Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

DARIDA VERONIKA

VELENCEI SÉTANAPLÓK
és más írások

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

KÉPFILOZÓFIÁK

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

DARIDA VERONIKA

VELENCEI SÉTANAPLÓK

és más írások

TYPOTEX

www.interkonyv.hu

© Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

© Darida Veronika, Typotex, Budapest, 2023
Engedély nélkül semmilyen formában nem másolható!

HUNGART © 2023
© Estate Günther Förg, Suisse / HUNGART 2023
© Adel Abdessemed / HUNGART 2023
© Giuseppe Penone / HUNGART, Hungary, 2023
© Anish Kapoor. All Rights Reserved, DACS 2023. Photograph Davide Levene

ISBN 978-963-493-271-0
ISSN 1787-3444

Kedves Olvasó!
Köszönjük, hogy kínálatunkból választott olvasnivalót!
Újabb kiadványainkról és akcióinkról a *www.typotex.hu*
és a *facebook.com/typotexkiado* oldalakon értesülhet.

Typotex Kiadó
Alapította Votisky Zsuzsa, 1989
A kiadó az 1795-ben alapított Magyar Könyvkiadók
és Könyvterjesztők Egyesülésének tagja.
Felelős kiadó: Németh Kinga
Felelős szerkesztő: Pordány Katalin
Borítóterv: Somogyi Péter
Tördelés: Szalay Éva

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

TARTALOM

I. VELENCEI SÉTANAPLÓK 7

Sétanapló 2019 9

Sétanapló 2021 53

Sétanapló 2022 77

II. KITÉRŐK 111

Emlékromok (Anselm Kiefer művészete) 113

Életműarchívumok (Christian Boltanski életmű-kiállításáról) 121

Az árnyék mítosza Boltanski, Kentridge és Ballen műveiben 133

Az emlékezet és a természet színházai (Claudio Parmiggiani, Giuseppe Penone) 141

III. VELENCE ÚJRA 147

Az írás ideálképe (Carpaccio: *Szent Ágoston látomása*) 149

Visszatérés Velencébe, 2023 157

Első közlések 165

Jegyzetek 167

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

I. VELENCEI SÉTANAPLÓK

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

SÉTANAPLÓ 2019



Velencei sikátor

Évek óta visszajárok, már-már hazatérek, Velencébe. A város, minden apró részletében, számomra örök és megunhatatlan. Akár múzeumokban vagy palazzókban bolyongva, akár egy mólón, a Canal Grande nagy színpadát nézve – a látvány kimeríthetetlen. Mégis, a Serenissima legsokszínűbb arcát a biennálék ideje alatt mutatja, amikor az egész város látványossággá válik, miközben kitárja máskor zárt kapuit, és bepillantást enged titkos helyszíneibe.

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó



Velencei kert

Abban valószínűleg a legtöbb idelátogató egyetért, hogy a valódi biennálé nem az Arsenale vagy a Giardini területén zajlik, hanem a városban, a kiállítótérré alakított profán vagy szakrális helyszíneken. Ilyenkor ugyanis nemcsak a múzeumokban és a galériákban, de a palotákban, a templomokban, a színházakban, a scuolákban, a gondolakészítő műhelyekben, tehát szinte bárhol kiállításokra bukkanhatunk. Ezek a váratlan felfedezések, a művekkel való véletlen találkozások (hiszen a körbe-körbe bolyongásban megfáradt utazók többnyire nem szándékosan érkeznek, inkább csak betévednek) teszik igazán emlékezetessé a biennálét. Ilyenkor valóban megtapasztalható, hogyan változtatja élővé, lelkesíti át a gyakran halottnak, haldoklónak vagy fantomszerűnek titulált várost a kortárs művészet.



Claudia Castellucci: *Esercitazioni ritmiche* (2015) (Campo Sant'Agnese)

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

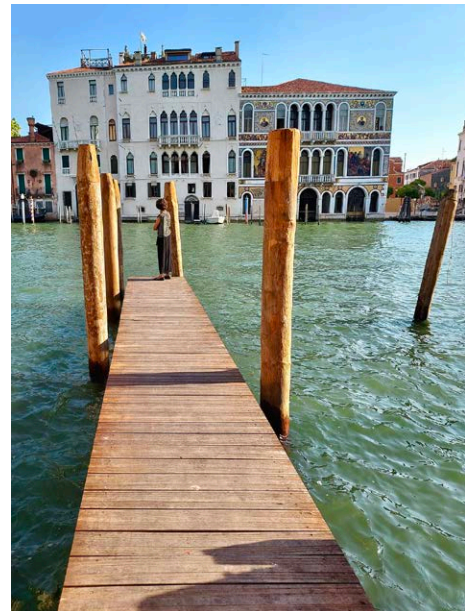
Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

A Velencében kószáló jobban teszi, ha nem a programfüzetekre hagyatkozik, hanem hagyja magát eltévedni (ami itt egyébként sem nehéz). Egyedül ezáltal fedezheti fel saját képzeletbeli múzeumát, amely az egész városra kiterjed, azt minden terével és lagúnájával együtt magába zárja. Ezt az elvet követve, ezekben a rövid feljegyzésekben kevés szó esik a két hivatalos helyszínről, sokkal inkább olyan „talált helyekre" fókuszálok, amelyek lehetnek többé-kevésbé ismertek, vagy akár teljesen ismeretlenek. Ezért ezek a teljesség és a rendszerezés igénye nélkül, mintegy saját használatra és emlékeztetőként készült jegyzetek csak a városban tett napi séták lenyomatai. Egy szubjektív napló lapjai.

A válogatás elve pusztán korporális: a séta szabadon hagyott, improvizatív iránya jelöli ki az előre nem látható útvonalakat. Ha mégis kirajzolódna valamiféle összefüggés a kiállítások között, az csupán a néző vagy értelmező szem „érintettségéből" következik, hiszen minden új élményre kihat a megelőző benyomás, de épp ezáltal és a következő élményre való nyitottság révén jöhetnek létre meglepő és váratlan konstellációk.

(Utólagos kiegészítés)

Az itt közölt szövegek részben már megjelentek, mostani egybegyűjtésüket főként az a szerzői vágy indokolja, hogy időrendi sorrendben egy könyvbe kerüljenek az elmúlt négy év velencei kalandozásai. Ám túl ezen a járványt megelőző és a járványt követő időszak közötti különbség miatt is érdekes lehet kronologikus újraolvasásuk. A három sétanapló útvonalát a „sétakörökként" bejárható városi kiállítások rajzolták ki: összesen ötvenöt sétát és néhány megállást követhet végig



Velencei stég



Velencei ablak (Casa di Marco Polo)

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

az olvasó. A könyvben közölt képek (melyek vállaltan magukon viselik az amatőr fotók minden esetlegességét és hibáját) nem illusztrációk, inkább csak emlékképek vagy invitációk, hogy a szövegek nyomán az olvasó is képet alkothasson az egyes kiállításokról, és talán megérezhesse Velence atmoszféráját. A sétanaplókat néhány rövidebb tanulmány egészíti ki, olyan, számomra meghatározó festők kapcsán, akiknek műveivel az elmúlt években Velencében is találkoztam, valamint egy egészen friss velencei visszatérés (egyetlen hétvége) naplója.

Van valami különös abban, hogy (többnyire) már nem látogatható kiállításokat járunk be újra, hiszen ami egykor beszámoló volt, most képzeletbeli útinaplóvá változik. Ám talán ez nem áll Velence lényegétől távol, amely – ahogy ezt Italo Calvino pontosan tudta – a leginkább képzeletbeli város. Még ha az időszaki tárlatok már el is tűntek, a bejárt útvonalak másokat is új sétákra ösztönözhetnek, új látnivalók felfedezésére, akár ezeken az utakon, akár ezektől távol, hiszen nincs csábítóbb kaland, mint eltévedni Velencében.



Velencei szörny
(Santa Maria Formosa)

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Első sétakör

I. Az egyik legnagyobb élő angol festő, Frank Auerbach (1931–) kiállítása az egyik legelrejtettebb. A San Barnaba vaporetto-állomás felé kell bekanyarodnunk, hogy egy kis galériában (Alma Zevi) rábukkanjunk a *From Drawing to Painting* teremtárlatra.[1] Ahogy a cím sugallja, rajzok sokasága (húsznál több) vezet el az egyetlen festményig. A rajzok London különböző látképeit mutatják, többnyire eleven színekkel, vibráló és kaotikus vonásokkal. A kiállítás legmegragadóbb része azonban egy 2018-ban készült tanulmánysorozat: a *From Studio*. Fontos a névadás, hiszen Auerbach köztudottan a munka megszállottja, művészetének aszketikus szolgája, aki az év valamennyi napján dolgozik, így valóban a műterem tekinthető élete legautentikusabb helyszínének (filmes fia, Jake Auerbach, *To the Studio* címen forgatott dokumentumfilmet róla, még 2001-ben). A mostani, viszonylag kis méretű (21 × 21 cm) rajzokon azonban nem a művész műtermébe nyerünk betekintést, a festészeti hagyományokhoz híven (a művek létrehozásának titokzatos műhelyébe, alkimista laboratóriumába vagy termékeny káoszába), hanem kinézünk a műterem ablakán, és azt a látványt nézzük, amit a festő is lát. Pontosabban a látvány alakváltozását csodálhatjuk, mert minden rajzon más és más látkép tárul elénk. Eltérő a színes ceruzával és a fekete tintával készült rajzok színvilága, ahogy különbözők a többé-kevésbé destruált formák is. Auerbach valamennyi művét, a kezdetektől fogva, a rombolás teremtő ereje hatja át, ahol az eltorzított formák mögött új alakot öltenek a lényegi



Frank Auerbach: *From Studio* (2018)

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

struktúrák. Az ablakból ábrázolt utca üresnek, kihaltnak, elhagyatottnak tűnik. Egy emberek nélküli világot szemlélünk, amely azonban készen áll az emberek befogadására. Nem kell hozzá más, mint hogy – a művész napi rutinját követve, a munka befejezése után – elhagyjuk a műterem állandó és biztos belső terét, és kilépjünk a folyton változó külvilágba.



Günther Förg: *Untitled* (2004)

2. Ablakok a főszereplői Günther Förg (1952–2013) Palazzo Contarini Polignacban megrendezett kiállításának *(Förg in Venezia)* is.[2] Itt azonban egy teljesen más térben találjuk magunkat: Velence egyik leggyönyörűbb reneszánsz palotájában, szinte közvetlenül az Accademia mellett. A Dallas Museum of Art támogatásával létrejött tárlaton a német származású festő közel harminc műve látható, így átfogó képet kaphatunk a leginkább Cy Twomblyhoz vagy Barnett Newmanhez közel álló művész munkásságáról (talán csak az építészeti fotográfiáit hiányolhatjuk). Förg architektúrákhoz vonzódása megfigyelhető az *Untitled* ablaksorozatán (2004) is, melyek különböző méretű (32 × 42 cm-től 200 × 240 cm-ig) geometrikus konstrukciók, négyzetek egymást keretező képterei. Így ezek valójában absztrakt művek, sehova se nyíló ablakok (egyszerre utalva Mondrian és Caspar David Friedrich festményeire). Szinte valamennyi képen jól kivehető, egyfajta paszpartuként, a papír fehér kerete, így nem keltenek *trompe-l'œil* hatást a palazzo nagy előcsarnokában. Ezekkel a kvázi monokróm, a szürke különféle árnyalataival (a piszkosfehértől a halványfeketéig) kísérletező, bezártságérzetet keltő ablakképekkel szemben az első emeleten élénk színfoltokban (rózsaszín, lila, kék, zöld, sárga) tobzódó festészetet találunk – ráadásul a palota eredeti falikárpitjai előtt. Ez a *Spot Painting* sorozat (2007–2009) a velencei szalon kopottas eleganciájával élénk kontrasztot alkot, ahogy az egyik oldalsó szobában megbújó lead painting (*Untitled,*

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

1987) is, mely egy szürke ólomrétegre festett élénkzöld kocka (és amely struktúrájában az ablakképekre emlékeztet, csak itt a harsogó fűzöld a hiányzó természetet idézi fel). Ugyancsak ezen a szinten, egy kisebb szalon asztalán, fémrudakra szúrva, Förg bronzmaszkjaiba ütközünk, amelyeket befejezetlenség, torzság, hiány jellemez. A fémlapok mintegy felhasadnak, a szem- és szájüregek csak a lapos arcok mögött feltáruló szakadékot jelzik. Olyan némán kiáltó fejek, amelyek szájnyílásában mintha elsüllyedne az arc. Szintén az első emeleten, egy másik oldalszoba kandallója fölött, hasonló borzadályt kifejező portrét látunk, melynek szándékos rútsága és dermedt rémülete kihat a szoba nyugodt atmoszférájára. A felső szinten a maszkok egy új sorozatát találjuk, amelyek hátat fordítanak a palota belső kertjére nyíló ablakoknak. Ezek az arcok már kevésbé laposak, mintegy „térbeliesülnek", de vonásaik továbbra is destruktívak. Porózus, szétgyűrt vagy megtört maszkok: a 20. század névtelen personái.

3. A kanális másik oldalán, a Palazzo Franchetti gótikus épületében (amely a Velencei Tudományos Akadémia része) kapott helyet a *Dubuffet és Velence* című kiállítás,[3] amelynek óriásplakátján a festőt látjuk, amint két gondolás társaságában felszabadultan nevet. Ezt a derűt sugallja a palota kertjében álló, a túlpartról jól látható szobor, amely a *Hourloupe*-ciklushoz (1962–1974) kapcsolódik. Sajnos a Palazzo Franchetti varázslatos kertjének nagy része a látogatók előtt zárt, de a bejáratnál burjánzó hortenziabokrokért is érdemes betérni (különösen a tikkasztó hőségben). A teljesen felújított épület kívülről is meseszép, a Dubuffet-tárlat pedig jó ok arra, hogy belülről is megcsodáljuk.

A kiállítás apropóját Jean Dubuffet (1901–1985) két velencei tartózkodása adja, amelyeket húsz év választ el egymástól. A festőt először a Palazzo Grassiba hívták meg, 1964-ben, ami lehetővé tette számára, hogy lázadjon a biennálé ellen, egy másik kulturális térben mutatva be új munkáit. Itt került először



Jean Dubuffet: *Pince bec* (1960)

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

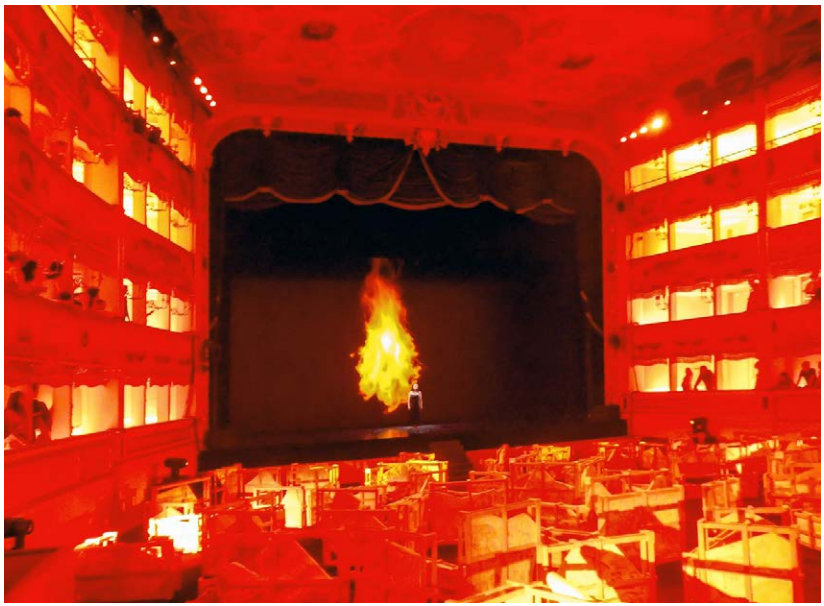
nyilvánosság elé a *Hourloupe*-ciklus, majd ezt követően, még ugyanebben az évben, a *Phénomènes* 324 litográfiája (1958–1959). Ezekből a mostani kiállításon is látható két sorozat: a *Théâtre du Sol* („A föld/talaj színháza") és a *Champs de silence* („Csendmező") tíz képe, ahol a címek is költőiek („Homályos beszéd", „Útirány", „Dramatikus talaj", „Stagnáció", „Könnyed tánc", „Degradáció"...). Ezt egészítik ki a *Texturologies* és a *Matériologies* anyagtanulmányai („Nehéz föld", „Generikus föld"...): vagyis földmintákat és talajlenyomatokat megjelenítő papírmasé képek és domborművek.

Az 1984-es *Mires* („Célpontok") kiállításra viszont a korábban negligált biennálén került sor, ahol az egész francia pavilont az akkor nyolcvannégy éves művész alkotásai töltötték ki, amelyek színvilágukban (különösen a kékkel és pirossal operáló *Bolero*-sorozatban) visszautaltak a *Hourloupe*-ciklusra. Az elismerés kapcsán Dubuffet így nyilatkozott: „teljes joggal kértek fel arra, hogy a Velencei Biennálén – a humanista ünnepélyek eme szent helyén – prezentáljam a teljes tagadást kifejező képeimet." Így a mostani kiállításnak is az alkotóhoz illő, gegszerű lezárása az a filmfelvétel, amelyen Dubuffet saját művei társaságában, delirálva szaval.

4. A Velencébe való visszatérések egy másik fontos példájával találkozhatunk, ha továbbsétálunk a Teatro La Fenicéhez, a világ egyik legismertebb zenés színházához, amely nevéhez – „főnix" – híven többször is feltámadt, legutoljára 2004-ben, amikor a szándékos gyújtogatás áldozatául esett épületet újra megnyitották, és azóta teljes szépségében tündököl. Ezt a pusztító tüzet 2017-ben Fabrizio Plessi videó-, hang- és zeneinstallációja, a *Fenix DNA,* színpadra is állította, mintegy újra megelevenítve a tűzhalált és az újjászületést. Most viszont a színház emeleti kis termében egy Pina Bauschnak (1940–2009) szentelt fotókiállítás[4] látható, amely elvileg ingyenes, valójában viszont vagy egy előadásra, vagy a színház látogatására szóló jeggyel kell rendelkeznünk a megtekintéséhez. Itt átfogó képet kaphatunk arról, hogy a nyolcvanas évektől kezdve milyen gyakran fordult meg Velencében a Wuppertali Táncszínház legfontosabb előadásaival *(Café Müller, Kékszakáll, Tavaszi áldozat, Szekfűk...)*. A legendás bemutatókat felidéző fényképek és plakátok mellett egy próbáról forgatott dokumentumfilmet láthatunk a pont tíz éve elhunyt táncoskoreográfusra emlékezve. (Zárójelben tegyük hozzá, hogy az előadásokról

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó



Fabrizio Plessi: *Fenix DNA* (2017)

készült, többnyire fekete-fehér felvételek sokkal többet árulnak el a tánc megragadhatatlan lényegéről, mint Mikhail Baryshnikov a Contini Galériában kiállított, főleg indiai táncokról és argentin tangókról készített színes fotográfiái.) A La Fenice kiállításán különösen megragadó két Pina Bausch-portré közötti különbség: míg az 1980-as években készült fekete-fehér kép egy szomorú, zárt arcot mutat, mintegy a semmiből kiemelkedve, addig a 2005-ös színes felvétel hátterét a kivilágított nagyszínpad adja. A táncos arca itt is fáradt, befelé forduló, de mosolyog. Belső ragyogása szeráfivá teszi egyszerre törékeny és erős alakját. A képre nézve újra fájdalmasan átérezhetjük, hogy milyen betöltetlen (és betölthetetlen) az az űr, amelyet a kortárs táncszínházban maga mögött hagyott.

5. Ha időközben elfáradnánk a sétában, érdemes megpihenni a közvetlenül a Teatro La Fenice mellett található Ateneo Veneto nagy aulájában, ahol valóban ingyenesen látogatható Edmund de Waal (1964–) *Psalm* („Zsoltár") című kiállításának egyik része (a nagyobb rész a velencei gettó Zsidómúzeumában látható).[5] Az Aula Magnában az angol művész egy nagy fehér dobozt – egy steril könyvtárszobát – helyezett el, amelyet

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

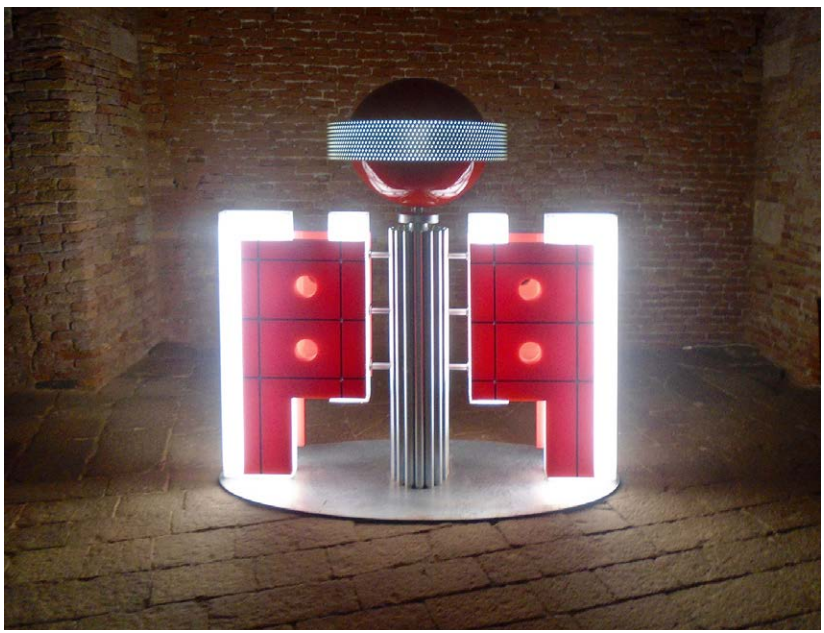
a „száműzetés könyvtárává" formált át. A belső falakra elhelyezett könyvespolcokon – Edmund de Waal absztrakt fehér tárgyakat őrző fehér tárolói mellett – közel kétezer könyv található száműzetésre kényszerült vagy a száműzetést tematizáló írók tollából: Ovidiustól és Dantén át egészen Brechtig, Benjaminig és kortárs libanoni, szíriai, iráni, palesztin szerzőkig. A könyvek a szerzők eredeti nemzetisége szerint vannak csoportosítva, talán Walter Benjamintól akad a legtöbb. Mintha a száműzöttek valóban elvesztették volna anyanyelvüket, műveik a legkülönbözőbb nyelveken szerepelnek (például Benjamintól egy magyar nyelvű *Német emberek*re is rábukkanhatunk). A magyar részleg viszont elég meglepő: itt egyetlen magyar nyelvű könyv sincs, fordításban vagy a könyv eredeti nyelvén viszont megtaláljuk Kertész Imre, Krasznahorkai László, Kerényi Károly, Bánffy Miklós, Arthur Koestler, Elie Wiesel és George Szirtes műveit (ez utóbbitól a *The Photographer at Sixteen*t, amely magyarul nemrég jelent meg *Előhívás* címen). A különböző nyelvű könyveket szabadon leemelhetjük a polcokról, kedvünk szerint olvashatjuk őket, vagy a bennük elhelyezett kis papírlapokra *(ex librisekre)* felírhatjuk a nevünket, hogy nyoma maradjon annak, hogy nem maradtak érintetlenül. Ezzel a gesztussal mintegy megmenthetjük őket a feledéstől. Kilépve a könyvtárszobából és körbejárva azt, a fehér doboz külső falain, a művész kézírásával, a történelem vészkorszakai során elégetett vagy megsemmisített könyvtárak nevét olvashatjuk: az alexandriaitól kezdve egészen a szarajevói vagy az aleppói könyvtárig. Mindezt egy Heine-idézet kíséretében: „Ahol könyveket égetnek, ott végül embereket is fognak." A *psalm* vakítóan fehér és tiszta tere azonban nem a jogos harag és felháborodás, hanem az emlékezés, a tiszteletadás, a megnyugvás és az elcsendesülés helye. Egy kis időre kiszakít minket Velence nyüzsgő forgatagából, azt a reményt táplálva, hogy még ma is születnek új könyvtárak, mert elemi szükségünk van rájuk.

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

6. A könyvtár is heterotópia, ahogy ezt Michel Foucault klasszikus tanulmánya, az „Eltérő terek” *(Des espaces autres)* állítja. A heterotópiák eszerint olyan „ellen helyek”, amelyek minden létező helyen kívül állnak, ugyanakkor konkrét, valódi formát öltő terek. Ilyenek (a teljesség igénye nélkül): az elmegyógyintézetek, a bordélyházak, a börtönök, a temetők, a kolóniák, a kertek, a múzeumok és elsősorban a színház (amely a színpadtérben több különböző teret – akár több heterotópiát is – magában foglal).

Peter Halley (1953–) amerikai művész és teoretikus, az 1980-as évekbeli „új konceptualizmus” meghatározó alakja, nagy kiállítást rendezett *Heterotópiák* címen a Zattere egykori sóraktárában (Emporio dei Sali).[6] A hosszú, csatornaszerű térben szobáról szobára haladunk, akár egy egyenes labirintusban, ahol eltévedni nem lehet, elbizonytalanodni viszont igen, hiszen a villogó LED-falak megragadhatatlan térélményt nyújtanak. Egymásba olvad az aktuális és a virtuális valóság, szédületet keltve. Úgy érezhetjük, mintha egy modern elvarázsolt kastélyban járnánk, csak itt nem mozog alattunk a talaj, és nem találkozunk szembe önmagunkkal a tükörszobában (a tükör, Foucault szerint, egyszerre utópia és heterotópia). Mindeközben egy szigorúan megkonstruált világban vagyunk, amelyet érezhetően sem a válság, sem a deviancia nem jellemez. Habár egyfajta



Peter Halley: *Heterotopia* (2019)

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

átfogó (történeti és mentális) értékválságra vagy legalábbis elbizonytalanodásra utal az a látogatói útmutató, amelynek a bejárati kapuról adott leírása szerint sokan azt gondolják, hogy az Éden kapuja alig különbözik egy szupermarket bejáratától. Mások viszont (teszi hozzá a szöveg) úgy vélik, ahhoz, hogy erre a végső helyre eljuthassunk, keresztül kell haladnunk a Halál Völgyén, és emiatt a Paradicsomnak nincs szüksége semmilyen kapura. Ha a nyolc szobához hozzárendelt enigmatikus – egyszerre szakrális és profán – kommentárokat figyelmesen elolvassuk, egy gondolati utat is bejárhatunk. Így érünk el az utolsó szoba robotautomatájához, amely a ptolemaioszi és a kopernikuszi világ összeolvadását, „Janus-arcúságát" illusztrálja. Ezzel mintegy visszatérünk a Foucault-szöveg kiindulópontjához, amely szerint a „tér korszakát" éljük, ez a tér azonban távolról sem egynemű vagy üres, hanem állandóan változó viszonyrendszerek alkotják.

Halley kiállítása kísérlet a Foucault-szöveg továbbgondolására, harmincöt évvel annak első publikálása után (habár a szöveg első változatát Foucault már 1967-ben előadta).[7] Valóban szükségszerű tehát, hogy ennyi idő elteltével újraértelmezzük a heterotópiák fogalmát, és újradefiniáljuk a hozzájuk való viszonyunkat. Miközben az is igaz, hogy az így létrejött kiállítás olyan rideg gondolati konstrukció marad, amely kétszeri – előre és visszafelé történő – végigjárása során sem érint meg igazán.

Sokkal erősebb élmény ennél az, amikor – kilépve a *Heterotópiák* kapuján – megpillantjuk magunk előtt a foucault-i heterotópiák *par excellence* példáit: a hajókat. Az állandóan helyváltoztató hajó, mint egy rögzíthetetlen, úszó térdarab, a szabadság és a szabad képzelet biztosítéka, hiszen „a hajó nélküli civilizációkban elapadnak az álmok". Ennyiben Foucault heterotópiája a legautentikusabb helyszínére érkezett.

7. Ha már a Magazzino del Sale (vagy archaikusabb nevén: Emporio dei Sali) épületében járunk, érdemes betérni az itt található Vedova Alapítvány (Fondazione Vedova) új kiállítására,[8] amelynek kurátora Georg Baselitz (1938–). A két művész barátsága az 1960-as évek elején, egész pontosan Emilio Vedova (1919–2006) kétéves berlini tartózkodásának idején – 1963 végétől 1965 közepéig – kezdődött. A mostani kiállításhoz, közel tizenhárom évvel barátja halála után, Baselitz (akinek saját retrospektív kiállítása nem messze innen, az Accademián látható)[9] tizenöt

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

művet választott ki az életműből: az 1950-es, 60-as és 80-as évekből. A hosszú, egyenes kiállítótér két oldalán, két óriáspannón helyezték el a fekete-fehér, absztrakt festményeket, középen a két művész közös fotójával (amely az 1962-es kasseli Documentán ábrázolja őket).

A jobb oldali pannón a korábbi korszakból kilenc képet, a bal oldalin a későbbi korszakból hatot láthatunk. Az első sorozat eltérő méretű műveit megfestésük idején a Palazzo Grassiban állították ki (így a *Scontro di Situazione* sorozat 1959-es képeit), és ezeket most a *Per la Spagna* (1961) és az *Immagine del Tempo* (1958) festményei egészítik ki. A bal oldali képek mind azonos méretűek (280 × 280), az *Oltre* és a *Di Umano* sorozat részei. Nagyon izgalmas, ahogy a húsz év eltéréssel megszülető képek szembenéznek egymással, és ugyanazt a forradalmi gondolkodásmódot, radikalitást tükrözik. Hozzá kell tennünk, hogy a befelé haladva emelkedő és kissé megdőlő kiállítótér – amelynek alját pallószerű fapadló fedi, oldalfalain látszanak az eredeti téglák, tetejét pedig aszimmetrikusan zárja le egy gerendasor – maga is egészen különleges térélményt nyújt. Azt a furcsa szédületet élhetjük át benne, amit Velencében járva (ahol nincsenek sík felületek, minden emelkedik és lejt) folyton megtapasztalhatunk.

8. Számomra a legszokatlanabb kiállítóterek mindig a templomok (habár Velence bővelkedik a használaton kívüli templomokban, úgyhogy egy kis „profán" használat jót is tesz nekik). Néha azonban arra is van példa, hogy egy mű autentikus helyére kerül, ahogy a *The Death of James Lee Byars* installáció is illik a Chiesa di Santa Maria della Visitazione nemesen egyszerű és letisztult terébe.[10] A templom bejáratánál, a kiállítás fő elemeként, egy monumentális (sír)emlékművet látunk, amelyet James Lee Byars (1932–1997) 1994-ben készített, amikor gyógyíthatatlan rákbetegségével szembesült (három évvel később halt meg). A kívül-belül aranylemezekkel fedett paralelepipedon (utalva a filozófusok kövére és az alkimista átváltozás csodájára) közepén egy aranydoboz áll, akár egy üres ravatal vagy



The Death of James Lee Byars (2019)

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

egy lezárt sírhely. Innen, egészen az oltárig, tizenhat hangszóró sorfala vezet, amelyekből Zad Moultaka a mostani kiállításhoz komponált, *Vocal Shadows* című műve hallható, amely a gyászszertartások rítusát idézi fel.

9. Egy tragikusan rövid, ám annál intenzívebb élet lenyomatát nyújtja az iménti templom mellett található Palazzo Continiben megrendezett Pino Pascali- (1935–1968) kiállítás: *Dall'Immagine alla forma* („A képzettől a formáig").[11] Az arte povera egyik legjelentősebb, bár mind ez idáig kevéssé kanonizált, sokoldalú művészének (fotográfus, szobrász, rendező, performer) munkásságába nyerünk itt bepillantást. A kiállítási anyag alapját egy 1964–1965 között (főleg délolasz városokban: Nápolyban, Capriban) készített fotósorozat adja, de a fotográfia Pascalinál mindig csak a kutatás első fázisa, amelyet kiegészítenek szobrászati, képzőművészeti, színházi tanulmányai. Ezt mutatja az első terem (*Cose d'acqua* / „Vízi dolgok"), amely egyrészt a művész víz iránti faszcinációját, másrészt kísérletező szellemét igazolja. A kutakról, forrásokról, pocsolyákról készített fotókon Pascalit az foglalkoztatja, hogyan lehet szoborrá formázni a rögzíthetetlen matériát, az elfolyó vizet. Így készül el a *9 mq di pozzanghere* („9 nm pocsolya", 1967) című szobor, amelynek üres mélyedései jelzik az ábrázolhatatlan elem (a víz) helyét. Szintén a vízképzeletekhez kapcsolódik az *Il porto, le barche* („Kikötő, csónakok") terem, ahol a fotográfiákat rajzok egészítik ki. Mégis, az egész kiállítás talán legmegragadóbb jellegzetessége az a gyermeki szellem, amelyet kimeríthetetlen kíváncsiság, állandó felfedezésvágy és játékosság jellemez. Ebből a szempontból nagyon érdekes a *Giochi d'infanzia* („Gyermekjátékok") terem, ahol csak fényképeket látunk, többnyire koszos és rongyos utcagyerekekről. Ezek részint pontos életképek, szociofotók, de többek is annál. Legalábbis számomra az a kép, ame-



Pino Pascali: *Giochi d'infanzia*

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

lyen egy kisfiú és egy kislány táncol – a kislány gondosan figyeli, hogy hova lép, míg a kisfiú esetlen ügyetlenséggel kinéz felénk –, valódi „punctum" kép. Mélyen megejtő a kisfiú tekintetének megmagyarázhatatlan, gyermeki szomorúsága. Ugyanakkor az egész tárlat arra is rámutat, hogy Pascali maga is megőrizte gyermeki lelkületét, ahogy ezt különösen az *Il teatro, la maschera* („A színház, a maszk") utolsó terme tanúsítja. Itt fényképeken Nápoly utcáin táncoló *commedia dell'arte* szereplőket látunk (Pulcinellát és Pazzariellót), egy archív filmfelvételen pedig Pino Pascalit, ahogy színpadi maskarát öltve felszabadultan táncol. Egy modern Pulcinellaként, aki – Giandomenico Tiepolo a Palazzo Rezzonicóban található freskósorozatának köszönhetően – Velencében is otthon van.

10. Ha Velence a maszkokon kívül a szellemek (fantomok, kísértetek) városa, akkor Luc Tuymans (1958–) első olaszországi retrospektív kiállítása[12] a legadekvátabb helyszínére érkezett (jegyezzük meg, hogy a Műcsarnokban is volt, már több mint tíz éve, egy nagyszabású életműkiállítása).[13]

A kortárs képzőművészet egyik legismertebb alkotójának nyolcvan művét felsorakoztató tárlat részletes bemutatása messze meghaladná ennek az írásnak a kereteit. Egyébként példamutató a Pinault-gyűjtemény kiállításaira készült útmutató. Ritka, hogy egy ingyenes és szabadon elvihető kiadvány minden képről feketefehér reprodukciót és részletes leírást közöljön, mely kitér az alkotás körülményeire (gyakran a művész anekdotáival kísérve), és művészetelméleti értelmezést nyújt. Ez a kiállítás mintha semmit sem bízna a véletlenre; miközben az abszolút véletlen, hogy az egyes képek közül melyik szólítja meg a nézőt, melyik hív elő benne emlékképeket. Tuymans művészete kapcsán szinte minden elemző kiemeli a kollektív és



Luc Tuymans: *Le Mépris* (2015)

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

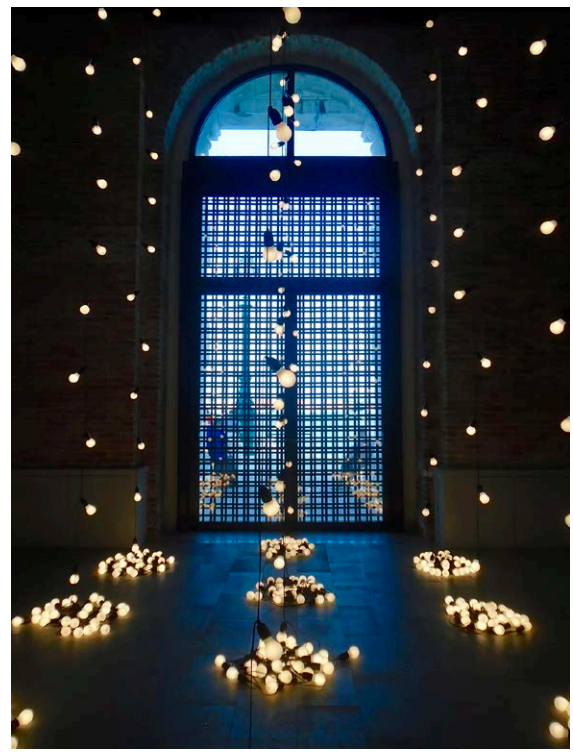
a személyes emlékezet meghatározó szerepét, mivel képei egyszerre idézik fel a traumatikus múltat és a kiüresedett jelent. A műveiben ott kísértő (reprodukált, újrahasznosított) képek egyaránt utalnak a náci hatalomra és a kortárs szappanoperákra, imitálnak festményeket (Dürer, Goya, Ensor) vagy filmképeket. Így a kiállítás címe – *La Pelle* („A bőr") – arra a Caprin található villára utal, amelyben Curzio Malaparte a második világháború alatt megírta életrajzi regényét *(La pelle),* és ahol Godard 1963-ban leforgatta, Moravia regénye nyomán, *A megvetés*t, Tuymans kedvenc filmjét, mely egyik képének címét is adja (*Le Mépris,* 2015). A bőr jelentése persze kimeríthetetlen. Elsősorban az emberi bőrre utal, amely Tuymans képein hol irreálisan áttetsző és fehér, hol hegekkel és rejtélyes sebekkel borított. Az ábrázolt testek gyakran élettelenek, bábszerűek: *Figuren*ek (ahogy a náci zsargonban hívták a holttesteket). Vagy a bőr felületén feltűnhetnek súlyos elváltozások, stigmák, gennyes kelések, ahogy ezt a festő klinikai tekintete pontosan látja. Végül a test felülete lehet makulátlan, fénylő és kontúrjait vesztő, ilyenkor azonban nem hús-vér, hanem virtuális testekkel állunk szemben. Ám arról sem feledkezhetünk meg, hogy bőrnek tekinthető a képek felülete is, amely gyakran egészen más közelről és távolról szemügyre véve. Erre jó példa a *Mountains* (2016): a tárlat első nagy képe. Távolról valóban a klasszikus tájképekre (elsősorban a kínai festészetre) emlékeztet, közelebbről nézve azonban nyilvánvalóvá válik, hogy csupán egy (alufólia és földnyomok segítségével) lenyomatként megkonstruált szerkezet, amelynek üresen hagyott részeit – Tuymans állítása szerint – nem a levegő és a légmozgások, hanem a víztükröződések inspirálták.

Mit is látunk valójában? Eszünkbe juthat Pascal egy szép gondolata a közel és a távol relativitásáról: „a város, a falu távolról város és falu. De ahogy közeledünk hozzájuk, házakká, cserepekké, levelekké, füvekké, hangyákká, hangyalábakká lesznek, egészen a végtelenségig" (*Gondolatok,* 115.).[14] Ehhez kapcsolódva azt mondhatjuk, hogy ami távolról egy hegyvonulatot ábrázoló tájkép, az közelről átalakul a festő terepasztalává. A reprezentáció elénk tárja saját hamisságát. Melyik a helyes nézőpont? Az illúziót megőrző eltávolodás, vagy a kijózanító közelség? A közel és a távol problémája azonban nemcsak a néző, hanem az alkotó fontos problémája. Ezért az sem véletlen, hogy az utolsó képen egy extrém módon kinagyított mutatóujjat látunk, olyan üres gesztusként, mely a semmi felé, vagy még inkább: önmaga felé mutat.

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

11. Helyek emlékezete, ez a fő témája a Palazzo Grassi *Luogo e segni* („Hely és jelek") című másik (a Tuymans-kiállítással közös jegygyel látogatható) kiállításának,[15] amelynek helyszíne a Velence végpontján található Punta della Dogana. Ezen a valóban helyspecifikus tárlaton 36 művész munkája szerepel (a legismertebbek: Berenice Abbott, Louise Bourgeois, Constantin Brâncuşi, Robert Wilson), de a legintenzívebben talán Félix González-Torres (1957–1996) van jelen, akinek *Untitled* (*Blood,* 1992) című műve nyitja meg a kiállítást. Ezen a vörös (és néhány fehér) gyöngysorból álló sűrű függönyön kell keresztülhaladnunk ahhoz, hogy a kiállítótérbe lépjünk. Ahogy ezt Byars esetében láttuk, a mű hátterét itt is egy betegségtapasztalat, a halál fenyegető közelsége adja: González-Torres 1996-ban, AIDS-ben halt meg. A mű egyébként negyedszer szerepel a Punta della Doganában, így önmagában is az adott helyre utaló emléktárgy. Szintén a művésznek szentelt „hommage" a kiállítás végén található Elaine Sturtevant- (1924–2014) alkotás: a *Félix González-Torres America America*. Sturtevant 2004-es műve újraértelmezi González-Torres égősorokból álló, emblematikus *Americá*ját, amely az 1994-es biennálé amerikai pavilonját nyitotta meg. A mostani kiállításon a fényfüzérek (amelyek azóta mindkét művész „memento mori"-jává váltak) mögötti ablakon a Canal Grande tárul elénk. Ahogy ez a páratlan kilátás adja több más helyspecifikus műnek a hátterét, köztük Cerith Wyn Evans (1958–) installációjának (*We are in Yucatan and Every Unpredicted Things,* 2012–2014), amelynek egyetlen tárgya egy üres szobában elhelyezett, kiszámíthatatlan ritmus szerint felvillanó és kialvó, óriás velencei csillár.



Elaine Sturtevant: *Félix González-Torres America America* (2004)

Nem túlzás azt állítani, hogy Velence ezen a tárlaton főszereplővé válik. Ennek másik példája Roni Horn (1955–)

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Well and Truly című installációja (2009–2010), amelynek célja – ahogy ezt Pino Pascali esetében már láttuk – a lehetetlen kísértése, a víz szoborrá formázása. Egy nagy előcsarnokban megkövült víztömbökként járhatjuk körbe azt a tíz – a kék különböző árnyalataiban játszó – üveghengert, amelyek a természetes fény hatására folyamatosan változtatják a színüket.

Mindezek után feltehetjük a kérdést: vajon melyik Velence igazi képe, leghitelesebb szimulákruma? A pislákoló antik csillár vagy a színjátszó víztömb? Akár mindkettőt tekinthetjük annak, mégis, ha felmegyünk az épület tetején található Belvedere-kilátóra, egész Velence elénk tárul. És valószínűleg minden idelátogató számára ez a hely és látvány marad a legemlékezetesebb.

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Második sétakör

12. Még mindig Velencében járunk. Egy időtlen vagy anakronisztikus városban, a fantomok városában, kívül a minket körülvevő valóságon. Mégis, ha kinyitunk bármilyen újságot, a menekültválságról olvashatunk. Erre a kérdésre reflektál, az olasz napi politikánál sokkal okosabban és empatikusabban, a *Rothko Lampedusában* című kiállítás a Palazzo Querinibenben[16] (melyet ne tévesszünk össze a Querini Stampalia múzeumával és késő éjjelig nyitva tartó könyvtárával,[17] ez az Accademia és a San Barnaba tér közelében van).

Miért éppen Rothko? Mert az akkori Oroszország (ma Lettország) területén született, zsidó származású, tízévesen szüleivel Amerikába emigrált festő a bevándorló paradigmatikus alakja: maga is megtapasztalta az idegenséget és a nélkülözést, mielőtt a 20. század egyik legmeghatározóbb művészévé vált. A mostani kollektív kiállítás tizenhárom szereplője közül nyolc már ismert, öt még pályakezdő, de valamennyien saját, megélt tapasztalataikból is dolgoznak, tudatosan elkötelezettek.



Abel Abdessemed: *Politics of Drawings* (2014–2019)

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

A két legemblematikusabb alkotás a földszinti termekben található: Adel Abdessemed (1971) és Christian Boltanski (1944–2021) munkái. Az algériai származású, Franciaországban élő Abdessemed *Politics of Drawings* (2014–2019) sorozatának hat nagy méretű rajza Géricault *Medúza tutajá*nak (1819) kortárs újraértelmezése. A hajótörés képeinek nézői vagyunk, mint a történelem folyamán mindig, ahogy ezt Lucretius Carus *De rerum naturá*ja igazolja:

> „Mily jó biztos partról nézni, amint a vihartól
> Zajló tenger habjaiban más küzd a veszéllyel.
> Nem minthogyha öröm voln' látni a más veszedelmét,
> Ámde mivel jó érzés mentnek lenni a bajtól…"[18]

A fekete-fehér rajzokon látható, menekültekkel telezsúfolt csónakok valódi lélekvesztők. Előre megjósolható a közeli vagy már be is következett katasztrófa. Az emberi arcok az őket körülvevő semmiből emelkednek ki, néhány közülük pontosan megrajzolt, míg mások teljesen elmosódott vonásokkal rendelkeznek, mintha máris kísértetek lennének, vagy mintha élők és halottak együtt menekülnének a felboruló ladikokban. Az alaktalan embermassza egyetlen, kollektív testet alkot. A süllyedés különböző fázisait mutató képeken lassan eltűnnek az emberek, de még egyszer, talán utoljára, felénk fordítják a tekintetüket.

Egyikük, felemelt karjával, mintha intene nekünk, vagy a segítségünket kérné. Ezek a valóban „politikus rajzok" azt mutatják, hogy távoli szemlélőként sem gondolhatjuk biztonságban magunkat, nem hihetjük azt, hogy a körülöttünk zajló események minket nem érintenek.

Ezt a benyomást erősíti meg Christian Boltanski *Mer dorée* (2017) című alkotása is, amely szintén egy egész termet elfoglaló installáció, ám ebbe a terembe nem léphetünk be, mert teljesen kitölti egy hatalmas, aranyszínű mentőfólia, amelynek összegyűrt anyaga a tenger hullámzását imitálja. Itt már a hajótörés után vagyunk. Nincsenek emberek, vagy már a fóliatenger redői alatt vannak. Ezt a hatalmas aranykoporsót vagy tömegsírt felülről egyetlen zsinóron lógó, körben forgó izzó világítja meg. A keresés bizonytalan fénye egyfajta *perpetuum mobile*. Mindeközben nincs néma (halotti) csend. Folyamatosan egy sistergő, meghatározhatatlan hangot hallunk. Az izzó hangját vagy a tenger morajját? Mire figyelmeztet ez a kellemetlen, fülsértő hang minket?

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Boltanski mellett a kiállítás másik legismertebb alkotója a botrányhős Ai Weiwei (1957–), aki művének címében direkt módon utal Rothkóra: *One millimeter taller than the original Rothko „Black, black on Wine" 1968*. Ez az „hommage" legókockákból rekonstruálja Rothko fekete vásznát. Ha a tenger képét akarjuk felfedezni benne (Lampedusa szigetét), akkor azt mondhatjuk, hogy ez már egy mozdulatlan hullámsír. Ugyanakkor nem csupán a „technikai sokszorosíthatóság" jegyében létrejött műalkotásként tekinthetünk rá, hanem olyan összerakható „játék koporsóként" is, amely bármikor szétszedhető és eldobható. Ennyiben a radikális eltörlés és a teljes megsemmisülés alakzata. Ebből a fekete kirakósból ugyan hiányzik Rothko művének minden metafizikus vonatkozása, de hiányzik belőle az a magamutogató gesztus is, amellyel pár éve Weiwei egy halott szíriai kisfiú (Alan Kurdi, akinek világsajtót bejárt képe a menekültválság szimbólumává vált) pozíciójában fényképeztette magát.[19]

Ezzel szemben a többi mű(alkotás) inkább az élet vagy a túlélés aspektusait állítja a középpontba. Azt vizsgálják, hogyan őrizhető meg az emberi méltóság a menekülés során, a menekülttáborokban. Különböző megjelenítési módok és médiumok (rajz, fotó, képregény, videó) segítségével ábrázolják a közös menekültlét állapotát (vagy a menekült létállapotát), amelyet éppúgy jellemezhet a teljes elszigeteltség és a magány, mint az egymás felé fordulás és a szolidaritás. A probléma aktualitásán túl arra is reflektálnak, hogy olyan többgenerációs traumákkal állunk szemben, amelyek a következő nemzedékek sorsát is meghatározzák. Nem csupán az otthon elhagyását, de a visszatérés nehézségét is megmutatják, felszámolva azokat a hamis nosztalgiákat, amelyeket azonnal megtör a hátrahagyott, egykori otthonokkal vagy azok romjaival való újabb találkozás.

A 21. század alaptapasztalataként így az *otthontalanság* jelenik meg, amely nem csupán a háborús menekülteket érinti (habár őket a legradikálisabban), hanem mindannyiunkat. Még ha nem is tudatosult bennünk, de Medúza tutaján valamennyien ott vagyunk.

13.

Velence maga is egy színház, ami részint azt jelenti, hogy az egész város csak egy díszlet, és fantomok lakják, másrészt arra utal, hogy itt minden látványossággá válik. A biennálé során azonban egy sajátos virtuális színházat vagy inkább színházkomplexumot is felfedezhetünk a Ca' Rezzonico galériájának (melyet ne keverjünk össze a mellette

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

levő múzeummal,[20] amely Tiepolo freskói miatt szintén kihagyhatatlan) *Immersive Theatre of Virtuality* című kiállításán.[21]

Mivel nem hiszek abban, hogy a közvetlen és testi színházi élményt felválthatja a virtuális színház látszatvilága, és azt gondolom, hogy minden valódi előadás immerzív hatású, ezért kissé kétkedve engedtem a galéria ajtajában álló, óriás zenészbáb invitálásának, de a kinti hőség után csábító volt a benti hűvösség. A két teremben (a Phi és az Acute Art művészeti kutatóközpontjai által) megrendezett kiállítás hat munkájának megtekintése közel egy órát vesz igénybe. Az egyik fő téma a klímaválság, így különböző disztópiákat láthatunk a (nem is olyan távoli) jövőre vonatkozóan. Ehhez kapcsolódik a kiállítás „sztárjának", Marina Abramovićnak (1946), *Rising* című VR-filmje vagy inkább videójátéka, amely egy giccs. Kezdetben Abramović avatárja a klímakatasztrófa (pontosabban a globális felmelegedés és a sarkköri jég felolvadásának) következményeire figyelmeztet minket, hangsúlyozva, hogy „mindenki, aki megment egy életet, a világot menti meg". Majd a didaktikus felvezetést követően egy tomboló tengeri vihar közepén találjuk magunkat, ahol virtuális kezeinkkel a semmiben tapogatódzunk, végül a távolban – egy üvegkalitkába zárva, melyet lassan teljesen kitölt a víz – Abramović fulladozó, de szépen gesztikuláló (valószínűleg jeleket küldő) alakja is újra megjelenik.

A Mercato di Rialto „színháza"



www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Ha ezt a sokkhatást túléltük, érdemes megnézni Anish Kapoor (1954–) *Into Yourself, Fall* című alkotását (neki szintén ez az első VR-műve), ahol virtuálisan beleeshetünk a fekete lyukba – ahogy ez nemrég, Kapoor portói kiállításán (2018) egy nézővel valóságosan is megtörtént, amikor belelépett a *Descent into Limbo* üregébe[22] –, azonban mi most ezt a szédületet fájdalmas baleset nélkül élhetjük át. A több mint tízperces, lassú zuhanás során saját testünk belső tájait járjuk végig, mint egy belső labirintusban bolyongva.

Színházhoz hasonló élményt azonban csak a *Gymnasia,* Chris Lavis és Maciek Szczerbowski által készített VR-film során tapasztaltam, amely kissé olyan, mintha Tadeusz Kantor *Halott osztály*ának újrajátszása lenne, de történelmi traumák nélkül, és 21. századi technikákkal megjelenítve. Valóban visszatérünk egy régi iskola elhagyatott helyszínére, egy üres és poros tornacsarnokban találjuk magunkat, ahol a kosárpalánk mögött egy színpadnyílást látunk, míg körülöttünk az ottfelejtett labdák csattognak, a falakon pedig játszó gyerekek árnyalakjai tűnnek fel. Majd a semmiből előbukkan egy égszínkék pillangó, mely lassan süllyedni kezd, és egy föld alatt alvó kisgyerek szemén pihen meg. Mire újra felemeljük a tekintetünket, már megváltozott a helyszín: még mindig a tornateremben vagyunk, de már a színpadon, amelynek sarkában egy régi zongora áll, a közvetlenül mellettünk levő széken pedig egy porcelánarcú kisfiú ül, míg a földön mindenütt szétszórt kották hevernek. Egy oldalajtón, verkliszerű kiskocsiján begurul az óriás zenészbáb is, aki korábban a bejáratnál fogadott minket, és a színpaddal szemben elhelyezkedve vezényelni kezd. A kisfiú feláll, felénk fordulva, angyali hangon énekel, egy láthatatlan kórus kíséretében, miközben a csarnok ablakain árad be a fény. Aztán becsöngetnek, és felébredünk.

14. A *Time, Forward!* kiállítás,[23] amely a V–A–C Foundation épületében található a Zatterén, címét meglepő módon egy orosz termelési regénytől: Katajev 1932-es művétől[24] kölcsönzi. A kiállításnak azonban nem ez az egyetlen anakronisztikus vonása. Még ha az említett irodalmi referenciát nem is ismerjük, a cím önmagában is jelentéssel bír, elsősorban azt a türelmetlen mozdulatot idézi, amellyel előretekerünk mindent azért, hogy gyorsabban haladjunk, vagy ahogy már a címe alapján

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

előre minősítünk egy kiállítást: értelmes időtöltésnek vagy időpocsékolásnak ítélve. A felgyorsult idő korában élünk, de valóban még tovább akarjuk gyorsítani? Vagy elgondolkozunk néha azon, hogy hova vezet a túlhajtott akceleráció? Tudjuk még követni az általunk felpörgetett időt, vagy végképp elmaradunk mögötte?



Fondamenta Zattere

Ez a kiállítás számos időproblémával vagy inkább *időapória*val szembesít. Rögtön az első két teremben, az elvárásainkkal ellentétben, nem egy új időtapasztalattal, hanem egyfajta időtlen benyomással szembesülünk a libanoni Walid Raad (1967–) két óriási installációját, a *Foreword to the Arabic Edition* I és II-t (2019) nézve. Elbizonytalanodunk abban, hogy mit is látunk. Élükre állított falakat? Befalazott ajtókat? Kizárnak vagy várnak minket ezek az üres terek? Mit jelentenek a rajtuk megjelenő absztrakt formák és színek? Mire utalnak a függőleges és vízszintes falakon elhelyezett horgászcsalik? Ahogy a második terem falán olvashatjuk, ezek a térinstallációk még úton vannak a jövőbeli helyük felé. De mit érthetünk azon, hogy egy jövőbeli múzeum falai válnak „itt és most" kiállítási tárgyakká? Hogyan mutathatják meg magukat a még nem létezők? Egy bizonytalan jövő bejelentéseiként vagy maradványaiként?

A kiállítást végigjárva többször is az az érzésünk támad, hogy egymásra torlódnak vagy inkább elcsúsznak a különböző időrétegek, s ezáltal felbomlanak a hagyományos, kronologikus időviszonyok. Több teremben is láthatunk időmaradványokat, olyan tárgyi rekvizítumokat, amelyek egyszerre idézik a múltat és a jelent. Így a szintén libanoni születésű Joana Hadjithomas (1969–) és Khalil Joreige (1969–) *What we left behind* (*From the Unconformities project,* 2019) művészeti és archeológiai projektjének időkapszuláiban egyaránt ott van a tengerek üledéke és a nagyvárosok szeméttengere, szoborszarkofágjuk pedig leginkább a csernobili

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

atomerőmű tornyára emlékeztet. Szintén egy modern szarkofágra ismerhetünk Aleksandra Domanović (1981–) *Untitled* (2019) című alkotásában, amely voltaképp egy időgép (ha fölé hajolunk és belenézünk színes belsejébe, láthatjuk a távirányítóját). Ha hosszabban szeretnénk szemlélni a sárga színű, görgőkön álló doboz falára festett kortárs hieroglifákat, leülhetünk a terem sarkában elhelyezett lila gipszszobor vagy modern múmia mellé, aki talán már megjárta mind a múltba, mind a jövőbe vezető utat.

A valódi emberi jelenlét hiányzik erről a kiállításról, annak ellenére (vagy épp amiatt), hogy folyamatosan a megfigyelés vagy az ellenőrzés tapasztalatába ütközünk. Deleuze beszélt arról, hogy szemben a Foucault által leírt megfigyelés társadalmaival (ahol a megfigyelő pozíciója még pontosan beazonosítható volt), már a személytelen ellenőrzés korában élünk, ahol életünk egyetlen szegmense sem maradhat láthatatlan vagy rejtett.[25] Trevor Paglen (1974–) *From Apple to Kleptomaniac* (*Pictures and Words,* 2019) című installációjában az egyes kiválasztott szavakhoz (kapitalista, milliárdos, hedonista, drogdealer, munkás, professzor, szardínia, android...) az ImageNet által hozzárendelt képeket vizsgálhatjuk, ezek vesznek körbe minket. Egy panoptikonban vagyunk, látszólag a központi helyet elfoglalva, mégis az a benyomásunk, hogy ezek a személytelen képek uralkodnak rajtunk, mert miközben nézzük őket, az emlékezetünkbe vésődnek, így – ha tudattalanul is – már a közvetítésük révén értjük meg vagy képzeljük el az egyes szavak jelentését.

A technikai fejlődéssel együtt járó manipulációt tematizálja több más alkotás is, így Valentin Fetisov (1989–) *Call to Action* (2018–2019) című műve, ahol egy óriásmonitoron megjelenő alak előbb leültet minket maga mellé, majd arra biztat, hogy vele együtt tapasztaljuk meg a fájdalmat, és ha követjük az instrukcióit vagy leutánozzuk a mozdulatait, egy kisebb elektrosokkhatást is elszenvedhetünk. De ezt jelenti vajon az aktivitás? Hogy irányított bábokként alávetjük magunkat egy virtuális lény akaratának?

Milyen jövő vár ránk, ha előretekerjük az időgombot? Ha olyan üres és sivár városokban kell majd élnünk, mint az orosz Where Dogs Run csoport által elképzelt *Zero City* (2018–2019), akkor leginkább szorongást érezhetünk. Feltéve, hogy egyáltalán lesznek még emberek ezekben a városokban, hiszen az átlátszó, puszta szerkezeti vázként álló épületekben csak üres liftek cirkulálnak.

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Érdekes, hogy a kiállítás több pontján is megjelenik a színházra való utalás, de csupán egy emberek nélküli színház víziójaként. A táncos és koreográfus Adam Linder (1983–) sivár díszletében (*She Clockwork,* 2019) egyetlen színes szilikonzokni utal a táncosra, aki állítólag havonta egyszer megjelenik, de addig csak a hiánya által van jelen, míg Alexandra Sukhareva (1983) installációja (*Ligeia,* 2018–2019) „be nem jelentett performance"-ként aposztrofálja magát. Itt négy kutat látunk, bennük üveggé dermedt vízzel, a kutak belső peremén pedig kétsoros versek (Eugenia Suslova költeményei) olvashatók. Mindez azt sugallja, hogy egyedül a szavak maradnak fenn az ember eltűnése után. De vajon a poszthumán korban az, ami az ember helyét átveszi, olvas majd verseket? És ha igen, megérti őket? Felfogható lehet egy mesterséges intelligencia számára az emberi élmény, átélheti egy android az emberi érzéseket?

De ne fussunk ennyire előre az időben, vagy ha mégis megtennénk, a modern kiállítótérből kilépve, a város úgyis visszaránt a saját idejébe. Velencét ugyanis, ha jut elég időnk a megtapasztalására, leginkább egy végtelenül lelassult idő jellemzi.

15.

Vannak nagy festők, és vannak nagyon szerencsés festők. Adrian Ghenie (1977–) inkább az utóbbiak közé tartozik. Ezt igazolja, hogy a mindössze negyvenkét éves, román származású (Nagyváradon született, a Kolozsvári Iskolából induló, de leginkább Berlinben élő) festő művei ma rekordáron kelnek el, a kortárs művészeti piacon többet ér Brâncuşinál. Ha a Palazzo Ciniben látható kiállítása *(The Battle between Carneval and Feast)*[26] nyomán próbálnánk ezt megérteni, gondban lennénk. Habár az kétségtelen, hogy Ghenie képei nagyon impozáns, színes és figuratív óriásvásznak, számos művészettörténeti és aktuális utalással. A kiállítás szűkszavú ismertetője nyomán azt is megtudhatjuk, hogy az itt kiállított kilenc kép nagy részét direkt ide festette, és a tengeri képek a geopolitikai helyzetre reflektálnak. Ez ugyan szerintem (a *The Drowning* [2019] kivételével) egyáltalán nem derül ki, de biztosan igaz. Az viszont egyértelmű, hogy a festmények a velencei iskolára utalnak, elsősorban Tintoretto- és Tiepolo-hatás fedezhető fel a kompozíciókon, a robusztus alakokon, a figurák csoportosításán, a színválasztáson, valamint a Velencét idéző vízen, kutyákon és maszkokon (*Self-Portrait with Animal Mask,* 2018).

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Ennél azonban sokkal meghatározóbb a Bacon-hatás, amelyet Ghenie is elismer, és ami a kezdeti évektől jellemző rá. Bacon festészetének szinte minden jellegzetes eleme felfedezhető ezen a tárlaton, ha Deleuze nagyszerű könyvét, *Az érzet logikáját*[27] vesszük alapul, akkor defigurációról, alakokról (amelyek valójában „szervek nélküli testek"), húsról (a képek mészárszékjellegéről, a rajtuk megjelenő bestiális, széttrancsírozott, felismerhetetlen testekről), az ember és az állat közötti határ felszámolásáról vagy „állattá válásokról" beszélhetünk. Ghenie három 2019-es *Untitled* portréja eszünkbe juttatja Francis Bacon *Three Studies for a Self-Portrait*-ját (1967) vagy más triptichonjait, a *Figure with a Dog* (2019) állatában pedig Bacon kutyájára ismerhetünk (miközben a kompozíció Giandomenico Tiepolo a Palazzo Rezzonicóban látható freskóit is felidézi). Csak ezekből az újraértelmezésekből hiányzik Bacon valódi kegyetlensége (ahogy Tintoretto drámai ereje és Tiepolo játékos könnyedsége is). Továbbá hiányzik a képekből az a valódi jelenlét, amely valamennyi nagy mű ismertetőjegye. Ghenie képei nem hatnak minden érzékszervünkre, nem váltanak ki mélyen felkavaró hatást. Látszatprovokációk, utánjátszások, ügyes, ámde üres színjátékok.

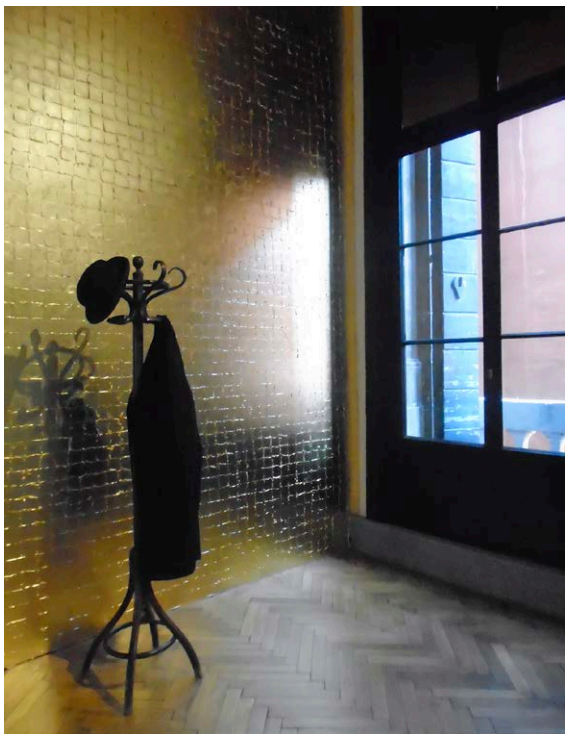
Mindezt a csalódást azonban feledteti, ha egy szinttel lejjebb benézünk az állandó kiállításra, ahol számos más alkotás között Piero della Francesca szenvtelen vagy csak magába merülő Madonnája (1470–1499 körül), Fra Angelico szelíd és ábrándozó Aquinói Szent Tamása (1438–1443 körül) vagy Cosimo Tura rózsaszín, testre feszülő jelmezt viselő, táncos-harcos Szent Györgye (1460–1480 körül) vár minket, az elrejtőző nagy művészet példáiként.

16. A fontos találkozások és valódi felfedezések nem jelentik be előre az érkezésüket, hanem az ember egyszer csak ott van, ahol lennie kell. Ilyesmit éreztem, amikor Jannis Kounellis (1936–2017) életműkiállítására[28] betévedtem, amelynek a Fondazione Prada Velencében nyolc éve megnyitott kortárs művészeti központja ad helyet. Az arte povera jelentős művészének alkotásai egy csodálatosan felújított, 18. századi palotába (a Ca' Corner della Regina épületébe) kerültek. A fogadócsarnok oldaltermeiben Kounellis színpadi díszletterveiről láthatunk archív fotókat és videókat, köztük a Velencébe (*Színházi munka,* Teatro di Palazzo

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Grassi, 1969), illetve magára a biennáléra (*Proszcénium – Átváltozások* Teatro Maliban, 1984) készült előadásokról. Nem véletlen ez a színházi felvezetés, hiszen az egész kiállítást egy letisztult, elemi teatralitás jellemzi. Erre utal, hogy az emeleti szint központi termébe lépve az első, ami megragadja a figyelmünket, egy fél szobát kitöltő installáció, amelyet földre fektetett kabátok, kalapok és cipők alkotnak. Valamennyi régi, sötét, kopott férfiviselet. Szépen elrendezve hevernek a földön (ha jól számoltam, nyolc sorban soronként hat váltás ruha).



Jannis Kounellis: *Tragedia civile* (1975)

Hová tűntek a ruhákat viselő emberek? Milyen történetet rejtenek, milyen üzenetet közvetítenek ezek a magukra hagyott ruhadarabok? A cím (*Senza titolo,* 2011) nem ad semmilyen eligazítást. Ugyanakkor ez az enigmatikus mű mintegy előrevetíti (vagy kései dátuma miatt visszautal arra), hogy milyen eszközökkel él a művész. Mindenekelőtt feltűnően sok az ismétlés, a visszatérő motívum az alkotásaiban. Ilyenek az itt látott ruhák, de említhetnénk az ablakokat, az ajtókat, a tárlókat, a faliképeket, vagy ezeket egy szóban összefoglalva: a *keretezéseket.* Kounellis mindent emelvényekre, tablókba rak, majd ezeken a kiemelést szolgáló elemeken rendezi el (néha szinte mániákus gondossággal) különböző gyűjteményeit. A felhalmozott tárgyak a lehető legváltozatosabbak: a természethez kötődnek (kövek, növények, nyers gyapjú), vagy az ember által előállítottak (hangszerek, ócskavasak, bútorok, szobortorzók, papírlapok, harangok).

Mit képviselnek ezek a maradványok? Profán vagy szakrális jelentést hordoznak? Önmagukra vagy önmagukon túl utalnak? Talán egyik magyarázat sem áll a művész intenciójától távol. Egyrészt a leghétköznapibb, a legalantasabb valóság tárgyait látjuk (ahogy Kounellis kortársát, a képzőművész és színpadi mágus Tadeusz Kantort is a „talált" vagy a „véletlen",

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

nyomorúságos és szegény tárgyak érdekelték). Többnyire már kidobásra ítélt, használaton kívüli, hibás vagy avített tárgyak ezek. Ócskatelepeken vagy régiségpiacokon láthatunk hasonlókat, mégis, egy szokatlan keretbe és más kontextusba helyezve, új értelmet nyernek. Mintha meghozták volna (hasznosságuk, használhatóságuk elvesztésével) azt a szükségszerű áldozatot, amelynek révén megszentelődnek: mint egy vaslemez elé helyezett, leégett gyertya, vagy egy kormos fal előtt felhalmozódott kőrakás. Egyszerre utalnak az elmúlásra (a csendélet vagy inkább a csendes halál, *nature morte,* formájában) és a fennmaradásra. Van ezekben az installációkban valami szelíd melankólia, egy meg nem fogalmazható veszteség miatti bánat, miközben mély nyugalmat árasztanak.

Kounellis néha egy középkori gondolkodóra emlékeztet, aki a tűzről (a tisztítótűz lángjáról vagy a misztikus átalakulás szükségszerű feltételéről), valamint a kő és az arany alkimista elemeiről meditál, amelyeket kortalan kontextusba helyez. Ugyanakkor ott van művei hátterében a 20. század tragikus tapasztalata. Ezt mutatja szokatlanul beszédes címmel ellátott remekműve, a *Tragedia civile* (1975): egy aranyfal elé állított ruhafogas, egy ráakasztott fekete kabáttal és kalappal. Olyan ez az installáció, mint egy rejtélyes színpadkép, egy emberek nélküli (vagy az ember távozása utáni) színház. Végtelenül egyszerű, ugyanakkor valódi drámai feszültséget hordozó jelenetre ismerhetünk benne, amelynek szerzője a történelem.

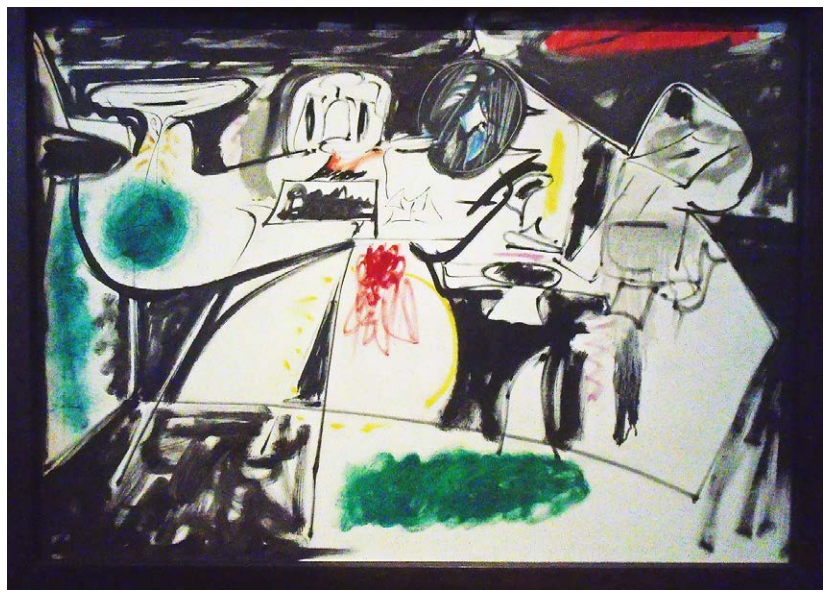
Az életmű-kiállítás (amely szerencsére nem tartja magát szigorúan a kronologikus sorrendhez, hanem az életen át tartó kutatás különböző fázisait ütközteti egymással) nagy érdeme, hogy teret ad a műveknek, levegős és tágas tereket. Kounellis gyakran monumentális alkotásai ilyen befogadó környezetet igényelnek ahhoz, hogy valóban megmutatkozhassanak. A kiállítási tér, a Ca' Corner Regina palotája, egyrészt keretet alkot, másrészt maga is a kiállítás része lesz. Egyszerre színpad és kelléktár. Ezt jól illusztrálja a második szint nagy installációja, ahol a fakazettás mennyezetről belógatott ruhásszekrények alatt járunk (*Cím nélkül,* 1993–2008). Vajon a függöny elé vagy mögé kell képzelnünk magunkat? Voltaképp mindegy, sokkal lényegesebb, hogy mi is szereplőkké válunk, akik belakják és élettel töltik meg a teret. Mi teremtjük meg az egyes installációk (magyarázat nélkül hagyott jelenetek) között a kapcsolatot. Mindeközben, a felfüggesztett bútorok alatt állva, kockázatot is vállalunk. De a valódi művészet mindig veszélyes.

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

17. Ha egy épülettel továbbsétálunk, szintén a Canal Grande mentén, máris ott találjuk a Ca' Pesaro modern művészeti galériáját, amely egy másik fontos életmű-kiállítás helyszíne.

Az *Arshile Gorky 1904–1948* című tárlat[29] bepillantást nyújt egy tragikusan rövid és súlyos traumákat hordozó életbe. Az örmény származású Gorky (Rothkóhoz hasonlóan) a kitaszított, üldözött, migráns művész paradigmatikus alakja. Családjával, még gyermekként, a török népirtás elől kell menekülnie, a legnagyobb nyomorban telik élete első fele, imádott édesanyja (akiről egy megrendítően szép közös portrét fest: *The Artist and his Mother,* 1926) belehal a nélkülözésekbe. 1920-ban érkezik meg Amerikába, ahol teljesen autodidakta módon, múzeumokba járva, sajátítja el a művészetet, elsősorban szorgalmas másolással. A kiállítás nyitótermében látható, Cézanne-, Picasso-, Kandinszkij-, Léger-festményekről készült másolatai így leginkább képzőművészeti tanulmányoknak tekinthetők. Gorky a másolás révén próbálja megérteni az egyes festészeti technikákat és művészeti formanyelveket, de egyiknél sem ragad le, hanem kitartóan keresi a saját útját. Egész élete egy szakadatlan tanulási és kutatási folyamat, ez figyelhető meg a következő teremben kiállított rajzain, amelyek közül talán az *Agony* (1946) vázlatai a legerősebbek és legfelkavaróbbak. Gorky viszonylag későn érő művész, igazán az 1940-es években bontakozik



Arshile Gorky: *Last Painting* (1948)

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

ki már senki máséhoz nem hasonlítható festői világa, ettől kezdve alkot összetéveszthetetlen stílusban. Szintén az 1940-es évek elejére tehető életének legboldogabb korszaka: megnősül, gyereke születik, viszonylagos biztonságban élnek, gyakran kilátogatnak felesége családjának vidéki házába, ahol újra felfedezi a gyermekkorában elhagyott természetet (ezt az élményt mutatja a *One year the Milkweed,* 1944 vagy a *Landscape-table,* 1945). Erről az időszakról sok szó esik a kiállításra készült, *The Eye-Spring* című dokumentumfilmben (amelynek rendezője Gorky unokája, Cosima Spender). Talán a családi kegyelet miatt, ez a film hallgat az utolsó évek nagy kríziseiről, csak annyit említ, hogy Gorky rákban szenvedett. Nem esik szó viszont a festő műtermének leégéséről, számos képének megsemmisüléséről, súlyos autóbalesetéről, amelynek következtében jobb keze gyakorlatilag lebénult, vagy arról, hogy a felesége elhagyta, magára maradt, és végül öngyilkosságba menekült. De a képek megértésében amúgy sem a történeti tények vagy a visszaemlékezések, hanem maguk a képek segítenek. Az utolsó terem munkáiban *(Final works)* ugyan még láthatjuk az élet végső felvillanásait, de számos ezek közül, kiváltképp a *Last Painting* (1948), nyíltan beszél a kibírhatatlanná váló fájdalomról.

Befejezetlenek ezek a képek, ahogy az egész életmű is az. Gorky még a legmélyebb válság idején is azt hangsúlyozta, hogy „újra és újra el kell kezdeni festeni, de semmit sem szabad befejezni". De vajon létezik tökéletesen befejezett műalkotás? Nem minden befejezés csak többé-kevésbé esetleges félbehagyása valaminek? Nem az a legtisztességesebb művészi álláspont, amelyik őszintén beismeri az „utolsó" gesztus véletlenszerűségét?

A kiállításra érkezve és onnan távozóban ugyanazzal az ajtóban álló képpel találkozunk: a festő 1937-es önarcképével, amelyen elsősorban a szelíd és szomorú tekintet ragad meg minket, amely mintha egy felnőtt arcában rejtőző, elveszett kisfiú tekintete lenne. Gorky portréja nyomán azt is pontosan értjük, miért mondhatta róla Rothko (akinek korai művészetére erősen hatott), hogy különösen érzékeny és mély ember volt, nem csupán szenvedélyes művész.

Mark Rothko és Arshile Gorky, a két száműzött (migráns), ma a világ minden nagy múzeumában befogadott alkotó. Persze mindig egyszerűbb „halott" műveket befogadni, mint élő embereket. Bár tegyük hozzá, hogy az új műalkotások befogadása sem egyszerű vagy egyértelmű. Velencében még mindig élénk vita folyik Banksy street art alkotása, a *Little migrant with a smoke bomb* kapcsán, amelyet még májusban a Rio di San Pantalon

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó



Banksy:
Little migrant with a smoke bomb

mellett található palazzo falára festett,[30] és amelyet a ház tulajdonosa már legszívesebben eltávolított volna. A város most műalkotásnak akarja nyilvánítani, és ekként megőrizni. Ha ez megvalósul, otthonra lelhet. De vajon Banksy kis migránsának sorsa változtat bármit is azon, hogy mit gondol a közvélemény (vagy mit gondol a politika) a Földközi-tengeren hajótörést szenvedő, kortárs Medúza-tutajokról?

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Harmadik sétakör

18. Van úgy, hogy az ember nem talál rá egy kiállításra, és olyan helyekre téved, ahová nem kellett volna... Vagy talán mégis? Én így jutottam el a Complesso del Ospedaletto helyett az Ospedaléba, a Santi Giovanni e Paolo közkórházba (amelynek épületében a Scuola Grande di San Marco is található, Tintoretto, Palma Vecchio, Gentile és Giovanni Bellini Szent Márk életét ábrázoló festményeivel). Mivel a biennálé kiállítást jelző táblák az épületen befelé mutattak, elindultam a sürgősségi osztály és a pszichiátria irányába, hogy aztán a lerobbant folyosólabirintusok végén, még mindig a nyilakat követve, egyszer csak a város egyik legvarázslatosabb és legrejtettebb kertjére bukkanjak. Velence kőtengerében mindig lenyűgöz a természet váratlan felbukkanása, akár a terek közepén álló, hatalmas és magányos fák, akár az apró zárt kertekben burjánzó növényzet formájában. De ez a kórházkert attól különleges, hogy megszámlálhatatlanul sok gyönyörű macska lakja. Idei látogatásom szomorú benyomása



Kert macskákkal (Ospedale San Giovanni e Paolo)

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

mindeddig az volt, hogy mintha kevesebben lennének ezek a misztikus lények, akik Velence utcáin szabadon, méltóságteljesen és önérzetesen járkálva (szemben a szigorúan pórázon sétáltatott kutyákkal), vagy kapualjakba figyelmesen behúzódva, esetleg kirakatokban és könyvesboltok polcain pihenve, a városban mindenhol megjelentek. Hová tűntek a macskák? Most választ kaptam: beköltöztek a kórház macskarezervátumába. Ami azért sem véletlen, mert a Fondamente Nove közvetlen közelében vagyunk, ahol, saját bevallása szerint, Joszif Brodszkij is macskává változott. Legalábbis ezt olvashatjuk a *Velence vízjegyé*ben, a Velencének szentelt egyik legszebb vallomásban: „Meleg, napos idő volt, az *ég kék*, minden szép volt. Hátam mögött a Fondamente és a San Michele, a kórházfal mentén haladtam, bal vállam szinte súrolta, hunyorogtam a napra, és hirtelen úgy éreztem, macska vagyok."[31] A kórház mesekertjében tőlem sem állt távol ez az érzés. Habár mindig azt gondoltam, hogy Velencében sirályként szeretnék újjászületni, de azért macskának lenni sem lenne rossz. Aztán valamivel később (a kórháztól nem messze) a keresett kiállítást is megtaláltam, de az már korántsem volt olyan érdekes, mint a macskatárlat.

19. *Fondamenta degli incurabili,* ez Brodszkij könyvének olasz címe, amely a Zattere egyik szakaszára utal (az egykori kórház nyomán, amely ma a Szépművészeti Akadémia épülete), és ahol az egyik fehér házon emléktábla jelzi, hogy ez az a hely, amelyet a nagy orosz költő szeretett és megénekelt *(amò e cantò).*

Fondamenta degli Incurabili (Zattere)



A gyógyíthatatlanok vagy menthetetlenek, a Velencébe halálosan szerelmesek rakpartja ez. Fondamenta delle Zattere vagy Fondamente Nove: Velence két partja között mindig döntő a választás, mert a Velencéhez való egész további viszonyt meghatározza. Hozzám az utóbbi áll közelebb, a Cannaregio lepusztult vidéke, amely a halottak szigetére (ahol Brodszkij is nyugszik) tekint. De azokat is megértem, akik a Zattere mellett döntenek, ahogy ezt

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

a múlt században számos író és művész tette, főként amerikaiak, már csak a Guggenheim-ház (Palazzo Venier dei Leoni) közelsége miatt is, amely a mai napig kultikus hely. Ide mindig érdemes betérni, nem csupán az állandó vagy az aktuális kiállítás (most a *The Nature of Arp* című tárlat[32] látható), de legalább annyira a csodálatos szoborkert miatt. Mindenki ilyen kertről álmodik, Velence szívében, mégis elzártan, teleszórva Giacometti, Ernst, Moore, Pomodoro és Arp alkotásaival. Vagy ilyen, a Canal Grandéra nyíló óriásteraszról. Végül ilyen, a kert mélyében megbújó sírról, ahol Peggy Guggenheim szeretett kutyái társaságában pihen.

Most azonban nem fordulunk be erre, hanem a Zatterén továbbhaladva visszatérünk a Sóraktárba (Magazzino del Sale), egy másik biennálés kiállításra, amely a *„Living Rocks": A Fragment of the Universe* címet viseli.[33] Ez egyfajta imaginárius *természetszínház,* amely a világ őskorát viszi színre, a zátonyképző (fotoszintetizáló) trombolitokkal a főszerepben.

Az őstermészetet azonban az ausztrál művészházaspár, James Darling (1946–) és Lesley Forwood (1950–), a saját kertjükben talált, kiszáradt eukaliptuszfákból teremti újra (ezeknek eredeti, tömbökké formálás előtti állapotát is láthatjuk, egy faládában felhalmozva). Itt valóban igaz, hogy a természeti tárgyak szerepet játszanak: az eukaliptuszokból trombolitok, „élő kövek" lesznek. Színészi alakításuk statikus és tökéletes. Az ausztrál művészek, a *rekreáció* során, egy harmincméteres „színpadon" helyezték el őket, amely a megvilágítás révén állandóan változó tengerfelszínnek tűnik, egy hatalmas vetítővászon előtt, amelynek panorámáján a különböző földkorszakok jelennek meg egy folyamatos, megszakítás nélküli körfolyamatban. Egyedül az emberi civilizációra utaló jelek hiányoznak. Mindvégig eldönthetetlen, hogy amit látunk, az a múlt víziója, vagy a képzelt jövő próféciája. Ugyanakkor az egész inkább eposzi, mintsem drámai szerkezetet mutat, mivel nincs benne semmilyen tragikus elem.

A háttérben ugyan feltűnnek különféle természeti kataklizmák (vulkánkitörések, özönvizek, tomboló viharok, pusztító aszály), de ezek nem érintik a főszereplőket. Rövid idő elteltével (a természet vagy a világ idejéhez mérten) minden visszatér eredeti, nyugalmi állapotába. Az előtérben elhelyezett „élő kövek" kivételével, amelyek a külső körülmények változása során is változatlanok maradnak: ők az örök túlélők.

Az „ősszínház" kortárs megrendezését azonban, különösen a mediatizált részek miatt, jogosan érheti kritika. Sok benne a hatásvadász, posztromantikus elem: végig patetikus zenekíséret szól (Paul Stanhope *No. 2*

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

[2009] vonósnégyese), tobzódnak a szín- és fényjátékok (sarki fények, meteorhullások, villámlások), vagy hirtelen felreppen egy hatalmas madárraj...

Valahogy túl szép az egész, de szemben Kanttal, aki a természeti fenségesről beszélt, itt nincs semmilyen fenséges elem, amely felkavarna, egyszerre taszítana és vonzana minket. Ebben a mediatizált természetszínházban nincs semmi félelmet keltő, végig megőrizhetjük nyugodt nézői pozíciónkat, és annak biztos tudatával távozhatunk, hogy az élet az ember nélkül (nélkülünk) is zajlik tovább.

20. A biennálé nagy katalógusa (BAG) külön kiemeli, hogy Velence néhány egyébként láthatatlan nevezetessége is kiállítótérré változik ilyenkor: mint a Complesso dell'Ospedaletto, a Scala Contarini del Bovolo vagy a Chiesa di Santa Maria delle Penitenti. Ez utóbbi Velence egyik végpontján található, túl a zsidó negyeden, ahol a Fondamenta Cannaregio a tengerbe fut. A hosszú címet viselő kiállítás, *Artist Need to Create on the Same Scale that Society Has the Capacity to Destroy: Mare Nostrum,*[34] két egymás melletti épületben van, a templomban és az öregek otthonában, és a két rész élesen különválik egymástól.

A Santa Maria delle Penitenti-templomban található rész valóban érdekes, mivel itt az alkotók végig reflektálnak az alcím témájára: a *Mare Nostrum*ra (amely asszociál a *Pater noster*re is). Amint belépünk, egy természeti hangok nyomán felvett hanginstallációt hallunk, amelyben a tengerzúgás dominál, és amely végigkísér minket ezen az első szakaszon. Lauren Bon (1962–) *Mare Nostrum* oratóriuma (2019) olyan, akár egy rekviem, a tenger hűlt helye felett. Ezt a benyomást erősíti meg, a templom főhajójában, Wolfgang Laib (1950–) *Passageway* (2013) című installációja, ahol egy fehér dobogón papírhajószerű aranycsónakok süllyednek el a rizstengerben. A templom oldalhajója a kiállítás legemlékezetesebb helye, mert itt a teret Lauren Bon valóban belekomponálta a művébe: egész pontosan a templom padlóján már eredetileg is ott levő nagy lyukat, amelyen keresztül a vízre látunk (így bizonyos értelemben egyszerre látjuk a templom és a város múltját és jövőjét, hiszen tudjuk: Velence süllyed).

A törés fölé hajoló faszobor, az *Inverted Mediterranean Pine* (2019), amelynek ága acélból, gyökere a kaliforniai erdőtüzekből származó szénnel

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

megfestett papírmaséból készült, olyan, akár egy gyászoló alak. A warburgi pátoszformula egy kortárs alakzatára ismerhetünk benne.

Ugyancsak a gyászra utal Lauren Bon harmadik munkája, az oltár mögött elhelyezett *St. Jerome's Study* (2007), amely felidézi képzőművészeti előképeit (Velencében számos Szent Jeromos-ábrázolásra bukkanhatunk, Carpaccio a San Giorgio degli Schiavoniban levő *Szent Ágoston*-képét [1502] is sokáig annak vélték). Ugyanakkor ezen a fekete kátránnyal bevont íróasztalon csak fekete tárgyak találhatók, amelyek a felismerhetetlenségig deformálódtak, vagy olyan sajátos anamorfózist mutatnak, amelyhez nem találjuk a helyes nézőpontot. Mintha az egész asztal, a rajta elhelyezett relikviákkal, egy ősrégi maradvány lenne: a tűzvészből megmentett vagy a földmélyből kiásott, elfeketedett lelet. E fölött az asztal fölött valóban csak az elmúláson és a halálon lehet meditálni („memento mori").



Lauren Bon: *Inverted Mediterranean Pine* (2019)

Idáig tart a kiállítás érdemleges része. A másik épületben, egy falra felhányva *(The Wall of Offering: To Venice with Love)* számtalan pályakezdő vagy amatőr művész munkája található: rajzok, fotók, szobrok, szövegek, alattuk üvegek, tengeri kagylók, kúpcsigák... Ha innen kimenekülünk az udvarba, ott a kiállítás címét olvashatjuk (Lauren Bon mondatát), egy piros neonszobor formájában. Ugyanitt Maya Lin *Water Water Everywhere, Not a Drop to Drink* (2019) című szoborcsoportját harminckét, a földre elhelyezett, vízcseppet szimbolizáló barna üveg alkotja. Végül szándékosan itt hagyták a kiállítás megnyitójának fő díszletelemét (amely majd a vernissage-on is szerepelni fog): egy pingpongasztalszerű fémasztalt, amelynek székei óriásedények. Ezen a ponton az érdekesnek induló kiállítás tényleg egy rossz blöffé alakul át.

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

21. Az igazsághoz hozzátartozik, hogy a városban található biennálépavilonok egy jelentős része művészi szempontból abszolút értékelhetetlen. Ahhoz, hogy húsz kiállításról írni lehessen, legalább kétszer ennyit kell megnézni (és még így is maradnak, a leírtak között, közepes vagy gyenge tárlatok). Az emberek többsége viszont nem azért megy a biennálé idejére megnyitott palotákba vagy szokatlan terekbe, hogy a kortárs művészetet tanulmányozza, sokkal inkább azért, hogy bepillantást nyerjen Velence színfalai mögé, elképzelje az egykor ott zajló életet.

Azért akadnak izgalmas művészeti projektek is, ilyen a legjobb nemzeti pavilonnak ítélt, Arany Oroszlán díjas, litván pavilonban látható összművészeti alkotás: *Sun & Sea (Marina)*.[35] Az installáció és operaperformansz a Neon Realism csoport munkája, amelyet három művész alkot: Rugilė Barzdžiukaitė (1983–) filmrendező, Vaiva Grainytė (1984–) író, költő és Lina Lapelytė (1984–) előadó, zeneszerző. Hozzájuk csatlakozik még közel húsz előadó a hetente kétszer (szerdán és szombaton) látható performansz során.

Különös élmény, hogy ha nem az Arsenale felől közelítjük meg a litván pavilont, amely alig esik kívül a hivatalos kiállítási helyszíneken (viszont megtekintése emiatt ingyenes), akkor végig kell haladnunk a San Francesco della Vigna monumentális és kihalt terén, a temető irányába haladva, Krisztus szenvedését idéző neveket viselő utcák során át, hogy végül eljussunk az elhagyott tengeri bázison berendezett *Sun & Sea (Marina)* képzeletbeli tengerpartjára. Itt hirtelen egy teljesen más világban és környezetben találjuk magunkat. Ha lehetőségünk van rá, érdemes kétszer is ellátogatni ide. Először, amikor nincs előadás, mert az ilyenkor szinte teljesen üres, magasban elhelyezett, körfolyosószerű nézőtérről – mint egy karzatról vagy kilátóból – zavartalanul szemügyre vehetjük az egész tengerparti színpadot. Egy homokos beachet látunk a rajta szétszórt tárgyakkal, amelyek a megtévesztésig emlékeztetnek saját strandélményeinkre, csak valószínűleg ritkán tekintünk úgy

San Francesco della Vigna



www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

a homokban heverő tárgyakra, mintha egy csendélet *(nature morte)* kompozíciós elemei lennének. Ha azonban most mégis ezt tesszük, milyen *kortárs vanitásokat* láthatunk? Leterített törülközőket (rémes színekben és ijesztő mintákkal), nyugágyakat, levetett ruhákat, papucsokat, napszemüvegeket és szemüvegeket, szalmakalapokat, kendőket, strandtáskákat, nyitva felejtett színes újságokat, könyveket, keresztrejtvényfüzeteket, elszórt kártyákat, ceruzákat, papírlapokat, dominókockákat, retró hangulatú zsebrádiót, kötőtűt és fonalat, minisúlyzókat, továbbá hűtőtáskákat, mindenféle ételmaradványokat és szemetet, üres és nyitott üvegeket, különféle játék- és homokozószereket, úszógumikat és karúszókat, teniszütőket és labdákat, valamint egy felfújható gyerekmedencét minipálmafával, egy felborult biciklit, egy homokba süllyedt műanyag hajót és homokbuckákon lebegő papírcsónakot... És még hosszasan sorolhatnánk, hiszen itt megjelenik a hétköznapok minden banalitása és egyben banális könnyedsége is. Kicsit irigyeljük a távollevőket, a valószínűleg gondtalanul fürdőzőket... Vagy mégsem? Ha sokáig nézzük a magányos tárgyakat, egyre inkább azt érezzük, hogy van valami kísérteties ebben az emberek nélküli világban. Hogy lehet az, hogy mindenki egyszerre ment be a vízbe? Mi történne akkor, ha váratlanul mind elsüllyednének vagy vízbe fulladnának, és a magukra maradt tárgyak alapján kellene azonosítani őket? Az elhagyott helyek is emlékeznek vagy emlékeztetnek az emberekre (gondoljunk a szimonidészi mnemotechnikára, amelynek alapító gesztusa szintén a halottak azonosítása volt). Ezek a szétszórt tárgyak egyszerre tekinthetők névtelen életek jellegtelen, mégis jellemző lenyomatainak, miközben egy fogyasztói társadalom (minden színességével együtt is lehangoló) képét nyújtják.

A vízbe fulladás vagy a hajótörés tragikus eseményének felidézése azért nem tűnik olyan távoli asszociációnak, mert mégiscsak egy opera üres (szereplők nélküli) színpadát látjuk. Egy operától pedig joggal várhatunk el valamilyen tragikus történést vagy drámai végkifejletet. Miért ne lehetne a kihalt beach egy katasztrófa utáni tájkép?

Az operával valamennyire akkor is megismerkedhetünk, ha épp nincs előadása, mert hangszeres kíséretét (egy repetitív zenét) folyamatosan hallhatjuk a mindenfelé elhelyezett hangszórókból, elöl hagyott szövegkönyvét pedig bármikor elolvashatjuk. Ezt érdemes is megtenni, mert rétegzett, utalásokban gazdag anyag. Innen megtudhatjuk, hogy a strand távol levő szereplői között egyaránt akadnak hétköznapi emberek (tehetős anya, kiégett

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

munkamániás, búcsúzkodó szerelmespár), mitológiai alakok (szirének) és karakterfigurák (filozófus, panaszkodó, lelkendező). A kórusokból és nagyáriákból felépülő mű számos irodalmi és színházi előzményre nyúlik vissza: a görög drámáktól vagy az *Odüsszeiá*tól kezdve, Goldoni *Nyaralás*án, T. S. Eliot hosszú költeményein *(A puszta ország*/*Átokföld),* Brecht és Gorkij *(Nyaralók)* társadalomkritikus színházán, Gertrude Stein tájképszínházán és kísérleti operáin keresztül egészen Robert Wilson képszínházáig *(Einstein on the Beach).*

A librettó is jellegzetesen posztdramatikus szöveg, egyfajta kollázs, amely részint hétköznapi klisékből, másrészt irodalmi és társadalomtudományi művekből vett idézetekből áll össze. Mert valamivé tényleg összeáll. A mozaikszerű történetek mögött kirajzolódik néhány sorsfordulat vagy természeti katasztrófa (vízbe fulladás, vulkánkitörés), mely determinálja az egyes életeket. Halálról ritkán elmélkedünk a strandon, itt mégis sor kerül rá, méghozzá a „3D-s lány nővérének" áriájában, aki azért akar egy 3D-s nyomtatóval készült húgot, hogy általa szabaduljon meg a saját halálfélelmétől, és majd benne éljen tovább…

Mindig más előzetesen elképzelni egy színházi előadást, és más élőben látni. Hiába ismerjük a díszleteket, hiába olvastuk a szövegkönyvet, ezek csak hasznos előkészületet jelentenek. A puszta szöveg alapján ugyanis nem tudjuk elképzelni a tényleges szereplőket (azt meg különösen nem, hogy a szerelmespár Lindájából Lucas lesz). Továbbá nem tudjuk elképzelni a színpadi mozgalmasságot, a folyamatos jövés-menést labdázó gyerekekkel, fel- és eltűnő emberekkel. A főszereplők ezzel szemben viszonylag statikusak, néha ugyan elhagyják a színteret (hogy fürödjenek vagy ételt vegyenek), de aztán újra visszatérnek a teljes nyugalmi állapotba vagy tespedésbe. Az én kedvenc szereplőm a kiégett munkamániás, aki egy törülközővel gondosan letakart nyugágyban hever, mellette hófehér cipő és világos szalmakalap, amelyen a mobilját tartja, amelyet szinte percenként, kényszeresen megnéz, miközben egy könyvet olvasva, görcsösen próbál kikapcsolódni. Más szereplők viszont pont attól jók, hogy ellene mennek az elvárt karakternek. Ilyen a filozófus, akit valószínűleg nem színes bermudanadrágban és tetoválásokkal képzelnénk el. Habár ő is olvas, és ahogy egy igazi filozófustól elvárható, szakállt visel. A szereplők többnyire elszeparáltan fekszenek a saját törülközőjükön vagy nyugágyukban (mindenki egy monász, mondhatná a filozófus), bensőséges kapcsolat csak a szerelmespár tagjai között van.

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Miközben a performansz változatos és látszólag vidám, az egészet mégis áthatja valami megmagyarázhatatlan melankólia. A tétlenség és a munkátlanság nem tisztán felszabadult állapot, inkább egyfajta letaglózottság, mint amikor fekszünk a hőségben, amit már rég nem élvezünk, de mozdulni sincs erőnk. A szereplők pedig nem csupán a tűző napnak „kitettek", de az őket fentről néző tekinteteknek is: a mi tekinteteinknek.

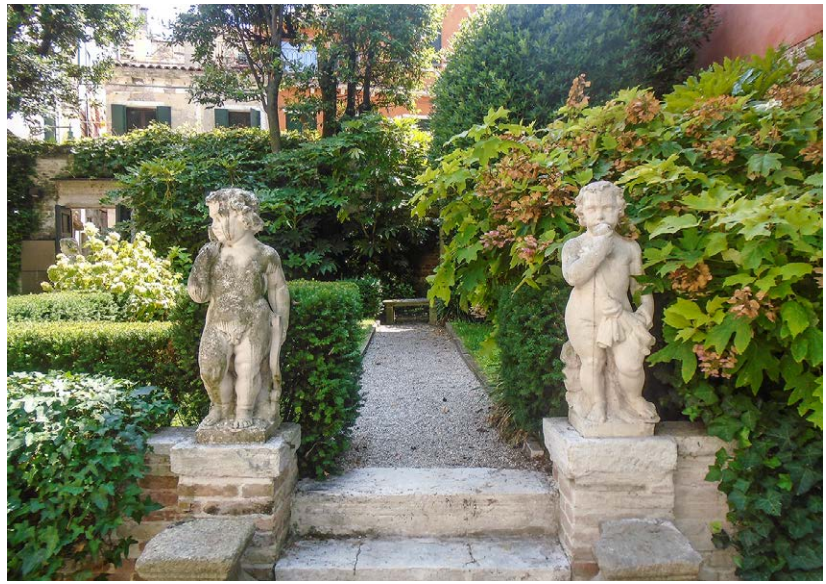
Nézőként mintha egyfajta megfordított, „isteni" nézőpontból *(sub specie aeternitatis)* látnánk rá egy számunkra is ismerős szituációra. Addig nézhetjük, ameddig csak kedvünk tartja, mert a performansz úgy ér véget, hogy nem ér véget, hanem észrevétlenül újra kezdetét veszi (amit csak az vesz észre, aki olvasta a librettót, vagy már legalább egyszer végighallgatta/-nézte a hetvenperces operát). Miközben bárki bármikor kimehet.

Különös élményt nyújt a *Sun & Sea (Marina),* hiába nem történik benne semmi drámai, mégis, amikor visszafelé indulok a Calle Cimiterón (vagyis a temető útján), nem tudok nem arra gondolni, hogy minden strandolásban van valami *apokaliptikus.* Csaknem meztelen testek tehetetlenül hevernek a tűző napon, mintha csak a végítéletet várnák. Mégsem került idegen helyre ez a kortárs moralitás.

22. Előfordul, hogy amit nagyon várunk, az végül csalódást okoz. Ha sok Proustot olvasunk, akkor tudjuk, hogy ez talán nem is lehetne másképp. Én is így éreztem az egész városban hirdetett *Venezia (Reynaldo Hahn, Marcel Proust, Mariano Fortuny)* című fotókiállítás[36] kapcsán. Már az első napokban ide készültem, de mivel velencei helyismeretemben bízva, tájékozódáskor mindig az intuícióimra hagyatkozom, ezért többször eltévedtem. Így aztán egy időre feladtam, megnéztem más kiállításokat, miközben gyakran eszembe jutott, próbáltam elképzelni, hogy milyen lehet. Nem véletlen ez a személyes érintettség, első hosszú velencei tartózkodásom alatt egy könyvön dolgoztam,[37] amelyet azóta is egy Velencéhez írt vallomásnak gondolok. Mert Velencében nehéz nem Velencéről írni, a város kisajátítja az ember gondolatait. Akkor Proust nyomán próbáltam felfedezni ezt a helyet, amely az ő életében is kivételes szerepet játszott. Ezért a mostani kiállításra készülve, egykori Proust-képem nyomán raktam össze egy képzeletbeli múzeumot, amely természetesen nagyon különbözött attól, amit végül megtaláltam.

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó



Palazzo Zane

Egyébként egyáltalán nem nehéz odatalálni. A Palazzetto Bru Zane (a francia romantikus zene velencei központja)[38] pár utcányira van a Frari-bazilikától, magam sem értem, hogyan körözhettem annyit körülötte. Rejtőzködő kis palota egy csodálatos zárt kerttel, amely valószerűtlenül meghitt és nyugodt. Már emiatt a csend miatt sem éreztem, utólag, csalódást.

Proust és a fotográfia kapcsolata egy hosszú és összetett történet, amelyről Brassaï egy ihletetten szép könyvet írt.[39] Ebben nyomon követi, hogyan határozta meg Proust egész látás- és írásmódját a fotográfia iránti szenvedélyes érdeklődése. Ebben a szenvedélyben (is) osztozott Reynaldo Hahnnal (1874–1947), aki a mostani tárlatnak (zeneszerző és zongoraművész mivolta miatt) a valódi főszereplője. Mariano Fortunynak (1871–1949) csak mellékszerep jut, róla és műterméről csupán néhány korabeli fotográfiát láthatunk. Ez a ház, műterem és bemutatószalon ma a Fortuny Múzeum, ahol most a két Fortuny (Marsai és Mariano) életmű-kiállítása látható,[40] amelyben megcsodálhatjuk az utóbbi (Proust által is megörökített) ruhakölteményeit, színpadi díszletterveit (Wagner-operákhoz) és káprázatos falikárpitjait, amelyek a múzeum falait borítják.

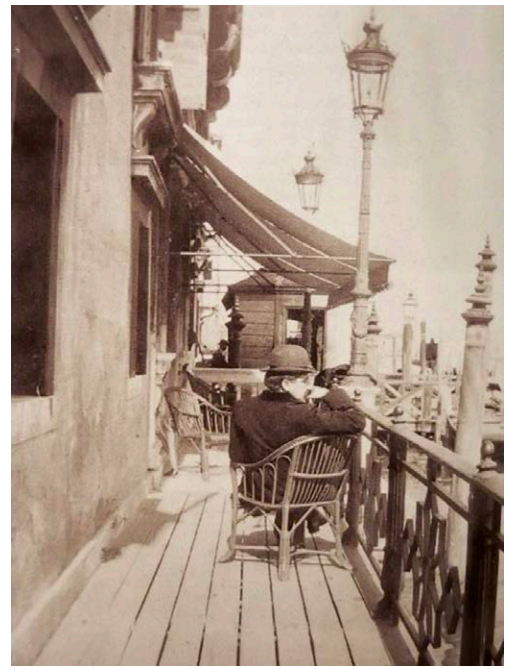
A *Venezia* című kiállítás néhány impresszióra épül, pár hívószót jár körbe. Három apró teremben főleg Hahn személyes tárgyait (például fényképezőgépét) és archív fotográfiáit tekinthetjük meg (a Szent Márk térről,

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

a Dózsepalotáról, a Rialtóról, a SS. Giovanni e Paolo-bazilikáról, az Arsenaléről stb.). Az viszont érdekes, hogy a fényképeket nemcsak a falakon, hanem egy nagy albumban is elhelyezték, amelyet szabadon átlapozhatunk (kissé ez is nosztalgikus érzéseket vált ki, én legalábbis rég láttam nem digitális fotóalbumot). Ez a gesztus mintha azt is felidézné, hogy Proust az általa szeretett személyektől mindig fotográfiákat kért, így valószínűleg több Hahn-album birtokosa volt.

Proust kapcsán leginkább a Velencéhez kötődés előfázisai jelennek meg: John Ruskin (1819–1900) fő műve *(Velence kövei)*[41] és Velencében készült rajzai, valamint az Alinari testvérek – Romualdo (1830–1891), Leopoldo (1832–1865) és Giuseppe (1836–1890) – Velence-fotográfiái révén. A kiállítás utolsó hívószava egy dátum: 1922. Ebben az évben Hahn több turnén vesz részt, így csak Párizsba visszaérve (megkésve) értesül Proust haláláról. A tárlat bemutatja Man Ray (1890–1976) döbbenetesen neutrális fotográfiáját a felravatalozott Proustról. Mégis, talán jobb lett volna nem ezzel az utolsó, halotti portréval zárni a kiállítást (amelynek semmi köze sincs Velencéhez), hanem inkább egy olyan fotográfiát választani, amely Proustot Velencében ábrázolja. Mondjuk azt az ismert képet 1913-ból, amelyen az Európa Szálloda teraszán ül, szomorúan és magányosan, miközben – tekintetének irányából kikövetkeztetve – valószínűleg a Salutét nézi. Gondolatban talán már búcsúzik.



Proust Velencében (archív fotó)

Velencétől mindig búcsúzunk. Még akkor is, ha néha ez a búcsú egy életen át tart, mert nem tudunk nem visszajönni, bármilyen ürüggyel, legyen az akár könyvek írása, fordítása vagy műalkotások tanulmányozása, a város szemlélése... – ahogy ezt Brodszkij és Proust is tette. Vagy ilyen indok lehet a biennálé is, amikor az egész város nyitott múzeummá változik. Habár Brodszkij ez ellen hevesen tiltakozna, hiszen a *Velence vízjegy*ében azt írja, hogy „a város nem alkalmas múzeumnak, minthogy maga is műalkotás, a legnagyobb mesterműd, amelyet az emberi nem létrehozott”.

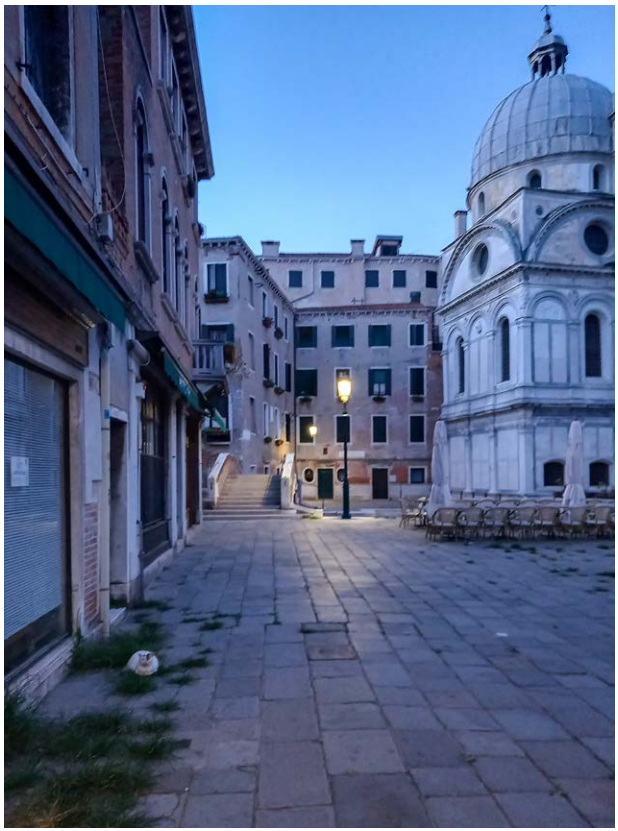
www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Ebben pedig egyet kell értenünk vele. Velence igazi nézői azonban nem a turisták, akik a városon végigloholva (a San Marco–Rialto útvonalon) valójában semmit sem látnak, tapasztalnak meg, élnek át. Most azt gondolom, már búcsúzva, de még egy stégen ülve, hogy Velence legideálisabb és legirigylésreméltóbb nézője az a Guggenheim Múzeum melletti épület tetőkertjében álló szobor, velem szemben, akinek soha nem kell elmennie innen, hanem a Canal Grande nagyszínpadát és a körülötte elterülő várost véget nem érőn szemlélheti.

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

SÉTANAPLÓ 2021



Velence hajnalban (Campo Santa Maria Nova)

„La Mascherina!" – kiált rám a hajóskapitány még a beszállás előtt. Egy pillanatig nem értem, aztán ránézek, és már veszem is elő táskámból a sebészi maszkot. Az Alilaguna valamennyi utasa mintha maszkabálra indulna Velencébe, csak most az arcunk alsó fele fedett. A kíváncsi szemek a hajó nyitott ablakain át nézik a megunhatatlan látványt, az egyre közeledő örök várost, amely újra magához engedi hűséges látogatóit. Mikor megérkezünk, szinte letépjük a maszkot, hogy végre érezhessük a víz illatát.

© Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Még a járvány tombolása és a teljes lezárás ideje alatt mindenhol látni lehetett azokat a szinte elképzelhetetlen felvételeket, amelyeken az üres város csatornáiban kristálytiszta, átlátszó víz folyik. Ennek már nyoma sincs. Ám a felkavart, palackzöld víz a visszatért életet jelzi: hajók, vaporettók, gondolák, motorcsónakok nyomát. Vagy inkább a lassan visszatérő életet. Mert amikor másnap hajnali sétára indulok, lidércesen kihalt valamennyi utca. Letaglózó és félelmetes ez a csend. Már értem a házigazdám szavait, aki a velencei lakosok lelkiállapotáról csak annyit mondott, hogy sokan már aludni sem tudnak a csendtől. Az ébredő Velence mély csendje még őrzi a halál csendjét, de ez a csend nem tart sokáig: előbb a sirályok vijjogása töri meg, aztán a kutyasétáltatók, a szemetesek, a szállítók, az üzleteket nyitogatók, a munkába indulók, és végül a turisták. Pár órával később a megtelt terek ismét a régi Velencét idézik, de sokkal élhetőbbek annál. A teraszokra be lehet férni, a szűk sikátorokban nem torlódik elviselhetetlenül össze a tömeg, a Rialto és az Akadémia hídjáról tényleg látni a Canal Grandét, a Szent Márk tér közepén pedig alig lézengenek... Valószínűleg mire a sétanaplóm végére érek (egy hónap múlva, augusztus elején), mindez megváltozik, és ez a normalitás újra utópia lesz. Ez most csak egy átmeneti állapot, egy rövid fellélegzés.

1. Ugyanakkor a lassú feléledés a kultúrát is jellemzi, a szokásosnál jóval visszafogottabb a kínálat, az ismert múzeumok (Akadémia, Dózsepalota, Ca' Pesaro, Peggy Guggenheim) állandó tárlataikkal biztosra mennek, néhány múzeum még ki sem nyitott, vagy csak nagyon korlátozottan van nyitva (Fortuny Múzeum, Ca' d'Oro, Palazzo Grassi), lényegesen kevesebb az új kiállítás. Az Építészeti Biennálé[1] városi pavilonjaiba csak elvétve téved be egy-két turista, leginkább a hőség elől menekülve. Én is így szédültem be az első kiállításra a Chiesetta della Misericordia templomába.

A *Cadavre exquis* („tökéletes holttest" vagy „remek tetem") kollektív kiállítás,[2] ahogy a címe is utal rá,[3] a szürrealista hagyomány örököseként, véletlenszerűen helyez egymás mellé képeket, szobrokat, fotókat, installációkat. Az viszont nem véletlen, hogy ez egy belga tárlat, ahol a kortárs alkotók (René Magritte és Paul Delvaux nyomdokán) belemennek a játékba. Bennem legerősebben az első installáció, egy földön heverő,

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

összekötözött lábú, bekötött szemű ló szobra (Berlinde de Bruyckere) maradt meg. Egyrészt erősen emlékeztetett az egyik legismertebb kortárs olasz művész, Maurizio Cattelan *Novecento* (1997) című emblematikus művére, amely egy preparált és felfüggesztett ló. Másrészt, mivel mostanában főleg Romeo Castellucci előadásait nézem, felidézte az *Utazás az éjszaka mélyére* (1999) előadásának hátttereként vetített, a világháborúban brutálisan lemészárolt lovakról készített felvételeket, valamint a *Tragedia Endogonidiá*t (2002–2004), ahol a színpadon megjelenő fehér ló a kegyességet, együttérzést, fájdalmat jeleníti meg (a „pietas" megtestesítője). Így nem lepett meg, hogy a felszentelt térbe bevezető holttest: egy lótetem (a legnevesebb kiállító, Pierre Alechinsky, egy tasiszta festményének előterében). Ezen a témájában és színvonalában elég eklektikus kiállításon a legérdekesebb kapcsolódások azonban nem az egyes alkotások, hanem a szakrális tér és a benne elhelyezett profán tárgyak között fedezhetők fel, és néha olyan szépek, mint egy halott lovat ábrázoló szobor és egy kőkereszt véletlen találkozása a templomi térben.



Berlinde de Bruyckere: *Lost* (2021)

2. Az egyik legjobban beharangozott kortárs kiállítás nem valamelyik modern galériában, hanem a Palazzo Grimaniban kapott helyet. Ez Georg Baselitz *Archinto* című tárlata.[4] Baselitz visszatérő vendég Velencében. Amikor két éve utoljára itt jártam, az Akadémián volt életműkiállítása és a Fondazione Vedovában tárlata (ahova idén is visszatért).[5] Most először a Grimani-palotát kerestem fel, mert nagyon szeretem ezt a csendes, rejtőző múzeumot, amely a Santa Maria Formosa közelében,

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

egy mellékutcában található. Itt mindig újra megnézem a Camillo Mantovano freskójával (1560–1563) díszített termet (Sala a Fogliami), amely élénkzöld erdejével és színes madársereglétével egy mediterrán édenkertre emlékeztet, ahogy felkeresem az „Antiquarium" (Palazzo Grimani) termet is, amelynek a teljes falat beborító szoborgyűjteménye közé, a szédítően magas kupolából, mintegy bezuhan a szárnyas Cupido alakja, és a nézők feje felett lebeg. De Baselitz most nem ebben a két teremben állított ki, hanem elsősorban a Sale del Portegóban. Ez az a terem, amelybe a palota impozáns lépcsőjén végighaladva, először belépünk. A többnyire koncertekre használt, hosszú szalon falait üres képkeretstukkók díszítik, amelyekben eredetileg a családtagok (az idők során elveszett) portréi voltak. Baselitz ezeket a kereteket tölti ki új festményeivel, az *Archinto* tizenkét festményből álló ciklusával. Az elnevezés Tiziano egy enigmatikus képére utal: *Filippo Archinto milánói érsek portréjá*ra (1558), amelynek különlegessége, hogy az érsek alakját félig eltakarja egy függöny, így arcának jobb fele (és felénk irányuló tekintete) láthatatlan marad.[6] Így ez a festmény a rejtőzködő műalkotást is megjeleníti, amely minket von kérdőre, miközben megőrzi titkát.

Baselitz *Archinto*-ciklusának (2020) talányos címekkel ellátott képei *(Hol van Archinto? Archinto-koponya, Archinto a sarokban, Kettéhasadt Archinto, Narancsszínű Archinto, Nevető Archinto...)* élénk színekkel megfestett gesztusfestmények, amelyek hasonlítanak egymásra, mégis különböznek. Megpróbálhatnánk ugyan kitalálni, hogy az Archinto-képek közül melyik az archetípus, az eredeti minta, ám ez épp olyan értelmetlen kísérlet lenne, mintha Tiziano képén el akarnánk húzni a függönyt, hogy teljes valóságában szemlélhessük az alakot. Ugyanebben a teremben, a festmények mellett, két Baselitz-szobor is található. Az egyik rögtön a főlépcsővel szemben, a mennyezetről belógva fogad minket. A 2014-ben készült *Zero Mobil* (mely a Magyar Nemzeti



Georg Baselitz: *Zero Mobile* (2014)

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Galéria 2017-es Baselitz-életmű-kiállításának[7] záróeleme volt) egyszerre a tárlat bejárata és kijárata. Ebben az installációban éppúgy felfedezhetünk egy ingaszerkezetet, mint egy absztrakt fekvő alakot, amelynek csak a feje kidolgozott: olyan, akár egy halotti koponya. „Memento mori." A kiállításon az első minket érő hatás a halállal való találkozás, méghozzá egy olyan teremben, amely az élénk *Archinto*-ciklus révén az életöröm (gioia della vita) színeitől harsog. Az első termet jellemző kettősség – az életigenlés és a *halálidézés* – a többi térben is megfigyelhető. Egyrészt látjuk Baselitz jellegzetes, „fejtetőre állított világának" főmotívumait, a fejjel lefelé lógó alakokat;[8] ám ezek néha kiszínesednek, mint *A filozófia egy meg nem ehető agy* (2020) című képen, amelyen két rózsaszín alak látható. Érdekes továbbá, hogy a korábban gyakori történeti utalások teljesen eltűnnek, ahogy a festőre jellemző drámai és expresszív figurativitás is alig van jelen. Az alakok nyomait leginkább a szobrok testfragmentumai őrzik, amelyeken mindig csak a test egy része (hol a fej és a törzs, hol a láb) ismerhető fel. Ez a töredékesség pedig visszautal Archinto érsek szintén csak részben látható, a fátyol által félig eltakart alakjára.

Baselitz kétarcú kiállítása – a képek színorgiájával és a szobrok komorságával, valamint az általuk képviselt hedonizmussal és gyásszal – talán nem is lehetne aktuálisabb, mint most, amikor még maszkokban és távolságot tartva sétálunk a termekben, de ha kinézünk a palota szélesre tárt ablakain, odakint már látjuk a szabadon elsuhanó gondolákat.

3.

A másik Baselitz-tárlat, a „Vedova felkapcsolja a fényt" *(Vedova accendi la luce),*[9] a Fondazione Vedove csodálatos terébe (a Magazzino del Sale egykori sóraktárába) való visszatérés. Georg Baselitz és Emilio Vedova barátsága még az 1960-as évek elején kezdődött, és Vedova 2006-os halálával sem zárult le: tovább folytatódik Baselitz 2020 folyamán készült „hommage"-aival. A mostani kiállításban bizonyos elemeket átvesz Vedovától (az informel stílust, a rejtélyes képelnevezéseket), miközben saját jellegzetes motívumait (a fejjel lefelé lógó figurákat) megtartja. A színválasztásban, az *Archinto*-tárlathoz hasonlóan, ismét az élénk színek dominálnak, különösen a kiállítás közel felét kitevő *Fagylalt*-ciklusban, ahol egyes képcímek (például *Citrom, Eper, Szeder, Vanília*) a színekben is visszaköszönnek. Ám ezeknél az egymásra nagyon hasonlító festményeknél

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó



Georg Baselitz: *Eiskunst* (2020)

(minden képen ugyanazt a fejjel lefelé lógó alakot látjuk, más színekkel megfestve) jellegzetesebbek a Vedovának ajánlott képek, mint a festő nevének anagrammájával játszó *Dove va?* és *Va dove?* („Hova megy?"). De idesorolható az *Emilio lekapcsolja a fényeket,* ahol a fekete-fehér háttér előtt egy rózsaszín (hússzínű) alak lóg, vagy ennek pendant-ja, a címadó *Emilio felkapcsolja a fényeket,* ahol viszont a rózsaszín háttér előtt lóg egy fehér alak. Ebben a kiállításban is meghatározó a humor, amely a címválasztásokban is érezhető. Így az À, *là, là ... Licht und Stein* egyszerre utal a pop-art legismertebb művészére, Roy Lichtensteinre és Gertrude Steinre, az avantgárd nagy alakjára, aki egy sajátos színjátékot írt a fényről és a világításról (*Doctor Faustus Lights the Lights,* 1938). Épp ilyen talányos képcím az *Eiskunst mit Gegenwind*, mely a katalógus fordítása szerint „Korcsolyázó alak ellenszélben", de a nézők számára az „Eiskunst" inkább a festményeken megjelenő, fagylaltozó alakokat idézi. Ez a jóízű jégművészet pedig még jobban esik a rekkenő nyári hőségben.

4. Mivel a Zattere parti sétánya a nyári délutánokon elviselhetetlenül meleg, ezért a Baselitz-kiállításról kilépve szinte azonnal beszédültem a Magazzino del Sale másik kiállítóterébe, az Építészeti Biennáléhoz tartozó libanoni pavilonba, amely a „Csendtető" *(A Roof for Silence)*[10] nevet kapta. A Hala Wardé (libanoni–francia építész) koncepciója nyomán készült, meditatív kiállítás a 2020-ban, a bejrúti kikötőben, a rosszul tárolt ammónium-nitrát miatt bekövetkezett robbanást idézi, amely hatalmas pusztítást vitt végbe (200 ember meghalt, 80 eltűnt, 300 000 ember otthona megsemmisült, 600 történelmi épület szenvedett súlyos károkat). A tárlat mégsem a katasztrófára, hanem a túlélésre fókuszál. Pontosabban az ezeréves olajfák túlélésére. A hosszú és keskeny kiállítótér négy szakaszán át jutunk el az ősfákhoz. A *Genezis* szakaszban fekete-fehér fotókat (Fouad Elkoury felvételei) látunk tizenhat fáról, egy hatalmas, kihajtogatott

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

fotóalbum lapjaiként. Ezt követően, a *Metamorfózisok* szakaszban, törött üvegek, szilánkok között (amelyek a kikötő robbanásának rekvizitumai) haladunk előre, egészen a *Triptichon* szakaszig, amelynek három hatalmas vetítővásznán az olajfákról készült, éjjeli felvételek láthatók (Alain Fleischer *Olajfák, az idő oszlopai* című filmjének képei). Besétálhatunk a három vászon közötti térbe, vagy beállhatunk a velük szemben elhelyezett, oktogonális építménybe, amelynek belsői falain Etel Adnan „képköltemények" (az olajfákat idéző, apró, kerek mandalák) futnak körbe. Ebből a zárószakaszból, a *központi* pavilonból, tisztán rálátunk a fák természeti terére, miközben a filmképeken megjelenő eső és a kiállítótér villódzó fényei által evokált villámlás elől is biztonságban vagyunk. Az összművészeti hatást erősítve, végig a kiállításhoz komponált *Falling into Time* című kompozíciót halljuk (a Soundwalk Collective előadásában), melynek révén nem csupán egy vizuális, de egy auditív tájképbe (soundscape) is belépünk. Azonban ez a zene, ahogy az egész kiállítás, valójában a csend felé vezet. Egy olyan *belső elcsendesüléshez,* amelyben újragondolhatjuk a természeti környezet és az épített tér viszonyát. A természet túlélése pedig egy olyan *nomád építészetre* is ráirányíthatja a figyelmet, amely szinte egybeolvad a környezettel. Ezért lehet a kiállítás legfontosabb hivatkozása Paul Virilio „Antiformák" című képsorozata (*Tableaux antiformes,* 1962), amely az ürességet és a csendet tematizálja. Ennek példáját követve a katasztrófa utáni építészetnek nem tagadnia kell az ürességet és a csendet, hanem térré kell formálnia.



Hale Wardé: *A Roof for Silence* (2021)

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

5. Georg Baselitz mellett a másik városszerte hirdetett művész Bruce Nauman, akinek nemrég zárt be életmű-kiállítása a londoni Tate Modernben.[11] Velencei tárlata, a „Kontraposzt tanulmányok" *(Contrapposto Studies),*[12] a Palazzo Grassi egyetlen nyitott kiállítóterében, a város vég- vagy kezdőpontján, a Punta della Doganában látható. A cím egyszerre utal Nauman a hatvanas évek végén készített videóira és ezek jelenbeli újraértelmezésére. A tárlat valóban ezt a témát járja körbe, így (szerencsére) nem egy újabb életmű-kiállítást látunk, hanem egy következetes művészi gondolkodás felmutatását. Ehhez zárójelben hozzátehetjük, hogy a *kontraposzt* kérdése talán sehol sem olyan aktuális, mint Velencében, ahol a gondolások az ellentétes irányú mozgások összehangolt harmóniájának mesterei.

A kiállítótérbe lépve, a *Kezdőknek* (2010) hanginstalláció részeként, ismerős zenét hallunk: Bartók *Mikrokozmosz*a szól, amely később is visszatérő motívum. Egy másik teremben, ugyanezen cím alatt, egy videófelvételt látunk, amelyen Bruce Nauman kezei (a zongora-ujjgyakorlatok mintájára) mintha az összes lehetséges gesztust megpróbálnák illusztrálni. A megkettőzött kézpárokat (összesen négy kezet) ábrázoló felvételen az ujjak tánca, egy csodálatos kézkoreográfia bontakozik ki, egyfajta bevezetésként a gesztusok nyelvébe.

Naumant mindig a legelemibb gesztusok foglalkoztatták, már a kiállítás címét adó járástanulmányokban is (*Kontraposzt járás,* 1968), amelyeket 2015–2016-ban újraalkot. Ezt az újrafogalmazást az új digitális technikák teszik lehetővé, hiszen a művész ma könnyűszerrel képmezőkre bonthatja a saját járását megörökítő képeket, ezeket egymás mellé helyezheti, megfordíthatja a járás irányát, felgyorsíthatja vagy lelassíthatja tempóját; és ezáltal meglepő elcsúszások, amorf torzulások, lehetetlen testpozíciók, lenyűgöző testmodifikációk jönnek létre a képernyőn. Szinte elképzelhetetlen, hogy mire (nem) képes a *virtuális test.* Miközben Nauman, ötven év múltán is, ugyanazt az egyszerű mozgást végzi: kissé előredőlve, testsúlyát előrehelyezve, egészen lassan jár.

A kiállításon a közelmúlt felvételei felől haladunk vissza a múltba. A következő termekben láthatók Nauman 1968–1969-ben készült videóperformanszai, amelyek közül néhány kifejezetten becketti „hommage". Mint a címében Becketttet idéző *„Lassú, szögletes séta (Beckett-séta)",* amelynek lényege, hogy a sétáló alak az egyik lábát 45 fokos szögben

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

előrelendíti, majd leengedi és ráereszkedik, miközben a hátul levő lába felemelkedik, majd előrelendül, a súly áthelyeződik, mialatt a másik láb hátul felemelkedik stb. Mindeközben a lépegető alak a karjait hátul összefonja, mintha járása közben mélyen gondolkozna. Beckett *Nem én* monológját (amelynek főszereplője egy hatalmas száj) viszont megelőzi *Lip Sinck* (1969) című videója, amelyen Nauman szája megfordítva és megsokszorozódva látható, amint a két címadó szót ismételgeti. A szavak ismétlés általi *kimerítése* (ami szintén egy becketti gesztus) Nauman más műveiben is feltűnik. Hosszan lehetne sorolni a két művész közötti párhuzamokat: az új médiumok iránti érdeklődéstől kezdve a nyelv lebontásáig, a test fragmentalizálásáig, a folyton kibillenő egyensúly reménytelen kereséséig, vagy akár az ismétlődés és a ritmus meghatározó szerepéig. Nauman gondolkodása alapvetően *zenei* (matematikai és zenei tanulmányok után kezdett el szobrászattal és performansszal foglalkozni), habár elsősorban azok a kompozíciók érdeklik, ahol a *véletlen* – egy előzetesen és tudatosan megtervezett véletlen – központi jelentőséget nyer. Ezért a kiállításon John Cage-nek ajánlja egyik videóját, amelyen a rögzített kamera az éjszaka fényviszonyainak kiszámíthatatlan változásait és hangjait rögzíti. A kiállítás bejárása során a látogató állandó, erős hanghatásoknak van kitéve, az egy teremben látható filmek egymásba olvadó hangjai egy sajátos *kakofóniát* hoznak létre. Ahogy Nauman egyik rajzán olvasható: *Violins+Silence=Violence.* Ez alól az érzékszervi erőszak alól senki sem vonhatja ki magát.

A kiállítás talán legkevésbé meggyőző része az egykori performanszok újrajátszatása fiatal táncosokkal, akik az eredeti instrukcióknak megfelelően, közvetlenül a fal mellett, mozdulatlanul hevernek, vagy véget nem érően a terem sarkaihoz vetődnek. Ennél sokkal izgalmasabb, amikor Nauman maga vállalkozik egykori szerepei újrajátszására, vagy saját teste élő szoborrá formázására a kortárs technikák (3D, 4D) felhasználásával. Különösen érdekes, ahogy a 3D felvételek révén beléphetünk a művész műtermébe, aki középen kettészakadt testtel jön velünk szembe, a már jól ismert, kontraposzt járással. Ebben a közeli perspektívában még olyan apró részleteket is észrevehetünk, hogy milyen tárgyak hevernek szétszórva a földön, vagy hogy a művész pólója lyukas. Ezt csak azért említem, mert jól jellemzi a naumani *póztalanságot.* Az általa bemutatott helyzetek, habár szokatlanok, de nagyon emberiek, mint az az ösztönös reakció, ahogy a 3D jelenet végén egy nagyot sóhajt és megvakarja az orrát. Egy másik 3D

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

felvételen, amelyen fejjel lefelé, széttárt karokkal közelít felénk, olyannak tűnik, mintha a gravitáció szabályait elvető kötéltáncos lenne. A testkép ekkor is fragmentalizálódik, egészen addig, amíg a felső testfél egyszerűen otthagyja az alsót, és kilép a képből. Ebben a jelenetben is érezhető az újrajátszásokat átható humor és önirónia. Végül az utolsó teremben Bruce Nauman, szokásos farmerjában és pólójában, egykori képmásai (amelyeket a korábbi termekben láthattunk) elé sétál, egy kis ideig megfigyeli, majd magára hagyja őket. Ezzel a gaggel zárul a kiállítás.

6.

Stop Painting – ezt a provokatív címet viseli a Fondazione Prada új kiállítása.[13] Adódik a kérdés, hogy mi teszi szükségessé a festészettel való felhagyás radikális gesztusát, ahogy az is, hogy mikor és ki által fogalmazódott meg először ez a követelmény. A kiállítás kurátora, Peter Fischli szerint a *festészet halálát* már régóta vizionálják a művészek és a teoretikusok. Ő kiindulópontként 1839-et jelöli meg, amikor Paul Delaroche, a dagerrotípia láttán, kijelentette: „Mától kezdve a festészet halott." Tehát a fotográfia felfedezése jelentette a festészet első nagy krízisét, vagy ahogy Fischli nevezi, első megtorpanását. Azonban még legalább négy ilyen megtorpanást említ: a readymade és a kollázs megjelenését, a szerzőiség eltűnését, a festészetet polgári csökevénynek tartó kritikát, és a művészet piaci áruvá válását. Ám mindezeken a megtorpanásokon a festészet túllépett, és éli tovább *utóéletét*.



Stop Painting

A megtorpanás, mint a járást idéző kifejezés, eszünkbe juttathatja Bruce Nauman tárlatát.

A *Kontraposzt tanulmányok* egyik termében egy nagy makett szerepelt, amelybe ha felülről belenéztünk, viszontláthattuk a már magunk mögött hagyott termeket. A *Stop Painting* előterében szintén egy hatalmas makett vagy modell *(Modellone)* fogad minket. Ebben termek sokaságát látjuk, a falakon

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

képekkel, a padlón magyarázó szöveggel, és minden teremben apró látogatókat is találunk (amelyek mintája Michelangelo Pistoletto *Látogatók* című, 1968-as műve). Ez a makett akkor változik modellé, amikor felmegyünk az emeleti kiállítótérbe, miközben, a lépcső fenti végén, egy Bruce Nauman-videót is megnézhetünk (*Cím nélkül,* 1967). Az emeleti térben ugyanis a lent ábrázolt tér mására vagy eredetijére ismerhetünk. Azaz mégsem teljesen, mert bár a beszédes nevű termekben (mint például *Delirium of Negation, Mensch Maschine, Niente de vedere niente de nascondere...*) ugyanazok az alkotások és makettjeik szerepelnek, ám fenti és lenti elrendezésük nem teljesen azonos, ahogy a makett méretarányai sem pontosak.

Erre az eltérésre egyfajta magyarázat lehet, ha azt gondoljuk, hogy a lenti makett valójában nem a fenti termeket, hanem az *emlékezet működését* modellezi. Ahogy az „ars memoriae" mnemotechnikai alappéldájában,[14] itt is egy házban helyezzük el az emlékképeket, de az emlékek néha felnagyítják, máskor lekicsinyítik a dolgokat. Így a fenti termek végigjárása után érdemes a saját „emlékpalotánkat" is összevetni a lenti makettel, és amíg a Ca' Corner della Regina káprázatos barokk palotájában vagyunk, arra is lehetőségünk nyílik, hogy újra felmenjünk, ellenőrizni a különböző emlékeket.

Ugyanakkor, a kiállításon szereplő nagy alkotók (köztük Kurt Schwitters, Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely, Gerhard Richter, Francis Picabia, Andy Warhol, Marcel Duchamp, Lucio Fontana) ellenére sem igazán meggyőző a koncepció, hiszen a *tagadás* gesztusa csak akkor nyer értelmet, ha a művészi életművek affirmativitása (hiszen a létező művészet tagadásaként egy másfajta művészetet hoznak létre) mellett vizsgáljuk őket. A puszta tagadás kioltja a tagadás hatását, provokatív gesztus helyett repetitívvé és érdektelenné válik.

7. Az igazsághoz hozzátartozik, hogy vannak olyan kortárs kiállítások, amelyek kapcsán mégis igazoltnak érezzük a *Stop Painting* követelményét. Számomra ilyen volt a Querini Stampalia múzeumában bemutatott, *Egy tudományos-fantasztikus evidencia* címet viselő tárlat.[15] Szemben a talányos elnevezéssel, Giuseppe Caccavale művészi invenciója mindössze annyi, hogy papírra festett vízfestményeivel letapétázza a palota

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

könyvtárszobáját, mintegy megalkotva saját életének freskóját (saját családtagjai szerepelnek a képeken), melyek mellé Celan-idézeteket fest a falra. Azonban hiába beszél a katalógus a nagy velencei festők (Tiziano, Giorgione, Cima) hatásáról, ezt a néző nehezen tudja a festményeken felfedezni. Viszont ha egy emelettel feljebb megyünk, ott valódi Velence-fantáziákat találhatunk a 18–19. századi velencei térképek és látképek tárlatán *(Venezia panoramica),*[16] amely egyszerre mutatja Velence és a Velencére vetett tekintet változását. A legnagyobb panorámakép Giovanni Biasin 1887-es műve, amelyet a korabeli nézők színpadként csodáltak. Azonban ennél is érdekesebb egy pár évvel később, 1896-ban készült, alig egyperces archív felvétel, amely a Canal Grandét egy hajóról mutatja.[17] A Lumière fivérek rövidfilmjében kabinos gondolákat és utasszállító hajókat egyaránt látunk. Azonban csak a vízen van eleven élet, a paloták olyan üres díszleteknek tűnnek, amelyek leengedett redőjükkel, romos állapotukban a pusztulás gyönyörű kulisszái. Ha magunkban még elmerengenénk ezeken a régi Velence-képeken, a múzeum Carlo Scarpa által tervezett kertjében (Area Carlo Scarpa) teljes nyugalomban megtehetjük. Itt mintha egy zen kertben lennénk, Velence közepén, ahol semmi más zaj nem hallható, csak a városból a kertbe bevezetett víz csobogása.

Area Carlo Scarpa



www.interkonyv.hu © Darida Veronika

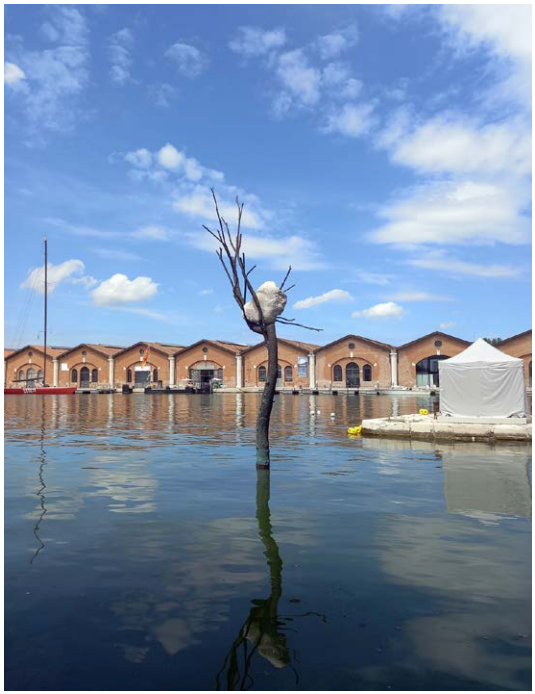
Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

8. Korábban már írtam, hogy Velencében a biennálé ideje alatt legkevésbé az Arsenale és a Giardini zsúfolt pavilonjai érdekelnek, mégis, minden évben akad valami, ami miatt nem tudom őket kihagyni. Idén egy újságcikk miatt mentem, amely arról számolt be, hogy a zenélő kövek alkotójának, Pinuccio Sciolának az emlékkiállítása egész rövid ideig itt lesz látható, „Città sonore" címen. Az első meglepetést az jelentette, hogy minden sorban állás nélkül bejutottam az Arsenale épületegyüttesébe, amely leginkább egy átrendezés alatt álló területre hasonlított (később szintén egy újságcikkből megtudtam, hogy egy Valentino-divatbemutatót készítettek elő). Természetesen az általam keresett kiállításról senki sem hallott, összevissza irányítottak, mialatt többször végigrohantam a pavilonokon. Ezen gyors benyomás alapján – az idei Építészeti Biennálé fő témájához igazodva, amely a „Hogyan fogunk együtt élni?" *(How will we live together?)* – a kiállítóterekben a teljes elmagányosodástól a futurisztikus kommunákig, a klímakatasztrófától az ökoépítészetig mindenféle *utópia* és *disztópia* jelen van, beleértve a poszthumán építészet vízióját is, amelynek installációi között bolyongva leginkább egy sci-fiben éreztem magam. Az együttélés legemberibb példáját talán az a három londoni mecset (*Three British Mosques,* Sala d'Armi)[18] mutatta, amelyek közül kettő történeti épületek átalakítása révén jött létre (egy protestáns templomból és egy kocsmából), egyet pedig kifejezetten mecsetnek építettek. Mindhárom különböző hívőközösségek (bangladesi diaszpóra, nigériai bevándorlók, pakisztáni menekültek) számára készült, így történetük a migráció, a beilleszkedés, az elfogadás, a kulturális sokszínűség, a közösségalkotás különböző narratíváit tárja elénk. A mecsetépítések elő- és utótörténetét részben dokumentálva láthatjuk, részben a közösségek tagjaival készült beszélgetésekből ismerhetjük meg, miközben az iparművészeti pavilon az új belső terek jellegzetes részleteinek valós méretű modelljét is kiállítja.

Rám a legerősebb hatást mégis Giuseppe Penone installációja tette: „A hallgató" *(The Listener).*[19] Az Arsenale külső terében, a velencei lagúnából kiemelkedve, a kilencméteres bronzfa az ágai között egy sziklát őriz, amelyet mintha gyengéden a kezében tartana. A szobrász szerint a fára a figyelem, az állhatatosság, a környezethez való alkalmazkodás szimbólumaként tekinthetünk, az Építészeti Biennáléra való „átplántálása"[20] pedig azt sugallja, hogy a látvány terei helyett inkább a hallás és a figyelem terei felé kellene fordulnunk. Ugyanakkor ez a velencei lagúnából felbukkanó,

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó



Giuseppe Penone: *The Listener* (2008)

magányos szobor egyszerre mutatja a város végzetét (vízbe süllyedését) és továbbélését (kiemelkedését és fenntartását).[21]

Végül, pár óra bolyongás után, azt is sikerült kiderítenem, hogy Pinuccio Sciola kiállítására túl hamar érkeztem, csak augusztusban nyílik (augusztus 10. és 22. között).[22] Amikor fáradtan és kissé csalódottan kiléptem az Arsenale területéről, szinte fülsiketítően szólt a kabócák éneke. Majd pár sarokkal később már teljesen más atmoszférát teremtett Velence ezerféle hangjának, újra nyüzsgő zsivajának összeolvadása, és csak arra tudtam gondolni, hogy ez az igazi „zenélő város". Innen visszatekintve már szinte elképzelhetetlen az első éjszakán tapasztalt tökéletes és mély csend.

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Második sétakör

9. Bármilyen szokatlanul kihalt is volt korábban Velence, a *Redentore Fesztivál*ra (július harmadik hétvégéje) ismét megtelik. 1577 óta egy pestisjárvány végét ünneplik ezen a Megváltónak szentelt napon, amikor a Giudecca szigeten álló, Palladio által tervezett templomot (Il Redentore, 1577–1586) és a Zattere sétányát egy pontonhíddal kötik össze. A hidat közvetlenül az ünnep előtt építik és rögtön utána le is bontják, úgyhogy ilyenkor minden helyi lakosnak és itt tartózkodó turistának szinte kötelező program átmenni rajta. Az alacsony fahíd imbolygása miatt olyan érzést kelt, mintha a vízen járnánk, és mire átérünk a túlsó partra, enyhe részegséghez hasonló szédület foghat el. Az idei évben ez az ünnep a pandémia harmadik hullámának lecsengésekor (vagy a negyedik hullám kezdetén) más, mint a korábbiak. Fokozott elővigyázatosság előzi meg, így az éjféli tűzijátékra és a vasárnapi regattaversenyre előre regisztrálni kell. A hídon azonban bárki ellenőrzés nélkül átmehet, a túloldalon pedig elidőzhet a sárga lampionokkal díszített parti sétányon, ahonnan csodálatos kilátás nyílik Velencére. Ha pedig itt vagyunk, akkor a Szent Márk-bazilika irányába haladva akár fel is kereshetjük a Casa dei Tre Oci fotógalériáját, ahol most Mario de Biasi (1923–2013) életmű-kiállítása látható.[23]



Giudecca szigete

Érdemes felidézni Biasi pályafutásának „véletlen” kezdetét: a második világháború alatt Németországba deportálták, ahol a nürnbergi romok között egy fényképezőgépet talált: ezzel készítette első képeit. A későbbiekben is az egyik legbátrabb, legmegszállottabb (nem hiába nevezték „őrült olasznak”) művésze maradt mesterségének. A kiállítás elején látható életképek

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

a háború utáni, változó Itáliát tárják elénk, az egyes régiók közötti különbségekkel. Látjuk Milánó utcáin a hosszú sorban álló munkásokat, Nápolyban a templom előtt ácsolt színpadon játszó gyerekeket, Szardínia archaikus asszonyközösségeit és Velence tömött parti sétányát. Ezekkel szemben, az ötvenes években New Yorkban készült felvételekről már egy sokkal hidegebb, magányosabb világ tárul elénk (a modern nagyvárost és az amerikai művészvilágot megörökítő képeken). Később Biasi karrierje belendül, az *Epoca* magazin munkatársaként emblematikus címlapokat és emlékezetes portrékat készít a legnagyobb sztárokról (mint Sophia Loren, Brigitte Bardot, Maria Callas), képes beszámolót az Apollo–11 pilótáiról, de eközben is megmarad tényfeltáró fotóriporternek, ha kell, haditudósítónak.

Erről tanúskodik megrendítő beszámolója az 1956-os forradalom eseményeiről. A kiállítás egy teljes falat szentel a *Budapest agóniája* című fényképsorozatnak, ahol egészen közelről látjuk a harcokat, a lerombolt várost, a pusztítást, de mindenekelőtt az arcokat: elszánt, bátor, haragos, rettegő vagy szánakozó tekinteteket. Az egyik legkegyetlenebb kép a Köztársaság téri pártház ostromát, a népharagot és a lincselést a maga brutális és felkavaró valóságában ábrázolja. Biasi képtudósításai olyan expresszív drámai erővel bírnak, mint Térey János *Kazamaták* (2016) című drámája, amelynek szintén egy idegen fotográfus a „szóvivője".[24]

Fontos hangsúlyozni, hogy Biasi az egész világot körbejáró fotóriporterként mindvégig megőrzi az egyszerű, hétköznapi emberek iránti érdeklődését. Ezt igazolja *Utcai borbélyok* című sorozata, ahol a legkülönbözőbb helyek (Nepál, Egyiptom, Elefántcsontpart, Szomália, Irak, Irán, Vietnám, Guatemala vagy akár Nápoly és Palermo) mesterembereit fényképezi. Szintén egy témát jár körbe a *Csók*-sorozata is. Biasi a csókban a leguniverzálisabb és legemberibb gesztust látja, így képei között fiatalok és öregek csókját, szenvedélyes és szeretetteljes csókokat egyaránt találunk, több kép pedig fázisokra bontja és kinagyítja a csók megszületésének pillanatát. Habár hozzátehetjük, hogy genderszempontból Biasi képei könnyen kritizálhatók lehetnének, hiszen egynemű párok nem jelennek meg a fotókon. Mint ahogy valószínűleg a kiállítás plakátján látható ikonikus kép (*Gli italiani si tornano,* „Az olaszok megfordulnak") ma már többekben váltana ki ellenérzést a nemi sztereotípiák miatt. Az 1954-es fotón a fiatal Moira Orfei színésznő mint a végzet asszonya tűnik fel, aki után a képen látható valamennyi férfi megfordul. Azonban bármit is gondoljunk a vágy cseppet

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

sem titokzatos tárgyaként, a sóvár férfitekintetek előtt elhaladó nő ábrázolásáról (aki egyébként ezt a helyzetet nagyon élvezi), az vitathatatlan, hogy a pillanat megragadása tökéletesen sikerült.

Függetlenül a reflektorfénybe állított képektől, egy kiállításról úgyis mindenki más emlékképet visz magával. Én az említetteken kívül – Velencére és a Tánc Biennáléra hangolódva – *Federico Fellini és Giulietta Masina portréjá*t, amint Velencében gondolóznak (1955), és a *Balett* (Rimini, 1953) című pillanatfelvételt, amelyen egy kávéház üres teraszán két táncos teste, fekete madárként, szinte felrepül a levegőbe, miközben hófehér padlóra vetett árnyékuk lefelé is megismétli ezt az ugrást.

10.

Ha Velencében vagyunk, hajóra kell szállnunk, hogy jobban átérezzük a város ritmusát (hiszen itt még a kövezet is a víz hullámzását imitálja). Ehhez a várost övező szigettenger számos úti célt kínál, habár a látogatók többnyire csak a Lidót keresik fel, esetleg Murano–Burano–Torcello hármasát, pedig sok apró sziget legalább ilyen érdekes. Én most három hely felfedezésére indultam: a bolondok, a leprások és a halottak szigetére.

San Servolo szigete alig negyedórás hajóút a San Zaccaria-templomtól, de teljesen más világ. Különösen így, a pandémia után, az volt az érzésem, hogy egy lakatlan szigetre érkezem. Pedig az egykori bencés kolostor épülete máskor eleven kulturális tér: a Velencei Egyetem (Università Ca' Foscari) és a Képzőművészeti Főiskola hallgatói oktatási helyszínként használják, emellett kiállítások és konferenciák helyszíne, valamint diákszállásként és hotelként is üzemel.[25] Most mégis egyedül szálltam ki a vaporettóból, és magányosan jártam be az itt található Elmegyógyintézeti Múzeumot (Museo del Manicomio).[26] A 18. században



San Servolo szigete

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

még katonákat és tengerészeket ellátó kórházat 1804-ben alakították át Velence tartomány központi elmegyógyintézetévé, ahol elsősorban férfibetegeket kezeltek, a nőket San Clemente szigetére vitték (ahol ma luxushotel működik). A kiállítás kis termei közt találhatunk egy patikát, egy anatómiai kiállítást (boncasztallal, koponyákkal, preparált agyakkal), valamint egy, a múzeum történetét bemutató tárlatot, amelyből kiderül, hogy a farmakoterápia mellett 1938-tól előszeretettel alkalmazták az elektrokonvulzív kezeléseket. Miután megnéztem az ehhez használt eszközöket, valamint az elektrosokk-terápiáról készült horrorisztikus illusztrációkat, szinte megkönnyebbültem azt olvasva, hogy ezenkívül a zeneterápia volt még bevett (és jóval humánusabb) kezelési gyakorlat. A kiállítás legfelejthetetlenebb része azonban számomra az a portrécsarnok maradt, amely a betegekről a kórházi felvételükkor és távozásukkor készült fényképeket egymás mellett mutatja. Ez a dokumentációs képtár a kezelések hatékonyságát volt hivatott igazolni, ám némelyik képen eldönthetetlen, hogy melyik a „beteg" és melyik a „gyógyult" állapot. Gyakran ugyanolyan kétségbeesett tekintetek láthatók az előtte-utáni párosításokon, vagy ami még megrázóbb, teljesen kiüresedett arcok néznek ránk a kórházból való szabadulás pillanatakor. Mindazonáltal az egykori zárt intézet ma távolról sem tűnik elviselhetetlen börtönnek, hiszen a múzeum teraszára kilépve Velence lélegzetelállító látképe tárul a látogatók elé.

11. San Servolo szigetéről a vaporettó azonnal továbbvisz San Lazzaro misztikus csendjéről híres szigetére. Ide viszont szigorúan csak akkor léphetünk be, ha előtte regisztráltunk a látogatásra. A kis csoportokat egy szerzetes vezeti körbe a mechitaristra rend épületében.[27] Korábban a szigetet, még a törökök elől menekülő keresztény örmény szerzetesek 1717-es beköltözése előtt, a leprások szigetének is nevezték (innen ered a neve: Szent Lázár a leprások védőszentje). Azonban a Mechitár (1676–1749) tervei nyomán, a leprakórház helyén kialakított kolostor valódi *tudásközponttá* vált: az itt zajló könyvkiadás, fordítás, kultúraközvetítés révén. Az épület múzeumának központi részét ezért egy hatalmas könyvtár alkotja, amelynek egyik termében egy tökéletes állapotú egyiptomi múmiát, más termeiben pedig középkori faszobrokat és reneszánsz festményeket találunk (Palma il Vecchio, Tiziano alkotásait). A legfontosabb terem azonban

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

a kézirattár, ahol a 9. századig visszamenően láthatunk kódexeket, amelyek közül bennem egy 1512-es illusztrált *Gyermekbiblia* maradt meg, amely leginkább egy korabeli funzine-ra emlékeztetett. De az épületben található egy kis nyomdamúzeum is, különféle szedőgépekkel, speciális karakterekkel, nyomtatott térképekkel; bár a mai látogatók számára még érdekesebbek az itt kiállított első komputerek. A rend tagjai ma sem zárkóznak el az új technológiák használatától, az elmélyült tárlatvezetést is csak az zavarta meg, amikor szerzetesünk iPhone-ja megszólalt. A nagyon informatív (másfél órás) bemutatás után mégis maradt némi hiányérzetem, hiszen a rend híres kertjére csupán az ablakokból vethettünk egy pillantást, a legendás rózsákat pedig csak a kolostor shopjában, rózsapárlat és lekvár formájában vehettük meg, vagy akár rózsamagokként, ha inkább otthon nevelgetnénk saját velencei–örmény rózsakertünket. San Lazzaro szigete látszólagos nyitottsága ellenére is mélyen zárt világ, csak az itt lakó szerzetesek előtt fedi fel titkát, és számukra őrzi misztikus csendjét.



San Lazzaro szigete

12. Pár órával később, hazafelé tartva, a San Giovanni e Paolo városi közkórháza mellett sétáltam, és először láttam nyitva templomát, a szintén Szent Lázárról elnevezett San Lazzaro dei Mendicantit, ahol Veronese *Keresztre feszítése* (1580 körül) mellett Tintoretto *Szent Orsolya és a tizenegyezer szűz* (1555 körül) című képe is megtalálható. A „tizenegyezer" azonban most lidércesen cseng Velencében, ahol a halottak száma meghaladta ezt (és lassan a tizenkétezerhez közelít). Ezért úgy döntöttem, hogy a szigetséták lezárásaként másnap reggel áthajózom a velencei halottak szigetére, a San Michele temetőbe.[28]

A Fondamente Novéval szemben elhelyezkedő temetőbejáratnál megcsodálhatjuk mindazt a rózsatengert, amit San Lazzaro szigetén nem

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó



San Michele temető (Ezra Pound sírja)

láthattunk, de máshol is burjánzó leandereket és gondozott virágágyásokat találunk, a leginkább felkeresett parcellák kivételével, amelyekhez mindenhol jelzik az utat. Ám ahhoz, hogy ezekhez elérjünk, előbb végig kell haladnunk a Campo Bambinin, a halott gyermekek sírjának során, amely a többi sírt megelőző, azoktól különváló tér. Ahhoz hasonló érzés, mintha a dantei Pokol tornácán járnánk, a keresztelés előtt meghalt gyerekek között. Ám itt, a megváltás ígéreteként, minden síron apró puttószobrok állnak. Ha ezen a végtelennek tűnő soron túljutunk, megérkezünk az egymástól elkerített, régi parcellákhoz. Ezek a temető legelhagyatottabb, leggondozatlanabb részei: összedőlt sírokkal, bedőlő keresztekkel. Én először a görög részt keresem fel (Recinto Greco), mert itt található Gyagilev, Sztravinszkij és Vedova sírja. Amikor egyszer korábban itt jártam, Gyagilev sírja tele volt kis balettcipőkkel, ezek most eltűntek, csak pár kiszáradt cserepes virág hever körülötte. Igor és Vera Sztravinszkij két egymás mellett elhelyezett, de különálló sírján, közvetlenül a temetőfal mellett, szintén nincs virág, viszont apró kavicsokkal (az emlékezés köveivel) és kagylókkal (hiszen Velencében vagyunk) rakták körbe a sírlapokat. Pontosan velük szemben áll Vedova teljesen egyszerű sírja, egy fekete márványlap, két leégett mécsessel. Majd átsétálok az evangélikus részbe (Recinto Evangelico), amely olyan, mint egy lepusztult liget, óriásfenyőkkel és kiszáradt pálmafákkal. Talán Brodszkij sírja (melyen neve, kettős identitását jelezve, angolul és oroszul is szerepel) az egyetlen gondozott sír. Ezra Pound sírja pedig a legrejtőzködőbb, amelyet csak azért találok meg viszonylag gyorsan, mert pontosan emlékszem, hogy keresését pár éve majdnem feladtam, amikor véletlenül megpillantottam a bokrok tövében megbújó kőlapot, amely elé most valaki (mintegy a sírt is jelezve) Baudelaire *Felemelkedés* című versét helyezte. Én pedig már menekülök is ki, mert a San Michelét rengeteg apró, alattomos szúnyog lakja, ők a halottak nyugalmának őrzői.

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

13. Közben az újraéledő városban folyamatosan zajlanak a biennálé kísérőeseményei. A Színház Biennálé (július első hetében) a *Blue* címet kapta,[29] mintegy utalva a még lezáratlan gyászmunkára. Ezen a fesztiválon is erős volt a magyar jelenlét: a Proton Színház *Nehéz Istennek lenni* (rendező: Mundruczó Kornél) és a Hodworks *Sunday* című (koreográfus: Hód Adrienn) előadását láthatta a közönség.

A Tánc Biennálé (július utolsó hetében) nyitóeseménye is a gyászhoz kapcsolódott: a 2021 tavaszán koronavírusban elhunyt brazil koreográfusra, Ismael Ivóra való emlékezésként, aki 2005–2012 között a táncfesztivál igazgatója volt. A Ca' Giustinian előterében megrendezett kiállításon ezeket az éveket bemutató videók, fotók és plakátok idézik fel az alakját. Szintén ebben az épületben, a biennálé hivatalos központjában, az időben regisztrálók Wayne McGregor (a táncfesztivál új igazgatója) és a Random International 2012-es performatív fényinstallációját is megtekinthetik, amely a *Future Self* címet viseli.[30] A mindössze tízperces performansz központi elemét alkotó fényfüzér a palota márványoszlopokkal díszített nagytermének közepén, fémoszlopokra fellógatva függ, a kisszámú közönség pedig a terem szélein foglal helyet. Kezdetben teljes sötétségben vagyunk, majd megjelenik egy férfi és egy női táncos, a fényfüzér két ellentétes oldalán, és lassú zenére (Max Richter) táncolni kezdenek. Mozgásuk aktiválja a fényinstallációt, amelyben ennek hatására, az emberi mozdulatokat imitálva, megjelenik egy háromdimenziós virtuális alak: egy „élő szobor". Ez a fényalak a test jövőbeli képe. A táncosok eközben egymástól eltávolodva, modern Narkisszoszként saját hasonmásuktól megigézve, tükörképükkel táncolnak. Egészen addig, amíg a fényfüzér teljes fényében felizzik és elhalványul, majd a mozdulatokra már nem emberalakok, hanem függőleges és vízszintes fénysávok



Hirdetőoszlop (Campo San Barnaba)

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

jelennek meg benne. A táncosok ekkor már küzdenek az őket kiszorító és elnyomó fényfalakkal, miközben egymás felé is közelítenek. Ettől kezdve nem elszigetelten, hanem együtt mozognak, hogy immár közös táncukkal hozzanak létre egyetlen belőlük eredő fényalakot. Végül a táncosok elhagyják a színteret; mi, nézők pedig közel mehetünk a fényoszlophoz, mozgásba hozhatjuk, saját fénymásunk táncát csodálhatjuk. Káprázatos látvány, de csak pár percig érdekes, aztán magára hagyjuk jövőbeli képünket, a jelen és a valódi világ felé fordulva.

A *Future Self* a *nem érintő* érintésekről szóló performansz, ezért lehet a *First sense* címet viselő táncfesztivál első eseménye. A virtuális testek bűvöletét és idegenségét egyszerre felmutató mű arra figyelmeztet, hogy a pandémia utáni világban újra vissza kell találnunk a félelem nélküli közelséghez és érintéshez, a valós testekhez.

A képmás/hasonmás problémája a táncfesztivál más produkcióiban is megjelenik, különösen az Arsenalén látható két kísérleti filmben. Wilkie Branson *Tom* című művében[31] az alkotó saját táncos, koreográfus és filmes munkásságát próbálja összekapcsolni egy nosztalgikus hangulatú, de új technológiákat (3D, digitális animáció) alkalmazó filmben, amelynek elején az általa játszott szereplő egy végtelen hosszú vonatúton halad vissza saját múltja felé, hasonmásai társaságában. Ehhez hasonlóan a legendás táncos, Mikhail Baryshnikov alakította szereplő is megkettőződik Jan Fabre filmjében, amely a *Not once* címet viseli.[32] A két művész négyéves közös munkája nyomán létrejött alkotás egy szerelmi történetet mesél el tizenegy képben. A Fabre által írt nagymonológ szereplőjéről egy fotográfusnő fényképeket készít, miközben modellje testét a legkülönbözőbb módokon átalakítja és manipulálja. Mivel a fiatal nőt az öregedő test érdekli, ezért annak felbomlását, szétesését, roncsolódását ábrázolja (üvegszilánkokkal, repedezett gipsszel, felhólyagosodott festékréteggel beborítva). Egészen addig, amíg a férfi saját testét már csupán a nő által létrehozott tárgyként, eleven műalkotásként érzékeli, elveszítve testtapasztalatát. A film felidézi a fényképezéstől való félelem hagyományát,[33] amely szerint a fotográfia megjelenésekor számos híres művész visszakozott attól, hogy az alakját megörökítsék. Balzac például úgy vélte, hogy az emberi test szellemképek sorából épül fel, amelyekből minden dagerrotípia leválaszt egy réteget, és ezáltal megrövidíti az emberi életet. Fabre filmjének szereplője is úgy érzi, hogy minden róla készült felvétel ellop valamit tőle

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

és megöl valamit benne, de nem tud kiszakadni a fotográfusnő láthatatlan tekintetének hatalmából. Egészen a történet végéig, amikor a lezárult munkafolyamat után a testére rakódott festékrétegeket lemosva felismeri, hogy az egyirányú faszcináció nem volt valódi kapcsolat, és hogy együttlétük (a fényképezés) ideje alatt a nő egyetlenegyszer sem („not once") érintette meg.

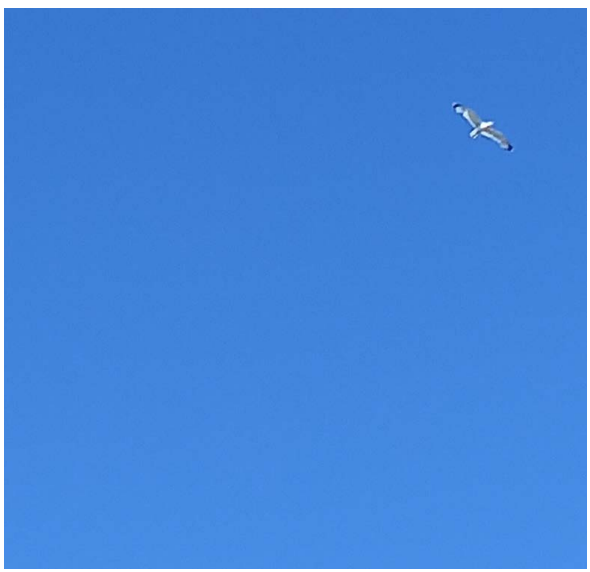
A Tánc Biennáléról azonban nem ezeket a feledhető filmkísérleteket viszem magammal, hanem az *Omma* tiszta táncszínházának feledhetetlen vitalitását.[34] Az „omma" görögül látást jelent, ez a *rituális színház* azonban nem a klasszikus színházi hagyomány felé fordul, hanem még távolabbra és messzebbre tekint. Josef Nadj (Nagy József) új koreográfiájában a különböző afrikai országokból (Elefántcsontpart, Kongó, Mali, Szenegál, Burkina Faso) érkező táncosok a saját történeteikből és emlékeikből építkeznek. Az európai nézők, a fehér emberek számára szinte felfoghatatlan traumákból. Így lesz valóban „fekete" alkotás. Az előadás azonban nem a gyászról, hanem a reményről, a túlélésről és az életigenlésről szól. A folyamatos újrakezdésről, amely egyben a *tánc újrateremtése* is. Antonin Artaud egyik utolsó írásában, *A kegyetlenség színházá*ban,[35] arról beszél, hogy a tánc léte még el sem kezdődött, most kell megteremteni, az emberi test anatómiájának felfedezése által. Az *Omma* ehhez a kezdeti pillanathoz tér vissza, a tánc eredetéhez. Előttünk születnek meg – a fekete táncosok fújtató, a légzés által mozgatott teste által – a legelemibb gesztusok. A szenvedés legősibb gesztusai *(pátoszformulái)* elevenednek meg az alakjukban. Elementáris, metafizikus és egyben kegyetlen színházként, szintén az artaud-i értelemben, ahol a kegyetlenség nemcsak brutalitást és kiontott vért jelent (habár az is jelen van, hiszen ahogy a darabban elhangzik, a táncosok alatt „véres a föld": egykori harcmezőkön táncolnak), hanem életszomjat, kozmikus következetességet és kíméletlen szükségszerűséget. Az *Omma* úgy kegyetlen, ahogy az élet is az. Az előadást lezáró enigmatikus képben két táncos alakja egy vörös fonallal kapcsolódik össze. Egyfajta hajlékony, de kifeszített tengelyként, „axis mundiként", amely összeköti az embereket és a világokat.

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Megállás

A velencei séták szünetében – a város elhagyatott és csendes pontjait felkeresve, vagy valahol egy stégre kiülve – egy fiatal szicíliai filozófus, Leonardo Caffo könyvét olvasom, amelynek címe *Négy kunyhó – avagy az egyszerűségről.*[36] A könyvben elemzett négy kivonulási kísérlet (Thoreau, Kaczynski, Le Corbusier, Wittgenstein) mellett azonban leginkább az a kérdés foglalkoztat, hogy számomra mitől lehet Velence az *a hely,* ahol a legegyszerűbb és legnyugodtabb életet tudom élni. Caffo könyvének egyik alapgondolata, hogy az egyszerű élet a *belülről,* és nem kívülről megélt élet – ami első hallásra könnyűnek tűnik, ám távolról sem az. A teljes figyelem és nyitottság a környezetre, hogy mintegy beleolvadjunk a minket körülvevő térbe, és hasonlóvá váljunk az állatokhoz és a kövekhez, ha feladatként éljük meg, teljesíthetetlen. Egy olyan *nyugalmat* és *elengedést* feltételez, amelyet csak ritkán tapasztalunk meg, és amely gyakran egy nehéz döntés következménye. Könyve legvégén a mindössze harminckét éves filozófus arról beszél, hogy mennyi mindent elvesztett a tudománynak szentelt évek alatt, ezért a továbbiakban már nem filozofálni, hanem élni akar. Engem pedig lenyűgöz ez a bátorság, amelyre én (még) nem lennék képes. Én beérem annyival, hogy időről időre elszököm arra a helyre, ahol egy másfajta, sokkal élhetőbb életformát élhetek. Ahol leginkább megtapasztalhatom az élet mozgását (a hullámzó utcaköveken sétálva éppúgy, mint a vízen, mivel sehol sem érzem olyan egyensúlyban magam, mint egy imbolygó hajó fedélzetén), és ahol azt gondolom, hogy sirályként lenne jó újraszületni, vagy eggyé válni Giuseppe Penone vízben gyökerező fájával, és csak figyelni a várost.



Velencei ég (sirállyal)

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

SÉTANAPLÓ 2022

Első sétakör



Behajózás Velencébe

A visszatérés Velencébe olyan, mint egy hazatérés. Mégis, ez a *visszatérés* minden évben más. Emlékszem, tavaly nyáron a pandémia utáni nyugalomról és csendről írtam,[1] ennek már nyoma sincs – ahogy az akkor szokatlanul üres Velencét ismét visszafoglalta az újra beáramló tömeg. Amikor a Piazzale Románál a vaporettót megtöltik a turisták, felsóhajtok (a tömegközlekedésen még kötelező maszk alatt), és némi szomorúsággal veszem tudomásul, hogy a korábbi évek nyüzsgő és eleven Velencéje is

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

visszatért. Újra hozzá kell szoknom ismert arcához, újra fel kell fedeznem azokat a csendszigeteket, amelyek visszaigazolják a város iránti múlhatatlan rajongásom.

Ugyanakkor a járvány végetértével (vagy legalábbis szünetében) a művészeti élet is feltámadt. A tavalyi (Építészeti) Biennálé idején a múzeumok jó része még zárva maradt, vagy ha ki is nyitottak, többnyire csak az állandó tárlatok voltak láthatók. Idén azonban már előre izgatottan várok két kiállítást a kortárs művészet két meghatározó alakjától, akik kanonikus helyszíneken állítanak ki: Anselm Kiefer a Dózsepalotában, Anish Kapoor az Akadémián.

1. A megérkezés utáni reggelen az első utam a Dózsepalotához vezet.[2] Az egyre fokozódó turistainváziót jelzi, hogy kedd reggel kilenckor már sorok kígyóznak a bejáratnál. Ahhoz, hogy Anselm Kiefer (1945–) időszaki kiállításához eljussak, végig kell járnom a múzeum nagy termeit (bár így jobban megéri a négy Szent Márk téri múzeum látogatására alkalmas drága belépőjegy, amelyet kötelezően megfizettetnek azzal is, aki csak Kiefer új alkotásaira kíváncsi). Mivel a Dózsepalotát elég jól ismerem, igyekszem a csoportokat megelőzve, gyorsan célhoz érni.



Anselm Kiefer: *Questi scritti, quando verranno bruciati, daranno finalmente un po'di luce* (2022)

Közvetlenül a Kiefer-kiállítás előtt egy ponton mégis megállok. A múzeum másik „vendége" Artemisia Gentileschi *Mária Magdolna eksztázisa* (1627) című képe. A 17. századi festőnő nem a bűnt és a paráznaságot, hanem az elragadtatottságot ábrázolja: Mária Magdolna az ég felé emeli arcát, szemei lehunyva, mintha boldog álomban lebegne. Semmi voyeurizmus nincs ezen a képen, érezhető, hogy nem férfitekintet festette meg ezt az intim jelenetet. Artemisia festménye már a női test és élvezet felszabadításának hírnöke. Így kapcsolódik az idei Képzőművészeti Biennálé

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

egyik fő törekvéséhez (kurátor: Cecilia Alemani),[3] amely az elfeledett vagy háttérbe szorult női alkotókat állítja előtérbe.

Ez a szobatárlat közvetlenül a Sala dello Scrutinio, a dózsék megválasztásának egykori helyszíne mellett van, amelyet a Velencei Köztársaság (Serenissima) dicsőségét ábrázoló festmények díszítenek, és amelynek oldalsó falait most Kiefer hatalmas tablói borítják.

A kiállítás címe és mottója egy olasz filozófus, Andrea Emo (1901–1983) gondolata: *Questi scritti, quando verranno bruciati, daranno finalmente un po'di luce* („Ezek az írások, amikor elégnek, végül egy kis fényt adnak"). Az előtérben, a terem beugrójában, ez felirat formájában meg is jelenik egy három tablóból álló, hatalmas képen. A komor ragyogású, szürkésbarnás-sárgás, kiszikkadt földet és tágas eget ábrázoló triptichonról kampókra akasztva könyvkötegek lógnak: elégett könyvek. Kiefer régi motívumára ismerhetünk ebben: az olvashatatlan Könyvre, amely az olvasó számára már megközelíthetetlen, kinyithatatlan, és amely így örökre magába zárja titkát.[4]

A díszterembe lépve ugyanez a színvilág fogad. A megszokott földszínek és ólomszürkék azonban most sokkal több arannyal keverednek: Velence egykori fényét az óarany jeleníti meg. Rögtön a bejárat mellett található a legemblematikusabb kép: egy hatalmas létrával (Jákob lajtorjája), amely mintha egy kiszáradt pipacsmezőből törne az ég felé. A létra mellett elszórtan aranycipők hevernek, lépcsőfokairól aranyszín ruhák lógnak. A kép két oldalán (a két ajtó felett) két angyal alakja tűnik fel: az egyik festőpalettát tart, a másik (erősen patetikus gesztussal) az ég felé emeli karjait.

A többi képen is keverednek a kieferi és a velencei motívumok. Kiefer képeiről ismerősek a széles mezők, a kupolás égboltok, a képekbe applikált tárgyak és szárított növények. Az egyik festményből egy nyitott koporsó emelkedik ki, amelyből két zuhanyrózsaszerű napraforgó hullik alá. Egy másik képen egy égen úszó gondola éles borotvaként hasítja fel az ólomszürke hátteret, miközben borostyán bukik ki belőle. Ismét egy másikon hasznavehetetlen és értékes tárgyak (ruhacsomók, könyvkötegek, szalmabálák, aranyrudak) égi felvonulását látjuk, bevásárlókocsikon és ócska bicikliken. Máshol fekete viharfelhőkkel borított ég alatt tűnik fel a földszigetekkel tarkított tenger és a gondolák. A legszélesebb tablón pedig Velence látképe jelenik meg a tenger felől nézve, romos palotáival, elmosódottan. Felette a város szimbóluma: a szárnyas oroszlán. A város alatti

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

vízben ruhák sorakoznak. Vajon mit szimbolizálnak? A már halottakat? Az örök, arctalan nézőket? A halálra épülő várost?

A monumentális veduta két oldalán, két ablak felett, két aranyszínű kép látható. Az egyiken ledőlt oszlopok. A másik talán a kiállítás legszebb képe: egy homályosan aranyló folyosó óriáslépcsője egy titokzatos zárt ajtó vagy ikonosztáz felé vezet. A szentek szentjéhez, amelyhez nem érhetünk el, amely mögé nem léphetünk be, amelyet csak távolról csodálhatunk. Ez az egyetlen kép, amely csodálkozásra (thaumadzein) késztet, amely megállít. De ezzel egyedül vagyok. A turisták többnyire ugyanolyan közönyösen haladnak végig itt is, ahogy a Dózsepalota többi díszes termén. Kiefer tablói belesimulnak aranyló környezetükbe. Vajon ez volt a festő szándéka? Nem akart ennél jobban provokálni, vagy csak nem sikerült a provokáció?

Zavarba ejtő kiállítás. Leginkább annak lehetünk tanúi, ahogy az egyik legnagyobb élő művész megpróbálja saját motívumait ötvözni Velence motívumaival, és nem mindig sikerül neki. Ebből adódik, hogy bizonyos pontokon (például a két angyal, az oroszlán vagy a gondolák esetében) az lehet az érzésünk, hogy megragadt a kliséknél.

Jól tudjuk, hogy Kiefer minden műve emlékeztető a 20. század jóvátehetetlen bűneire.[5] Ám Velence nem a szigorú önvizsgálat, hanem az örök nosztalgia városa. A művész hiába állítja elénk a pusztuló Velence képét, hiszen Velencét épp pusztuló szépsége miatt csodáljuk. Habár a műveken felfedezhető a nagy velencei festők (Giorgione, Bellini, Tiziano, Tintoretto) hatása, de Kiefer nem Velence festője. Idegen marad, nem tudja megragadni ezt a várost. Ezért csak saját világának komor kulisszáit állítja a Dózsepalota díszes falai elé, de ez az emlékeztetés hamarosan eltűnik, nyoma sem marad,[6] és helyette visszatér a fényes múlt reflektálatlan csodálata.

2. A 2021-es év egyik nagy bejelentése volt, hogy a Palazzo Priuli Manfrinban (Cannaregióban, a Ghetto közelében) hamarosan kortárs művészeti központ nyílik, amelyet Anish Kapoor (1954–) neve fémjelez. A Manfrin Project[7] első állomása Kapoor retrospektív és új műveinek kiállítása, amely egyszerre két helyszínen látható: az Akadémián és a felújítás alatt álló Manfrin-palotában (amely a tervek szerint 2024-re készül el véglegesen).[8]

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Én az Akadémián kezdtem a látogatást. A múzeum udvarára felállítva Kapoor híres *Sky Mirror* (2018) című szobra fogad, amelyet különböző méretekben és formákban már számos helyen (Nottingham után New Yorkban, Szentpéterváron, Tilburgban vagy a londoni Kensington Gardensben) felállítottak. Az egyik oldalról az eget, a másikról a környezetet mutató tükörszobor (amely rozsdamentes acélból készült, és leginkább egy parabolaantennához hasonlít) mágikus varázsa mindenhol hat a nézőkre. Egyrészt szelfik kedvelt témája, hiszen homorú oldalán remek fényképeket készíthetünk tükörképünkről, domború oldala pedig az eget tükrözi. A *Sky Mirror* mégis több puszta látványosságnál. A tekintet kibillentésével elbizonytalanít saját helyünkben, tényleges pozíciónkban. Mint minden tükör, ahogy Foucault írja, ez is átmenet az utópia és a heterotópia között, hiszen bár valós helyet foglal el, beletekintve mégis „ott látom magam, ahol nem vagyok, egy irreális térben, mely virtuálisan nyílik meg a felület mögött; ott vagyok tehát, ahol nem vagyok”.[9] Jelenlét és távollét játékát tapasztalhatjuk meg a tükör két fele elé állva (miközben nem lépünk át a tükör „másik oldalára”). Ahogy arra is felfigyelhetünk, hogy akkor nyugszik meg igazán a szem, ha nem a tükör előtt nyüzsgő tömeget, hanem az ég lassú és folyamatos változásait csodáljuk. Ezért elsősorban nem az emberek, hanem a természet tükre ez az alkotás.



Anish Kapoor: *Sky Mirror*, 2018 © Anish Kapoor. All Rights Reserved, DACS 2023. Photograph Davide Levene

A kiállítótérbe belépve az első élmény: a sokkhatás. Rögtön a *The Unremembered* (2020) szobrába ütközünk: a rámpára kiszórt vörös-rózsaszín-fehér óriásmassza olyan, mintha egy test felrobbant volna. A terem sarkában, a *Death of the Artist* (2022) esetében pedig az a benyomásunk, mintha itt történt volna a test explóziója: a falat fekete massza borítja, alatta törmelékek, anyagok. Az oldalfalakon Kapoor festményei ugyanilyen sokkolóan hatnak harsány színükkel, amorf formájukkal, nyers brutalitásukkal.

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Az első érzés az undor, ezt követi a kíváncsiság. Kapoor képei és szobrai erőszakot tesznek a szemen, ugyanakkor ez egy *absztrakt erőszak.* Hiszen nyilvánvaló, hogy amit látunk, az csak vörös festék. Ha tovább nézzük, rikítóan hamis, semmi köze nincs a valósághoz, vagy ahhoz, amit mi belelátunk. De mi a valóság, és mi az illúzió, hol húzódik a kettő közötti határ? Kapoor minden művének célja az elbizonytalanítás, az érzékelésbe vetett biztos hit megrendítése. A következő teremben majdnem nekimegyek a tiszta, fehér falnak, amely alig láthatóan, oválisan kidomborodik (*Pregnant White Within Me,* 2022). Ugyanitt egy falba mélyedő fekete lyuk – akár egy alagút, amelynek nem látni a végét – magába rántja a tekintetem (*My Body, Your Body,* 1993). Az égővöröstől így eljutunk a mélyfeketéig: a Kapoor Blackhez, amely 99,9 százalékban elnyeli a látható fényt. Ez maga az anyagszerűvé tett sötétség, a tapintható metafizika. A *Non-Object Black* sorozatban a fekete absztrakt formák (körök, négyzetek, oválisok) a fehér alapon mintegy lyukat ütnek, ha sokáig nézzük őket, szinte belezuhanunk a mű által teremtett illuzórikus űrbe. Mégis, furcsa erővel vonzzák a tekintetet, és a szem nyúlványaként a testet. Nem véletlenül olvasható minden mű mellett a figyelmeztetés: „Tilos megérinteni!"

Mi olyan vonzó a borzalomban? Mitől ragad meg az, ami taszít?[10] Kapoor műveit nézve Artaud kegyetlen színháza jut az eszembe, ahol a pusztán fizikai erőszakon túl megjelenik egy lényegi, tudatos, metafizikai kegyetlenség. Ahogy az is eszembe jut, hogy minden új létrehozásának első lépése a rombolás. Kapoor festékágyút helyez az Akadémia termeibe (*Shooting into the Corner,* 2008–2009), vörös festékkel borítja a padlót, nyílt sebeket illeszt a falba (*1000 Names,* 1979), a steril terekbe beemeli a mindennapjainkat meghatározó erőszakot. Még egy klasszikus műalkotásokat kiállító múzeum sem színlelheti azt, hogy a művészet tiszta temploma, és mint ilyen, kívül áll az őt körülvevő valóságon. Kapoor művei a földszinten mintegy aláaknázzák az Akadémiát. Ugyanakkor dialógusba is lépnek a művekkel, hiszen egy ilyen bevezetés után már merőben más szemmel nézzük a reneszánsz festményeken felbukkanó (nem kevésbé, csak más eszközökkel sokkoló) erőszakot. Az emeleten pedig, az első terem közepén, Kapoor egy nem-tárgya *(Non-Object Black)* tűnik fel, mélyfeketeségében éles kontrasztot alkot a velencei művészet aranyló kezdetével.

Azonban az Akadémia kiállításánál (bár ajánlott itt kezdeni) sokkal érdekesebb a Palazzo Manfrin anyaga. Ahogy belépünk az épületbe (amely pont a régi Ghetto bejáratával szemben található), egy hatalmas,

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

helyspecifikus installációt látunk, amely a *Mount Moriah at the Gate of the Ghetto* (2022) címet viseli. Az Ószövetségben Morija az áldozathozatal hegye, ahol Ábrahámnak fel kellene áldoznia Izsákot (ha az Úr angyala végül nem akadályozná meg ebben); vagyis ez a hit próbájának helyszíne.[11] Az installáció olyan, akár egy lefelé forduló, ránk omló hegy, vagy mint egy súlyos, vérvörös drapéria, amely mintegy bevezet az épület oszlopos előcsarnokába. Az udvar közepén álló kútban vörös víz forog: *Turning Water into Mirror, Blood into Sky* (2003). Ha közelebb lépünk a sűrű víztömeghez és belenézünk, rádöbbenünk, hogy ez voltaképp egy vérvörös égtükör.

Az emeletre érve azt is megértjük, hogy mire utal a bejárati installáció, hiszen az itt kiállított első alkotás a *Sacrifice* (2019). Az ősi, rituális áldozathozatal helyét egy hatalmas, fekete, lépcsőszerű emelvény jeleníti meg, amelyet vörös és fekete masszák borítanak. Ez – mintegy tökéletes ellentéteként – eszembe juttatja az előző nap látott kieferi aranylépcsőt. Kiefer triptichonjához hasonlóan itt is több triptichonnal találkozhatunk. Rögtön a *Sacrifice* utáni, belső szobában az *Internal Objects in Three Parts* (2013–2015) három vörös képe mintha a falak felhasadása, sebe, kifordulása lenne. Vagy mintha a felszín mögül előtörne a benső: a puha, formátlan (amorf vagy informel) anyag.

A központi terem három kapuja (*Gate I–II–III,* 2021) lecsillapítja ezt az erőszakot. Az alabástrom, geometrikus formákat (négyzetet és háromszöget) megjelenítő szobrok egyszerre hasonlítanak sírkövekre és útjelzőkre. Átvezetnek a *Non-Object* sorozatok felé, amelyek első darabja ismét egy tükör, de ezúttal egy ovális felülettel – *Non-Object (Oval),* 2022 – találjuk szemben magunkat, csak már nem a szabadban, hanem egy zárt térben. A szédületet tovább fokozzák a *Non-Object Black* képei, Kapoor már jól ismert mélyfeketéjével, amely itt is magába ránt. Továbbhaladva, a *Vertigo* (2006) egész termet betöltő homorú tükre úgy hever a földön, mintha egy égitest zuhant volna a kopottságában is díszes szoba közepére, hogy visszatükrözze azt, és benne minket.

Bárhova megyünk, nem szakadhatunk el a képmásunktól. Mintha néznének a tárgyak, hogy csapdába ejtsenek. Ezt leginkább az *Untitled* elnevezésű teremben érzem, ahol négy égtükör vesz körbe, így a legváratlanabb helyeken bukkanok fel, elölről és hátulról látom magamat, közeledve és távolodva, míg szédülve próbálok kiszakadni a képmás/hasonmás bűvköréből.

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Az utolsó termekben visszatér a brutális anyagiság: az *All There Are Under My Skin (*2020) felidézi az Akadémián látott *The Unremembered* (2020) mészárszékét. A végső installáció pedig egy egész fogadótermet megtölt: a *The Innocents* (2020) egy futószalagon működtetett megsemmisítő gépezet, amely szüntelenül zakatol a vérszínű tömbök és a vértenger felett.

A terem sarkában egy Madonna-szobor áll, mint amit ott felejtettek. Talán imádkozik az áldozatokért. Nézőként pedig, mielőtt elhagyjuk a minden érzékszervet felkavaró kiállítást, még választhatunk aközött, hogy a belső ablakon át még egy búcsúpillantást vetünk az udvarban álló vérkútra, vagy a külső ablakon át kinézünk a lagúnákra.

3. Kiefer védelmében (bár nem szorul védelemre) hozzátehetjük, hogy visszatérő vendég Velencében, és számos fontos kiállítás kötődik a nevéhez. Először az 1980-as biennálén szerepelt, ahol a német pavilon Georg Baselitzcal közös koncepciója nyomán készült el (és a német múlt újragondolása miatt nagy botrányt kavart). De említhetnénk 1997-ben a Museo Correrben rendezett kiállítását, vagy 2011-ben a Magazzino del Sale *The Salt of Earth* című tárlatát.[12] Ez utóbbiban újrafogalmazta egyik fő témáját: az *athanort* (amely az alkimisták kemencéje, ahol minden kő a bölcsek kövévé alakulhat át). A helyspecifikus kiállítás alagútszerű terében Kiefer hatalmas és nehéz fémképei (amelyeket elektrolízisnek vetett alá) fémvázakra függesztve lógtak, az athanor olvasztókemencéje pedig egy üvegvitrinben állt, amely felett könnyű tárgyak lebegtek: két pálmalevél (angyalszárnyként) és egy háromszög (a tökéletesség jeleként, vagy a kiállítás több helyén felbukkanó düreri poliéder töredékeként). Az athanor (amelynek etimológiája az a-thanatoszra, vagyis a „halál nélkülire" utal) ezáltal az elégető és megtisztító belső láng helye lett. Én ekkor fedeztem fel ezt a csodálatos kiállítóteret, ahová azóta minden évben visszajárok.



Arnulf Rainer: *Kreuz*

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

A Magazzino del Sale egy terme az Emilio Vedova Alapítvány része, így itt a velencei művészhez kapcsolódó kiállításokat rendeznek, amelyek gyakran egy művészbarátság lenyomatai. Idén Arnulf Rainer (1929–) a vendég, az *Ora* című tárlat[13] pedig két egymáshoz közeli helyszínen nézhető meg: Vedova egykori műtermében saját alkotásaiból látható egy válogatás, ezúttal hívószavak *(Contro, No, Venezia muore, Allarme, Umano, Confine, Plurimo, Per)* köré csoportosítva a műveket; Rainer művei pedig az egykori sóraktárban (amelyet Renzo Piano tervei alapján alakítottak át) kaptak helyet. Ő a kilencvenes években készített *Keresztek* és *Kozmosz* sorozatából állított ki. Rainer számára a kereszt az emberi arc metaforája, így a különböző formájú keresztek a fiziognómia felől is értelmezhetők. Ugyanakkor a távol levő testek is megjelennek az üres kereszteken: elfolyó festékfoltok jelölik ki a testek helyét vagy válnak a testek lenyomataivá. A keresztek többnyire rikítóan színesek, csupán két egymás melletti alakzat (*Schwarzer Kimono,* 1990; *Schwarzer Umhang,* 1990/1991) teljesen fekete. Minden kereszt saját nevet visel, ezáltal is utalva a szenvedés sajátos, egyedi jellegére. Szemben a *Keresztek* különböző formáival, a *Kozmosz*-képek kerekek és megközelítően azonos méretűek. A világegyetem, a rend és az elrendezettség szimbólumai ezek a vastagon befestett körök, amelyek a sűrű festékrétegektől néha reliefszerűek. Rainer alkotásai a Magazzino del Sale folyosószerű terét egy profán szentéllyé vagy haláltárlattá változtatják át.

Számomra a legérdekesebb tárgyak mégis azok a 18. századi velencei építészeti könyvek, amelyeket Rainer átfestett, és amelyek lapjai az átfestés nyomán új életre keltek. Ezek a barátság jeleként Vedovának ajándékozott könyvtárgyak nyitják és zárják az „hommage”-kiállítást.

4.

A városi séták során a legnagyobb örömöt mindig az új felfedezések jelentik. Így találtam rá, egyazon napon, egy 21. századi faszobrász és egy miniatürista munkáira.

Aron Demetz (1972–) északolasz szobrász munkáit a Magazzino del Sale egy másik termében, az elefántcsontparti művészek *The Dream of a Story* pavilonjában állították ki.[14] Nem véletlenül, hiszen művészetére nagy hatással volt az afrikai szobrászat, és különös érzékenységgel ábrázolja azt a szenvedést és lázadást, amely a pavilon több alkotójának fő témája. Most látható művei közül a legmegrendítőbb egy bronzszobor: a *Pangea* (2017). Egy szinte szétmálló figura, akinek testéből és fejéből ékek és szögek

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó



Aron Demetz: *Pangea* (2017)

merednek ki, míg elfolyó arcvonásai mély szomorúságot tükröznek. Habár törzse a korróziótól teljesen deformálódott, mégis egyenesen áll, az emberi (ki)tartást példázva. Demetz többi műve faszobor, amelyek igazolják, hogy bár alaposan elsajátította a faszobrászat technikáját, de legközelebb a középkori mesterek munkáihoz áll. Faszobrainak – első pillantásra – kifejezéstelen tekintetébe bármilyen érzelmet beleláthatunk. Albert Camus a szobrászat kapcsán azt írta: „A szobrászat nem veti el a hasonlóságot, sőt szüksége van rá. De nem a hasonlóságot keresi elsősorban. Nagy korszakaiban a mozdulatot keresi, az arckifejezést, az üres tekintetet, a világ minden mozdulatát és tekintetét summázza. Nem utánzásra törekszik, hanem stilizálásra, a testek mulandó önkívületét, vagy a testtartások végtelen áradatát ejti foglyul egy-egy jellegzetes kifejezésben.”[15] Ugyanez lehet a benyomásunk Demetz szobraival szemben, különösen a kiállítás végpontján elhelyezett *Senza titolo* (2022) esetében, amely egy fejetlen, szinte táncoló alak. Levágott feje a térdére hull, lábai egy csonka fatörzsből nőnek ki. Egy új Acephalus: megcsonkított, mégis eleven. Egyszerre tör ki a természetből és tér vissza a gyökerekhez. Ezt a kettősséget ábrázolja a szobrász több más munkája is, köztük a *Vestire il tempo* (2022), amelynek két meztelen alakja egy fatörzsön áll, míg a hátsó gyengéden megtartja az előtte álló faágként kinyúló karját. De láthatunk fatörzsszobrokat, amelyek totemoszlopokra, kitárt karú emberekre és szarvasfejekre egyaránt emlékeztetnek. Demetz fő témája a metamorfózis és az újjászületés (regeneráció): a vegetáció, az állati és az emberi világ folytonos egymásba alakulása. Eközben szobrai következetesen reflektálnak a saját anyagukra. Pontosabban, felmutatják az anyag sebezhetőségét: a bronz elrozsdásodását, a fa repedéseit, erezetét, megtört évgyűrűit. Az elkészült műalkotások pedig hűségesek maradnak ehhez az eredethez, tanúskodnak róla.

A nap másik felfedezése Jacob El Hanani (1947–) rajzművészete, akinek két kis termet betöltő tárlata az Akadémia hídja mellett, egy magán-

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

galériában látható.[16] A bejáratnál rögtön figyelmeztetnek, hogy tilos fényképezni, és belépve azonnal megértem, hogy miért. A végtelen aprólékossággal készített halvány tollrajzokon mintha finom hálók lebegnének, a művész egy pók gondosságával rajzolja meg a szemcsés – hol áttetsző, hol sűrűbb szövésű – felületeket. Elsőre úgy tűnik, hogy ezek tisztán absztrakt ábrázolások, de közelebbről és hosszasan nézve a felületek mozogni, áramlani, fényleni kezdenek. A szürkés rajzok szinte kiragyognak a fehér alapból, és a hihetetlen részletgazdagsággal kidolgozott felületeket egyszer csak elkezdjük atmoszferikus terekként csodálni: tájképvázlatokat, kavargó alakzatokat, beazonosíthatatlan nyomokat fedezünk fel bennük.

A Marokkóban született, majd Izraelben, Párizsban és végül a New York-i SoHóban élő művész számára különösen fontos a *mikrográfia* zsidó tradíciója, hiszen műveibe – a néző szem számára szinte láthatatlanul – beleírja a héber ábécé betűit is. A középkori miniatüristák precizitásával dolgozik, szerzetesi szigorral betartott időrend szerint (a szem védelmében szükségszerűen beiktatott szünetekkel). Minden rajza szinte felfoghatatlanul hosszú ideig – hónapokig, akár évekig – készül. Ezek az egyszerre spirituális és minimalista művek a türelem próbái: mind az alkotó, mind a befogadó számára. Olyan meditációs gyakorlatok, amelyek megállásra és elidőzésre ösztönöznek a város nyüzsgő forgatagának közepén.

5. Az is váratlan felfedezés, ha egy nagy művészi életmű kevésbé ismert korszakába nyerünk betekintést. A Palazzo Cini *Finamente Articolato* címet viselő Joseph Beuys (1921–1986) kiállítása,[17] mintegy meghosszabbítva a centenáriumot, főként a negyvenes-ötvenes évek rajzaiból és plasztikáiból válogatott. Beuys 1947-ben kezdi meg tanulmányait a Düsseldorfi Képzőművészeti Akadémián, és az ötvenes évek közepén egy hosszú (több éven át tartó) alkotói krízisen megy keresztül. Részben emiatt fordul a klasszikus művészet formanyelvétől az ősi, prehistorikus kifejezésmód felé. Ez iránti érdeklődésével nincs egyedül; közel azonos időben Georges Bataille Lascaux



Joseph Beuys: *Cavallo con peccora sullo sfondo* (1956)

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

barlangjait kutatja, és könyvet ír a prehistorikus festészetről *Lascaux, avagy a művészet születése* címen.[18] Bataille értelmezése szerint a lascaux-i ember a semmiből teremtette meg a művészet világát, amely egyben a szellemi kommunikáció kezdetét is jelentette. Lascaux barlangrajzain a csodálatos *(merveilleux)* mint az élet legmélyebb lüktetése, törekvése, vágya jelenik meg. Az itt ábrázolt világ legcsodálatraméltóbb és legfélelmetesebb teremtményei: az állatok. Ez az ismeretlen és idegen világ bűvöli el az első művészeket (a lascaux-i ősembereket), akik állatképeikkel a *transzgressziót* – az ember- és állatvilág közötti határátlépést – is megvalósítják.

Azért idéztem ilyen hosszan a bataille-i gondolatokat, mert Beuys korai állatábrázolásai (szarvasok, lovak, kecskék) leginkább a lascaux-i barlangrajzokat idézik. Leegyszerűsített formák, szuggesztív erővel megragadott alapgesztusok jellemzik ezeket a színes műveket. Ugyanakkor Beuyst nem csak a mágikus állatvilág faszcinálja (amely már jelzi az állatokhoz és a természethez való, egész életművét meghatározó kapcsolódását),[19] a rajzokon és a szobrokon női figurák is megjelennek. Ezek leginkább kultusztárgyakra, termékenységi szobrokra emlékeztetnek (*Bleifrau,* 1949). Az ősi dimenzió (ahogy Agamben írja egy Nuraghe-kori női figura kapcsán) nem egy eltávolodott időként tárul fel bennük, hanem „a jelennél eredetibb dimenzióként".[20] Beuyst az érdekli, hogyan lehet visszatérni a művészet előtti korok tapasztalatához, hogyan lehet újrakezdeni a művészetet. Nőalakjai nem csupán istennők vagy ősanyák, de legalább annyira rituális áldozatok (*Ofen mit Torso,* 1948). Más rajzok a nők állatias vonásait hangsúlyozzák: a női és az állati koponya egymástól megkülönböztethetetlen (*Frau/Tierschädel,* 1956–1957), az álló női test egy ágaskodó szarvashoz hasonlít, az előrehajló női testen pedig látjuk annak állattá változását.

A kiállítás címét *(Finemente Articulato)* egy későbbi mű címe adja (*Backrest for a fine-limbed person [hare-type] of the 20th Century AD,* 1972–1982). Az olasz fordítás hűen tükrözi a korai művek egyik fő jellegzetességét: a motívumok finom artikulálását. A tárlatot elhagyva különösen a beuysi állatok kísérhetnek minket tovább, amelyek René Char *Lascaux*-ciklusát is felidézik: a szarvasokkal, a párázó sörényű lovacskákkal és a „megnevezhetetlen állattal", amely a költőt egy addig ismeretlen tudás közelébe vezeti („[í]gy jelenik meg nekem Lascaux frízén, különös alakba rejtőzött anya, a Bölcsesség, szeme teli könnyel"[21]). Ehhez hasonlóan, Beuys is egy eredeti, másfajta tudást keres a krízis éveiben, miközben megrajzolja káprázatos állatfiguráit.

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

6. „A tűz szép. A négy elem közül a tüzet választottam. Miért? Azért, mert az elemek közül ez az, amelyet – noha továbbra is alapvető szerepet játszik az életünkben – a leginkább fenyeget a felejtés veszélye”[22] – mondja Umberto Eco egyik előadásában, és ez az állítás még igazabbnak tűnik Velencében, a víz városában. Mintha részben ez ellen a felejtés ellen rendezte volna meg a Fondazione Giorgio Cini (San Giorgio Maggiore szigetén) az *On Fire* című kiállítást.[23] A kísérőszövegekben többször felbukkan két filozófus neve: Hérakleitosz, aki a tüzet minden dolgok archéjának tartotta, és Gaston Bachelard, akinek a tűz fenomenológiai, költészeti és pszichoanalitikus megközelítését köszönhetjük.[24]

A kiállító művészek névsora is illusztris: Yves Klein, Alberto Burri, Arman, Jannis Kounellis, Pier Paolo Calzolari és Claudio Parmiggiani alkotásaival találkozhatunk. Külön érdekesség, hogy több esetben videón is láthatjuk az alkotási folyamatot. Így rögtön az első teremben megfigyelhetjük, hogy milyen performanszok során születtek meg Klein tűzfestményei a hatvanas évek elején. Ezek is „antropometriák”, azaz rajtuk van a meztelen modellek nyoma, de sokkal szebbek, mint a kék festékkel (a művész által szabadalmaztatott Klein-kékkel) készült testképek. A testlenyomatok itt felismerhetetlen fekete foltok felperzselt barna papírlapokon, amelyek olyanok, mintha hátrahagyott halotti leplek lennének, a feltámadás égi tüze után.

Kleinnal szemben Alberto Burri nemcsak papírt, de műanyagot, fát is eléget. Az így deformálódott tárgyak absztrakt felszínekké válnak, apokaliptikus tájak dombortérképeivé.

Arman akciói még mindig a hatvanas évekhez kötődnek, filmeken látjuk, ahogy a közönség előtt eléget egy zongorát, vagy ahogy egyedül lobbantja lángra a kertjében felhalmozott bútorokat. Ezeken a felvételeken a legérdekesebb a művész szenvtelen arca: egy tudós közömbösségével nézi végig a tárgyak tűz általi lebomlását és átalakulását. A művészeti pirománia akcióiból hiányzik minden őrület vagy szenvedély. A felégetés néhány maradványát láthatjuk is, köztük legpoétikusabb a *La Fauteuil d’Ulysse* (1965).

A tűznek szentelt tárlatból természetesen nem maradhat ki a 20. század egyik nagy alkimistája, Jannis Kounellis (akinek pár éve nagyszabású életmű-kiállítása volt a velencei Fondazione Pradában).[25] Most egy petróleumlámpa szobrát és egy gázpalackból kinövő szélrózsáját csodálhatjuk meg. A szomszédos szobában, Pier Paolo Calzolari reliefjein, valódi mécsesek égnek, így ezek szinte kriptákat idéznek. Az utolsó teremben

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó



Claudio Parmiggiani: *Senza titolo* (2022)

pedig az egyik legjelentősebb élő olasz művész, Claudio Parmiggiani installációját látjuk, amely kifejezetten erre az alkalomra készült (*Senza titolo,* 2022). A „nem hely" zseniális művésze – ahogy Didi-Huberman nevezi *Delocazioni*-sorozatát elemezve[26] – ezúttal is egy felégetett könyvespolc fehér árnyképét állítja ki, előtte egy nagy (lélek)haranggal. Parmiggiani a nemlétből és a távollétből (a lángból, a füstből, az árnyékból) teremti meg sajátos, fehér lángként tündöklő képeit. Így arra a kérdésre, hogy a mindent felemésztő lángok után mi marad, a kiállítás válasza: marad a művészet.

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Második sétakör

7. Bár néha az lehet az érzésünk, hogy Velencében magunk mögött hagyjuk a környező világ minden gondját, de ez nem teljesen van így. Ezt igazolja a Scuola Grande della Misericordia kék és sárga zászlókkal borított épülete, amely most a városba kihelyezett ukrán pavilonnak ad helyet.[27] A háborús helyzetre való reakcióként pár hét alatt megszervezett kiállítás címében utal fő céljára, a szabadság védelmére való felhívásra: *This is Ukraine: Defending Freedom @ Venice 2022.*[28]

A kétszintes kiállítás alsó termében ukrán művészek alkotásait látjuk, míg az emeleten nemzetközileg ismert alkotók (Marina Abramović, Ólafur Elíasson, JR, Damien Hirst, Takashi Murakami) az orosz–ukrán háborúra vagy az állandó háborús állapotra reflektáló művei találhatók.

Az első kiállítási tárgy nem műalkotás, hanem emlékeztető. Az író-fényképész Yevgenia Belorusets (1980–) a háború kitörésekor Kijevben maradt és háborús naplót vezetett *(War Diary),* amelyet a *Der Spiegel* is közölt. Most az első hónapok krónikáját, kinyomtatott papírlapokon, fényképek kíséretében, egyben láthatjuk. A terem oldalán végig, kis asztalokra kihelyezve találhatók a szubjektív tudósítások, az asztalok mellett székek, hogy nyugodtan végigolvashassuk őket, mintha nekünk szóló levelek, személyes üzenetek lennének. Egy asztal mellett csak egy ember fér el, ez még intimebbé teszi a befogadást. A feljegyzések utolsó dátuma április 5., amikor az író elhagyja a várost, részben azért, hogy elhozza a biennáléra naplóját, amelyet hazatérve még folytatni akar.

A folytatásról, a háború lezárhatatlanságáról szól Nikita Kadan (1982–) *Difficulties of Profanation II* című installációja is. Az aktivista művész 2014 óta gyűjti a háború nyomait (köztük archív fotókat, orosz rakéták és kijevi lerombolt épületek darabjait), a sorozat első részét 2015-ben állította ki a Velencei Biennálén,[29] ahova most a kibővített tárlattal visszatért. A címbeni „profanáció" kapcsán eszünkbe juthat Giorgio Agamben értelmezése, aki azt hangsúlyozza, hogy a latin „profanare" egyszerre jelenti valami megszentségtelenítését és szentté tételét, vagyis a szent és a profán közötti átmenetet.[30] A háború törmelékei vajon szent vagy profán leletek? Vagy a szent és a profán, ahogy szintén Agamben hangsúlyozza,

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

egymástól elválaszthatatlan? Hiszen a hétköznapi, profán tárgyak itt azért kerültek át a kultikus térbe, hogy a háború áldozataira emlékeztessenek, funkciójuk ezért szent lesz. Miközben egyetlen ideológia sem tudja szentté tenni a háború kegyetlen, barbár erőszakát.

A földszinten, a kortárs művek mellett, néhány korábbi műalkotás is megtalálható: így egy 17. századi, Szent Szüzet ábrázoló ikon és Maria Primacsenko (1909–1997) *Ősi farkas* (1987) című képe. Ez utóbbi kiállításának szomorú aktualitását az adja, hogy az orosz invázió során leégett az Ivankovi Helytörténeti Múzeum, benne Primacsenko alkotásaival. Egy helyi lakos, az élete kockáztatásával, megpróbálta kimenteni, amit csak tudott, de a festőnő huszonöt képe így is megsemmisült. A fennmaradt festmény ezért a barbár pusztításra utaló „memento".

Az emelet felé haladva, a lépcsőfordulóban a dán Ólafur Elíasson (1967–) *Your lost lighthouse* (2020) című installációja fogad: a világítótorony színes izzója most S. O. S. jelzést ad. Az emeleti díszterem hátsó falát a Mirror Weekly *Mothers* című sorozata foglalja el, amelyen háromszáz anya portréját látjuk, akik 2014 óta (a donyecki és a luhanszki harcokban) vesztették el fiaikat. A képek alatt az anyák és a gyermekük neve, valamint a fiúk életkora és gyermekkori beceneve olvasható. Habár ezek nem „tűrhetetlen képek",[31] mégis lehetetlen szembenézni az anyák tekintetével.

Murakami Takashi (1962–) japán pop-art művész *War and peace* (2018) című alkotása az utóbbi időben ikonikussá vált: a két részre osztott kék-sárga képen a háborús oldalt koponyák, míg a béke oldalát virágok és mosolygó fejek (szmájlik) borítják. Ezt a témát variálja a brit Damien Hirst (1965–) *Sky over corn field* (2022) című képe, ahol az ukrán zászlót pillangók lepik el. Tőle egy korábbi szobrot is láthatunk: a *Wrecked War* (2004) mintája Degas kis táncosnője. Habár a pozitúra azonos, a tizennégy éves kislányból itt felnőtt nő lesz: egy lefejezett, terhes és megcsonkított alak. Lábánál egy koponya hever, felnyitott hasában látszik az embrió. Egyszerre emlékeztet az anatómiai Vénuszokra, az amazonokra és a kiborgokra. (Zárójelben megjegyzem, hogy velem ezek a művek sem kedveltették meg Hirst művészetét, akit továbbra is az egyik legügyesebb manipulátornak tartok, aki remekül érez rá a divatos témákra és ügyesen vezeti meg a közönségét, ahogy ezt a Palazzo Grassiban 2017-ben megrendezett *Treasures from the Wreck of the Unbeliavable* című nagy giccskiállítása[32] is igazolta.)

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Ha már a múltidézésnél tartunk, Marina Abramović (1946–) szintén egy korábbi munkájával van jelen. A *Count on us* (2003)[33] kórusműve a balkáni háborúkra reflektálva született. A négy vetítővásznon *(Boy, Girl, Chorus, Star)* látható videóinstalláció középső *(Chorus)* vásznán Abramović, fekete ruhájára egy csontvázat applikálva, egy gyerekkórust vezényel, miközben a földre helyezett vásznon *(Star)* azt látjuk, amint ugyanebben a csontvázöltözetben, karját és lábait széttárva a földre hever, míg a gyerekek – szintén ötágú csillag alakzatban – köré fekszenek. A művész így saját testét változtatja át „memento mori"-vá.



JR: *Valerija* (2022)

A terem legvégén még egy vászonra nyomott óriásképet látunk: a francia JR (1983–) *Valerija* című fotóját, amely egy ötéves, a hazáját elhagyni kényszerülő kisgyerek portréja. A 45 méter hosszú vásznat először Lviv főterén feszítették ki, 100 önkéntes bevonásával, hogy a város felett elhaladó repülők számára is látható legyen. Később több városban is hasonló, a háború ellen tiltakozó akciókat szerveztek (így április 13-án a Szent Márk téren).

Az ukrán pavilon felső szintjét végigjárva, a halott gyermekeiket gyászoló anyák tekintetétől eljutunk egyetlen még élő gyermek arcáig – valószínűleg ezek a legerősebb képei az előreláthatóan augusztus 7-ig látogatható kiállításnak. De ki tudná most megmondani, hogy mi lesz akkor és azután?

8. Az örök háborúról tanúskodik Antoni Clavé (1913–2005) a Palazzo Franchettiben megrendezett, *Lo spirito del guerriero* („A harcos szelleme") című kiállítása is.[34] Clavé, aki részt vett a spanyol polgárháborúban, menekültként érkezett Franciaországba, ahol Picasso köréhez csatlakozott, és élete további részét már itt élte le. A háborús tapasztalatok azonban haláláig vele maradtak, végig kísértették. A kiállítás egy sajátos szempontból mutatja be művei állandó szereplőit, a harcosokat: az afrikai

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó



Antoni Clavé: *Masque au cageot* (1962)

maszkokkal állítva párhuzamba őket. Clavé a rituális maszkok nagy csodálója és gyűjtője volt, és a hatvanas évektől kezdve alkotásain, főként bronzszobrain, erősen érezhetővé vált a maszkok hatása. A kiállítás két fő motívuma tehát: a harcos és a maszk.

Clavé harcosokat ábrázoló festményein és kollázsain (mint a *Grand guerrier,* 1962) mindenhol a félelem arcait látjuk. De a cím nélküli műveken is ott van ez a rémület. Mintha a festő szándéka az lett volna, hogy megfesse az iszonyattól tágra nyílt szemeket (saját szemeit), amelyek azóta is a háború borzalmait nézik. Képein mindenki harcossá válik, mivel a háború egy végtelen állapot: mindig is történt, mindig is történni fog. A harcosok arca olyan, akár egy maszk, amelyet a gyűlölet és a rettegés formál meg és torzít el (*On dirait un guerrier,* 1985). Hiába próbáljuk ketrecbe zárni a félelmet (*Masque au cageot,* 1962), az áttöri a rácsokat. Nem annyira külső, sokkal inkább belső az a háborús állapot, amely mindenkit – minket, nézőket is – meghatároz. A háború passzív nézőjeként is a háború szereplői vagyunk.

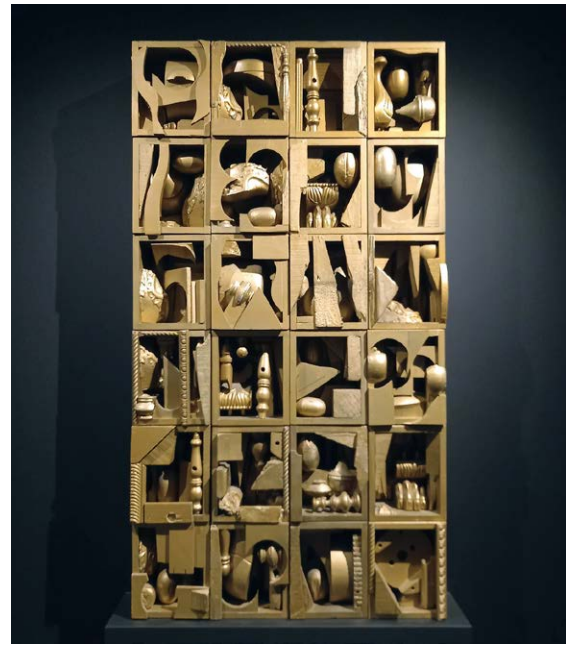
A kiállításon képek, kollázsok, asszamblázsok különböző fajtáival találkozhatunk, számomra a legmegragadóbbak a nyolcvanas években fából és bronzból fabrikált szobrok, mint a múlhatatlan emlékezetet megörökítő *Toujours mon souvenir* (1983–1985), ahol egy deszkaállványra állítva jelenik meg a maszk, amelyre az alapzat aljáról egy levágott kéz mutat. De ugyanilyen erős az a Pablo Picassónak ajánlott alkotás (*A Don Pablo,* 1985–1986), amelyen az álló figura teste mintegy kereszt alakot formál, a kereszt közepén pedig ott a kiáltó maszk.

Clavé harcosai olyanok, mint az ősi, törzsi vallások démonjai: mindenhol jelen vannak, és csak úgy védekezhetünk ellenük, ha felidézzük őket és szembenézünk velük. Művészetét így rituális aktusként is értelmezhetjük. A velencei kiállítás pedig arra is emlékeztet, hogy ennek a Picasso árnyékában maradt életműnek az újrafelfedezése még előttünk álló, fontos feladat.

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

9. Idén egy Ukrajnából származó, nagy modernista szobrász előtt is tiszteleg a biennálé. Louise Nevelson (1899–1988) *Persistance* című kiállítása, a Szent Márk térről nyíló Procuratie Vecchie második emeletén,[35] egy évfordulóhoz kapcsolódik: hatvan éve, az 1962-es Velencei Biennálén az ő alkotásai képviselték Amerikát (érdemes hozzátenni, hogy emigránsként és nőként). Ez a dátum fordulópontot jelentett művészi karrierjében, még Alberto Giacometti is a „legimpresszívebb" pavilonnak nevezte installációját.



Louise Nevelson: *The Golden Pearl* (1962)

Nevelson Klevben született, egy zsidó fakereskedő családban, szülei hatéves korában költöztek az Egyesült Államokba, így szülőföldjéhez csak a fához való, elemi kapcsolat kötötte. Egy anekdota szerint már kilencévesen tudta, hogy művész akar lenni, pontosabban szobrász, mert már ekkor sem akart a színek segítségére támaszkodni. A mostani kiállításon a legkorábbi szobra az 1953-as *Moon Spikes,* amely egy monumentális, monokróm, fekete alkotás. Hasonló a szintén itt látható, egyik fő művének tartott *Sky Cathedral*hoz (1958), amely könyvespolcszerűen egymás mellé rakott fekete dobozok sora, amelyekben bútordarabok, ékek, szegőlécek, csapok – a legkülönbözőbb szerszámok és kidobásra ítélt tárgyak – sorakoznak. A dobozmotívum mindenhol jelen van: az egyik teremben csak zárt fekete ládákat látunk, amelyek őrzik titkukat. Azonban Nevelson nagy szobrai és asszamblázsai mellett a kollázsok is fontos szerepet kapnak mint kisebb, személyesebb alkotások. Ezeken erősen érződik a dadaizmus (Kurt Schwitters) és a kubista kollázsok (Picasso) hatása. A művész egyébként nem tett különbséget kis és nagy formátumú művei között, mivel célja egyaránt a negyedik dimenzió – vagyis az idő – megragadása volt. Mindegyiken ugyanúgy megjelennek a használaton kívüli, kidobott, a második világháború alatt gyűjteni kezdett tárgyak. Giorgio Agamben több tanulmányában hivatkozik Sohn-Rethel a „tönkrement filozófiája"

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

elméletére,[36] amely szerint egyes tárgyak akkor kezdenek el funkcionálni, amikor már használhatatlanná válnak. Ennek analógiájára azt mondhatnánk, hogy Nevelson a tönkrement, már pusztulásra ítélt tárgyaknak új művészeti funkciót adott; és ezáltal megváltotta őket.

Emblematikus 1962-es kiállítása kapcsán a művészetkritikus és feminista aktivista Carla Lonzi „destrukcióról és transzfigurációról" beszél,[37] mivel a lerombolt tárgyak olyan színeváltozáson mennek keresztül, amely valódi újjáteremtésükhöz vezet. Szintén Lonzi hangsúlyozza, hogy Nevelson alkotásai a női ambiguitást jelenítik meg. Valóban, gyakran a nők világához kapcsolt tárgyak (konyhai eszközök, lakberendezési tárgyak) tűnnek fel ebben a forma- és színvilágában – ha mondhatunk ilyet – nagyon maszkulin művészetben. Nevelson a hétköznapi tárgyak felhasználásában egyszerre kapcsolódott az arte povera (szintén a hatvanas években jelentős) mozgalmához, és előremutatott a későbbi feminista törekvések felé. Pont ez a bekategorizálhatatlanság teszi máig érdekessé műveit, amelyekről az sem állítható, hogy végig megmaradnak a fekete színvilágnál, hiszen az utolsó teremben egy hatalmas hófehér (*Dawn Presence,* 1973) és egy arany (*The Golden Pearl,* 1962) szobrot láthatunk. Ezek szintén az 1962-es biennáléra utalnak, ahol a művész ugyancsak fekete, fehér és arany műveket állított ki. A címbeli állhatatosságot, kitartást ez is visszaigazolja, ahogy az is, hogy Nevelson absztrakt, minimalista alkotásai makacsul ellenállnak az időnek.

10.

Továbbra is a női alkotóknál maradva (akiknek középpontba állítása az idei biennálé fő törekvése), az egyik legismertebb kortárs művész, Marlene Dumas (1953–) egy nagyszabású, retrospektív kiállítással van jelen a Palazzo Grassiban.[38] (A Pinault Gyűjtemény másik velencei múzeumában, a Punta della Dogana épületében, a tavaly már bemutatott Bruce Nauman-kiállítás látható újra.)[39] Ha Anish Kapoor kiállítása sokkoló volt, akkor az *Open-end* inkább provokatív (a politikai figyelemfelkeltés értelmében, legyen szó akár nemi, akár faji politikáról). A Fokvárosban született, de Dél-Afrikát a hetvenes években (az apartheid idején) elhagyó, azóta Hollandiában élő művész képei főleg az erőszakról, a faji kérdésekről, a kiközösítésről, valamint (elsősorban a női) szexualitást övező tabukról szólnak. Képei alapjául gyakran használ fel magazin-

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

fotókat, filmképeket, saját maga által készített polaroid felvételeket, amelyeket – többnyire folyatott akvarell-, mostanában olajtechnikával – teljesen új megvilágításba helyez. A tárlaton látható első képek pornóújságok képei nyomán készültek (*D-rection,* 1999; *Turkish girl,* 1999): egy maszturbáló fiút és egy meztelen, lábait a levegőbe lendítő lányt látunk, mégsem a nyílt magamutogatás, hanem a szereplők magánya az, ami megragadja a tekintetet. Semmi erotikus nincs a szexualitás leplezetlen felmutatásában, hasonlóan ahhoz, ahogy ezt Giorgio Agamben *Nudità* című könyvében elemezte.[40] A filozófus szerint, mivel a közönség felé kinéző pornószereplő arca a legteljesebb közönyt mutatja, ezért kiszakad az őt körülvevő, mesterséges masinériából, és mintegy profanizálja a pornográfiát, vagyis megszünteti annak illúziókeltő hatását. Ahogy az elidegenedést, úgy az intimitást és a vágyakozást sem a test, hanem csak az arc mutathatja meg (*Longing,* 2018).



Marlene Dumas: *Anonymus* (2005)

Dumas képein a testek többnyire az érintkezés, a másik valódi megérintésének és elérésének a lehetetlenségét demonstrálják. Művein, a popkulturális utalások mellett, sok klasszikus hivatkozás is felfedezhető. Ezt példázza a *Homage to Michelangelo* (2012), amely a *Rondanini Pietà* pozitúráját veszi át, de itt az egymást átölelők nem anya és fia, inkább olyan szeretők, akiket az üresség választ el egymástól. A befejezetlenség (amely Michelangelo torzóját olyan modernné teszi) ebben az esetben az arcok és az alakok elmosódottságában látszik. De sok képen érezhető Egon Schiele hatása, különösen a maszturbáló vagy testüket felkínáló gyereklányok ábrázolásakor (*Miss Pompadour,* 1999; *Fingers,* 1999). Ezek a testek kinyílnak, kitárulkoznak, szinte szétszakadnak. Ugyanez az állatokra is igaz, hiszen az emberi testek mellé helyezett, keresztet formáló alak (*The Crucifixion,* 1994): egy béka teste. Ez a béka (amely talán Bergman *Szűzforrás*ából ugrott ide) feltűnik a *Betrayel* (1994) csak arcokat (az apartheid

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

korszak fekete és fehér arcait) megjelenítő hatalmas tablója felett is. Mert Dumas elsősorban portréfestő. Legmegrendítőbb képei arcképek, amelyek közül a *The White Desease* (1985), egy bőrgyógyászati klinikán készült fotó nyomán, a kifehéredés betegségét ábrázolja, amely nem csupán testi, mint inkább lelki kór (ami evidens módon az Afrikát Európáért elhagyó Dumast is érinti). Ám döbbenetesek halotti portréi is, így a *Dead Marilyn* (2008), amely az egykori szépségbálványt elszíneződött, felpuffadt arcú hullaként ábrázolja.

Dumas gyakran megfordítja a hagyományos szerepköröket, így kiterített testként mutatja meg saját szeretőjét, a *The Particularity of Nakedness (*1987) hatalmas aktképén,[41] ahol a férfi modell lesz a festő(nő) tekintetének tárgya. A női tekintet pedig nem erőtlen és gyenge, hanem határozott és megkerülhetetlen, ahogy ezt *Dora Maar (the woman who saw Picasso cry)* 2008-as portréja is igazolja. Itt nem a síró nő jelenik meg (mint Picasso róla készült, 1937-es festményén), hanem egy erős és határozott, autonóm személy (Man Ray fotója nyomán). Dora Maart a festett portré mintegy premier plánban mutatja; ez a ráközelítés Dumas sok alkotását jellemzi. Az *Eye* (2018) kinagyítása félelmetessé, sötétté és inhumánná teszi az emberi szemet. A női nemi szervre való ráközelítések pedig (*Immaculate,* 2003; *Magnetic Fields,* 2008) mintha Courbet botrányos akttorzóját (*A világ eredete,* 1866) gondolnák újra, a 21. században. Abban a korban, amikor – ahogy a koreai születésű, Berlinben élő sztárfilozófus Byung-Chul Han előadásaiban és írásaiban hangsúlyozza – az érintést elsősorban a mobiltelefonok megérintése jelenti.[42] Dumas mintha ezt a jelenséget tematizálná *iPhone* (2018) című képén, ahol két kéz a mobil sima felületét simogatja.

Az emeletre érve az első terem elnevezése akár *Pasolini és az anyák* is lehetne, hiszen Pasolini és édesanyja portréja mellett (aki játszott néhány kisebb szerepet Pasolini filmjeiben, köztük a *Máté evangéliumá*ban a fiát sirató Máriát) a *Mamma Roma* (2012) a főszereplő, Anna Magnani néma kiáltását jeleníti meg. Ezen a szinten is nagyszerű portrékat találunk, köztük a *Great Men* (2014) rajzsorozatát, amely tizenhat, a 19–20. században élő homoszexuális vagy biszexuális művész portréja. De külön olajfestmények ábrázolják Oscar Wilde-ot és Bosiet, vagy Genet-t és két szeretőjét: a tragikus balesetben elhunyt Abdallahot (akihez Genet megírta leggyönyörűbb szerelmes vallomását, *A kötéltáncos*t[43]) és utolsó társát, Mohamedet.

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Ugyanitt számos alkotás reflektál az idő és a halál problémájára. A koronavírus-járvány kitörésekor festett *Rat* (2020) szürke patkánya mintegy szimbolizálja a járványt (ahogy Camus-nél, *A pestis* elején, patkányok özönlik el a várost). Emellett több kép foglalkozik az öregedéssel, így a kiállítás plakátján látható *Time and Chimera* (2020), amely a festő értelmezése szerint a szépség öregség általi pusztulását ábrázolja. Ez egyértelmű utalás Baudelaire-re, akinek *A fájó Párizs* című ciklusát idézi a *Le Désespoir de la Vieille* (2020), amelyen az öregségtől átformált test olyan, akár egy eltorzult, potrohos rovar, arca helyén fekete masszával.

Az öregedés egyrészt a művész számára is személyes tapasztalat, másrészt, ahogy az *Origine de la peinture* (2018) emlékeztet, a festészet eredete az árnyék megragadása és rögzítése: vagyis a *szkiagráfia.* A festőnek, mint árnyképrajzolónak, szembe kell néznie a mindenhol jelen levő hiánnyal, amelynek a halál a végső formája. Dumast már évtizedek óta foglalkoztatja a halál kérdése (gondoljunk Marilyn halotti portréjára). Ezért nem meglepő, hogy a kiállítás egyfajta haláltárlatként zárul: egymás mellett látjuk a Céline halotti portréja nyomán készült *The Death of the Author*t (amely Roland Barthes művére is utal[44]) és az *Anonymus*t (2005), amely egy fehér bohóc kivégzéseként ábrázolja a háborúk kegyetlen vérengzéseit. Szép lezárása a tárlatnak a *Persona* (2020), amely egy halvány, rózsaszínű maszkká változtatja Rodin *A Pokol kapujá*hoz készített terveit. Dumas halotti maszkján – mint egy utolsó, hiteles portrén – a fehér szemgödrök és a félig tárt szájüreg az üresség, a semmi felé vezet.

11. A nőiség témáival foglalkozik Claire Tabouret (1981–) a Palazzo Cavanisban megrendezett tárlata is,[45] amelynek címe: *I am spacious, singing flesh* („Tágas, éneklő, húsvér-test vagyok”[46]) egy Hélène Cixous-tól vett idézet. A francia származású, jelenleg Los Angelesben élő művész korábban együtt állított ki Yoko Onóval (Villa Medici, Róma, 2017),[47] és képei a párizsi Pinault Gyűjteményben is megtalálhatók. Különböző formákban alkot, mostani tárlatán is találhatók videómunkák, szobrok és festmények. Ezek közül talán portréi a legjellegzetesebbek. Sok önarcképet készít, arcán szétfolyó make-uppal (*The Spell,* 2018), vérző szájjal *(Self-portrait as a vampire,* 2013), vagy akár képmását megkétszerezve (*Double self-portrait,* 2020). A kiállítás közel húsz évre tekint vissza (a legrégebbi alkotás 2004-ben készült, a legutóbbi idén tavasszal). Tabouret

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó



Claire Tabouret: *I am spacious, singing flesh* (2022)

egy interjúban arról beszél, hogy a válogatás alapötletét a rítusokhoz és a mágikus tárgyakhoz (például a termékenységi szobrokhoz) való kapcsolódás adta (amiben az is szerepet játszott, hogy Tabouret nemrég szülte meg első gyermekét). Saját alkotásai között ezért elhelyez néhány kultikus tárgyat: mint az i. e. 500–200 között készült *Mater Matuta* szobrokat, vagy 16–17. századi *ex voto*kat. Ezek különös idődimenziót adnak a képein feltűnő modern arcoknak. Miközben a természethez való kötődés is hangsúlyos motívum, kiváltképp a 2004-es *Un matin à venir* című videófilmben, amelyben a művész nagyanyja szerepel. A filmen az idős asszony egy hegyi vízesésből egy teknőbe merít vizet, hogy aztán visszaöntse a sziklákra. Nagyon szép a köveket gyengéden simogató, öreg kéz közelképe. Ezután a víz különböző formáit látjuk: áradásokat, hullámzásokat. A mindössze hatperces film így jeleníti meg – a víz által – az eltűnt idő és a természet utáni nosztalgiát.

Tabouret ábrázolásaiban amúgy is felfedezhető valami szomorúság vagy melankólia. Különösen a gyermekek végtelenül szomorú tekintetében (*Les blouses bleuses,* 2014). Alakjaiban pedig mindig van némi bizonytalanság és elveszettség. Így művei sokkal inkább a gyermekkor elvesztéséről, a felnövés nehéz folyamatáról, a női identitáskeresésről szólnak, mintsem a címbeni felszabadult érzékiségről.

A kiállítás a palota kertjében is folytatódik, ahol fürdőruhás kislányok szobrait látjuk, amint darabosan és tanácstalanul üldögélnek. A szobrok talpazata vízzel telített, így a hátsó szoborpár valójában vízköpő. Itt is megjelenik a kiállítás fő motívuma: a víz. Joszif Brodszkij szerint (aki a kiállítás helyszínétől nem messze élt) a víz azonos az idővel, ezért lehet Velence az idő városa.[48] Velencére komponált, az időről szóló tárlatával pedig Tabouret érzékenyen gondolja újra ezt a kapcsolatot.

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

12. A biennálé városi kiállításaiban gyakran az a legizgalmasabb, hogy beléphetünk egyébként „láthatatlan" palotákba. A Palazzo Vendramin Grimaniban megrendezett, *What goes around, comes around* című Bosco Sodi- (1970–) tárlat[49] így a helyszín csodálatos tereinek felfedezésére is alkalmat nyújt. Azonban ez is a koncepció része, hiszen a mexikói művész valójában a terek átrendezésére, pontosabban a terek megbolygatására vállalkozott, amikor az illusztris (17., 18. századi festményekkel díszített) szalonokban elhelyezte vásznait, köveit és tégláit. Az organikus anyagokat (agyagot, vulkanikus követ, faszenet) felhasználó Sodi egyszerű formákat (gömböket, hasábokat, köröket, kockákat) hoz létre, amelyeket olyan vastag pigmentréteggel borít, hogy szinte reliefszerű hatást keltenek. A mostani tárlat előkészítésekor arra is lehetősége nyílt, hogy a helyszínen alkosson (erről videófilmet is vetít), így még jobban tudott igazodni a terek színvilágához és atmoszférájához. Kapoorhoz hasonlóan ő is sok piros és fekete pigmentet használ, de alkotásai nem felkavarók, nem váltanak ki erős emocionális hatásokat. Inkább csak rácsodálkozunk a terembeli tárgyak furcsa találkozására: ahogy egy agyaggolyó és néhány fekete pigmenttel borított kép új életet ad egy zöld szalonnak, ahogy a Szent Bartolomeo mártíromságát ábrázoló kép előtt feltűnik egy téglarakás, ahogy egy vakablakba feszített vászon absztrakt ikonná válik, ahogy egy kandalló felett szinte holdkráterként világít egy kerek kép, ahogy egy boltív alatt elhelyezett, aranyra festett vulkanikus kőből amorf szobor lesz, vagy ahogy két agyagkockákból összerakott oszlop kivezeti tekintetünket a Canal Grande felé.



Bosco Sodi: *What goes around, comes around* (2022)

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

13. Mivel a kortárs koreai képzőművészetről szinte semmit sem tudok, ezért különösen örültem, amikor megláttam, hogy a Palazzetto Tito Ha Chong-Hyun (1935–) műveiből rendez retrospektív kiállítást.[50] A tárlat öt teremben mutatja be a művész legfontosabb korszakait, a hatvanas évektől egészen napjainkig. Azonban az egész válogatást meghatározza a *Conjunction* című sorozat, amelyet Chong-Hyun több mint negyven éve készít (az egyes alkotásokat csak évszámmal és számokkal jelezve). A „kapcsolat" vagy „kötődés" elsősorban a megfestett és a nyersen hagyott kendervászon találkozására utal. A festő képein bizonyos részeket megfestetlenül hagy, hogy ezáltal előtűnjön a képek alapja. A festészetben elsősorban a felületek érdeklik, így a képfelszín (a festékrétegek vastagsága, a hordozó megjelenése vagy rejtőzése) válik a képek témájává. Ezt a törekvését legszebben absztrakt, monokróm képei példázzák, mint a *Conjunction 97-002* kendervászonra festett, fekete olajfestménye, amelybe mégis formákat, elmosódott tájakat láthatunk bele. Vagy a *Conjunction 85-31* nagy szürke vászna, amelyet csak jobb híján nevezünk szürkének, mert a piszkosfehértől a halványfeketéig minden szín megjelenik benne. A monokróm képek egyazon szín végtelen gazdagságát mutatják, és így sokkal színesebbek, mint a hatvanas években festett *Naissance* és *White Paper on Urban Planning* sorozatok valóban színes képei. Ebben az időszakban Chong-Hyun (az 1965-ös Párizsi Biennálén való részvétele után) új kísérletezésbe kezd: a geometrikus absztrakciót vegyíti a koreai iparművészet motívumaival, valamint a felszín hajtogatásával, meggyűrésével, felcsavarásával a kétdimenziós képeket háromdimenzióssá alakítja. A hetvenes évek számára az avantgárd és az informel kísérletezések évei: ekkor készíti drót- és huzalképeit, mint az *Untitled 72-3(B),* ahol fekete fémrugók lógnak ki a képből, egyszerre adva vibrálást és rezgést az alkotásnak, és jelezve lebomlását. Informel alkotásai közül legszebb a *Work C (1962),*



Ha Chong-Hyun-installáció

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

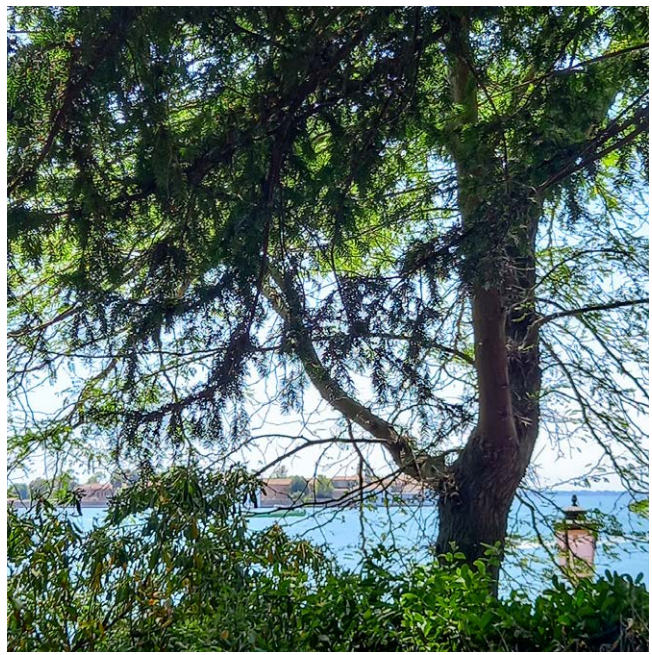
amelynek felületét lángszóróval megperzselte, és így az okkeresen izzó, absztrakt alakzat (égitest, földgolyó, emberi fej, termésgubó) enigmatikussága lesz megragadó. A negyedik teremben a *Post-Conjunction* sorozat (2010–2012) alkotásai ismét színesebbek, több új anyag (fafelületek, lemezek) jelenik meg rajtuk, de a művész valójában sohasem hagyja abba legmeghatározóbb sorozatát. Így az utolsó teremben ismét az új *Conjunction* képek (2020 után) láthatók, amelyeken a legjellegzetesebb gesztus a vastag, fehér ecsetvonások használata. Ezáltal a festmények kifehérednek, de őrzik sötét alapjukat. A visszatérés tehát nem a már kipróbált formához való visszatérés. Chong-Hyun művészetének lényege az állandó változás, egyetlen összekötő név állandósága alatt.

Egy kicsit továbbsétálva egy nyitott udvar hívogat: a Loggia del Temanza, az örmény kulturális központ, amely most Rachel Lee Hovnanian *Angels listening* című projektjének helyszíne.[51] A barokk stílusú könyvtárépület előcsarnokában látható kiállítás „katartikus performanszként" *(una performance catartica)* hirdeti magát. Valójában hét hatalmas, ezüstfehérre festett angyalfejet látunk, timpanonokra helyezve, bekötött szájjal. Halk zene mellett a látogatók, a számukra kikészített papírlapokra, feljegyezhetik legtitkosabb, kimondhatatlan gondolataikat, amelyeket aztán bedobhatnak egy ezüstládába *(scatola catartica),* és meghúzhatják a mellette elhelyezett, figyelmeztető harangot *(campagna del risveglio),* mintegy felébresztve az angyalokat. Majd az útmutatók arra invitálnak minket, hogy menjünk ki a kertbe meditálni. Még ha az interaktív performansz nem is, a kert – ősfáival, nyugalmával, faragott kőangyalaival – valóban katartikus élmény, egy régóta keresett csendsziget.

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Harmadik sétakör (Giardini és Arsenale)



Giardini

Bármilyen gazdag legyen is a városi kiállítások sora, a legnagyobb várakozás és érdeklődés mindig a biennálé két fő helyszínét (Arsenale, Giardini) övezi. Természetesen minden évben meghatározó, hogy a kurátor vagy a kurátorok milyen központi témát választanak. Idén Cecilia Alemani egy bátor döntéssel az ismeretlenebb vagy háttérbe szorult alkotókat állította előtérbe.[52] Erre utal a kiállítás címe: „Az álmok teje" *(The Milk of Dreams),* amely egy Leonora Carrington- (1917–2011) idézet. Carrington a szürrealizmus egyik legjelentősebb női képzőművésze és írója volt, valamint az eredeti irányzat egyik utolsó túlélője. Az ő műveivel most a Peggy Guggenheim-gyűjteményben is találkozhatunk (így Max Ernstről festett portréjával, hatalmas macskanőszobrával, vagy Mexikóban készített rituális képeivel), mivel itt szintén egy a szürrealizmusnak és a mágiának

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

szentelt időszaki kiállítás *(Surrealismo e Magia)* látható.[53] Az idei biennálé tehát elsősorban a szürrealizmust próbálja újragondolni, közel száz évvel az irányzat születése után.[54] Kérdés ugyanakkor, hogy ez az új vagy inkább *posztszürrealizmus* mennyire képes újat mondani a lélek zavartalan önműködéséről, a gondolkodás új módjairól és kifejezési formáiról. Mitől lehet egy ilyen témafelvetésnek valódi tétje, hogyan vezethet revelatív felfedezésekhez? Már a Breton- és Aragon-féle szürrealizmusnak is megvolt a maga holdudvara vagy belső ellenzéke (mint Georges Bataille vagy Antonin Artaud), akik a szürrealista törekvéseket egyre kevésbé gondolták kielégítőnek, vagy túl könnyűnek és felszínesnek találták az álom és a tudattalan terén folytatott kísérletezéseket. Valóban, az *automatizmus* gyakorlata könnyen vezethet kiüresedéshez, és a 21. századi (poszt)szürrealista művek leginkább a felszínt és a belső ürességet tükrözik. Valószínűleg a szervezők is érezték, hogy központi témának ez kevés, ezért további témákat is kijelöltek, amelyek az elmúlt évek fő hívószavait idézik: az antropocén művészetét, az ember és a technológia viszonyát, az ember és a Föld kapcsolatát. Mindehhez hozzáadódik a pandémia tapasztalata, amely még érezhetőbbé tette az emberi test és élet sérülékenységét, újraértelmezte a távolság és a közelség szerepét, hiszen az elmúlt időszakban, elszigetelt létmódokban, új kommunikációs technikákat kellett elsajátítanunk. Számos alkotás reflektál az ennek nyomán kialakult vagy kialakuló világ- és életszemléletekre. Ilyen a „világ varázstalanítása”[55] elleni lázadás, amelynek célja a világ „újra varázsossá” tétele. Ez elsősorban az élethez való új kapcsolatot jelenti, a racionalizmuson túli (vagy előtti) gondolkodáshoz való visszatalálást, vagyis sok esetben a mágikus gondolkodás újrafelfedezését. Jelenti továbbá a nyugati világ és a kapitalizmus kritikáját, hiszen a biennálé tematikájában fontos szerepet kap a posztkolonializmus kérdése és a kisebbségi reprezentációk politikája, a subaltern képviselete (ez látszik a korábbi éveknél jóval több színes bőrű vagy gendersemleges művész meghívásában). Ezek mellett még két további témát kell megemlítenünk: a poszthumán és az ökoesztétika teszi (csaknem) teljessé a biennálé idei kínálatát. A sokak által dicsért határozott koncepció tehát valójában elég *hibrid* és szerteágazó.

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

14. A Giardini központi pavilonja hűen tükrözi ezt a sokszínűséget vagy eklektikát. Belépve Katharina Fritsch hatalmas elefántszobra (*Elephant,*1987) fogad, amely egyrészt szupernaturalisztikus ábrázolás, másrészt felidézi a velencei elefántok kalandos történetét, hiszen ezek az egzotikus állatok már Pietro Longhi festményein is felbukkannak. A leghíresebb elefántok között említhetjük Jacopót, az 1819-es velencei karnevál forgatagától megijedő, elszökő, végül a katonák által legyilkolt állatot (akinek csontváza a padovai Természettudományi Múzeumba került), vagy Tonit, az 1890-es években a Giardini területén fogva tartott cirkuszi látványosságot. De az elefánt jelzi az emberen túli (vagy ember előtti), csodálatos, mágikus világot, és szimbolikája felidézi a buddhizmus szent állatát.

A mágikus világ máshol is jelen van, főként a *The Witch's Cradle* elnevezésű teremben, amely a 20. század első felének nő művészei előtt tiszteleg. Itt láthatók Leonora Carrington mellett Léonor Fini, Eileen Agar, Gertrud Arndt, Ida Kar, Rosa Rosà művei, fényképek Josephine Baker és Mary Wigman táncelőadásairól és Nadja (André Breton múzsája) levelei. A másik két nagy terem *(Corps Orbite, Technologies of Enchantement)* a kísérletező formákat – így a konkrét költészetet és a kinetikus absztrakciót – állítja középpontba.

Ugyanakkor látogatóként az egyik meghatározó benyomásunk az lehet, hogy mennyire sok az üres(nek tűnő) pavilon a Giardiniben. Közvetlenül a bejárat mellett a spanyol pavilon felújított állapotát állítja ki, minden egyéb kiállítási tárgy nélkül; a német pavilon pedig korábbi építészeti átalakítására reflektál: 1938-ban ugyanis a nemzeti szocialista esztétika jegyében átépítették az 1909-es épületet, most pedig az eredeti pavilon nyomait (alapjait) tárták fel. De szintén üresnek tűnik a japán pavilon, amelynek falaira lézerfények vetítik egy 19. századi földrajzkönyv szövegét, hangperformansz kíséretében.

Más pavilonokban ugyanakkor felfedezhetők a már említett fő tendenciák: a szürrealizmus (a brazil pavilonba egy hatalmas fülön keresztül léphetünk be, a belső térben pedig különféle kinagyított testrészek fogadnak: egy szembe vágó olló, késbe harapó száj, szájból kilógó vörös lepedő), a technológia és a hibriditás (a koreai pavilon *Chroma V* című szobrában), a poszthumán (az ausztrál pavilon katasztrófaképeiben vagy a dán pavilon kentaurjaiban). A magyar pavilonban Keresztes Zsófia *Az álmok után: merek dacolni a károkkal* című kiállítása (kurátor: Zsikla Mónika)[56] leginkább az átalakulás és a női (test)képek tematikához

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

kapcsolódik. Az ismertető szerint (habár ez a műveken nehezen felfedezhető) két filozófiai-irodalmi referencia áll a háttérben: a schopenhaueri sündisznódilemma, amely a szeretet felsebző erejét mutatja, és a Szerb Antal *Utas és holdvilág*ban leírt ravennai látogatás, pontosabban a főhős ravennai mozaikokkal való találkozása, amely addigi világképe megkérdőjelezéséhez és egy új identitás kialakításához vezet. A mozaikokhoz hasonlóan, Keresztes szobrai is fragmentáltak, ám nem klasszikus torzók, hanem színes (pasztell vagy fagylaltszínű) tárgyak, amelyek a biennálén szintén látható Niki de Saint Phalle-szobrokra[57] emlékeztetnek. A női test metamorfózisát jelenítik meg, azonban nem megrendítő erővel, inkább könnyed és felszínes játékossággal.

A legjobb nemzetközi kiállításnak járó Arany Oroszlánt elnyerő Nagy-Britannia pavilonjában Sonia Boyce *Feeling her Way* installációja[58] szintén női sorsokra, a fekete női vokalistákra irányítja a figyelmet, miközben beinvitál a londoni hangstúdiókat idéző, színes tapétákkal borított, hangzó világba. Ugyancsak immerzív élményt nyújt a különdíjat nyert francia pavilon, ahol a több identitással (algériai, francia, angol) rendelkező művész, Zineb Sedira *Les rêves n'ont pas de titre* című multimédiás installációja[59] egyszerre vetít le egy fiktív önéletrajzi filmet, és vezet be minket a forgatás kulisszái közé, ahol egy a filmben már látott jelenet – egy performansz során – meg is elevenedik.

Alloro
(velencei pavilon)



A performatív jelleg máshol is megfigyelhető, köztük a számomra legemlékezetesebb velencei pavilonban. Az *Alloro* címet viselő kiállítás[60] poétikusan jeleníti meg az állandó változást. Az első teremben még csak tükröket és színes ablakokat látunk, itt a fények játéka képviseli az átalakulást. A falakra írt Hérakleitosz-idézetek a dolgok állandó áramlását fogalmazzák meg, ahol az egyetlen állandóságot a változás jelenti. Ezt követően egy fehér szobába lépünk, ahol egy fehér ágy szélén, fehér lepedőkön, magába roskadva, egy fehér ruhába öltözött, vörös hajú lány ül (egy élő emberhez megtévesztésig hasonló viaszbábu). A kórházi

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

sterilitás érzetét csak a lány sáros, fekete lábnyomai törik meg. Az újabb teremben az ágy előtt egy nagy sárkupac hever, de az ágy üres, a lány már eltűnt. A következő szobában az ágy csupán egy fehérségében világító hasáb, rajta egy hatalmas faággal. Ezt követően pedig egy földdel borított, üres szobába érkezünk, ahol a falon egyetlen kép lóg *(Terra Madre)*. Az ember eltűnését vagy átalakulását (viaszfigurává, faággá, földdé), vagy a természet lassú térfoglalását mutatja ez a pár szoba, amelyek hangulata leginkább Romeo Castellucci és a Socìetas Raffaello Sanzio előadásaira emlékeztet.

15. Az Arsenale befogadhatatlanul nagy anyagából csak néhány impressziót tudok kiemelni, olyan műveket, amelyek az óriási termekben valamiért megállítottak. Mert itt szinte minden monumentális. Ahogy hatalmas és megkerülhetetlen az első teremben Simone Leigh *Brick House* című alkotása, amely egyszerre épület és női büszt: egy bekötött szemű fekete istennő vagy áldozat szobra. Ezt Belkis Ayón, az afrokubai művész, egész termet betöltő képei övezik, amelyek fekete-fehér, mágikus mesevilágukkal valóban képesek megmozgatni a képzelőerőt. Az erős nyitást azonban sokkal harsányabb, színesebb és súlytalanabb termek követik, mágia és varázs nélkül. Engem inkább a tendenciákkal szemben álló, kisebb, finomabb formák ragadtak meg, mint Ruth Asawa drótokból és huzalokból font függőszobrai, amelyek lebegő árnyékukkal sajátos árnyjátékot alkotnak, és légies könnyedségükkel erősen különböznek a sok direkt látványosságtól. Szintén szépnek találtam Solange Pessoa primordiális, rituális formákból felépülő, fekete-fehér képeit. Ezeken leginkább az anamorfózis (a nehezen felismerhető torzulások) és a metamorfózis (az ember-állat-növény közötti átalakulások) játéka érdekes. Ugyancsak fekete-fehér Tatsuo Ikeda kissé szürreális rajzsorozata, amely a kozmosz és az ember anatómiáját kutatja.

De a világegyetem megjelenik Louis Nevelson (akinek a városban látható retrospektív kiállítása) nagy installációjában is (*Homage to the Universe,* 1968): egy fekete könyvszekrény alakjában. Ezzel a tisztán tárgyi világgal szemben bukkan fel a növényi világ, amely számos helyen konkrétan is jelen van. Az *Earthly Paradise* nevet viselő terem padlózatát földhalmok borítják, mintha ezekből nőnének ki a mennyezetet megtartó oszlopok.

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

A súlyos és sötét föld jól illeszkedik az Arsenale tégla- és acélszerkezetéhez. Az ember és a természet kapcsolatát mutatják más térinstallációk is, mint a központi teremből kivezető ösvény, Precious Okoyomon munkája, amelynek beszédes címe: *„See the Earth, before the End of the World."*

A számos kisebb pavilon közül kettő ösztönzött elidőzésre. A máltai pavilon (koncepció: Diplomazija Astuta) újragondolja Caravaggio *Szent János lefejezése* című máltai oltárképét, átvéve annak struktúráját, de a kép hét szereplőjének helyét hét acéltartály foglalja el, amelyekbe felülről (az égből) fénycsóvák hullanak. Ez egyszerre utal a dekapituláció mozzanatára, miközben egy csillaghullást vagy tűzesőt formál. Ebben az absztrakt konstellációban valóban összeér a múlt és a jelen pillanata,[61] így egyszerre és egyaránt megszólító erejű lesz a múltbeli festmény és a kortárs installáció katasztrófaábrázolása.[62]



Roger Ballen: *The Theatre of Apparitions*

A legnagyobb felfedezést azonban a Dél-afrikai Köztársaság *Into the Light* elnevezésű pavilonjában[63] Roger Ballen *The Theatre of Apparitions* című sorozata jelentette.[64] Ahogy a művész többször felidézi, a koncepció alapötletét egy johannesburgi női börtön adta, ahol az egyik elsötétített ablakon karcolt rajzokat fedezett fel, amelyeket az átragyogó fény folyamatosan új megvilágításba helyezett. Ennek nyomán kezdte el elhagyott épületek üvegablakaira festékszóróval és karcolással készített képeit (a felvitt vastag festékréteget éles tárgyakkal távolítja el, hogy a természetes fény így járja át és ragyogtassa fel az enigmatikus formákat). A fekete-fehér képek ábrái mintha a tudattalan primordiális világát mutatnák, olyan szellemszerű figurákkal, amelyek az ősi szorongás megjelenítései. Én egyedül itt éreztem, hogy a biennálé fő témájaként megjelölt szürrealizmus valóban új értelmet nyer, új kifejezésmóddal gazdagodik.

.....

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

A velencei séták persze számtalan más irányba is elkalandozhatnak. A városban még látható Bruce Nauman *Contraposto Studies* (a Punta della Doganában) és Georg Baselitz *Archinto* című kiállítása (a Palazzo Grimaniban), amelyekről a tavalyi sétanaplómban már írtam.[65] A Szent Márk tér oldaláról nyíló Negozio Olivettiben pedig megtekinthető a Lucio Fontana és Antony Gormley rajzait és apró plasztikáit, vázlatfüzeteit egymás mellett bemutató minitárlat.[66] A helyszín érdekessége, hogy az üzletet Carlo Scarpa tervezte, így nem csupán a kiállítási tárgyakra, de a kiállítótérre is érdemes odafigyelnünk. Emellett Ca' Pesaro modern múzeuma Alfo Basaldella (művésznevén: Afro) 1950–1970 között készült absztrakt festményeit mutatja be.[67] Végül, egy magyar vonatkozással zárva a további sétalehetőségeket, a Muranóba áthajózók Molnár Vera (1924–) médiaművész *Icône 2020* című tárlatát is megnézhetik, amely a számítógépes és az üvegművészet egyedi találkozása.[68]

De a legfelejthetetlenebb velencei séták meghatározó (és visszainvitáló) élményét továbbra sem (csak) a múzeumlátogatások adják, hanem a céltalan kószálások, vagy a Canal Grande állandóan változó, nagy víziszínpada melletti megállások, sétaszünetek.



Ca' d'Oro

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

II. KITÉRŐK

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

EMLÉKROMOK
Anselm Kiefer művészete

Kevés kiállításra emlékszem olyan pontosan, mint Anselm Kiefer 2007-ben, a párizsi Grand Palais épületében megrendezett *Sternenfall - Chute d'étoiles* („Csillaghullás") című kiállítására. Nem csupán a kiállítási tárgyak maradtak meg az emlékezetemben, hanem az egész kiállítás elrendezése, és az az érzéki benyomás, erős szédület, amely a kiállítás terei közt bolyongva átjárt. A Grand Palais monumentális (13 500 négyzetméteres, 45 méter magas), üvegfal és acélvázak által keretezett, hatalmas kupolájú üres terébe Kiefer hét „házat" *(Nebelland, Geheimnis der Farne, La voie lacté, Aperiatur terra, Voyage au bout de la nuit, Sternenfall, Palmsonntag)* és három nagy toronyszobrot *(Sternenfall*, *Verunglückte Hoffnung, Sonnenschiff)* helyezett el. A dobozszerű acélházakat festmények, szobrok, installációk töltötték meg, amelyek egyrészt betekintést nyújtottak Kiefer sokrétű világába, másrészt két nagy költő – Ingeborg Bachmann és Paul Celan – előtti hommage-ként voltak értelmezhetők. Ezt tanúsították a házak gyakran verscímeket idéző nevei (Bachmann: *A köd országa,* Celan: *A páfrányok titka*), és a bennük elhelyezett művek, amelyeken versmotívumok (napraforgó, mákvirág) és verssorok („rózsák zivatarában") tűntek fel.

Habár a kiállítás címe *(Sternenfall)* egy 1998-as festményre utalt, de a csillagos ég motívuma már a nyolcvanas évektől gyakori elem Kiefer képein. Az égbolt hol égpalota *(Die Himmelspaläste),* hol archívum, amely számokként (a NASA kódolását használva) őrzi az égitestek nyomát *(Sternenfall, Andromeda),* hol kozmikus tér, amely közvetlen kapcsolatban áll a földi vegetációval és az emberi élettel. A Kiefer által behatóan tanulmányozott filozófus-asztrológus Robert Fludd (1574–1637) misztikus írásai szerint minden növénynek létezik az égen egy csillagmása, ahogy az emberek is közvetlen kapcsolatban állnak a csillagokkal. Ennek legszebb színpadi ábrázolása a Klaus Michael Grüber által rendezett *Oidipusz király* volt (Burgtheater, 2003), amelyhez Kiefer tervezte a díszletet, és ahol Oidipusz (Bruno Ganz) a csillagok irányításával, egy csillagtérképet követve haladt előre, a lassan permetező hamueső alatt. Az ember (mikrokozmosz)

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

és a csillagos ég (makrokozmosz) kapcsolatát Kiefer számos önportréja is megörökíti, amelyeken mozdulatlanul (a jóga *savászana* pozíciójában) hever. Gondolhatunk akár Kantot megidéző fametszetére (*Der gestirnte Himmel über mir und das moralische Gesetz in mir,* 1997), vagy a Louvre számára készített *Athanor* (2007) című festményre, ahol a földön fekvő alakra úgy hull a csillagpor, mintha mindent beborító, tiszta fehér hamu lenne. Mert ahogy Kiefer vallja: „A hamu valami csodálatos közeg, a hamu az utolsó közeg. A hamu után egyelőre nem következik több deformáció."[1] Végül a csillagok a náci koncentrációs táborokra *(Sternlager)* utalnak, vagyis a történelmi trauma eltörölhetetlen nyomát hordozzák.

Ez Kiefer művészetének ismeretében nem meglepő, hiszen az 1945-ben született művész gondolkodásának középpontjában mindig a történelem vizsgálata és a náci múlt megértésének kísérlete állt.[2] Korai, sok vitát és botrányt kiváltó műveiben, a nyílt szembenézés jeleként, mintegy átvette és újraalkotta a náci mítosz (mint egyfajta „összgermán mitológia") számos elemét. Néhány képének címe igazolja ezt *(Parsifal, Hermann csatája, Hősi szimbólumok, Németország spirituális hősei, Martin Heidegger).* Ekkori fontos témája a náci építészet, amelynek felidézését a *Lépcsők* (1982–1983) vagy az *Interieur* (1981) című képeken láthatjuk, a terek kihaltságában, ürességében, monumentális melankóliájában. Kiefer első korszakában a német bűntudat nagyon sajátos és provokatív megjelenítési módját választja: nem távolítja vagy idegeníti el magától a megtörtént történelmi eseményeket, épp ellenkezőleg, a „démonival" (vagy a kanti radikális rosszal) való azonosulás szerepkörét magára veszi. Ezt mutatja a Jean Genet-nek ajánlott fotósorozata (*Für Genet,* 1969), amelynek képein ő maga jelenik meg, a jellegzetes náci karlendítést imitálva. Vagy idesorolhatnánk az „Elfoglalás" (*Besetzung,* 1969) című sorozatát, ahol a náci szerepet játszó Kiefer történelmi tereket foglal el. Ezek között található a kanti téma egy korábbi változata *(Über uns der gestirnte Himmel und in uns das moralische Gesetz),* ahol a szalutáló alak egy monumentális rom előtt, a csillagos ég (és a morális törvény) alatt áll. Fontos hangsúlyozni, hogy Kiefer ezzel a provokatív gesztussal nagy kockázatot vállalt, hiszen az önreprezentációk nyomán sokan a felvett szereppel azonosították. A fotográfiák szatirikus-ironikus hangvételére csak később figyeltek fel,[3] ahogy ahhoz is több évtized kellett, hogy szülőhazája ne árulóként tekintsen (mára vitathatatlanul az egyik legnagyobb kortárs művészként elismert) élő lelkiismeretére. Szabadon választott száműzetése (a kilencvenes

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

évektől Franciaországban él és alkot) korai műveinek német elutasításához köthető.[4] Ugyancsak a kilencvenes évek elején (1993 és 1996 között) három évre szinte eltűnik a köztudatból. Szokás ezt az „identitásválság" idejének tartani (habár sokat utazik, egyre behatóbban érdeklik a nem nyugati kultúrák és gondolkodásmódok, valamint a zsidó misztika és az alkímia), de éppúgy láthatunk ebben egy szükséges szünetet: az átmenet termékeny fázisát. Kiefer időt hagy arra, hogy elszakadjon a gyökereitől, és ezáltal egyetemesebbé váljon a művészete. Nagy visszatérése 1996-ban, a párizsi Yvon Lambert Galériában megrendezett kiállítás lesz, amelynek címe egy Corneille-idézet: „*Cette obscure clarté qui tombe des étoiles*" („Ez a csillagokat hullató, sötét fény"). Ahogy a cím sugallja, itt szintén kísértenek a csillagok. Ez a kiállítás ugyanakkor egy új kutatási irányt és korszakot jelez: Kiefert már a természet története foglalkoztatja, amelynek az emberiség története csupán egy rövid fejezete.

Egy évtizeddel később a *Sternenfall* kiállítótere mindenekelőtt emléktér volt: a történelem és a civilizáció romjainak színrevitele. A hét ház Kiefer megújult művészetének fő alkotásait gyűjtötte egybe, így mutatta fel az életmű ciklikusan visszatérő, állandó motívumait. A házak közötti betonszobrok (a Grand Palais légies architektúrájának éles kontrasztjaként) égnek emelkedő *(Sternenfall)* vagy földre omló tornyokat *(Verunglückte Hoffnung),* valamint „naphajókat" *(Sonnenschiff)*[5] ábrázoltak. A látogató pedig ezek között a pusztulást és katasztrófát idéző művek között sztoikus nyugalommal bolyonghatott. Kiefer „emlékezetszínháza" *(teatro della memoria),*[6] a térspecifikus performanszként is felfogható kiállítás, már nem akart provokálni, hanem közös gondolkodásra invitálta nézőit, csendes merengésre a romok felett. Hiszen a művészet által elénk tárt romokban nincs semmi félelmetes. Épp ellenkezőleg, a rom a legtermészetesebb állapot. Kiefer – aki gyermekként romok között nőtt fel, majd műtermének is romos épületet választott (Barjac egykori gyárépületét) – romok iránti faszcinációja ebben is megmutatkozik. A romok számára az átmenetet és a jövőt képviselik, hiszen az eltűnő városok felett egyszer majd újra kisarjad a fű.

Arra különösen jól emlékszem, hogy a *Sternenfall* nevet viselő ház installációja egy hatalmas könyvespolc volt, ahol az ólom könyvlapok közül üveglemezek estek ki és törtek szilánkosra. A hajlékony ólom (az alkimista ősanyag) és a vékony üveglemezek éles kontrasztját felerősítette az állandó csörömpölés. Leginkább ez a kép- és hanghatás maradt meg bennem, ez a „törékeny zuhanás".[7]

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Fontos hangsúlyozni, hogy a könyvek kivételes szerepet töltenek be Kiefer életművében. Ahogy a *Sternenfall* katalógusában megjelent beszélgetésben említi,[8] első könyvét nyolcévesen készítette, és a könyvek azóta is, életének minden szakaszában, jelen vannak. Igaz, hogy időközben nagy átalakuláson mennek keresztül. A hatvanas–hetvenes évek könyvei még inkább művészkönyvek, forgatható fotóalbumok voltak, egy-egy téma köré szerveződő, egyedi és reprodukálhatatlan alkotások. A nyolcvanas évek végén készült könyvekben már egyetemesebbek a témák (a német történelem helyett az egyiptomi mitológia, az Ószövetség, a forradalom asszonyai, Csernobil), vagyis ugyanaz a szemléletváltás jellemzi őket, mint a képzőművészeti alkotásokat. Feltűnő változást jelent még az új anyagok (például szárított növények vagy ólom) használata, és a radikálisan megnőtt méretek. Művészkönyvek helyett Kiefer gigantikus könyvszobrokat vagy installációkat készít, láthatatlan titánok könyveit, amelyek oldalai az emberek számára lapozhatatlanok. Az így olvashatatlanná váló könyvek titkok őrzői (még akkor is, ha az a titkuk, hogy nincs bennünk semmi titok).

Kiefer nem csupán lelkes és fáradhatatlan olvasó, ahogy erről Bachmann-nak és Celannak ajánlott művei tanúskodnak, de egész életét végigkíséri az írás gyakorlata. Sokszor említi, hogy folyton hezitál a festés és az írás vágya között. Ez utóbbi késztetésről naplói és jegyzetfüzetei tanúskodnak, amelyek főként az utazásai során születtek, és amelyekben nyomon követhetjük életének mindennapjait (a társadalmi eseményektől a napi jógagyakorlásig), bepillantást nyerhetünk olvasmányaiba, megismerhetjük gondolatait és kétségeit, láthatjuk az új ötletek első felbukkanását. 1998–1999 között írt jegyzeteiben például reflektál a Bachmann-hatásra: „végül is mik ezek az Ingeborg Bachmann-nak dedikált festmények? A nagy költő számára felhalmozott kövek, hogy felbukkanhasson rajtuk keresztül, a repedéseken keresztül, a kövekben és a térben [...] mert ahol sok repedés van, ott feltárulnak a kövek és a terek, én ezekben a repedésekben beszéltem Ingeborg Bachmann-nal, nem »testvérként«, hanem harcolva vele."[9] Ez az állandó harc határozza meg az alkotás egész folyamatát, ahogy a *Háború a fejben* című jegyzet mutatja: „onnantól létezik egy szép esztétikai teória, elképzelés a műalkotás létrehozásáról, amikor vászonra kerül az első ecsetvonás és a művész végtelen lehetőséggel szembesül, hiszen döntenie kell, hogy miként fogja folytatni, és ez a döntés háborút jelent..."[10]

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Kiefer az alkotás folyamatával legbehatóbban egy 2010-ben, a Collège de France meghívására tartott előadás-sorozatában foglalkozik, amelynek címe: *A művészet túléli a romjait.*[11] A rendhagyó előadásokon egyrészt meghatározó olvasmányélményeiről (Rimbaud, Genet, Proust, Celan, Bachmann, Pessoa) beszél, másrészt saját alkotóműhelyébe enged betekintést. Műtermét többször hasonlítja a svájci CERN kutatóközpontjához, ahol a kezdet, az eredet felfedezésére irányuló kísérletek zajlanak. Nézete szerint egy kép születése ugyanilyen bonyolult, összetett folyamat. Ebben több fázist különít el: az első szakaszban az alkotó mintegy eggyé válik a kép anyagával, minden a „lehető legközelebbről működik". Majd a közelség után szükséges az eltávolodás: a művész szemügyre veszi, hogy mi az, amivel szemben áll. Ekkorra már létrehozott valamit, amivel megmérkőzhet. Ám az eltávolodás gyakran hiányérzetet is kivált, a kép semleges tárggyá változik. Ilyenkor kiteszi a környezeti hatásoknak (a szélnek, az esőnek, a napnak), hogy a természet segítse a befejezésben. Vagyis a tényleges befejezés előtt szándékosan lerombolja, mintegy beteljesítve a művészet szükségszerűen destruktív jellegét, amely szerint: „az önpusztítás mindig is a művészet legbensőségesebb és legfenségesebb célja volt."[12] Mindezt azonban Kiefer annak biztos tudatában teszi, hogy „a művészet túléli romjait". Ezért gyakran száműzi képeit: konténerekbe zárja vagy föld alá temeti őket, majd határozatlan időre megfeledkezik róluk. Egészen addig, amíg a képek „életjelet" nem adnak. Ezt megtehetik kis harangok segítségével, amelyeket az elásott képek fölé helyez, ilyenkor a harangok megszólalása jelzi, hogy ki kell szabadítani a tetszhalottakat. A kiásást újrafestés követi, és csak ezután tekinthető a kép befejezettnek. Ám a képek sorsa ezzel még mindig nem ér véget, hiszen ahogy Kiefer hozzáteszi, sokszor megesik, hogy a képek a múzeumok raktáraiban újabb mély álomba merülnek. Ez még erősebb kóma, amelyből szinte nincs remény a felébredésre. Ezt a halott állapotot mutatja a „20 év magány" (*20 Jahre Einsamkeit,* 1991) installációján az egymásra tornyozott képek kupaca, amely egyszerre képpiramis és képmáglya. Ebből a halomból egyetlen képet sem lehet kiemelni, éppúgy láthatatlanok, mint Kiefer monumentális könyveinek lapjai. És mivel múzeumban vannak, arra sincs esélyük, hogy megkongassák maguk felett a harangokat.

Kiefer utolsó előadása barjaci műtermét mutatja be. A művész 1992-ben vásárolta meg a dél-franciaországi település 35 hektáros birtokát,

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

amely ettől kezdve folyamatosan életteret, műtermet, kiállítási terepet jelent számára. Az üres gyárépület körüli birtokra először hét házat épített, a hét égi palota analógiájára. Ez a hét ház jelent meg a *Sternenfall* című kiállításon és a *Die sieben Himmelspaläste* (1973–2001) festményciklusán, a kabbalát idézve. A kora középkori zsidó miszticizmus szövegeiben részletes leírás olvasható az égi világról és az égben található hét palotáról *(hékhalót),* amelyekben angyalok élnek.[13] Az égbe látogató embereknek előzetesen hosszan böjtölniük kell, fejüket térdük közé helyezve misztikus szövegeket kell recitálniuk ahhoz, hogy ekszтázisba essenek. Ezt követő útjuk során végigjárják a palotákat, ahol az angyalokat a nevükön kell szólítaniuk és különböző pecséteket kell felmutatniuk. Ha közben tévednek, komoly büntetés vár rájuk. Egy talmudi legenda szerint az égbe látogató négy rabbi közül az egyik megőrült, a másik meghalt, a harmadik eretnek lett, és csak a negyedik, Rabbi Akiva, tért vissza épségben. Az viszont, aki Akivához hasonlóan bejárja az égi utat, az utolsó palotában megláthatja a tüzes égi trónszekeret, amelyről Ezékiel is beszámolt. Kiefer a hét ház összeköttetését föld alatti csatornákkal biztosítja, majd a házakban helyezi el korábbi munkáit és gyűjteményeit[14] (könyveket, képeket, szobrokat, növényeket). A birtokon ezenkívül tornyokat emel (a *Sternenfall* betontornyaihoz hasonlókat), felszíni utakat és műtermeket épít, gondozza a vegetációt. Barjac egészére alkimista laboratóriumként és bányaként tekint. Itt dolgozik legfontosabb anyagával, az ólommal, amelyről úgy tartja, hogy átmeneti anyagként „átjárást" biztosít a különböző világok között, és egy olyan szikra őrzője, amely egy számunkra már elérhetetlen, másik világhoz tartozik. A *Sternenfall* monumentális ólomkönyvei is átkerülnek Barjacba, mintegy a „természet könyvét" szimbolizálva. A könyvek ólomlapjai közül ugyanis már nemcsak üveglemezek hullanak (a bibliai edénytörés mintájára), hanem napraforgók nőnek ki.

A kieferi életművet átható teatralitás ismeretében nem meglepő, hogy az épületkomplexum központi eleme az Amphiteatrum, amelyet Kiefer konténerekből állít össze. Az ötszintes színházterem az emlékezet színháza, ahol nem csupán a színpadon zajlanak előadások, de a konténerek archívumai is az emlékezet tárgyait állítják színre. Végül az Amphiteatrum közvetlen szomszédságában, egy föld alatti teremben, egy vízzel megtöltött ólommedence áll. Ebben az üres térben mintha kívül kerülnénk a világon, megszűnne az idő. A szaturnuszi dermedt, álló, kimért idő jelenik itt meg: az ólomidő, a melankólia ideje.

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

A kieferi emlékezet színháza, amelynek ősanyaga az ólom, magában őrzi megformálásának nyomát, és mivel az ólom csak olvasztott állapotban alakítható, benne rejlik a tűz érintése, az eredeti sebzettség, amely minden színház őseseménye. Az emlékezet színháza így megfelel a nietzschei követelménynek: „az ember beéget valamit az emlékezetébe, hogy aztán benne is maradjon”.[15] Anselm Kiefer egész életműve arra emlékeztet, hogy ezt a sebet (traumát) ne feledjük.

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

ÉLETMŰARCHÍVUMOK
Christian Boltanski életmű-kiállításáról[1]

„Mit jelent számomra, jelen pillanatban, hogy a Pompidou Központban állítok ki? Mit jelent a Pompidou? Hogyan rombolható le a Pompidou? Hogy sikerülhet, ami látszólag a legnehezebb, érzelmet kelteni ebben a térben? Miként ne essünk a csapdájába? Mi módon alakítható át a Pompidou valami mássá, ami már nem a Pompidou?”[2]

Ezeket a dilemmákat Christian Boltanski egy Catherine Grenier-vel folytatott hosszú beszélgetéssorozat végén fogalmazza meg, még 2005-ben. Érdemes megjegyezni, hogy ezt az életműinterjút a művész egyfajta pszichoterápiás vallomásnak szánja, amelynek alapelve, hogy a közel egy éven át, heti rendszerességgel zajló beszélgetéseken elhangzottakat a kérdezőnek minden módosítás nélkül kell leírnia. Ez egyébként pontosan illik Boltanski szemléletéhez, aki a szóbeliség hagyományának követőjeként gondolatait nem esszékben, hanem élőbeszédben, folyamatos diskurzusokban fejti ki, amelyek tárgya a művészet és az élet, pontosabban a mű és a művész életének kapcsolata. Önmagát olyan hagyományos mesélőnek tartja, aki látogatóját, történetei vagy mítoszai révén, egy másik valóság felé vezeti.

„Mítoszokat alkotni fontosabb, mint műveket”[3] – mondja egy Bernard Blistène-nel folytatott beszélgetésben. Ehhez hozzátartozik, hogy Christian Boltanski élete is egy mítosz, egészen első filmjétől, amely a *La vie impossible de Christian Boltanski* (1967) címet viselte, egészen a Pompidou Központ aktuális és grandiózus kiállításáig. Ugyanebben az interjúban, amely a kiállításkatalógus kísérőszövegeként jelent meg, arról a művészeti tapasztalatról is vall, amely szerint „minél többet dolgozunk, annál inkább eltűnünk, annál inkább saját művünkké válunk”.[4] Egy idő után tehát a saját élet megkülönböztethetetlen lesz a művekben megjelenő életektől. Ahogy Boltanski megfogalmazza: „azt hiszem, hogy anélkül mutattam be az életet, hogy megéltem volna”.[5]

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

A meg-nem-élés azonban nem jelenti azt, hogy ne lehetne az általunk „elképzelt élet(ek)ről" egy valódibb és mélyebb ismeretünk. De vajon mi teszi szükségessé ezeket az elképzelt életeket?

Mindenekelőtt az életről való lemondás vagy az élet hiánya. Anélkül, hogy a művész életrajzába (amelynek jelentőségét az érintett egyébként is tagadja) részletesen belemennénk, annyit fontos megemlítenünk, hogy Christian Boltanski a második világháború végén született, 1944. szeptember 6-án,[6] korzikai katolikus anya, ukrán zsidó apa gyermekeként, egy félelemtől átjárt környezetben. A háború során az orvos apát közel két évig a lakás alatti rejtekhelyen bújtatták, ahonnan a legenda szerint csak a gyermeke születésekor jött fel, akit később Christian-Liberté néven anyakönyvezett (Boltanski egyébként nem egyedüli gyermek, két fivére szintén ismert francia értelmiségi: a nyelvész Jean-Élie és a szociológus Luc). Gyermekkorát egy túlóvó környezetben töltötte, közel húszéves koráig kíséret nélkül még az utcára sem mehetett ki. Tanulmányait hamar félbehagyta, ezért teljesen autodidakta módon szerezte ismereteit. Később megismerkedett a szintén képzőművész Annette Messagerrel, akivel azóta is egy párt alkotnak. Életében az egyik legnagyobb váltást a szülői otthonban kialakított műterem elhagyása és a Malakoffba költözés jelentette (1981-ben), valamint ezzel közel egy időben a szülei halála. Christian Boltanski valós életének eseményeiből ennyit érdemes felidézni, a többi már a művek története.

Ugyanakkor korai munkái közül már az 1969-ben kiadott első könyv (*Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944-50)* is hamis fotókat mutat fel saját fotókként; pár évvel később pedig az *Album de photos de la famille D., 1939-1964* (1971),[7] amelyet Boltanski első meghatározó kiállításán, az 1972-es *documentá*n mutatnak be, egy egyszerre képzeletbeli és valós Michel Durand családját prezentálja egy teljesen átlagos család fényképalbumaként (Franciaországban a Durand az egyik legelterjedtebb név). Innentől kezdve Christian Boltanski önarcképei éppannyira sajátok és nem sajátok (hiszen többnyire nem az ő vonásait rögzítik), mint összes portréja, amelyeken ismeretlen tekintetek szólítanak meg minket, megragadó és kikerülhetetlen erővel.

Mindezek után, kicsoda Christian Boltanski? Mit jelent egy neki szentelt életmű-kiállítás?

Ha a Boltanski név alatt az általa alkotott és következésképp őt alkotó művek sokaságát értjük, akkor van-e jelentősége annak, hogy az egyes művek

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

milyen sorrendben jöttek létre? Boltanski szerint egyértelműen nincs, mivel kategorikusan elveti a fejlődés bármilyen elvét. Többször hangot ad azon meggyőződésének, hogy sem általában a művészetben, sem az egyén művészetében nincs valódi fejlődés. Ugyanazokat a kérdéseket tesszük fel újra és újra, legfeljebb a válaszadás eszközei és formái változnak. Ezért a Boltanski-életmű-kiállítás sem követhet egy hagyományos, kronologikus utat.

Ezek után azt várhatnánk, hogy a kiinduló- és végpontnak – amelyet a kiállítás elején elhelyezett két neonfelirat: a *Depart* (2015) és az *Arrivée* (2015) jelez – voltaképp egybe kellene esnie. Annál is inkább, mert ez a két szó az életet is szimbolizálja, amely minden pillanatában elindulás és megérkezés. A két végpont egybeesése továbbá kifejezhetné a megállást vagy stagnálást is, hiszen ahogy a katalógusban Boltanski megfogalmazza: „úgy vélem, hogy egy *ráadás* időben élek, már legalább tíz éve meghalhattam volna."[8]

Ezzel szemben a kiállítás – talán a kiállítótér jellegéből adódóan – a kronológiát nem teljesen bontja meg. Az első teremben a korai korszak két emblematikus művével találjuk szembe magunkat: a *Le chambre ovale* (1967) című festménnyel és a kompozíciójában erre erősen emlékeztető, *L'Homme qui tousse* (1969) című, alig háromperces rövidfilmmel,[9] amely a minimalista expresszionizmus jegyeit mutatja. A földön ülő, görcsös fájdalommal előredőlő, színes festékkel borított figura mintha egyszerre köhögne, öklendezne és hörögne. Ez a sokkoló és nehezen elviselhető hang, még a teremtől eltávolodva is, sokáig hallható. Az utolsó teremben viszont a közelmúltban készült két *Animitas*t látunk (*Animitas Chili,* 2014 és *Animitas blanc,* 2017). Mindkettő a természet színházaként megjelenő videóprojekció, amelyek közül az első egy még eleven, a második egy már halott tájat mutat, a bennük lengedező szélcsengőkkel, amelyek úgy szólnak, akár a lélekharangok. Ha tehát összevetjük az első és az utolsó termet, akkor azt mondhatjuk, hogy mégiscsak van egy időbeli haladás, még akkor is, ha a közbülső termekben a kronológia felborul. Ezt a haladásérzetet – amely voltaképp a semmi felé tartó haladás – még inkább alátámasztja a kiállítás utolsó, kifejezetten erre az alkalomra készült alkotása, a *Le Passage* (2019). A mindössze hat másodperces némafilmen – amely egy vászonra vetített, fekete-fehér mozgókép-szekvencia – a hátulról mutatott tömeg lassan a semmibe tűnik.

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Azt gondolhatnánk, hogy az eltűnés a kései évek problémája, ez azonban csak részben igaz. Valójában Boltanski, szigorú következetességgel, azokat a problémákat gondolja újra, amelyek „túlélő" státuszából adódnak.[10] Ahogy a 2005-ös beszélgetésben megfogalmazza: „azt hiszem, hogy igazán a 20. századhoz tartozom, és kiváltképp a háború utáni évekhez".[11] Műveiben ezért elsődleges kérdés az, hogy miért lesz valakiből (és nem valaki másból) túlélő. Erre persze nincs válasz, a sors és a vakszerencse fogalmain túl, amelyek Boltanskit megrögzötten foglalkoztatják. Fő törekvése az, hogy művei nyomot hagyjanak azok helyett, akik látszólag nyomtalanul tűntek el. Minden műalkotás így lesz jeladás, amely egy már ott nem levőről tanúskodik, távollétének felmutatása által. Boltanski saját személyét és életét csak annyiban tartja fontosnak, amennyiben lehetővé teszi, hogy általa a feledésből kiemelkedjenek egyes efemer, semmibe veszett életek.

Mindez azt jelenti, hogy művei látszólagos életrajzi jellege csak eszköz ahhoz, hogy rejtett vagy láthatatlan életek felfedezése felé vezessen. A személyesség tehát itt nem művészi narcizmus, nem nyilvános gyónás, nem leplezetlen kitárulkozás. Épp ellenkezőleg, Boltanski ragaszkodik ahhoz a tényhez, hogy folyton hazudik (hangsúlyozva, hogy a valóság túl komplex ahhoz, hogy egyértelműen kifejezhető legyen, és hogy minden művészet, amelyik műalkotásokat hoz létre, nem kimondja, csak érzékelteti az igazságot).[12] A hazugság nyílt felvállalása ugyanakkor a hazug paradoxonához vezet – vajon ebben hihetünk neki?

Ezért talán messzebbre jutunk, ha inkább igazi mesemondóként tekintünk rá, a benjamini értelemben, amely szerint „a mesemondó az az ember, aki élete gyertyáját meséinek gyengéd lángjával teljesen el tudja fogyasztani".[13]

Christian Boltanski életmű-kiállításának megközelítéséhez és rövid bemutatásához a továbbiakban azt az utat követjük, hogy felidézzük az általa elmesélt mítoszok néhány alapelemét, abban a sorrendben, ahogyan a Pompidou Központ neutrális kiállítótereiben megjelennek. Hét nagyobb témát jelölünk ki, amelyek nem különíthetők el élesen, mivel egymást is átjárják, ahogy a bennük felbukkanó altémák is lehetnének főmotívumok. Emiatt értelmezésünk némiképp önkényes, de talán lehetővé teszi nem csupán a kiállítás, de egy gondolkodásmód felvázolását.

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Gyermekkor kronológiák

„Az első emlékek mindig kitalált emlékek”[14] – mondja Boltanski életrajzi visszaemlékezései kezdetén, és ez jelenik meg a kiállítás elején látható, egy képzeletbeli gyermekkort ábrázoló munkáiban. Ilyenek a már említett Durand családi fotók, de a *Club Mickey* gyerekújságból kivágott gyermekportrék is, amelyek azt a normális gyermekkort ábrázolják, amelyet Boltanski nem élhetett át. Ugyancsak egy másik gyermekkort idéz az a fekete-fehér fotósorozat, amelyen hatéves unokaöccse ruhái szerepelnek (*Les Habits de François C.,* 1971). Ezek az elnyűtt öltözékek, amelyeknek nem látjuk a viselőjét, már egy későbbi nagy téma, a ruhák felé mutatnak. Szintén egy gyermekkori alapélményhez kötődik Boltanski fő szenvedélye: a gyűjtés. Minden gyermek nagy gyűjtő,[15] gondoljunk csak a gyermekkori növény-, rovar-, bélyeg-, képeslap-, játékgyűjteményekre. Ezek a féltve őrzött tárgyak később többnyire elvesznek, legfeljebb csak egy-két darab marad meg belőlük. Ezt mutatják Boltanski nagy vitrinjei is (*Vitrine de référence,* 1972), amelyek tárlóiban a legkülönbözőbb, teljességgel esetleges tárgyak tűnnek fel: családi fényképek, tablóképek, rajzok és jegyzetek, olvasókönyvlapok, orvosságos dobozok, karszalagok, hajtincsek, kövek és kiszáradt sárgolyók... Eltűnt idők nyomában való kutatást jeleznek ezek a rekvizitumok, ugyanakkor a múzeumi tárlók már az eltávolodást, a tárgyilagos és semleges rendszerezést is jelzik. Nem fedezhető fel ezekben az „ősgyűjteményeken” alapuló vitrinekben semmi nosztalgia, legfeljebb a személyes archívum létrehozásának vágya az, ami először itt figyelhető meg. Ennek folytatását látjuk majd egy későbbi teremben a *La Vie impossible de C.B.* (2001) óriástablóin, amelyek már a felnőttkor nyomait őrzik (képeslapok, vázlatok, munkajegyzetek, menetjegyek, a befejezett művekről készült fotók). Ám ezekben sincs semmilyen tudományos rendszerező jelleg. Boltanski nem történész, hanem művész. Őt csak a mikrotörténetek és a „kis emlékezetek” foglalkoztatják, amelyek az évek távlatából elveszítik személyes jellegüket és vonatkozásaikat, és egy kor dokumentumaivá vagy lenyomataivá válnak. Boltanski szavait idézve: „A Nagy Történelem csak a könyvekben létezik, engem azok a kis történetek érdekelnek, amelyek megkülönböztetik az egyes egyéneket. Vágyat érzek arra, hogy mindenkinek külön múzeumot alkossak.”[16] Ebből a szempontból az is lényegtelen, hogy Boltanski saját gyermekkori tárgyait állítja-e ki, vagy imaginárius gyermekkorokat hoz létre. Hiszen végső soron, az időbeli távolság és az emlékek elhalványulása okán, minden gyermekkor képzeletbeli.

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Árnyjátékok

Szintén a gyermekkorból ered a fény- és árnyjátékok iránti faszcináció. Gondoljunk a laterna magicára, a kínai árnyjátékra, a diafilmvetítésekre, amelyek a gyermek számára egy mágikus világ emléknyomai. Boltanski először az 1980-as évek közepén kezd el árnyjátékszínházakat fabrikálni. Ennek legszebb példája az 1985-ben, a Salpêtrière-kápolnában megrendezett kiállítása (apja nem sokkal korábban ebben a kórházban halt meg). Itt jelentek meg először, a szakrális tér sejtelmes félhomályában, a kínai árnyjátékok mintájára létrehozott kis színpadai (*Théâtre d'ombres,* 1984–1997),[17] amelyek figurái fémszálon mozgatott papírfigurák voltak, akik fém forgószerkezetek közt mozogtak. Ezekből most két színpadképet láthatunk: az egyiken egy akasztott ember feje felett a halál groteszk és kissé ijedt angyala repked; a másikon egy állványon fejek és csontvázak lógnak egy mozdulatlan (vagy csak a ventilátor fuvallata által mozgatott) *danse macabre* szereplőiként. Ezek az árnyjátékok kis halálszínházak, a szó kantori értelmében. Nem véletlenül, hiszen Tadeusz Kantor az az alkotó, akit Boltanski a legközelebb érez magához, és akinek *Halott osztály* (1975) című előadásáról (amely szintén az emlékezet és a halál színháza volt) töretlen lelkesedéssel beszél. Ezek a kis, mechanikus és efemer bábszínházak[18] ugyanakkor előreutalnak Boltanski későbbi színházi munkáira. Társalkotóként ugyanis egyre több olyan előadás létrehozásában vesz részt, amelyek zenei és összművészeti alkotások, és így képzőművészeti munkáiban is egyre hangsúlyosabbá válik a zeneiség. Mindinkább úgy tekint műveire, mint sajátos partitúrákra, amelyek csak az újrajátszásban léteznek.

Szívregiszterek

Az árnyszínházak törékeny marionettfigurái, nem emberi mivoltukban is, az emberi esendőséget jelenítik meg. A fátumnak vagy vak végzetnek (a felülről irányító konstrukciónak vagy az alkotó kéznek) való kiszolgáltatottságot. A bábuk mozgatózsinórja, ahogy az élet fonala, bármelyik pillanatban elszakadhat. Ebben az emberi szívhez hasonlítanak, amely bármikor megállhat. Emiatt azok a pulzáló szívhangok, amelyeket Boltanski szintén gyűjteni kezdett, és kiváltképp az egyes dobbanások közötti

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

szünetek, egy különleges auditív tapasztalatot nyújtanak. A kiállításon a szívhangokat egy fekete tükrökkel borított falú, sötét teremben hallhatjuk, amelyet egyetlen izzó világít meg. Az izzó vibrálása olyan, mint a szív kihagyása: mindkettő „memento mori".

Érdemes megemlíteni, hogy Boltanski legnagyobb szívhanggyűjteményét (Les Archives du Cœur) egy japán szigeten helyezte el.[19] Emiatt Teshima szigete az elmúlt években kultikus és mitikus hellyé változott: egyrészt felkeresik azok, akik hozzátartozóik szívhangját szeretnék viszonthallani, másrészt az egész alkotás legendává válik. Valóban úgy hangzik, mint egy mese kezdete: van valahol, a tenger közepén, egy kis sziget, amely hetvenezer ember szívdobbanását őrzi...

Szellemképek

Boltanski nem a testek, hanem az arcok gyűjtője. A legkülönbözőbb installációkban helyezi el – keretek vagy állványok közé feszítve, tárlókba rakva, vásznakon vagy lepleken lebegtetve, süteménydobozokra vagy irattartókra ragasztva – azokat a fekete-fehér fényképeket, amelyeket változatos módokon (saját vagy ismerősök albumaiból, újságokból, felhívások révén) gyűjt össze. Többnyire látható fényforrásokkal megvilágítva (amelyek által minden arc külön fényt nyer), emelvényekre vagy profán oltárokra állítva, ezek a hétköznapi képek megmenekülnek a feledéstől. Boltanskinál minden fénykép olyan, akár egy utolsó portré: mivel nincs összehasonlítási alapunk, ezért ezek az egyetlenegyszer feltűnő, ismeretlen arcok önmaguk teljességeként és igazságaként jelennek meg előttünk. Habár így minden kép valódi ikonná válik,[20] mégis van köztük egy olyan fotósorozat, amely a „Veronika-kendők" címet viseli (*Les Véroniques,* 1996). Ezeken a valóban szubsztilis képeken a portrék vászonra applikált pauszpapíron tűnnek fel. Az anyag gyűrődése hullámmozgást kelt a képen, az elmosódott női arcok csak a felső harmadban tűnnek fel, mintha egy ágyban vagy koporsóban, állig betakarva feküdnének. Ezek a Veronika-arcok azonban távolról sem halottak, akad köztük, aki mosolyog vagy harsányan nevet, de még a legzárkózottabb is csak csendesen mereng. A Veronikák mellett, magasan a falon, egy izzókkal körbevilágított, fekete kabátot látunk (*Manteau,* 1991). Ez az emblematikus ruhadarab itt mintegy a transzfiguráció vagy a mennybemenetel pozíciójában tűnik fel, egy olyan Messiást idézve, aki már nincs jelen.

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

A következő termekben fekete-fehér portrék sokaságával találkozunk. Legmegragadóbbak talán azok a gyermekarcok, amelyek berlini gyermekkorok nyomait őrzik (*Les Portrait noirs,* 1993). Ezeken a képeken nem a gyermeki tekintetek meghatározhatatlan szomorúságát látjuk, épp ellenkezőleg, felszabadult és vidám arcokat, amint épp egy előadást néznek. Ámulatba ejtő az arcok éteri tisztasága. Érdemes megjegyezni, hogy Boltanski különösen érzékeny a Mindenszentek jelentésére, számára minden fényképen megörökített (és ezáltal halottá változtatott) gyermek szent. Portréikat ezért gyakran kis profán oltárokon helyezi el.

Ugyancsak feledhetetlen benyomást keltenek a fehér óriásvásznakon lebegő tekintetek (*Les Regards,* 2011), ahol a felnagyított arcokból csak a szemek őrződnek meg. Ezek a képek egy függönylabirintust képeznek, amely között a látogató hosszasan bolyonghat, még mielőtt kiér a felhőkarcolókként feltornyozott fémdobozokhoz, ahol a házak oldalán svájci újságok nekrológjaiból kivágott fotók őrzik a halottak emlékét (*Réserve: Les Suisses Morts,* 1991). Ez a rideg nekropolisz közvetlenül a Pompidou Központ nagy üvegablakai előtt található, így az eleven város veszi körbe, hátterét pedig Párizs mindig nyüzsgő panorámája adja.

Efemer életek

A fénykép és a halál közötti lényegi kapcsolatot kevesen érezték át Boltanskinál mélyebben. Minden fotográfia egy „egykor volt" vagy „ez volt":[21] egy már elmúlt pillanat és halott arc ábrázolása. A portrék legnagyobb tárlata a mintegy 1700 arcképet tartalmazó *Menschlich* (1994) című sorozat. A kiállításon ezek a képek egy átjáróba kerülnek, egyfajta halálfolyosót alkotva. Itt egyszerre tűnnek fel a legkülönbözőbb emberek, mintegy az utolsó ítéletre várakozva. A fénykép azonban maga az „utolsó ítélet", amennyiben kiemeli a feledésből, és ezáltal jelen levővé teszi a távol levőt vagy halottat.[22] Ez az utolsó ítélet azonban nem ítélkezik, mivel a Boltanski által véletlenszerűen egymás mellé helyezett képeken egyszerre láthatók ártatlanok és bűnösök, egymástól megkülönböztethetetlenül. Az a gesztus, ahogy Boltanski reflektorfénybe állítja ezeket a sötétségben vagy árnyékban leélt életeket, emlékeztet Foucault egyik utolsó kutatómunkájára, amelyben a filozófus elkezdte összegyűjteni a „becstelen életek" *(la vie des hommes infames)* dokumentumait.[23] Agamben egy szép tanulmányában

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

ennek kapcsán azt írja: „ugyanúgy, mint a régi fényképeken, amelyekről egy ismeretlen régvolt arca néz ránk a lehető legközelebbről, a gyalázatban is van valami, ami megköveteli a saját nevét, ami minden szón és emléken túl tanúságot tesz önmagáról."[24]

Ez a gondolat még inkább eszünkbe juthat azokat az állványokat nézve (*Les Portants,* 2000), amelyeken egymás mellett lóg, a *Detective* magazinból kivágott fotókon, a gyilkos és az áldozat képe. Csak ebben az esetben már eldönthetetlen, hogy ki melyik szerepet töltötte be. A fényképeken egyformán halottak.

Ravatalok

Boltanski számára egyetlen áthághatatlan tabu létezik: a fénykép nem mutathat holttesteket. Ezért az *El Caso* újságból kivágott halottak fényképeit fekete vászonnal takarja le, és így akasztja ki őket a falra (*Les Concessions,* 1996) abban a teremben, amelynek közepén fekete vászonnal letakart, villanykörtékkel megvilágított sírállványokat helyez el (*Les Tombeaux,* 1996). A letakart képek vásznát ugyanakkor a mennyezeten elhelyezett ventilátor mozgatja, és ezáltal utal az alattuk rejtett – egyszerre taszító és vonzó – látványra.

A kiállítás legmonumentálisabb síremléke a leghátsó teremben található (*Terril Grand-Hornu,* 2015). Az alkotás címe éppúgy jelent meddőhányót, mint hulladéklerakót. Egymásra tornyozott, óriási halmot képező fekete kabátok alkotják ezt az installációt. A ruharakás egyszerre utal legismertebb előzményére, a Grand Palais 2010-es „Monumenta" kiállítására,[25] és különbözik is attól (hiszen az előbbiben több különböző méretű, színes ruharakás volt látható). A ruhagyűjtés és felhalmozás gesztusa azonban már régóta foglalkoztatja a művészt. Ahogy az életműinterjúban megfogalmazza: „Kapcsolatot teremtettem a ruha, a fotográfia és a halott test között. Munkáim mindig a sokaság és az individuum közötti kapcsolatról szólnak: mindenki egyedi, miközben a tömeget nagyszámú egyed alkotja."[26] A ruhahalom pontosan leképezi az egyén és a tömeg viszonyát, miközben a levetett ruhák a távollevőre vagy az ábrázolhatatlanra (a testre vagy a halott testre) utaló jelek. Szívszorító élményt nyújtanak, mivel jelentésük megkérdőjelezhetetlen. Még akkor is, ha Boltanski így emlékszik vissza első felbukkanásukra: „amikor a műtermemben megalkottam

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

az első ilyen művet, őszintén mondom, nem gondoltam arra, hogy ezek a Soá ruhái. Miközben ez abszolút evidencia."[27]

Az emlékmű vagy síremlék körül sietősen járkáló alakokat látunk (*Prendre la parole,* 2005): valamennyien fekete kabátot viselnek, fejüket leszegik. Testük deszka, fejük egy lehajtott asztali lámpa. Viszont ha egészen közel megyünk hozzájuk, meghallhatjuk egy kis dobozból kiszóló, hozzánk beszélő hangjukat.

Ugyanezen terem végében, az egész falat kriptasorként beborító dobozok őrzik a Grand-Hornu bányászairól (az 1920 és 1940 közötti időszakból) fennmaradt nyomokat (*Les Registres du Grand-Hornu,* 1997). A terem másik végében viszont, közvetlenül a kijárat előtt, az *Animalitas* két videóját láthatjuk, ha hátat fordítunk a nagy ravatalnak, a gyászolóknak és a kriptasornak; vagyis ha elfordítjuk a halálról a tekintetünket.

Természetszínházak

Boltanski nagy természetszínházai mind videóprojekciók, nem léphetünk be a tereikbe, legfeljebb csak panorámaként vesznek körbe minket, ahogy ezt egy korábbi teremben a *Misterios* (2017) videóinstallációja tette, amely a patagóniai bálnákkal (akik a legenda szerint a világegyetem titkainak őrzői) való sikertelen kommunikációs kísérletet dokumentálja. Az ember kérdéseire a természet nem válaszol, vagy válasza a hallgatás. Az *Animitas Chili* (2014)[28] és az *Animitas blanc* (2017) viszont csak távolról és szemből látható, habár a projekció előterében a vetített háttérre utaló tárgyak vannak szétszórva. Az első esetben széna és száraz virágok, a másodikban fehér papírgalacsinok. Ezek az *Animitas*ok (amelyek neve a chilei utak melletti balesetekre emlékeztető kis oltárokat idézi) azonban ürességükben is őrzik az ember nyomait. Hiszen ki más helyezhette volna el a kiégett vagy hófehér tájban a hajlékony pálcákon lengő szélcsengőket? Ezek az apró lélekharangok felidézhetik azokat a temetői harangszerkezeteket is, amelyek a 19. században a sírokat az őrbódéval kötötték össze, hogy ha a halottról kiderülne, hogy valójában csak tetszhalott, ezek segítségével jelt adhasson.[29] Ebben az esetben azonban a csengőket csak a szél mozgatja. Mégis megnyugtató, hogy halk csilingelés van, és nem halotti csend.

A két *Animitas* közötti kijárat felett ott világít piros neonbetűkkel a megérkezést jelző tábla (*Arrivée,* 2015). A halálterekből kilépve elindulhatunk

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

a város eleven terei felé. Pontosabban azonnal a múzeum shopjában találjuk magunkat, a felhalmozott könyvek és a turistacsalogató bóvlik között. Nincs hely az átállásra, az áthangolódásra. Ugyanakkor, ha őszinték akarunk lenni, azt is be kell vallanunk, hogy a teljes belefeledkezés élménye a kiállítótérben sem jön létre. Ez pedig erős hiányérzetet kelt, mert Boltanski számára különlegesen fontosak a terek. „A művek csak akkor léteznek számomra, amikor egy térben anyagi formát öltenek”[30] – hangsúlyozza, és ha visszagondolunk legemlékezetesebb párizsi kiállításaira, akkor valószínűleg a Salpêtrière-kápolna szakrális vagy a Grand Palais monumentális tere jut eszünkbe. Mindkét esetben a tér a kiállítás főszereplőjévé vált, olyannyira, hogy Boltanski ahhoz is ragaszkodott, hogy a Grand Palais-beli kiállítást télen rendezzék meg, hogy a hideg és az üvegtetőn beáramló rideg fény még erősebb fizikai élményt keltsen. A Salpêtrière-ben pedig eleve adott volt az a félhomály, amely kiállításainak lényegi eleme: a nézőnek először meg kell küzdenie azért, hogy látni tudjon a sötétben, majd amint erre képes, a teret átérezve, különös megrendültséggel bolyonghat benne. Ezek a szokatlan, eltérő terek így egyfajta immerzív színházként működnek. Boltanskit idézve: „Kiállításaimban a nézők színészekké válnak. A sötétségben bolyongás a művek elemi része, melyet azért hozok létre, hogy a látogató különböző fizikai érzeteket élhessen át.”[31]

Ehhez hozzátehetjük, hogy Boltanski műveit a kiállítóterekbe komponálja, így azok az idő művészeteihez (vagyis az előadó-művészetekhez: a színházhoz, a zenéhez) hasonlóan megszűnnek létezni a kiállítások után. Vagy inkább csak visszahúzódnak a létezéstől, megőrizve annak a lehetőségét, hogy bármikor újra létrejöhessenek. Erre az állandó újraalkotásra, újrakomponálásra utalnak a művész szavai: „Egyre inkább úgy tekintek a munkáimra, mintha kották lennének, melyeket el kell játszani, és amelyeknek a kiállítások az új interpretációi. Játék közben átalakítom őket.”[32]

A kiállítás tehát csak akkor szólalhat meg autentikus hangon, ha pontosan rezonál a térre, ha különválaszthatatlan tőle, eggyé válik vele. Emiatt Boltanski egyre ritkábban állít ki múzeumokban és hagyományos kiállítóterekben, inkább a szokatlan helyszínek vonzzák. Adódik a kérdés, hogy miért épp a Pompidou Központban rendezte meg életmű-kiállítását. Ahogy a szöveg elején utaltunk rá, Boltanski már tíz éve is beszélt arról a kihívásról, amit ennek a mindenki által ismert térnek az átalakítása jelent.

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

„A téralkotás rettenetesen érdekel. Pontosabban az, hogy fizikai kapcsolatba kerüljünk a térrel, hogy eltöröljünk egy helyet, hogy el tudjunk feledkezni arról, hogy a Pompidou-ban vagyunk."[33] A gazdag és átfogó kiállítás viszont (egyedül) ebben a tekintetben kudarcot vall, itt még Boltanskinak sem sikerül teljesen legyőznie a teret.

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

AZ ÁRNYÉK MÍTOSZA BOLTANSKI, KENTRIDGE ÉS BALLEN MŰVEIBEN

Miért van szükségünk mítoszokra és mitológiákra? A nemrég elhunyt francia fenomenológus, Marc Richir (1943–2015) egy rövid könyvet (*La naissance des dieux*[1]) szentelt a mítoszok iránti szükségletnek mint a görög mitológia és tragédia okának. Állítása szerint a mitológiában minden későbbi (filozófiai és politikai) rendszer első vázlatát és alapítását megtaláljuk. A mitológia azonban még a türannoszok (az istenek) egyeduralmát hirdeti, ezért szükségszerű a lerombolása. Ezt a rombolást a görögöknél a tragédia végzi el, amely az embert önmagával, saját létezésének talányával szembesíti. A mítoszok tehát felépítenek egy vallási és politikai rendszert, legitimálnak egy hatalmat (a despotizmust), és megteremtenek egy államesményt. A klasszikus görög tragédiák viszont megmutatják az istenek világának irracionalitását. Már Aiszkhülosz *Leláncolt Prométheusz*a megkérdőjelezi Zeusz uralkodásának legitimitását, Szophoklész *Oidipusz király*a az eleve elrendeléssel szembeni küzdelem és az egyén öntudatra ébredésének története, Euripidésznél pedig már csak egy üres masinéria marad a mitologikus világképből, amelynek ez a színház (főként a szerző utolsó darabjával, a *Bakkhánsnők*kel) egyben a felszámolása is. A színház tehát egyszerre képes arra, hogy rámutasson egy régi világkép elégtelenségére, és ezáltal önmagunkkal szembesítsen. Richir szerint a görög tragédia a transzcendentális hipnózis állapotát tükrözi. A transzcendentálist ekkor a kanti értelemben kell értenünk, vagyis ami vizsgálataival túlmegy a tapasztalati valóságon, hogy annak lehetőségeit kutassa. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a színház a valós világ zárójelbe helyezése (epokhé) által, mintegy az éber álom állapotában végzi vizsgálatait, amelyek a jelenre vonatkoznak. Így gyökerezik a politikai demokrácia fogalma az istenek zsarnokságából való kiábrándulásban, és ezért lehet az ősi mítoszok lerombolása egyben az új öntudatra ébredés folyamata. A tragédiák ugyanakkor feltárják a kollektív tudattalan állapotát, amelyből szintén (ahogy a hipnózisból) fel kell ébrednünk, hogy visszatérhessünk a valóságba. Méghozzá egy olyan valóságba, amely (immár tudatosan) szimbolikusan

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

megalapozott. Ahogy a könyv zárófejezete megjegyzi, a tragédia kalandjának vége hasonlít a pszichoanalitikus terápia kezdetéhez, ám ettől eltekintve – Richir szerint – leginkább csak ellentétekről beszélhetünk, hiszen míg a tragikus tapasztalat kollektív, addig a pszichoanalízis egy személyes élmény megközelítése.

A művészet pedig nem a kollektív vagy egyéni tudattalan megnyilvánulása, hanem egy tudatos szimbolikus megalapozás. Természetesen vitatkozhatunk ezzel a richiri állásponttal (ahogy ezt a művészeti példák kapcsán meg is tesszük), mostani elemzésünk szempontjából azonban az a leglényegesebb tézise, hogy minden valóságkoncepció egy szimbolikus megalapozáson nyugszik. Ez a szimbolikus megalapozás időről időre változik, ezért van szükségünk mindig új mitológiákra.

Az árnyék felfedezése

A művészet számára a világosság mítoszainál érdekesebbek a sötétség mítoszai. Pontosabban a világosság mítoszai nem választhatók külön fordított (hason)másuktól: a sötétségtől és az árnyéktól. Ahogy Nietzsche *A tragédia születésé*ben[2] rámutatott, a klasszikus görög tragédia mögött egyaránt ott áll az álom (Apollón) és a mámor istene (Dionüszosz), a principium individualis elve és a kollektív eksztázis szelleme. A tragédia világos, értelmi rendje tehát egy sötét alapon nyugszik.[3]

A legtöbb mítoszban fontos szerepet játszik a sötétség: legyenek azok akár filozófiai, akár művészeti (eredet)mítoszok. Ennek igazolására idézhetjük Platón barlanghasonlatát,[4] amely szerint az emberek élete a lelláncolt barlanglakókéhoz hasonló, akik tekintetüket csak egy irányba tudják fordítani, így csupán a barlang falára vetülő árnyjátékot látják, azt gondolják valóságnak. Ha azonban képesek lennének megfordulni, akkor felfedezhetnék, hogy a valódi létezők (az ideák) a hátuk mögött mozognak. Platónnál az ideák világa a tiszta fényhez, a valóságnak hitt világ pedig az árnyékokhoz tartozik. Innen ered a filozófus művészetekkel szembeni kritikája, amely szerint azok csak az utánzat (az árnyékvilág) utánzatát képesek előállítani.[5]

Az árnyék ott van a festészet alapító mítoszában is, idősebb Plinius *Naturalis historiá*jában,[6] amely szerint a festészet kezdete bizonytalan és homályos. Az egyiptomiak dicsekvő állítása helyett, amely azzal kérkedik,

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

hogy ők már 6000 évvel a görögök előtt felfedezték a festészetet, Plinius szerint érdemesebb azt a görög mondát figyelembe venni, amely azt állítja, hogy a festészet kezdetben árnyékrajzolás (szkiagráfia) volt. Egy korinthoszi fazekas lánya távozó kedvese árnyékát rögzítette egy széndarabbal a falon, vagyis a rajz alapító gesztusa egy távozás miatti gyászreakció (a gyorsan eltűnő árny lehetetlennek tűnő megragadása). Ettől kezdve az árnyék története (a vetett és a megragadott árnyéké) összefonódik a művészet történetével.[7] Számtalan példát hozhatnánk az árnyékok megjelenítésére az antikvitástól kezdve a művészi kéz nélkül rögzült tragikus mementóig, a hirosimai árnyékig (amely az atombomba-becsapódás következtében a betonba égő emberi árny). A most röviden felidézett három példa a 20. század tragikus történelmi tapasztalatai felől gondolja újra az árnyék szerepét, és teremt új mitológiákat.

Boltanski árnyszínháza

„Mítoszokat alkotni fontosabb, mint műveket”[8] – vallotta Christian Boltanski (1944–2021), aki önmagát elsősorban mesélőnek tartotta, és aki egész életéből mítoszt alkotott.[9]

Boltanski 1984 és 1997 között, több mint egy évtizeden át, készítette varázslatos árnyékszínházait *(Théâtre d’ombres).* Ennek legszebb példája az 1985-ben, a Salpêtrière-kápolnában megrendezett kiállítása (apja nem sokkal korábban ebben a kórházban halt meg). Itt jelentek meg először, a szakrális tér sejtelmes félhomályában, a kínai árnyjátékok mintájára létrehozott kis színpadai, amelyek figurái fémszálon mozgatott papírfigurák voltak, akik fém forgószerkezetek közt mozogtak. Az árnyjátékos-művész a keleti bábszínházakat és törzsi rituálékat egyaránt idéző installációi az évek során folyamatosan átalakultak, nem volt két egyforma változatuk. Ám szükségszerű volt ez a metamorfózis, mivel az árnyék legjellegzetesebb vonását, efemer mivoltát fejezte ki.

Boltanski az árnyék iránti vonzódását különböző okokra vezette visszsza.[10] Az árnyék egyrészt a halál megjelenítése (a halál: az árnyak birodalma), másrészt lényegi kapcsolatban áll a fotográfiával (voltaképp nem más, mint primitív fotográfia). Továbbá az árnyék maga a megtévesztés, a látszat, a csalás – ami szintén fontos tényező Boltanski számára, aki saját életnarratívája kapcsán gyakran megjegyezte, hogy „annyi hamis

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

anekdotát meséltem már, hogy nincsenek gyermekkori emlékeim".[11] Az árnyjáték elsősorban a gyermekkor képzeletvilágához kapcsolódik, először a gyermeki fantáziát igézi meg. Ugyanakkor Boltanski az árnyakat az ősi mítoszokhoz is kapcsolja, mivel egy kiüresedett *deus ex machinát* lát bennük. Olyan masinériát, amely láthatóvá teszi a mozgatás eszközeit, de amely mögül a mozgató (az isteni manipulátor) hiányzik, vagy távol marad. Pontosabban, üresen hagyott helyét projektorok vagy gyertyák veszik át. Egy fényforrás segítségével (Platón barlanghasonlatához hasonlóan) a művész által kreált apró figurák árnyékai a falra vetülnek, hatalmas kinagyításban. Azonban, a platóni elképzeléssel ellentétesen, itt egyszerre látjuk az állványzatokra fellógatott bábokat és kivetülésüket, együtt tapasztaljuk meg a valós és az imaginárius világot. Persze csak addig, amíg ég a fényforrás, amelynek kihunytával az árnyjáték is semmivé foszlik, eltűnik, nincs többé jelen.

A Boltanski-féle árnyak kartonpapírból és/vagy vékony fénylapokból készített, légiesen könnyed, szinte anyagtalan figurák. Lehetnek kis csontvázak, vékony pálcikaalakok széles gesztusokkal, apró sziluettek, nagy fejek, kivájt koponyák, furcsa szárnyas lények (angyalok vagy démonok), képzeletbeli állatok, különös szerszámok, keresztek. Ezek a különböző tárgyak nagy állványokra fellógatva mozognak, mintha táncolnának. Ez a *danse macabre* azonban – középkori előképéhez hasonlóan – nem annyira tragikus, mint inkább elgondolkodtató. Hatása (a bűvészmutatványokhoz hasonlóan) az illúziókeltés és az elkápráztatás.

Kentridge árnyékmenete

A Johannesburgban alkotó, litván és német zsidó felmenőktől származó (apai dédnagyapja ortodox zsidó, aki a századfordulón emigrál Dél-Afrikába) William Kentridge (1955–) azon művészek közé tartozik, akik tudatosan használják Platón barlanghasonlatát. Többször is hivatkozik rá, ezek közül a legismertebb 2001-ben tartott előadása: „Az árnyék dicsérete" *(In Praise of Shadows)*.[12] Ebben Platón egyrészt a modern mozi megálmodójaként jelenik meg, másrészt Kentridge vele szemben kel az árnyékok védelmére. Ahogy későbbi kiállítása, a „Fekete doboz" *(Black Box/Chambre noir)* kapcsán részletesen kifejti,[13] habár Platón a nyugati filozófia leghatásosabb mítoszát alkotta meg, de tanítói szándéka csak arra irányult,

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

hogy a sötétségből a fényre vezesse ki az embereket. Azzal viszont nem foglalkozott, hogy mit jelent a teljes, tiszta fénybe nézni (természetesen az elvakulást). Mint ahogy azt is figyelmen kívül hagyta, hogy mit tanulhatunk az árnyékoktól. Kentridge a gyermekek játékát idézi, akik önfeledten csodálják a kéz falra vetülő árnyékában megpillantott madarat. Számukra ez az illúzió tökéletesen valóságos. A művész célja pedig, hogy az árnyékrajz (szkiagráfia) által egy olyan állandó változásban levő világot teremtsen, amelynek nézői gyermeki önfeledtséggel csodálják az átváltozásokat, miközben tisztában vannak azok mesterséges mivoltával.

A nyolcvanas években kifejlesztett új alkotói mechanizmusában, sajátos animációiban – ahol a stop-motion technika segítségével (amely percenként 25 állóképet rögzít) a szénkrétával készült rajzokat folyamatosan eltörli és módosítva továbbrajzolja – Kentridge egy olyan vizuális logikát valósít meg, amelyben nincs semmi előretervezés. A művek palimpszeszt jellege így az emlékezet működését (a felejtést és a bevésést) idézi. Az animációkban megjelenő alakok többnyire árnyékszerű figurák (bár későbbi videóinstallációiban, így a most Magyarországon is látható „Lágyabban játszd a táncot"-ban,[14] már élő szereplőket mozgat). Legismertebb ilyen műve az 1999-es „*Árnyékmenet" (Shadow procession),* amely egyszerre emlékeztet rabok és munkások arctalan menetelésére, valamint diadalmenetekre, ünnepi felvonulásokra. A három részből álló, hétperces rövidfilm első részében egy elégikus-repetitív zenére (Alfred Makgalemele utcai zenéje) főleg munkások és sebesült katonák vonulnak fel. Már itt is megtapasztalható a különböző idők anakronisztikus jelenléte. A második rész egy irodalmi mítoszt: Jarry *Übü király*át idézi (Kentridge 1997-ben megrendezte az *Übü és az Igazság Bizottság* című bábelőadást).[15] A groteszk diktátor itt egy pantomimszerű figura, hatalmas hassal és óriási, gesztikuláló kezekkel. Majd a közjátékot követően, a harmadik részben újabb menet indul, de más felvonulókkal. Az emberek és állatok mellett antropomorfizált tárgyak menetelnek (például hatalmas olló, telefonpózna, hangosbeszélő), valamint feltűnik egy hatalmas szem, a legjellegzetesebb szereplő mégis egy rémült, menekülő macska lesz. Habár a záróepizódban egyfajta szürreális, anarchikus erőszak is felfedezhető, de a kortárs *danse macabre* leginkább energiát sugároz. Fontos továbbá, hogy ennek a menetelésnek nincs vége, a menet nem zárul le, csak hirtelen megszakad. A magukkal ragadó képsorokat nézve arról sem feledkezhetünk meg, hogy

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Kentridge művészete mindig politikai jelentéssel bír,[16] minden alkotása mögött ott van történelmi háttérként Dél-Afrika (az apartheid és a poszt-apartheid korszaka). Azonban sohasem válik propagandaművészetté, mivel célja az elbizonytalanítás. Szemben a történeti felvonulásokkal, amelyek mindig határozott céllal bírnak, a kentridge-i meneteknek soha nincs pontosan kijelölhető iránya. A szereplők ugyan határozottan haladnak, de sem azt nem tudjuk, hogy kik ők, sem azt, hogy miért és hova mennek. Az életmenetet és a haláltáncot egyszerre megjelenítő felvonulás résztvevői így válnak mitikus alakokká, egy most is teremtődő mitológia névtelen szereplőivé.

Roger Ballen és a jelenések színháza

A szintén Johannesburgban élő és alkotó, amerikai származású fotográfus, Roger Ballen (1950–) életművében[17] kivételes szerepet játszik a *The Theatre of Apparitions* című projekt (2005–2013),[18] amelyben először társította a rajzot és a fotográfiát. Saját fotográfusi munkájáról így vall: „számomra a kamera meghatározása mindig a *camera obscura* volt, egyfajta betekintés saját homályos bensőm sötétkamrájába."[19]

A sorozat ötletét egy női börtön adta, amelyet korábbi filmje *(Memento mori)* forgatása során keresett fel, és ahol az üvegablakokba karcolt ábrákat fedezett fel, amelyeket a napfény felragyogtatott. Ennek nyomán Ballen is eldobott üvegekre visz fel vastag festékrétegeket különböző technikákkal (asszisztense, Marguerite Rossouw segítségével), amelyeket aztán gyorsan lekapar és azonnal lefényképez. Mivel nem használ vakut, ezért különösen fontos, hogy a kamera mögött (akárcsak Platón barlangjában) elég fény legyen. Az ábrákban nincs semmi tudatosság, létrejöttüket Ballen ahhoz a folyamathoz hasonlítja, ahogy a sötétkamrában, az előhívó hatására, misztikus módon megjelennek a képek. Ebben az esetben a művész keze az előhívó, amely a festékrétegek alól kibontja az alakokat, amelyek leginkább a paleolit kori barlangfestészet vagy az *art brut* figuráira emlékeztetnek. Ballen saját sziluettjeit olyan vibráló archetípusokhoz hasonlítja, amelyek az emberiség kollektív tudattalanjából bukkannak elő. A *Jelenések Színházá*ban így egyszerre fedezhető fel valami ősi és kísérteties, archaikus és szürreális jelleg. A művész szerint ezek a fekete-fehér fényképek a psziché színpadát mutatják: vagyis a képzelet, az álmok, az emlékek

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

színterét. Egyfajta „mitologikus emlékfosszíliaként”[20] működnek, amelyek a nézőket arra invitálják, hogy saját tudattalanjukból hívják elő őket.

Ballen fotográfiai színháza – ahogy Boltanski vagy Kentridge installációi és animációi – olyan színtereket mutat fel, ahol az ember helyét az árnyék veszi át. Ez azonban nem kelt hiányérzetet, épp ellenkezőleg, egyfajta ősszínpadot, architheatrumot fedezhetünk fel (újra) benne, amely az árnyék mítoszait viszi színre.

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

AZ EMLÉKEZET ÉS A TERMÉSZET SZÍNHÁZAI
Claudio Parmiggiani, Giuseppe Penone

Parmiggiani és az emlékezet színháza

Nehéz úgy élni Velencében, hogy ne érezzük jelen levőnek a múlt(ak) szellemét. Giorgio Agamben egy rövid szövegében a „kísértetek" között élés hasznáról és nehézségeiről beszél.[1] Manfredo Tafurival szemben, aki egy 1993-as építészeti konferencián Velence holttestének hiábavaló feldíszítését kritizálta, Agamben nem a holttest *(cadavre),* hanem a kísértet vagy szellem *(spettre)* kifejezést használja, amely nem a halál megmerevedett állapotát jelzi, épp ellenkezőleg, a kísértetek nagyon is eleven jeleket adnak. A régi városok pedig – ahogy Walter Benjamin leghitelesebb olasz kommentátoraként megjegyzi – a jelek városai, amelyeket kószálásai során elsősorban a *flâneur* olvas. A városok jelei éppúgy megfejtésre várnak, mint az álom jelei, ezért a legtöbb jelet adó Velence lesz a legálomszerűbb város.

Agamben szerint Velencében a kortárs jelen paradigmájára is ráismerhetünk, hiszen minden szempontból egy „utókorban" élünk, emiatt az a város, amely hosszú idők óta a saját történeti korszaka után helyezi magát és fantomszerű utóéletét éli, a legmodernebb város. Vagy legalábbis a legőszintébb, hiszen nyíltan felvállalja romjait, elismeri kísértetszerűségét, nem akar „élőnek" látszani.

Azért idéztem Agamben szövegét, mert Claudio Parmiggiani (1943–) üres terei vagy nem helyei[2] szintén ezt a kísérteties jelleget közvetítik. *Delocazioni* című sorozata (1970–1972) – fehér-rózsaszín-szürke-sárga monokróm képek, por és hamu nyomaival –, amelynek néhány darabját Velencében is kiállították, a hiány színrevitele. Ahogy ő maga írja: „Teljesen üres, csupasz tereket állítottam ki, amelyeken egyedül a távollét van jelen [...] Ezeket az árnyéktereket úgy mutattam be, mint egy művet; a hiány terét a lélek tereként."[3]

Máshol ugyanezen művek képromboló jellegéről beszél: „A *Delocazioni* számomra valóban ikonoklaszta munka volt. Megfosztottam a kiállítótereket a képektől, és csak távollétüket állítottam ki, a por és a füst árnyékait."[4]

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Ez a mondat ugyanakkor mutatja Parmiggiani vonzódását az árnyékhoz, amelyet az első, az eredeti képnek nevez. „Az árnyékhoz kötődik a születés és a halál értelme. Az árnyék az a titkos hely, ahol az eszmék formát nyernek. Az árnyék az első tükörkép, mely az ember számára saját minden és semmi állapotát jelenti...”[5]

Nem meglepő, hogy önarcképét is árnyékként festi meg (*Autoritratto come ombra,* 1979), egyfajta fantomképként, „árnyszínházaiban” (üres képein és színpadszerű terein) pedig az ember saját árnyékával vívott küzdelmét láthatjuk. A por és a füst annak az eszköze, hogy a fantomszerű árnyak megjelenhessenek a vásznon. A művész egyedi technikájával tárgyakat halmoz fel, legtöbbször polcokra (könyvek és Morandi-féle csendéletek mellett), majd ezeket felgyújtja, így a mögöttük elhelyezett vásznon hagyott füst- és pornyomok rajzolják ki a már elégett tárgyak negatív lenyomatát.

Parmiggiani egyébként nem velencei festő (Luzzanóban született), de rendszeres vendége a Velencei Biennáléknak, számos önálló és kollektív kiállításon szerepelt műveivel (utoljára a 2022-es *On Fire* című tárlaton). Ám nemcsak a *Delocazioni* fantomszerű terei idézhetik fel Velencét, hanem sajátos „emlékezetszínházának” különböző projektjei is.

Mi is az emlékezet színháza? Prototípusáról, Giulio Camillo (1480–1544) fából készült, velencei makettjéről szinte semmit sem tudunk azon kívül, hogy illusztrációk díszítették és elég nagy volt ahhoz, hogy két ember egyszerre beléphessen és belülről csodálja – ahogy erről Rotterdami Erasmus barátja, Viglius számol be a filozófushoz írt, 1532-es levelében. Rajta kívül még I. Ferenc láthatta biztosan ezt az építményt, amelyet az ő kérésére Velencéből Párizsba szállítottak át. A makettnek később nyoma vész, így csak Camillo *A színház ideájá*ról írt könyve[6] alapján gondolhatjuk, hogy valójában egy mnemotechnikai modell volt, amely formájában és szerkezetében Vitruvius színházterveit idézte. A szövegben leírt, de nem ábrázolt színház egy hétszintes, hét szakaszra osztott nézőteret tartalmaz, amelyek bolygók nevét viselik. Ebben a színházban a néző nem a nézőtéren, hanem a színpadon foglal helyet, onnan láthatja az egyes szinteken és szekciókban megjelenő allegorikus figurákat, amelyek implicit módon a világ összes fontos mítoszát tartalmazzák. Camillo színháza voltaképp a kozmosz kicsinyített mása, minden lehetséges tudás tárháza a helyesen értelmezők, vagyis a beavatottak számára. A makettet övező legendák szerint

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Camillo elveszett művét kortársai és barátai, a leghíresebb velencei festők (köztük Tiziano és Francesco Salviani) festményei díszítették. A velencei emlékezet színháza ezért egyszerre tekinthető allegorikus képek galériájának, retorikai és mnemotechnikai segédeszköznek, amely az elmélkedő néző számára bepillantást enged a világ kozmikus összefüggéseibe.

Parmiggiani emlékezetszínházai nem támasztanak ilyen abszolút igényeket. Ő vagy használaton kívüli tereket rendez át, vagy új használati módokat tár fel ismert helyszíneken, különös atmoszférát teremtve. Ezek a valóban helyspecifikus alkotások csak az adott térben léteznek, legyenek azok akár profán, akár szent helyszínek. Ennek egyik legszebb példája a brüsszeli Les Brigittines egykori kápolnájában (ma művészeti központ) megrendezett kiállítása, ahol sikerült újra megteremtenie, a tér közepén elhelyezett hatalmas lombard (lélek)harang segítségével, egy meditációs teret vagy „csendszigetet".[7] Parmiggiani írásaiban nagy jelentőséget tulajdonít a csendnek, sokszor hangsúlyozza, hogy művei „a csendre való felhívások", installációi pedig olyan „színházak, ahol a csend kerül bemutatásra".[8]

Ezek az emlékezetszínházak nem utalnak konkrét (elmúlt) időre, inkább az időtlenség érzetét keltik. Ami nem meglepő annak ismeretében, hogy a művész szerint minden műalkotás csak anakronisztikusan, egy „idő nélküli időben" létezhet. Giorgio Agamben egy szép tanulmányát idézve: „a kortárs nem pusztán az, aki észlelve a jelen sötétségét, felfogja a fényt, melyben sohasem részesülhet, hanem az is, aki megosztva és közbeékelve az időt, képes azt átváltoztatni és kapcsolatba hozni más időkkel".[9] Emlékezetszínházaiban Parmiggiani pontosan ezt teszi. Legmegragadóbb terve mégsem egy épülethez, hanem a környezethez kötődik: ez par excellence a természet színháza.

2002-ben Robert Morris (1931–2018), amerikai szobrász és konceptualista művész társaságában, egy különös térkompozíciót hoz létre, a pistoiai Fattoria di Celle parkjában. A *Melencolia II* egyaránt megidézi Dürer 1514-es *Melencolia I* metszetét, Morris *Blind Time Drawings* című sorozatát (amelynek ötödik darabja szintén a *Melancholia* címet viseli) és Parmiggiani feljegyzéseit, amelyek szerint: „A melankólia számomra ismerős szó. Gyermekként a lélek betegségének gondoltam, amely elől menekülni próbálunk, de hiába. Ma viszont már nem tudnék ennek a mélyen belém gyökerezett érzésnek az intenzitása és érzékenysége nélkül élni."[10]

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

A két művész egy fénnyel átjárt bambuszliget mélyén helyezte el a düreri műből ismert elemeket, márványból kifaragva: egy poliédert, egy gömböt, egy kereket, egy oszlopot, valamint egy eldőlt rézharangot. Egy évvel később Parmiggiani ébenfekete (Nero Marquinia) márványból is kifaragta Dürer poliéderét, amelyet ekkor egy sírkőszerű márványlapra helyezett, a *Melencolia 1514–2003* címet adva alkotásának. A természet színházából így lett a melankólia emlékműve vagy síremléke.

Penone és a természet színháza

A természet színháza szintén megfigyelhető Giuseppe Penone (1947–) számos alkotásában, vagy még pontosabban az ember és a természet kapcsolata. Egyik első ilyen jellegű munkájában (*Continuerà a crescere tranne che in quel punto,* 1968) egy fa törzsébe helyezte kezének viaszlenyomatát, mintegy megérintve a fát. Ez a jellegzetes gesztus végigkíséri egész munkásságát, amelyben a fák központi szerepet játszanak. Előfordul, hogy frottage technikával végigköveti a fa erezeteit, a törzstől egészen a felső ágakig, és a kéreg lenyomatából csodálatos rajzokat alkot.[11] Máskor szobrokká formálja a fát, mint *The Listener* (2008) című szobrában is tette, amely új környezetbe helyezve, a 2021-es biennálé szimbólumává vált.

A kortárs művészek közül kevesen gondolkodnak hasonló érzékenységgel a természetről. Penone az első természetfilozófusok követője, amennyiben újra rácsodálkozik a természet elemeire (főként a földre, a vízre és a levegőre), és mintegy maga mögött hagyva a művészet korszakát, a természetet tekinti alkotónak és teremtőnek *(natura naturans).*

Hol a természettel együtt alkot, mint amikor a tájban magára hagyja a kézjegyével ellátott természeti elemeket, hol teljesen a természetre bízza az alkotást. Így jöttek létre az *Essere fiume* (1995) kőszobrai, ezek a folyókból kiemelt, a víz által megformált kövek, amelyeket a művész tekintete állít elénk természeti alkotásként. Penone szerint „a szobrászat a természet művészete",[12] ezért saját alkotásaiban is arra törekszik, hogy ezt a lehető legkevésbé manipulálja. Teszi ezt azáltal, hogy megőrzi és felmutatja a műalkotásban annak eredetét (a fát, a követ, a márványt). A művészeti alkotás ezáltal organikus folyamat lesz, amely a természeti átalakulásokat imitálja. A szobrok és rajzok a vegetáció metamorfózisait helyezik át egy másik közegbe, miközben az ábrázolás valódi megjelenítés lesz. Egy lezárhatatlan átváltozás felmutatása, amelyben összemosódik a természet és

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

a művészet, valamint az ásványi, a növényi és az emberi létezés határai. Penonét, számos kortársától eltérően, nem az állattá válás izgatja, sokkal inkább a növénnyé vagy kővé változás. Az emberi lét gyökereit, rizómáit és ásványi szilárdságát, lényegi csendjét kutatja.

Az ember, ha visszatalál a természethez, sajátos átalakuláson megy át: részben ő maga is növénnyé változik (ezt mutatják Penone rajzain az ágakká formálódó karok és kezek), másrészt felfedezi saját testén a növényi és ásványi jellegzetességeket (az erezeteket utánzó ereket, a kérget helyettesítő bőrt). Ezeket a természeti nyomokat (őslenyomatokat) kutatva maga is nyomot hagy a természeten. Művészetét ez az érintés és kontaktus határozza meg.

Penone esetében különösen fontos, hogy művészi reflexióit költői formában is megfogalmazza, nála az alkotás poétikussága nem választható el a róla való beszédtől.

Sajátos módszerének megszületésére így emlékszik vissza: „1969 májusában betértem egy erdőbe és sétálni kezdtem, lassan, elgondolkodva, csodálkozva, a folyékony fákba zárt minden formára figyelmesen. És akkor ez a katedrális kilépett az anyag néma világából, hogy a szobrászat és a valós költői használatának világába lépjen át."[13]

Ebből a rövid idézetből több gondolatot is érdemes kiemelnünk. Egyrészt meglepő lehet, hogy a művész „folyékony" fákról beszél. Ám Penone számára minden anyag, lényege szerint, állandóan átalakuló, ezért folyékony (a „panta rhei" elvét követve). Érdekes az is, hogy az erdő egy természeti szent hellyé – katedrálissá – változik át a benne elidéző látogató számára. Miközben a fában már testet ölt a későbbi szobor formája. Végül ez pár sor ars poeticaként is olvasható, hiszen kifejezi a művész egyik legfontosabb törekvését: a valóság költői átformálását. A művészet nem a semmiből teremt, valódi és egyetlen mintája a természet, és kitűzött célját akkor éri el, ha ő maga is természetszerűvé változik, ha a lehető leghűségesebben képes imitálni vagy megjeleníteni a természetet. Ahogy Penone szintén 1969-ben megfogalmazza: „A mű a jövőbe vetül, a fa növekedéséhez és létéhez kapcsolódik. A mű eljövendő: ahhoz, hogy birtokolni tudjuk, a fa oldalán kell állnunk, mint szerző oldalán. A változás, a fa növekedésének folyamata, alkotja a műalkotás tapasztalatát."[14]

Ugyanakkor arról is sokat beszél, hogy a fa ideje nem azonos az ember idejével: „Belépni egy erdőbe, olyan időben tett utazás, amely feltárja minden fa történetét és életének minden évét."[15] Az emberi élet egy ősfa

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

életéhez képest efemer, ahogy az emberi emlékezet is eltörpül a fák emlékezete mellett. Penone szerint „a szobrász küldetése az, hogy gesztusai által lekövesse, egy fához hasonlóan, az erdő emlékezetét".[16]

Ehhez a lekövetéshez empátia, a természettel való együttérzés szükséges, amelyet a lélegzetvétel összehangolása teremt meg. Az erdő csendjében ráérezhetünk az erdő lélegzetének ritmusára, és így az erdő lélegzése az emberi lélegzetvétel mintája lehet.

Ugyanakkor, habár Penone sok tekintetben kapcsolódik a *natura naturans* (teremtő természet) fogalmához és a romantikusok panteizmusához, mégis sokkal realistább szemléletet képvisel, hiszen felismeri, hogy a természettel való kapcsolat és érintkezés egyben a természetbe való (gyakran erőszakos) behatolást is jelent. A megérintett természet már nem azonos az érintetlennel, a művészi kéz által megformált faszobrok pedig már halott fák, bármennyire is próbálják visszaadni az eleven fa tökéletes lenyomatát. Ahogy a szobrász szerint maga a szobrászat is „egy gyökértelen fa, egy kísértetfa".[17]

Ilyen gyökértelen vagy inkább vízbe gyökerező fa volt a 2021-es biennálé kilencméteres bronzfája, a *The Listener,* amely gyengéden (mintegy kézbe fogva) egy sziklát tartott ágai között. Ez a mű egyszerre jelenítette meg Penone fő motívumait: a fát, a vizet és a követ.

Már utaltunk rá, hogy a szobrász az *Essere fiume* („Folyónak lenni") kövei kapcsán arról beszélt, hogy a kő valódi megfaragásához folyóvá kell válni. Ahogy azt is említettük, hogy Penone szerint „minden folyik" *(panta rhei):* „Számomra minden elem folyékony. Még a kő is folyékony: egy összeomló hegy homokká változik. Ez csupán idő kérdése."[18]

Velencében pedig az elfolyó, de mindent körülvevő időt a víz jeleníti meg. Penone fája kiszakadt természetes környezetéből, hogy az erdő lélegzése helyett a tenger morajlását hallgassa, mint az idő folytonos és monoton mormolását, a „kísértetek lakta város" valódi hangját.

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

III. VELENCE ÚJRA

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

AZ ÍRÁS IDEÁLKÉPE
Vittore Carpaccio: *Szent Ágoston látomása*

Van egy kép, amelyhez Velencében rendszeresen visszatérek, ez Vittore Carpacciótól a *Szent Ágoston látomása* (1502 körül), amely a velencei Scuola di San Giorgio degli Schiavoniban található. Anélkül, hogy részletesen kitérnék akár Carpaccio munkásságára, akár a Scuola Schiavoni szláv kereskedők általi építtetésére, akár az itt található többi Carpaccio-festményre, amelyek Krisztus életének néhány eseményét és a testvériség többi védőszentjének (Szent György, Szent Jeromos, Szent Trifon) életét ábrázolják, egy sokkal inkább élményalapú, mintsem művészettörténeti megközelítésre törekszem. Habár ehhez felhasználok néhány forrást, ám ezekben főleg a különböző nézőpontokat vizsgálom, ahogy a képről való írás vágya is a kép újbóli felkeresése (vizitációja) során született.

A kép története kapcsán egyetlen mozzanatot mégis érdemes kiemelni: ez pedig a névadás problematikája. Sokáig ezt a festményt (képi kontextusa, a Szent Jeromos életét ábrázoló sorozat miatt) Szent Jeromos portréjának



Vittore Carpaccio: *Szent Ágoston látomása*

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

tartották. Csak egy amerikai kutató, Hellen J. Roberts, a *The Arts Bulletin*-ben 1959-ben megjelent cikke mutatott rá a tévedésre, meggyőző módon igazolva, hogy ez valójában Szent Ágoston portréja, amelyen Szent Jeromos csak „láthatatlan" módon van jelen. Az 1485-ben megjelent *Hieronymus: Vita et transitus* című könyvben (amelyet Carpaccio is ismerhetett) olvasható az a legenda, amely szerint Szent Jeromos, halála pillanatában, megjelent levelezőtársa, Szent Ágoston előtt.[1] Pontosabban, az éppen egy fontos teológiai kérdésen elmélkedő Augustinust, aki az örök boldogság kérdése kapcsán Hieronymus nézeteit vitatja, a Paradicsom üdvözültjei közé került szent figyelmezteti törekvése hívságára, és a kérdés emberek általi megválaszolhatatlanságára.[2]

A festmény új narratívájának felfedezése mintegy érvénytelenítette az addigi interpretációkat, és ettől kezdve egyetlen művészettörténész sem tehette meg, hogy ne ennek alapján értelmezze a képet. A hirtelen paradigmaváltást jelzi, hogy Rodolfo Pallucchini monumentális könyve Carpaccio a Scuola Schiavoniban található ciklusáról,[3] habár számos illusztrációt közöl erről a festményről, bemutatásakor mégis azt taglalja, hogy Ruskin még Szent Jeromos portréjaként írt róla. A festményciklus átfogó elemzésében pedig a legkevesebb szó, érthető módon, szintén erről a képről esik.

Néhány évvel később Guido Perocco, szintén a Scuola Schiavonit bemutató könyvében,[4] főként az ablakból beáradó fény szerepét hangsúlyozza, amely minden tárgyat (legyen az szent vagy profán) egyaránt megvilágít. Nézete szerint a fény emanációja teszi misztikussá a képet. Ez az elemzés külön kiemeli, hogy a Scuolában látható valamennyi Carpaccio-kép közül leginkább ez alkalmas arra, hogy a nézőt bevonja a művész világába: hiszen a kép előtt állva mindenki úgy érezheti, hogy bármikor szívesen belépne a kép terébe.

Továbbra is a Velencében napvilágot látott értelmezéseknél maradva, Pietro Zampetti Carpaccio-monográfiája[5] ugyancsak a tárgyak szerepét hangsúlyozza. A festményen a legkülönbözőbb tárgyak harmóniáját láthatjuk, egy szinte minden művészeti ágat szimbolizáló összképben. Különösen szép, ahogy ebben a megközelítésben a szerző a tárgyak közül elsősorban a könyvekre koncentrál, azok elrendezését vagy épp rendetlenségét vizsgálja. A festményen ugyanis könyveket és irattekercseket találunk mindenfelé: a könyvespolcokon sorba állítva, a dísztárgyak és az apró szobrok szomszédságában, a földön elszórva vagy éppen kiállítva, az író-

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

asztalra helyezve, láthatóan munkához kikészítve. Nyilvánvaló, hogy ezek mind használatban levő (épp használt vagy már felhasznált) könyvek, így a munka logikáját mutatják: azt, ahogy az író körbeveszi magát azokkal a könyvekkel, amelyekből idéz, vagy amelyeket csak inspirációként rak ki maga elé. Némiképp meglepő lehet a könyvek között a kotta kitüntetett helye (ez az egyetlen „írás", amit tisztán kiolvashatunk).

Egy jóval későbbi képleírásban, Vittorio Sgarbi *Carpaccio* című könyvében,[6] újra előtérbe kerül a fény központi jelentősége. Eszerint egy aranyló, egyenletes, abszolút fény látható a képen, amelyen nem fedezhető fel a transzcendencia semmilyen nyoma. Szent Ágoston látomása kívül esik a dolgozószobán, kívül a kép terén. A szent arca nem mutat semmilyen rémült áhítatot vagy mély megrendültséget. Inkább csak meglepett, mint akit az írás és az olvasás folyamatában hirtelen megszólítanak, ezért addig a szövegekre koncentráló figyelmét hirtelen más irányba kell fordítania. Tegyük hozzá, hogy egészen nyilvánvaló és megragadó módon látszik ez a felfüggesztés és félbehagyás a képen: különösen a kezek mozdulatában, ahogy a tollat tartó kéz a levegőben megáll, míg a másik az asztalon marad, de nem nehezedik rá, hanem könnyedén elemelkedik róla. A kép intenzitását ez a pillanatnyi „pauza" adja: a munkából, az időből és a térből való kiszakadás. Szent Ágoston egész figyelmével, és így egész lényével, már nem a szöveg világában vagy a dolgozószobájában tartózkodik, hanem mintegy a belső téren túl, kívül a szinte kivehetetlen ablakon, ahonnan a beáradó fény megvilágítja alakját és környezetét. Sgarbi elemzése meggyőző módon állítja, hogy a képen megjelenő fény egyszerre elvont (a szellem világossága) és konkrét (az ablakon bejövő fény). A fény így lehet egyazon formájában természetes és természeten túli, metafizikai elem. Mindez azt igazolja, hogy Carpaccio műve elszakad az eksztázis vagy a vízió hagyományos ábrázolási módjától. A teológus a vízió pillanatában is önmaga marad, a tiszta szellem embere. A benne bekövetkezett változás – a megértés – nem jár semmilyen fizikai vagy hangulatváltozással (ájulással, gyengeséggel, könnyekkel, stigmákkal). Ez valóban „csak" megvilágosodás.

Sgarbi továbbá amellett érvel, hogy – hasonlóképp Szent Ágoston valamennyi művéhez – Carpaccio festménye is filozofikus, teoretikus munka. Ez magyarázza a kép középterétől kissé balra elhelyezett, egy kis táblán vagy tekercsen olvasható aláírást: „Victor Carpathius fingebat" – ahol

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

a legjelentősebb gesztus a „fingebat" választása a „pingebat" helyett. A festő nem egyszerűen csak fest, hanem elképzel, felfedez, létrehoz, alkot (ennyiben ő maga is kreátor).

Ez a képaláírás adja majd Daniela Ambrosini egy hosszabb tanulmányának címét,[7] amelyben filológiai példákkal igazolja, hogy a „fingere" mindig a kitalálással, az imaginációval vagy a fantáziával állt kapcsolatban. Ezért az a művészet, amely *ars fingendi*ként definiálja magát, nem a festészet, hanem a költészet (annak középkori értelmében).[8] Ezért az sem meglepő, hogy Ágoston alakja nem a szentek reprezentációihoz hasonlít, sokkal inkább Petrarca vagy Rotterdami Erasmus portréjához, azaz a humanista tudósábrázolás jellegzetességeire ismerhetünk benne.

Elszakadva az eddigi értelmezésektől, érdemes feltenni a kérdést, hogy mit tudhatunk meg, pusztán az ábrázolás alapján, a kép főszereplőjéről. Azt nem, hogy szent, hiszen nincs semmi erre utaló attribútuma. Legfeljebb annyit mondhatunk, hogy öltözéke alapján felvilágosult szerzetes lehet. Arra, hogy a vallás központi szerepet játszik az életében, környezetének tárgyai utalnak, elsősorban a szoba közepén, egy antik fülke oltárában elhelyezett Megváltó (Redentore) szobra. Láthatjuk továbbá, hogy a világi hívságokat sem megvető ember, aki – könyveiből és tárgyaiból megítélve – biztos és jó ízléssel rendelkezik. És aki, ahogy szintén ezek a tárgyak utalnak rá, a könyvek és a régiségek szenvedélyes gyűjtője. Dolgozószobája nem egy homályos cella, hanem egy reneszánsz – és mindenekelőtt velencei – ízlés és színvilág szerint berendezett stúdió. Továbbá azt is elárulja a kép, hogy érdeklődése kiterjed a természettudományokra, foglalkoztatja az asztrológia, és valószínűleg nemcsak zeneértő, de műveli is a zenét. Azonban az egyetlen fontos információ, amelyre nem jönnénk rá a szakirodalom útmutatása nélkül, épp a kép főszereplőjének látomása vagy ekstázisa.

Ezt a nézői benyomásunkat erősítheti meg Michel Serres első nagy Carpaccio-elemzése,[9] amely említést sem tesz semmilyen látomásról. Ez a képleírás ugyanakkor figyelembe veszi a Scuolában található képek térbeli elhelyezését, vagyis azt, hogy Szent Ágoston portréja a Szent György és a sárkány csatáját ábrázoló képpel szemben található, de nem arrafelé néz, hanem oldalra fordítja a tekintetét, az ablak (amely egyben a Scuola bejárata is) felől beáradó fény felé.

Ebben az elemzésben a színeknek (kiváltképp a fehérnek és a vörösnek) kiemelkedő szerep jut. A színek kontrasztja mintha azt a kettősséget jelezné

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

(a jó és a rossz harcát), amelyben a manicheista Ágoston még erősen hitt, de amely nézetet aztán elvetett. Ezen az ábrázoláson is túl tudunk lépni az ellentéteken: a képen harmóniába forrnak, megbékélnek a színek. Hol láthatunk fehéret? Ágoston ruháján, a nyitott könyvlapokon, a falakon, sőt még a gazdáját figyelmesen vizslató kiskutya is fehér. Sötétebb ezzel szemben az íróasztal pulpitusa és a kazettás mennyezet. A legerősebb színbenyomást mégsem a fehér vagy a vörös teszi ránk, sokkal inkább a nyitott, fényes cellát átjáró sárgás fény (és az általa szinte életre kelő zöldek).

Serres a hezitáció pillanatát látja ebben a jelenetben, amikor az addig író kéz egyszer csak abbahagyja a munkát, amikor a szöveg hirtelen megszakad. Vajon mi lesz a folytatás? Lesz-e egyáltalán? Nem tudhatjuk. Ahogy Serres utal rá, a *Vallomások*at is mindvégig az ingadozás, az eldöntetlenség jellemzi. Annak nyomán, ahogy a szövegben is váratlan és nem remélt módon következik be a lényegi fordulat, jogosan kérdezhetjük: vajon ez a hezitáció nem utal egy újabb, radikális változásra?

Szent Ágoston, saját számítása szerint, kilencvennégy könyv szerzője. Ebben a dolgozószobában – legalábbis Serres így értelmezi a polcokon sorakozó, címmel nem jelölt köteteket – saját könyvei, korábbi munkái (vagyis korpusza) között ír. Vajon az adott pillanatban nem épp ezt függeszti fel, ezt hagyja abba? Kilencvennégy könyv megírása után nem érthető és szinte természetes döntés az, ha valaki nem ír többet? Ha nem marad más feladat a papírra hanyatló kéz számára, mint a korpusz aláírása, végső jegyzése, lezárása? Ahhoz hasonlóan, ahogy Carpaccio is egy kis papírtekercsre írja: „Victor Carpaccio pingebat." Ebben egyébként, mint már láttuk, Serres téved. Pontosabban, rosszul olvassa el a kép amúgy is nehezen kivehető aláírását. Serres azonban nem törekszik művészettörténészi bemutatásra vagy filológiai pontosságra; sokkal inkább az érzetek és a morfológia kérdései felől közelíti meg Carpaccio képeit, így keres kapcsolatot köztük. Vagy azt is mondhatnánk, hogy szenzuálisan interpretálja őket, hiszen leginkább a ritmus irányítja szövege megkomponálását.

Ritka az, hogy egy tudós (legalábbis részben) reflektáljon egykori félreértelmezésére, hibás képolvasatára. Ezért nagyon tanulságos, hogy Serres még egyszer, évtizedek múltán, visszatér Carpaccióhoz. Ekkor azonban már nem a legkülönbözőbb városokban (Velencében, Párizsban, Berlinben, New Yorkban, Luganóban, Caenben) fellelhető festményeit vizsgálja, hanem koncentráltan csak a Scoula ciklusára fókuszál *Les esclaves libérés*

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

(„Felszabadított rabszolgák") című könyvében[10] (amely egyben szójáték a Scuola francia elnevezése, Chapelle des Esclavons, nyomán). Ebben a méretes könyvben – amely színes és gazdag illusztrációi miatt szinte képeskönyvnek, sőt szövegablakokban elhelyezett megjegyzései okán mármár intellektuális képregénynek is tekinthető – némiképp meglepő módon Ágoston portréjának szenteli a legkevesebb figyelmet.

Míg korábbi elemzésében *Szent Ágoston a cellájában* címen említette a képet, az új megközelítésben már *Szent Ágoston eksztázisa*ként beszél róla. Az új ekphraszisz részint mintha továbbírná a régit, amely már hangsúlyozta, hogy a cellájában egyedül dolgozó alak a fény felé fordítja az arcát, azonban egy hezitáló kiegészítéssel él (amely ismét kapcsolatot teremt Szent Ágoston és Szent Jeromos között): „azt mondják, hogy Ágoston Szent Jeromos halálának pillanatában élte át ezt az eksztázist. Meglehet."

De ennél sokkal fontosabb – teszi hozzá Serres –, hogy a Scuola képei között ez az egyetlen, amelyen csak egy ember jelenik meg, magányosan. Ágoston ebben az új olvasatban már nem mint egy felfoghatatlanul termékeny szerző (kilencvennégy könyv írója) fontos számunkra, hanem mint a szubjektivitás, a modern individuum felfedezője. Serres külön kiemeli, hogy csak Ágoston után válik lehetővé – mind a filozófiában, mind a teológiában – a szubjektumról való gondolkodás.

Mindazonáltal ez a kép a laikus nézőket (akik nem olvasták sem a *Vallomások*at, sem Augustinus bármely más művét) is mélyen megérinti, épp a magány ábrázolása miatt. Szent Ágoston portréja azért felejthetetlen, mert saját magányunk képét ismerhetjük fel benne. Ebben a magányban nincs semmi színpadias jelleg, semmi teatralitás. Ennyiben a *Szent Ágoston eksztázisa* szemben áll a ciklus összes többi képével, amelyeken városlakók vagy szerzetesek jelennek meg, a közösségi test, a *communitas,* szent vagy profán képviselőiként.

A könyv lezárásakor, ahogy ezt előző művében is tette, Serres visszatér a zene és a ritmus kérdéséhez, ezért az utolsó illusztráció: Szent Ágoston nyitott kottája. A zárófejezet enigmatikus címe (amelyből nem derül ki, hogy ki beszél, Carpaccio vagy Serres): „Megjegyzések azon zeneszerző számára, aki megkomponálná a művem." Ez a rész zenei instrukciókat tartalmaz a képek (mint színpadi jelenetek) meghangszerelésére vonatkozóan. Az első kép, a *Szent György küzdelme a sárkánnyal,* harci jelenet: ezt kiáltó és harsány kórushangok jellemzik, amelyek mintegy kíséretét adják

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

a küzdelem kettősének (amelynek mintája Monteverdi *Combattimento*ja). Ezzel a szenvedélyes és hangos résszel szemben az utolsó kép a dolgozószoba csendjébe vezet, amelyhez leginkább a zsoltárok hangjai illenek. Ezért a képek mentén végighaladva egy különleges zenei élményben is részünk lehet: a káosztól eljutunk a harmóniáig, az erőszaktól a lecsendesülésig, a harctól a békéig. A zajból kiindulva így jutunk el a tökéletes zenéhez. Vagy épp fordítva – teszi hozzá Serres –, hiszen arról sem feledkezhetünk meg, hogy amint kilépünk (Szent Ágoston képe mellett) a Scuola épületéből, máris a külvilág süketítő hangáradata vesz körbe minket.

Kiegészítések

Az igazsághoz hozzátartozik, hogy maga a Scuola sem csendes soha. A képek elmélyült vizsgálatára készülő kutatónak, ha a hivatalos látogatási órák keretén belül érkezik, igencsak csalódnia kell: ez legkevésbé sem a kontempláció helye. Az átszellemült tanulmányozásban állandóan megzavarják az ajtócsapódások, a hangos turisták, a beszűrődő utcazaj, sőt még az ajtón kívül hagyott kutyák csaholása is.

Ha semmit sem tudunk előzetesen a képről (márpedig a látogatók nagy része nem tud), legegyszerűbben úgy írhatnánk le, hogy egy tudós szerzetes kinéz az ablakon. Eldönthetetlen, hogy egy eszme felvillanásának, egy gondolat születési pillanatának vagyunk-e a tanúi, vagy egyszerűen csak megpillant valamit a távolban, ami elvonja (magára vonja) a figyelmét.

Ha tekintetünkkel követjük a tekintetét, és kinézünk az ajtó előtt félrelibbenő függöny mögé, kissé már kívül is vagyunk a Scuola belső terén, az utca nyüzsgő forgatagában. Hasonló élményben lehet részünk, mint a kép főszereplőjének, egyfajta köztes térbe kerülünk, a belső és a külső tér közé. Ha azonban még nem sietünk vissza Velence mondén világába, és kissé elidőzünk a remekmű előtt, egyfajta vett irigységet is érezhetünk a szenttel vagy inkább a tudóssal szemben (hiszen az írás mégiscsak profán dolog). Igen, így lenne jó írni, ilyen tágas és mégis meghitt, bensőséges környezetben, ilyen ideális fényviszonyok közt, ilyen mély nyugalomban és játszi könnyedséggel. Mert a kép tanúsága szerint Ágoston a legkevésbé sem fáradt vagy fásult szobatudós, hanem eleven és élénk szellem, akinek a portréjára tekintve mindig megújuló vágyat érezhetünk az írás iránt. Car-

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

paccio páratlan műalkotása mintát is ad az írás folyton változó fókuszához: Szent Ágoston tekintetének egyszerre kifelé és befelé irányulásával, amely lehetővé teszi számára, hogy sem a tények (a könyvekből megszerezhető tudás), sem a valóság részletei (az elé táruló látvány) ne kerüljék el a figyelmét. Ezért lehet ez a kép az írás eszméje.

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

VISSZATÉRÉS VELENCÉBE
2023

Carpaccio nyomában

A Scuola Schiavoni Szent Ágoston-képén túl sok más Carpaccio-élményem is kötődik Velencéhez. Elsősorban az Accademia csodálatos Szent Orsolya-ciklusából a *Szent Orsolya álma* (1495), amely egy képen ábrázolja az álmodót és álmát. Ezen az álomképen minden világos: fénnyel átjárt, gondosan berendezett velencei enteriőrt látunk, ahol a függönyzetlen, oszlopos ágyban békésen alvó lánnyal szemben jelenik meg, az ajtó fénysávjában, az álombeli alak: a hírhozó angyal. Az angyali üdvözlet tárgya azonban a közeli halál bejelentése, a mártíromságra az angyal kezében tartott mirtusz utal. Ha elég közel lépünk, a lány párnáján az „infanzia" szót olvashatjuk ki, amely egyszerre jelent gyermekkort és nyelv előtti állapotot. Ez magyarázza a kép misztikus csendjét.

Ennél hagyományosabb *Angyali üdvözlet*re (1503–1504) Velence egyik legszebb palotájában, a Ca' d'Oróban bukkanhatunk, a Szent Szűz életének más színes képei mellett. De szintén több Carpaccio-művet láthatunk a Museo Correrben, köztük a *Pietà*t (1487–1490), az anyai fájdalom megrendítő ábrázolását, ahol a halott Krisztus mintha kimerült, mély álomban heverne anyja karján. Ugyanitt találhatjuk John Ruskin kedvenc festményét, a *Két velencei dámá*t (más címén: *Kurtizánok* 1493–1495), ahol Carpaccio szignatúrája a kutya mancsa alatt bújik meg. Említhetnénk még a San Salvatore-templom *Emmauszi vacsorá*ját (1514), ahol még az asztalon feltálalt madár is a feltámadt Krisztusra tekint. Vagy San Giorgio Maggiore szigetén az apátság lenyűgöző táblaképét, a *Szent György és a sárkány*t (1516), amely a Scuola Schiavoniban található kép (1501–1502) későbbi változata. De ezek a Carpaccio-élmények eddig Velence különböző pontjaihoz kapcsolódtak, mintegy virtuálisan behálózva a várost, most viszont a Dózsepalota életműkiállításán számos új találkozásban lehet részünk.

Így az említett két velencei dáma (vagy kurtizán) ideiglenesen átköltözött a tér másik oldalára. Egy terembe került korábbi párképével, a *Vadászat*

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

a lagúnában (1490–1495) tengeri jelenetével, amely eredetileg az ajtókeret alsó részére festett kép felett helyezkedett el. A világban szórakozó férjek és az otthon unatkozó feleségek így újra egyesültek. Ám ez még mindig nem magyarázza a kép talányosságát. Michel Serres a két nőben (feltűnő hasonlóságuk miatt) egyazon nőt lát, élete elején és végén ábrázolva.[1] Ám nem szükséges konkrét narratívát keresnünk a képen, az is elég, ha a színek (vagy ahogy Ruskin írta: „a szín, a fény, az árnyék") modulációit csodáljuk, ahogy a ruhák sárgája és vöröse, a fal sötétzöldje más képrészleteken is felbukkan, sajátos színritmust teremtve. Akár úgy is dönthetünk, hogy az emberek helyett az állatokat vizslatjuk (galambokat, pávákat vagy az idősebb dáma pitiző fehér kutyáját). Vagy tekinthetjük a képet a reneszánsz *spleen* ábrázolásának. Csaknem két évszázaddal később Pascal a társasági ember unalmáról beszél, ahol a szórakozás csak az unatkozást elfedő látszatcselekvés. „Semmi sem olyan elviselhetetlen az ember számára, mint a szenvedélyek, ügyes-bajos dolgok, szórakozás, iparkodás nélküli tétlenség. Ilyenkor átérzi semmi voltát, elhagyatottságát, elégtelenségét, függőségét, tehetetlenségét, ürességét. Lelke mélyéről azonnal rátör az unalom..."[2]

Carpaccio képe is erről tanúskodik: a magukra maradt hölgyek arcáról lekerül minden álca, csak az ürességet mutatja tekintetük, elernyedt tartásuk. Ám épp ez a póztalanság teszi a velencei festészet talán legőszintébb (kettős) portréjává.

Más ismert képek is feltűnnek: így *Leonardo Loredan dózse* nemesen egyszerű portréja (1501–1505), vagy Carpaccio két angyal által tartott *Halott Krisztus*a (1502), amely erősen emlékeztet Giovanni Bellini korábbi művére, de felidézheti Antonello da Messina *Pietà*ját (1475 körül), a legtörékenyebb és legszebb Krisztus-alakot, akit három síró angyal vesz körbe. Ezen a halott és az angyalok arca elmosódott, kivehetetlen, a festmény így egyszerre tűnik befejezetlennek és misztikusnak.[3]

Új felfedezést jelentenek viszont Carpaccio rajzai, így a Schiavoni-ciklushoz készült vázlatok, vagy a számomra eddig ismeretlen filozófusportrék: a *Három filozófus* szereplői egy üres térben, egy asztal körül ülve, két nyitott és egy csukott könyv felett, élénken gesztikulálva vitáznak. A halvány rajz hihetetlenül eleven, szinte halljuk a felcsattanó érveket. Ezzel szemben a *Filozófus a dolgozószobájában* egy szűk, tárgyakkal telezsúfolt szobába zárja a gondolkodó alakját. A filozófus tárgyai: könyvek és mérőeszközök. Ez a szinte klausztrofób tér éles ellentétben áll Szent Ágoston tágas és levegős dolgozószobájával.

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

De nézhetjük úgy is ezt a kiállítást, hogy a részletekre fókuszálunk, például Carpaccio már említett, páratlan állatábrázolásaira. Serres (a Scuola Schiavoni ciklusa nyomán) az állatok három típusát különbözteti meg:[4] a képzeletbelieket (sárkány), a félelmeteseket (oroszlán) és a domesztikáltakat (kutyák). Ezek a kategóriák időnként keveredhetnek: így a félelmetesek megszelídített állatokká válhatnak, ahogy ez jól látszik Szent Jeromos oroszlánján. Velencében amúgy sem fél senki az oroszlántól, hiszen ez a város jelképe, így lépten-nyomon oroszlánábrázolásokba ütközhetünk. Carpaccio emblematikus képe, a *Szent Márk oroszlánja* (1516) most is őrzi otthonát (a Dózsepalota állandó látványossága), csak egy másik terembe került át. A szárnyas oroszlán félig a szárazföldön, félig a tengeren áll („leon da terra e da mar"), háta mögött Velence (a Szent Márk tér) látképével. Egy éve, ugyancsak a Dózsepalotában, Anselm Kiefer kiállítása ezt a képet is megidézte.

Hozzátehetjük, hogy Carpacciónál a sárkány sem félelmetes szörnyeteg (hiába hevernek lába körül széttépett emberi testek, koponyák, csontvázak), inkább az ember hasonmása. Szent György alakját nemcsak a dárda köti össze a mesebeli lénnyel (aki szinte befogadja a döfést), hanem tekintetük összefonódása. A San Giorgio Maggiore-ből átkerült kép lovagjának arcán nincs semmi düh vagy kegyetlenség, inkább csak kimerültség, fásult figyelem, ahogy pontos döféssel bevégzi küldetését. A háttérben (szemben a Scuola Schiavoniban őrzött kép imádkozó szűzével) szenteket (Szent Jeromos, Szent Benedek) láthatunk, de a kép központi témája: a lovag és a sárkány találkozása, egy Monteverdi *Combattimento*ra emlékeztető párviadalban. A kölcsönös szenvedés teremt kapcsolatot a legyőzött és a győztes között, hiszen a kép alján (apró táblaképeken) láthatjuk Szent György későbbi mártíromságát (rá még kegyetlenebb kínzások várnak). Emiatt talán joggal gondolhatjuk, hogy a szent arcán feltűnő üresség nem más, mint a halál adományának előzetes elfogadása.

Végül, az egyik utolsó teremben, a *Salvator Mundi* (1520) előtt azt érezhetjük, hogy egy ikonnal állunk szemben. Krisztus a jobb kezét intő (indexikus) gesztussal emeli fel, míg bal kezét az áttetsző kristálygömbként ábrázolt univerzumra helyezi, amelynek közepén apró, sűrűn megfestett gömb az emberi világ. Szeretnénk ráközelíteni erre a miniatúrára, mert úgy érezzük, ha szinte a végtelenségig fel tudnánk nagyítani, akkor a pontosan kidolgozott részletek között egyszer csak megpillantanánk saját képmásunkat, a képen ábrázolt világban rejtőző önmagunkat.

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Ikonok

A *Salvator Mundi* egy ikonszerű Krisztus-portré. Az ikon, Jean-Luc Nancy szavait idézve, „a láthatatlant állítja ki: nem pusztán látható, hanem a láthatatlan jelenléte, amely tehát egy másfajta látásra apellál, mint amit látásunk nyújt”.[5] A reneszánsz festészetben gyakran megfigyelhető az ikontól a portréhoz való átmenet, Velence pedig egyszerre őrzi a bizánci (ortodox) és a római (katolikus) kereszténység nyomait, elég a Szent Márk-bazilika aranyló mozaikjaira vagy a főoltár előtti ikonosztázára gondolnunk.

De vajon a 21. században mit jelent az ikon? A Pinault-gyűjtemény nagyszabású velencei kiállítása az ikon jelentésváltozására is reflektál: nem csupán szent képet vagy képmást, de jelet vagy emblematikus figurát is érthetünk alatta. Konkrét vallási tartalmat már ritkán társítunk hozzá, viszont spirituális értelmet továbbra is hordoz.

A Punta della Dogana letisztult, üres, hatalmas termeiben megrendezett *Ikonok* című kiállítás valóban szellemi térbe helyezi a 20. századi és kortárs műveket, amelyek közös jellegzetessége a képrombolás (ikonoklasztia) gesztusa. De mi marad az ikonból, ha leromboljuk a képet? Fennmarad az általa kitöltött tér és az őt létrehozó fény. Pavel Florenszkij, az ikon legnagyobb filozófusa, az ikonfestészet kapcsán a fény metafizikájáról beszél: „Az ikonfestészet fény által létrehozott dolgokat ábrázol, nem pedig egy fényforrás által megvilágított dolgokat.”[6] Ehhez a hagyományhoz kapcsolódva, a kortárs ikonokban megfigyelhető a fény és a fényhordozó terek keresése. Valamint – ahogy Florenszkij szerint az ikonfestészet elsősorban szellemi tevékenység, az ikonfestők pedig olyan filozófusok, akik az ecsetükkel filozofálnak – a kortárs ikonokban is jelen van (bár jóval kevésbé radikálisan) egyfajta szellemi igény, a metafizika iránti érdeklődés. Ezért a kiállítás hívószavai: fény, tér, transzparencia, üresség, távollét, absztrakció, vibráció, rezonancia, reflexió...

A tér forma- és fényteremtő szerepét mutatja az első terem, ahol szinte beleütközünk a brazil képzőművésznő, Lygia Pape (1927–2004) vékony, aranyló fémszálakból épített, hatalmas és horizontális szerkezetébe (*Ttéia 1, C,* 2003–2007), amely olyan, akár egy fénykatedrális. A homályos térben szinte transzcendens ragyogással fogadja a látogatókat. A terem sarkában Lucio Fontana (1899–1968) *Térbeli koncepció*ja (1968) látható, amely pontosan igazolja a művész törekvését, aki közvetlenül a második világháború után így nyilatkozott: „Nem akarok többé képeket festeni. Meg akarok

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

nyitni egy teret, új dimenziót teremteni, kapcsolatba lépni a kozmosszal, mely messze túlmutat a kép koncepciójának szűk korlátain."[7]

Fontana képromboló (ikonoklaszta) gesztusát jól mutatja az itt vetített, alig egyperces film, amelyben az alkotás folyamatát látjuk. Az elegánsan felöltözött művész egy néző vizslató tekintete előtt lyuggatja a vásznat, egyre hevesebb mozdulatokkal, de végig szigorú kontroll alatt, majd munkája végeztével elégedetten kinéz a kamera felé.

A következő teremben Philippe Parreno (1964–) 2021-es filmje *(La Quinta del Sordo)* mintegy bevezet minket a sötétségbe, Goya fekete festményeinek világába, miközben újrakonstruálja *A süket házá*t. A képekre való ráközelítések szinte láthatatlanná teszik a kinagyított részleteket. A túlzott közelség elvakító hatásával szembesülünk, miközben az erős hanghatások (főként természeti zajok, szélzúgás és eső hangja) egy kísérteties teret hoznak létre.

A koreai Lee Ufan (1936–), aki egyszerre képzőművész, költő és filozófus, szintén számos művében kutatja a rezonancia terét, amely számára nem egy üres tér, hanem egy olyan erőmező, amely érzékelhetővé teszi a végtelent, és a csend felé vezet. Itt kiállított installációja (*Tea in the Field,* 2023) egy szakrális tér, ahol az apró kaviccsal beszórt talaj közepén egy kis teaház szerkezete emelkedik (rizspapír falai szinte teljesen megsemmisültek), az előtte elhelyezett hatalmas kő pedig ikonná válik, a természet minket megszólító tekintetévé.

A kiállítás egyik emblematikus terébe szintén nem tudunk belépni, Joseph Kosuth (1945–) erre az alkalomra konstruált dobozának csak a külső falait látjuk, a mű címe pedig – *Un objet fermé sur soi? (Adieux)* – Simone de Beauvoir Jean-Paul Sartre emlékének szentelt könyvét idézi.[8] Ebből a könyvből, amely a két filozófus utolsó beszélgetéseit is megörökíti, a falakon olvashatunk részleteket, az oldalszámokat pedig neonbetűk jelzik. Egy ikonikus pár „végtelen" beszélgetésének lehetünk tanúi, Beauvoir kérdéseit és Sartre válaszait olvasva.

Szép párbeszéd bontakozik ki más művek között is, így David Hammons (1943–) és Agnes Martin (1912–2004) alkotásai esetében. Hammons a hétköznapi, talált tárgyakat képes szinte felszentelni, nála egy szakadt fekete vászonnal letakart barokk tükör egyszerre jelzi a képmás tilalmát és az erre irányuló reflexiót. Agnes Martin absztrakt expresszionizmusa pedig olyan radikális letisztulásra törekszik, amely szinte szükségszerűen vezet el a festészettel való szakításhoz.

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

A mindennapi tárgyak szentté válását mutatja James Lee Byars (1932–1997) *Filozofikus szeg*e (1986), ahol a vitrin mögé helyezett nagy aranyszög a keresztény ikonográfiát és relikviákat megidéző szimbólum lesz. Francesco Lo Savio (1935–1963) fényterei (*Spazio Luce,* 1960) pedig az absztrakt, monokróm képeken olyan vibráló, belső fénykörököt hoznak létre, amelyek szinte egy arc erejével emelkednek ki a vászonból.

A kockák és négyzetes formák kapcsán ki kell emelnünk Josef Albers (1888–1976) diptychonját (*Study for Homage to the Square: Despite Mist,* 1967–1968), amely egyértelműen az orosz ikonfestészet előtti tisztelgés. A két négyzet alakú képben elhelyezett kockák mérete és színe egyforma, csak az őket körülvevő háttér színe különbözik, de ezáltal a két kocka is más színűnek tűnik. Az érzéki csalódás, a látás homályossága, az érzékszervi látáson túli látás felé mutat.

Még jobban elkáprázik a szem, ha belépünk a Roman Opałka (1931–2011) numerikus képsorozata által körbevett térbe *(Opałka 1965/1 - ∞),* ahol az egymást követő tablókon a számok 35 367-ig követik egymást, de akár a végtelenségig folytatódhatnának. A hangzó térben Opałka hangját halljuk, ahogy diktálja a számsorokat.

Láthatjuk továbbá a nagy provokatőr, Maurizio Cattelan (1960–) *A kilencedik óra* (1999) című installációját, amelyen egy meteorit által leterítve, II. János Pál pápa a vörös szőnyegre rogy, körülötte üvegszilánkok, az arcán fájdalom. A nap kilencedik órája megfelel a délután három órának: ez Krisztus kínhalálának időpontja, amikor a kereszten felkiált: „Istenem, istenem, miért hagytál el engem?". Cattelan műve az „Imitatio Christi" kortárs és profán változata, amely a hatalom sebezhetőségére is rámutat. A mostani kiállításon a pápa az épület egy rácsos ajtaja előtt rogy össze, amelyen át kilátni a parton (Velence végpontján) pihenő turistákra, akik ügyet sem vetnek a katasztrófára.

Cattelantól még egy korábbi Velencei Biennáléra készült performanszát megörökítő fotó, az *Anya* (1999) látható. Ekkor a művész felkért egy indiai fakírt, hogy ássa a földbe magát, oly módon, hogy a földből csak mozdulatlan, imára kulcsolt kezei emelkedjenek ki. A Dürer híres rajzát megelevenítő kép egyszerre idézi az agóniát és a fohászt, a magányos elsüllyedést és a hívő reményét. Az ima gesztusa az emberi kezet a földből kinövő katedrálissá változtatja. Miközben, ahogy a kép címe utal rá, a művész anyja halála miatti gyászát is kifejezi.

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Egy ikonokról szóló kiállításnak szükségszerűen fel kell idéznie a klasszikus orosz ikonokat, ahogy ezt a termekben vetített Eisenstein- *(Rettegett Iván)* és Tarkovszkij- *(Andrej Rubljov)* filmrészletek teszik; de ennek az „hommage"-nak leginkább az a célja, hogy rámutasson, mennyire eltávolodtunk a klasszikus ikonoktól.

A kiállítás végpontja a Belvedere kilátótornyának folyosóján berendezett tükörterem, ahol a padlóra helyezett üvegek visszatükrözik a torony íves szerkezetét és a nagy oldalablakokat, erősen szédítő hatást keltve. Saját fordított képmásunkon járunk ebben a rezonáns térben (tibeti, iszlám és gregorián szent énekek polifóniájában), miközben megtapasztalhatjuk azt a kibillenést és imbolygást, amely Velence számos pontján (különösen a vízen, de a hullámzó kövezeten is) érezhető. Talán ezt jelenti az installáció címe: „Velencét belélegezni" *(To Breathe Venice)*.



Roman Opałka: *Opałka 1965/1 - ∞*

Velencei színházak

Ám Velencét akkor tudjuk igazán belélegezni, ha elhagyjuk a zárt kiállítótereket, és kilépünk a kinti terekre és terecskékre, ahol mindig történik valami. Emlékszem, akkor szerettem bele menthetetlenül Velencébe, amikor először tanúja voltam egy utcai jelenetnek: egy patkányfogásnak. A kis tér minden lakója a háza elé sietett, hogy közösen kergessék a virgonc ellenséget, élénken gesztikulálva, hangosan megvitatva a különféle bekerítési technikákat, egymást irányítva, néha összeveszve, máskor hangosan nevetve... Valódi színház volt, amelynek az sem vetett véget, hogy a patkány már rég nyomtalanul elillant. Most pedig, három napon át, a kedvenc velencei teremen, egy kis utcai performansz nézője lehettem. A téren nemrég kipusztult fa egykori helye mellett feltűnt egy öreg fafaragó mester, és napokon át küzdött egy hatalmas facsonkkal. A munka menete mindennap ugyanaz: a kemény fa nehezen adja meg magát a fűrészelésnek,

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

ezért a mester pár perc erőfeszítés után pár perc szünetet tart: szóba elegyedik a környékbeliekkel, útba igazítja az eltévedt turistákat, vagy csak figyelmesen, többször körbejárja a művét, miközben szétnéz, várja a közönség reakcióit. Tudatában van annak, hogy látványosság a téren, és élvezi ezt a szerepet – akár egy velencei, boldog Sziszüphosz. Arra a kis figurára emlékeztet, akit minden látogatásomkor felkeresek, és aki a Szent Márk-bazilika oldalán fáradhatatlanul önti korsójából a vizet... Amíg ő ott áll, addig Velence is visszavár.



Vízöntő figura
(Szent Márk-bazilika)

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

ELSŐ KÖZLÉSEK

Az árnyék mítosza Boltanski, Kentridge és Ballen műveiben. *Új művészet („Ez nem kunszt" elméleti melléklet),* 2022. 33. évf. 9. szám. 18–25.

Életmű archívumok (Christian Boltanski: Faire son temps). *Balkon,* 2019. 11–12. szám. 4–13.

Emlékromok (Anselm Kiefer művészete). *Pannonhalmi Szemle*, 2021. 29. évf. 1. szám. 110–116.

Tisztelt néző, kulcsot te találj! In Somlyó Bálint – Teller Katalin (szerk.): *Filozófus a műteremben. Tanulmányok Radnóti Sándor 70. születésnapjára.* ELTE Eötvös, Budapest, 2016. 65–70.

Velencei sétanapló. *Balkon,* 2022. 7–8. szám. 4–95.

Velence máshogy... I. rész. *Balkon*, 2019. 6–7. szám. 4–13.

Velence máshogy... II. rész. *Balkon,* 2019. 8. szám. 4–12.

Velence máshogy... III. rész. *Balkon,* 2019. 9. szám. 4–11.

Visszatérés Velencébe – Velencei sétanapló I. *Balkon,* 2021. 8. szám. 33–39.

Visszatérés Velencébe – Velencei sétanapló II. *Balkon,* 2021. 11–12. szám. 42–50.

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

JEGYZETEK

A kötetben szereplő, külső webhelyekre mutató hivatkozások utolsó megtekintése – ahol külön nem jelöltük – a kézirat szerkesztésének lezárásakor, 2023. szeptember 20-án történt. A műalkotások angol címét a kiállításokon feltüntetett eredeti formában és írásmóddal közöljük.

Sétanapló 2019

1 Frank Auerbach: *From Drawing to Painting.* Alma Zevi, Velence, 2019. május 7. – augusztus 3. Lásd https://patersonzevi.com/exhibitions/venice/246/from-drawing-to-painting/?Auth=0ff49ebb769e8bd09d8fc4e423cd7ec4

2 Günther Förg: *Förg in Venice.* Palazzo Contarini Polignac, Velence, 2019. május 11. – augusztus 23. Lásd még https://dma.org/press-release/dallas-museum-art-presents-f-rg-venice-collateral-event-biennale-arte-2019

3 *Jean Dubuffet & Venezia.* Palazzo Franchetti, Velence, 2019. május 10. – október 20. Lásd https://www.acp-palazzofranchetti.com/exhibitions/8/overview/

4 Pina Bausch, *gli anni veneziani. Mostra fotografica.* Teatro La Fenice, Velence, 2019. június 20. – július 14. Lásd https://www.teatrolafenice.it/event/pina-bausch-mostra/

5 Edmund de Waal: *psalm*. Museo Ebraico di Venezia & Ateneo Veneto, Velence, 2019. május 8. – szeptember 29. Lásd https://www.edmunddewaal.com/news/psalm

6 Peter Halley: *Heterotopia I,* Zattere, Velence, 2019. május 8. – augusztus 10. Lásd http://accademiavenezia.it/eventi/peter-halley-heterotopia-i-310.html

7 Michel Foucault: *Des espaces autres.* In uő: Dits et écrits: 1954–1988. Édition Gallimard, Paris, 1980–1988, IV, 752–762. Magyarul: Michel Foucault: Eltérő terek. In uő: Nyelv a végtelenhez: Tanulmányok, előadások, beszélgetések. Szerk. Sutyák Tibor. Latin Betűk, Debrecen, 2000, 147–156.; valamint Michel Foucault: Más terekről (1967). Heterotópiák. Ford. Erhardt Miklós. Lásd http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253 (utolsó hozzáférés: 2019. augusztus 5.).

8 Emilio Vedova di/by Georg Baselitz. Fondazione Vedova, Velence, 2019. április 18. – november 3., lásd https://www.fondazionevedova.org/en/node/18

9 Baselitz. Galerie Accademia, Velence, 2019. május 8. – október 6., lásd https://www.gallerieaccademia.it/baselitz-academy

10 *The Death of James Lee Byars.* Chiesa di Santa Maria della Visitaziona, Velence, 2019. május 11. – november 24., lásd még: https://www.facebook.com/429172523837018/posts/the-death-of-james-lee-byars-zad-moultaka-in-dialogue-collateral-events-58th-ven/2174649632622623/?paipv=0&eav=AfaY5LG7ybfEB4epOIDWxueum-jL9eEiFTHmgzFBaW3tHSgkcMeBc2P1UXWQLqPp6Ns0&_rdr

11 *Pino Pascali – Dall'Immagine alla Forma* (*Pino Pascali – From Image to Shape*). Palazzo Contini, Velence, 2019. május 6. – november 24., lásd még: http://www.museopino-pascali.it/portfolio-items/pino-pascali-from-image-to-shape-the-pino-pascali-foundation-at-the-58th-biennale-of-venice/?lang=en

12 *La Pelle – Luc Tuymans.* Palazzo Grassi, Velence, 2019. március 24. – 2020. január 6., lásd https://www.palazzograssi.it/en/exhibitions/current/luc-tuymans-la-pelle/

13 Luc Tuymans: *Retrospektív.* Műcsarnok, Budapest, 2007. december 15. – 2008. február 10., lásd http://www.mucsarnok.hu/kiallitasok/kiallitasok.php?mid=561c35257289d&tax

14 Blaise Pascal: *Gondolatok.* Ford. Pődör László. Gondolat, Budapest, 1978.

15 *Luogo e segni*. Punta della Dogana, Velence, 2019. március 24. – december 15., lásd https://www.palazzograssi.it/en/exhibitions/current/luogo-e-segni/

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

16 Rothko in Lampedusa. Fondazione Ugo e Olga Levi, Velence, 2019. május 11. – november 24., lásd https://www.fondazionelevi.it/event/rothko-in-lampedusa/
17 https://www.querinistampalia.org/ita/home_page.php
18 Titus Lucretius Carus: *A természetről.* Ford. Tóth Béla. Kossuth, Budapest, 2010.
19 https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/feb/01/ai-weiwei-poses-as-drowned-syrian-infant-refugee-in-haunting-photo; www.bbc.com/news/world-europe-35457936
20 https://carezzonico.visitmuve.it/en/home/
21 *Immersive Theatre of Virtuality.* Ca' Rezzonico Gallery, Velence, 2019. október 28., lásd https://phi.ca/en/
22 https://news.artnet.com/art-world/man-injured-falling-into-anish-kapoor-hole-1335176
23 *Time, Forward!* V–A–C Foundation, Velence, 2019. május 11. – október 20., részt vevő művészek: Rosa Barba, Aleksandra Domanović, Valentin Fetisov, Joana Hadjithomas and Khalil Joreige, Daria Irincheeva, Alexandra Sukhareva, Christopher Kulendran Thomas in collaboration with Annika Kuhlmann, Adam Linder, Haroon Mirza, Trevor Paglen, Walid Raad, James Richards, Kirill Savchenkov, Where Dogs Run, lásd https://www.v-a-c.ru/exhibition/time-forward/
24 Valentyin Katajev: *Hajrá! (Szovjet írók válogatott művei).* Ford. Határ Győző. Új Magyar Kiadó, Budapest, [1932] 1956.
25 Gilles Deleuze: *Pourparlers 1972–1990.* Editions de Minuit, Paris, 1990.
26 Adrian Ghenie. *The Battle between Carnival and Feast.* Fondazione Giorgoione Cini (Palazzo Cini. La Galleria), Velence, 2019. április 19. – november 18., lásd www.cini.it/en/events/the-battle-between-carnival-and-feast
27 Gilles Deleuze: *Francis Bacon. Az érzet logikája.* Ford. Seregi Tamás. Atlantisz, Budapest, 2014.
28 Jannis Kounellis. Fondazione Prada, Velence, 2019. május 11. – november 24., lásd https://www.cini.it/en/events/the-battle-between-carnival-and-feast
29 Arshile Gorky 1904–1948. Ca' Pesaro, Velence, 2019. május 9. – szeptember 22., lásd https://capesaro.visitmuve.it/en/mostre-en/mostre-in-corso-en/exhibition-arshile-gorky/2019/01/20267/arshile-gorky-2/
30 https://www.designboom.com/art/banksy-migrant-child-mural-venice-05-27-2019/;%20www.dw.com/en/banksy-street-artist-credited-with-fringe-venice-biennale-artwork/a-48843320
31 Joseph Brodsky: *Velence vízjegye.* Ford. Hetényi Zsuzsa. Typotex, Budapest, 1992.
32 The Nature of Arp. Peggy Guggenheim Collection, Velence, 2019. április 13. – szeptember 2., lásd https://www.guggenheim-venice.it/inglese/exhibitions/arp/index.html
33 Living Rocks: *A Fragment of the Universe // James Darling + Lesley Forwood.* Venice Art Factory, Velence, 2019. május 8. – november 24., lásd https://www.veniceartfactory.org/living-rocks-darling-forwood
34 Artists Need to Create on the Same Scale that Society Has the Capacity to Destroy: *Mare Nostrum*. Chiesa di Santa Maria delle Penitenti, Velence, 2019. május 11. – november 24., lásd https://www.gioiellinascostidivenezia.it/en/artists-need-to-create-on-the-same-scale-that-society-has-the-capacity-to-destroy-mare-nostrum-chiesa-di-santa-maria-delle-penitenti/
35 *Sun & Sea (Marina).* An opera-performance by: Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė and Lina Lapelytė, Padiglione Lituania, Velence, 2019. május 11. – november 24. Kurátor: Lucia Pietroiusti. Lásd https://sunandsea.lt/en; www.theveniceinsider.com/art-biennale-2019-lithuania/ (utolsó hozzáférés: 2019. október 2.).
36 *Venezia / Reynaldo Hahn, Marcel Proust, Mariano Fortuny / photographs.* Palazzetto Bru Zane, Velence, 2019. május 21. – október 31.
37 Darida Veronika: *A nosztalgia művészete / A művészet nosztalgiája.* Kijárat, Budapest, 2015.

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

38 https://bru-zane.com/#
39 Brassaï: *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie.* Gallimard, Paris, 1997.
40 The Fortuny. A family story. Palazzo Fortuny, Velence, 2019. május 11. – november 24., lásd https://fortuny.visitmuve.it/en/mostre-en/mostre-in-corso-en/the-fortuny-a-family-story/2019/03/18045/exhibition-2/
41 John Ruskin: *Velencze kövei I–III.* [Stones of Venice, 1851–1853]. Ford. Geöcze Sarolta. Magyar Tudományos Akadémia, Budapest, 1896–1898, lásd https://mek.oszk.hu/15400/15435/ (utolsó hozzáférés: 2019. október 2.).

Sétanapló 2021

1 *How will we live together?* 17th International Architecture Exhibition. Giardini, Arsenale, Forte Marghera, Velence, 2021. május 22. – novenber 21. Kurátor: Hashim Sarkis. Lásd https://www.labiennale.org/en/architecture/2021/17th-international-architecture-exhibition (utolsó hozzáférés: 2021. október 17.).
2 *Cadavre exquis.* Chiesetta della Misericordia, Velence, 2021. május 25. – július 16., lásd https://www.galerienardone.be/en/venise/
3 1935-ben szürrealista művészek, többek között Jacques Prévert és Yves Tanguy által kitalált játék, amelyben a játékosok a korábbi szavakat nem ismerve, véletlenszerűen (bár a nyelvtani szórendet megtartva) írnak le szavakat, és így alkotnak mondatokat. A legismertebb mondat: „Le cadavre exquis boira le vin nouveau." („A pompás tetem új bort iszik.")
4 Georg Baselitz: *Archinto.* Museo di Palazzo Grimani, Velence, 2021. május 19. – november 27., lásd https://polomusealeveneto.beniculturali.it/eventi-e-mostre/domus-grimani-la-sala-del-doge-georg-baselitz-archinto-museo-di-palazzo-grimani-19
5 Baselitz. Galerie Accademia, Velence, 2019. május 8. – október 6., lásd https://www.gallerieaccademia.it/baselitz-academy; Emilio Vedova di/by Georg Baselitz. Fondazione Vedova, Velence, 2019. április 18. – november 3., lásd https://www.fondazionevedova.org/en/node/18; lásd Darida Veronika: Velence, máshogy... I. rész. (Sétanapló, a Képzőművészeti Biennálé idején). Balkon, 2019/6–7. 4–13. [9–10.], lásd https://drive.google.com/file/d/1rGf--FEBY6dl3Y2eddMUIEoyXFHf7SMZ/view
6 Hans Bredakamp az eltakarásnak két magyarázatát adja. Az egyik szerint az érseket ugyan a pápa kinevezte, de az uralkodó nem támogatta, így hivatalát nem gyakorolhatta. A másik, Leonardót idéző magyarázat szerint a fátyol fenyegetést jelent: ha elhúzzák, a szemlélő lelepleződik, és a kép fogságába esik. Lásd Horst Bredekamp: *Képaktus.* Ford. Nagy Edina. Typotex, Budapest, 2020, 24–25.
7 Baselitz. *Újrajátszott múlt.* Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2017. április 1. – július 2., lásd https://mng.hu/kiallitasok/baselitz-ujrajatszott-mult/
8 Baselitz figurái egyrészt a felfordult világot ábrázolják, másrészt megvalósítják Büchner Lenzének vágyát: „csak azt érezte néha kellemetlennek, hogy nem tud a fején járni".
9 Baselitz: *Vedova accendi la luce.* Fondazione Vedova, Velence, 2021. május 20. – október 31., lásd https://www.fondazionevedova.org/node/196
10 https://www.aroofforsilence.com/
11 Bruce Nauman. Tate Modern, London, 2020. október 7. – 2021. február 21., lásd https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/bruce-nauman
12 Bruce Nauman: *Contraposto Studies.* Palazzo Grassi – Punta della Dogana, Velence, 2021. május 23. – 2022. január 9., lásd https://www.palazzograssi.it/it/mostre/in-corso/bruce-nauman-contrapposto-studies/

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

13 *Stop Painting*. Fondazione Prada, Velence, 2021. május 22. – november 21., lásd https://www.fondazioneprada.org/project/stop-painting/?lang=en
14 A mnemotechnikai módszerek történetéről lásd Frances Yates: *The Art of Memory,* Routledge and Kegan Paul, London, 1966.
15 Un'evidenza fantascientifica. Fondazione Querini Stampalia, Velence, 2021. május 14. – október 17., lásd https://www.querinistampalia.org/eng/unevidenza_fantascientifica_luigi_ghirri_andrea_zanzotto_giuseppe_caccavale_may_14__october_17.php; https://www.artribune.com/mostre-evento-arte/unevidenza-fantascientifica/
16 https://www.querinistampalia.org/ita/venezia_panoramica_la_scoperta_dellorizzonte_infinito.php
17 https://www.youtube.com/watch?v=XZb9TqnKUnY&list=PLue4rhsHxp69Tbv2hctZ-vo9KN3bGXhSdG&index=100
18 https://www.labiennale.org/en/architecture/2021/pavilion-applied-arts
19 https://www.labiennale.org/en/architecture/2021/special-participations/special-event
20 A 2008-as alkotás Penone a *„Kő ideái – szilfa" (Idee di Pietra – Olmo)* sorozatának része.
21 A szikla révén, amely Velence szimbólumának is tekinthető, hiszen a kövek városában vagyunk.
22 https://www.artribune.com/mostre-evento-arte/pinuccio-sciola-architetture-sonore/
23 Mario de Biasi. *Fotografie 1947–2003.* La Casa dei Tre Oci, Velence, 2021. május 13. – 2022. január 9., lásd https://www.treoci.org/it/2013-02-05-10-08-35/mostre-in-corso/534-mario-de-biasi-fotografie-1947-2003 (utolsó hozzáférés: 2021. október 30.).
24 Jean-Pierre Pedrazzini francia fotóriporter, aki az 56-os forradalom alatt halálosan megsebesült.
25 https://sanservolo.servizimetropolitani.ve.it/lisola/
26 https://museomanicomio.servizimetropolitani.ve.it/il-museo/
27 https://mechitar.org/en
28 https://www.comune.venezia.it/it/content/cimitero-smichele
29 https://www.labiennale.org/en/theatre/2021/biennale-teatro-2021-blue
30 https://www.random-international.com/future-self-2012; https://www.labiennale.org/en/dance/2021/random-international-company-wayne-mcgregor-future-self
31 https://www.labiennale.org/en/dance/2021/wilkie-branson-tom
32 https://www.labiennale.org/en/dance/2021/jan-fabre-mikhail-baryshnikov-not-once
33 Lásd Philippe Dubois: L'acte photographique. Edition Nathan, Paris, 1990.
34 https://www.labiennale.org/en/dance/2021/biennale-danza-2021/josef-nadj-omma-2021-07-29-19-00
35 Antonin Artaud: *„Le Théâtre de la Cruauté" in Oeuvres.* Quarto-Gallimard, Paris, 2004, 1655–1663.
36 Leonardo Caffo: *Quattro capanne o della semplicità.* Nottetempo, Roma, 2020.

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Sétanapló 2022

1 Darida Veronika: *Visszatérés Velencébe (Velencei sétanapló I–II.)* Balkon, 2021/8. 2021/11. 22–29. 42–50., https://balkon.art/home/print/balkon-2021-8/; https://drive.google.com/file/d/1_Gfdr71Rp6nwsAiKMZ7qWPOAVBFOsqrb/view (utolsó hozzáférés: 2022. október 11.).

2 Anselm Kiefer: *Questi scritti, quando verranno bruciati, daranno finalmente un po' di luce (Andrea Emo)*. Dózsepalota – Sala dello Scrutinio, Velence, 2022. március 26. – 2023. január 6. Kurátorok: Gabriella Belli, Janne Sirén. https://palazzoducale.visitmuve.it/en/mostre-en/mostre-in-corso-en/anselm-kiefer-at-doges-palace/2022/02/22305/anselm-kiefer-exhibition/

3 www.labiennale.org/en/art/2022/statement-cecilia-alemani

4 Kiefer motívumairól lásd Daniel Arasse: *Anselm Kiefer.* Éditions du Regard, Paris, 2007.

5 Erről lásd Lisa Saltzman: *Anselm Kiefer and Art after Auschwitz.* Cambridge University Press, Cambridge, 1999, valamint Andreas Huyssen: Twilight Memories. Making Time in a Culture of Amnesia. Routledge, New York, 1995.

6 A kieferi emlék és emlékeztetés kérdéséről lásd Darida Veronika: *Emlékromok. Anselm Kiefer művészete.* Pannonhalmi Szemle, 29. évf. 1. sz. (2021.) 110–116., https://epa.oszk.hu/03100/03136/00015/pdf/EPA03136_pannonhalmi_szemle_2021_1_110-116.pdf

7 https://una-unless.org/en/work/manfrin-project-venice-2022

8 Anish Kapoor. Gallerie dell'Accademia & Palazzo Manfrin. Velence, 2022. április 20. – október 9. www.gallerieaccademia.it/en/anish-kapoor-0; https://anishkapoor.com/6991/galleria-dellaccademia-palazzo-manfrin-2022

9 Michel Foucault: *Más terekről* (1967). Ford. Erhardt Miklós. https://exindex.hu/nem-tema/mas-terekrol-1967/

10 Nem véletlen, hogy Kapoor műveinek egyik értő kritikusa az „abject" elméletet megalkotó Julia Kristeva. Lásd Julia Kristeva: *The Visible Flesh.* In Anish Kapoor: Painting. Lisson Gallery & Walter Konig, London, 2022.

11 Erről lásd Søren Kierkegaard: *Félelem és reszketés.* Ford. Rácz Péter. Európa, Budapest, 1986.

12 www.fondazionevedova.org/en/node/146

13 Rainer – Vedova: *Ora.* Fondazione Vedova, Magazzino del Sale, Spazio Vedova, Velence, 2022. április 23. – október 30. www.fondazionevedova.org/en/node/208

14 https://www.labiennale.org/en/art/2022/national-participations/ivory-coast

15 Albert Camus: *A lázadó ember.* Ford. Fázsy Anikó. Bethlen Gábor, Budapest, 1992, 292.

16 Jacob el Hanani. Galerie Elizabeth Royer, Velence, 2022. április 19. – szeptember 30., lásd még https://ikonotv.art/watch/3237/jacob-el-hanani

17 Mostra Joseph Beuys. Finamente Articolato. Palazzo Cini, Velence, 2022. április 20. – október 2., lásd https://www.cini.it/eventi/mostra-joseph-beuys-finamente-articolato

18 Georges Bataille: *Lascaux ou la naissance de l'art.* Skira, Paris, 1955.

19 Beuys később a halott és élő állatokat színre is viszi, gondoljunk 1965-ös *Hogyan magyarázzuk el a képeket egy halott nyúlnak?* című performanszára, vagy 1974-ben egy préri-farkas társaságában eltöltött három napjára. A természethez való kötődését legszebben életének utolsó tizenöt éve példázza, amikor részben Bolognanóba költözve különböző ökológiai projekteket valósít meg, amelyek közül a legismertebb az 1984-es Difesa della Natura. Ez utóbbiról lásd Lucrezia De Domizio Durini: *Joseph Beuys. The Image of Humanity*. Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto – Silvana Editoriale, Trento, 2001.

20 Giorgio Agamben: *Studiolo.* Ford. Darida Veronika. Kijárat, Budapest, 2021.

21 René Char: *A könyvtár lángban áll.* Ford. Parancs János. Európa, Budapest, 1989.

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

22 Umberto Eco: *Óriások vállán. Milanesiana előadások: 2001–2015*. Ford. Barna Imre. Kossuth, Budapest, 2019.
23 *On Fire.* Isola di San Giorgio Maggiore, Velence, 2022. április 22. – július 24. https://www.cini.it/eventi/mostra-on-fire
24 Gaston Bachelard: *La psychanalyse du feu.* Gallimard, Paris, 1949. http://gastonbachelard.org/wp-content/uploads/2015/07/psychanalyse_du_feu.pdf
25 Erről lásd Darida Veronika: *Velence máshogy… 2. rész,* Balkon, 2019/8. 9–11. https://drive.google.com/file/d/1KlGLg1Clodf_LSGVExoKaFNzdDYXDNmJ/view
26 Georges Didi-Huberman: *Génie du non-lieu.* Les Éditions de Minuit, Paris, 2001.
27 Orosz pavilon viszont nincs a biennálén, szintén az ukránok melletti kiállás jeleként.
28 This is Ukraine: *Defending Freedom @ Venice 2022.* A Collateral Event of the 59th International Art Exhibition – La Biennale di Venezia, Scuola Grande della Misericordia, Velence, 2022. április 23. – augusztus 7. https://www.labiennale.org/en/art/2022/ukraine-defending-freedom-venice-2022; https://new.pinchukartcentre.org/thisisukraine-en A kiállítás a Viktor Pinchuk Alapítvány támogatásával jött létre, a megnyitón az alapítvány elnöke Volodimir Zelenszkij elnök levelét olvasta fel.
29 http://nikitakadan.com/works/difficulties-of-profanation/
30 Giorgio Agamben: *A profán dicsérete.* Ford. Krivácsi Anikó. Typotex, Budapest, 2012.
31 Rancière kategóriája azokra a képekre vonatkozik, amelyek sokkoló erőszakosságukkal hatnak, ugyanakkor számos képpolitikai kérdést vetnek fel, többek között befogadásukkal kapcsolatban. Lásd Jacques Rancière: A felszabadult néző. Ford. Erhardt Miklós. Műcsarnok, Budapest, 2011.
32 https://www.palazzograssi.it/en/exhibitions/past/damien-hirst-at-palazzo-grassi-and-punta-della-dogana-in-2017-1/
33 Azonos címen Abramovićnak kiállítása is nyílt a Connecticuti Egyetemen, amelynek katalógusa is megjelent: *Marina Abramović: Count on us.* The Contemporary Art Galleries, University of Connecticut, Storrs, 2004.
34 Antoni Clavé: *Lo spirito del guerriero.* Palazzo Franchetti, Velence, 2022. április 22. – október 23. https://www.silvanaeditoriale.it/exhibition/567/antoni-clave-spirito-del-guerriero-palazzo-franchetti
35 Louise Nevelson: *Persistance.* Procuratie Vecchie, Velence, 2022. április 23. – szeptember 11. https://louisenevelsonfoundation.org/
36 Magyarul lásd Giorgio Agamben: *A megdicsőült test*. Ford. Losoncz Márk. Híd, 2011/8–9. 124–133. https://epa.oszk.hu/01000/01014/00084/pdf/EPA01014_hid_2011_08-09_124-133.pdf
37 Carla Lonzi: *Scritti sull'arte.* Et Al, Milano, 2012.
38 Marlene Dumas: *Open-end.* Palazzo Grassi, Velence, 2022. március 27. – 2023. január 8. https://www.palazzograssi.it/en/exhibitions/current/open-end-marlene-dumas/
39 Bruce Nauman: *Contraposto Studies.* Punta della Dogana, Velence, 2021. május 23. – 2022. november 27. https://www.palazzograssi.it/en/exhibitions/current/bruce-nauman-contrapposto-studies/. Erről lásd Darida Veronika: Visszatérés Velencébe. Balkon, 2021/8. 33–39. https://drive.google.com/file/d/1NmbVxrXF7oBpqydKXlzmaGPhfeE8_TsZ/view?pli=1
40 Giorgio Agamben: *Nudità.* Nottetempo, Milano, 2009.
41 A kép címét John Berger *Ways of Seeing* (1972) című művészettörténeti tévésorozata és könyve inspirálta.
42 Az okostelefonok felületéről és a simaság esztétikájáról lásd Byung-Chul Han: *A szépség megmentése*. Ford. Csordás Gábor. Typotex, Budapest, 2021.
43 Jean Genet: *A kötéltáncos.* Ford. Fázsy Anikó. Nagyvilág, 1990. 35. évf. 2. szám. 163–172.

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

44 Roland Barthes: *A szerző halála.* In uő: A szöveg öröme. Osiris, Budapest, 1996.
45 Claire Tabouret: *I'm spacious, singing flesh.* Palazzo Cavanis, Velence, 2022. április 23. – november 27. https://www.labiennale.org/en/art/2022/claire-tabouret-i-am-spacious-singing-flesh; https://www.almineretch.com/exhibitions/8710-i-am-spacious-singing-flesh
46 Hélène Cixous: *A medúza nevetése.* Ford. Kádár Krisztina. In Testes Könyv II. Ictus és JATE, Szeged, 1997. Eredeti: „Le rire de la méduse». In L'Arc, 61. (1976). 39–54. http://www.geocities.ws/noszol/Cixousmeduza.htm
47 https://villamedici.it/mostre/yoko-ono-e-claire-tabouret-one-day-i-broke-a-mirror/
48 Joseph Brodsky: *Velence vízjele*. Ford. Hetényi Zsuzsa. Typotex, Budapest, 2009.
49 Bosco Sodi: *What goes around, comes around.* Palazzo Vendramin Grimani, Velence, 2022. április 23. – november 27. https://www.labiennale.org/en/art/2022/bosco-sodi-palazzo-vendramin-grimani-what-goes-around-comes-around; https://www.almineretch.com/exhibitions/8710-i-am-spacious-singing-flesh
50 Ha Chong-Hyun. Palazzetto Tito (Istituzione Fondazione Bevilacqua La Masa), Velence, 2022. április 23. – augusztus 24. https://www.labiennale.org/en/art/2022/ha-chong-hyun; https://www.almineretch.com/exhibitions/8717-ha-chong-hyun
51 Rachel Lee Hovnanian: *Angels listening.* C.S.D.C.A. – Loggia Del Temanza, Velence, 2022. április 23. – november 27. https://www.labiennale.org/en/art/2022/angels-listening, https://www.angelslistening.net/;
52 www.labiennale.org/en/art/2022/statement-cecilia-alemani
53 Surrealism and Magic: *Enchanted Modernity.* Peggy Guggenheim Collection, Velence, 2022. április 9. – szeptember 26. https://www.guggenheim-venice.it/en/whats-on/exhibitions/surrealism-and-magic-enchanted-modernity/
54 Ha kezdeti dátumnak az André Breton által megfogalmazott első szürrealista kiáltványt (1924) tekintjük.
55 A kifejezés első előfordulása Max Weber klasszikus művében található. (Max Weber: *A protestáns etika és a kapitalizmus szelleme.* Ford. Ábrahám Zoltán. L'Harmattan, Budapest, 2020.)
56 https://www.ludwigmuseum.hu/kiallitas/keresztes-zsofia-az-almok-utan-merek-dacolni-karokkal, https://www.labiennale.org/en/art/2022/hungary
57 https://www.labiennale.org/en/art/2022/milk-dreams/niki-de-saint-phalle
58 https://venicebiennale.britishcouncil.org/feeling-her-way; https://balkon.art/home/online-2022/sonia-boyce-feeling-her-way/
59 https://www.institutfrancais.com/en/node/6900
60 https://www.labiennale.org/en/art/2022/padiglione-venezia
61 Ahogy Giorgio Agamben hangsúlyozza, az igazi kortársnak meg kell ragadnia a múlt és a jelen egybeesésének pillanatát, csak konstellációkban gondolkodhat. Erről lásd Agamben *Mit jelent kortársnak lenni?* című tanulmányát: https://aszem.info/2016/07/giorgio-agamben-mit-jelent-kortarsnak-lenni/
62 https://www.labiennale.org/en/art/2022/malta
63 https://www.labiennale.org/en/art/2022/south-africa-republic
64 Roger Ballen művei Budapesten, a Mai Manó Ház *Ballenesque – Roger Ballen szerint a világ* című kiállításán (2022. június 8. – augusztus 21.) is megtekinthetők voltak. https://www.maimano.hu/programok/ballenesque-roger-ballen-szerint-a-vilag
65 Darida Veronika: *Visszatérés Velencébe.* (Velencei sétanapló I.) Balkon, 2021/8. 33–39. https://drive.google.com/file/d/1NmbVxrXF7oBpqydKXlzmaGPhfeE8_TsZ/view?pli=1
66 Lucio Fontana / Antony Gormley. Negozio Olivetti, Velence, 2022. április 20. – november 27. https://www.labiennale.org/it/arte/2022/eventi-collaterali/lucio-fontana-antony-gormley, https://www.antonygormley.com/works/exhibitions/lucio-fontana-antony-gormley

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

67 AFRO 1950-1970 / *Dall'Italia all'America e ritorno.* Ca' Pesaro – Galleria Internazionale d'Arte Moderna, Velence, 2022. április 21. – október 23. https://capesaro.visitmuve.it/it/mostre/archivio-mostre/afro-1950-1970-dallitalia-allamerica-e-ritorno/2022/02/21757/afro-1950-1970/

68 Vera Molnar: *Icône 2020.* Atelier Muranese, New Murano Gallery, Velence, 2002. április 23. – október 20. https://www.labiennale.org/en/art/2022/collateral-events/vera-molnár-icône-2020; https://www.ateliermuranese.com/latests/icone2020/

Emlékromok

1 *Az ember gonosz.* A hatvanéves Anselm Kieferrel Jörg Demutz beszélget. Balkon, 2005. 6. szám. www.balkon.hu/archiv/balkon05_06/06demutz.html

2 Erről lásd *Anselm Kiefer and Art after Auschwitz*. Cambridge University Press, Cambridge, 1999.

3 Andreas Huyssen: *Twilight Memories. Making Time in a Culture of Amnesia.* Routledge, London, 1995.

4 Nem véletlen, hogy az egyik legfontosabb monográfiát is francia szerző írta róla. Lásd Daniel Arasse: *Anselm Kiefer.* Éditions du Regard, Paris, 2007.

5 Ingeborg Bachmann *A nagy rakomány* című versét idézve.

6 Utalva Giulio Camillo Delminio elképzelésére, amely szerint az „emlékezet színháza" a tudás és a megismerés modellje. Ezt a 16. századi elméletet Francis Yates *The Art of Memory* (1966) című könyve teszi újra ismertté.

7 Maurice Blanchot: *A túl nem lépés.* Ford. Szabó Marcell. Kijárat, Budapest, 2013.

8 Anselm Kiefer: *Sternenfall.* Éditions du Regard, Paris, 2007.

9 Anselm Kiefer: *Notebooks. Volume 1: 1998–1999.* Seagull Books, London, 2019, 99.

10 Uo. 369.

11 Anselm Kiefer: *L'art survivra à ses ruins/Art will survive its ruins.* Éditions du Regard, Paris, 2011.

12 Anselm Kiefer: *A művészet túléli a romjait.* Enigma, 23. évf. (2016). 89. szám.

13 Visi Tamás: *Zsidó vallás és héber Biblia.* In Simon-Székely Attila (szerk.): Lélekencyklopédia. KRE–L'Harmattan, Budapest, 2015.

14 A gyűjtés és a melankólia kapcsolatáról Walter Benjamin *A német szomorújáték eredetében* részletesen ír, ahogy ezt Susan Sontag is kiemeli *A Szaturnusz jegyében* című nagy Benjamin-tanulmányában. Kiefer festészetét a legtöbb elemző, Daniel Arasse nyomán, elsősorban Benjamin írásain keresztül közelíti meg.

15 Idézi Gerald Siegmund: *A színház mint emlékezet.* Ford. Kékesi Kun Árpád. Theatron, 1999/3. 40.

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Életműarchívumok

1 Christian Boltanski: *Faire son temps*. Centre Pompidou, Paris, 2019. november 13. – 2020. március 16. https://www.centrepompidou.fr/cpv/agenda/event.action?param.id=FR_R-923dc3544a7f9d4b17cd6b64be8382ed&param.idSource=FR_E-923dc3544a7f9d4b17cd6b64be8382ed (utolsó hozzáférés: 2019. november 26.).
2 Christian Boltanski – Catherine Grenier: *La vie possible de Christian Boltanski*. Seuil, Paris, 2007, 282. (a továbbiakban: La vie possible de C. B.).
3 Christian Boltanski: *Faire son temps* (Catalogue). Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2019, 96. (a továbbiakban: Catalogue).
4 Catalogue, 98.
5 Catalogue, 98.
6 Érdekes megjegyezni, hogy hatvanéves korában készít, az INA filmarchívumát felhasználva, egy rövidfilmet (6 septembres), amelyet az elmúlt hatvan év szeptember 6-ai híradóanyagaiból vág össze. Szándéka szerint ez az alkotás egyszerre összegzés és vanitas. Lásd https://www.youtube.com/watch?v=YHbsExdl8tw (utolsó hozzáférés: 2019. november 26.).
7 http://i-ac.eu/fr/collection/314_album-de-photos-de-la-famille-d-1939-1964-CHRISTIAN-BOLTANSKI-1971
8 Catalogue, 21.
9 https://www.youtube.com/watch?v=bfJJwdD306c (utolsó hozzáférés: 2019. november 26.).
10 Christian Boltanski művészetét többnyire Anselm Kiefer vagy Gerhard Richter munkásságához szokták hasonlítani, a másodgenerációs traumafeldolgozás, valamint a tematika szempontjából. Mi most szándékosan kerüljük ezeket a látszatpárhuzamokat, mert Boltanski életművét nem más életművekkel összevetve, hanem önmagában és egyedülállóként akarjuk bemutatni. Meggyőződésünk ugyanis, hogy ez az életmű nem más hatásokat követve vagy azokhoz igazodva, hanem csupán saját belső szükségszerűsége szerint halad.
11 La vie possible de C. B., 65.
12 Ezzel az állítással kezdődik a róla forgatott dokumentumfilm, a *Les vies possibles de Christian Boltanski* (2010, rendezte: Heinz Peter Schwertel), lásd https://www.youtube.com/watch?v=SCWUgy8ywtA; https://www.youtube.com/watch?v=uEeE8ezDdIk; https://www.youtube.com/watch?v=T8cn5im8sPU (utolsó hozzáférés: 2019. november 26.).
13 Walter Benjamin: *A mesemondó.* Ford. Bizám Lenke. In uő: Kommentár és prófécia. Gondolat, Budapest, 1969, 126.
14 La vie possible de C. B., 9.
15 Hasonló gondolatok figyelhetők meg Walter Benjamin és Giorgio Agamben írásaiban (lásd Walter Benjamin: *Egyirányú utca. Berlini gyermekkor a századforduló táján.* Atlantisz, Budapest, 2005; Giorgio Agamben: Infanzia e storia. Einaudi, Torino, 1979).
16 Catalogue, 38.
17 https://www.youtube.com/watch?v=9KDM0B5zcE4 (utolsó hozzáférés: 2019. november 26.).
18 Kantor első színházi kísérletét (1938-ban) Efemer és Mechanikus Bábszínházacskának nevezi. Erről lásd Tadeusz Kantor: *Halálszínház.* Prospero, Budapest–Szeged, 1994, 127.
19 http://benesse-artsite.jp/en/art/boltanski.html
20 Erről a hagyományról lásd Hans Belting: A hiteles kép. Atlantisz, Budapest, 2009.
21 Erről lásd Roland Barthes *Világoskamra* (Európa, Budapest, 2000) című művét. Ugyanitt Barthes arról a vágyáról beszél, hogy szeretné megírni a „Tekintetek történetét". Boltanski, a művészet eszközeivel, mintha ezt valósítaná meg.
22 Erről lásd Giorgio Agamben *Az utolsó ítélet napja* című tanulmányát. „Még ha a fényképen látható személy mára már feledésbe merült is, még ha a neve végleg kitörlődött is a kollektív emlékezetből – nos, ennek ellenére, sőt, éppen ezért –, az a személy, az az arc a saját nevét követeli tőlünk. Elvárja, hogy kiemeljük őt a feledés homályából." In uő: A profán dicsérete. Ford. Krivácsi Anikó. Typotex, Budapest, 28.

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

23 A megjelent két dokumentumkötet magyarul is olvasható. Michel Foucault: *Én, Pierre Rivière, aki lemészároltam anyámat, húgomat és öcsémet.* Jószöveg Műhely, Budapest, 1999; uő: Herculine Barbin, más néven Alexina B. Jószöveg Műhely, Budapest, 1997.
24 Giorgio Agamben: *A profán dicsérete.* I. m. 95.
25 Monumenta 2010 / Christian Boltanski: *Personnes.* Grand Palais, Nef, 2010. január 13. – február 21., lásd https://www.youtube.com/watch?v=SXND1GZdBzM (utolsó hozzáférés: 2019. november 26.).
26 La vie possible de C. B., 176.
27 La vie possible de C. B., 177.
28 https://vimeo.com/155833676 (utolsó hozzáférés: 2019. november 26.).
29 Ahogy erről Anselm Kiefer beszél *A művészet túléli romjait* előadásszövegében. Lásd http://www.meridiankiado.hu/node/189 (utolsó hozzáférés: 2019. november 26.).
30 La vie possible de C. B., 275.
31 La vie possible de C. B., 159.
32 La vie possible de C. B., 251.
33 La vie possible de C. B., 281.

Az árnyék mítosza Boltanski, Kentridge és Ballen műveiben

1 Marc Richir: *La naissance des dieux.* Éditions Hachette, Paris, 1995.
2 Friedrich Nietzsche: *A tragédia születése.* Ford. Kurdi Imre – Tatár Sándor. Szenzár, Budapest, 2019.
3 E. R. Dodds: *A görögség és az irracionalitás*. Ford. Hajdu Péter. Új Palatinus, Budapest, 2002.
4 Platón: *Az állam.* VII. könyv. Ford. Szabó Miklós.
5 Emmanuel Lévinas: *A valóság és árnyéka*. Ford. Babarczy Eszter. Nappali ház, 1992/2.
6 Magyarul csak szemelvények jelentek meg, különböző címek alatt (A természet históriája, Természetrajz).
7 Lásd E. H. Gombrich: *Shadows. The Depiction of Cast Shadows in Western Art.* National Gallery, London, 1995; Victor Stoichita: Brève histoire de l'ombre. Droz, Genève, 2000.
8 Christian Boltanski: *Faire son temps* (Catalogue), Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2019, 96.
9 Erről lásd Christian Boltanski – Catherine Grenier: *La Vie possible de Christian Boltanski,* Seuil, Paris, 2007.
10 Christian Boltanski: *Inventar.* Kunsthalle, Hamburg, 2001.
11 Boltanski élet- és művészetfelfogása kapcsán lásd Darida Veronika: *Életmű archívumok.* https://balkon.art/home/eletmu-archivumok-christian-boltanski-faire-son-temps/
12 Rosalind Krauss (szerk.): *William Kentridge.* The MIT Press, Cambridge, 2017.
13 William Kentridge: *Black Box/Chambre noir.* Deutsche Guggenheim, Berlin, 2005.
14 A kiállítás kurátora: Fehér Dávid. https://millenniumhaza.hu/programok/william-kentridge-lagyabban-jatszd-a-tancot
15 A Handspring Puppet Companyvel együtt létrehozott felnőtt bábelőadás a Trafóban is vendégszerepelt: https://trafo.hu/programok/ubu_and_the_truth_commission
16 Erről lásd Andreas Huyssen: *The Shadow Play as Medium of Memory in William Kentridge.* In Rosalind Krauss (szerk): William Kentridge. I. m.
17 A Mai Manó Házban volt retrospektív kiállítása: *Ballanesque-Roger Ballen szerint a világ.* Kurátor: Baki Péter. www.maimano.hu/programok/ballenesque-roger-ballen-szerint-a-vilag

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

18 Az idei Velencei Képzőművészeti Biennálén részben ezek a képek képviselik Dél-Afrikát.
19 Roger Ballen: The theatre of apparitions. Thames & Hudson, London, 2012.
20 Uo.

Az emlékezet és a természet színházai

1 Giorgio Agamben: *„Dell'utilità e degli inconviente del vivere fra spettri".* In uő: Nudità. Nottetempo, Roma, 2013.
2 Erről lásd Georges Didi-Huberman: *Génie du non-lieu.* Éditions de Minuit, Paris, 2001.
3 Claudio Parmiggiani: *Pinxit et celavit.* Gl Ori, Prato, 2005, 271.
4 Claudio Parmiggiani: *Dialogo-Entretien.* In Le Sang de la couleur -Il sangue del colore. Dir. C. Bernard, R. Recht. Musées de la ville de Strasbourg, Strasbourg–Milan, 1988, 138.
5 Claudio Parmiggiani: *Pinxit et celavit.* I. m. 3.
6 Giulio Camillo Delminio: *L'Idea del teatro.* Edizioni RES, Torino, 1990.
7 Erről lásd Jean-Luc Nancy: *Isola del silenzio.* Umberto Allemandi, Torino, 2006.
8 Claudio Parmiggiani: *Stella, sangue, spirito.* Nouva Pratiche, Parme, 1995. 38.
9 Giorgio Agamben: *Mit jelent kortársnak lenni?* Ford. Borbély András. Lásd https://aszem.info/2016/07/giorgio-agamben-mit-jelent-kortarsnak-lenni/
10 Claudio Parmiggiani: *Pinxit et celavit.* I. m. 11.
11 Giuseppe Penone: *L'image du toucher.* Fonds Régional d'Art Contemporain de Picardie, Amiens, 1994.
12 Giuseppe Penone: *The Eroded Steps.* Aegis Publishing, Brighton, 1989.
13 Giuseppe Penone: *Respirer l'ombre.* École nationale supérieure des beaux-arts. Paris, 1999. 55.
14 Uo. 15.
15 Uo. 56.
16 Giuseppe Penone. *ARC,* Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris, 1984.
17 Giuseppe Penone: *Respirer l'ombre.* i. m. 210.
18 Giuseppe Penone. *Carré d'Art – Musée d'art contemporain*, Nimes, 1997 (a katalógus tartalmazza Georges Didi-Huberman *Être crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture* című tanulmányát, amely később önállóan is megjelent).

www.interkonyv.hu © Darida Veronika

Open Access 2026-11-10 © Typotex Kiadó

Az írás ideálképe

1 Lásd a Legenda aurea beszámolóját Szent Jeromos és Szent Ágoston ismeretségéről: Hogy Ágoston mekkora tiszteletben tartotta, kiderül a hozzá küldött leveleiből. Az egyikben így ír: „A hőn szeretett, tisztelt és szeretettel ölelt Jeromos úrnak, Ágoston." Másutt is így ír róla: „Szent Jeromos presbiter, aki a görög, latin és héber nyelv tudósa volt, szent helyeken és a szent írások között élt egészen agg koráig; nyelvezetének nemessége, mint a nap fénye, Kelettől Nyugatig sugárzott." (Jacobus de Voragine: Legenda aurea. Szerk. Madas Edit. Ford. Bárczi Ildikó et al. Neumann Kht., Budapest, 2004.)

2 Egy legenda szerint azt kérdezi tőle: csak nem egy kis vázában akarod elhordani a tengert? Ez ugyanakkor nagyon emlékeztet arra a másik Szent Ágoston-legendára, amelyben az épp Isten lényegén elmélkedve, a tengerparton egy kisgyermekkel találkozik, aki egy kagylóval akarja kimerni a tengert és a part fövenyébe áttölteni, és amikor figyelmezteti a gyermeket (akiben valójában egy angyalt vagy a gyermek Jézust kell látnunk) ennek a lehetetlenségére, az csak annyit válaszol, hogy hamarabb sikerülhet így elhordania a tengert, mint a tudósnak Isten lényegét megragadnia. Ezt a jelenetet a legszebben Botticelli jelenítette meg *Szent Ágoston látomása* című képén (1488 körül, Pala di San Barnaba).

3 Rodolfo Pallucchini: *I teleri del Carpaccio in San Giorgio degli Schiavoni.* Rizzoli, Milano, 1961.

4 Guido Perocco: *Carpaccio nella Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni.* Ferdinando Ongania, Venezia, 1964.

5 Pietro Zampetti: Vittore Carpaccio. Alfieri, Venezia, 1966.

6 Vittorio Sgarbi: *Carpaccio.* Fabbri, Milano, 1994.

7 Daniela Ambrosini: *„Victor Carpathius fingebat".* Studi Veneziani. XXXIX, 2000.

8 Giorgio Agamben: *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale.* Einaudi, Torino, 1977.

9 Michel Serres: *Esthétiques sur Carpaccio.* Hermann, Paris, 1975.

10 Michel Serres: *Carpaccio. Les esclaves libérés.* Le Pommier, Paris, 2007.

Visszatérés Velencébe, 2023

1 Michel Serres: *Esthétiques sur Carpaccio*. Hermann, Paris, 1975.

2 Blaise Pascal: *Gondolatok*. (151.) Ford. Pődör László. Gondolat, Budapest, 1978, 57.

3 A kép kapcsán Földényi F. László az alakokat átjáró metafizikai fájdalomról beszél. Földényi F. László: *Múzeumi séták*, 1992–2019. Typotex, Budapest, 2022, 282.

4 Michel Serres: *Carpaccio. Les esclaves libérés.* Le Pommier, Paris, 2007.

5 Jean-Luc Nancy: *A portré tekintete.* Ford. Seregi Tamás. Műcsarnok Könyvek, Budapest, 2010, 34–35.

6 Pavel Florenszkij: *Az ikonosztáz.* Ford. Kiss Ilona. Typotex, Budapest, 2005, 160.

7 Lucio Fontana: *Catalogue Raisonné. Vol. I.* La Connaissance, Bruxelles, 1974, 7.

8 Simone de Beauvoir: *La cérémonie des adieux. Entretiens avec Jean-Paul Sartre.* Gallimard, Paris, 1981.

www.interkonyv.hu © Darida Veronika