszínt simogató giccspolitizálást már korábban is száználmas pótcselekvésnek tekintettük. Mindez rock'n'roll kém, informer szerepünk megtalálásához vezetett.

12 Észak-Vietnam bolsevista elnöke.

13 A Karib-tengeri Martinique szigetéről származó író, filozófus.

14 Olasz kommunista ideológus.

Kaszás Gábor

Vasarely GO HOME!

Andreas Fogarasi videóinstallációja

→ Trafó Galéria, Budapest

→ 2012. március 10 – április 29.

1969. október 17-én – mintegy nyitásként a Nyugat felé – VIKTOR VASARELY életműkiállítását ünnepli a kultúrpolitika és a meghívottak a Műcsarnokban. A cenzúrázott vagy bezárt kiállítások, a három T gyakorlatához képest szokatlan húzás, az államilag támogatott absztrakt tárlat különös és ellentmondásos fogadtatásra lelt a hazai művészetszázadon belül.¹

1 A *Hatvanas évek* (Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1991) katalógusban szereplő 15 beszélgetés egyike sem említi a fenti kiállítást, miként a Fogarasi-féle dokumentumfilm elbeszéléseiből is az hangzik ki, hogy a tárlat egyáltalán nem volt hatással a progresszív képzőművészeti életre.

ANDREAS FOGARASI

Circles and squares, 2011, installációs látkép, Trafó Galéria © Fotó: Surányi Miklós



Ez az esemény, valamint annak kultúrtörténeti vonatkozásai adják ANDREAS FOGARASI Trafóban megrendezett kiállításának alapanyagát. A Vasarely-tárlat fogadtatásának egy viszonylag jól körülhatárolható aspektusát, a progresszív szemléletűnek tartott IPARTERV-generáció eseményhez fűződő viszonyát boncolgatja a művész, pontosabban ebből a sztoriból építi fel installációja központi elemét. A munka alapmotívumát MAJOR JÁNOS a vernisszázon bemutatott magánakciója adja, aki egy tenyérenyi tüntetőtáblára a következő feliratot rötta: Vasarely GO HOME! A táblát kabátja belső zsebébe dugta, és kizárólag ismerőseinek mutogatta anélkül, hogy más megláthatta volna a tiltakozó táblácska tartalmát.

A kiállítás központi eleme egy dokumentumfilm, mely Major „akcióját” kilenc szemtanú és kortárs elbeszélése alapján idézi fel; ma mindannyian jól ismert művészek és szakemberek: PERNECZKY GÉZA, BERCZKY LÓRÁND, KESERÜ ILONA, BEKE LÁSZLÓ, MAURER DÓRA, BAK IMRE, PAUER GYULA, PASSUTH KRISZTINA, ST.AUBY TAMÁS. Az egyenként cirka hatperces felvételeket az elbeszélőkre nagyon is jellemző helyszíneken rögzítette a művész; a környezet tovább árnyalja az elbeszélők személyiségét. A kivágott kérdések, valamint a viszonylag nagyszámú interjúalany szerepeltetése ugyanakkor a Spektrum és a Discovery pszeudó-dokumentumfilmjeihez hasonló, laza szövésű történetet bont ki, s nosztalgikus összhatást kölcsönöz az egyórás mozinak. Mindeközben a hiány is beszédes. Major csak emlékek képében van jelen – ő a rendszer áldozata, ami ki is derül St.Auby nyilatkozatából. Sőt, talán az sem véletlen, hogy Pauer megidézi Major sírkőfotó-sorozatát is, amely ugyancsak a történet főhősének távollétére hívja fel a figyelmet, megspékelve némi couleur locale-lal: „a kubizmus nem Magyarországon született, de ide jött meghalni” (Major szállóigéje Kubista Lajos sírköve kapcsán).

Fogarasi nagy húzása az, hogy a különös, kultúrtörténeti és művészettörténeti vonatkozásokkal telített történetet nyersanyagként használja saját műve létrehozása során. A nyersanyag – egyfajta „kultúrmaszsa” – komponenseit

Major magánakciója, illetve a Vasarely-kiállítás kapcsán felmerülő művészeti, etikai és morális anomáliák adják. Massza, mert a tényszerűség mellett egyfajta romantikus nosztalgia lengi körül a sztorit, amely sokban a mai hatvanas évek recepciójából merítkezik: könnyen felbontható kulturális rétegei elsősorban az „ellenesség” felismerhetőségéből erednek.² A történet ugyanakkor feloldhatatlan, hisz látjuk ugyan a „gonoszt”, a történet emberi és szakmai vonatkozásai azonban mégis kibogozhatatlanok és feloldhatatlanok maradnak – akár egy elvarratlan szerelem. Major szarkasztikus humora egy hurokba zárja a történelmi tényeket és velük együtt a kor fiatal progresszív művészeinek emberi sorsát. Értjük ugyan, de ez a tény mégsem ad feloldozást.

A film a kiállítóterben felfüggesztett tévén fut, melyet egy tucat márványból faragott, leginkább pajzsra vagy sírkőre emlékeztető tábla vesz körül. Ezekon egyrészt a Vasarely-vernisszáson készült archív fotók szerepelnek, másrészt némileg félrevontan négy kulturális intézet, a Goethe Intézet, British Council, a Danish Arts Council és a Japán Alapítvány minimalista logóit

² U.o.: Vajda Mihály: *Posztmodern beszéd a gyönyörű hatvanas évekről, amikor utoljára még – akár szép akár csúnya – minden olyan egyértelmű volt.* In.: *Hatvanas évek*, p. 5-10.

ANDREAS FOGARASI
Vasarely Go Home!, kiállítási látkép, Trafó Galéria, 2012 © Fotó: Surányi Miklós



helyezte el a művész. Előbbiek – Major akció-jának viszonylatában – a kiállítások (Vasarely, Fogarasi) látogatójának magányosságát, kiszolgáltatottságát jelölik. Utóbbiak pedig Vasarely op-artjának és a fenti logók minimalista jellegének hasonlósága okán a kultúra és a művészet gyarmatosító, intervenciók célokra való kitétségére hívják fel a figyelmet.

Az ötlet igazán jó. A dokumentumfilm jó munka; s a massa-dolog is működik. Azonban a megvalósítás során helyenként téveszt a művész. A Vasarely-vernisszázs archív képei, valamint a kulturális intézmények logói által megnyitott két front túl soknak tűnik. Kicsit magyarul odamondó ettől a kiállítás, míg az arányok pontos megjelölésére, a finomságokra kevesebb figyelem jutott. A film nosztalgikus jellege, Major személyes tragédiájának kibontása, valamint az eszközként felhasznált művészet (konszolidáció, távolodás Moszkvától) közötti feszültség nehezen feszül ki a térben. Major tehetetlensége, valamint a művészet politikai célokra való kitétsége nem tud finoman egymásba kapcsolódni, egymásra oltódni.

A probléma a táblákkal van. Céljuk egyértelmű, amit a kiállítás layoutjában is olvashat az ember: „az épületsarok, a jel, az építészeti modell, a díszlet a pajzs és a paraván közé pozicionálható”, melyek helyváltoztatásra készítetik a nézőt, mintegy „megélhetővé teszi a kor szűk levegőjét”.³ A táblákra ragasztott megnyitófotók, valamint a köbevágott logók azonban érezhetően „zavarják” egymást. Talán éppen ezért száműzte a négy utóbbit az egyik sarokba a művész. Ugyanakkor a táblák száma is túlzó kicsit, melyek túl egysíkúan, a bejáratra komponálva kerültek felállításra. (Ezt persze a Trafó galériájának sajátos beosztása is eredményezheti.) Bár a kikényszerített mozgás megidéz a kort, de a vernisszázs-fotók táblákra ragasztása túl direkt utalás; a téma finom kibontása helyett inkább a túlexponáltság érzetét adja. Nem is beszélve mindennek a fenti logókkal történő vegyítésről. Mennyivel több lenne ez a videóinstalláció, ha csupán az abszurd tárgyiatlan formái jelennének meg a térben. Esetleg a művészetnek, a kultúrának a gyarmatosító hatalommal szembeni kitétséget és Major „portréját” (akcióját) Fogarasi kevésbé direkt módon állítaná egymással szembe. S talán kicsit szerencsétlen is épp a táblákkal – Majoréval, a térbe állítottakkal – „ekézni” a kort, mivel a korszak szűk levegőjének érzékeltetésére nem a legmegfelelőbb példa a tragikus sorsú művész alakja. Ez az éra – s ez a téma igazi abszurditása – számára inkább a lehetőségek kimeríthetetlen tárháza volt.

3 Götz Eszter: *Egy őszi délután emléke*. <http://kultura.hu/main.php?folderID=948&articleID=323634&ctag=articlelist&iid=1>



ANDREAS FOGARASI
Vasarely Go Home!, installációs látkép, Trafó Galéria, 2012 © Fotó: Surányi Miklós



ANDREAS FOGARASI
Vasarely Go Home!, 2011, állókép a videóból / Ilona Keserü Ilona



ANDREAS FOGARASI
Vasarely Go Home!, 2011, állókép a videóból / Pauer Gyula