

A művész mint történész 2¹

Kortárs művészek és a történelem

TATAI ERZSÉBET

Képzőművészek a történettudomány kialakulásával párhuzamosan a 19. század óta foglalkoznak a történelemmel úgy, mint ami nem csupán a múlt jelentős, akár mitológiai eseményeinek ábrázolását jelenti. A modernizmus időszakában a történelem iránti érdeklődés kikerült a fősodorból a témákkal szembeni általános bizalmatlanság, illetve a jelen minden realitástól eldort pillanata iránti megszállottság okán. Az 1970-es évektől azonban egyre több művész központi kérdésévé vált, amelyhez később a holokauszttanulmányok, az emlékezet- és identitáskutatás (Bán-Turai, Kékesi, Gyáni) újabb lendületet adott – és amely a posztmodernről kezdődően, a történettudományban is megjelenő újabb és újabb önreflexióival együtt tűnik fel. A történelem a kortárs művészetben mostanáig perifériális szerepet játszott – írta Mark Godfrey 2007-ben az October folyóirat hasábjain (Godfrey, 140.), ma pedig a figyelem központjába került.

Az a történelem, amivel a művészek foglalkoznak, nem más, mint amivel a történészek, talán a tanulságai sem különböznek. De ezen kívül minden eltér. Elsősorban a műalkotások megszólító jellege az, ami a történelmi tanulmányoktól megkülönbözteti őket. A művészi feldolgozások különösen élesen vetik fel a múlt megismerhetőségének kérdését, a megismerés motivációját, a történelem és az igazság kapcsolatát. Azzal, hogy a művészek felvállalják nézőpontjuk szubjektivitását, rámutatnak a

történelmi értelmezések sokféleségére. Mondhatni, ez a művészi feldolgozás sajátossága, ám Hayden White óta tudjuk, hogy ez nem kizárólag a művészi látásmód specifikumaiból adódik. Miféle valószínűsítést, igazságot láthatunk a múlt egy darabjával foglalkozó műalkotással szembenézve? Történelmi rekonstrukciót vagy művészi konstrukciót? A válasz leegyszerűsítve: mindkettőt, és egyiket sem. A történész hiteles rekonstrukcióra törekszik, de ő is, épp úgy, mint a művész, elfogult (re)konstrukcióhoz jut. Ez az elfogultság nem hiteltelenség, ha az objektív mítoszról le tud mondani.

Tanulmányomban öt kortárs művész egy-egy olyan munkáját mutatom be, amelyekben a művészek nem illusztrálnak – mint korábban gyakran –, hanem mint történészek járnak el, maguk is kutatnak: egy-egy számukra valamiért fontos történelmi esemény vagy probléma nyomába erednek. Anélkül, hogy a történettudomány, a történelemfilozófia vagy a historiográfia változásait követnék, munkáikkal különböző történelemfelfogást képviselnek, különböző módszereket követnek, és kutatásuk sem egyezik meg a történelmi kutatással. Céljuk nem a történelem vagy a módszer tisztázása, hanem az őket foglalkoztató történet feldolgozása és megmutatása. A művészek témái csakúgy különböznek, mint céljaik, másképp bánnak a történelemmel, mást gondolnak a „tényekről”, a hitelességről, a nyelv szerepéről, és másféle elkötelezettség motiválja őket.

Az 1970-es években markánsan eltérő, szinte ellentétes történelemképpel dolgoztak művészek: *Hans Haacke* pozitívista módon hitt a tényekben, a tények feltárását és megmutatását művészetpolitikai céljaira használta. *Eleanor Antin* nem kevésbé hitt a tények igazsá-

HANS HAACKE:

Manet-Project '74 (1974),
Installáció a Manet-képpel a
Deutschlanbilder című kiállításon,
Berlin, Martin-Gropius-Bau, 1997



gában, amikor *Florence Nightingale* munkássága érdekelte, ő azonban feminista céljaira inkább kisajátította, mintsem rekonstruálta a modern betegápolást megalapító (hős)nő alakját. *Maurer Dóránál* pedig – korát megelőzve – a történelmi megismerhetőség került fókuszba.

E sarkos vélemények később árnyaltabbá váltak, a gyakran hosszú projektek bonyolultabbak, sokrétűbbek lettek. *Simon Starling*, aki 2008-as *Három madár, hét történet, betoldások és elágazások* című kiállításán kultúr-, illetve művészettörténeti összefüggéseket mutatott be, a történelemnek valamiféle poézise érdekelte, míg *Sipos Eszter* installációja ugyan nem kevésbé költői, de őt sokkal inkább a valóság érdekli. A bemutatás módjában azonban nyilvánvalóvá teszi, szkeptikus a tekintetben, feltárható-e és bemutatható-e az, ami és ahogyan történt. A megismerési vágy és a megismerhetőség közötti szakadék felismerése nyomán a megismerőben képződő feszültség megnyilatkozása teszi poétikussá installációját.

1974-ben Hans Haacke a kölni Wallraf-Richartz Múzeum felkérésére készítette el *Manet-PROJEKT 74* című munkáját, amely abból áll, hogy Manet *Spárgák* (1888) című festménye mellé helyezte volna² el tablót, amelyeken a kép korábbi tulajdonosainak társadalmi és gazdasági pozícióját is feltüntette. A 9. tablón Hermann J. Abs rövid, fényképes életrajza szerepelt, aki a Múzeum Baráti Körének elnöke volt, és segített a múzeumnak megszerezni a Manet-festményt. Haacke feltárta, hogy Abs a III. Birodalomban a Deutsche Bank tanácsadója volt, és még 50 tisztséget töltött be, ezért háborús bűnösként hat hetet töltött brit börtönben. (Godfrey, Tony, 246–247.) Haacke helyspecifikus projektje nélküli a szubjektív elemeket. Számára a történelmi feltárás és az igazság bemutatása eszköz volt ahhoz, hogy rámutasson a kulturális politika visszásságaira. Haacke hiszi, hogy igazságosabb világot lehet létrehozni a művészet

HUNGART



HUNGART

(a műkereskedelem és a muzeológia) területén, ha alkotásain keresztül átlátszóvá teszi a valóságot, ha napvilágra hozza a múlt „objektív”, eltagadott tényeit.

„(...) szeretem a múltat átalakítani – a múlt mindig a jelen fényében értelmeződik át” – mondja egy interjúban Eleanor Antin (Meeker), aki számára – hasonlóan a korábbi regényírókhoz – a történelmi tények alapanyagok, amelyekből felépíti műveit. Az *Angel of Mercy* (A kegyelem angyala) című művében (1976/1981, fotóalbumok³ és performanszok) személyes indítatásból (Mason) Florence Nightingale (1820–1910) szerepébe bújtt. A fényképek az 1850-es évek fotográfiáit idézik: technikájukkal, a szereplők öltözetével, a megjelenített környezettel és harci eszközökkel hitelesen közvetítik a sebesültek ápolásának vagy a tábori életnek az epizódjait, a krími háború sebesültjeit – ahol egyébként először alkalmazták fotós haditudósítót Roger Fenton személyében. Beállított, narratív fotográfiái Antin szerepjátékán keresztül a nézőhöz közel hoznak egy 19. századi példaképet, egy nőt, aki gazdag felső középosztálybeli életmódját hagyta ott, hogy betegápolóként szolgáljon, aki megreformálta az egészségügyet, aki

ELEANOR ANTIN:

Szolgálati utam a Krímben. A kegyelem angyala című (1–38) sorozatból, 1977, fotónagyítás, papír, 77,2x55,9 cm

ELEANOR ANTIN:

A kegyelem angyala, 1977–81, multimédia-installáció, 2007



Keressük Dózsát! hiteles portré nem készült róla, csak képzelet utáni. kérdezzük tovább, milyen lehetett Dózsa? ember-tanilag székelly típusnak nevezhető férfiak fényképei alapján nyolc kifejezésben is különböző arcot rajzoltam, csikokra vág-
tam, összekevertem: a csikok tologatásával új arcok alakíthatók



FOTO: FIJAZI ISTVÁN, HUNGÁRT

MAURER DÓRA:

Keressük Dózsát! 1972,
farost, papír, kollázs, ceruza,
62x100 cm
Pécs, Janus Pannonius Múzeum
Itsz. 74.71.

1854-ben a krími háborúba önkéntesekkel ment sebesülteket gyógyítani, ahol munkája révén a halálzási arány hónapok alatt 42 százalékról 2,2 százalékra csökkent, s aki 1907-ben első nőként kapta meg az angol becsületrendet (Selanders, wiki). Antin számára a történelem egyik hősnője a fontos. Olyan képeket konstruál, amelyek akár megtörtént epizódokat is ábrázolhatnának. Képzelt pillanatok, amelyek keretét Florence Nightingale krími szervezőtevékenysége képezi, s amelyek nem nélkülözik a humort. A performanszokat életnagyságú síkbábokkal játszották¹, melyeket farostból kivágtott kellekek kísérnek (pl. véres végtagok). A sematikus figurák kétségtelenül mulatságosak, így el is távolítanak a véres események borzalmaitól. A némileg önkritikus ironia⁵ nem gyengíti a mondanivalót, amint az sem, hogy azok Antin intenciója szerint a brechti propagandajátékok reminiscenciáját hordják magukban (Mason).

SIMON STARLING:

Három madár, hét történet, betoldások és elágazások, 2008, Szanjógitá Rádzse maharáninak, a maharadza feleségének egykori hálószobája, Mánik Bágh palota, Indaur, 2007, platinotípiá, pallidiumkópia, 40,5x50,8 cm

Maurer Dóra *Keressük Dózsát!*⁶ című grafikáját 1972-ben bár a Magyar Nemzeti Galéria felhívására alkotta, mégsem állítható ki.⁷ Maurer az 1970-es évek elején szisztematikusan konceptuális munkákat készített. Rendszerint geometriai elemekből, egyszerű matematikai algoritmusok szerint

komponálta logikai sorozatait. Ebbe a formális logikai sorba illeszkedik a *Keressük Dózsát!* című grafikája is. A kép tetején olvasható a leírás és a használati utasítás: „kérdezzék tovább: milyen lehetett Dózsa? Embertanilag székelly típusúnak nevezhető férfiak fényképei alapján nyolc kifejezésben is különböző arcot rajzoltam, csikokra vág-
tam, összekevertem: a csikok tologatásával új arcok alakíthatók.” A tíz csík kombinációival több millió lehetséges Dózsa-profil rakható ki. Maurer Dózsa-munká-

jához ikonográfiatörténeti, antropológiai és történelmi előtanulmányokat folytatott. Kiindulása, miszerint nem ismerünk hiteles Dózsa-ábrázolást, egyben munkájának lényegét képezi. Miközben játszunk, kombinálunk és összerakjuk a sok-sok Dózsa-profil, mi magunk is részt veszünk a jelentésgenerálásban. Mi konstruáljuk meg a magunk Dózsa-képét, miközben lehetetlen előállítani az egy, igazi Dózsa-képet. Maurer ezzel – az életmű kontextusában logikai játéknak tekinthető – művével mellesleg a kádári szocializmus történelempolitikájának hiteltelenségére is rá akart mutatni: arra, hogyan használtak ki történelmi alakokat és találtak ki évfordulókat, hogy a kormány szerepét fényezzék (Apor). Bár Maurer csak a Kádár-rendszer szándékosan torzító történelempolitikáját célozta, de a történettudomány felől nézve is rendkívül aktuális volt a történelmi megismerhetőség kérdését játékba hozó munka. Hayden White 1973-ban jelentette meg *Metahistory* című könyvét, mely – recepciója szerint megkésve ugyan (Kisantal–Szeberényi, 113.), de új fejezetet nyitott a történelemelméletben, szakítva a naiv pozitívista felfogással, azt állítva, hogy a múlt megismerése helyett csak a múlt forrásait ismerheti, értelmezheti és alkothatja újra a történész, minthogy a források maguk is töredékesek, fennmaradásuk esetleges, a nyelv (ahogy a képi vagy tárgyi források) is korlátozottan képes közvetíteni a „valóságot”, s maguk a nyomhagyók is elfogultak, ismereteik pedig hiányosak. (White)

Simon Starling *Három madár, hét történet, betoldások és elágazások* című kiállításán⁸ egy Torinóban talált fénykép nyomába eredt, s hamarosan Eckart Muthesius indiai modern épületéhez, a *Drágakövek kertjéhez*, majd Brâncuși el nem készült szentélyéhez jutott el, melyben három *Madár a térben*-szobrát helyezték volna el. Starling feltárta az indiai és az európai modernizmus kapcsolatát, és annak egy lehetséges értelmezését adta – történészi és kuratori szerepben. Olyan nyomokon ment tovább, olyan szálakat kapott el, amelyek egy „objektív” történettudományi nézőpontból nemcsak elhanyagolhatóak, de egyenesen zavaróak a „lényeg”-hez vezető úton. Az egyik szál az európai filmrendezők fantáziájában élő mesés Indiába vezetett (*A hindu síremlék*, Joe May, 1921; *A jógi küldetése*, Richard Eichberg, 1938; *A bengáli tigris*, Fritz Lang, 1958). Egy másik Torinóból indult. Az indiai modernista projekt egyik leágazása a kiállítás egyik gondolati gyűjtőpontja: egy féltónás, belga fekete márványtomb – ilyen anyagból készült Brâncuși egyik *Madár*-szobra



HUNGÁRT

– szolgált mintául két másik tökéletes másolatához, melyek közül az egyik itáliai fehér, a másik pedig indiai fekete márvány. A faragatlan tömb ilyen pontos másolata csak robottal készíthető el a forma dematerializált képét felhasználva. Ez tűnhet csupán technikai érdekességnek, de ennél többről van szó: e másolás értelme nem más, mint a másolás értelmére való rákérdezés, valamint az „eredeti” értékének relativizálása.

Erről beszéltek azok a fényképösszeállítások is, ahol a maharadza palotájának mai fotográfái között foglalt helyet a fekete márványkő két képe, és egy indiai fehér-márvány kőfejtő. E témabeli visszacsatolások (és betoldások) nemcsak a keresztutalásokat és az elágazásokat tették kézzelfoghatóvá, de a közvetítettséget is témába hozták. Mi értelme lenne különben fényképen megismételni azt, ami a kiállításon „eredetiben” látható? Vagy fényképen bemutatni a vetített DVD-k dobozba zárt eredeti filmtekercseit? Ez a fényképgyűjtemény azonban tovább bonyolította a képet. A márványtömbök és fényképek által játékba vont kérdések továbbviteleként a laptop fényképe is ki volt állítva, amin a márványtömb háromdimenziós leképezésének adatait tárolták. Így nem pusztán a sokszoros áttételesség vált szemléletessé, hanem a művész munkaeszköze is látható lett. A másik két fotószorozat (a 30-as évek elején Muthesius és Emil Leitner művei az indiai Indore-beli palotáról) szintén többrétegű olvasatot kínál. Mint a palota dokumentációja, egy példán keresztül a modernista építészeti formavilágát mutatja be, továbbá a racionálisan megragadható világ ígéreteként jelentkező stílusjegyek felerősödve a korszak tárgyilagos épületfotóin egy tiszta, erőteljes, optimista modern világot sugallnak. Starling számára nemcsak azért fontos, hogy épp egy modernista projekt nyomába eredt, mert az alkotásának formai előképét adta, hanem Muthesius félbemaradt projektje kapcsán „a modernség: befejezetlen terv” gondolatra utalt metaforikusan. A befejezetlenség tökéletlenséget és egyfajta nyitottságot is idéz, ez a folytathatóság egyik kulcsa lehet Starling munkájának is.

Starling rekonstruált egy történetet, azt tette, amit a történészek, csak épp más módszerrel, és így más eredményre is jutott. Talált elemeket hozott felszínre, melyek között részben vizuálisan teremtett kapcsolatot, amelyek nem ok-okozati összefüggésben állnak egymással, az adatszerű közlések közti viszonyok is inkább meseszerűek. Az egymástól távoli dolgokat Starling mintegy szürrealista technikával kötötte össze: nem rekonstruált, inkább konstruált. A dolgok egyértelmű kötődések híján elcsúsztak egymás mellett, köztük rések támadtak. (A Brâncuși-féle kő csak hasonló, de nem ugyanaz, mint a kiállított belga fekete márvány, s egyikkel sem azonos a kiállított indiai fekete márvány, ráadásul a fotón az indiai kőfejtőben nem fekete, hanem fehér márványt bányásznak, de a kiállított

fehér márvány Olaszországból való.) A magyarizációk nem racionálisak, és a dolgok közti átjárást nem szilárd (logikai) kapcsolatok, hanem a poétikus megelevenítés biztosítja, inkább egy misztikus valóságra utalva.

Sipos Eszter *A láthatatlan gyár* című (Székesfehérvár, 2015. október 29.) rejtélyes installációjában a történelem egy kis szeletét dolgozza fel. A jórészt hadtörténeti vonatkozású história az 50-es évek Magyarországról származik. A művész személyes okokból kezdett kutatásához, gyerekkori emlékek, titkolások keltették fel kíváncsiságát. Sipos nem egyszerűen felhasználja, pláne nem illusztrálja a történelmet vagy egy már ismert, megismerhető történetet, hanem történésként kutat. Kutatásának csak a végeredménye más: nem tudományos munka, hanem művészi alkotás. A hely, amit bemutat, egy észak-magyarországi hegybe épített titkos fegyver-, illetve lőszergyár.

Az ötszög alaprajzú építményt, a 7006-os fedőnevé objektumot 1952-ben adták át – országos méretű hadiipari termelés céljára. A „Magyar Dolgozók Pártja (...) már az 1949. évi költségvetési tervben az állami kiadások 12 százalékát, azaz mintegy 20 milliárd forintot irányozott elő a Honvédelmi Minisztérium (HM) számára.” (Germuska) 1956 után a gyár fokozatosan leállt a hadiipari termelésről, 2000 óta kutatható a korai történet, ma azonban ismét megközelíthetetlen az üzem („anarki”). A történet tele van abszurditással – ahogy a szocialistának nevezett korszak egésze is –, ehhez tartozik, hogy csehszlovák és svájci gépsoron gyártottak lőszerkeket, s hogy ezek mellett pl. BMW-alkatrészeket is készítettek.

Az installáció központját a gyárban egykor dolgozó emberek beszámolóit állnak, amelyek bunkerszerű bejáratokból hallhatók. A több órás hangfelvétel egyben értékes történeti forrás. Egy fikatív újság – korántsem fikatív, archív fotóival – ad hírt (a fikció szerint a nyugati olvasók számára) a magyarországi hadiipari építkezésről. A rájuk irányuló hibrid, kottaállványra erősített ötszög formájú célkereszt utal a katonai jellegre, a szerkesztettségre és az épület alaprajzi elrendezésére. Az 1956-os forradalmat idézi a lőfegyveres objekt, melynek szövegét egy Kádár János-idézet képezi. Kádár 1958-ban az 56-os disszidensekről nyilatkozva jelentette ki, hogy „(...) vannak, akik kikerésük után két hét múlva megbánták tettüket, mint a kutya, amely kilencet kölykezett”. A forradalom leverése után a gyár dolgozói közül nyolcan elhagyták az országot, sokukat börtönbüntetésre ítélték. A művész annak a fegyvernek módosított formáját stilizálta, amelyet a gyárban állítottak elő – egy kalasnyikov előtti típust –, jellemzően a Szovjetunió gyarmatosító politikájára. A kis képek az 50-es évekből származó – részben a gyári termékekről készített fotográfikák. Sipos Eszter 33 olyan tárgyat azonosított, amelyet biztosan előállítottak a gyárban.

A művész szövegei tájékoztatnak a történetről, ismertetik a tárgyakat, az installáció mégsem „beszéli el” a történetet, egyes elemei valamire titokzatosan utalnak. Több a szünet, a csend, az információhiány.



SIMON STARLING:

Három madár, hét történet, betoldások és elágazások, 2008, Compaq nk 7000 számítógép Kínában, Thaiföldön, Malajziában és Tajvanon 2001-ben gyártott Hewlett Packard laptop. A gépen tárolt 800 megabájt nagyságú fájl egy csiszolatlan belga fekete márványtömb Scantech 3D-szkennerrel készített háromdimenziós leképezése ASCII formátumban kódolva, 2008, platinotípiá, palládiumkópia, 40,5x50,8 cm



foto: Sipos Eszter

SIPÓS ESZTER:
A láthatatlan gyár, 2015,
részlet az installációból (terv)

Az installáció maga is enigmatikus, megfejtésre vár. A tárgyak és képek a történelemből csak kis szilánkokat képviselnek, őrzik a múlt titokzatoságát – különösen, hogy titokban is kellett tartani a tényeket – az alkotó transzponálja is ezt, sőt maga is él a homályba burkolás eszközével. Sipos Eszter szavakban is feltett kérdései testesülnek meg installációjában: „Felelősséggel tartozik-e az állam egy ilyen településért, amelynek a lakosságát a gyár működése miatt kétszereződött meg? Hol vannak az állami gondoskodás határai? Mit gondolnak a még ott élő egykori dolgozók arról a jelenségről, hogy egy kívülről láthatatlan rendszernek voltak a részesei? Mennyiben van az ő gondolkodásukra hatással ez az időszak, amikor mindent el kellett hallgatni a munkájukkal, a mindennapjaikkal kapcsolatban?”⁹

Az alkotó olyan problémákat vet fel, amelyek őt magát izgatják – és ez a mű hitelességének forrása –, amelyek nem megengedők, hanem egyenesen kikényszerítik a továbbgondolást. Sipos Eszter mikrotörténeti kutatásainak eredménye nem pusztá esettanulmány, nem a nagy törté-

SIPÓS ESZTER:
A láthatatlan gyár, 2015,
részlet az installációból

nelem illusztrációja, hanem egy olyan alkotás, amely – a nagy történelem szempontjából – egy apró pont csupán, implikációi mégis az emberi élet tagasabb perspektíváját vázolják fel.

A cikk Tatai Erzsébet tanulmányának rövidített változata. Az írás teljes terjedelmében és az Új Művészet online felületén olvasható (www.ujmuveszet.hu).

Jegyzetek

- 2008-ban, miután *A művész mint történész* címmel megírtam recenziót Simon Starling Ludwig Múzeum-beli kiállításáról (*Műértő*, 2008. július-augusztus, XI. évf. 7-8. sz. 3.), megnéztem, nem foglalt-e már ez a cím. Magyarul nem, és angolul is csak egy olyan szöveget találtam ezzel a címmel, ami releváns: Mark Godfrey 2007-es *The Artist as Historian* című publikációját az *October*-ben – de az eltérő fogyasztói kör miatt nem zavartam magam, már csak azért sem, hiszen én „találtam ki”. Egy alaposabb utánanézés és az eltelt idő is árnyalja azonban a képet, minthogy sok minden történt azóta is. 2015. november 13-án (pénteken) a Google kereső „artist as historian” 59 releváns találatából (a 225-ből) kb. a fele (32) volt 1872 és 2007 közötti, a másik fele (27) 2008 utáni. A legutolsó egy konferenciafelhívás, amit Edinburgh-ban rendeznek 2016. április 7. és 9. között. Ez jelzi a történelemmel foglalkozó művek számának „exponenciális” növekedését. Amint az is, hogy 2011-ben Krakkóban *History in Art* címmel rendeztek kortárs művészeti kiállítást (2011. május 19–szeptember 25., Museum of Contemporary Art in Krakow).
- Nem engedélyezték Haacke kiállítását, mert úgy vélték, a művész feltárásmunkája sérti a múzeum vezetését, mondván, hogy ennek semmi köze a spiritualitáshoz, a művészethez. Haacke a tablókat ezek után a Paul Maenz Galériában mutatta be egy Manet-reprodukció társaságában. (Godfrey T. 244–247.)
- A két fotóalbum címe: *The Nightingale Family Album* és *My Tour of Duty in the Crimea*. Antin később is készítette „történelmi képeket”: *Historical Takes*. San Diego Museum of Art, 2008. július 19. – november 1.
- „Életnagyságú farostfigurákat készítettem, s hogy mozogni lehessen, kerekre állítottam őket. Sematikusan festettem ki őket, de úgy, hogy hasonlítsanak a fotón szereplő emberekre.” (Mason)
- Részletet idéz darabjából, amellyel Nightingale-t parafrázálja: „Ha megmentek egy katonát, visszamegy, és megöl egy másikat. Miután megölt egyet, még kettőt vagy hármat megöl, mielőtt maga is meghalna. Így váltam kettős gyilkossá. De (...) amikor meglátok egy vérző embert, muszáj bekötöznom.” (Mason)
- Farost, papír, kollázs, ceruza, 62x100 cm. Janus Pannonius Múzeum (Pécs). Hárs Éva–Romváry Ferenc: *Modern Magyar Képtár* Pécs. Corvina, Budapest, 1981. 308–309.
- Maurer Dóra közlése, 2014.
- Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2008. (Starling)
- Sipos Eszter e-mailje, 2015. október 15.



foto: Sipos Eszter