

„SEMMI TÁVOLSÁGTARTÁS”

RONGÁLÓK, BEFOGADÓK ÉS KORTÁRS DARABOK

BÁNFALVI ANNA

AKTUÁLIS ESETEK

A művészeti alkotások megrongálásának jelensége napjainkban is fellelhető gesztus. A tett mögött számtalan motiváció húzódhat, a meg nem értéstől kezdve a tiltakozás kifejezéséig. A választott témám feldolgozása során egyre aktuálisabbá vált, amikor 2022-ben bizonyos szervezetek, például klímaaktivisták világhírű alkotásokat megrongálva elindítottak egy rongálási hullámot, amely során számtalan műalkotást ért különböző módon kivitelezett agresszív gesztus.

Olyan festmények estek áldozatául a támadásoknak, mint például Vincent van Gogh híres napraforgói, Picasso festménye vagy a Vatikánban található Laokoón-szoborcsoport. Az összehangolt rongálások mögött hasonló motivációval rendelkező klímaaktivista csoportok álltak, és mindannyian híres, közismert művészek műveit vették célba. Tiltakozásuk kifejezésére olyan eszközöket vetettek be, mint festék, paradicsompüré vagy krumplipüré. Ezekkel öntötték le a múzeumban elhelyezett műalkotásokat. Más eseteknél a képkeretekhez vagy annak üvegéhez ragasztották magukat.¹

¹ Vittoria Benzine, *Here Is Every Artwork Attacked by Climate Activists This Year, From the 'Mona Lisa' to 'Girl With a Pearl Earring'*, <https://news.artnet.com/art-world/here-is-every-artwork-attacked-by-climate-activists-this-year-from-the-mona-lisa-to-girl-with-a-pearl-earring-2200804>

Az esetek hatalmas felháborodást keltettek világszerte, azóta is vitatott, hogy a választott módszerükkel ezek az aktivista csoportok a tetteikkel segítenek vagy ártanak saját ügyüknek. Megfigyelhető volt, hogy többnyire olyan festményeket támadtak, amelyek vászonrésze üveggel volt védve, így magában a műben nem tehettek kárt, vagy olyan demonstrációs eszközt választottak, amellyel nem okoztak helyrehozhatatlan sérülést.

Véleményem szerint elsődleges céljuk volt a figyelem felhívása, és az a döntésük, hogy ügyüket a múzeum falai közé vitték be, amely egyfajta védett térnek minősül, drasztikus lépésnek tűnik. Tetteik gyorsan váltak világhírűvé és megosztóvá, azonban üzenetük, amit minden alkalommal kommunikáltak, kétségbeejtően aktuális. A múzeumi közeg kiválasztásával egy olyan réteg megszólítását célozták meg, akik elgondolkodnak a történeken és felméri a helyzet súlyosságát és sürgető mivoltát. A hétköznapi múzeumlátogatót megbotránkoztatja tettük, azonban értelmezve kicsit az eseményeket elindító okokat, végiggondolva az elhangzottakat, vagy az újságoknak leadott interjúkat elolvasva, remélik, hogy rájönnek az emberek, arra, hogy rendkívül égető probléma a bolygó védelme. A felháborodás kiváltásával átadták üzeneteiket, ugyanis cselekedeteikkel azt a kérdést teszik fel, hogy számunkra melyik élvez nagyobb védelmet? „Mi ér többet, a művészet vagy az élet? Egy festmény védelme vagy a bolygónk és az emberek védelme érdekel jobban?”² Az emberek prioritását kérdőjelezi meg, hogy rámutassanak, jelenleg szerintük a Földnek van nagyobb szüksége a védelemre. A mozgalom egyik úttörője a Just stop oil elnevezésű csoport volt. Később, hozzájuk csatlakozott több más nemzetiségű, hasonló elveket valló klímaaktivista csoport. Nemzetközi akció indult, a világ több híres múzeumába jutottak be és támadtak meg felbecsülhetetlen értékű műalkotásokat.

MIÓTA VAN RONGÁLÁS?

Ókori esettől kezdve

Az ember teremtette kultúrában már nagyon régre visszavezethető a művészeti tárgyak rongálásának jelensége. Hátterében esetenként eltérő motivációk lehetnek, azonban a

² Jo Lawson-Tancred, Climate Activists Just Threw a Can of Tomato Soup on Van Gogh's 'Sunflowers' at London's National Gallery. <https://news.artnet.com/art-world/van-gogh-sunflowers-attacked-2192303>

gesztust magát, amely során egy történelmi jelentőségű alkotás sérül, nagyon sok szempontból tudjuk vizsgálni. A rongálás gesztusa különböző jellegű lehet, hiszen az indíték is más és más. Egy olyan érdekes jelenség kezdett el kibontakozni a témám kutatása során, amelyről kultúrtörténeti megfigyelések, feljegyzések már az ókorban is léteztek. Dolgozatomban kiindulási pontként egy konkrét ókori eset fog szolgálni. Ez az eset a tett mögötti ismert motivációjával témám fontos eleme.

Az említett eset i.e. 356-ra tehető. Ekkor emésztették el lángok az epheszoszi Artemisz templomot. A templom büzantioni Philón által megnevezett világ hét csodájának egyike volt. A Philón által felsorolt épületek közé tartoztak az egyiptomi piramisok, a rhodoszi Kolosszus vagy Pheidiasz olümpiai Zeusz-szobra is. Mind olyan építészeti csodák, amelyek napjainkra már elpusztultak és csupán feljegyzésekből tudunk létezésükről, és ismerjük méreteiket, építészeti sajátosságaikat. Büzantioni Philón által írt feljegyzéséből, az általunk ismert mindössze 12 oldalas *A világ hét csodája* című könyvéből ismerjük az Artemisz templom történetét.³

Az eset egyetlen rongáló, Herosztratosz nevéhez fűződik. Leírások alapján célja az volt, hogy nevét megjegyezzék, és ezáltal fennmaradjon a következő nemzedékek számára. Így szerette volna nevének halhatatlanságát biztosítani.⁴

A templom felgyújtásával egy szent hely pusztult el, melynek szakrális és kulturális jelentősége felbecsülhetetlen volt. A városi tanács döntése alapján nem csupán halálra ítélték a rongálót, de nevét tabuvá tették. Halálos büntetéssel fenyegették azt, aki ki merte ejteni a gyújtogató nevét. Története és neve mindezek ellenére fennmaradt, Theopomposz, görög történetíró volt az, aki a tiltás ellenére rögzítette az esetet.⁵

A jelenség, hogy emberek agresszív tettekkel fordultak műalkotások ellen, nem csupán ókori tünet. Tetteik mögötti motiváció esetenként változó. A rongálás gesztusának vizsgálatában fontos tényező ez az ókori eset. A motiváció, amely Herosztratosz tette mögött húzódott, nem egyedi. Az esetet valószínűleg nem ismerve ugyan, de a mai napig sok követője akad.

Mint azt az Artemisz templom kapcsán írtam, történelmi jelentőségű műalkotások megrongálásával már az ókor óta találkozhatunk. A továbbiakban még néhány olyan esetet gyűjtöttem össze, amelyek a művészettörténet legismertebb alkotásai ellen elkövetett agresszív tettek voltak. A felsorolt alkotások szerencsés módon nem

³ Vojtech Zamarovský, *A világ hét csodája*, ford. Hideghéty Erzsébet. (Budapest: General Press Kiadó, 2003), 8-11.

⁴ Uo. 139.

⁵ Uo. 138.

pusztultak el véglegesen, azonban súlyosabb károkat szenvedtek el. Az összegyűjtött alkotások, mind más-más történelmi és művészettörténelmi időszakhoz kapcsolódnak. Emellett kultúrtörténeti jelentőségük hatalmas, főleg a rongálások megvilágításában. Rengetegen rajonganak ezekért az alkotásokért, mégis találunk beszámolókat ezeknek a műveknek a szándékos megtámadásáról.

Listám következő darabja a Louvre-ban található legnépszerűbb turista látványosságok közé sorolható festmény Párizsban. Talán ezért is Leonardo da Vinci műve a művészettörténet egyik legtöbbet rongált vagy rongálási kísérletet elszenvedett tárgya.

Az egyik legnagyobb botrányt kavarázó esete a festmény 1911-es ellopása volt. A *Mona Lisa* ellopásáért Vincenzo Peruggia volt a felelős, aki hónapokon át rejtgette a világhírű képet saját lakásában. A férfi aztán 1913-ban kínálta eladásra egy firenzei régiségkereskedőnek a festményt. Az üzlet végeztével a rendőrség elfogta az elkövetőt. A festmény nem sérült az ellopása során, azonban a tolvaj gesztusa teljes mértékben a múzeum feladatkörének és annak szerepének megsértését célozta meg, ugyanis az intézmény dolga, hogy védje és megőrizze a műalkotásokat, az általa befogadott tárgyakat. Végül a *Mona Lisa* visszakerült a helyére, azonban megpróbáltatásai itt még nem értek véget.⁶

Nagyon sok esetben az emberek akkor támadtak *Mona Lisa* festményére, amikor valami ellen tiltakozni kívántak, hiszen ha megrongálják, vagy csupán megtámadják a világ egyik leghíresebb alkotását, ügyük a figyelem középpontjába kerülhet. Ezzel az eszközzel sokan éltek, de akadt olyan is, aki csupán nem tudott ellenállni a kísértésnek.

1956-ban két támadás is érte a festményt. Az első esetben borotvapengével próbált meg egy látogató kárt tenni a vászonban, a célját azonban szerencsére nem érte el. A második eset során pedig egy bolíviai férfi dobta meg kővel a képet. Ebben az időben az alkotás még nem volt védőüveg mögött, így a festmény sérüléseket szenvedett, de ezek helyrehozhatóak voltak.

A bolíviai férfi beszámolója alapján a kő a zsebében volt és késztetést érzett rá, hogy megdobja a festményt. Ez a néző és a műalkotások közti távolság megszegésének egyik agresszív formája, hiába, hogy a férfi elmondása szerint nem erőszakos szándékkal

⁶ Donald Sassoon, *A Mona Lisa-sztori: Egy festmény története képekben* ford. Sediánszky Nóra, szerk. Elsässer Klaudia (Budapest: Saxum Kiadó Bt, 2007), 214-215.

cselekedett. Egy számára tiltott dologra érzett mégis késztetést, és ez ösztönözte, hogy megtegye azt a gesztust, amellyel lerombolhatja az alkotás érinthetlenségét.⁷

1974-ben Tokióban is kiállításra került Leonardo da Vinci festménye, ekkor próbálta egy nő piros festékekkel megrongálni az alkotást. A képet csupán pár csepp festék érte, amit a szakemberek el tudtak távolítani. Az esetről tudósító cikkek szerint, a hölgy a mozgássérültekre vonatkozó szabályokkal kapcsolatos ellenérzéseit akarta kifejezni.⁸

2009-ben Párizsban történt a festmény elleni újabb támadás, amely során teáscsészével dobta meg egy látogató a képet. A nő tettének hátterében a francia állampolgárságának elutasítása volt. Ekkor már golyóálló üveg védte az alkotást.⁹

Napjainkban is élnek látogatók a rongálás gesztusával, ugyanis 2022 májusában egy férfi tortával dobta meg a festményt védő üveget. A legfrissebb értesülések szerint a közelgő klímakatasztrófa kapcsán kívánt ilyen módon tiltakozni.¹⁰

Nem a Louvre kiállítótermében található világhírű alkotás az egyetlen, amelyet golyóálló üveg mögött őriznek. Hasonló védelmet kapott Michelangelo Vatikáni *Pietá* szobra is, miután egy látogató kárt tett benne. Maga a szobor nagy művészettörténeti jelentőséggel bír, és megérdemelten az egyik legikonikusabb *Pietá* ábrázolás.

A rongálására 1972. május 12-én került sor, mikor egy magyar származású látogató kalapáccsal támadt neki a szobornak. A szobor több helyen is megsérült, legsúlyosabb károk a Szűz Máriát ábrázoló szoborrészben estek. A férfiről később kiderült, hogy mentálisan nem volt beszámítható és ez volt az oka annak, hogy rátámadt az akkor még védelem nélküli szoborra.¹¹

A rongálás kapcsán egy másik állítólagos esetről is beszámoltak később, miszerint egy másik látogató a szobor egy letört darabkáját vitte haza. Ez, a látogató és a műalkotások közti távolság megsértésének egy másik formája, hiszen itt a szoborból „kellett” neki egy darab emléke, így amikor megérinthette azt, amit eddig csak távolból szemlélte, élt a

⁷ Alex Greenberger, *5 Times the Mona Lisa Was Vandalized or Stolen*, <https://www.artnews.com/list/art-news/artists/mona-lisa-vandalism-1234630407/mona-lisa-rock-thrown-1956/>

⁸ Uo.

⁹ Nadim Audi, *Mona Lisa Attacked With a Teacup*, https://www.nytimes.com/2009/08/13/arts/design/13arts-MONALISAATTA_BRF.html

¹⁰ Daniel Victor – Maria Cramer, *Man Throws Pastry at Mona Lisa, Smearing Cream on Glass Case*, <https://www.nytimes.com/2022/05/30/world/europe/mona-lisa-pastry-louvre.html>

¹¹ Paul Hofmann, *Pieta Damaged in Hammer Attack*, <https://www.nytimes.com/1972/05/22/archives/pieta-damaged-in-hammer-attack-assailant-with-hammer-damages-the.html>

lehetőséggel. A híradások szerint később az eltulajdonított darabot visszapostázták a Vatikánnak.¹²

A '72-ben történt esetet követően, a szobor az 1973-ban történt helyreállítása után golyóálló üveget kapott, hogy megelőzzék a jövőbeli hasonló támadásokat.

Az eddig bemutatott alkotások mind a hagyományos művészeti alkotások csoportjába tartoztak. Ahogy lehetett látni, ezekkel szemben is követnek el rongálásokat, hiába fogadja be könnyebben a nagyközönség, és tekinti ezeket a műveket a művészettörténetben fontos, megőrzésre érdemes mérföldköveknek.

Tiltakozásukat kifejezni akaró emberek gyakori célpontjává válhat híres és közkeletű alkotás, mert az elkövetett tettel fel tudja hívni a figyelmet az általa képviselt ügyre vagy saját személyére.

A felsorolás utolsó esete is hasonló, mely során a rongáló „társzművésznek” nevezte ki magát. Itt mégsem azzal a gyakran előforduló erőszakos magatartással találkozunk, ami általában a modern alkotások ellen irányulni szokott, hiszen a rongálás gesztusát nem a pusztán agresszió váltotta ki. Nem a festményen vezeti le a frusztrációját a néző, amit amiatt érez, hogy a képet képtelen befogadni és megérteni. Mark Rothko *Black on Maroon* című festményének megrongálását egy művészeti gesztusnak szánta a tettes.¹³ 2012-ben Vladimir Umanets a részben általa létrehozott kortárs művészeti mozgalom jegyében firkálta össze a festményt. Ezen gesztusával elsősorban nem a rongálás volt a célja, hanem a kép bevonása saját irányzatába. Az alkotóval egy szintre akart kerülni azzal, hogy ő is nyomot hagyott a vásznon. A Yellowizmus nevezetű mozgalom tagjaként követte el ezt a művészeti gesztust. A Rothko-festményt a Tate múzeumban érte a „támadás”. A múzeum munkatársai 18 hónapon keresztül dolgoztak a vásznon, hogy helyreállítsák annak megrongálódott részét és ezzel együtt az eredeti festékréteget is.¹⁴

A rongálás három kategóriája

¹² Tóth Bálint Soma, *Ötven éve csapott le egy magyar geológus kalapácsa az azóta golyóálló üveggel védett Pietàra*, <https://24.hu/élet-stilus/2022/06/05/toth-laszlo-michelangelo-pieta-szetveres-geologus-kalapacs-50-eve-vatikan-szent-peter-bazilika/>

¹³ Benn Quinn, *Rothko painting defaced at Tate Modern*, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/oct/07/rothko-painting-defaced-tate-modern>

¹⁴ Mark Brown, *Man jailed for two years for vandalising £5m Rothko at Tate Modern*, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/dec/13/mark-rothko-vandal-jailed>

A művészettörténeti alkotások, múzeumi tárgyak rongálásának gesztusa, a múzeum intézményének megjelenésével együtt jelent meg. Az emberi kultúrában fontos műalkotásokat azonban már jóval korábban érték támadások, az ókori Herosztratosz esetéről történő beszámoló ezt jól bizonyítja. Az emberiség történelmét végigkíséri és a napjainkban is folyamatosan felbukkan ez az agresszív gesztus.

2022-ben különösen megnövekedett a műtárgyak ellen elkövetett erőszakos cselekedetek száma, ugyanis egyre több aktivista csoport érzi azt, hogy ügyük érdekében úgy hallathatják csak hangjukat hatékonyan, ha a múzeumi terekben tesznek drasztikus lépéseket a figyelmes nagyközönség előtt. Lassan egy éve több cikk is beszámolt azokról a klímaaktivista csoportokról, akik neves múzeumokban világhírű festményekhez ragasztják magukat. Ezek a tettek kétséget kizáróan szándékosak és egy számukra fontos üzenetet akarnak közvetíteni.

A téma kapcsán a rongálások mögötti motivációkat kutatva nem találtam olyan szakirodalmat, amely összefoglalná e rongálások mögött húzódó okokat. Az összegyűjtött valós eseteket megvizsgálva magam állapítottam meg, az ismétlődő minták alapján, három különböző, általam megnevezett kategóriát, amelyekben a rongálás, mint tett mindnél megjelenik, azonban a gesztus mögötti szándék, motiváció eltérő lehet. A múzeumi esetekről pontos beszámolókat és cikkeket írtak, sokszor a jelenlévőket, az alkotót vagy az elkövetőt megszólaltatva. Egyes esetekben a rongálás pillanatáról videofelvételek is készültek, ezzel segítve, hogy végig követhetők legyenek a történések.

Mindhárom kategória során a látogató és a műalkotások közti távolság áthágásának lehetünk tanúi. Ez a távolság azonban nem csak fizikailag értelmezendő, hanem a múzeumi közeg alkotta elvárt normák betartására való felszólítás. A műalkotás jellegéből adódóan elérhetetlen átvitt értelemben is a látogatók szempontjából, és erre ráerősítenek különféle tiltásokkal és parancsokkal, ezzel is korlátozva a nem csupán múzeumba illő tetteket, de a művészet látványának átélését is. A kiállított tárgyat, amelynek megközelítése a néző számára tiltva van, saját vágyának gyors kielégítése érdekében megérinti. Ezzel azonban megsérti a kiállított múzeumi darab addigi státuszát, érintés előtti értelmezéséből kiszakítja, ami által egy valós dologgá alakul át a tárgy. Elveszíti a múzeumban betöltött szerepét, megközelíthetlenségét.¹⁵

¹⁵ Karl-Josef Pazzini, „Az agresszivitás tabui. A múzeum, mint az agresszivitás különböző formáinak gyűjteménye”, *Enigma* 28 (2001): 217.

Szándékos rongálás

Első kategóriám, amelyet szakdolgozatom további részében is vizsgálni fogok, a szándékos rongálás gesztusa. Az összegyűjtött esetekben a gesztus jellegéből jól látható, hogy előre megfontolt cselekedetről beszélhetünk, vagy később maga az elkövető is magyarázatot ad tettére.

Az előző fejezetben négy világhírű alkotás kapcsán vezettem vissza a történelem során látott eseteket erre a jelenségre. Ezeket mind szándékos gesztusokként lehet szamon tartani, jellegükben hasonlóak voltak, viszont, a motiváció néhány esetben már különbözött.

Volt, aki valamilyen céllal lépett fel erőszakosan a műalkotással szemben. Szerette volna tettével nevét beleírni a történelemkönyvekbe, az alkotás aktualizálása volt a célja, vagy tiltakozását akarta ily módon kifejezni. Más esetekben pedig a tett valóban elemi agresszióból fakadt, és nem volt különösebb üzenete. Ilyen jellegű támadások érték, a már ismert esetek mellett, Leonardo da Vinci *Mona Lisáját*, vagy ide lehetne sorolni a Vatikáni *Pietá* esetét is.

A *Pietá* 1972-es megtámadása során a rongáló tettének agresszív jellege egyértelmű, kalapáccsal akarta elpusztítani a szobrot, azonban a férfi elméjének tisztasága már megkérdőjelezhető volt.

A szándékos rongálásokból rengeteget lehet találni annak ellenére is, hogy a múzeumi védelmi rendszerek folyamatosan fejlődnek. A teljesség igénye nélkül, néhány témám szempontjából fontos eseten keresztül szeretném bemutatni a néző által elkövetett gesztusokat, amellyel a közte és a kiállított tárgy közötti távolságot átlépi, megsérti.

Az elmúlt év egyik híres esete, amikor egy kiállításon egy biztonsági őr Anna Leporszkaja *Három alak* című festményére golyóstollal szemeket rajzolt, igen nagy port kavart. Ez a gesztus rendkívül érdekes, hiszen a rongálás főként a festményt néző ember értelmezéséhez köthető, és nem egy agresszív cselekedetként könyvelhető el. A biztonsági őr az arctalan figurák hiányzó szemeit rajzolta be, amelyek hiánya zavarta, és

kényelmetlenséget okoztak a szemlélődőnek, ezért saját értelmezése alapján egészítette ki a millió dollár értékű festményt.¹⁶

Magyar vonatkozású rongálásokat is ismerünk, például 1988-ban Kántor István volt az, aki egy Picasso-festményben tett kárt azáltal, hogy egy performanszt hajtott végre a múzeum falai között. Az általa falra fröcskölt vérből, a világhírű festő művére is jutott. Tettének következménye pénzbírság lett, és kitiltották a múzeumból. Hasonló gesztusokat más múzeumokban is véghezvitt, a többi intézmény is meglepte ezek után a kitiltást. A múzeumok részéről ez a fajta reagálás azt is mutatja, hogy a művek bemutatása mellett nagyon fontos feladatuk a kiállított tárgyak védelme.¹⁷

Mark Rothko *Black on Maroon* című festménye kapcsán már írtam arról a magatartásról, amikor a gesztus elkövetésével társművészként definiálja magát a rongáló. Hasonló történt meg Picasso *Guernica* című festményével, amikor Tony Shafrazi művész tiltakozása jeléül háborúellenes szavakat írt fel a képre. Tettét nem tekinti rongálásnak, saját elmondása alapján csupán aktualizálta a festményt, új jelentést és célt adva neki, azzal, hogy gesztusával aktív műalkotássá tette. Ezzel megfosztotta attól a szerepétől, hogy a múzeum kiállítási anyagát képezze.¹⁸

Utolsóként ebben a kategóriában a nyomhagyások és szuvenírek esetére térnék ki. Főként történelmi vagy művészettörténeti jelentőséggel bíró helyszíneken tapasztalható ez a két gesztus, legtöbbször az intézményes múzeumi falakon kívül. Az egyik esetben találkozhatunk a műemlék falába vésett firkákkal, üzenetekkel, melyekből sok megtalálható például a Colosseum falán vagy Auschwitz épületeinek falain, hogy a legnevesebb helyszíneket említsem. Itt a nyomhagyás jelenik meg gesztusként, ugyanis a látogató nyomot, emléket kíván hagyni azon, amit megtekintett.

A másik alternatíva, hogy a látogató emlékül akar magának egy darabot a megtekintett alkotásból. Ebben az esetben sem riad vissza a rongálás lehetőségétől, és ha kell, saját kezűleg távolít el egy részletet és viszi magával szuvenír módjára. Ilyen esetről értesülhettünk 2008-ban, amikor a Húsvét-szigetek ikonikus szobrainak egyikét rongálta meg egy emléktárgyakat gyűjteni vágyó nézelődő. A világörökség részét képező

¹⁶ Kabir Jhala, *Russian gallery guard charged after drawing eyes on avant-garde painting with ballpoint pen*, <https://www.theartnewspaper.com/2022/02/10/lapse-in-sanity-russian-security-guard-charged-with-vandalising-avant-garde-painting>

¹⁷ Székely Katalin: „Helyszíni szemle. Intézménykritika – intézményekkel és intézmények nélkül.” in. uő, *„Helyszíni szemle.” Fejezetek a múzeum életéből*. Szerk. Turai Hedvig – Székely Katalin (Budapest: Ludwig Múzeum, 2012), 213-214.

¹⁸ Uo. 213.

műemlék fülcimpájában tett kárt a férfi, amelyet az alkotásról letört. A szobor része ezek után leesett a földre és darabokra tört. Az ilyen esetek rendszerint kevésbé kontrolálhatóak, azonban ugyanúgy a szándékos rongálás kategóriájába tartoznak.

“Hozzá kellett érnem” attitűd

Ebbe a kategóriába azokat az eseteket soroltam, amikor a tett nem volt előre eltervezett. A mögötte álló indíték sokkal összetettebb, mint a szándékos, előre eltervezett tettek esetében, ugyanis egy olyan igényüket elégítik ki a látogatók, amelyre a múzeum falai közt egyébként nem lenne lehetőség. Vágyat érez arra a néző, hogy a közte és az alkotás közti távolságot eltüntesse, számára megérintheetővé váljon a kiállított tárgy.¹⁹

Megérinteni egy többszáz éves alkotást, a vászonra rétegzett festék textúráját megtapintani, ezeknek a vágyaknak a megvalósulása történik akkor, amikor gesztusával a látogató megsérti az el nem érhető tárgyat. Eltávolítja róla addigi szerepét és a múzeumi térben funkcióját veszített tárgy hétköznapivá válik.²⁰

Sokszor a modern művészettel szemben áll fenn egyfajta értetlenkedés. Ilyenkor érzékelik, a tárgy műtárgy-státuszát, azonban nem értenek egyet vele, vitatják azt. A másik eset, amikor hiába helyezik az adott műalkotást a múzeumi térbe, azt nem tudják a kiállítás részeként értelmezni, nem érzékelik, annak múzeumi értékét. Ennek következtében megtörik a távolságot, és nem is tekintenek az adott kiállított tárgyra alkotásként.

Ezért sok nézői attitűdből teljesen hiányzik a távolságtartás, a tisztelet. Hasonló magatartás miatt történhetett meg 2016-ban az a sanghaji eset, amikor két kisfiú a Sanghaji Üveg múzeumban megszegve a múzeum által elvárt viselkedési normákat kiállított üvegszárnyakban tettek kárt. A „rosszkodásuk” következményeként a mű egy része letört.

A gyerekek számára a múzeumi tárgyak megérintheetlensége nem evidens, azonban két felnőtt kísérő volt velük, akik számára ez szintén nem volt egyértelmű. Az *Angel Is Waiting* című művet sérülése után az alkotója nem hozta rendbe, helyette átnevezte, és

¹⁹ Pazzini, „Az agresszivitás tabui. A múzeum, mint az agresszivitás különböző formáinak gyűjteménye”, 217.

²⁰ John Carman, „Bebocsáttatás a kulturális örökségbe avagy: hogyan lesz valamiből múzeumi tárgy”, in „Múzeumelmélet (a képzeletbeli múzeumtól a hálózati múzeumig)”, szerk. Palkó Gábor (Budapest: PIM-Ráció Kiadó, 2012), 202-203.

az új, *Broken* címet viselő alkotás a rongálását bemutató videóval együtt lett újra kiállítva.²¹

Hasonló esetek nem csupán a modern művészet darabjaival történnek. 2016 augusztusában, Firenzében egy kíváncsi turista, nem bírta ellenállni annak, hogy megérintsen egy 16. századi szobrot, aminek következtében annak ujja letört.²²

Ebből az esetből jól látható, hogy a rongálás nem volt szándékos. A múzeumi tárgy megérintését csupán egy pillanatnyi vágy idézte elő. Az, hogy a műtárgyban kárt tegyen, nem volt eltervezett.

Ezek és ezekhez hasonló történetek nagy felháborodást keltenek és többen is megjegyezték már, hogy egyre több látogató szegi meg az alapvető múzeumi normákat. Itt természetesen annak a távolságnak a megtartására gondolnak, amely elvárt a mű és a múzeumi látogató között, és amelyet fizikailag be is tartatnak a múzeum falai között. Ez azonban nem csupán a kordonok és a biztonsági őr jelenlétével valósul meg, hanem maga a múzeumi környezet is előidézi azt, hogy a múzeumlátogató számára a tárgy megérinthetetlen legyen. A kiállításokra bekerült tárgyakra már nem tekinthetünk hétköznapi dolgokként, és ez a múzeumi aura a néző számára is érzékelhető.

A műalkotások és a néző közti távolság szimbolikus értelmezését azonban már egyre többen elkezdték feszegetni is. A tapasztalatok mind azt mutatják, hogy ha ez a fizikai és szimbolikus távolság eltűnik, akkor a látogató zavarba jön, de közben mégis hatalmas élményt jelent, mert a befogadást még intenzívebbé teszi az új helyzet.

Véletlen balesetek

Ezekről az esetekről legtöbbször csak akkor értesül a világ, amikor valamilyen súlyosabb sérülést szenved el az alkotás. Ennél a kategóriánál semmi esetre sem beszélhetünk szándékosságról, hiszen a rongálás egy baleset következménye. Elegendő egy rossz lépés, egy szerencsétlen mozdulat és a látogató akarva-akaratlanul a rongáló szerepében találja magát.

²¹ Claire Voon, *Kids Smash Art at Glass Museum While Adults Stand by Filming*, <https://hyperallergic.com/300896/kids-smash-art-at-glass-museum-while-adults-stand-by-filming/>

²² Jonh Hall, *Don't touch the exhibits! American tourist accidentally snaps finger off priceless 600-year-old statue in Florence*, <https://www.independent.co.uk/news/world/europe/don-t-touch-the-exhibits-american-tourist-accidentally-snaps-finger-off-priceless-600yearold-statue-in-florence-8747878.html>

Található beszámoló figyelmetlen látogatóról, aki szelfizés közben borított fel egy állványt, amely később dominó-effektust elindítva a többi kiállító állványt is sodorta magával. A kiállított tárgyak közül, néhány sérült meg, de így is hatalmas összegű károkat okozott egy apró figyelmetlenség.²³

Egy másik eset során egy kislánnyal történt meg az a szerencsétlenség, hogy miközben a múzeumi térben nézelődött, megcsúszott és egyensúlyát veszítve egy 17. századi olajfestmény vásznát szakította át.²⁴

Hasonló baleset történt Jeruzsálemben, az Izrael Múzeumban, ahol egy kislány egy 2000 éves vázát tört el véletlenül. Az esetnek pozitív kimenetele lett, ugyanis a múzeum olyan javításokat tudott elvégezni a műtárgyon, amelyekre azelőtt nem volt lehetőségük.²⁵

Ezeket az eseteket sokkal inkább csak balesetnek nevezhetjük, mint rongálásoknak, hiszen az elkövetők nem szándékosan tettek kárt a tárgyakban. A véletlen balesetek következtében hasonló nagyságú károkat tudnak okozni a nézelődők, mint a szándékos rongálások. Mégis, egy hatalmas különbség van az előző kettő és a mostani kategória között, amely abban mutatkozik meg, hogy a jelenlegi fogalomkörbe tartozók pillanatnyi készletet sem érznek a távolság áthágására. Sokkal inkább bántja őket a tettük, mint kielégülést okozna nekik, hiszen nem vágytak a kiállított tárgy megérintésére.

TÁRGYAK A MÚZEUMBAN

Funkció megváltozása

A múzeum falai közé bekerülő tárgyak funkciójukat, a világban betöltött szerepüket tekintve megváltoznak. Lényegében azzal, hogy beemelik őket az adott intézménybe,

²³ Sopan Deb, *Oops! A Gallery Selfie Gone Wrong Causes \$200,000 in Damage*, <https://www.nytimes.com/2017/07/14/arts/design/oops-a-museum-selfie-gone-wrong-causes-200000-in-damage.html>

²⁴ Oliver Holmes, *Boy trips in museum and punches hole through painting*, <https://www.theguardian.com/world/2015/aug/25/boy-trips-in-museum-and-punches-hole-through-million-dollar-painting>

²⁵ Nir Hasson, *Young Israeli Girl Breaks 2,000-year-old Vase, Museum Says Thanks*, <https://www.haaretz.com/2015-08-25/ty-article/.premium/museum-thanks-young-girl-for-breaking-ancient-vase/0000017f-e3c8-d38f-a57f-e7da95540000>

ugyanígy ki is szakítják abból a világból őket, ahol eddig léteztek. A múzeumba kerüléstől kezdve szerepük az, hogy reprezentálják saját tárgycsoportjukat és megőrizték emlékezetüket az utókornak.²⁶

Hétköznapi tárgyként már nem használhatóak tovább, nem alkalmasak arra, amire eredetileg megalkották őket, fizikai állapotuk hiába bizonyítja ennek az ellenkezőjét. Egy használati eszköz tekintetében ez a szerepváltozás könnyen nyomon követhető és jól szemléltethető. Hiszen a múzeumlátogatók szinte mindegyike találkozott már azzal a szituációval, hogy szembesülnek azzal, hogy egy, a mindennapokban is előforduló tárgyra nem tudnak múzeumi darabként tekinteni.

Ugyanez az átalakulás művészeti alkotások esetében is megtörténik, esetleg kevésbé szembeötlő a szerepváltozás. Egy kép a múzeumba kerülve azonban már nem csupán egy kép lesz, az intézmény kiszakítja az anyagi világból és egy esztétikai közegbe helyezi azt. Onnantól kezdve az alkotás reprezentációként működik, védett múzeumi tárgy lesz, amelynek megérintése fizikailag lehetetlen, és a távolsága a nézőtől szimbolikusan is fennáll.

A látogatók számára a ready-made alkotások, amelyek több hétköznapi tárgyból építkeznek, befogadása sokkal nehezebb. Ezzel szemben a műalkotások műtárgy státusza sokkal evidensebb, hiszen a múzeumi térben megtanultak alapján, ezek egyetlen olyan tárgyra sem hasonlítanak, amelyek előfordulhatnak a hétköznapijainkban. Ezáltal műtárgyként való befogadása sokkal egyszerűbb, hiszen nem zavarja meg a nézőt azzal, hogy egy köznap tárgy formájában jelenik meg, a múzeumi közegben elhelyezve. A kiállított tárgy elveszíti funkcióját és anyagát is, ugyanis nem értelmezhető többé vászonként, hanem egy képpé válik, amely a kiállítás védett darabja.

Hétköznapi tárgyak műtárgyként való értelmezésére csupán a múzeum intézménye képes, fizikai síkon teljesen elkülöníti a látogatóktól a tárgyat, megfosztva azt az ismert funkciójától, anyagától. A múzeumi közeg a tárgy átalakítása mellett az elvárt viselkedési normákat is érvényesíti a kiállítótérben. Legfontosabb szabályai közt szerepel, hogy a látogató nem kerülhet fizikai kontaktusba az alkotással, helyéről azt nem mozgathatja el, de még a hangoskodás vagy a nem megfelelő viselkedés is a múzeumi tér megsértését vonja maga után.²⁷

Baudrillard foglalkozik a jelenséggel, több kategória vizsgálatával és azok átjárhatóságának leírásával meghatározza, hogy szerinte hogyan keletkezik, és milyen

²⁶ Carman, „Bebocsáttatás a kulturális örökségbe avagy: hogyan lesz valamiből múzeumi tárgy”, 202.

²⁷ Uo. 203.

helyet foglal el egy múzeumi tárgy a világban. Írása szerint a tárgy addigi használati értéke átalakul szimbolikus értéké, és ezzel együtt egy sajátos státuszba kerül a múzeumi tárgy. Onnantól kezdve különleges bánásmódban részesül és egyfajta „örök tárgyként” kezdenek rá tekinteni. Ez a fajta felszentelés a tárgy egész rendszerére is, amelynek tagja, hatással van.²⁸

Régészeti felfedezés esetén a tárgy osztályába tartozó összes többi hasonló eszköz élvezi azt a védelmet és figyelmet, amelyet a múzeumba került lelet. Műalkotásoknál pedig, ha egy művész bizonyos műve kerül beemelésre a múzeumba, onnantól kezdve keresetté válik az összes többi műve is, és az intézmény célja, hogy minél több alkotása kerülhessen a múzeumok falai közé.²⁹

Manapság a modern művészeti alkotások eleve arra vannak rendeltetve, hogy bekerüljenek egy kiállításra, hiszen hétköznapi funkciójuk nincs, és olyan, korábbi korok művészeti alkotásaihoz hasonló funkciókat sem töltenek be, mint amit pl. a középkori freskók vagy oltárképek elláttak. Ugyan előfordul, hogy a befogadó magát az absztrakt képeket sem tudja műalkotásként értelmezni, de az, hogy eleve a hagyományos művészeti technika felhasználásával létrejött tárgyról van szó, sokkal inkább lehetővé teszi annak műalkotásként való értelmezését.

A hétköznapi tárgyakból műalkotásokká vált tárgyak esetében nehezebb megérteni és lekövetni a státuszváltozást, és sok befogadó nem is tudja műalkotásként értelmezni ezeket a modern alkotásokat. Míg egy absztrakt festmény nem rendelkezik hétköznapi funkcióval, egy használati tárgyból készült alkotás sokak szemében nem tudja levétközni eredeti funkcióját. Nincs birtokában annak az aurának, amely megfoghatatlanná és megközelíthetlenné tenné, ennek ellenére ugyanúgy vonatkoznak rájuk a múzeumi tér szabta szabályok.³⁰

Hétköznapi tárgyak átalakulása

Elsőként a múzeumba bekerült tárgyak átalakulásával szeretnék foglalkozni. A későbbiekben, majd ebből fogom tudni kibontani néhány megrongált műalkotás esetét, amelyek hasonló folyamatokon mennek keresztül az intézménybe kerülés során.

²⁸ Uo. 206

²⁹ Uo. 208.

³⁰ Uo. 208.

A múzeumba került tárgyakkal több tanulmány is foglalkozik. Néhány modell is született annak vizsgálata során, hogy milyen folyamat megy végbe ekkor, és az adott tárgyak funkciója milyen módokon változhat. Témám szempontjából fontos megemlíteni Thompson ún. személtelméletét. Felvetését Carman írása is taglalja, amely során azt a kérdést vizsgálja, hogy hogyan lesz valamiből múzeumi tárgy, milyen átalakulási folyamatokon kell keresztül mennie.³¹

Az elmélet alapján a tárgyak három kategóriába sorolhatóak, és bizonyos szabályok mentén ezek a kategóriák átjárhatóak is. A tartós kategóriába tartozó tárgyak azok, amik a múzeumokba is bekerülnek. A tartós kategória egyfajta biztosítása annak, hogy az adott dolog elpusztíthatatlan, és semmilyen módon nem kerülhet a szemét kategóriába, amely az osztályozások közül a legalacsonyabb a hierarchiában. Ebben a kategóriában szereplő tárgyak idővel eltűnnek, a feledés homályába vesznek.³²

Azonban egy nagyon különös átjárhatóságot figyeltek meg a szemét és tartós, vagy más néven maradandó dolgok kategóriája között, amely alapján egy tárgy státusza a szemétből bármikor átléphet maradandó kategóriába, és ezáltal tartóssá válhat. Ennek két féle folyamatát, mesterségeset és természeteset különböztetünk meg a múzeumi tárgyak kultúrtörténetéből.³³

Természetesként tekintünk egy addig elfeledett, új régészeti leletre, és a mesterséges folyamatra tökéletes példa a ready-made alkotások beemelése a művészeti terekbe és azon keresztül a múzeum intézményébe. Ez utóbbi a kategóriák átléphetőségének manipulálása és az adott használati tárgy funkciójának átalakítása is egyben. Ezzel a módszerrel az adott dolognak újra értéket kölcsönöznek és bekerül a védettnek tekintett tartós kategóriába, és ezáltal a múzeum falai közé is. Ennek következtében máshogy kezelik az adott dolgot, mint amire eredetileg szánták.³⁴

Dolgozatomra nagy hatást gyakorló másik elméletet – Bourdieu gazdasági és kulturális tőkét megkülönböztető írását – szintén a John Carman-tanulmány ismerteti főbb vonalaiban. Számomra elsősorban annak a kulturális tőke fogalomnak meghatározása fontos, amely segítségével felmérhetjük egy tárgy kulturális jelentőségét. Ez egyfajta szimbolikus érték, amelyet a tárgy magában hordoz.

³¹ Carman, „Bebocsáttatás a kulturális örökségbe avagy: hogyan lesz valamiből múzeumi tárgy”, 202.

³² Uo. 204.

³³ Uo. 204-206.

³⁴ Uo. 206.

Meghatározza azt is, hogy az adott dolog rendelkezik-e akkora kulturális jelentőséggel, hogy múzeumi tárgyként kiállítható legyen.³⁵

Egy tárgynak kétféle múzeumi értéke lehet, ezt a használhatósága határozza meg. A múzeumi közeg okozta átalakulás előtt az adott dolog a hétköznapi életben is szerepet játszott, hasznát vették az emberek vagy már akkor is főként esztétikai célt szolgált. Bourdieu elméletében is megtörténik az átalakulás, és a múzeumi térbe való belépést előremozdulásnak tekinti. A múzeumi tárgy keletkezésének folyamata alkotófolyamatként értelmezhető, amely tudatos cselekvés eredménye. A tárgy múzeumi közegbe való beléptetése során eldöntik, hogy érdemes-e arra, hogy oda bekerüljön. A múzeumba bekerült tárgy kulturális és múzeumi értéke már adott tulajdonságává válik, onnantól kezdve azt senki sem vitatja már.³⁶

KORTÁRS MŰVÉSZET

Művészetdefiníció

A modern művészet alakulását és működését vizsgálva, egyik legszembeötlőbb felismerés, hogy mindig jelen van a kísérletezésre, valami új kipróbálására való igény. Az addigi megszokott technikákat, módszereket és témákat kimerítettnek ítélik a hosszú évszázadokon átívelő hagyományok következtében. Több művész eltávolodott a korábbi tradícióktól és új kísérletekbe kezdtek. Ez a fajta elégedetlenség az, amely életre hívta, és elkezdte megalapozni a ma már modern művészet alá tartozó ismert irányzatokat. Akik ezekre az új utakra léptek, megtagadták az addig konvencionálisan elfogadott értékeket és szemléletet.

Az elsők közt emlegetett művész volt Paul Cézanne, aki új problémákat állított fel a művészetben, és ezeknek próbált meg műveiben utána járni. Gombrich kihangsúlyozza, hogy nincs szó ekkor semmiféle szándékos polgárpukkasztásról vagy megbotrántoztatásról. Csupán az addigi kereteket félredobó művészek állítottak új és izgalmas kihívásokat maguk elé. A technikai kihívások vizsgálatának következtében az árnyékolás eddig megszokott szabályai felborultak, a perspektíva már nem követte a

³⁵ Carman, „Bebocsáttatás a kulturális örökségbe avagy: hogyan lesz valamiből múzeumi tárgy”, 208-209.

³⁶ Uo. 210-211.

hagyományos irányvonalakat, lehetőségük nyílt a formák elhelyezésével kísérletezni vagy a színek használatának új módjait kipróbálni.³⁷

Ezen útkeresések következtében sokszor az addig elvárt és megszokott alkotásokhoz képest eltorzult vagy szerkezetileg elképzelhetetlennek gondolt kompozíciók láttak napvilágot. Fontos azonban az, hogy a kor kísérletező művészei nem törekedtek ugyanazon témák újbóli elkészítésére, mint elődeik. Befogadói oldalról nagy felháborodást keltettek e művek, annak ellenére is, hogy nem volt szándékuk ilyen hatásokat kiváltani, nem akarták a művészet addigi normáit felülírni.³⁸

A 19. század végén és a 20. század során a folyamat kiteljesül, és egyre újabb művészet-gyakorlatok és művészet-meghatározások jelennek meg a kortárs művészet közegében. Az addig ismert színeket, formákat hátrahagyják, és új dolgokkal próbálják meg kifejezni gondolataikat vagy az általuk látott világot. A felhasznált színek egyre inkább önmagukban válnak kifejezővé, és nem a látott tárgy színét adják vissza. Ugyanez megtörténik a formákkal is, amelyek többé nem kapcsolhatóak össze automatikusan a látott világ dolgaival. Ezek a törekvések a technika radikális változásával is járnak. A művészek megszabadulnak a megszokott művészeti technikáktól.

Később ezek az újszerűségekre való törekvések alapozzák meg azon művészeti irányzatokat, melyek már tudatosan szakítani akarnak a hagyományos fogalmakkal, a nézőkkel és sokszor magával a múzeum intézményével is. A művészet többé nem a társadalom szolgálatában álló dolog, sokkal inkább a művész mint individuum kifejező eszközeként tekint rá.³⁹

Az alkotók az addigi rájuk kényszerített szerepeket, funkciókat és iskolákat próbálják meg magukról lerázni. Nem akarnak többé a vallás, a társadalom vagy az intézmények szolgálatában állni. Szerepeiktől való megszabadulás mellett eszköztárukat és alapanyagaikat is megújítják, nem kívánják tovább csupán a hagyományos módokon kifejezni önmagukat. Ezen lépéseikkel a tiszta esztétikum elérésére törekszenek, amelynek fogalma az addigi hagyományokkal és történelemmel átszőtt keretek között már nem működik.⁴⁰

³⁷ E. H. Gombrich, *A művészet története*, ford. G. Beke Margit, Falvai Mihály. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1978), 440.

³⁸ Uo. 444.

³⁹ Rainer Rochlitz, „Művészet, intézmény és az esztétikai követelmények”, ford. Varga Róbert, in *Változó művészetfogalom: kortárs frankofon művészetelmélet*, szerk. Házas Nikolett (Budapest: Kijárat, 2001), 41.

⁴⁰ Rochlitz, „Művészet, intézmény és az esztétikai követelmények”, 42.

A múzeumok által képviselt eszmék ellen fellázadó avantgárd függetlensége se tartott sokáig. Az intézmények rövid időn belül falaik közé emelték és kiállították a modern alkotásokat is. Ezzel a gesztussal viszont megsemmisítették az avantgárd eredeti céljait, miszerint az elhagyta volna végre a múzeumokat és kiállítási tereket.⁴¹

A valóságtól való eltávolodás egy fontos lépés, amely ahhoz vezet, hogy ténylegesen függetleníteni tudják magukat az addigi skatulyáktól. A modern művész feladata már sokkal inkább kérdések feltevése. Maguk mögött hagyták már a valóság képszerű és pontos visszaadását. Az eddig ismert egyetemes művészet a 19. század új irányzatainak következtében elveszítette addigi tekintélyét, lezárult egy hatalmas korszak.

A modern művészek alkotó szerepében tűnnek fel, azáltal, hogy elszakítják magukat a kötött témáktól, a látvány visszaadásától, saját belső világuk kerül kifejezésre és nyer teret művészetükben. A korábbi korok megszokott látványábrázolását és látványhűségét vetik el a művészek, ezzel is megbotránkoztatva a kor emberét.⁴²

A művészet és a befogadó viszonya

Hatalmas változás, hogy a befogadó többé nem maradhat passzív, neki is tenni kell a mű értelmezése során, meg kell próbálnia együttgondolkodni a művésszel. A műalkotással ugyanúgy munkája van a művésznek is és a nézőnek is.

Az újfajta művészet megjelenésével a befogadónak is változnia kell. Ez azonban az akkori és mai tapasztalatok alapján nem könnyű, és gyakran ütközik az újtól való félelem indukálta zsigeri elutasításba. A néző évszázadokon keresztül megszokta a hagyományos alkotásokat, a régi mesterek által megteremtett képi világot, amely számára ismert és ezáltal biztonságot adó látványt jelent. Részben az ilyen hozzáállásból kiinduló kényelem miatt olyan elutasító a modern művészettel szemben, amely számára nem érthető, hiszen nem kínálja tálcán a megoldásokat.⁴³

A modern művészet befogadása nem is működik minden ember számára, sokban függ a befogadó iskolázottságától, kulturális ismereteitől és toleranciájától is. A legtöbb ember számára a kortárs és modern művészeti alkotások azért hatnak provokációként, mert azt éreztetik a nézővel, hogy ő egy kívülálló, akit tudatlanságban hagytak, és nem

⁴¹ Uo. 44-45.

⁴² Martos Gábor, *„Ilyet én is tudok” Sokmillió művek kalapács alatt*, szerk. Horváth Balázs (Budapest: Typotex, 2018), 29.

⁴³ Uo. 30.

értheti meg az általa látott dolgokat. Ha egy társadalom életéből hiányoznak bizonyos kulturális lépcsőfokok, a tanulmányaik során az emberek nem kapják meg azokat a szükséges ismereteket, amelyek következtében képesek lesznek értelmezni egy absztrakt alkotást, akkor társadalmi szinten ütközik ellenállásba a modern művészet elfogadásának folyamata.⁴⁴

Jellemző vonása az alkotásoknak, hogy sokkal sikeresebbek azok a művek, amelyek könnyen befogadhatóak. A közérthetőbb műalkotás megadja azt a bizonyosságot a nézőnek, hogy érti, amit lát, ezért nem kell félnie tőle. Míg ezzel szemben azok a művészeti alkotások, amelyek nem érthetőek meg könnyen, elbizonytalanítják a nézőt, és azáltal az automatikusan elzárkózik előle. Szokatlan számukra, hogy nem a hagyományos jelekkel találkoznak, ugyanis a modern művészet új kommunikációs modelleket hoz létre. A nézőnek ezeket az új jeleket kell megtanulnia értelmeznie.⁴⁵

A művészek nem érzik többé létjogosultságát a múzeumoknak, a modern művészetet ki akarják szabadítani annak falai közül. Annak elhagyásával együtt a nézőktől is eltávolodnak, nem céljuk többé az ő igényeik szerint alkotni. Teljesen új szerepeket vállalnak magukra, támadják az őket szigorú keretek közé szorító intézményeket, és gúnyolják a befogadót. Törekvéseik ellenére azonban mindez sikertelen, ugyanis az emberek elsajátítják az új irányzatok nyelvezetét, elfogadják nézeteiket és továbbra is követik őket. Ezzel visszakényszerítik a szakítani igyekvő művészeket az intézményesített keretek közé.⁴⁶

A modern művészeti alkotásokat az ellenük irányuló támadásoktól a múzeum feladata megvédeni, azonban folyamatosan újabb és újabb módokat találnak a védelmi rendszerek kijátszására. Megfigyelt jelenség, hogy a modern alkotásokat sokkal nagyobb hányadában érik atrocitások, mint a hagyományos, régi mesterek által készített műveket. Ennek egyik kiváltó oka a már korábban említett kirekesztettség okozta frusztráció lehet, vagy politikai és társadalmi célú eltervezett támadásokat is ismerünk.⁴⁷

A modern műalkotásokat magukba fogadó és őrző intézmények olykor sokkal több pénzt fordítanak egy megrongált alkotás helyreállítására, mint az egész állomány állapotának megóvására. Több múzeum próbálkozik szigorúbb védelmi intézkedésekkel, például a berlini New National Gallery egy riasztórendszerrel követeli meg a távolságtartást a művektől. A biztonsági ellenőrzések hasonlóan szigorúak, mint egy

⁴⁴ John Dornberg, „Art Vandals: Why Do They Do It?”, *ARTnews* 86/3 (March 1987): 105.

⁴⁵ Martos, „*Ilyet én is tudok*”, 29.

⁴⁶ Rochlitz, „Művészet, intézmény és az esztétikai követelmények” 45.

⁴⁷ Dornberg, „*Art Vandals: Why Do They Do It?*”, 106.

reptéri ellenőrzés során, mindenhol teremőrök figyelik a látogatókat. Ez a fajta szigorú fegyelem azonban csak árt a múzeumi közegnek, hiszen a látogató folyamatos megfigyelés alatt érzi magát. Ez a fajta hozzáállás, csupán még jobban elidegeníti a felkínált élménytől az embereket, és ellehetetleníti azt, hogy befogadóvá váljanak.⁴⁸

Rongálás mint művészet

A rongálás gesztusa számtalan módon tud megjelenni a múzeumokban. Eltávolodva a szándékos, befogadók által elkövetett rongálások témájától, több esetet is ismerünk, amikor a művészeti élet résztvevői tettek kárt alkotásokban. Ezeket az akciókat céllal követték el, a rongáló cselekedeteket az alkotók művészeti gesztusként emelték be a létrehozás folyamatába. Egy alkotás átalakításán, megcsonkításán vagy megsemmisítésén keresztül új jelentésréteggel látták el az alapul szolgáló művet.

Korábbi korok eltörlése

Több művész esetében előkerül az előző művek, művészeti korszakok eltörlésének gondolata. Ennek egyik kiváltó oka, hogy a korábbi korok képviselői olyan szabályokat és elvárásokat támasztottak az újonnan jelentkező művészeti alkotások elé, amelyek már terhesek voltak az alkotók számára. Sokkal inkább szerették volna maguk felépíteni az új művészeti paradigmákat és lerázni magukról az évszázadokon át rájuk rakódó jelentésrétegeket.

Az amerikai festő, Robert Rauschenberg úgy próbálkozott az őt megelőző generáció munkáinak eltörlésével, hogy pályatársa, De Kooning egyik ceruzarajzát radírozta ki, és később saját neve alatt állította ki az eltüntetett művet. Ezen akciójához nemcsak a művész egyik művét, de engedélyét is megkapta, miután a fiatal festő elmagyarázta neki céljait. Tettével megint nem csupán a közfelháborodás kiváltása volt a célja, sokkal inkább a művészet azon határait igyekezett feszegetni, amelyek a korábbi alkotások által hagyott nyomok, művészeti jelek maradandóságát vizsgálták.⁴⁹

⁴⁸ Dornberg, „Art Vandals: Why Do They Do It?“, 103-104.

⁴⁹ Martos, „Ilyet én is tudok“, 78-79.

Lopás

A műalkotások ellen elkövetett gesztusok között megjelenik a mű elmozdítása a neki szánt helyről. A lopás mint rongálás eszköze nem tesz ténylegesen, fizikai módon kárt a tárgyban, csupán annak kiállított alkotás mivoltát sérti meg. Azzal, hogy elmozdítják a múzeum falai közül, szégyenbe hozzák magát az intézményt is, és azt érzékeltetik, hogy az nem elég védelem, hogy az adott művet a múzeum a saját kiállításába emeli, és ezáltal érinthetetlenné teszi a látogatók számára. Mindezekről függetlenül a mű leemelhető a falról vagy a talapzatáról, és kiszakítható a múzeum szférájából.

A legismertebb és leghírhedtebb lopást Leonardo da Vinci Mona Lisa-festménye ellen követték el 1911-ben. Az indíték az volt, hogy a festményt visszavigyék olasz „hazájába”, mert a franciák jogtalanul birtokolják azt.

A műalkotások ellen elkövetett tettek, a frusztráció kifejezése mellett, sokszor szolgálnak más politikai vagy társadalmi célú ügyeket, előfordul, hogy azt más művészek, jellemzően modern művészetek aktív alakjai követik el, ezzel egy művészeti gesztussá téve a lopást. Ezek az esetek múzeum ellen irányuló tettként értelmezhetőek, ugyanis megsértik ezzel azt az intézményt, amelynek dolga óvni és védeni a műalkotásokat, vagy éppen döntőbíróként ítélni afelett, hogy milyen műveket enged be a kiállításokra.

A lopás másik formája a belopás, vagyis a kánonba önkényesen behelyeznek valamit a művészek anélkül, hogy erre a befogadó tér engedélyt adna, vagy tudna erről. Sokszor maguk a művészek ítélik úgy, hogy műveik méltó helyüket foglalják el azokon a falakon, míg előfordul, hogy a becsempészett mű szerepe, hogy görbe tükröt mutasson a kiállítás és a többi alkotás számára.

Korunk egyik leghíresebb és legrejtélyesebb művésze, Banksy több belopást is elkövetett, amelyek során a rá jellemző társadalomkritikát megfogalmazó műveit helyezte el egy-egy ikonikus intézményben. Az általa kiválasztott múzeumok az alábbiak voltak: MoMA, a Metropolitan Museum of Art, a Brooklyn Museum és az American Museum of Natural History. Az elhelyezett képeket csak napokkal később vették végül észre. Egy másik akciójára 2005-ben került sor, akkor a British Museum képei között helyezte el sajátját.⁵⁰

⁵⁰ Székely, „Helyszíni szemle”, 215.

Ikonikus művek megrongálása

Dolgozatomban korábbi fejezeteiben már több művészettörténetileg jelentős mű rongálás kérdésével és ezen tettek mögött fellelhető indítékokkal is foglalkoztam. Ebben a részben elsősorban olyan rongálásokra hívom fel a figyelmet, amelyek művészek által elkövetett művészeti gesztusként értelmezhetőek. Jellemzően modern alkotásokat értek ilyen támadások, gondoljunk csak a korábbi fejezetekben már bemutatott Rothko-képre, amely szintén művészi kinyilatkoztatás áldozatává vált.

Egy másik festő, Pablo Picasso alkotásai ellen is elkövettek támadásokat. A *Guernica* című festményét Tony Shafrazi támadta meg 1974-ben festékszóróval. A festményre nagy betűkkel az alábbi szavakat írta fel: KILL LIES ALL. Tette tiltakozás volt a Vietnámban elkövetett mészárlások egyikéért felelős katona szabadon engedése ellen. Tiltakozása kifejezése mellett, elmondása alapján a festményt újra aktuálissá tette a rongálás által. A kép, amely már csak kiállítási tárgyként funkcionált, hirtelen újra aktuális lett az emberi tettek erőszakosságának tanújaként.⁵¹

Saját mű elpusztítása

Amikor a művész saját alkotását pusztítja el, felveti azt az igen érdekes kérdést, hogy joga van-e ezt tenni? Egyrészt kérdéses, hogy egy művész alkotta tárgy a nyilvánosságra kerülése után nem élvez-e automatikus védelmet minden hasonló ártó szándék elől. Másrészt sokszor a művész az alkotáshoz tartozó gesztusként kezeli annak saját maga által tovább alakított utóéletét.

Egy jó példa az intézmény feladatának és a művész akaratának ütköztetésére Banksy *Girl with Balloon* című önmegsemmisítő képének esete. Az alkotást egy aukció keretein belül azután kezdte el ledarálni a keretbe szerelt automatikus szerkezet, hogy az éppen – vélhetően igen magas áron – elkelt. A művész a képnek kalapács alá kerülését akarta ily módon elkerülni, és egyfajta fricskát mutatni a műgyűjtők csoportjának. A kép végül megrongálva is hatalmas összegért kelt el.⁵²

⁵¹ Uo. 216.

⁵² Scott Reyburn, *Banksy Painting Self-Destructs After Fetching \$1.4 Million at Sotheby's*, <https://www.nytimes.com/2018/10/06/arts/design/uk-banksy-painting-sothebys.html>

A már korábban említett Rauschenberg és De Kooning is pusztított el saját alkotást. Rauschenberg több olyan saját munkáját semmisítette meg, amelyekkel elmondása alapján nem volt elégedett. De Kooning fiatalabb korából való alkotásokat semmisített meg. Ennek a tettének következtében művészetének egy olyan szeletét törölte ki, amely gyakran viszonyítási alapként szolgál egy-egy alkotó pályájának vizsgálata során. De Kooning azzal, hogy eltörölte korábbi művészeti korszakának darabjait, később művészettörténeti jelentőséggel bíró alkotásokat tüntetett el.⁵³

Lucio Fontana bizonyos szempontból kilóg az eddig felsoroltak közül, hiszen a mű teljes elpusztításáról nem beszélhetünk esetében, viszont más szempontból meg kijelenthető, hogy művészetében fontos alkotói gesztusként jelenik meg a rongálás. Nevéhez kapcsolódó művészi technikája kapcsán vásznai felhasításáról és azok kilyuggatásáról beszélhetünk. A rongálást oly módon emeli a művészet szintjére, hogy segítségével képes képeinek jelentésrétegét és kifejezőképességét tovább alakítani.

Fontana értelmezése szerint alkotásaiban így módon lehetővé tette a tér megjelenését, megnyitotta műveit a tér számára. A rongálás e módjai esetében nem agresszív gesztusokként jelennek meg, hanem a felszabadítás aktusaiként öltenek (hiány)testet. A hasítás és lyukasztás módszere egyfajta gesztusművészetként jelenik meg, amely segítségével a gondolat megfogalmazását teszi lehetővé. Számára a vászon közvetítő szerepet játszott, nem magát a kész alkotást jelentette. Gondolatainak kiteljesedését abban látta, hogy gesztusok felismerhető jelét helyezte el a festészet médiumának számító tradicionális vászonzfelületen.⁵⁴

TÁVOLSÁGTARTÁS AZ IRODALMI ÉS MŰVÉSZETI ALKOTÁSOKBAN

Dolgozatom eddigi részében a választott jelenséget kulturális-történeti kontextusban vizsgáltam és tártam fel. A továbbiakban két kortárs dráma szövegén keresztül vizsgálom meg a modern művészet reprezentációját, és ezzel párhuzamosan a rongálás gesztusait a művészettörténetben.

A választott jelenségek a továbbiakban irodalmi művekben, fiktív esetek elemzése és értelmezése során kerülnek középpontba. Témám fontos eleme a tárgyalt művészeti alkotásokkal szemben felvett magatartások vizsgálata. A szövegek feldolgozása során

⁵³ Martos, „*Ilyet én is tudok*”, 149.

⁵⁴ *Művészet a 20. században*, szerk. Ingo F. Walther (Budapest: Taschen - Vince Kiadó, 2004), 300.

fontos szempont volt számomra, hogy drámai szövegeket vizsgállok, amelyek esetében elengedhetetlen az előadásra szánt formájuk értelmezése. A színpadon előadott irodalmi alkotások nézője hasonló helyzetben találja magát, mint egy kiállítás látogatója, hiszen az általa szemlélt tárgy megfoghatatlan. Ez az érinthetlenség fontos és kiemelendő jellemzője a korábbi fejezetekben szemlélt kultúrtörténeti eseteknek és a választott szövegeknek is.

Egy színpadi előadás hasonlóan érinthetetlen, mint az eddig általam tárgyalt múzeumi, kiállításokra bekerült tárgyak. Míg egy kiállítási térben egy kordon, képkeret vagy üvegvitrin tölti be az eltávolítás szerepét, addig egy színdarab esetében a színpad cselekszik hasonló módon.

Arthur C. Danto egy tanulmányában maga is felajánlja ezt az összehasonlítást: a színpadi drámákkal és kiállított tárgyakkal szembeni hasonló magatartási formát az indokolja, hogy a nézők a közösen értelmezett konvenciókat alkalmazzák ezekben a szituációkban, vagyis a tárgyalt témáktól való eltávolodás a néző magatartásából fakad.⁵⁵

Az feltételezett nézői konvenciók és az olvasott kritikai írások alapján a drámák színpadi előadásán résztvevő befogadók maguk is hasonló magatartási formába kényszerülnek bele, mint az érinthetetlen alkotásokat szemlélő karakterek. A nézők sem érintik meg, mennek közelebb a színpadon látottakhoz. Messziről, a távolságot megtartva szemlélik a darabokban lezajló eseményeket.

Az érinthetetlen alkotás jellege ugyanúgy megjelenik a dráma sajátosságai és a múzeumi térben elhelyezett tárgy esetében is. A színdarab olyan, akár egy műalkotás, magában hordozva az elzártság érzését. A befogadó vizuális úton fogadja be a színdarabot, amelyet az előadásra szánt térben adnak elő, de megérinteni, ténylegesen részt venni benne nem tud. A hagyományos konvenciókat lebontó darabok esetében is mindig csupán néző, kívülálló marad. Nem történik meg a beavatása az adott alkotásba.

Egy kiállítás nézője hasonló helyzetben találhatja magát, beavatás nélkül próbálja meg értelmezni a látványt, és kívülállóként kénytelen tiszteletben tartani annak határait. A beavatás elmaradása több okból is fennállhat. Megjelenhet kulturális ismeretek hiányában vagy nyelvi korlátok formájában is.⁵⁶

⁵⁵ Arthur C. Danto, *A közhely színeváltozása: művészetfilozófia*, ford. Sajó Sándor (Budapest: Enciklopédia Kiadó, 1996) 21.

⁵⁶ Mieke Bal, „A múzeum diskurzusa”, *Ex symposion* 103 (2000): 52.

Ismeretes, hogy egyes kiállítások kurátorai szinte rendezőként nyúltak a kiállítani kívánt anyaghoz, és a kiállítás „színrevitelével” próbáltak meg több emberhez elérni. Ezek a színházi jelleget magukban hordozó kiállítások nézőközönségként kezelik a látogatókat, akiket egy olyan műsor érdekel, amelynek keretein belül az egyes kiállított darabokat is megismerhetik. Ez a fajta kiállításrendezés azonban előfordul, hogy részben magát a bemutatni kívánt témát háttérbe szorítja, hiszen sok látogatót inkább show-elemek érdekelnek, mint a megtekinthető tárgyak.⁵⁷

Emellett megfigyelhető jelenség a modern művészet és építészet találkozásakor, hogy a kiállító tér alakításával magát a kiállítás témáját jelenítik meg, vagy annak értelmezési síkját bővítik ki. Ez a fajta megközelítés egy-egy kurátor részéről segítheti a látogatókat a tárlat értelmezésében, azonban olyan eset is előfordult már, hogy a kiállított tárgyak háttérbe szorultak, a jelentést hordozó térben való elhelyezés során.⁵⁸

Az értelmezést kiegészítő tér kialakításával nem csupán múzeumok kurátorai vagy építészek próbálkoztak, hanem színházi rendezők körében is megjelenő gesztus volt. Max Reinhardt rendező ismert volt arról, hogy olyan helyszíneket választott egy-egy darab színteréül, amelyek hozzáadtak annak színpadi megjelenéséhez, értelmezéséhez. Ezek sok esetben látványosan erősítették rá a történetre és egészítették ki a darabok értelmezését.⁵⁹

A Reinhardt által elképzelt színházi tér egyre közelebb próbálta vinni a látottakat a nézőkhöz, több olyan esetről is tudunk, amely során rendezéseiben próbálja lebontani a nézőt és a színpadot elválasztó határt.⁶⁰

Danto tanulmánya is párhuzamot von egy festmény képkerete és a színpad játéktere között. Megállapított szerepük, hogy a látott dolog és a néző között fenntartsák a távolságot, hiszen ezek biztosítják részben arról a nézőt, hogy amit látnak, nem egy hétköznapi tárgy vagy nem egy valós jelenet.⁶¹

A szerző tanulmányában tovább taglalja a pszichikai távolság fogalmát, amelyet végül nem egy rejtélyes erőként definiál, amely távol tartja a nézőt a színpadon történetektől

⁵⁷ Ébli Gábor, „Él-e a modern művészet a múzeumon kívül? A múzeumi diskurzus mai irányairól”, in. uő, „Az antropologizált múzeum.” (Budapest: Typotex Kiadó, 2005) 105-106.

⁵⁸ Uo. 107-109.

⁵⁹ Kékesi Kun Árpád, „Max Reinhardt és a látvány impresszionizmusa”, in. uő, „A rendezés színháza”, szerk. Macskássy Zsuzsa (Budapest: Osiris, 2007.) 119.

⁶⁰ Uo. 120-121.

⁶¹ Danto, *A közhely színeváltozása: művészetfilozófia*, 21.

vagy a kiállított tárgytól, hanem helyette elsajátított, megtanult viselkedési szabályokról beszélhetünk.⁶²

A dolgozatomhoz kiválasztott drámák és szerzőik kiemelt témaként kezelik a műalkotásokat és kiállításokat. Mindkét szerző munkásságában visszatérő elem a múzeum, egy műalkotás vagy a művészet megjelenése.

A következő részekben két kortárs drámán keresztül vizsgálom meg a modern művészet reprezentációját és a rongálás gesztusait a művészettörténetben. Tina Howe 1978-ban megjelent *Museum* című művében, számtalan karakter megjelenítésével mutatja be a kortárs alkotásokhoz való lehetséges hozzáállásokat. A drámában a középpontba állított modern alkotások azok, amelyek a szereplők között konfliktust okoznak. Több esetben egy-egy karakter magával a múzeum intézményével kerül konfliktusba, amikor megszegi annak szabályait.

A másik Yasmina Reza francia író nő „*Művészet*” című, 1994-ben bemutatásra kerülő drámája, amely egy olyan háromszereplős konfliktust mutat be, melynek oka egy modern alkotás és az eltérő befogadói magatartások. A mű a befogadás problémáját, lehetséges eltéréseit tárja elénk.

Tina Howe nyilatkozatai alapján a szerző egész életében jelen volt a művészet, ugyanis gyerekkorában házukból kilépve, minden egyes alkalommal a Metropolitan Museum látványa fogadta. Már igen fiatalon múzeumi közegben, kiállításokon találta magát és családja révén is erősen jelen volt mindennapjaiban a művészet, mivel édesanyja festéssel foglalkozott.⁶³

Mindezek a korai emlékek, a szerző elmondása alapján is meghatározó élményként hatottak rá. Ennek szembetűnő lenyomata, hogy nem csupán *Museum* című darabja az, amelyben műalkotásokat és múzeumi tereket jelenít meg. Howe témaválasztásai mögött sejthető családi háttérből hozott okokon kívül, maga a téma iránti érdeklődése is kifejezésre kerül darabjaiban.

Howe több darabjában is művészeti élményeit, az arról alkotott elképzeléseit jeleníti meg. Míg a *Museum* című művében azt tárja nézők elé, hogy különböző típusú karakterek hogyan reagálhatnak a modern művészet egyes formáira, addig a *Painting Churches* című játékában egy művész felnőtté válásának kérdéseit feszegeti.

⁶² Danto, A közhely színeváltozása: művészetfilozófia, 22.

⁶³ Michael Brenson, *Art given a role in Tina Howe's play*, <https://www.nytimes.com/1983/02/18/theater/art-given-a-role-in-tina-howe-s-play.html>

A dolgozatomban említett másik szerző, Yasmina Reza egyik interjújában magát az írást a festéshez hasonlította, ugyanis hasonlóan egy portré elkészítéséhez, ő csupán a karakterek jelenlegi érzelmeit, tetteit szeretné ábrázolni darabjaiban.⁶⁴

Nyilatkozata alapján Reza szereplői esetében nem fontos, hogy milyen múlttal rendelkeznek. Elmondása szerint az egyetlen, ami számít az, amit a színpadon látunk, amit a színész a játékaival át tud adni. A karakter megismeréséhez nem fontos, hogy a néző ismerje annak gyerekkorát, vagy több információt kapjon annál, mint amit a színpadon lát.

Ezt a vonást tekinti közösnek egy színdarab és egy festmény megtekintése között, hogy a befogadó számára hasonló mennyiségű üzenetet tud csak közvetíteni mindkét médium. Nem célja, hogy teljes társadalmi háttérrel ábrázoljon egy-egy alakot, sokkal inkább annak szűk környezetét jeleníti meg. Darabjai jellemzően egyetlen díszletben játszódnak és nem mozgat túl sok karaktert a történet során.

Reza „*Művészet*” című darabjában központi helyet tölt be az a festmény, amely a konfliktust elindítja, azonban nem ez az egyetlen műve, amelyben a művészet vagy művészetre való utalás jelenik meg. Rövid időre fontos szerepet kap Oskar Kokoschka osztrák festő katalógusa is Reza másik sikerdarabjában, *Az öldöklés istenében* (Carnage), amelyben a szereplők közt kialakult vita során, az egyikük lehány néhány művészeti könyvet. Reza ennek a mozzanatnak a kitalálását egy kifejezéshez köti, amely a művészvilágban ismeretes: „A „*Művészet*”-ben van egy kifejezés a »kultúráról, amelyet kihányok«. *Az öldöklés istenében* ezt szó szerint fogalmaztam meg: a női szereplő egy halom művészeti könyvre hány.”.⁶⁵

A szerző távol tartja magát az aktuális politikai eseményektől, művészetének nem képezi fontos részét az, hogy darabjain keresztül reagáljon politikai eseményekre. Sokkal jellemzőbb, hogy hétköznapi történéseket, élethelyzeteket állít a nézők elé. Fontos számára, hogy darabjainak karakterei hozzáférhetőek legyenek a néző számára, hiszen akkor válik befogadhatóbbá.⁶⁶

TINA HOWE: MUSEUM

⁶⁴ Elizabeth Day, *Yasmina Reza: 'There's no point in writing theatre if it's not accessible'*, <https://www.theguardian.com/stage/2012/jan/22/yasmina-reza-interview-carnage-polanski>

⁶⁵ Uo.

⁶⁶ Uo.

A drámában megjelenő kiállítás

A drámában megjelenő összes műtárgy köthető valamely valós művészeti irányzathoz, amelyből az író is ihletet meríthetett a fiktív művek megalkotásához. A megjelenő alkotásokhoz hasonlatos darabokat is fellelhetünk az ismert művészettörténeti műalkotások közül. A drámában találkozhatunk plasztikai alkotásokkal, absztrakt festményekkel és ready-made alkotással is. A múzeumlátogatók számtalan befogadói magatartást mutatnak be a darab során. Tina Howe összesen 42 szereplős drámája lehetőséget ad arra, hogy bemutassa a múzeumba járó embertípusok széles skáláját és azok konvencionális magatartását.

A darab színhelyéül egy amerikai művészeti múzeum szolgál, amelyben három, fiktív művész, Steve Williams, Agnes Vaag és Zachery Moe *Broken Silence* című közös kiállításának utolsó napját követhetjük végig.

A dráma cselekményében a legnagyobb mértékű rongálást elszenvedő alkotás egy ready-made mű/tárgy, amely megjelenésében egy kis társadalomkritikát is megfogalmaz, főképpen az amerikai közösséget illetően. A műalkotás egyes elemei több látogatót is arra ingerelnek, hogy megszegjék a múzeumi tér által követelt szabályokat, és minden tiltás ellenére megérintsék, megrongálják azt. A mű alkotója, Steve Williams végül személyesen is megjelenik a kiállítás utolsó napján.

A három művész közül, Agnes Vaag az, akinek művei főként állati maradványokból épülnek fel. Kilenc szobrot állít ki a múzeum az alkotótól, akinek művészete elfojtott agresszivitást hordoz magában, amelyre a dráma néhány szereplője sokkoló módon reagál.

A kiállítás anyagában találunk monokróm festményeket is, négy fehér képet, melyek mind a szerzői utasítások által meghatározott címüket viselik. A képeket festő Zachery Moe, egy fiatal művész, akiről a darab során a szereplők elbeszéléseiből tudunk meg többet. Az összes alkotást más múzeumoktól vagy magánszemélyektől kapta kölcsön a kiállítást szervező múzeum.

A befogadói sokszínűség mellett fontos mozzanat a drámában az érintés, a rongálás gesztusának megjelenése. Szinte az összes szereplő megszegi a múzeumi tér szabályát, amely szerint a műalkotásokat megérinteni tilos. Egyes gesztusok csupán az egyén számára jelentenek kielégülést, de előfordul az is, hogy a kiállítói térben tartózkodók

közösen élnek át katartikus élményeket. A modern művészeti téma feldolgozása, annak befogadói lehetőségei, és a rongálás gesztusa az, ami közös pontot képez a két feldolgozott dráma között.

A drámában megjelenő alkotások és rongáló gesztusok

A dráma kezdetén, a szereplők megjelenése előtt egy hang egy friss hír formájában beszámol egy műtárgy megrongálásáról. Ezzel a történelmi fontosságú rongálással megteremti az alapszituációt a darabban.

Fontos azonban megjegyezni, hogy Botticelli Vénusz születése című alkotásának megrongálása, egy fikciós esemény, ilyen jellegű rongálást nem szenvedett el ez a világhírű, valóban létező alkotás.

VOICE: Sandro Botticelli's priceless masterpiece The Birth of Venus was attacked and virtually destroyed yesterday afternoon by a hooded man armed with a handgun who opened fire on the painting while screaming, „Cursed is the ground for thy sake.” Before he was finally overcome by three guards and numerous bystanders, the heavily built assailant pumped more than eighteen bullets into the nude Venus figure, literally shooting her off the face of the canvas. The Acting Director of the Uffizi Gallery, which houses the masterpiece, said in an interview last night that it was the most violent attack ever made against a Renaissance painting. Restoration will be impossible.⁶⁷

A későbbi diskurzusok során több alkalommal megemlítik egyes karakterek ezt az esetet, ezzel is folyamatosan a köztudatban tartva a múzeumi rongálások lehetséges verzióit. A reakciók eltérőek lehetnek egyes befogadók részéről, de általánosságban a döbbenet jelenik meg a hír hallatán.

FIRST MAN IN PASSING (Rushing through the room on the way to somewhere else): Did you hear what happened to Botticelli's Venus this morning?

SECOND MAN IN PASSING: No.

FIRST MAN IN PASSING: Shot and killed with a gun!

SECOND MAN IN PASSING: Shot and ... killed?

FIRST MAN IN PASSING: Shot right off the face of the painting!

⁶⁷ Tina Howe, *Museum. A play.* (New York: Samuel French, Inc, 1976), 7.

SECOND MAN IN PASSING (As they both exit): Son of a bitch!⁶⁸

A dráma szövegében valós, megtörtént alkotások is említésre kerülnek. A korábbi fejezetben bemutatott Picasso-festmény ellen elkövetett rongálásról is folyik egy rövid párbeszéd a szereplők között. Tony Shafrazi piros festék spray-vel írta fel háborúellenes jelszavát az alkotásra, ennek a tettnek a hatása és emlékezete idéződik fel az alábbi részletben.

LIZ (offstage): Did you hear what happened to Botticelli's Venus this morning?

CAROL (offstage): No, what?

LIZ (offstage): Some maniac shot it with a gun.

Liz, Carol and Blakey enter, enthusiastic college girls who are taking an art course together.

CAROL: Someone shot it? People don't shoot paintings. They slash them!

LIZ: I heard it on the radio this morning. A hooded man pumped eighteen bullets into the Venus figure at the Uffizi.

CAROL: I've never heard of anyone... shooting a painting.

BLAKEY: You're right! They usually attack them with knives or axes.

CAROL: There's something so... alienated ... about shooting a painting.

BLAKEY: And then there was the guy that wrote slogans all over Guernica with a can of spray paint!

LIZ (laughing): That's right: spray paint!

BLAKEY: Red spray paint... and he misspelled everything, remember?⁶⁹

Steve Williams alkotása

Az egyik legtöbb kritikát kapó alkotás a műben Steve Williams műalkotása, amely tartalmaz egy ruhaszárító kötelet és arról lelógó életnagyságú, felöltöztetett emberfigurákat. A bábuk szerkezetüknél fogva szétszedhetők, ami azért lesz fontos, mert a dráma egy pontján, az utolsó napon megjelenő művész maga alakítja át a kiállításon bemutatott művének koncepcióját. A kötélen alatt egy kerekfejű csipeszekkel teli kosár van elhelyezve. A dráma legelején az alkotásokról írt rövid összefoglalóból derül ki számunkra az is, hogy ez az alkotás milyen anyagokból áll össze. A kötélen több

⁶⁸ Howe, *Museum*, 22.

⁶⁹ Uo. 12.

anyagból, szövetből, papírmáséból, drótból, bőrből, fából, gipszből és üvegszálból épül fel. Az alkotás címe és keletkezési ideje: *Wet Dream Left Out to Dry*, 1989.

Az alkotó merít a pop-art és a ready-made szemléletéből is, ugyanis a megjelenő bábuk mindennapokban is látható ruhákba vannak felöltöztetve, és olyan hétköznapi tárgyakat helyez a szárítókötél alá, mint például a ruhacsipesz. Összesen öt emberalak kerül kiállításra, mind más-más ruhákba felöltöztetve. Az első figura egy öltönyös üzletember alakját idézi, a második egy menyasszonyi ruhát viselő bábu, a harmadik egy mexikói fiú pólóban, a negyedik a művész önarcképe, akinek öltözete megegyezik az utolsó napon személyesen is megjelenő alkotó ruházatával. A mexikói fiú megjelenítése mellett az ötödik bábu tartalmazza a legkritikusabb üzenetet, ugyanis az egy meztelen kínai nőt mutat be összekötözött lábakkal.

Williams alkotásai a darabban, hasonló koncepció alapján épülnek fel, mint Duane Hanson hiperrealista művész életnagyságú szobrai. Hanson szobrai is a társadalom figyelmét kívánták magukra vonni, és a szobrai témájául kiválasztott társadalmi rétegeket bemutatni.⁷⁰

Az alkotás az Arte povera művészeti irányzat jegyeit is magán hordozza, amely a műben is megtalálható alkotáshoz hasonló installációiról lett híres. Anyaghasználata során olyanokat emel be a művészetbe, amelyet azelőtt nem használtak más művészek. A sokféle anyag felhasználásának a célja, hogy minél több jelentésréteget magába foglalhasson az alkotás az alapanyagoknak köszönhetően.⁷¹

A ruhák és cipők kiállítását múzeumokban már több modern művész is megvalósította a valóságban. A ruhák a test nyomait megőrző tulajdonságokkal rendelkeznek, és az érintkezésen keresztül intim kapcsolatba kerülnek az adott testtel. Emberi vagy társadalmi portré létrehozásához rendkívül alkalmas egy-egy öltözkészlet, jellegzetes kiegészítő. A francia származású művész, Arman volt az, aki cipőket használt szociális portrék létrehozásához, amelyekkel a kor konkrét embertípusait jelenítette meg. 1962-ben egyik kiállításán *Madison Avenue* címmel használt fel női cipőket, amelyen keresztül egy nagyvárosi, bizonyos társadalmi státusszal rendelkező női alakot idézett meg a néző számára.⁷²

⁷⁰ Stephen Farthing, *A művészet nagykönyve*, szerk. Eperjessy László (Budapest: Kossuth Kiadó, 2011), 537.

⁷¹ Amy Dempsey, *A modern művészet története: stílusok, iskolák, mozgalmak*, ford. Szekeres Andrea, Szikra Renáta (Budapest: Képzőművészeti Kiadó, 2003), 266-268.

⁷² Monika Wagner, *A művészet anyagai. A modernség másik története*, ford. Nagy Edina, Nemes Mária (Budapest: Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, 2014), 72.

A ruhák, amelyeket főként a testtel való kapcsolatuk fényében ismerünk, sokszor kerülnek kiállításra a test nélkül, amikor csupán a test helyettesítőjeként jelentek meg, vagy a művész a test hiányát szándékozza hangsúlyozni használatukkal. A ruházatot sokszor alkalmazzák a megjeleníteni kívánt személy társadalmi jellemzése céljából is. Ily módon használja fel a műben a Williams nevű művész is a ruhákat mint kifejezőeszközöket. Egy ember ruházatáról nagyon sok előzetes következtetést tudunk levonni, például annak állapotából, anyagából vagy akár márkájából kiindulva. Nagyon sok esetben árulkodik a viselője társadalmi és szociális helyzetéről is, ráadásul anélkül, hogy látnunk kellene hozzá viselőjét is.⁷³ Tina Howe drámájában is feltűnik az ehhez hasonló felfogással rendelkező alkotásmód Williams munkái kapcsán, melyeket Chloe Trapp, a kiállítást jól ismerő kurátor a következő szavakkal vezet be:

Bill Plaid (Confused and depressed): Yes. Cloth and rope.

Chloe Trapp: A surrealist cast persists in his most recent work, particularly in his use of erotic imagery and in his unexpected variations of color and scale [...]

Bill Plaid: Yes, highly erotic.

Chloe Trapp: What makes Williams' work of unusual contemporary relevance, however, is his attitude towards the materials he uses and processes he employs.

Bill Plaid (Dimly): Cloth and rope.⁷⁴

A kultúrtörténeti vizsgálódásaim során számos ehhez fogható esztétikai programot megvalósító munkával találkoztam, és mindnek hasonló üzenete volt: a viselője életére vonatkozóan közölt információkat, véleményeket a nézővel, befogadóval.

Lopás/szuvenír

Williams a darabban kiállított szárítókötele alatt, egy kosárban régi fajta kerek fejű csipeszeket helyezett el. Művének ezen eleme volt főként csábító a múzeumlátogatók számára, ugyanis többen megpróbáltak elemelni ezekből a csipeszekből néhányat. Két szereplő, Bob Lamb és Will Willard, akik művészetrajongókként, művészetértőkként jelennek meg, teszik szóvá a beszélgetésük során, hogy a fiktív ruhaszárító kötél alá

⁷³ Uo. 73-74.

⁷⁴ Howe, *Museum*, 35.

helyezett csipeszek szálnalmas, kétségbeesett hatást keltenek. Övék a legkritikusabb hang az egész kiállítás alatt. A következő párbeszéd szemléletesen mutatja be magatartásukat, felfogásukat a megtekintett kiállításról.

Bob Lamb: Oh no, look at that! He put a basket of real clothespins under an imaginary clothesline. Now, that's what I call ... panache!

Will Willard: You mean, pastiche!

Bob Lamb: Pastiche?

Will Willard: Real clothespins under an imaginary clothesline!

Bob Lamb: Willard, pastiche is collage, I mean, panache ... dash!

Will Willard: Robert, the word is ... panacea!

Bob Lamb: Panacea...?

Will Willard: No wait, paradigm!

Bob Lamb (Thinking back, confused): Pastiche...?

Will Willard (Also confused): Placebo...?

Bob Lamb: PARADIGM...?⁷⁵

A kísérletük, hogy ellopjanak néhány ruhacsipeszt az általuk nem nagyra értékelt alkotásból, kudarcba fullad, mert a teremőr felszólítja őket azok visszatételére.

A teremőr olvasatában a csipeszek a műalkotás részeként, maguk is műtárgyakká váltak. Itt utalnék vissza John Carman tanulmányára, amiben azt mutatta be, hogy a tárgyak múzeumba kerüléséve azok szerepe lényegileg megváltozik, átalakul. A múzeumi térben elveszítik hétköznapi szerepüket és már csak műtárgyakként definiálhatók a továbbiakban. Az őr és a „műkedvelők” között a következő párbeszéd zajlik le.⁷⁶

Bob Lamb: Willard, now's the time to make our move. See that basket of clothespins over there, I'm going to steal one dozen of them!

[...]

Will Willard: Robert, you're crazy!

Bob Lamb, checking that The Guard is engrossed with Gilda Norris, starts stuffing clothespins in his pocket.

Will Willard: Robert, please!

⁷⁵ Howe, *Museum*, 20.

⁷⁶ Carman, „Bebocsáttatás a kulturális örökségbe avagy: hogyan lesz valamiből múzeumi tárgy”, 202.

The Guard (Rushes over to them): HEY, WHAT'S GOING ON OVER HERE? I TOLD YOU, YOU ARE NOT TO TOUCH THE CLOTHESPINS! THEY ARE PART OF THE SCULPTURE!

Bob Lamb: For your information, this is not a sculpture, it's a constriction.

Will Willard: I'm so embarrassed!

The Guard: I DON'T CARE WHAT YOU CALL IT, MISTER, IT'S AGAINST MUSEUM REGULATIONS TO TOUCH THE ARTWORKS. NOW, PUT THOSE CLOTHESPINS BACK!⁷⁷

A múzeumban megjelenő tárgyak napjainkban szokatlan formákat tudnak öltetni. Ez főként a modern művészeti kiállításokon tapasztalható jelenség, és általában e tárlatok szemlélése során bizonytalanodik el a néző, hogy mit is lát pontosan, egy műtárgyat vagy egy hétköznapi tárgyat.

A dráma során több látogató is sokkal inkább hétköznapi tárgyként kezeli a kiállításon megtalálható csipeszeket, és olyan könnyedén érintik meg őket, mint bármely más hétköznapi tárgyat. Igaz, a történet folyamán, nem csupán a ruhacsipeszekkel szemben teszik meg az érintés határainak átlépését. Másik két látogató, Zoe és Giorgio, miután a művész átrendezte alkotását, emlékebe, egyfajta szuvenírként akarnak elhozni egy darabot a műből.

Zoe: Oh, Giorgio, let's take something... as a remembrance.

Julie Jenkins: Steve Stevens...

Zoe: One of the clothespins... something he touched.

Gilda Norris: Something he touched...

Julie Jenkins: Something he touched...

Michael Wall: A clothespin...

Fred Izumi: A clothespin...

No one moves. Zoe breaks the spell, walks to the clothesline and brazenly snatches a clothespin. One by one each person approaches the basket, and takes one or more pins. It's not a mad scramble, but a communion, enacted with quiet reverence. Once the first theft has been tasted, they become thirsty for more.⁷⁸

Végül Zoe szegi meg a múzeumi tér által szabott szabályokat azzal, hogy elsőként vesz ki egy csipeszt a kosárból és viszi magával őket. Tette után többen is követik példáját,

⁷⁷ Howe, *Museum*, 32.

⁷⁸ Howe, *Museum*, 52-53.

aminek következtében egyre többet és nagyobb dolgokat akarnak ellopni a műből. A jelenet végére semmi sem marad a bábukból, csupán a szárítókötél marad ott üresen. Ezzel a múzeumi teret sértő tettel, a kiállítás látogatói megsemmisítik a kiállított tárgy eredeti formáját.

Miért múzeumi tárgy?

Vitatható, hogy a ruhacsipeszek milyen esztétikai értéket hordoznak önmagukban, az azonban már kevésbé, hogy mint műalkotássá átalakult tárgyak, helyük van a múzeumban és a kiállítási térben. Hasonló példát említ Arthur C. Danto *A közhely színeváltozása* című tanulmánya, ahol szövegében rajzszerűeket mutat be, mint műtárgyakat. A szerző megállapításai szerint egy műalkotásként kezelt ruhacsipesznek vagy rajzszerűnek nem dolga, hogy az esztétikumot képviselje, már ettől függetlenül a műalkotások közé sorolható.⁷⁹

Azonban az értelmezés során a befogadó többféle módon értelmezheti az adott múzeumi tárgy kontextusának változását. Ha nem érzékeli azt, hogy kiállított tárgy milyen szerepében van kiállítva, műtárgy vagy hétköznapi tárgy, akkor annak látványát a birtokában lévő vizuális retorika alapján fogja értelmezni. Ily módon történhet meg a ready-made alkotások befogadása, mely esetekben kinyilatkoztatás és bejelentés híján előfordul, hogy az installált tárgy használati eszközként jelenik meg a befogadó előtt.⁸⁰

A modern művészetben az alkotók sokszor provokálás céljából is használják ezeket a tárgyakat, mert felhívják a néző figyelmét a használatra, azonban az már azonnal rongálásnak számít, ha a szemlélődők engednek ennek a provokációnak és megérintik az amúgy érinthetetlen kiállítási tárgyat.

Az író több karaktere a hétköznapi tárgyak okozta provokációnak nem is állt ellen, míg azok, akik járatosabbak a kortárs művészeti alkotások világában, mint például Chloe Trapp vagy Ada Bilditsky, betartják az előírt viselkedési szabályokat. Más okból, de Mr. and Mrs. Moe a másik két karakter, akiknél szabálykövető viselkedés figyelhető meg és nem sértik meg semmilyen módon a múzeumi tér szabályait. Esetükben kapcsolódási

⁷⁹ Danto, *A közhely színeváltozása: művészetfilozófia*, 77.

⁸⁰ Mieke Bal, „A múzeum diskurzusa”, 51-52.

pont van a modern művészetekhez a fiuk révén, akinek festményeit jöttek megnézni, másrészt sokkal inkább befogadó attitűddel fordulnak a modern alkotások irányába.⁸¹

Agnes Vaag szobrai

A darabban megjelenő következő művész a szobraihoz a természetből gyűjtött, anyagokat használ. A párbeszédéből megtudjuk, hogy Chloe Trapp a múzeum kurátora az, aki szorgalmazta Agnes Vaag meghívását a kiállítás résztvevőjeként, akinek kilenc alkotása kerül kiállításra.

A művek, amelyek állati maradványokból állnak össze, ellentmondásokkal teli viszonyba kerülnek a kiállítótérrel, hiszen a felhasznált elemek sokkal koszosabb, primitívebb benyomást keltenek, mint amit megszoktunk egy múzeumi térben. A magasztos Hely, amely jelen dráma esetében a múzeumi terem légköre, feszültségbe kerül a kiállított alkotással, hiszen oda nem illőnek, szokatlannak tűnik az adott mű.⁸²

Ezt a hatást erősíti Tink Solheim-nek, az alkotó ismerőseinek beszámolója is, melyben elmeséli egyik gyűjtőútját, amelyre elkísérte Agnes Vaagot. A művésznővel ment el alapanyagot, állati koponyákat és csontokat keresni, Tink pedig a csodálkozás és a rémület lassan fokozódó keverékével írja le a keresést, Vaag szokatlan gesztusát, amit a frissen gyűjtött darabokkal művelt. Solheim elbeszélése alapján a művésznő nyalogatni és csókolgatni kezdte a talált dolgokat, és teljesen kifordult önmagából. Az agresszív viselkedése megrémítette a kísérőnőjét, aki a felidézett emlék hatására hisztérikus viselkedésbe kezd, és önkívületében átlépi a múzeumi tér szabta határokat, vagyis kezébe veszi az egyik kiállított szobrot.

A tárgy anyaga

A kiállított plasztikákat a dráma úgy írja le, mint fenyegető konstrukciókat. A szöveg felsorolja a megjelenő kilenc szobor címét, és azt is, hogy milyen gyűjteményekből kölcsönözte őket a múzeum. Anyagokként feltüntetve szerepelnek állati fogak, csontok, karmok és tollak is. A természeti anyagok a mesterséges alapanyagokkal ellentétben

⁸¹ Martos Gábor, „Ilyet én is tudok” Sokmillió művek kalapács alatt, 174.

⁸² Uo. 174-179.

sokkal időtlenebb, ősbibb hatást nyújtanak. Ennek ellenére ez csak látszat, mivel felhasználásuk következtében ezek is csupán történeti anyagként tarthatók számon, hasonlóan a többi művészeti alkotásban felhasználtakhoz. Valamilyen módon ezek az alkotások is korlenyomatok, használatuk és felhasználásuk történelmi jelenséggé válnak.⁸³

Egy hagyományos kiállításon egy ilyen tárgy anyaga a nézőben ellentétes érzéseket válthat ki, mivel a múzeumi térben sokkal inkább a vászon, márvány vagy bronz megjelenéséhez szoktak hozzá. Azonban a műben megjelenő kortárs kiállítási térben ezek az elvárások már kevésbé állnak fent, hiszen a modern művészet anyagait tekintve nem követi a hagyományos utakat.

A szobrok a legnagyobb természetességgel foglalják el helyüket a talapzatukon és válnak részévé a kiállításnak. A darab egy pontján kiderül a szereplők számára, hogy a talapzatok szerves részei a kiállított tárgyaknak, és ennek a felismerésnek köszönhetően az alkotások kiprovokálják az érintés gesztusát is.

Az Agnes Vaag által felhasznált anyagok egyfajta őssanyag érzetét hordozzák magukban, azzal, hogy következetesen állati csontokat, koponyákat alkalmaz. Egyszerre misztikus, jelentésekkel teli az alapanyag, amit felhasznál szobraihoz, mert egy korábban élő teremtmény maradványai alkotják. Másrészt pedig, az általa használt materiák értéktelenek, mert csupán elhullott állatok részei, amely sokak számára inkább visszataszító, mint értékekkel teli. Ez a fajta, magában az alapanyagban hordozott agresszió különíti el a többi kiállítási tárgytól ezeket a szobrokat.⁸⁴

Érintés

A műben Tink Solheim az, aki nem beszámítható állapotban közeledik az egyik kiállított tárgy, egészen pontosan Vaag egyik szobra felé. Az eddigi csipesz-lopások sokkal direktebb, kiszámítottabb gesztusok voltak. Ott a szándékos érintéssel találkozhattunk.

Ezzel szemben Tink Solheim jelenetében megrendítő és feszültséggel teli cselekedetet láthatunk, ami még a többi karaktert is eltölti bizonytalansággal. Az egyik látogató rémülten felsikolt, amikor észreveszi, hogy mit csinál Solheim, majd ezt további sikolyok követik. Az őt ebben a feszült helyzetben próbálja visszaállítani a terem békéjét,

⁸³ Wagner, *A művészet anyagai. A modernség másik története*, 86.

⁸⁴ Uo. 86-87.

és kétségbeesetten igyekszik visszaszerezni a szobrot. A jelenet konfliktusokkal teli, hiszen a szobor, amely a múzeumi látogató kezébe került, a múzeumi szabályok szerint védve kell legyen minden ehhez hasonló aktustól. A darab története során itt történik meg az, hogy minden szereplő egyszerre ugyanarra a dologra figyel oda. Ezt a pillanatot megelőzően, majd követően is, rengeteg párhuzamos párbeszéd és monológ zajlik a karakterek között. Feszültség jellemzi ezt a jelenetet, ugyanis egy igen drasztikus tetről van szó.

Részben ez a kényszeres távolságtartás és a műalkotás hordozta agresszió az, ami kiváltja a történeteket, hiszen egykor élő állatokból összerakott szobrokat látva, a természettudományos tematikájú kiállításokon megjelenő kitömött állatok esetéhez hasonló érzések tölthetik el a látogatókat.⁸⁵

Tudva, hogy a szobrok mik voltak egykor, hogy milyen alapanyagok felhasználásával készültek, a nézőből az érintés fóbiáját is kiválthatják. Emiatt az automatikus érzet miatt megdöbbenő Tink Solheim gesztusa, és az, ahogyan érintkezik a kiállítás egyik darabjával. Ennél jobban sokkolja és elidegeníti a művésznőtől a nézőt az, amit megtudunk Agnes Vaagról, és egyfajta undort kelt azokban, akik csupán kívülről szemlélik az eseményeket.

Az első szorongásokkal és elfojtásokkal teli kapcsolatteremtést az alkotással, később egy másik is követi, ami során viszont már egy konkrétabb cél lebeg Solheim szeme előtt. „Tink Solheim: Aggie told me she hid a special suprise in each piece. She challenged me: Find it on the last day.”⁸⁶ A szereplőnek meg kell találnia az elrejtett titkot, amelyet, mint kiderült, Agnes Vaag mindig belefoglal a műveibe. Ennek az új információnak a fényében megállapíthatjuk azt, hogy Vaag lényegében követeli a nézőtől, hogy lépje át a határt, és szegje meg a mű és néző közti távolságot, hiszen az eldugott rejtvény a távolból nem lenne megoldható. A művésznek ezt a követelését Tink teljesíti is azzal, hogy rálel a talapzatba rejtett meglepetésre. „Tink Solheim suddenly releases the miracle buried in The Holy Wars of Babylon Rage throught the Night. [...] A floodlight pours down on the statue and Bach’s Dorian Toccata and Fugue in D Minor, BWV 538 for organ swells from a speaker sonceaied in the pedestal.”⁸⁷

⁸⁵ Pazzini, „Az agresszivitás tabui. A múzeum, mint az agresszivitás különböző formáinak gyűjteménye”, 217.

⁸⁶ Howe, *Museum*, 43.

⁸⁷ Howe, *Museum*, 45.

Ennél a pontnál válik világossá, hogy a talapzat is szerves részét képezi az alkotásnak, tekintve, hogy a művész nő abban rejtette el a szerkezetet, amely a zenét elkezdte lejátszani. A kihívás teljesítésével Tink Solheim is megnyugszik, vissza tud helyezkedni az előző, távolságtartóbb szerepkörébe. Vele együtt a kiállítótér hangulata is újra a régi lesz, a többi karakter is visszatérhet korábbi tevékenységéhez.

Zachery Moe festményei

Az utolsó műcsoport: négy nagy fehér vászon, amelyek között semmilyen eltérés nem fedezhető fel. A képek címekkel vannak ellátva, ezzel támpontot adva a nézőnek, hogy mit kell „láttni” a vásznon. A fehér vászon mint kiállítási darab igen népszerű a művészettörténetben. Több alkotóról is tudunk, kiknek ilyen művei világhírűvé váltak, nem egy a műtárgypiacon is magas árat ért el.

A drámaszövegekben megjelenő monokróm típusú festészet fontos témáját képezi dolgozatomnak. A drámában Zachery Moe alkotásaként felbukkanó festményhez hasonlóval találkozhatunk az általam vizsgált másik drámában is, Yasmina Reza *„Művészetében”*, amelynek műalkotásként való értelmezése ott sokkal problematikusabb.

A rongálások mögötti szándék, azonban már eltérő jellegű. Míg Reza drámájában a rongálás gesztusa részben a megértést segíti elő, a mű elfogadását, befogadását, addig a *Museum*-ban a rongálás öncélú és eltervezett. Megjelenik benne az a fajta igény, hogy a látogató el akarja érni, meg akarja érinteni a művet, és ha tud, ennél többet is tesz.

A monokróm festészet egyik fontos úttörője Kazimir Malevics, akinek leghíresebb festménye a *Fehér alapon fekete négyzet* című alkotás. A festő leghíresebb alkotása nem hagyományos négyzetet ábrázol, ugyanis körvonalai eltérnek a szabályos test vonalaitól. Ezzel a fajta kompozícióval a művész kifejezheti azt, hogy alkotása saját valósággal rendelkezik.⁸⁸

Moe festészete a szuprematizmus irányzatának jegyeit is magában hordozza, amelynek jegyében a festészet lényege a tiszta színben rejlik. Ez a fajta művészet független volt a 20. század során minden politikai és társadalmi tevékenységtől.⁸⁹

⁸⁸ Martos, *„Ilyet én is tudok”*, 248-149.

⁸⁹ Dempsey, *A modern művészet története: stílusok, iskolák, mozgalmak*, 104-105.

Azonban ennél sokkal jobban hasonlít nemcsak szemléletében, hanem látványban is a drámában szereplő Moe-alkotásokhoz Robert Rauschenberg *White Paintings* címmel készült öt műve. Erre a hasonlóságra a drámában is utalást tesznek. A képek felülete teljesen fehér, minden árnyalatnyi eltérést nélkülöznek. Moe festményeinek esetében érdekes tapasztalás a nézők számára, hogy a képek olyan címekkel rendelkeznek, mint, a *Landscape I* vagy *Seascape VII*, amely arra enged következtetni, hogy ezek a képek mind ábrázolnak valamit. Csak ez a téma a néző számára felfoghatatlan, értelmezhetetlen a hagyományos, mimetikus képpel való találkozás befogadási sémáját követve. Az ismert, valós monokróm festmények közül, hasonlóan viselkedik még Robert Rauschenberg *Bridge* című alkotása, amely nevében ismerteti a kép tárgyát, látványban azonban ez a megszokott módokon nem érzékelhető. A fehér kép üzenetében egyfajta meg nem festett kép sejlik át, és ennek érzetére az adott címek is hatásosan rájátszanak.⁹⁰

Az általam vizsgált szövegben több olyan említést is tesznek a szereplők, amelyben valódi művészeket vagy valós alkotásokat emelnek be a dráma világába, eseményeibe. Ez történik meg Moe festményeinek vizsgálata során is, ahol Will Willard és Bob Lamb említ meg igen fontos művészettörténeti alakokat.

Will Willard: Well, Bruce said this show was especially shit. Merde de la merde!

Bob Lamb (Looking around the room): Pretentious...?

Will Willard: This wasn't my idea...!

Bob Lamb (Looking at the Moes): Ad Reinhardt was doing those in black twenty years ago!

Will Willard: I would never in a million years –

Bob Lamb: And Yves Klein did them in blue before you were even born!

Will Willard: I'm sorry, my taste is more –

Bob Lamb: It's pure Rauschenberg, but without the emotion.

Will Willard: Wait a minute, I love Rauschenberg!

Bob Lamb: Willard, I love him too, but ... this...

Will Willard: Rauschenberg is a giant!

Bob Lamb: Rauschenberg is the giant!⁹¹

Az itt olvasható részletben a két műértő szereplő a fehér vászonképeket illeti kritikával, miközben több valóban ismert művészettörténeti példát is megemlítenek.

⁹⁰ Martos Gábor, „*Illet én is tudok*”, 248-249.; Székely, „Helyszíni szemle”, 188.

⁹¹ Howe, *Museum*, 19.

A drámában megjelenő fiktív alkotót a *Museum* kurátora, Chloe Trapp fiatal posztkonceptuális festőnek nevezi. A történet során egyfajta tárlatvezetést is kap az olvasó a képekről, amely során megismerhetjük, hogy az író a karakterein keresztül milyen gondolatokat helyezett a fehér vászon megjelenítése mögé. Az alkotások kapcsán a képek fehérségét a téma tisztaságával hozzák párhuzamba a szövegben megjelenő elemzések.

Most significant painting since Matisse's *Joie de Vivre* has been reductive. Reductivism does not belong to any one style: it is as operative in painting conceived as a gesture ... as in painting cut down to a line or square. The traditional aim of reduction has been to push painting to its farthest limits by reducing it to its bare essentials. In slicing away residues of imagery that have lost their relevance, the artist seeks to transform the apple ... into a diamond.⁹²

Vannak látogatók, akik csak úgy tesznek, mintha érdekelné őket a művészet, azonban képtelenek annak értelmezésére.

A darab további részeiben még többet tudunk meg a műről és a készítőjéről is. Az egyik egyetemista lány, Liz elbeszéléseiből értesülünk a művész gyerekkoráról, neveltetéséről, az őt ért korai hatásokról. Moe szülei siket-némák, és feltehetően ez a hozott sors, ami nagy hatást gyakorolt művészetére, világszemléletére. A darab végén meg is jelennek a szülők a kiállításon, akik a körülöttük zajló káoszról tudomást sem véve szemlélnek fiuk képeit, és idézik fel annak gyerekkorát.

Nyomhagyás

Zachery Moe festményei kapcsán egy szándékos, előre eltervezett rongálással találkozhatunk a műben. A rongáló a rövid ideig szereplő Peter Ziff karaktere, aki már megjelenésekor gyanút kelt az olvasóban és az őben is. Mozdulatai kétértelműek, mozgása inkább a lopakodásra hasonlít. Nyugtalanul viselkedik a kiállításon, ahol valószínűleg nem először jár.

Az őt figyelő folyamatosan a férfit, amit maga a leendő rongáló is észrevesz. Egy padra leülve várja, amíg eljön az ő pillanata. Az a pillanat, amit a Salt házaspár szolgáltat neki, azzal, hogy az őt kénytelen őket kivezetni a túl hangos audio guide miatt. Peter Ziff ekkor

⁹² Uo. 29.

lendül akcióba, ami annyit jelent, hogy gyorsan odarohan az egyik Moe-képhez, elővesz egy kis ceruzát, és az egyik sarokba firkál vele. Az akciót nem vette észre senki, és ő nyugodtan hagyja el a tett helyszínét.

Az egész műben ez a legdirektebb és egyben legjelentéktelenebb rongálás. Magát a gesztust, senki nem vette észre később sem a történet során, és a rongálás mértéke sem szembeötlő. Az egész eset a szándékos rongálás egyfajta kifigurázásaként jelenik meg. A szándék végig érezhető volt, emiatt nem okozott döbbenetet. Sokkal inkább egy olyan dolog volt, aminek meg kellett történnie, hiszen mindig számítunk hasonló akciókra modern kiállításokon.

Egyéb befogadó típusok

Bár munkámnak nem szerves része a befogadó típusok bemutatása, megemlítem, hogy a műben rengeteg karakter és hozzáállás jelenik meg abban a múzeumi térben, amely megköveteli bizonyos szabályok betartását az oda belépőktől. Amint korábban láthattuk, ez több esetben nem valósul meg vagy sérül.

Minden befogadó magával hozza a társadalmi kulturális és szociális körökben betöltött szerepét, és ez befolyásolhatja azt is, hogy hogyan képes a művészetek befogadására. A drámában az elvakult művészetkedvelőktől kezdve az elveszett múzeumlátogatón át eljuthatunk a látszatszerű kultúrember figurájáig.

A múzeumi térben elvárt viselkedés szabályait több szereplő is megsérti a drámában, amely az őr számára jelent még több bosszúságot. Ő az, aki érvényesíteni próbálja az intézmény által elvárt szabályokat.

A kiállítói tér és a műalkotások szerzői jogi megsértésének körébe tartozik a három fotós karaktere, akik számára a teremőr többször is kiemeli, hogy nem lehet a műtárgyakat lefotózni. E tiltás alól csak a múzeum igazgatója adhat felmentést.

Három hölgy megjelenésével Howe prezentálja azokat a fajta látogatókat, akik nem foglalkoznak az elvárt magatartás betartásával. A múzeumi tér magasztos csendjében egyszerűen zavarják a többi látogatót is. Az alkotások végignézése során sorra megállnak egy-egy mű előtt és annak múzeumban elfoglalt helyét kérdőjelezzik meg szavaikkal és magatartásukkal. Azt a fajta múzeumlátogatót testesítik meg, aki konzervatív felfogásával nem tudja értékelni a modern művészet megvalósításait és

törekvéseit. Szenvtelenül kimondják véleményüket és tapasztalásaikat a kiállított alkotásokkal kapcsolatban.

Harriet (Looking at the Moes): There's nothing on them!

May: They're... blank!

Harriet: BLANK!

All three go off into a shower of laughter again, falling against each other, crossing their legs so they don't wet their pants.

Lillian: „Landscape II, 1989. Acrylic emulsion and wax on canvas. On loan from the Sidney Rubin Gallery”!

Harriet: It looks just like the first one.

May: Blank!

Lillian: No, I like the first one better!

Harriet: Me too, the first one's the best!

[...]

Lillian: Guess what the title is?

Harriet (Taking her time): Let's see... SNOWSTORM!

All three laugh like crazy.

Lillian: „Starscape XIX”!

Harriet: I don't see any stars!

Lillian: I don't see any paint!⁹³

Lillian, Harriet és May nem csupán viselkedésükkel sértik meg a teret, hanem a csipeszek lopkodásával is áthágyják a szabályokat. A látogatók képtelenek megadni a műveknek azt a fajta tiszteletet, amit a múzeumi környezet elvárna tőlük.

A múzeumi őr több látogatóval is összetűzésbe kerül a darab során, azok vélt vagy valós szabályszegései miatt. Minden alkalommal hevesen tiltakozik minden oda nem illő cselekedet vagy viselkedésforma ellen. A darab második felében színre lépő Giorgio karaktere vitába is keveredik vele. A felszólítást az egyik mű túlzott megközelítése miatt kapja, amikor az őr azt hiszi, hogy a látogató a vásznat szagolgatja.

Giorgio (Nose against the canvas): It's extraordinary how much of the detail you miss when you don't take the time to really examine a canvas!

The Guard (Going over to him): Please sir, don't smell the painting!

Giorgio: I'm not smelling the painting, I'm examining the brushwork!⁹⁴

⁹³ Howe, *Museum*, 40.

⁹⁴ Uo. 44.

Néhány látogató hozzáállásáról nem derül ki számunkra sok, mert ők azok, akik el se jutnak addig, hogy megtekintsék, és mélyebben értelmezzék a kiállítást. A Salt házaspárnak a múzeum elektronikai eszközével gyűlik meg a baja, és véletlenül okoznak hangzavart a teremben. Szándékosság nélkül, de ezzel ők is megsértik a tér szabályait, az őr kénytelen kivezetni őket, hiába mentesek minden ártó szándéktól.

Több olyan látogató is megjelenik, akik nem értik az adott kiállítást, vagy egyszerűen csak nem érdekli őket. Elizabeth Sorrow karaktere azt a fajta befogadót prezentálja, akinek nehézségei vannak a művészeti tárgyak értelmezésével. Látványosan zavarban van az ott tartózkodása alatt.

Megjelenik Annette Froebel, Mr. Holingsford vagy Maggie Snow is, akik nem is ezt a kiállítást kívánják megnézni, csupán útbaigazítást kérnek egy másik kiállításhoz. Maggie Snow ráadásul olyan kiállítást keres, amilyen nincs is a múzeumban.

Bill Plaid, a modern művészetet megvető karakter, aki nem értékeli az ott látottakat, megveti ezt a fajta művészetet és dühös a modern művészetre. Az ő befogadói magatartása talán a legtipikusabb, ami az ilyen témájú kiállításokon előfordulhat.

Csupán a látszat kedvéért jelenik meg Barbara Castle és Barbara Zimmer, akik szinte alig vesznek tudomást a körülöttük kiállított tárgyról. Csupán Moe képeiről halljuk őket beszélgetni, de az a diskurzus is kimerül abban, hogy melyik fehér kép illene jobban a lakásukba.

Barbara Zimmer (gazing at Landscape I): Barbara, I want one!

Barbara Castle: They are lovely!

Barbara Zimmer: This one!

Barbara Castle (Considering it): Mmmmmm...

Barbara Zimmer: It would be perfect in my bedroom!

Barbara Castle (Indicating Seascape VII): That's the one for your bedroom, Barbara. This one's more for your family room.

Barbara Zimmer: Are you crazy, Barbara? It would be terrible in the family room!⁹⁵

Az író látszólagos műértőktől kezdve az értő és lelkes közönségig széles perspektíváját villantja fel a befogadói közösségnek

⁹⁵ Howe, *Museum*, 33.

A látogatók között többször felmerülő téma a művészetek és múzeumok aktuális helyzete is. Több rongálásról is értesülünk, amely a dráma által megteremtett világban aktuálisan taglalt eseményként jelenik meg. A *Broken Silence* című kortárs csoportos kiállítást felügyelő őr mellett megjelenik még további kettő is, és beszélgetésükből egyfajta amerikai önérzet csendül, amikor arról beszélgetnek, hogy náluk van a legnagyobb biztonság a múzeumokban. Ennek ellenére a dráma végén végül közvetve ők maguk is okozóivá válnak a darabot záró kaotikus múzeumi rongálásnak.

YASMINA REZA: „MŰVÉSZET”

A drámában megjelenő műalkotás

A második vizsgált drámaszövegben felbukkanó festmény, amely a felbukkanó konfliktus forrásaként szolgál három barát között, szintén egy modern alkotás. A drámában három teljesen különböző felfogású karakter jelenik meg, a hozzáállásuk a művészethez és a műalkotásokhoz lényegesen eltér egymástól. Serge a legtehetősebb a társaságban, a drámában megjelenő konfliktus eredője is az általa árverésen vásárolt festmény. A karakter a modern művészetek kedvelője és támogatója.

A vita másik résztvevője Marc, aki nézeteit tekintve konzervatívabb, a modern művészetekkel kapcsolatban kevésbé elfogadóbb. Számára felfoghatatlan a Serge festményében rejlő érték, és annak műalkotásként való funkcionálása. A művészetekhez való hozzáállását egyfajta távolság, pátosz jellemzi, amely szerint a Serge által vásárolt festményben nem fedezhető fel.

Marc: ...Én nem hiszek a mai Művészetet meghatározó értékekben... Az újdonság törvényében. A kötelező meglepetésben... A meglepetés halott dolog. Épp csak megszületik, és máris halott.⁹⁶

Marc elképzelése a művészetről egy konzervatív megközelítés, amely az előzőleg taglalt drámában is előkerül néhány szereplő felfogásában. Ez a fajta értelmezése a

⁹⁶ Yasmina Reza, „Művészet”, ford. Bognár Róbert, in „»Művészet«: mai francia drámák”, szerk. Bognár Róbert (Budapest: Európa Kiadó, 2010), 52.

művészetnek ragaszkodik az értelmezhető, felismerhető formákhoz és témákhoz. Yasmine Reza drámájában maguk a szereplők is reagálnak társaik hozzáállására.

A társaság harmadik tagja Yvan, aki pártatlan félként van jelen a központi konfliktusban. Az egymással szembenálló két embert próbálja megérteni és megértetni egymással, de közben értelmetlennek tartja a vitát, amelyet a festmény robbantott ki a barátok között. Ő az, aki felismeri Marc és Serge felfogásbeli különbségét, és ennek a megállapításának hangot is ad. „Yvan: Konzervatív ember, és nem várhatod el tőle, hogy...”⁹⁷ Yvan képes meglátni a két barát közt húzódó ellentétet és annak eredetét. Míg Serge egy modern művészeti alkotást magasztal, addig Marc csak a számára értelmetlen képet látja a festményben.

A drámából megtudjuk, hogy a vitás mű esetében itt is egy teljesen fehér vászonról van szó, amelynek fehér alapján haránt irányú fehér pászmák láthatóak. A festmény alkotója egy fiktív művész, Antrios, akinek festményéhez árverésen jutott hozzá Serge. A valós műalkotások között több hasonló példát is találunk, amelyek hasonló formai jegyekkel léteznek, mint a dráma központi műalkotása. Kazimir Malevics művészete itt is egy jó példa. A *Fehér alapon fehér négyzet* című alkotása egyfajta kísérletként a végletes színredukciót prezentálja a nézők számára. Hasonló nézetet képviselhet az Antrios-festmény is.⁹⁸

Malevics „követőiként” és Antrios-festmény kapcsán is megemlíthető referencia a már korábban taglalt Robert Rauschenberg öt műve, vagy Robert Rauschenberg alkotása.⁹⁹ Egy teljesen fehér vászon elfogadása máig vitatott téma. Ha fehérről beszélünk, akkor optikai értelmezésében ez az a szín, amely minden más színt magába foglal. A drámában van is példa annak említésére, hogy milyen vibráló színeket láthat a néző az Antrios-festmény felületén.

Marc: Szerinted ez a kép nem fehér, Yvan?

Yvan: Nem, nem egészen fehér.

Marc: Aha. És milyen színeket látsz rajta?

Yvan: Különböző színeket. Sárgát, szürkét, okkeres vonalakat.¹⁰⁰

⁹⁷ Uo. 14.

⁹⁸ Martos, „Ilyet én is tudok” *Sokmillió művek kalapács alatt*, 148.

⁹⁹ Uo. 248-249.

¹⁰⁰ Reza, „Művészet”, 34.

Hasonló tapasztalatról az előzőleg vizsgált Tina Howe drámában megjelenő karakterek is beszámoltak, sőt a dramaturgia egy ponton verbális szivárvány létrehozását kíséri meg úgy, hogy a szereplők sorban mondják ki az egyes színek neveit. Ezzel is jelezve, hogy mennyi árnyalatot rejthet magában egy fehérnek tűnő kép.

A pause. These colors should spill out rapid-fire, creating a verbal rainbow.

Ada Bilditsky: Red!

Michael Wall: Yellow!

Fred Izumi: Orange!

Barbara Castle: Violet!

Barbara Zimmer: Blue!

Bob Lamb: Green!

Will Willard: Sepia!

Mr. Gregory: Purple!

Ada Bilditsky (Breathing deeply, her favorite color): Rose!

Michael Wall: Turquoise!

Fred Izumi: Umber!

Barbara Castle: Mauve!

Barbara Zimmer: Lavender!

Bob Lamb: Cobalt!

Will Willard: Magenta!

Mr. Gregory: Saffron!¹⁰¹

A műben taglalt kép a '70-es években készült, és a művésznek külön kikötései vannak, a kép megjelenését, kiállítását illetően. A vászon bekeretezését megtiltotta a mindenkori tulajdonosnak, mondván, hogy a képet nem szabad lehatárolni. Felfogását tekintve a keretet egyfajta korlátnak, határnak tartja, amely határok közé szorítja a képet. Hasonló kérésekkel, utasításokkal más művészek is élnek olykor. Az egyik legismertebb eset Mark Rothko-é, aki saját festményei kiállítása során szinte kurátorként volt jelen és ő maga szerette felügyelni képeinek elhelyezését. Később más kiállításokon is külön kikötései voltak festményei elhelyezését illetően. Ezzel próbálta felügyelni, hogy képei csak a saját elképzelései szerint kerüljenek bemutatásra.¹⁰²

Danto tanulmányában fejti ki, hogy a társművészetekben több módon is előkerülhetnek a művet körülvevő határok. Ezek a határok működnek a színházban is

¹⁰¹ Howe, *Museum*, 30.

¹⁰² Martos, „*Illyet én is tudok*” *Sokmillió művek kalapács alatt*, 133-134.

színpad formájában. Ez a hagyományos, megszokott határ segít eldönteni, hogy ami ott történik, az már a darab része, vagy a néző valóságában történő esemény. A képek keretei, a kiállítási tárlók vagy egy egyszerű kordon a kiállításon elég ahhoz, hogy jól szemléltesse a néző felé, hogy hol kezdődik a kép valósága, és hol a határa a befogadó valóságának. Így tudja eldönteni a néző, hogy mikor kell a látottakat úgy értelmezni, mintha az valóság lenne.¹⁰³

Fontos, hogy eldönthető legyen, hogy mi az, ami a kereten, határokon belül zajlik egy színdarab vagy egy festmény, alkotás esetében. Ezek a beazonosítható határok segítik a jelenlévők számára eldönteni, hogy szemtanúként vagy nézőkként vannak jelen az adott helyzetben. Ehhez mérten ki tudják választani a már ismert forgatókönyvet, az elvárható konvenciók szerint tudnak cselekedni. Ezeknek a határoknak a lebontásával, például egy képkereten, tárlón túlnyúló alkotás vagy egy, az utcán eljátszott jelenet során az ott álló emberek bizonytalan helyzetben találhatják magukat saját szerepeiket illetően. A határok eltűnését felhatalmazásként is megélhetik arra vonatkozóan, hogy alakítói legyenek az adott eseménynek vagy látványnak.¹⁰⁴

Ha ezek a kijelölések, határok eltűnnek, a művész arra ösztönzi az embereket, hogy úgy szemléljék az adott művet, mint ami folytonos kapcsolatban áll az ő valóságukkal, részét képezi világuknak. Azzal, hogy a határokat eltüntetik, az alkotást beengedi a nézők valóságába, azonban ugyanígy a néző is megengedettnek érezheti azt, hogy a megszokottnál közelebb menjen a műhöz, vagy akár át is alakítsa azt.

Hasonló gesztussal találkozunk a drámában is, amikor Marc karaktere, aki képtelen elfogadni a Serge által vásárolt képet műalkotásként, minden szemrebbenés nélkül rajzol rá a vászonra. Yvan számára megdöbbentő a látvány, ugyanis az ő szemléletében ez egy festmény, amely érinthetetlen minőségében létezik.

A konfliktust kiváltó jelenetben Marc és Serge karaktere között indul el a vita a modern alkotás miatt. Marc a képet, megfosztja szerepétől, ugyanis kijelenti: „Nem lehet utálni a láthatatlant, az ember nem utálja azt, ami nincs.”¹⁰⁵

Száma az Antrios-kép mint festmény nem létezik, csupán egy üres vászonként tekint rá, amelyet 200.000 frankért megvett a barátja egy árverésen.

¹⁰³ Danto, *A közhely színeváltozása: művészetfilozófia*, 23.

¹⁰⁴ Danto, *A közhely színeváltozása: művészetfilozófia*, 23.

¹⁰⁵ Reza, „*Művészet*”, 17.

Ezzel az állásponttal szemben a másik két szereplő enged a kép által bemutatott kompozíciónak és meglátják benne a művészetet, elfogadják azt műalkotásként. Marc a darab során a művészvilágban használt retorikát hatástalanítja, amikor nem tudja elfogadni, hogy a fehér képet műalkotásként, a készítőjét, Antrioszt pedig művészként definiálja Serge.

Marc: Mi ez, ragtapasz?

Serge: Nem, speciális csomagolópapír... A művész maga csinálja.

Marc: Mulatságos, hogy azt mondod: a művész.

Serge: Miért, mit mondjak?

Marc: Mindig csak azt mondod, hogy a művész... azt is mondhatnád, hogy a festő... vagy... hogy is hívják... Antrios...¹⁰⁶

A művészetkritikában használt kifejezések alkalmazását Marc elutasítja. A képről szólva ellehetetleníti azok használatát, míg általánosságban véve elérhetetlen fogalmakká teszi őket, tagadva az absztrakt művészet létét és lehetőségét.

Egészen pontosan azóta, hogy egy műtárgyról beszélve a legcsekélyebb irónia nélkül kiejtetted azt a szót, hogy dekonstrukció. Nem is maga a dekonstrukció szó dült fel, hanem, ahogy kinyilvánítottad: véresen komolyan. Te, az én barátom, véresen komolyan azt mondtad, hogy dekonstrukció, semmi távolságtartás, semmi irónia. Nem tudtam, hogy kellene viselkednem egy ilyen helyzetben.¹⁰⁷

Yvan az, aki először használja azokat a kifejezéseket, amelyekkel műalkotásként definiálja a Serge által vásárolt festményt. Marc ezeket a kifejezéseket utasítja el a képre vonatkozóan, és a dráma egy pontján az ehhez hasonló kulcsszavak miatt érzi eltávolodni magától Serge barátját.

Marc kérdése Yvanhoz elgondolkodtató, amikor arra kérdez rá, ha az Antrios-festményt kapná nászajándékba, akkor örülne-e neki. Yvan válasza nemleges, de mindemellett meglátjuk azt is, hogy ő maga mennyire másképp áll a művészethez. Míg barátai érdeklődésének iránya és mélysége a szeretett, elismert korszakok tekintetében mutat jellegzetes eltéréseket, addig Yvan egész művészetéhez való viszonya sokkal személyesebb. Erről árulkodik a nappalijában lógó festmény is, amelyet feltehetőleg az

¹⁰⁶ Uo. 23.

¹⁰⁷ Reza, „Művészet”, 26.

apja készített, és nem egy bizonyos korszak képviselője a festmény, és még csak nem is neves művész reprodukált képéről van szó.

Az Antrios-festmény alkalmas arra, hogy mindenki a saját értelmezését, meglátását vetítse ki rá. A dráma középponti eseményét jelentő képszemlélet és esztétikai megvitatás során minden befogadó a saját tapasztalataiból és jelentéskészletéből építkezik, ezért érthető módon a vélemények igen eltérőek. A karakterek valójában ennek a komplex és személyes jellegű folyamatnak a szemléltetői, vitáik pedig annak demonstrációi, hogy mi történik, ha mindannyian a saját nézőpontjukat akarják érvényesíteni a művészetről. Ezeken a véleményeken keresztül jobban megismerhetjük a karakterek jellemét is.

Háromféle felfogás: Serge, Marc, Yvan

A dráma rendezői utasításai közt szerepel, hogy mindegyik karakter lakásának falán egy-egy festménynek kell lógnia. Lényegében ezzel a gesztussal szavak nélkül is felvázolják az egyes karakterek művészethez való hozzáállását, ízlését.

A dráma szövege érdekes értékítéletet tesz az egyik alkotással kapcsolatban, ugyanis „ócska mázsolmánynak”¹⁰⁸ nevezi azt. Történetesen az Yvan lakásában található képről van szó, amelynek kinézetéről ennél többet nem igen tudunk meg. Az egész szövegben ez az egyetlen olyan kijelentés, amely a szöveg befogadóját befolyásolja az említésre kerülő festményekkel kapcsolatosan.

A továbbiakban, a szereplők eltérő nézeteiket ütköztetik egymással, a szereplők más-más véleménye feszül egymásnak. A drámában még nagy hangsúlyt kap a hármas barátságának alakulása és annak dinamikája.

Az Antrios-festményről Marc megvetően nyilatkozik, nem akarja megérteni, hogy miért tekinthető műalkotásnak egy teljesen fehér vászon. A képről való kommunikációja során is képtelen az objektív szemléletre, a képet csak úgy tudja tálni Yvannak, hogy a beszámolójába már beleszővi a saját véleményét is.

Marc ellenérzéseinek célpontja nem is igazán a festmény maga, hanem az, amit képvisel a kép. Számára azt vetíti előre, hogy a barátja, Serge egy olyan irányba változik, amely szerint téves, mert ha műgyűjtőként egy teljesen más társadalmi réteghez akar tartozni, és annak tagjaként kezd el viselkedni, akkor azt Marc nem tudja elfogadni.

¹⁰⁸ Reza, „Művészet”, 6.

Alapvetően Marc önmaga és Serge között egyfajta mentor-tanítvány kapcsolatot feltételezett, amely megítélése szerint átalakulni látszik. Ennek egyik oka az Antrios-festmény, amelyhez Marc elképzelése szerint Serge olyan értékeket társít, amelyek szemben állnak az ő világfelfogásával. Megrémíti, hogy a pártfogoltja kezdi elhanyagolni, nem számít már neki a véleménye, biztos benne, hogy meg is szakad idővel a kapcsolatuk, és ezért csak a festményt és a festmény által hordozott nézeteket tudja okolni.

Yvan és Serge kapcsolata más dinamika szerint működik, itt Yvan hajlik rá, hogy megértse barátja álláspontját, mi tetszik neki a kortárs alkotásban, próbálva meglátni a festmény vibrálását is.

Serge festménye a legújabb, de Yvan és Marc lakásán is van egy-egy kép a falon. A Marc falán lógó festmény egy posztflamand tájkép, amely Carcassone látképet ábrázolja. Yvan lakásában a már említett, apja által készített kép lóg. Ezen a ponton abban is nagy különbségeket veszünk észre, hogy milyen módon kapcsolódik a három férfi az alkotásokhoz.

Serge több módon is próbálja bizonyítani Marc számára az Antrios-kép jogos helyét a művészettörténetben. Elmondja, hogy a festő több képe is múzeumokban lóg, hogy a képnek több gyűjtője is van, és Serge számára az ára is igazolja a kép hiteles műalkotás voltát. Marc számára azonban mindezek nem elegek, ezek csupán külsőségek, amelyek nem összeegyeztethetőek az ő felfogása szerinti műalkotásokkal. Serge nemcsak a nevet vásárolta meg, hanem számára valóban van tartalma a festménynek.

Alapvetően ezek a férfiak egy-egy befogadói karaktert jelenítenek meg. Ott van Serge, a műértő és kezdő műkereskedő. Marc, aki a modern művészetet elutasítja és nem hajlandó befogadni annak újításait. Yvan az a karakter, aki a laikus múzeumba járónak felelne meg.

A műben egy olyan szituációt tanulmányozhatunk, amely során vita alakul ki, melyben a résztvevő felek között értelmezésbeli és szemléletbeli nézeteltérések vannak. Reza drámájában a három szereplő között kialakult konfliktus főként azért jöhetett létre, mert esztétikai ízlésben és értékekben is eltérően gondolkodnak. Mindemellett a művészet szerepe a társadalomban és kultúrában mindhárom férfi szerint más. Egyéni tapasztalataik teljesen eltérnek egymástól és ezek a nézetek feszülnek egymásnak a cselekmény alatt.

Marc a barátaik kapcsolatának minőségét abban méri, hogy mekkora az egyetértés közöttük. Azt az embert tudja elfogadni barátjának, akinek véleménye, ízlése és

értékrendje hasonló az övéhez. A drámában a konfliktus során azt tapasztalja, hogy Serge véleménye és értékei eltérnek az ő nézeteitől, és ezt a barátságuk romlásaként éli meg.

Marc úgy érezte, hogy véleménye egykor mérvadó volt Serge számára, de azóta Serge felfedezett magának egy új világot, és Marc most már nem számít neki. Marc felé irányuló szimpátiája teljesen átalakult egy olyan eszme követésébe, melyet az Antrios-festmény szimbolizál számára.

„Ez nem művészet”

Marc számára ez a monokróm, absztrakt festmény értelmezhetetlen, és nem látja benne azt, amit társai. Üzenetét tekintve is teljesen elutasítja, és Marc karaktere számára felfoghatatlan a kép ára is.

A valóságban is létező, hasonló monokróm festményeket, például a már korábban említett *Bridge* című alkotás készítője, Robert Rayman további műveit 15-20 millió dollárért árverezték el aukciókon. Robert Rauschenberg *White Paintings* című, 5 képből álló sorozatát pedig napjainkban is a San Franciscó-i Museum of Modern Artban lehet megtekinteni. Árverések többszöri értékes résztvevői hasonló monokróm, fehérén fehér festmények.¹⁰⁹

Marc számára az Antrios-festmény csak akkor nyer értelmet, amikor fekete filccel rárajzolhatja a képre azt, amit ő lát bele a fehérségbe. Marc rajza megtöri a kép fennkölt érinthetetlenségét, és egy egyszerű rajzzal kiegészítve megadja neki a saját értelmezését.

Marc lehajol a vászonhoz. Yvan elszörnyedve nézi, ahogy Marc végighúzza a filctollat az egyik harántpázmán. Serge-nek arcizma se rándul. Aztán Marc nagy műgonddal egy sipkás kis síelő alakot rajzol a lejtőre.¹¹⁰

Érdekes mozzanat a drámában, hogy a férfinak azért, hogy megbékéljen a számára teljesen idegen stílust képviselő képpel, saját értelmezésével kellett felülírnia a látványt. Később, a festményben tett kár eltüntetésére után is fennmarad a képi mű iránt megszületett türelem, empátia.

¹⁰⁹ Martos, „Ilyet én is tudok”, 149.

¹¹⁰ Reza, „Művészet”, 58.

A műből idézett részletben jól megfigyelhető, hogy hogyan reagálnak a szereplők a rongálás gesztusára. A rongáló, Marc számára az Antrios-festmény nem tekinthető műalkotásnak, emiatt nem érdemli meg a minden alkotásnak kijáró, szükségesnek tűnő távolságtartást. Serge elmondása alapján Marc az a típusú befogadó, aki aódkodik a modernség által előírányzott változástól, és valójában befejezettnek tekinti a művészettörténet nagyelbeszélését.

A drámában megjelenő esethez hasonlóval természetesen a szinte mindenre példát kínáló múzeumtörténetben is találkozhatunk. A korábbi fejezetben már említett Anna Leporszkaja-festmény kapcsán a biztonsági őr által felvitt vizuális „kiegészítés” emlékeztethet a drámaszereplő absztrakcióval szembeni ellenállásának, és az ennek következményeként fellépő (túl)referencializáló tettek az eredményére.¹¹¹ Marc ismerősnek tűnő, semmiképpen sem példanélküli gesztusa alapján levonható következtetés, hogy Yasmina Reza valódi, pszichológailag is megalapozott befogadói archetipusokra építette fel drámájának szereplőit és konfliktusát.

Vajon a rongálás is lehet alkotás? Marc számára az új jelentés megalkotásának lehetősége azáltal jön el, hogy az Antrios-kép hozzáférhető lesz. Engedélyt kap a tulajdonosától, hogy érjen hozzá, rajzoljon a képre és a férfi él is ezzel az eséllyel. A festmény megrongálódása elkerülhetetlen végkifejletként jelenik meg a drámai szerkezetben. A három szemlélő közül egyedül Marc számára nem elfogadható-befogadható a kép mint műalkotás ajánlata. Saját értelmezésének látványos és radikális színrevitelével valójában létrehozza-feltalálja a festmény számára elfogadható alakzatát és értelem-ajánlatát. Rongáló-kiegészítő gesztusával eltörölte azt a távolságot, amely a művészet-paradigma nevében mindenkor a befogadó és a műtárgy közé iktatódik. Az érinthetetlen és távoli képtérbe való saját kezű, vad beavatkozás hozza el a drámai konfliktus lecsendesedését, megoldódását, vagyis a kép iránti hagyományos tiszteletadás felfüggesztése vezet(het) el a darab sajátos tanulságaként a „művészet” létének el- és felismeréséhez.

ÖSSZEGZÉS

¹¹¹ Jhala, Kabir, *Russian gallery guard charged after drawing eyes on avant-garde painting with ballpoint pen*, <https://www.theartnewspaper.com/2022/02/10/lapse-in-sanity-russian-security-guard-charged-with-vandalising-avant-garde-painting>

A rongálási gesztusokat és a befogadói hozzáállásokat megvizsgálva a művészettörténeti eseteken és a kortárs drámákon keresztül egyaránt megfigyelhető, hogy a modern alkotások értelmezése és befogadása a kor embere számára problematikus, kihívást jelentő esemény.

Az agresszív fellépések okai több tényezőtől állnak össze. Fontos szempont, hogy a modern műalkotások már teljesen más módon működnek, mint a művészeti múzeumok törzsanyagát adó régi mesterek művei. Legtöbbször az értelmezés átalakult folyamata és elvárásai jelentik a problémát, ami a műélmény szokatlanságával, előzménytelenségével és a befogadóra háruló értelmezői feladatok újdonságával ismerteti fel magát.

A nem ritka befogadói agresszivitás megjelenésében fontos tényező lehet az alkotás anyaga, amely modern és kortárs darabok esetében sokszor egy hétköznapi tárgy formáját tárja a nézők elé, és ennél fogva a kiállított tárgy műtárgy jellege nehezen elfogadható. A látogató paradox helyzetben találja magát, hiszen olyan használati tárgyra ismer rá, amelyet a kiállítói tér szabályai miatt nem használhat.

A rongálás gesztusa mögött meghúzódó számtalan motiváció közül tudatos és ösztönös tetteket fedeztem fel dolgozatom megírása során. Az agresszív gesztus tudatos felhasználása csupán eszköz a rongáló kezében és felhasználhatja azt társadalmi vagy művészeti célzattal. Minderre szemléletes példa a 2022-es múzeumi rongálások sorozata, amely során különböző programmal, üzenettel rendelkező klímaaktivista csoportok és individuumok használták ki ily módon a múzeumi tér adta kommunikációs lehetőségeket. A XXI. századi, kortárs rongálás-hullámot megelőző, történelmi jelentőségű eseteket is bemutattam, amikor társadalmi problémákra való figyelemfelhívás eszköze volt a rongálás. És elmondható, hogy olykor maguk a művészek is élnek ezzel agresszív és tiltás alá tartozó gesztussal a múzeum szabályozott közegében.

Az ösztönös késztetésből fakadó rongálási gesztusok mögött megtaláljuk a kívülállóság okozta frusztrációt mint lehetséges okot, vagy annak az ellentmondásosságát, hogy a befogadó nem látja a kiállított tárgy művészeti értékét és nem tudja azt műalkotásként elfogadni.

Ezeknek a magatartásformáknak és motivációknak jelentkezése az irodalmi alkotásokban is megfigyelhető. Olyan rongálási módok széles skáláját mutatják be (nemcsak a bemutatott) darabok, melyek kapcsán fontos megjegyezni, hogy legtöbbször történelmi, művészettörténeti, a múzeum intézménytörténetében fellelhető referenciák állnak rendelkezésünkre. A művekben ábrázolt gesztusok leírása kapcsán így

felidézhető egy-egy valóságban is megtörtént eset, amely elősegítheti a motivációk összehasonlítását, a múzeumi büntény differenciált cselekvésként való értelmezését.

A rongálás gesztusáról megállapítható, hogy a drámaszövegekben katalizátorként működik és segít létrehozni azokat a helyzeteket, amelyekben a szereplők interakcióba léphetnek egymással. A közkeletűen rongálásnak ítélt megnyilvánulások kivitelezésévől, magyarázásából juthatunk hozzá olvasóként a lehetséges befogadói formákról szóló információkhoz. Megállapítható az is, hogy teljességgel új rongálási módszer nem jelenik meg a drámákban, mindkét szerző a már megtörtént és feldolgozott eseteket emeli föl a drámai színpadra.

A művészettörténeti szempontú olvasás lépéseként a megjelenő műalkotásokat létező művészeti irányzatokhoz is kapcsoltam, ugyanis azok formai és szemléletbeli jegyeit is hordozzák a darabokban igen körültekintően megjelenített fiktív műleírások. A választott téma rendkívül szerteágazó és számtalan tényező által meghatározott jellege miatt fontos kijelenteni, hogy a dolgozatomban megjelenő drámákban főként a művészeti tárgyak megjelenéseire és értelmezéseire, valamint a rongálás gesztusrendszerének ezzel összefüggésbe hozható formáira, gesztusaira koncentráltam. A téma biztosan további feldolgozási lehetőségeket is magában rejt, hiszen a befogadói magatartás és típusok kérdéseivel, valamint a múzeum intézményének erre reflektáló és ezt alakító komplex ajánlatával, a fő szempontok következetes figyelembevételével mellett csupán érintőlegesen foglalkozhattam.

HIVATKOZOTT MŰVEK

Audi, Nadim. *Mona Lisa Attacked With a Teacup*.
https://www.nytimes.com/2009/08/13/arts/design/13arts-MONALISAATTA_BR.html

Bal, Mieke. „A múzeum diskurzusa.” *Ex symposion* 103 (2000): 48-59.

Brenson, Michael. *Art given a role in Tina Howe's play*.
<https://www.nytimes.com/1983/02/18/theater/art-given-a-role-in-tina-howe-s-play.html>

Benzine, Vittoria. *Here Is Every Artwork Attacked by Climate Activists This Year, From the 'Mona Lisa' to 'Girl With a Pearl Earring'*. <https://news.artnet.com/art->

[world/here-is-every-artwork-attacked-by-climate-activists-this-year-from-the-mona-lisa-to-girl-with-a-pearl-earring-2200804](https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/dec/13/mark-rothko-vandal-jailed)

Brown, Mark. *Man jailed for two years for vandalising £5m Rothko at Tate Modern*.
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/dec/13/mark-rothko-vandal-jailed>

Carman, John. „Bebocsáttatás a kulturális örökségbe avagy: hogyan lesz valamiből múzeumi tárgy.” In „*Múzeumelmélet (a képzeletbeli múzeumtól a hálózati múzeumig)*”, szerkesztette Palkó Gábor. Budapest: PIM-Ráció Kiadó, 2012.

Danto, Arthur C. *A közhely színeváltozása: művészetfilozófia*. Fordította Sajó Sándor. Budapest: Enciklopédia Kiadó, 1996.

Day, Elizabeth. *Yasmina Reza: 'There's no point in writing theatre if it's not accessible'*.
<https://www.theguardian.com/stage/2012/jan/22/yasmina-reza-interview-carnage-polanski>

Deb, Sopan. *Oops! A Gallery Selfie Gone Wrong Causes \$200,000 in Damage*.
<https://www.nytimes.com/2017/07/14/arts/design/oops-a-museum-selfie-gone-wrong-causes-200000-in-damage.html>

Dempsey, Amy. *A modern művészet története: stílusok, iskolák, mozgalmak*. Fordította Szekeres Andrea, Szikra Renáta. Budapest: Képzőművészeti Kiadó, 2003.

Didi-Huberman, Georges. *Hasonlóság és érintkezés. A lenyomat archeológiája, anakronizmus és modernség*. Fordította Házas Nikoletta, Moldvay Tamás, Seregi Tamás, Z. Varga Zoltán. Budapest: Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, 2014.

Dornberg, John. „Art Vandals: Why Do They Do It?” *ARTnews* 86/3 (March 1987): 102-109.

Ébli Gábor. „Él-e a modern művészet a múzeumon kívül? A múzeumi diskurzus mai irányairól.” In. uő, „Az antropologizált múzeum”, Budapest: Typotex Kiadó, 2005.

Farthing, Stephen. *A művészet nagykönyve*. Szerkesztette Eperjessy László. Budapest: Kossuth Kiadó, 2011.

Fricke, Christine – Honnef, Klaus – Ruhrberg, Karl – Schneckenburger, Manfred. *Művészet a 20. században*. Szerkesztette Ingo F. Walther. Budapest: Taschen - Vince Kiadó, 2004.

Gombrich, E. H. *A művészet története*. Fordította G. Beke Margit, Falvay Mihály. Budapest: Gondolat Kiadó, 1978.

- Greenberger, Alex. *5 Times the Mona Lisa Was Vandalized or Stolen*.
<https://www.artnews.com/list/art-news/artists/mona-lisa-vandalism-1234630407/mona-lisa-rock-thrown-1956/>
- Hall, Jonh. *Don't touch the exhibits! American tourist accidentally snaps finger off priceless 600-year-old statue in Florence*.
<https://www.independent.co.uk/news/world/europe/don-t-touch-the-exhibits-american-tourist-accidentally-snaps-finger-off-priceless-600yearold-statue-in-florence-8747878.html>
- Hasson, Nir. *Young Israeli Girl Breaks 2,000-year-old Vase, Museum Says Thanks*.
<https://www.haaretz.com/2015-08-25/ty-article/.premium/museum-thanks-young-girl-for-breaking-ancient-vase/0000017f-e3c8-d38f-a57f-e7da95540000>
- Hofmann, Paul. *Pieta Damaged in Hammer Attack*.
<https://www.nytimes.com/1972/05/22/archives/pieta-damaged-in-hammer-attack-assailant-with-hammer-damages-the.html>
- Holmes, Oliver. *Boy trips in museum and punches hole through painting*.
<https://www.theguardian.com/world/2015/aug/25/boy-trips-in-museum-and-punches-hole-through-million-dollar-painting>
- Howe, Tina. *Museum. A play*. New York: Samuel French, Inc, 1976.
- Jhala, Kabir. *Russian gallery guard charged after drawing eyes on avant-garde painting with ballpoint pen*. <https://www.theartnewspaper.com/2022/02/10/lapse-in-sanity-russian-security-guard-charged-with-vandalising-avant-garde-painting>
- Kékesi Kun Árpád. „Max Reinhardt és a látvány impresszionizmusa.” In uő, „A rendezés színháza”, szerkesztette: Macskássy Zsuzsa. Budapest: Osiris, 2007.
- Lawson-Tancred, Jo. *Climate Activists Just Threw a Can of Tomato Soup on Van Gogh's 'Sunflowers' at London's National Gallery*. <https://news.artnet.com/art-world/van-gogh-sunflowers-attacked-2192303>
- Martos Gábor. „Ilyet én is tudok” Sokmillió művek kalapács alatt. Szerkesztette Horváth Balázs. Budapest: Typotex, 2018.
- Pazzini, Karl-Josef. „Az agresszivitás tabui. A múzeum, mint az agresszivitás különböző formáinak gyűjteménye.” *Enigma* 28. (2001): 217-225.
- Quinn, Benn. *Rothko painting defaced at Tate Modern*.
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/oct/07/rothko-painting-defaced-tate-modern>

- Reyburn, Scott. *Banksy Painting Self-Destructs After Fetching \$1.4 Million at Sotheby's*. <https://www.nytimes.com/2018/10/06/arts/design/uk-banksy-painting-sothebys.html>
- Reza, Yasmina. „Művészet”, fordította Bognár Róbert. In „»Művészet«: mai francia drámák”, szerkesztette Bognár Róbert. Budapest: Európa Kiadó, 2010.
- Rochlitz, Rainer, Varga Róbert, és Házás Nikolett. „Művészet, intézmény és az esztétikai követelmények”. In uő, „Változó művészetfogalom: kortárs frankofon művészetelmélet” szerkesztette Házás Nikolett. Budapest: Kijárat, 2001.
- Sassoon, Donald. *A Mona Lisa-sztori Egy festmény története képekben*. Fordította Sediánszky Nóra és szerkesztette Elsässer Klaudia. Budapest: Saxum Kiadó Bt, 2007.
- Székely Katalin. „Helyszíni szemle. Intézménykritika – intézményekkel és intézmények nélkül.” In uő, „Helyszíni szemle. Fejezetek a múzeum életéből.” Szerkesztette Turai Hedvig – Székely Katalin. Budapest: Ludvig Múzeum, 2012.
- Tóth Bálint Soma. *Ötven éve csapott le egy magyar geológus kalapácsa az azóta golyóálló üveggel védett Pietàra*. <https://24.hu/élet-stilus/2022/06/05/toth-laszlo-michelangelo-pieta-szetveres-geologus-kalapacs-50-eve-vatikan-szent-peter-bazilika/>
- Victor, Daniel – Cramer, Maria. *Man Throws Pastry at Mona Lisa, Smearing Cream on Glass Case*. <https://www.nytimes.com/2022/05/30/world/europe/mona-lisa-pastry-louvre.html>
- Voon, Claire. *Kids Smash Art at Glass Museum While Adults Stand by Filming*. <https://hyperallergic.com/300896/kids-smash-art-at-glass-museum-while-adults-stand-by-filming/>
- Wagner, Monika. *A művészet anyagai. A modernség másik története*. Fordította Nagy Edina, Nemes Márió. Budapest: Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, 2014.
- Zamarovskỳ, Vojtech. *A világ hét csodája*. Fordította Hideghéty Erzsébet. Budapest: General Press Kiadó, 2003.