

UJVÁROSSY LÁSZLÓ

A tavalyi Velencei Biennálé tanulságai

Művészet

Az 57., tavaly májusban megnyitott nemzetközi Velencei Biennálé főkurátora, Christine Macel a seregszemlének nem egy munkacímet adott, amely köré az általa besorolt művészek felzárkózhattak, sem olyan hívószót nem használt, amilyenre az alkotók reagálni szoktak (lásd *All the World's Futures*, *Il Palazzo Enciclopedico* vagy *ILLUMInations*), hanem rendhagyó módon a banálisnak tűnő *Viva Arte Viva* címmel hirdette meg a nemzetközi pavilonok tematikáját. A katalógus előszavába írt indoklása szerint társadalmi konfliktusokkal teli világunkban a művészet a gondolkodás, az egyéni kifejezés, a szabadság legmélyebb közvetítője, mely az álmok, fikciók, utópiák révén kozmikus gyökerekkel viszonyul az ember lelki dimenzióihoz vagy a természethez és a társadalomhoz. Hitvallása szerint a művészet az egyéni érdekeken és tendenciákon túlmutató kert, melyben a kultúra művelője, a művész a globális rendellenesség idején alkotásaiba foglalja az életet akkor is, ha elkerülhetetlenül kétségek merülnek fel benne. Macel a művész hangját, szerepét és felelősségét most fontosabbnak tartotta, mint valaha, hiszen bizonytalanságunkban a művészi intuíció vagy megismerés által a művész anticipálhatja, jelezheti a „holnap világát”¹, a jövőt, és művészetével, szerepvállalásával humanista kiállásra hívja fel a világ figyelmét.

A fenti gondolatokat olvasva jutott eszembe a Bo Bergström által említett kétféle rendezői módszer a színházi jelenetek felépítésére; ezeket a „takete és a maluma”² szavak fedik. A takete mód jelzői: felfűtött, lehengerlő, dinamikus, szokatlan, ugyanakkor erőteljes, zavarba ejtő rendezési technika, a második pedig a maluma, mely harmóniát, egyensúlyt, melegséget, emberséget és pozitív kisugárzást közvetít. Ez a két mód a férfi és a női princípium általános jellemvonásait idézi, a kiállításon szereplő művek többségénél pedig szembeötlő volt a női intuitív alkotási rend. Macel a „főrendezői” szerepkörben, a mindenkori kritika célkeresztjében

UJVÁROSSY LÁSZLÓ (1955, Ditró) Munkácsy-díjas vizuális művész. A Partiumi Keresztény Egyetem tervezőgrafika tanára, az egykori Kelet–Nyugat, majd a Várad grafikai tervezője. Kutatási területe a vizuális kommunikáció, ebben a témakörben hat könyve jelent meg.

állva, „színházában” felvállalta a már-már feledésbe merülő „maluma” rendezési elv dominanciáját, még hozzá úgy, hogy kilenc pavilonba sorakoztatta a művészeteket. Nyilván nem azokkal a művészetekkel találkoztunk 2017-ben, amelyeket születésük hajnalán a kilenc görög múzsa képviselt, de a kilences számot mint a fény hordozóját, a bölcsesség, a teljesség, az ihlet, a teremtető, az önálló gondolkodás, a teljesítmény, az önzetlenség és a személytelen szeretet³ jelképét meghagyta. És a vizuális művészetek szerepköreinek kommunikációs csatornáit interdiszciplinaritásuk okán olykor a megszemélyesített múzsákhoz csatlakoztatta. Ez nem lehet

1. Christine Macel, in Biennale Arte, 2017, Short Guide, 57th International Art Exhibition Viva Arte Viva, 38.
2. Bo Bergström, *Bevezetés a vizuális kommunikációba*, Scolar Kiadó, Budapest, 2009, 177.
3. Lásd numerológia.

véletlen, hisz a múzsák legfőbb feladata – az istenek és titánok harcának megénekülésén túl – az, hogy énekükkel enyhítsék az emberek gondjait, bánatát, baját. A mostani kiállítás építő szándéka szerint, ehhez hasonlóan, nem a borzalmak, a katasztrófák dömpingje került előtérbe; a főkurátort a művészet és a valóság viszonyát vizsgáló, hírértékű reprezentációk helyett inkább a meleg textilanyagok, a fény, a tradíció, az identitás, a közösség, az életöröm, a földünk jövője iránti aggodás, a katasztrófák miatti félelem, a gyógyító erővel bíró sámánok, nem utolsósorban a könyvek meg az idő és a végtelen filozófiai kérdése foglalkoztatta, s többnyire az általa kiválasztott művészeket is ezek ihlették. A fentiekből következik, hogy a főkuratori koncepcióhoz tartozott a művészet terapeutikus szerepköre éppúgy, mint az alkotás szabadságában rejlő játék, a szóra-

koztató és megismerő funkciók, melyekkel lépten-nyomon találkozhattak a nézők. A művészek szellemiségének megnyilvánulásaiban csak azokat az alkotásokat elemzem, melyek a biennáléről közölt decemberi számunkban nem szerepeltek és a fenti szerepkörök által tanulságosak voltak számomra.

A kilenc tematika közül az első kettőt a Giardini központi pavilonjában lehetett megtekinteni; a *Művészek és könyvek* címhez 27 szerző csatlakozott, és az írott emlékezet feldolgozó



Taus Makhacheva:
Tightrope (Kötéltáncos),
2015, 4K videó, 58'10"

közül azokat kedveltem, akik nem a hagyományos könyvrázolásokkal vagy könyv objektumokkal jelentkeztek, hanem akik a vizuális autonóm könyvértelmezés aspektusait tagították. Ilyen volt **Taus Makhacheva** Dagesztánban élő és alkotó orosz művésznő: ő a könyv gondolatát a *Kötéltáncos* (*Tightrope*) című videóra terjesztette ki. Rasul Abakarov artistát csodálatos környezetben filmezte, amint két szikla közé

Másodiknak **Philippe Parreno** Párizsban élő algériai művészt citálok, akinek szintén nincs könyvtárlom, hiszen számára a tárgy „csak a kiállítási folyamat happy endje, nem a munka logikus konklúziója, hanem egy esemény”⁴. Amit bemutat, az a



kifeszített huzalon sétál. A film szereplője az egyensúlyozást segítő rúdra festményeket aggatott, és az egyik sziklacsúcsról a másikra cipelte át a dagesztáni múzeum kollekciójából vett alkotásokat. A természeti környezetbe helyezett gyűjtemény már önmagában szerzői kérdésfelvetésnek tűnt, például: mikor értékelődnek fel képzőművészeti alkotásaink a múlt és jelen, kelet és nyugat viszonylatában? Van-e értelme még archívumnak? Ha a múzeumok nem őrzik és gyűjtik a művészi alkotásokat, akkor mit kezdjünk az életművekkel?

Hajas Tibor:

Tumo I, 1979. 12. 07., 15,5×23 cm, fotórészlet a 9 darabból álló sorozatból

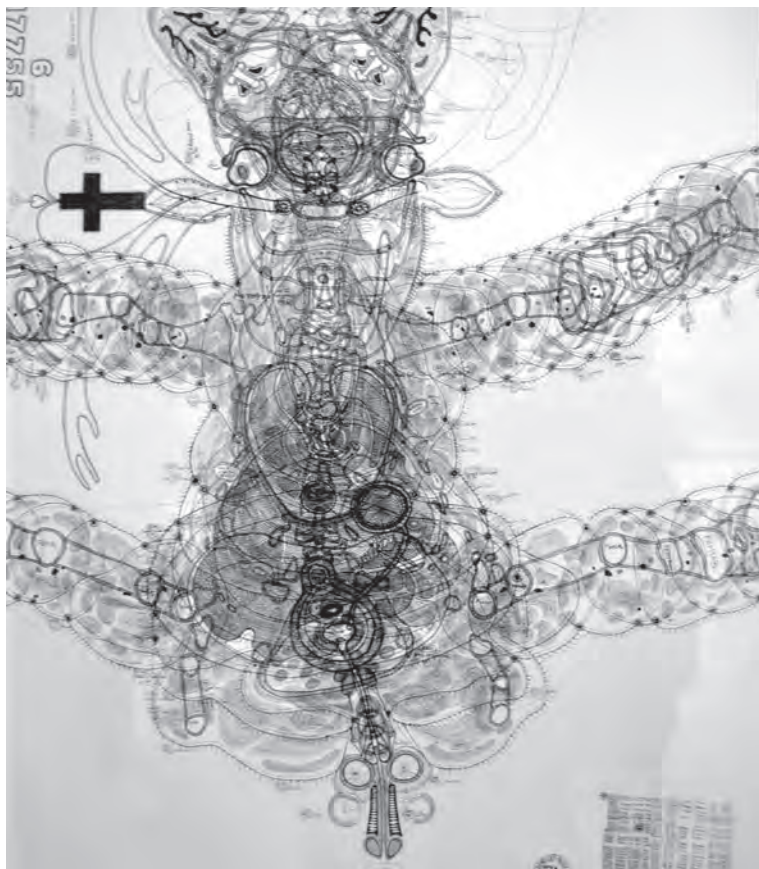
Fotó: VETŐ JÁNOS

Quasi-Objects (Kvázi-objektumok, 2017) című sorozatához tartozó relationista installáció, melyben egy „elektromágneses hangsugárzó felhő”⁵ előállítása érdekében átlátszó falat, üvegtetőt, elektromos világítási rendszert alkalmazott. A velencei

4. Philippe Parreno, Az emlék. mű kortárs formái, in Nicolas Bourriaud, *Relációesztétika*, Műcsarnok, 1998, 48.

5. Biennale Arte, 2017, Short Guide, 57th International Art Exhibition Viva Arte Viva, 66.

specifikus térbeli, időbeli és a nézők szituációs kontextusához alkalmazkodó művet hozott létre. Például ha figyelmesen járkáltunk a függesztett lámpatestek alatt, azt érzékeljük, hogy a kinti fényviszonyok és a látogatók mozgása szerint változott fényerejük és zúgásuk. A pavilon bal szárnyában, a biennálé könyvtárának környezetében a vizuális művészkönyvek között sétálva **Lee Mingwei** perfor-



manszába botlottam: ő a könyvet mint ajándéktárgyat interpretálta. Tajvani öltözetben, lábán csengővel, a nézőközönység mozgásritmusával ellentétesen teljesen lelassulva járta körül az üvegtárlókat, és időnként egy-egy látogatót borítékkal ajándékozott meg. A biennálé könyvtárának bejárata előtt meditációra alkalmas természeti oázist rendezett be a művész, halkán csobogó vízben piros díszhalakkal; a néző csend-élménye olyan volt, akár Basó egyik haikujában: „Öreg tó, / Béka ugrott a vízbe. / Egy csobbanás a csöndben.”⁶

Luboš Plný:
Cím nélkül, 2010, tinta, akril és vegyes technika papíron,
84×59 cm, részlet

A művészek és könyvek tematikája volt az első ellenpont, új jelenségnek hatott az autonóm könyvtárgy művészeti alkotásának újbóli felvetése, az elektronikus könyvek terjedése idején ez felhívás a meditációra, a szellemi elmélyülésre.

A II. pavilont *Az örömeknek és a félelmeknek* szánták. A szubjektív érzelmek felszínre kerülésével arra kényszerül a látogató, hogy újra átgondolja az emberi lényt „nemcsak mint egy észszerű alkotót, amely képes új, szabad és testvéri világot felépíteni, hanem azt is, hogyan küzd az impulzusokkal és érzelmekkel, beleértve a félelmet, a szorongást vagy az agressziót”⁷. E téren a Prágában élő **Luboš Plný** munkássága ejtett ámulatba. A biennálén látott művei többnyire anatómiai atlaszokból vett elemek heterogén összeállításai, melyeket akrillal vagy indiai tintákkal rétegesen egymás fölé rendelve aprólékosan továbbrajzolt. A szabad szemmel szinte követhetetlen, analitikus látásmóddal felhordott felület a vonalak fedéséből hihetetlen részletgazdagságú rajzolatot teremtett. Rajzaiból éppúgy sugárzott az alkotás öröme, mint az elmúlástól vagy a test sérülékenységtől való félelme. Montázs-rajzai egyben magánéleti naplók, feltüntetve számátalan saját és szüleivel kapcsolatos bejegyzést, életének, álmatlanságainak, idegklinikán töltött napjainak időrendbe szedett adatait is.

Másik nagy élményem volt eredetiben látni az 1980-ban elhunyt **Hajas**

6. Baso, in Andrej Tarkovszkij, *A megörökített idő*, Osiris Kiadó, Budapest, 1998, 105.

7. Biennale Arte, 2017, Short Guide, 57th International Art Exhibition Viva Arte Viva, 77.

Tibor performer analóg fényképeit. Felkavarók Vető János felvételei Hajas halálfélelméről, szorongásairól, és megdöbentő az a tudat is, hogy a művészi tevékenység visszahat az alkotó életére. Tarkovszkij leírja, hogy *Nosztalgia* című filmjének forgatása közben az az érzés kísértette, hogy a film hatással lesz az életére. És ez bekövetkezett, minden korábbi filmje főszerepeinek alakítója abban a körben halt meg, amelyből az *Áldozathozatalban* Alexander szerepében megmenekült volna, s később Tarkovszkij is ugyanabban betegszik meg. „Mit jelent mindez?” – teszi fel a kérdést. Nem tudja, csak azt, hogy ez rettenetes. De semmi kétsége, „a költői film konkretizálódik, az elért igazság pedig materializálódik, érthetővé válik,⁸ és akár tetszik ez neki, akár nem – írja –, befolyásolja életét. A fenti gondolatok a puskinsi igazsággal megtoldva érvényesek Hajas tevékenységére is: „a költő anélkül, hogy ezt akarná, profétává válik⁹”.



A régi hajógyár, az Arsenale hatalmas tereiben láthatta a közönség a további hét „transzpavilon” díszleteit. Rögtön a bejárat után következett a III., a *Közösségi hely*, ahol videón táncok és játékok, interaktív alkotások szórakoztatták a látogatót. Részt vehettek közösségek építésében, ami szintén fontos tényező a főkurátor számára, hiszen amint írja: ez egyik módja a klímánkat fenyegető gazdasági önérdkek elleni küzdelemnek¹⁰.

Thu Van Tran:
The Red Rubber
 (A vörös gumi), 2017,
 viasz, fa, installáció

Sorban a IV.-ben, *A föld pavilonjában* a fenti koncepció folytatását láthatjuk, a művészi utópiákon kívül az energiaforrások kiaknázására reagálva hoztak alkotásokat a művészek. Elsőnek **Julian Charrière** *For They the Wind*, 2016. *Future Fossil Spaces* című installációját említem, mely a lítiumötvözet oszlopperdejének csíkozottsága miatt is impozáns látványt nyújtott. Ha a lítiumra mint az elektromos akkumulátorok tartozékára gondolunk, akkor a látvány elgondolkodtató, hiszen a címben szereplő „a jövő fosszilis kihalt tereiben”, akár a sivár romok között, csak a szél járhat. Ez ma még Charrière fikciója, de holnap valósággá válhat. A mobiltelefonok, a laptopok és az elektromos autók miatt a lítiumbányászat megsokszorozódik, a növekvő kitermelési igény tovább terheli az ökológiai rendszereket, az egyensúly felbomlásának veszélye máris fennáll. A következő művet a **The Play** japán csoport a természetben játssza. Van, amikor nyíl alakú tutajjal vízen utaznak, máskor házat úsztatva figyelik a természet szépségei mellett a civilizáció szennyét, „elutasítva a kapitalisták monoton ülőfoglalkozását¹¹”, a véletlen sodrású vízáramra bízva sorsukat. Kiállításukat az útjaikon készített dokumentum-fotóanyag képezte. Más alkotó a természet kiaknázásából következő történelmi kegyetlenségekre emlékeztető példával figyelmeztet a jövő veszélyeire. A kétéves korában Vietnamból Franciaország-

8. Andrej Tarkovszkij, *A megörökített idő*, Osiris Kiadó, Budapest, 1998, 105.

9. Uo.

10. Christine Macel, in Biennale Arte, 2017, Short Guide, 57th International Art Exhibition Viva Arte Viva, 44.

11. Uo. 103.



ba menekített **Thu Van Tran** két kultúrán nevelkedve, munkáiban a francia délkelet-ázsiai gyarmati hódítások idejéből Vietnamba importált hatalmi visszaéléseket jelképező motívummal, a gumival dolgozott. A *Kényszerített gesztusok. A betakarítástól a harcig* (*Des gestes démesurément contraints. De Récolte à Revolte*) című 6 mm-es filmjében a bennszülöttek által gumifából nyert kaucsuk útját mutatja. A padlón fadobozban fehér fatörzsek viaszöntése mellett jelképesen egy vörösre öntött fatörzset is használt a brutális harcra emlékeztetve. A nagy méretű



The Play:
Current of Contemporary Art, 20 July
1969 / The River, Kyoto-Nakanoshima,
Osaka Fotó SIGERU HIGUCHI

Julian Charriere:
For They That Sow the
Wind, 2016, Future
Fossil Spaces, installáció

színezett alkotásain a gumifalevelek felfelé szállnak, ezzel is emléket állítva a múlt véres csereforgalmának.

Az V-et Christine Macel a *Hagyományok pavilonjának* nevezte. Ebben olyan alkotók vettek részt, mint a Japánban élő mexikói **Gabriel Orozco**, az albán születésű, Berlinben alkotó **Anri Sala**, a Londonban élő új-zélandi **Francis Upritchard** és a Chicagóban tanult kambodzsai **Sopheap Pich**, aki 2002-es hazatérése után szerves anyagok használatával, rizzsákból, bambuszból, jutából, méhviaszból, földből hozta létre alkotásait. A gyerekkori élmények motiválta, magasnyomású technikával bemutatott rajzain gumiarábikummal kevert természetes oxidpigmentekkel kente be a bambuszrudat, s azt nyomódúcként a merített papírra nyomtatta. Művei az európai nézők számára újszerű látványt hoztak, pedig csak a khmer múlt rossz emlékeit feledve az ősi alkotási hagyományt ápolja.

A harmóniát, az egyensúlyt szimbolizáló VI. számú pavilonba a művész mint sámán vagy mágus, rituális gyógyító került. Egy racionálisan pragmatikus korszakban a „művész a szertartásmester szerepét veszi át – mint Beuys –, aki rituális cselekedetekben fordult a gondolkodás képi rétegei felé, új szimbólumokat teremtve egy új kor közösségi érzése számára.”¹² Itt az elemzéshez talált alany, **Younès Rahmoun** marokkói „sámán” pozitív hozzáállású művésze arra szól, hogy „segítséget nyújtson az embereknek a lelkekkel

való közvetlen kapcsolatteremtésben”¹³. A kapcsolat, ha csak egy pillanatra tart, akkor az lehet a kezdet – írja. Installációjának címe: *Taqiya*, óvatosságot vagy rejtett dolgot jelent. Alkotása 77 lámpából és ugyanannyi marokkói kötött gyapjúsapkából állt. A lámpákat földre helyezte és színes sapkákkal betakarta, ezért a sötét teremben a világítás ellenére félhomály és melegség uralkodott – szándéka szerint azért, hogy így a néző a valóságon túli tudás birtokába jusson. Ha ez nem történt volna meg, akkor is érvényesült volna a befogadói azonosulás a művészetterápia flow (folyam, áramlás) élményével.

A VII-et, *A dionüszoszi életörömök pavilonját*, ki más, mint Erato, a szerelmi költészet és dalok múzsája vezérelte, ennek ellenére kevés „szerelmi költemény” született.

A VIII. pavilonban a főkurátor a *Színeknek*, vagyis a „szubjektív érzelmi



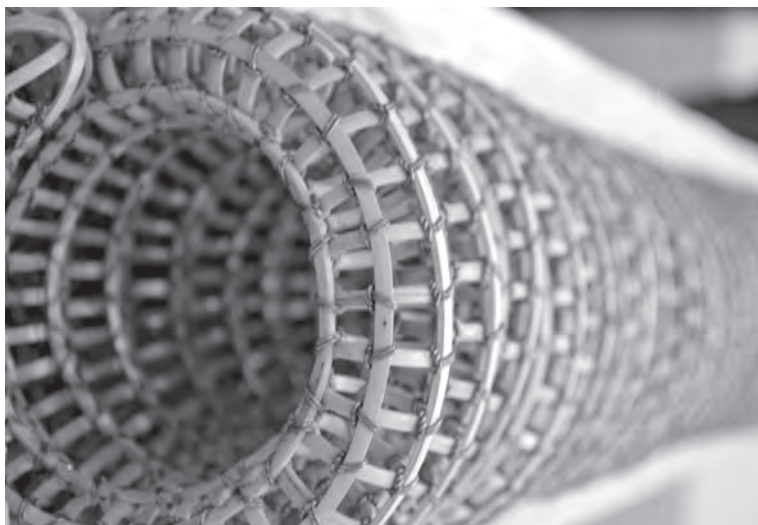
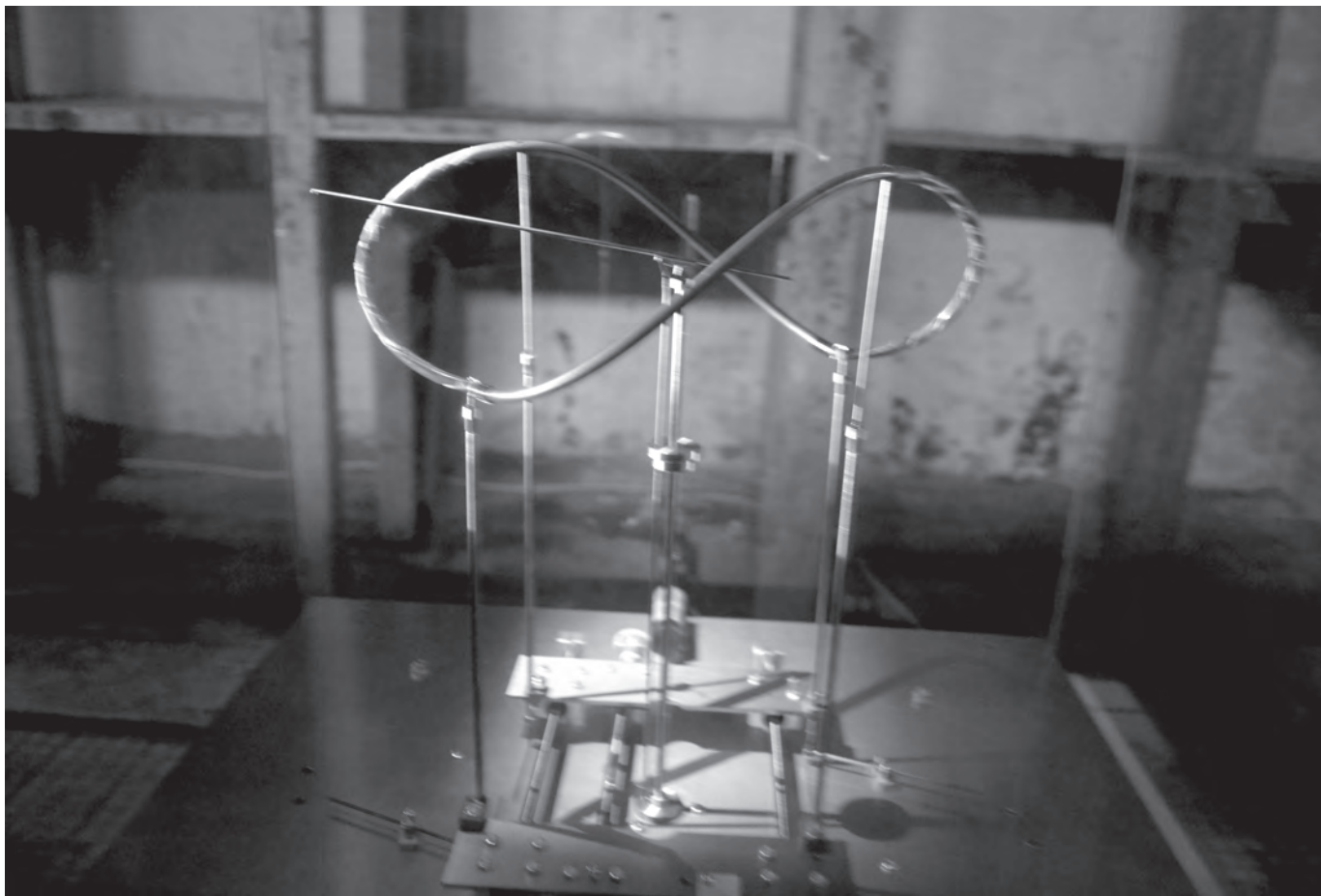
Younes Rahmoun:
Taqiya-Nor, 77 db
világítótest, rajtuk kötött
sapkák

Sopheap Pich:
Pulse No. 3, 2016, Red iron oxide,
gumiarábikum, akvarell, papír,
80×131,5 cm



12. Martin Schuster, *Művészetlélektan. Képi kommunikáció – kreativitás – esztétika*, Panem Kiadó, Budapest, 2005, 374.

13. Uo.



forrásnak” adott teret, felélesztve a szövött textil vagy a textilinstalláció médiumát, melyet a szakbiennálékon kívül eddig nem lehetett látni kortárs művészeti rendezvényeken. Megjegyzem, ahhoz képest, hogy a pavilon a színekről szólt, festmények helyett színekre épített videoinstallációt találtam, **Hale Tenger** munkáját. Ezt egy nagyon férfias játék, egyfajta vízi golyócsapda inspirálta, amelyet a Boszporusz partján és a török tengerparti városokban mint játékot gyakorolnak az emberek.¹⁴ Ehhez a játékhoz mérten

Csörgő Attila:
Clock Work (Óramű), 2017, 90×90×150 cm,
fémszerkezet, elektromotor, parabolikus
reflektor, halogénlámpa

Sopheap Pich:
Monument 2,
2016,
szobor

a víz motívumát fejre állította, elmosva az ég és a víz közötti határokat. A sötét kiállítótérbe lépve egy fordított mozgóképen a kék tenger horizontját egy sor színes felfújó léggömb jelezte. A látvány okozta bizonytalanságot a vízben való tükröződés oldotta fel. Egy darabig a hullámverést és a zenét követte a néző, aztán kifordult a teremből, ám a kifestett vászon mögé nézett, még hat videocsatornán felváltva követhette a sárga, a rózsaszín, a narancs, a zöld, a lila és a kék színű felfújó luftballonokat, amíg a vízen sorra ki nem pukkantak. A spirituális tapintás és a vizuális robbanás közötti finom egyensúllyal játszott a szerző¹⁵.

Az idő és a végtelen némileg eldugott helyszínén a pavilonok sorát **Csörgő Attila** zárta, akit képzeletben a csillagászat és az asztrológia múzsája, Uránia támogatott. Azért is Urá-



nia, mert a művészet, a filozófia és a tudomány határán olyan kozmológiát is érintő intermédiákkal dolgozik, mint *Óramű* (*Clock Work*) projektje. Ezt megelőzően már barkácsolt folytonosan mozgó platóni testeket, az ikozaéder (a víz) kivételével négyet, így tetraédert, kockát, oktaédert és dodekaédert – ezek közül az utolsó Platónnál a kozmoszt jelképezte. A IX. pavilont Csörgő művéről is elnevezhetné volna Macel, hiszen az óramutató tű az időmérő síkja (óra számlapja) helyett egy Möbius-szalag gépezetének vázán

Liliana Porter:

El hombre con el hacha y otras situaciones breves
(*A férfi a fejszével és más rövid helyzetekkel*), 2013,
installáció, különböző méret, részlet

halad a végtelen ismétlődésben. Csörgő a vizuális érzékelhetőség kedvéért halogén izzóval világítja meg művét, ekképpen az árnyékon látni, „hogyan két különböző idő soha nem lehetséges egyszerre, hogy a kettő viszonya mindig egyenlőtlen, tranzitivitás áll fenn közöttük, hogy minden időhöz egy korábbi és egy későbbi tartozik stb.”¹⁶. Kiemelném még **Liliana Porter** argentin származású, sokáig grafikával foglalkozó intellektuális művész installációját, az *El Hombre con el hacha y otras situaciones breves* (*A férfi a fejszével és más rövid helyzetekkel*) című alkotást. Porter a *Viva Arte Viva* kontextusban a fluxista örök érvényű művészi attitűdre utalt, melyben a '60-as évek hagyománya szerint a művészek a klasszikus emléket, egy fekete zongorát fejszével összevágtnak, törnek, zúznak, hogy megújhadjon a művészet kifejező médiuma. Ez a művészetnek nevezett artefaktum-gyártás számtalan mikrocselekményben megmutatkozó pillanat, amíg csak humánus él a földön, végtelen esetben megújítja önmagát.

A nemzeti pavilonokkal egészen más a helyzet, ott a nemzeti kurátor útján kiválasztott alkotók közül ki jobban, ki kevésbé igazodott a meghirdetett nemzetközi tematikához, az intuíció, az érzélem és a képzelet által létrehozott alkotási folyamatokhoz, nem mellőzve a „racionális intellektus működését sem, valamely sajátos

14. Biennale Arte, 2017, Short Guide, 57th International Art Exhibition Viva Arte Viva, 149.

15. Uo.

16. Edmund Husserl *Az „idő eredeténél” kérdései* fejezetben említi az apriorisztikus időtörvényeket, in *Előadások az időről*, Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2002. 20.



probléma megoldásában.”¹⁷ Így voltak pavilonok, amelyek művészei a geopolitikai aktualitásokra reagálva Macel szempontjaihoz képest némi eltéréssel, az amazonok világához, a harcos mentalitáshoz álltak inkább közel, és voltak olyanok, akik a jelen kihívásaira pavilonjukat, interaktív játék és szórakoztató szerepkörrel felruházva, „játsszótérre” alakították át. Ez történt **Erwin Wurmnak** az osztrákok kiállítóhelyén talált kellékekre és tárgyakra rajzolt utasításaival, ahol az önkéntes látogatók valóságos felüdüléssel jelenítették meg a szob-



Várnai Gyula:
Szivárvány,
részlet
a kiállításból

Erwin Wurm:
One Minute Sculpture, 2017, mixed
média, részlet az egyperces
szoboralakításról

17. C. G. Jung, *Az ember és szimbólumai*, Göncöl Kiadó, Budapest, 1993, 92.

rász *Egyperces* műveit. Peter Weibel a katalógus előszavában azt írja a szerzőről, hogy „egyike azoknak a kevés művészeknek, akik a változó térbeli tapasztalatokat a térbeli művészetbe fordítják át”.¹⁸ Továbbá a változó tereken az útlevel nélküli migránsok elé gördített akadályokat (határ, fal, kerítés) érti, másrészt az okostelefon-hálózaton, interneten keresztül követett tájékozódásra gondolt. Wurm nem első alkalommal készített egyperces élő szobrokat, melyek megkérdőjelezték a statikus térbe helyezett testközponthoz való viszonyt. Kiállított installációjának központi eleme egy autó és egy hálókocsi volt, az egyik a külső térben orrára állított teherautó, melynek belsejébe, mint egy kilátóba, lépcsőn hatolhatott fel a néző. Ez bennem az osztrák autópályán talált „halálkamion” emlékét idézte fel. A másik pedig bent a kiállítóterben egy lyukakkal ellátott hálókocsi volt, mint a migránsok mozgó otthonának jelképe. A lyukak az egyperces élő szobrok megjelenítését segítették elő, a mobil-lakóházból a nézők alfelüket, kezüket, lábukat, fejüket időnként kidugták a többi szelfiző látogató örömére. A „szobrok” mozgásának alakzata eléggé bizarr helyzeteket alkotott, a falon levő dőltszékre vagy egy lámpa alatti asztalra kellett feküdni, bőröndön állni stb. átélve a hontalan ember lelkiállapotát. Inter médiumokat hozott létre a művész a szobor, a test, a mobil és a média között úgy, hogy a tárgyakra rajzolt megvalósított helyzetek viszonyát, az élő szobrokat sokan fotózták és az okostelefonok felületein, a megosztókon terjesztették.

A magyar pavilonban kiállító **Várnai Gyula** művésszel és *BÉKÉT A VILÁGNAK!* című, több műből álló berendezésével folytatom. Ez az összetett alkotás, akár a címe, most, az észak-koreai atomrobbantások, az etnikai, vallási konfliktusok, a terrortámadások idején égető aktualitást nyert. Így Várnai kiállítása azt hirdette, hogy az embereknek a nagy tragédiák megelőzése végett vagy azok átélése idején szükségük van a hitre, az utópiákra és az összefogásra. Az *Egy utópia* művészi indokát a tárlat katalógusában olvashatjuk: a '60-as évek elején „a levegőben volt, hogy a nemzetek ideológiai és tudományos versengése egy nagy világbékében oldódik majd fel”¹⁹, mert a jövő kihívásaira csak globálisan adhatunk választ – írja. Ellenben ez a monumentális gondolat, akár a '60-as évek Sztálinvárosának (mai Dunaújváros,

Várnai ott él és dolgozik) készített *Békét a világnak* című szocialista békegalamb, hiába tündökölt sokáig, csőrében zöld ággal, a Béke tér legmagasabb tömbházának tetején – csak utópia maradt, pedig a konvencionális eszközökkel előállított világító neonplasztika a sötétben is emblematikusan propagálta a nemzetek közötti békét. Ugyanakkor táplálta a békés jobb világba mutató optimista hitet, mely a sci-fi-írók szerint talán csak a marsi telepések korában lesz majd megvalósítható²⁰. Várnai Gyula lakóhelyének gyermekkori békeattribútumát, az eredeti remake-jét, a hajdani ellenség nyelvére fordítva, angolul, *PEACE ON EARTH* címmel állította ki Velencében. Mindehhez ráadásul – a fiatal szelfizők örömére – több száz színes kitűzőből, korabeli jelvényekből összerakott egy másik szocialista békeszimbólumot, a szívárványt is. Az utópia idejére reflektálva pedig kiállította a korabeli város tizenkét részre osztott hajdani óriáskerekének egyetlen, rekonstruált kocsiját is, akár egy makró-óra ötpercesnyi emlék-cikkelyét. Várnai alkotásai: a *Neonbéke*, a *Szívárvány*, az *5 perc*, az *E-Wars* nyomtatott printek, a Stanislaw Lemmel készített képzeletbeli *Lem-interjú* és a *Láthatatlan városok* című videoinstalláció együtt a művész tudományos-fantasztikus érdeklődéséről és fanatikus hitéről

18. www.vernissage.tv/2017/06/30/erwin-wurm-austrian-pavilion

19. Várnai Gyula, *Egy utópia*, in *Peace on Earth! Utópiareferenciák*, Biennale Arte 2017, Magyar Pavilon, Velence, Giardini di Castello, 2017. május 13. – november 26.; Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum. Budapest, 2017, 114.

20. Uo. 32.

tanúskodnak. Ez a hit – írja – az emberből a realitásérzékét is háttérbe szorítva képes elképesztő pozitív energiát felszabadítani. A „hit, hogy az ember számára bármi elérhető”²¹ továbbra is hitének tárgya maradt. Így osztja a „mindenki művész” fluxus-szlogent, vagyis hogy teremtő génusz lehet a fizikustól a kőművesig bárki, de művészetét a szükségesség és az elégségesség – vagyis a takarékoság – elve kell



hogy szabályozza, és ma a felelősség fogalma is fontossá vált.²²

A román kortárs művészet egyik központi figurájának életművéből kiragadott darabokat, az 1926-ban született **Geta Brătescu** intuitív archetípusait a román pavilon látványos választófalai közé installálták. Az archetípusok Jung szerint képek és érzelmek, melyek az „érzelmek hídjá révén”²³ kapcsolódnak a művész élő személyéhez, démonaihoz, egyúttal az alkotói játék szabadságához. Ha igaznak tartjuk a mű-

vészetléléktan azon állítását, hogy „szépnek azokat az ingereket érzékeljük, amelyek az észlelés kiszélesedését teszik lehetővé”²⁴, akkor Brătescu minden művében a befogadói interaktivitás – nem föltétlen a címek ismeretében – a néző szabad hozzájárulása által teljeseedett széppé. Voltak önironikus fotók, mint *Oliver asszony útikosztyúmben* (*Doamna Oliver în costum de călătorie*, 1980–2012) című alkotása – a névadás az anyjától örökölt Oliver írógépről készített fotójából eredt –, a 2001-es *Önarckép fotókollázs* vagy a *Másság* (*Alteritate*, 2002–2011) című fotóperformansza, melyben széles szellemi teret szánt a vizuális talányok interpretálására. Öröm volt újra látni az 1993-ban előállított *Őn és a madár* (*Eu și pasărea*) című, személyes mitológiájához tartozó neoszürrealista rajzait. Geta Brătescu már fiatalon, a '60-as években kitért a hivatalos szocreál elvárásai elől és a grafika formanyelvén kísérletezett az irodalmi művek interpretatív illusztrációjával. Abból az időből hozta a biennáléra Brecht *Kurázsi mama és gyermekei* című drámájához készített litográfiasorozatát, illetve a '80-as években született, színes temperával és kollázzsal előállított vizuális Goethe-értelmezését, a titkokkal teli *Faustot*. A papírkollázzst vagy assemblage-t élete során többször alkalmazta, ezek közül Velencében bemutatta az 1987–1988-ban alkotott merítettpapír-munkáját, a *Varázslatokat* (*Farmece*) és az 1989-re reflekt-

Geta Brătescu:
Önarckép tükörben, 2001, object, tükör,
fa, fotókollázs, 21×15 cm

21. Uo. 114.

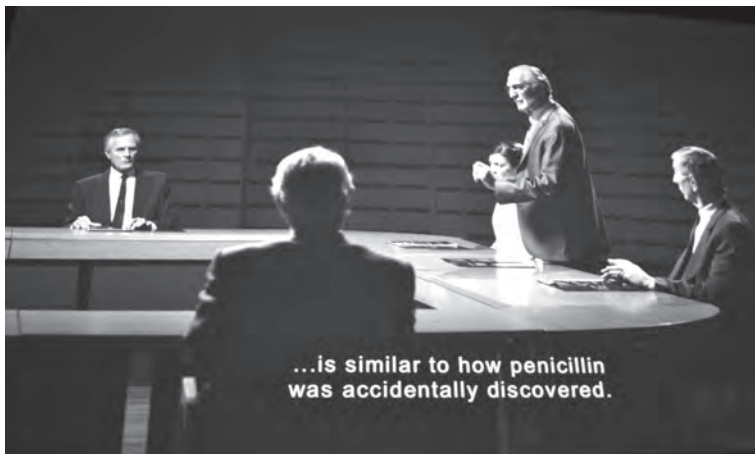
22. Uo. 118.

23. C. G. Jung, *Az ember és szimbólumai*, Göncöl Kiadó, Budapest, 1993, 97.

24. Martin Schuster, *Művészetléléktan. Képi kommunikáció – kreativitás – esztétika*, Panem Kiadó, Budapest, 2005. 384.

táló, 40 darabból álló, drámai, fekete papírból létrehozott *Emlékezetet* (*Memorie*, 1990). Művei semmit sem veszítettek aktualitásukból; az 1974-ben alkotott – a régen cséplésre használt csépre, cséphadaróra emlékeztető – térberendezése, a *Mondjunk nemet az erőszakra* (*Nu violenței!* 1974) ma sokkal drámaibb érzelmi értékű, mint hajdanán volt. Geta Brătescu, a biennálén megérdemelt jelenlétével, az *Apparition* (*Jelenések*) című tárlatával felzárkózott a mindenkori román nemzedékek szellemi etalonjainak sorába.

Az alapvetően installációval és szobrászattal foglalkozó **Xavier Veilhan** a franciák 2017-es kiállítóhelyének termeit zenestúdióvá alakította át. Az ötvenöt éves művész a relációesztétika bűvkörébe tartozó alkotói (építész, műszaki szakember, újságyszerkesztő stb.) csapatmunkában hozta létre mosta-



ni művét. Inspirációs forrása a Kurt Schwitters-féle Merzbau (1923–1937) különleges házi építménye volt. Ma Schwitters művét monumentális installációnak neveznénk, melynek mérete túlnőtte a lakás belső terét, és alakítás, terjeszkedés közben a mennyezetet is áttörte. Erre itt nem került sor, ellenben a rendkívüli látvány mellett hangélmény is fogadta a látogatót. A művész által tervezett makro zeneszobrok, elektronikus meg konvencionális hangszerekből és dobfelszerelésekből összerakott előadóterek a világ minden tájáról várták a különböző műfajokban – akár együtt – játszó zenészeket, és kitűzött program nélkül, hét hónapon át, kisebb szünetekkel, üzemeltek. Az előadóművészekről időnként nyomtatott színes újság jelent meg. Mindehhez egy igen jól

felszerelt zenestúdió tartozott, melyben az elhangzó improvizációs kísérletek keverhetők és rögzíthetők voltak. Xavier Veilhan *Velencei Stúdióját*, találkozóhelyét úgy szerette volna működtetni, ahogy a Bauhaus vagy a Black Mountain College kísérleti zenestúdiója működött, ahol a fluxus-ta eventekben kutatni lehetett a zene és a képzőművészet médiumainak fúzióját. A művész akusztikus térberendezésének vizualitása szervesen következett a sokszög formájú szoborkompozíciókból, a generatív szobrászat által mintázott mértani testekből vagy az elektronikus képfajtáinak hibaesztétikájából. A zene és a vizuális tér lélekre gyakorolt hatását, a művészet terapeutikus szerepét újból nem ecsetelem.

A görögök pavilonjában **George Drivas** a menekültek áradatára és a probléma politikai megoldásaira reagálva irodalmi metaforát, Aiszkhülosz i. e. 463-ban íródott *Oltalomkérésők* (*Hiketidesz*) című színházi játékának ókori példázatát vitte Velencébe. A dráma témája, melyet munkájában inspirációs forrásként használt, a történelem során először vetette fel az üldözött csoport menedéjkjog-kérését: Danaosz arábiai király ötven lányával (a Danaidákkal) az ikertestvére, Aigüptosz egyiptomi király ötven fiának házasságkérése előtt menekül, először Rodoszba, majd Argoszba. Az unokatestvérek nem tágitottak, követték őket, ezért kénytelen volt a házasságkötésekbe beleegyezni, a lányait végül kisorsolta és titokban tájékoztatta őket, hogy a jóslat szerint egyik veje fogja megöl-

*George Drivas:
Laboratory of Dilemmas,
(A dilemmák laboratóriuma),
videó, installáció, részlet*



ni őt, emiatt egy-egy tört adott nekik, hogy a nász éjjelén gyilkolják meg férjüket. Egy lány kivételével – aki nem bántotta férjét – a többinek bíróság előtt kellett felelnie tettéért, de az istenek jóvoltából mind megmenekültek. Ellenben Argosz királya nagy dilemmában volt az idegenek befogadását illetően, mert ha a lányokat megmenti, akkor ezzel egyrészt az anyanyelv biztonságát veszélyezteti, és egyben kockáztatja a békét, hiszen az egyiptomiakkal háborús konfliktusba kerülhet. Másrészt, ha nem segít nekik, akkor megszegi a „ven-



*Xavier Veilhan:
Studio Venezia, 2017,
részlet a látogatókkal
az installációban*

*Grisa Bruskin:
Scene Change, 2016–2017,
részlet a multimédia-
installációból*



déglátás szent törvényeit, és megsérti a törvény és a humanizmus elveit”²⁵, egyszersmind hagyja, hogy esetleg elpusztítsák a nőket. Nos, az irodalmi mű dilemmájának játékát mutatja be George Drivas úgy, hogy az egész pavilont egy átfogó narratív videoinstallációvá, *A dilemmák laboratóriummá* (*Laboratory of Dilemmas*) alakította át, és egy tudományos biológiai kísérletről szóló, befejezetlen dokumentumfilm kivonatain keresztül vizsgálta az egyének zavartságát és a társadalmi csoportok zavargását.²⁶ A projektben részt vevő kutatók és az őket vezető görög professzor sejtkultúrájukban hirtelen olyan új sejtek egy csoportját fedezik fel, amelyek eltérnek a vizsgálttól és így kiszolgáltatottá válnak. A kutató sejtenyésztők számára dilemma az, hogy tegyék-e lehetővé a sejtek önszerveződését, s akkor az új sejtek kölcsönhatásuk révén túlélési képességre tehetnek szert, egyben lehetőséget adnak a kutatócsoport számára a meglévő sejtek tanulmányozására. Vagy akadályozzák meg őket abban, hogy megszervezzék magukat, így az új sejtek elszigetelődnek, elítéltté válnak – ebben az esetben a kutatók

attól tarthatnak, hogy ezek kihalnak, ami veszélyesen megsérti a létező kutatási szabályokat. A vitát egy sötét labirintus fölé építetett folyosóra helyezett monitorokon, majd az úgynevezett szűrőszobában követhették a nézők. Az érvek egymást váltogatták, több lehetséges változat is szóba jött, de megoldás nem született, a dilemma tehát nyitva maradt.

Az oroszok kiállítása az örök hatalmi politika által mozgatott gépezet iróniájának tűnt; címét, a *Theatrum Orbis* Abraham Ortelius kartográfusnak az Antwerpenben 1570-ben nyomtatott *Világszínház* (*Theatre of the World*) című atlaszáról kapta. Ez a lexikon a felfedezések korában az elsők között ötvözte a tudást a tapasztalattal a tudomány és a kultúra területén. A pavilonban rendezett háromszintes kiállítást többen jegyezték. Elsőnek ciklikus ismétlődésekkel a kultúra fejlődését, a mindenkori hatalmak által megtébolyult tömegek mozgását vetítette elénk az idősebb művésznemzedék ma 73 éves tagja, **Grisa Bruskin**. Installációjában az „emlékezetsszínházként” lesötétített terekben a távoli múlt jelképei és a modern kor szimbólumai között *Jelenetváltásokat* hozott létre úgy, hogy a körbevetített többszörös animációt – nevezzük negatív mozgóképeknek – váltogatta az alkimisták statikus plasztikáinak megvilágításával. Rögtön a bejárat után fehér gipszöntvényben „a hatalom ellentmondásos természetét ábrázoló”²⁷ mechanizált kétfejű sashibrid

Grisa Bruskin:
Scene Change, 2016–2017,
részlet a szobor-installációból

Recycle Group:
Blocked Content, 2017,
részlet az installációból

25. www.laboratoryofdilemmas.gr

26. Uo.

27. Uo.

28. Uo.

29. Uo.

emelkedett ki az embertömegből. A fal előtt pedig sorba helyezve a fenti atlasz ábráinak megmintázott szobrait lehetett látni, máshol a nemzetközi terrorizmusra utaló androidekat, megint máshol antennákkal és radarokkal felszerelt, mindenkit figyelő „binokuláris drónok és archaikus bálványok katonái követték az átlátható világot”²⁸. A terem közepére épített csigalépcsőn mehetett le a közönség a Dante poklát idéző *Blokkolt tartalom* (*Blocked Content*) elnevezésű labirintusba. Itt a **Recycle Group** által mértani hasábokba fagyasztott szobor-testrészletek voltak láthatók. A föld alatti „kriptá” egész alakos látványát a mozdulatlanság rabságából csak a virtuális technológia segítségével, például okostelefon-applikáción vagy tableten bonthatta ki a látogató. A harmadik térben **Szasa Pirogova** *A kert* című transzcendens videója következett, amely az életről, a halálról és a halhatatlanságról mesélt a „sötétség és a világosság fogalmai által”²⁹.

Folytathatnánk az elemzést Olaszország, az Egyesült Államok, Japán pavilonjaival és a biennáléhoz kapcsolódó különféle események elemzésével, de helyszűke miatt ezt most nem tesszük. Tanulsgéppen elmondhatjuk, hogy

ha felkészületlenül, vagyis a művészi szándék ismerete nélkül történik a kortárs művészet értelmezése, akkor sokszor az eredeti törekvéstől gyökeresen eltérő benyomás jön létre a befogadóban. Egyébként is sokszor kifürkészhetetlenek a lelki élet tartományai az introspekció vagy reflexió számára, írja Jung, de ha egy gondolatszegénységnek tűnő taszító látványt az indokok ismeretével felvértezve értelmezünk, az akár a kedvenc kategóriába is kerülhet. Ezért fontos ma, hogy több időt szánjunk a katalógusok, az idegenvezetők vagy a kiírt ismertetőik olvasására, mert a lélek tájainak mélységeiben vagy a racionális utak követésekor a vizuális befogadás mint örömszerzés árnyalataival gazdagíthatjuk érzelmeinket, emlékeztünket, tudatunkat.

