

Balkon

2017_9

kortárs
művészeti
folyóirat
Budapest



ISSN 1216-8890 880 Ft



VÁRNAI GYULA
PEACE ON EARTH!
részlet a kiállításból
57. Velencei Képzőművészeti Biennále,
Magyar Pavilon, Velence, Giardini,
2017. május 13 – november 26.

VÁRNAI GYULA
5 perc, 2017, installáció
(fémszerkezet: 300×550×150 cm;
kétszornás video-loop)

4



BÓDI KINGA: Úszó tárlatok
Zárógondolatok a beszélgetés-
sorozathoz | 27. rész

10



SZÍPCŐ KRISZTINA: Viva La Vida,
La Vida Loca | *Viva Arte Viva*.
57. Nemzetközi Képzőművészeti
Kiállítás 1. rész

19



A kevesebb a futurologiában is
több – Velencei Biennále 2017 | „Nem
adhatjuk föl a pozitív víziókat, mert
ha földadjuk, akkor nincs miért fölkelni”
Várnai Gyulával és Petrányi Zsolttal
beszélget Ivacs Ágnes és Uray Ágnes

24



CSERBA JÚLIA: Dráma helyett líra
Szubjektív beszámoló a 14. Lyoni
Biennáléről



27

SZEGEDY-MASZÁK ZSUZSANNA: Távol állás
I Can't Work Like This. A Reader on Recent
Boycotts and Contemporary Art.



31

SALAMON JÚLIA: „Honnan jövünk? Kik
vagyunk? Hova tartunk?” | *A kopárszík
sarja (1987–1992)* | A Hejtes Szomlyazók
kiállítása



34

FENYESI ÁRON: A realizmus nyelvtana
Károlyi Zsigmond: *Vertikálisdiagonális-
horizontális*



36

NAJMÁNYI LÁSZLÓ: SPIONS
Hetvennegyedik rész

Főszerkesztő:
HAJDU ISTVÁN
ihajdu@c3.hu

Szerkesztők:
SZÁZADOS LÁSZLÓ
szazadoslaszlo@gmail.com
SZEGEDY-MASZÁK ZSUZSANNA
zsuzsanna.szegedymaszak@gmail.com

Lapterv:
ELN FERENC
elnferenc.com

© Fotó:
ROSTA JÓZSEF
jozsef.rosta@gmail.com

Balkon

HU ISSN 1216-8890

Levélcím: Balkon, Kállai Ernő Művészeti Alapítvány
1024 Budapest, Fény u. 2. • balkon@c3.hu
http://balkon.art

Poligráf Kft.

Felelős kiadó: Hermann Péter
Kiadja és terjeszti a Poligráf Könyvkiadó
2120 Dunakeszi, Keszthelyi István u. 5/a.
Telefon / Fax: +36 27 347 825
e-mail: poligraf@invitel.hu

Terjesztés: Árusításban terjeszti a Lapker Rt.
és alternatív terjesztők. Előfizetésben terjeszti
a Magyar Posta Rt. Üzleti és Logisztikai Központ (ÜLK).
Előfizethető Budapesten az ÜLK területi ügyfél-
szolgálati irodáinál, a hírlapkézbesítőknél, a Hírlap-
előfizetési Irodában (HELIR): Budapest VIII., Orczy tér 1.
Levélcím: HELIR 1900 Budapest

Előfizetési díj: egy évre: 7.080 Ft
fél évre: 3.540 Ft • negyed évre: 1.770 Ft
Árusítási ár: szimpla szám: 880 Ft • dupla szám: 1.080 Ft

Készült az EPC Nyomdában Budaörsön
Felelős vezető: Mészáros László

http://epcnyomda.hu

t á m o g a t ó k

EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA

nka
Nemzeti Kulturális Alap

„A művészetnek élőnek kell lennie. Ezért van szükségünk biennálékra”. Ezekkel a René Block (1942) német kur tort l kölcsönözött szavakkal zártam 2014-ben megvédett *Magyar részvétel a Velencei Képzőművészeti Biennálén. 1895–1948* című doktori disszertációmat,¹ és ugyanez az örökérvényű megállapítás kívánkoznak ide, az * sz  tárlatok. Beszélgetések az egykor Velencei Biennálén részt vevő magyar k pz m v s ekkel, kurátorokkal, nemzeti biztosokkal* című interjúsorozat lezárásához is z r gondolatk nt. Az egykori velencei magyar kiállítások rekonstrukciójához, t gabbban a velencei Magyar Pavilon  ls  f l évszázados működés- és kultúrpolitikai t rt ne nek megírásához 2012 nyarán kezdtem el – kiegészítéseképpen, történeti monográfiám kronol gi j t  kitágítva – az elmúlt évtizedek velencei magyar r szrtvev ivel (nemzeti biztosokkal, kurátorokkal, miniszteriumi k pvise l kkel, biennále-koordinátorokkal és m v s ekkel) interjúkat készíteni. Meggyőződésem volt akkor, hogy a személyes visszaemlékezések fontos adalékokkal szolgálhatnak a velencei magyar szereplések egykori és mai működésének jobb megértéséhez, történetének hitelesebb megírásához. A velem megosztott sajátos tapasztalatok és szubjektív, privát t rt ne tek révén a *Velencei Biennále*  s benne Magyarország szereplésének nem pusztán mai és az elmúlt harmincöt  vben kialakult működési mechanizmusait volt könnyebb meg rt nem, de a száz évvel korábbi események és kiállítások összefüggései is más megvilágításba kerültek. Éppen  z rt itt szeretném megköszönni – név szerint mindenkin : BAK IMRének, BÁLVÁNYOS ANNának, BOROS GéZának, BIRKÁS ÁKOSnak, BUKTA IMRének, CSEKE SZILáRDnak, CSORBA GéZának, CSÖRGŐ ATTILának, EL-HASSAN R Z nak, FEHÉR LáSZLónak, FABÉNYI JULIának, ANDREAS FOGARASINak, GÁSPÁR JúLIának, GERMAN KINGának, HEGYI L R NDnak, KESER  KATALINnak, KICSINY BALáZSNak, KOVALOVSKY Mártának, Lakner ANTALnak, LOIS VIKTORnak, NEMES CSABának, PETRÁNYI ZSOLTNak, PETERNÁK MIKLóSNak, PINCZEHELYI Sándornak, RÉNYI ANDRáSNak, SÜMEGI G RGYnek, TIMÁR KATALINnak, UHL GABRIELLának –, hogy önzetlenül a rendelkezésemre állt, és fáradságot nem ismerve ügyekezett akár húsz-harminc éves emlékeiben kutatva nyíltan, nem egy esetben akár a konfliktusokat, a fájó emlékeket, a kudarcokat és a rossz döntéseket sem elhallgatva válaszolni a *Bienn l val* kapcsolatban feltett kérdéseimre. Beszélgetőtársaim nélkül nem születhetett volna meg ez a *Balkon* hasábjain több mint három évig futó interjúsorozat, amely – szakmai elismerésként – 2013-ban elnyerte az MTA Művészettörténeti Bizottság Opus Mirabile-díját.²

Az  ls  interjú, amely az 1980 és 1984 közötti velencei magyar eseményeket nemzeti biztosként szervező, a beszélgetés óta elhunyt Csorba Gézával készült, 2013 tavaszán jelent meg, az utolsó beszélgetés pedig, amely az 1990 óta a mai napig különböző hivatali pozíciókból a velencei magyar szerepléseket felügyelő Boros Gézával készült, 2016  v végén látott napvilágot. A sorozat részeként huszonnyolc egykori szereplővel k sz tett m interjút, és összesen huszonhat részben jelentek meg a dialógusok szerkesztett, jegyzetelt változatai. A beszélgetések az 1980 és 2015 közötti időszak valamennyi velencei képzőművészeti biennále  v nek magyar szereplését lefedtek. A sorozat legfőbb konklúziója, hogy a velencei magyar részvételű szinte kivétel nélkül mindenki – m g az egy-egy sikeresebbnek  lt t  v szereplői is – valamilyen szempontból kihasználatlan, nem megfelelően kihasznált vagy elsz lasztott lehetőségként  lte meg. Vagy a rendelkezésre álló, szinte mindenki által sz knek nevezett időkeret és a miniszterium által rosszul  tvezett anyagi háttér miatt maradt hiányérzet a r szrtvev kben, vagy a kiállítás végső in tall ci s megvalósítása nem t llkozott teljes egészé-

ben az eredeti elképzelésekkel, vagy a v rt szakmai és k z ns greakci k, utóhatások hiánya okozott csal d  t. Miközben a kiállítási, illetve a kurátori lehetőséget alapvetően mindenki kitüntetett esélyként értékelte saját m v s i/m v szett rt n szi karrierjében, de talán a túlzott – v lt vagy valós – elvárások, az idő nyomása, a feladat mértéke, a magyar m v s zet nemzetközi porondon történő egyéb bemutatkoz sainak alacsony s ama és ebből fakadóan a *Velencei Biennále* túlértékelése mintha inkább b nit an hatott volna az elmúlt harmincöt  vben. A legfájóbb szinte minden  v szereplőjének (akár a m v s , akár a kurátor oldaláról nézve) a magyar és a nemzetközi viszhang közötti óriási kontraszt volt. A magyar kritikák, szakmai v elem nyek k t t pus val t llkozhattunk az elmúlt több mint három évtizedben: vagy a totális érdektelenséggel és hallgatással, vagy a direkt támadással. A k t  közötti érdemi v elem nyalkot s szinte alig létezik. V elem nyem szerint a hiba abban keresendő, hogy a legtöbb kritika személyes szimpátia (vagy éppen ellenőrzés) alapján született meg, és nem szakmai alapon fogalmazódtak meg pro és kontra érvek az egyes kiállítások tartalmával, megvalósításával kapcsolatban.

Amiben azonban mindenki messzemenőkig egyet értett, hogy a korábbi sz k –  ls sorban szellemi értelemben vett – kereteken 1986-ban N RAY KATALIN tudott  ls k nt tágítani. Az egymást követő több, magas szakmai kvalitással b r  kiállítás, a nemzetközi közegben is versenyképes program, a professzionális in tall ci s kivitelezés és a szakmai függetlenség megteremtése mind N ray –  s a vele 1986 és 1990 között szorosan együtt dolgozó Hegyi Lóránd –  rdeme. A korábbi miniszteriumi, a velencei magyar szerepléseket csak egy rendszeres állami feladatnak tekint , inkább kötelező jelleggel végrehajtható, de szinte nulla szellemi és energia-befektetéssel letud  gyakorlaton   változtatott  ls z r, amelynek eredményeképpen nem csak nagyobb nemzetközi figyelmet, szakmai és közönségsikert eredményezett több éven keresztül a Magyar Pavilonnak, hanem el nd totta Magyarországon a rendszer alapvető megreformálásának a folyamatát is. Többek között azt a N ray óta többé-kevésbé minden kurátor által tartott gyakorlatot, hogy a *Biennálén* alapvetően nem múzeumi (retrospektív) kiállításokkal, hanem helyspecifikusan létrehozott művekkel (komplex projektekkel,



Bódi Kinga a Magyar Pavilon bejáratánál | Velence, 2015
  Fotó: J  b Kristóf

in tall ci kkal) kell megjelenni, egyszerre maximum két-három művésszel, de inkább egyéni bemutatókkal, és lehetőség szerint egy-két évnél régebbi munkák m g részegységként se kerüljenek ki Velencében. A kiállítási katalógusnak, a különböző szövegeknek és k s r esem nyeknek megfigyelhető – a kiállítással egyenrangú – markáns jelenléte szintén N ray komissz rs g nak idejétől indítható. A reformokhoz kapcsolódóan kell megemlíteni, hogy a 2002-ben bevezetett ny lt pályázati rendszert alapvetően mindenki a lehetséges megoldások közül a legoptimálisabbnak tartja. A szisztéma természetszer en r szletfinom t sokra szorulna, de a magyarországi művészeti sz cn t ismerve és annak sajátosságait szem előtt tartva, még mindig ez a legdemokratikusabb és legcélravezetőbb módszer, hogy minden évben a lehetőségekhez m rt en az egyik legrelevánsabb projekt kaphasson helyet a Magyar Pavilonban, azaz, hogy az adott munka témája, annak megközelítése és kivitelezése reflektáljon valamilyen módon a mindenkori kortárs magyarországi képzőművészeti sz c na, adott esetben a tágabb társadalmi közeg egy-egy jelenségére. A mindenki által megfogalmazott alapvető elvárások az egyes évek szereplésével kapcsolatban: a nyílt versenyhelyzet, a szakmai alapokon történő döntés és a transzparencia.

A velencei magyar szereplésekkel kapcsolatban  lt lanosan kimondható, hogy inkább az elégedetlenség és a hiányérzet hangjai a jellemzőbbek. Ennek gyökerét abban látom – ahogy ezt interjúalanyaim közül is néhányan megfogalmazták –, hogy alapvetően nincs v g ggondolva, megvitatva és egyértelműen megfogalmazva, hogy mi a *Velencei Biennálén* való magyar részvétel voltaképpen értelme, célja, funkciója – sem szakmai, sem a *Bienn l ban* rejlő kultúrpolitikai és nemzetközi diplomáciai potenciál szempontjából. Mindez ráadásul nem egy statikus kérdés, hiszen ahogy a *Biennále* egészének célkitűzései is már többször átalakultak az elmúlt 122 év folyamán (nemzeti reprezentációs lehetőség, már kanonizált európai m v s zet seregszemléje, szalon, nemzetek versenye, műkereskedelmi vásár, legfrissebb művészeti produktumok bemutatásának terepe  tb.), és ennek megfelelően folyamatosan bővül a nemzeti pavilonrendszer különböző alternatív megoldásokkal (Központi Pavilon, Arsenale, külső helyszínek és collateral projekt k),  gy az egyes országoknak is újra és újra át kell gondolniuk a részvételüket az adott kortárs viszonyoknak megfelelően. Amíg például a nemzeti pavilonok kritikája GEREVICH TIBOR, VAYER LAJOS, de m g Csorba Géza idejében is, fel sem merült, addig m ra

¹ <https://edit.elte.hu/xmlui/handle/10831/30842>

² <http://mta.hu/ii-osztaly/a-muveszettortenetitudomanyos-bizottsag-opus-mirabile-elismeresei-20132014-105629>



Közönség a Magyar Pavilon hivatalos megnyitóján | Velence, 2011
© Fotó: Bódi Kinga

– a globalizáció korában – a nemzeti reprezentáció problematikája alapkérdés, vissza-visszatérő diskurzusok tárgya, s erre egyes (felvilágosultabb) országok reflektálnak is (ld. paviloncsere 2013-ban Németország és Franciaország között). Olvasatomban a nemzeti megjelenés valamely globális fórumon a határok tágítását jelenti – mind territoriális, mind kulturális, szellemi, privát vagy akár testi értelemben. Ez a különböző határtágítás (határfeszegetés, határelhúzás) kellene, hogy a feladata legyen az egyes nemzeti részvételeknek a nemzetközi *Velencei Biennále* adta kereteken belül. Természetesen láthattunk példákat sajátos határtágítások megfogalmazására a Magyar Pavilon történetében is – gondoljunk ANDREAS FOGARASI (2007) vagy a KIS VARSÓ (2003) projektjére, illetve az 1997-es *Natura Morta* című kiállításra, de ebben az összefüggésben említhetjük az 1988-as *Bukta-Pinczehelyi-Samu* tárlatot is –, mégis ezekhez hasonló markáns állásfoglalások csak kevés esetben születtek. Ahogy azt többen is megfogalmazták az elmúlt három évtized velencei magyar kiállításaival kapcsolatban: a megvalósult tárlatok jók, de nem kiemelkedők, illetve kevés a példa a kivételesen erős, bátor, a konvencióktól elszakadó bemutatókra. Inkább kánonkövető projektek jöttek létre, semmint újításokat bevállaló, akár megosztó, szakmai vitákra alapot nyújtó megoldások.

Egy másik, örökösen visszatérő kérdés a velencei magyarok kiállításokat befogadó Magyar Pavilon épületének problematikája – mind funkcionális, mind szimbolikus értelemben. Az épület műszakilag nem korszerű, a belső terek nem igazán alkalmasak 21. századi kiállítások befogadására, eredeti, 1909-es külső dekorációja korunkban anakronisztikus, ám az épület műemlék mivolta megkérdőjelezhetetlen és a magyar kulturális örökség szempontjából kiemelkedő jelentőségű. Véleményem szerint az épület amúgy valóban nagyon speciális, nem könnyű tereivel, szimbolikus jelentésrétegeivel és „súlyos” múltjával sokkal szabadabban és bátrabban kellene bánni. Az épület csupán egy váz, egy lassan 110 éves adottság, ami bármilyen kortárs köntöst magára ölthet és bármilyen új tartalmat befogadhat. Dekorációja és struktúrája teljes „eltüntetésének”, illetve „feltéte őrzésének” végletei között számtalan olyan reflektív, kritikai, újító, újragondoló megoldás létezik, amelyekkel az épület valós és szimbolikus határait ki lehetne tágítani. Erre a már korábban utalt határtágítás igényre, valamint a reflektált megoldások kialakítására jó példa Andreas Fogarasi 2007-es projektjének installációs megoldása, ami magát a teret is határozottan tematizálta.

A *Biennálén* egy projektet megvalósítani olyan komplex feladat, amelynek – ahogy sok kurátor helyesen látja – nem az elméletalkotás a legjelentősebb komponense. A kifogástalan teoretikus koncepcióalkotás csupán egy összetevő Velencében, ahol a siker 122 éve két dolgon múlik: a kurátor (korábban a nemzeti biztos) szellemi kvalitásán, és azon, hogy milyen erővel tud ő maga és az általa képviselt projekt jelen lenni a nemzetközi közegben. Az 1980-as évek és az 1990-es évek eleje nagyon intenzív időszaka volt a *Biennálénak*. Ebben az amúgy is átrendeződésekkel teli időszakban kitüntetett figyelem irányult a közép-kelet-európai országokra; akkor és ott, egy ideig, a régió művészete számított az ismeretlen, felfedezendő, izgalmas „trendnek” Velencében. Néhány évre úgy tűnt, hogy van egy esély arra, hogy Magyarország (is) megfogalmazza magát, megjelenjen a problémáival, pozicionálja és megmutassa magát a világnak, amely figyel rá. Egyes vélemények szerint ebben a magyar szcéná és kultúrdiplomácia összességében kudarcot vallott, ugyanakkor néhány kisebb rész-eredményt azért elértek elődeink (gondoljunk például FEHÉR LÁSZLÓ Velencében elért nemzetközi sikerére 1990-ben).

Leegyszerűsítve valamennyi nemzetközi biennálénak az a szubsztanciája – függetlenül attól, hogy nemzeti pavilonrendszerben vagy más struktúrában szerveződnek össze a különböző országokból érkező művészek projektjei –, hogy lokális témákat mutasson be nemzetközi kontextusban, azaz regionális megközelítésben globálisan érvényes kérdésfelvetések kerüljenek napvilágra. A biennálék a diskurzusokról, a párhuzamos nézőpontok láttatásáról, a kulturális csere lehetőségéről szólnak. Ne felejtjük el, hogy a *Velencei Biennále* kizárólag egy szoros politikai, gazdasági és kulturális összefüggésrendszerben működő mamutintézmény. Éppen ezért ideális esetben a biennáléknak, így a *Velencei Biennálénak* is – közvetetten és hosszabb távon – a lokális művészeti szcénát és tágabban az adott társadalmat, kultúrpolitikát és gazdaságot termékenyen befolyásoló hatása is lehetne. Többek között például azzal, ha kialakulna arra egy, a szakma által folyamatosan működtetett rendszer, hogy a velencei magyar kiállításokat Magyarországon is meg lehessen tekinteni. Fontos lenne, ha valamelyik budapesti képzőművészeti múzeum rendszeresen betervezné az éves kiállítási naptárába, hogy

kétévente helyet ad a velencei magyar kiállításoknak, még ha kisebb formában is, mint ahogy az az eredeti helyszínen megvalósult.³ A másik érdemi dolog az lehetne, ha szisztematikusan, az adott év kiállításának a bezárása után egy mű, vagy egy bizonyos rész az az évi projektből magyar közgyűjteménybe kerülne.⁴ Ezekkel a törekvésekkel a velencei magyar kiállítások sokkal szervesebb

³ Voltak erre törekvések, kísérletek erre, de nem rendszeresen. Ilyen volt például 2008-ban Andreas Fogarasi Információ című tárlata az Ernst Múzeumban, amelynek gerincét Fogarasi 2007-es velencei projektje, a Kultur und Freizeit (Kultúra és szabadidő) című videoinstallációja adta. Ugyancsak az Ernst Múzeumban került sor Forgács Péter 2009-es biennálés munkájának – „Col Tempo” – a W.-projekt – magyarországi bemutatójára 2010-ben. Asztalos Zsolt velencei anyagának (Kilótték, de nem robbant fel) verziói pedig a REÖK Palotában (Szeged, 2013), illetve Capa Központban (Budapest, 2014) voltak láthatóak. Jelen tervek szerint az idei szereplés anyaga még ez év végén bemutatásra kerül: Várnai Gyula: Peace on Earth! Az 57. Velencei Képzőművészeti Biennále magyar pavilonjának kiállítása. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2017. december 8 – 2018. január 7.

⁴ Ezt a kérdést kívánja jövőben szabályozott keretek közé helyezni a 2017-es pályázati kiírás (<http://ludwigmuseum.hu/site.php?inc=o&menuId=482&startalom=txt>), amely szerint a „múzeum fontosnak tartja, hogy egy, a kiállító művész munkásságát reprezentáló mű a múzeum gyűjteményébe bekerülhessen”. Ennek – az immár a mindenkor pályázatba beépített alapelvnek az – eredményeképpen kerül Várnai Gyula *Lem* című videómunkája (2017) az idei biennále zárása után a múzeum gyűjteményébe. A korábbi időszakból sporadikusan vagy rendszertelenül, néha évekkel az adott *Biennále*-szereplés után kerültek be munkák közgyűjteményekbe. Lásd többek között: Samu Géza: *Másvilágkép*, 1988, Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, *Isten báránya bálvánnyá változik*, 1987, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest (vásárlás, 1999); Pinczehelyi Sándor: *Sarló és kalapács*, 1988, *Csillag, Coca-Cola*, 1988, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest (vásárlás, 1997); Hersko Judit: *Boszorkányüldözés-sorozat, I-VII.*, 1990, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest (vásárlás, 2006); Bukta Imre: *Hajnali szabad permetezés*, 1985, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest (vásárlás, 1989), *Kukoricamorzsoló*, 1988-89, Ferenczy Múzeum, Szentendre; Fehér László: *Kútbanéző*, 1989, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest (vásárlás, 1990), *Kút figurával*, 1989, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest (vásárlás, 1997); Jovánovics György: *A nagy hasáb*, 1995, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest (vásárlás, 1995); Bachman Gábor: *A Kortárs Művészeti Múzeum modellje*, 1995, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest (vásárlás, 1997); Köves Éva: *Budapest-Velence (Felhők)*, 1997, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest (ajándék, 2003); Erdélyi Gábor: *Folyam*, 1998, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest (vásárlás, 1999), *Fordított világ*, 1998, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest (vásárlás, 2002); Lakner Antal: *Festőpad*, 1998, *Home Transformer* – *A talicskapad*, 1999, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest (ajándék, illetve vétel 2009), Komoróczy Tamás: *6 Pictures/Ordo/C3/Exterior*, 1999, Kortárs Művészeti Intézet, Dunaújváros; Kicsiny Balázs: *Winterreise (Téli utazás)*, 2005, Janus Pannonius Múzeum, Pécs (vásárlás, 2005); Andreas Fogarasi: *Arbeiter verlassen das Kulturhaus*, 2006, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest (ajándék, 2008).

részévé válhatnának a kortárs magyarországi képzőművészeti szcénának, a társadalomnak és a magyar kulturális örökségnek. A *Velencei Biennále* 122 éves múltjának ereje a kontinuitásban rejlik. A velencei magyar kiállítások történetében is voltak/vannak ugyan – hosszabb-rövidebb – periódusok, amikor a folyamatosság, a rendszeresség, a megbízható háttér (bázisintézmény) és a kiszámítható keretrendszer megvalósult, de sok – politikai és nem szakmai alapon megfogalmazott – újrakezdésre vagy irányváltásra is láthatunk példát, amelyek gyengítették a magyar kiállítások szerves fejlődésének, egymásra épülésének lehetőségét és ennek következtében azok sikerességét.

A sok kritika és hiányérzet ellenére (vagy mellett) azonban megállapítható, hogy minden résztvevőnek sokat jelent a *Biennále*-szereplés: az ennek révén kiváltott figyelem – kinek hosszabban, kinek rövidebben – egy életre nyomot hagy mindenki karrierjében. A *Biennále* előtt néhány hónappal indul az érdeklődés az adott év projektje iránt, aztán ennek a figyelemnek a csúcspontja a megnyitó előtti három sajtónap és onnantól kezdve még bő egy évig „Biennále-művész” és „Biennále-kurátor” az ember. Utána már jönnek a következő biennále-művészek és -kurátorok. Viszont az a bő egy év nagyon intenzív is lehet, ezt a nagyon fókuszált időszakot kellene jobban kihasználni: olyan kapcsolatokra szert tenni, amelyek későbbi együttműködési lehetőségeket eredményezhetnek. Velencével, a várossal kapcsolatban mindenki csak pozitív emlékeket őriz, ezért talán valóban igaz lehet az az állítás, hogy ez a típusú biennále más városban nem biztos, hogy 122 éves múltat tudott volna produkálni. Ehhez az eredményhez kell Velence varázsa is. Mert ma is pontosan úgy érzünk Velencével kapcsolatban, ahogy Thomas Coryat, angol utazó 1611-ben *Coryat's Crudities: Hastily gobled up in Five Moneth's Travels* című írásában megfogalmazta: „Velence, háromszorosan boldog, háromszorosan áldott Velence, mintha az istenek alapítottak volna, és minden nap az égiek védelme alatt állnál [...]”

Magyar emlékek a városról, a biennáléről és 35 évről

Velencei Biennále, 1980–1984

Csorba Géza: Annak az időszaknak a kiállításai, amelyeket én valamilyenre megéltem Velencében – vagy Vayer Lajos mellett, vagy az általam rendezett évek alatt – sokkal inkább „haza beszéltek”, semmint külföldre. Az volt a szempont, hogy Magyarországon ki a jelentős művész, és hogy az kaphasson lehetőséget a nemzetközi bemutatkozásra. (*Balkon* 2013/4.)

Velencei Biennále, 1986

Bak Imre: 1986-ban nem lehetett csak úgy a „senki földjéről” megjelenni Velencében, kellettnek előzmények a fellépésnek.

Birkás Ákos: A mi kiállításunk „trendi” akart lenni, de mégsem illeszkedett a *Biennále* akkori főbb irányvonalaiba, egyszerűen megkésett. A pozicionálás keserű élmény volt. (*Balkon* 2013/5.)

Velencei Biennále, 1988

Bukta Imre: Örültünk a felkérésnek, de nem éltünk teljesen jól a lehetőséggel, legalábbis én biztosan nem. Sok mindent másképp kellett volna csinálni: sajnos bennem is megvolt az a kelet-európai betegség, hogy minden oldalamról meg akartam magamat mutatni és így túl szerteágazó lett a kiállítás – redukálni kellett volna sok mindent.

Pnczehelyi Sándor: 1988-ban lendületben voltunk, nem foglakoztunk az elvárásokkal, sok mindenről nem is tudtunk, egyszerűen csak tettük, amit jónak éreztünk. Semmiben nem voltunk lemaradva, egyszerűen csak mások voltunk, és ezáltal egyenlők. Éppen a másságunk volt az érdekességünk. (*Balkon* 2013/6.)

Velencei Biennále, 1988–1999

Sümegi György: Azt soha nem szabad elfelejteni, hogy a magyar kiállítási épület 1909-ben, harmadikként épült meg Velencében, s ez az idők múlásával is kötelezi Magyarországot. *(Balkon 2014/6.)*

Velencei Biennále, 1990

Fehér László: A magyar művészet legnagyobb baja soha nem az volt, hogy nem volt jó, hanem az, hogy nem volt mögötte egy ország, egy nemzeti lobbí. Csak inkább a széthúzás, vagy a teljes érdektelenség. És ez a mai napig így van. *(Balkon 2013/7,8.)*

Hegyi Lóránd: Velencében pluralista helyzet van. Mindenki másban látja az értéket. A *Velencei Biennále* egy lehetőség – mindent relativizálni kell. Lehetőség arra, hogy az egyes országokba egy kicsit jobban belelássunk, esetleg felfedezzünk valamit, amit nem ismerünk. De hogy az ott bemutatottak jelentenek az adott országok kortárs művészetének „csúcsát”, vagy annak „teljes áttekintését”, azt nem gondolom. Ez akkor, amikor a *Velencei Biennále* megszületett, még működött, de ma már nem. *(Balkon 2013/11,12.)*

Velencei Biennále, 1990-től napjainkig

Boros Géza: A százhusz éves múltat és a helyszín vonzerejét nehéz überelni. *(Balkon 2016/10.)*

Velencei Biennále, 1993

Keserü Katalin: Én annyira meg voltam győződve arról, hogy ez egy nagyon jó pavilon lett abban az évben, hogy igazából nem foglalkoztam a kritikákkal. Ha volt már olyan helyzetben, hogy csinált valamit, ráadásul mindazt nagyon intenzíven, és abban a szituációban nagyon jól is érezte magát, akkor tudnia kell, hogy ilyenkor az ember nem hallja meg a más szót. *(Balkon 2014/1.)*

Lois Viktor: A *Velencei Biennále* nemzeti pavilonrendszerben lett felállítva, itt ez a tradíció. A kasseli *documentán* nincsenek pavilonok, ott meg az a tradíció. Ez a sokszínűség szerintem belefér a világ kortárs képzőművészeti kiállítási programjába. *(Balkon 2014/2.)*

Velencei Biennále, 1993–1999, 2015-től napjainkig

Bálványos Anna: A *Velencei Biennálén* való magyar részvétel története a magyar kulturális menedzsment és diplomácia totális impotenciájának a története. Az egész *Velencei Biennále* magyar történetében egy vagy maximum két kultúrdiplomatát tudok felsorolni, aki tényleg tudta, mi a jelentősége, és azt is, hogy ott miként kell népszerűsíteni a magyar művészetet: az egyik RADISICS JENŐ volt, a másik NÉRAY KATA. *(Balkon 2014/7,8.)*

Velencei Biennále, 1995

Kovalovszky Márta: A megvalósult tárlat egy klasszikus retrospektív kiállítás lett Velencében. Azért döntöttünk végül is közösen JOVÁNNAL [JOVÁNOVICS GYÖRGY] az átfogó tárlat mellett, mert előtte nem volt retrospektív kiállítása Magyarországon. És ennek a hiánynak a pótlását fontos dolognak tartottuk mindketten. Most így utólag visszagondolva úgy látom, hogy több mű került ki, mint amennyit amúgy az a pavilontér elbírt volna. [...] Jován azt mondta, hogy szerintem egyetlen egy olyan ember értette meg az ő művészetét Velencében, akit korábban nem ismert, ez pedig HANS BELTING volt. *(Balkon 2014/4.)*

Velencei Biennále, 1997

El-Hassan Róza: A *Velencei Biennálén* való kiállítás lehetősége kétféleképpen hathat egy művészre: vagy összeroskad a feladat súlyától, vagy rettenően motivált lesz, és óriási kihívásként tekint a feladatra. *(Balkon 2014/5.)*

Velencei Biennále, 1999

Csörgő Attila: Voltak nagyobb elvárásaim a mi szereplésünkkel kapcsolatban, mert azt gondoltam, hogy erősebb a mi pozíciónk, mivel nem olyan nagy a rendszer. De be kellett látnom, hogy nem így van. Nagyobb a rendszer és mi kisebbek vagyunk benne. Ez nem baj, ettől még nincs bennem csalódás, csak talán már realisabb látom a magyar kiállítások helyét Velencében. *(Balkon 2014/10.)*

Velencei Biennále, 2001

Lakner Antal: A *Velencei Biennále* egy kicsit olyan, mint egy megafon, amibe elsőre nem annyira van kedve beszélnie az embernek, mert harsog, ugyanakkor hasznos, mert így sokkal többen meghallják azt, amit mond. A szakmának szüksége van ilyen megakiállításokra, mert egy szélesebb társadalmi közeg így komolyabban veszi a létezését. *(Balkon 2014/11,12.)*

Fabényi Julia: A *Velencei Biennále* különlegessége, hogy mindig meg tudta tartani a nemzeti és az univerzális tartalmát. Az, hogy változó minőségben reagálnak erre országok, a globalizáció értékrendjének változásával is magyarázható, tehát a mi percepciós rendünk is változott. Nincs ellenemre a *Velencei Biennále* struktúrája, aki-nek ez avitt, az vegyen részt azokon a biennálékon, amelyek „trendsetterek”. *(Balkon 2015/3.)*

Velencei Biennále, 2003

Petrányi Zsolt: Azt lehet mondani, hogy a *Velencei Biennále* a képzőművészeknek inkább a kezdetet, a hazai művészettörténészeknek pedig a csúcsot jelenti. *(Balkon 2015/1.)*

Velencei Biennále, 2005

Kicsiny Balázs: A *Velencei Biennále* mindig is késve reagál az adott helyzetre, és inkább értékrögzítő szerepet játszik. Természetesen nagyon örültem, hogy kiállíthatok Velencében, de hogy ettől majd én „sztár” leszek, egy percig sem gondoltam. A maximumot akartam kihozni magamból, nyilván, de ennyi volt a cél: odamegyek, felrakom, leszedem és hazamegyek. Megcsináltam. Hogy aztán ehhez mit szólt a közönség, a szakma, az már egy másik és sokkal bonyolultabb kérdés. *(Balkon 2015/2.)*

Velencei Biennále, 2006–2011

Gáspár Júlia: Amit lényeges kérdésnek látok a velencei magyar részvételekben, az

az, hogy nem befelé, Magyarország felé kell hangsúlyosabban kommunikálni, hanem a nemzetközi terepen kell nyitottabban és közlékenyebben mozogni. Nagyon kevés a nemzetközi terep, ahol a kortárs magyar képzőművészet meg tud mutatkozni, a *Velencei Biennále* viszont egy fix pont. Ezt kihagyni vétek. Természetesen sok más – talán szakmailag izgalmasabb – biennále létezik a világon, ezek nagyon fontosak, de Velencét alulértékelni vagy figyelmen kívül hagyni nem szabad egy ilyen kis országnak. *(Balkon 2015/11,12.)*

Velencei Biennále, 2007

Andreas Fogarasi: Számomra a nemzeti pavilonoknak nem az a lényege, hogy ott csak olyan művész állítson ki, aki az adott ország állampolgára, hanem sokkal inkább az, hogy a bemutatásra kerülő műnek legyen valamilyen köze az adott országhoz, valamilyen vonatkozásban kapcsolódjon az adott ország kortárs problémáihoz. *(Balkon 2015/5.)*
Timár Katalin: A mai napig megdőbbentőnek találom a nemzetközi és a magyar visszhang közötti óriási szakadékot. Itthon elmondtak a kiállításunkról minden létező rosszat, megvádoltak minket minden létező rosszal, és ez semmit se változott a díjjal. Nemzetközileg azonban nagy volt a siker. Paradox módon – és ezt az itthoni kritikusok sem ismerték fel – ezzel épp azt a célt valósítottuk meg, hogy Magyarországot „méltón” képviseljük a nemzetközi szcénában. *(Balkon 2015/6.)*

Nemes Csaba: Az egész eset egy dolgot mutat, azt, hogy az akkori magyar politikusok nem ismerték azt a gyakorlatot, ami a *Velencei Biennálén* zajlik, hogy más országok a saját országukkal szemben akár sokkal kritikusabb hangvételű műveket is bemutattak már 20-30 évvel korábban is. Tehát nem voltak tisztában azzal, hogy a kritikai művészetnek milyen múltja van világszerte, ami nem az adott ország lejáratásáról szól, hanem egyszerűen a dolgok kimondásáról. Hogy a „nemzeti reprezentáció” nem a szépre festett homlokzatok bemutatását jelenti, hanem a ház egészének feltárását. *(Balkon 2015/10.)*

Velencei Biennále, 2009

Rényi András: Anakronisztikusnak tűnt a számomra, hogy azok a kurátorok, akik borzasztó élesen fogalmazták meg a műgyűjtői monopolhelyzet kritikáját, milyen könnyen tudtak pár hónapra ideiglenesen megépíteni egy medencét a Giardiniben, a skandináv

pavilon elé. Ez a jelenség nagyon szépen mutatja, hogy miről szól Velence, a *Biennále*, a nemzetközi kortárs képzőművészet, a műkereskedelem, és hogyan működnek ezek a struktúrák egymással szemben – vagy éppen egymásra épülve, egymással kooperálva. Ehhez a mi kiállításunk nem tudott kapcsolódni. De amíg ilyen események és kortársi reakciók lesznek a *Biennálén*, addig semmi sem veszélyezteti annak hihetetlen erős pozícióját és jövőjét. *(Balkon 2016/2.)*

Velencei Biennále, 2011

Peternák Miklós: A Magyar Pavilon pozíciója ebben a velencei történetben igen jó (lehetne). A múltat mindig lehet avítnak nevezni, de lehet olyan hagyománynak is tekinteni, amely bármilyen aktuális jelentést felvehet. Hiszen a Magyar Pavilon alaphelyzetben egy üres tér, ami bármit befogadhat. Azt a kérdést kellene inkább feltenni, hogy mi a viszonyunk ehhez a hagyományhoz. *(Balkon 2016/3.)*

Velencei Biennále, 2013

Uhl Gabriella: Az, hogy a magyar kiállítás nem volt annyira bevállalós, tükrözi a magyarországi szcéna állapotát – így ebből a szempontból leképezte az akkori hazai kulturális viszonyokat és hozzáállást. [...] Nem tudunk egymás sikereinek örülni, ez a legnagyobb baj. Amíg ezen nem tud változtatni a szakma, a politika, addig ilyen konfliktusos lesz – többek között – a velencei magyar szereplés is. *(Balkon 2016/6.)*

Velencei Biennále, 2015

Cseke Szilárd: Az ehhez hasonló nagyléptékű nemzetközi szereplések alapvetően egyfajta megbecsültséget, elismerést hoznak minden alkotónak. Komolyan vehető szakmai referenciának számít, külföldön különösen.
German Kinga: Sokan nem gondolják azt végig, hogy amikor a látogatók pavilonról pavilonra járnak, akkor nem azt akarják megtudni, hogy éppen milyen lokális kultúrpolitikai viták miatt marad mondjuk zárva egy pavilon, vagy hogy milyen szakmai belviszályok miatt állítanak ki színvonal-talan művészeket. Abból vonnak le következtetéseket, amit látnak. Csak a megvalósult projektek léteznek. *(Balkon 2016/7,8.)*

A zárt Magyar Pavilon Velencében két kiállítás között © Fotó: Bódi Kinga



SZIPŐCS KRISZTINA

VIVA LA VIDA, LA VIDA LOCA

Viva Arte Viva. 57. Nemzetközi Képzőművészeti Kiállítás | 1. rész

Velence

2017. május 13 – november 26.

„Viva Arte Viva” – azaz „éljen az élő művészet”, „Éljen az élet” (*Viva La Vida*), „a bolondos élet” (*La Vida Loca*) – folytathatnánk a Coldplay,¹ Ricky Martin,² valamint Kálmán Imre³ nyomán, törékeny csónakunkkal a közhelyek tengerére evezve, „Viva la revolución!”,⁴ kiálthatnánk, történelmi távlatokba helyezve a latinos hangzású címet, mely fűlbemászó, mint a fenti dallamok és lelkesítő, mint a népet barikádokra vezető forradalmárok (vagy a populista politikusok)⁵ jelszavai.

Ám az 57. Nemzetközi Képzőművészeti Kiállítás kurátora, a francia CHRISTINE MACEL épp a forradalmi hevületet és az aktuálpolitikai vonatkozásokat szándékozott idén távol tartani az utóbbi években erősen átpolitizált *Velencei Biennálétől*: célja az volt, hogy a világot sújtó konfliktusok és a közvéleményt nap mint nap sokkoló eseményekről visszairányítsa a figyelmet a művészekre, illetve arra a speciális emberi tevékenységre, amit művészetnek hívunk.

Ha belegondolunk, valóban nem sok ünnepelnivalónk maradt, ami napjaink valóságát illeti. 2017 nem hozott enyhülést sem a globális, sem a helyi problé-

mákat illetően. Terrortámadások, természeti katasztrófák, baljós politikai játszmák, háborús konfliktusok, sőt, az atomháború veszélye árnyékolja be a mindennapjainkat. Macel e sötét és nyomasztó problémák helyett – és ezek ellenében – kívánja hangsúlyozni mindazt, ami humánus, személyes és reflektív: a művészetet, amely „az álmok és az utópiák birodalma, az emberi kapcsolatok katalizátora, a spirituális tartalmak hordozója”.

A művészet és a művészeti intézmények – így a biennále – feladata szerint az lehet, hogy olyan értékeket mutasson fel, amelyek az érdekek és konfliktusok, a haszonelvűség és a hatalomvágy felett állnak, s egy magasabb, szellemi szférához tartoznak. A kurátor szerint a művészet „az utolsó bástyánk, egy olyan kert, amelyet az aktuális trendeken és személyes indíttatásokon túl mindannyian közösen művelünk”. Úgy véli, hogy a „globális káosz” korában a művészek és művészet felelőssége nagyobb, mint valaha, a gondolkodás, az egyéni véleménynyilvánítás és a szabadság megőrzésében.⁶

Macelt „a művészet és a művészek iránti szenvedélyes érzelmek” vezérelték mun-

kája során „az individualizmus és a közöny” ellenében. A művészekkel való intenzív kapcsolat kialakítását, az alkotófolyamat és a művészi gondolkodás feltárását szolgálják a kiállítás részeként bemutatott, a művészekkel kapcsolatos háttéranyagok is: werkfilmek a művészi alkotófolyamatról,⁷ a művészek kedvenc könyveinek bemutatása,⁸ beszélgetések, ahol a művészek egy asztalhoz ültek a közönséggel.⁹ Mindezek segítségével a közönség – amennyiben ideje engedte – hosszú idő után ismét bepillantást nyerhetett egy olyan szférába, amely az úgynevezett kurátori kiállításokon jószerével láthatatlan marad: megismerhette az alkotókat inspiráló közeget, műtermeiket, olvasmányaikat, kedvenc zenéjüket, családtagjaikat.¹⁰ A „művészekkel közösen, a művészek által és a művészek számára” létrehozott biennále ezúttal 120 olyan művészre irányította rá a figyelmet, akik talán az utolsó reményt jelentik a bolygónak, amennyiben hallgatunk tanácsaikra, intuíciójukra. Ám ehhez sajnos több kell egy fél évig üzemelő kiállításnál. A művészet birodalmába való visszavonulás ugyanis passzív rezisztenciát is

⁷ *Practiche d'artista / Artist's Practice*: „A Művészi gyakorlat rövid videók sorozata, melyeket a VIVA ARTE VIVA kiállításra meghívott művészek készítettek, magukról és munkamódszerükről.” Az összesen 118 film tehát a BiennaleChannel-en, a YouTube-on is megtalálható. Lásd: <http://www.labiennale.org/en/art/2017/artists-practice> <https://www.youtube.com/playlist?list=PL2Jc5AtY5K-6zzBzRzaYih03BZTCEDk> A Coldplay és Ricky Martin slágerével ellentétben a klipek megtekintőinek száma 1500-tól maximum 6000-ig terjed, melyből arra következtethetünk, hogy a kortárs képzőművészet társadalmi beágyazottsága, hatása továbbra is meglehetősen csekély.

⁸ *Unpacking my Library*: „A Walter Benjamin esszéje (1931) által inspirált projekt lehetővé teszi, hogy a művészek összeállítsák kedvenc könyveik listáját. Ily módon a közönség jobban megismerheti a művészeket és inspirációs forrásait (Walter Benjamin *Kicsomagolom a könyvtáramat: előadás a könyvek gyűjtéséről* című írását a szerző által olvasott és gyűjtött szövegek listája követi). A könyvek listája megjelenik a központi pavilon kiállításában és katalógusában. Az összes résztvevő művész könyveinek listája elérhető a látogatók számára a Giardini Stirling pavilonjában.” Lásd: <http://www.labiennale.org/en/art/2017/57th-international-art-exhibition>

⁹ *Tavola Aperta / Open Table*: „Lehetőséget adunk a művészeknek, hogy hallassák hangjukat. A kiállítás hat hónapja alatt minden héten várják a művészek a látogatókat az ún. *Nyitott asztalnál*, ahol egy kötetlen ebéd keretében beszélnek művészi gyakorlatukról.” A beszélgetéseket online is közvetítették, a felvételek megtalálhatók a biennále honlapján és Youtube csatornáján: <http://www.labiennale.org/en/art/2017/open-table>

¹⁰ A Magyar Nemzeti Galéria 2012-ben mutatta be magyar művészek műtermeit és az alkotófolyamat dokumentumait. Lásd: *Világmodellek. Műtermi kísérletek és dokumentumok Kondortól napjainkig*. Magyar Nemzeti Galéria, 2012. november 30 – 2013. június 30. Kurátorok: Kumin Mónika, Petrányi Zsolt, Százados László

jelenthet, ahol a művész – belátva erőfeszítéseinek hiábavalóságát – távol tartja magát a közélettől és az uralkodó rendszertől, hogy épp csak vegetáljon. Ezt a stratégiát a kelet-európai látogatók jól ismerik, így aztán könnyen „félreérthetik” a bejáratnál mottóként elhelyezett művet, MLADEN STILINOVIC *Művész munka közben* című fotósorozatát (1978), amelyen a művész látható aktív pihenésének különböző fázisaiban, azaz ágyban, párnák közt. „A művészek keleten lusták és szegények voltak, mivel hiányzott a szükséges tényezők egész rendszere. Így aztán elég idejük maradt arra, hogy a művészetre és a lustaságra koncentráljanak. Még ha csináltak is művészetet, tudták, hogy az hiábavaló, semmiség.”¹¹ A semmittevés ugyanakkor a folytonos, ostromba sürgölődés ellenpontja is, mely semmi jóra nem vezet, míg a pihenés, a meditáció, a gondolkodás az egyént és a társadalmat egyaránt gazdagíthatja. A művészet tehát nem fogja megmenteni a Földet, ám a művész még mindig lehet a vég krónikása, sámán vagy kertész: „ha már elpusztul a világ, / legyen a sírjára virág”.¹² A művészet „a haszontalan dolgok leghasznosabbika”, mely képes valami olyasmire, amire semmi más: alternatív világok elképzelésére, az elrontott rendszer újragondolására és újraindítására.¹³

Az 57. *Velencei Biennále* kurátora, az 1969-ben született francia Christine Macel 2000-től vezeti a párizsi Musée national d’art moderne, Centre Pompidou általa alapított új osztályát, a Création contemporaine et prospective (Kortárs és jövőbeli alkotás) elnevezésű részleget.¹⁴ Főkurátorként vallott elvei a közgyűjtemények megkülönböztetéséről a művészeti élet privát, illetve profitorientált szereplőitől – „Azért van az ember ilyen helyen, mert van egy mély érdeklődése [a művészet iránt], és egy olyan gyűjteményt építhet, amely az állampolgároké” – a közjó, a bárki által látogatható gyűjtemények gondolatára, a francia forradalom büszkén vállalt hagyományaira mennek vissza.¹⁵ A művészi alkotófolyamatra, illetve a művész személyiségére vonatkozó elképzeléseit főként korábbi kiállításai hitelesítik: az egyéni kiállítók sorában olyan szuggesztív, egyéni hangú művészek szerepeltek, mint Anri Sala, Gabriel Orozco, Philippe Parreno, Sophie Calle vagy Nan Goldin, míg a 2010-ben rendezett *Les Promesses du passé* című kiállításon¹⁶ a maga és a közönség számára is felfedezte az egykori keleti blokk művészetét, s ennek eredményei most, a hét évvel későbbi válogatásban is megjelennek. *Így került* a mostani merítésbe a már említett Mladen Stlinović-on kívül a román Ciprian Muresan, a magyar Hajas Tibor és Csörgő Attila, a szlovén OHO Group vagy a koszovói Petrit Halilaj. Macel figyelme ezen kívül kiterjedt az észak- és dél-amerikai, valamint a közel- és távol-keleti művészekre is: így egy olyan, valóban nagy léptékű kiállítást rendezett, ahol 51 országból 103 olyan művész szerepelt, akik első alkalommal mutatkozhattak be a *Velencei Biennálén*. Ez nem jelenti azt, hogy fiatal tehetségek felfedezése lett volna a célja: a művészek közül huszan 75 év felettiék, soha nem látott arányban (40 %) szerepelnek közöttük nők, legtöbbször pedig a nemzetközi szcénában eddig ismeretlen volt. Macel célja az értékes művészi teljesítmények, fundamentális értékek felmutatása volt, nem pedig a művészek beárazása. Úgy tűnik, tisztában van a piac manipulatív szerepével, amely „a műtárgyból luxuscikket

¹¹ Mladen Stilinovic: *Artist at work*, 1978. Lásd: <https://mladenstilinovic.com/works/10-2/>

¹² József Attila: *Kertész leszek* (1925)

¹³ Eileen Laillier: Christine Macel. A conversation with the director of the Venice Biennale. 2017. május 4. Lásd: <http://www.flaunt.com/content/art/christine-macel>

¹⁴ Christine Macel életrajza: <http://www.labiennale.org/en/art/2017/director>

¹⁵ Rachel Spence: Christine Macel on curating the Venice Biennale. *Financial Times*, 2017. május 5. <https://www.ft.com/content/c7b18760-2b62-11e7-bc4b-5528796fe35c>

¹⁶ *Les Promesses des Passé. Une histoire discontinue de l'art dans l'ex-Europe de l'Est / The Promises of the past. A discontinuous history of art in former eastern europe*. Musée national d'art moderne – Centre Pompidou, Párizs, Franciaország; 2010. április 14 – július 19.



Mladen Stilinović
Artist at Work (Művész munka közben), 1978 | © Fotó: Rosta József



csinál, státuszsimbólumot, mely megfosztja a művet az általa hordozott jelentéstől.”¹⁷ Ehelyett inkább személyes ízlését és érzelmeit követte, így állított össze egy meglehetősen komplikált, ám részleteiben érdekes, gondolatébresztő válogatást, 52 kifejezetten ebből az alkalomból készült alkotással. „Az idealizmust részesítem előnyben a cinizmussal szemben”, mondja¹⁸ – s ezzel remélhetőleg vagyunk még így néhányan.

A főkurátor kiállítása kilenc fejezetre – úgynevezett „pavilonra” – tagolódik, ebből a *Művészek és könyvek* című foglalkozik korunk értékrendjével, a piac kényszerétől mentes művészeti gyakorlattal, illetve általában véve a művészet szabadságával. Ez nem jelenti azt, hogy a művészetnek nincs köze a gazdasághoz, sőt. A Giardini központi épületének legtágasabb terében OLAFUR ELIASSON tesz javaslatot a művészet jótékony célú hasznosítására. *Green Light (Zöld fény)* című, a kiállítás fogadóterét megtöltő installációja voltaképpen egy lámpa-összeszerelő műhely menekültek, bevándorlók, diákok és a látogatók számára, akik munkájuk során nemcsak a legfejlettebb technológiával (pl. 3D nyomtatás) ismerkedhetnek meg, de például nyelvet is tanulhatnak. Az Olafur Eliasson által tervezett design-termék eladásából befolyt jövedelem közvetlenül egy menekülteket támogató nonprofit szervezethez folyik be, tehát a befektetett munka révén a résztvevők maguk is hozzájárulnak helyzetük javításához.¹⁹ Ebben a különleges közegben azonban – ahol az érintetteket közszemlére teszik és a hatékony működés helyett a látvány kerül az előtérbe – a tér inkább tűnik luxus-játszóháznak, a művész minden jó szándéka ellenére. Elképzelhető azonban az is, hogy épp ez a lényeg, nem a számlán gyűlő pénz: a szocializálódás, a szembesülés ezekkel az életerős fiatalokkal, embertársainkkal, a Föld nevű bolygó lakóival, akik különböző okoknál fogva arra kényszerültek, hogy új hazát keressenek maguknak.

A „könyvek és művészek” pavilonjának témája többek között az is, hogy a művész „nem-termesztív” viselkedése hogyan kínál

¹⁷ Rachel Spence: Christine Macel on curating the Venice Biennale. *Financial Times*, 2017. május 5. <https://www.ft.com/content/c7b18760-2b62-11e7-bc4b-5528796fe35c>

¹⁸ Andrew Goldstein: 'Art Is the Place Where You Can Reinvent the World': Christine Macel on How to Understand Her Venice Biennale. 2017. május 1. <https://news.artnet.com/art-world/venice-biennale-curator-christine-macel-interview-942749>

¹⁹ Bővebb információ: <http://greenlightworkshop.org/>



Olafur Eliasson
Green Light (Zöld fény), 2016 | © Fotó: Rosta József

alternatívát a pénz-orientált világban, egy olyan saját idő megteremtésével, amelyet nem adunk másnak, hanem magunkra fordítunk. Ez jelenik meg önironikus formában JOHN WATERS *Study Art (Tanulj művészetet)* című, festőpalettát formázó tábláin, melyeket különböző alcímekkel egészít ki: „presztízből vagy csakazértis”, „a haszonért vagy hobbiból”, „szórakozásból vagy a dicsőséért”. A provokatív filmjeiről ismert Waters a maga részéről azért találja szórakoztatónak a képzőművészet világát, mert a filmiparral szemben itt nem várják el, hogy a tömegek is megértsék: a képzőművészek többsége nem kényszerül arra, hogy tehetségét aprópénzre váltsa, s így élvezheti a korlátlan alkotói szabadságot. De lehetséges-e a totális függetlenség egy olyan korban, amelyben az elemi létszükségleteinket sem tudjuk munka és pénz nélkül kielégíteni?

A román CIPRIAN MURESAN korábban Budapesten²⁰ is kiállított műve, a *Csikokra vágott Masaccio könyv* (2012) a műtárgypiacot teszteli: a mű csak annak eladó, aki vállalja, hogy rekonstruálja az eredetit az iratmegsemmisítőn átengedett lapokból, ami közelítőleg annyi munkával járna, mint az eredeti mű elkészítése, amely egy művészeti album összes oldalának ceruzával készült másolatát tartalmazta. Muresan rajzaiban a művészet-történet legnagyobb alakjainak életművét vizsgálja, a többszörös áttételen keresztül (fotóreprodukció, nyomtatott könyv, kézzel készült másolat) folytonosan szembesítve a nézőt az eredetiség, illetve az eszmei vagy piaci érték kérdésével.

A könyvek, a szövegek és tágabb értelemben a tudás, valamint a művészet viszonya e fejezet másik nagy, több évszázados múltra visszatekintő témája: a szövegek lehetnek a művész inspirációs forrásai, személyes naplók vagy jegyzetek, de a művekben is megjelenhetnek szöveges koncepció, megfestett, megrajzolt felirat, de akár térbeli objektum formájában is. A könyvek sokasága már első látásra feltűnő a központi pavilonban: JOHN LATHAM a hatvanas években képei felületére applikálta, drótozta, ragasztotta a köny-

²⁰ Ciprian Muresan: *Egzisztenciátokat szerződés szavatolja*. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum; Budapest, 2015. január 16 – március 22.

veket, a fülöp-szigeteki KATHERINE NUNEZ és ISSAY RODRIGUEZ textilből varrja és hímzi az íróasztalon és polcokon elhelyezett tárgyakat (*In Between the Lines*, 2016), a kínai LIU YE fotórealista képeket fest kedvenc könyveiről, így például egy Mondrianról szóló monográfiáról (*Book Painting No. 10*, 2015). ABDULLAH AL SAADI pedig csaknem 150 kötetnyi, papírtekercsekre írt naplójegyzetét állítja ki, melyeket a nyolcvanas évektől mostanáig készített és kisebb-nagyobb fémdobozokban őriz. Al Saadit többek között a tradicionális japán festészet, de mindenekelőtt a természet, a hegyvidék, a magány és a vándorlás inspirálta, amikor jegyzeteit írta. Az arab nyelvű írások tartalma rejtély marad a nézők többsége előtt, ám a művész belső világát, gondolatait és érzelmeit rögzítő jegyzetek látványa és mennyisége impozáns. A képzőművészet és a szöveg ambivalens, de szenvedélyes viszonya az internet korában változóban van, de legfeljebb a forma és az eszközök változnak, a szoros kapcsolat továbbra is fennmarad. A könyvek mellett a műtárgyaknak is megvan a maga sorsa.²¹ Az orosz-dagesztáni TAUS MAKHACHEVA *Tightrope* (2015) című, látványos videójában a kötélátúgató Rasul Abakarov 61 műtárgyat (illetve azok másolatát) cipeli át a két sziklás hegycsúcs között kifeszített kötélén, hogy azután a festményeket elhelyezze egy vasszerkezetű tárlón. A dagesztáni festők által készített, helyi témájú képek (portrék, tájképek, csatajelenetek) extrém szituációba helyezésével a művész a nagy történesek periferiáján zajló történelem és művészettörténet láthatóságára, a soha ki nem állított, raktárban porosodó művek értékére, a nyugati és keleti, „mainstream” és a helyi művészet viszonyára, hierarchiájára kérdez rá. A mentőakció látszólag teljesen értelmetlen, ugyan-

21 „Pro captu lectoris, habent sua fata libelli” (Terentianus Maurus). A könyveknek is megvan a maguk sorsa (ami az olvasó felfogóképességétől függ, vagyis a könyvek sorsa attól függ, hogyan érti őket az olvasó).

Hajas Tibor
művei (© Fotó: Vető János) a Viva Arte Viva kiállításon | © Fotó: Rosta József



akkor roppant veszélyes és látványos, mint Karinthy Frigyes *Cirkuszában* a főszereplő hegedűjátéka a szédítő magasságban, ami „így magában egészben véve parallelepipedon”,²² ezért kell egy kis izgalom, hogy elérje a közönség ingerküszöbét. A következő pavilon a *Joys and Fears* (azaz az „Öröмок és félelmek”) címet viseli. Itt kaptak helyet többek között HAJAS TIBOR VETŐ JÁNossal készített fotótablói, a szír MARWAN festményei, a cseh LUBOS PLNY rajzai és az argentin SEBASTIÁN DÍAZ MORALES nagyméretű videóvetítése. Hajas Tibor kilenc kiállított műve – összesen 16 fotótablójának jelentékeny hányada, melyeket különböző magyar múzeumok kölcsönöztek a biennáléra – a művész testére irányuló erőszakos beavatkozás, dezintegráció példajaként, a harag, a félelem és az agresszió érzelmeit kifejező művekként kerültek a válogatásba.

22 „...az orvos megjegyezte, hogy csak akrobatizmussal mehetünk valaire, mert a közönség már türelmetlen.” „...felhasználva a rémület csöndjét, mely odalent kitátotta a szájakat s marokra fogta a sziveket... lassan és remegve játszani kezdtem a melódiát, amit régen, régen, régen hallottam egyszer zengeni és zokogni a szívemben” <http://www.mek.iif.hu/porta/szint/human/szepirod/magyar/karinthy/cirkusz/cirkusz.htm>

Az itt összegyűjtött művek szubjektív érzelmekkel, egzisztenciális kérdésekkel és a psziché irracionális, öndestruktív oldalával is foglalkoznak. MARWAN Hajas *Sminkvázlatai*hoz hasonlóan az arcot, a fejet, a „lélek tájképeit” dolgozza meg, „élet és halál, jelenlét és távollét, szeretet és gyűlölet”²³ kettősségét megmutatva egyazon személyiségben. KIKI SMITH látszólag naív rajzain is a test, de ezúttal a női portré áll a középpontban, mely szorongónak és sebezhetőnek tűnik a művész életrajzi elemekre építő univerzumában.²⁴ A gyűrött, ragasztott, kézzel készített, nagyméretű nepáli papír tovább erősíti az esendőség és törékenység érzetét, amelyet a térben elhelyezett, kristály formájú, szúrós üveg- és fémszobrok ellenpontosznak. A további hét „pavilon” már az Arsenáléban várja a látogatókat, amelynek kapuján belépve a kritikus végleg felhagy a reménnyel, hogy átfogó képet kapjon és adjon az idei biennáléről. A nemrégiben még további terekkel bővített, csaknem 15 000 m²-es kötélverő csarnokot és a további épületeket járva évről évre felmerül, hogy még néhány napra vissza kéne jönni, mindent megnézni rendesen. Ez most sem sikerült – maradnak tehát a töredékes benyomások és azok utólagos feldolgozása.

Az Arsenale első műcsoportjában a *The Pavilion of the Common* (a mindennapi, a közös pavilonja) cím alatt olyan művészek mutatkoznak be, akik az önzésen és az individualizmuson túllépve közösséget építenek, aktív szerepet vállalva az emberek közti kapcsolatok kiépítésében és megerősítésében. Számos korábbi példa mellett, melyeknek inkább antropológiai, illetve szociológiai érdekessége van (pl. ANNA HALPRIN *Planetary Dance* elnevezésű, spirituális táncakciója vagy JUAN DOWNEY a hetvenes évek végén forgatott, amazóniai törzsekről szóló filmje), néhány művész személyes jelenlétével és szimbolikus vagy konkrét tettekkel próbálja oldani a modern kori elidegenedést. LEE MINGWEI a humanizmus jegyében embertársainak megsegítésén fáradozik, művei a „csere, a nagylelkűség, a rituálé, a veszteség, az emlék” fogalmai köré épülnek.²⁵ Velencében arra vállalkozott, hogy színes cérnákkal megfoltozza, kijavítja az arra járó

23 57th International Art Exhibition, Viva Arte Viva (kiállítási katalógus), La Biennale di Venezia, 2017. I. kötet, 140.

24 I.m. 156.

25 I.m. 194.



Lee Mingwei
The Mending Project (Foltózási projekt), 2016
© Fotó: Szípcics Krisztina

látogatók öltözkékét, míg a ruha tulajdonosa vele szemben ülve várakozik, s így lassacskán meg is ismerik egymást, mialatt elkészül a javítás (*The Mending Project*, 2009–2015). Így került néhány színes öltés többek között a magyar pavilon fordítójának és tolmácsának, Sipos Dánielnek kissé molyrágta öltönyére is. (Valószínűleg kevesen tudják, de hasonló ötletet valósított meg Kele Judit a velemi textiles alkotótáborban a hetvenes évek végén: egy művészeti akció keretében megvarrta a tábor és a falu lakóinak szakadt ruháit, így visszatérve a művészet elvont berkeiből a hétköznapi hasznosság terepére.) Érdekes módon a fonal, a szalag mint szimbólum, illetve a hagyományosan női munkának számító varrás, hímzés (hajtogatás, teregetés) egyszerűen és magától értetődően képes átlépni a konceptuális művészet terepére (lásd például Szenes Zsuzsa, Solti Gizi, Ana Lupas vagy Attalai Gábor vonatkozó műveit). Erre találunk példát az olasz művészek között is. A Szardínián született MARIA LAI (1919–2013) a sziget szegényes alapanyagain, kézműves hagyományain és a helyi mondavilágon alapuló művészetet hozott létre. *Legarsi alla montanga* (1981) című kollektív performanszában a kis település, Ulassai lakói kék szalaggal kötötték össze házaikat, továbbá a felettük magasodó hegyormot, láthatóvá téve az egyes családok, illetve a környező természet közötti kapcsolatot. A művész varrógéppel készített „könyvekben” íráshoz hasonló, hímzett sorok futnak; az elvarratlan szálak hatalmas, kócos gombolyaggá állnak össze; egy másik tárlóban kenyértésztából sültött enciklopédiája látható, mely visszavezet minket az előző pavilonok témáihoz. A közösség, a közös tánc, zene, ritmus erejét megragadó friss, hatásos mű

MARCOS ÁVILA FORERO videója (*Atrato*, 2014). A kolumbiai Atrato folyó vidékén élő afro-kolumbiai csoportok valaha ritmushangszernek használták a vízfelületet, ezt az elfeledett tradíciót éleszti újra a hasonló módon doboló kongói zenészek meghívásával a művész. A helyi közösséget ezzel az akcióval is próbálja támogatni és összekovácsolni: „Projektjeim sikerét azzal mérem, hogy milyen mértékben sikerül bevonnom a helyi lakosságot. Maga a mű csak akkor létezik, ha az emberek úgy döntenek, hogy léteznie kell.”²⁶ Az argentin származású, Londonban élő MARTIN CONRIADO műve többek között budapesti vonatkozásai miatt érdekes. A pavilonnak címet adó *Common Places* (2015) című installációban látható golyók előképei a budai várban fényképezett, kőből faragott lövedékek voltak. A különböző alakú kerektekbe zárt, krétából készült, eltérő méretű és színű golyók egy-egy adott feltételrendszerbe kényszerített egyént szimbolizálnak, akik bár egyazon téren osztoznak társaikkal, mégsem kerülnek velük igazi interakcióba; csak minimális felületen érintkeznek velük. „A tér, amelyben élünk és ahogy azt jelöljük – ez művészetem lényege.”²⁷ És ezzel el is érkeztünk a negyedik fejezethez, *A föld pavilonjához* (*Pavilion of the Earth*), amely „a környezetre, az állatokra és a bolygóra vonatkozó utópiák, megfigyelések és álmok” helye. Itt azonban már súlyos kompetenciaproblémák merülnek fel: az olyan bolygósztintű problémák, mint a klímaváltozás, az állatok és növények kihalása, vagy a környezetszennyezés konkrét intézkedések nélkül nem állítható meg; a pusztulás elégikus, művészi bemutatása enyhén szólva is ambivalens érzéseket kelt a látogatóban, és felveti, hogy nem jött-e el az az idő, amikor aktív politikai részvételre van szükség. CHARLES ATLAS 44 összementírozott naplementéje és az ahhoz csatlakozó számláló (*Kiss the Day Goodbye*, 2015) egy poétikus világvége hangulatát teremti meg a kiállítóteremben, míg MICHEL BLAZY tornacipőkbe ültetett növényei (*Collection de chaussures*, 2016) a WALL-E²⁸ borús jövőképét festik elénk, ahol

²⁶ I.m. p. 216.

²⁷ I.m. p. 221.

²⁸ A WALL-E 2008-ban bemutatott amerikai számítógép-animációs film, mely elnyerte a legjobb animációs filmnek járó Oscar-díjat. A 22. században játszódik, amikor az újrahasznosíthatatlan szemét oly mértékben felhalmozódott, hogy a bolygó nem volt képes tovább biztosítani az élet feltételeit, ezért az emberiség arra kényszerült, hogy űrhajóra szálljon és elhagyja a Földet. <https://hu.wikipedia.org/wiki/WALL-E>

a szeméttel borított bolygón már csak egy-egy kidobott hűtőszekrény mélyén maradt meg egy csírázni képes mag. A történetben az emberiség visszatér a Földre, hogy újra benépesítse azt, ám a film optimista befejezésével és Peter Gabriel záródalával ellentétben²⁹ a jószándékú robotok valószínűleg nem fogják a tunya és pénzéhes emberiség helyett megmenteni a bolygót: ha nem cselekszünk saját jól felfogott érdekünkben, a következményekért mi felelünk – a visszaszámlálás megkezdődött.

Ha valaki, akkor az inuit nemzetiségű KANANGIAK POOTOOGOOK (1935–2010) a saját bőrén érezte az elmúlt évtizedekben, hogyan érintik az elmúlt évtizedek változásai az Északi sark közelében halászatból és vadászatból élő eszkimó törzs életét. Rajzain azt a különleges közeget és

²⁹ Peter Gabriel & Thomas Newman: *Down to Earth*. A WALL-E című film (2008) betétdala. „We’re coming down to the ground, / there’s no better place to go, / We’ve got snow upon the mountains, / We’ve got rivers down below”, azaz: „Leszállunk a földre, / nincs jobb hely, ahová mehetnénk, / a hegyeken fent ott a hó, / a völgyekben lent a folyó.”

életformát, a természeti környezettel szimbiózisban élő közösséget örököltette meg, amelyet a fehér ember szisztematikusan lerombol civilizációs „vívmányaival”: miszterionáriusok, kereskedők, bálnavadászok, rendőrök képviselik azt a „fejlett” civilizációt, amely lassacskán élehetlenné teszi a Földet. Pootoogook színes, naiv rajzain nagy odafigyeléssel és szeretettel örökíti meg a tárgyakat, az embereket és az állatokat, azt az otthonos, emberléptékű közeget, mely szándékán kívül fájdalmas és jóvátehetetlen változásokat szenved el.

A japán SHIMBUKU a legfejlettebb technikát és design szimbolizáló MacBook Air-t alakítja vissza egyszerű szerszámmá, fanyélbe illesztett, élesre fent baltává, mintegy elképzelve, hogy mire használható egy fémtárgy egy elektromosság nélküli, poszt-antropocén világban (*Sharpening a MacBook Air*, 2015). Filmjében az 1972-ben Texasba áttelepített japán makákók (hómajmok) memóriáját vizsgálja: több évtized elteltével vajon emlékeznek-e még származási helyükre, a hegyekre; mit kezdenek a sivatagba szállított hóval? (*The snow monkeys of Texas – Do snow monkeys remember snow mountains?*, 2016) A mű felveti a kérdést: milyen mértékben képes adaptálódni az emberiség, a növény- és állatvilága megváltozott életfeltételekhez és milyen nyoma marad egy korábbi világnak a kollektív emlékezetben?

A *Pavilion of Traditions* (*A hagyományok pavilonja*) terjedelmes és bonyolult. „A hagyományok, melyeket a 18. századi felvilágosodás majd később a szekuláris modernizmus tagadott meg, napjainkban a legrosszabb értelemben, fundamentalizmus és konzervativizmus és a jobbnak tételezett múlt iránt érzett nosztalgia formájában élednek újjá”,³⁰ így Christine Macel. A modernizmus válságával az úgynevezett „folyékony modernitás” korába léptünk, melyben nincsenek határozott célok és jövőkép. A Zygmunt Bauman által bevezetett fogalom egyfajta köztes állapotot jelent: „Az interregnumban... csak azt tudjuk, mi az, amit magunk mögött hagyunk – arról, hogy mi vár ránk, fogalmunk sincs. Nem tudjuk, mi lesz a tetteink következménye, de jól tudjuk, hogy tudatlanok vagyunk. Látjuk, hogy mindenfelé válságok vannak, mégse tudunk képet alkotni arról, hogy milyen új

³⁰ 57th International Art Exhibition, Viva Arte Viva (kiállítási katalógus), La Biennale di Venezia, 2017. I. kötet, 24.



Michel Blazy
Collection de chaussures (Cipőgyűjtemény), 2016 | © Fotó: Rosta József

társadalmi rendet szeretnénk.”³¹ Ezeket a sejtéseket, hangulatot, a múlt töredékeit és a bizonytalan jövőt mutatják be különböző eszközökkel a kurátor által felkért olasz, marokkói, orosz, kínai, mexikói, koreai stb. művészek. Formailag talán ez a legváltozatosabb, egyben legzűrzavárosabb szekció: porcelánszobrok, függönyök, textilek, hímzések, sírkoszorúk képviselik a jelent és a múltat, a magas és populáris művészetet, a technológiai fejlődést és a kézművességet, az átmeneti kor hibrid esztétikáját. Az összehordott csecsebecsék közül különösen látványos a moszkvai IRINA KORINA installációja egy provizorikus, kényelmetlen arányú, bádogból összetákoltt építményben: a nagyméretű, tarkabarka művirág-koszorúk, az párducmintás tapéta, a színes ledfények a moszkvai illegális piacok, a poszt-szovjet nagyvárosi környezet olcsó, egyben grandiózus hangulatát hordozzák – egy ravatalozó és egy éjszakai bár találkozik véletlenszerűen a boncasztalon.

Az Albániából 1996-ban Párizsba költöző, jelenleg Berlinben élő ANRI SALA – aki 2013-ban Franciaországot képviselte a biennálén, s kurátora Christine Macel volt – munkája pihentetően egyszerű és szellemes a nagy vizuális zaj közepette. Sala egy nagyméretű festőhengerre kétféle mintát rögzített, majd a hengerre egy zenedobozoknál használatos hangfésűt szerelt, melynek segítségével az absztrakt minta dallamként szólal meg (*All of a Tremble [Seawall]*, 2016). Az elektromotorral és szoftveres vezérléssel ellátott tárgy a falon lassan fel-alá mozogva írja felül az előző grafikát, a konstruktivista-modernista mintáról (és zenéről) egy oldottabb grafikára és hangmintázatra váltva.

A hátralévő négy fejezet ismertetése meghaladja a rendelkezésre álló terjedelmi korlátokat, de talán a szerző illetékességét is. A sámánok világa, a dionüoszosi világszemlélet által inspirált erotikus művek, az óriási térinstallációk, amelyek a színek lelki és fizikai hatását vizsgálják, szédítő és fárasztó kavalkádot alkotnak. Céljuk a szellemi én felfedezése, rátalálás egy magasabb, nem materiális szintre, amihez a kurátor nem-európai – dél-amerikai, indiai, afrikai – művészek segítségét kéri. Megfelelő ismeretanyag és személyes tapasztalat nélkül azonban nehéz a távoli

³¹ Mi elől rohan, hova tart az ember? – Zygmunt Bauman szociológus értelmezi a világot. *Magyar Narancs*, 2013/46. (11. 14.) <http://magyarnarancs.hu/tudomany/mi-elol-rohan-hova-tart-az-ember-87410>



Anri Sala
All of a Tremble (Seawall), 2016 | © Fotó: Rosta József

mítoszok, rituálék lényegéhez hozzáférközni; a racionális világnézetű látogató számára a spirituális gyakorlatok megmaradnak az egzotikum és az antropológia területén. Hadd említsek mégis néhány olyan művet befejezőként, melyek sajátos, minimalista eszközökkel, humorukkal, illetve költőiségükkel tűnnek ki a terjedelmes installációk, színes textilek és pamutgombolyagok közül.

A Törökországban született, kurd nemzetiségű NEVIN ALADAG kisgyermekként, a hetvenes évek elején került Németországba; hármás (német-török-kurd) identitással rendelkezik. *Traces* (2015) című háromcsatornás videójában Stuttgart köztereit – játszóteret, utcákat, padokat, játékokat, szemeteseket – alakítja át egyszerű és szellemes megoldásokkal, a szél, a mozgás által, emberi beavatkozástól függetlenül megszólaltatott hangszerekké. „Bárhová utazom, próbálom felfedezni az ott használatos hangszereket az üzletekben, a múzeumokban és az utcákon. Miután megismertem a hangjukat és a történetüket, felhasználom őket a különböző városokról készült portréimban, mint *A város nyelve* (Isztambul 2009), a *Szakas* (Sharjah, 2012) vagy a *Nyomok* (Stuttgart, 2015) című filmekben.”³² Az önmagától megszülető, repetitív zene – a lépcsőn legurított csörgődob, a hinta által működtetett harmonika, a biciklire szerelt pánsíp, a lufira szerelt szájharmónika, a körhintával megszólaltatott hegedű hangja – „meglepő és mulatságos”, miközben személyes, érzelmes leírását is adja a helynek, amelyhez a művész szoros szálakkal kötődik.

A holland BAS JAN ADER (1942–1975) egy az Egyesült Államokból Írországra tartó apró vitorlásról tűnt el az Atlanti-óceánon 33 éves korában. Rövid pályafutása alatt filmeket, fényképeket készített és performanszokat adott elő, melyek mindegyike egy-egy kísérlet volt a környező világ, a létezés megtapasztalására. Az itt látható *Broken Fall* (*Elrontott zuhanás*) (1971) című, másfél perces fekete-fehér filmfelvételen a művész egy faágról ugrik az alatta folyó patakba. Egy másik alkalommal biciklijét egy amszterdami csatornába kormányozta vagy a háztetőről zuhant a mélybe. Egyszerű akciói, gesztusai,

az általa teremtett provokatív szituációk olyan, a sorsunkat meghatározó, általunk befolyásolhatatlan erőkre mutatnak rá, mint a gravitáció. „Az elemi fizikai jelenségek, a primér érzelmek, a súlytalanság, a tájékozódás és a melankólia voltak a megfelelő eszközök ahhoz, hogy a létezés kreatív abszurditását bemutassa.”³³ Ader jegyzetfüzetében többek között ez a Milton-idézet szerepelt az *Elveszett Paradicsomból*: „Igazzá tettem őt, képessé, hogy megálljon, bár szabaddá, hogy bukjon.”³⁴ Végül néhány szó CSÖRGŐ ATTILA művéről, amely a kiállítás záródarabja az Arsenale legvégén. *Clock Work* (2017) című művének első verzióját még 1993-ban készítette, ahol két óramutató egyazon panelen, de egymással ellentétes irányban mozog. A műnek egy újabb, komplexebb változata készült 2011-ben, ez látható Velencében is. Itt egy Möbius-szalagot formázó, állványra szerelt fémdarabot forgat egy óraszerkezet, melyet erős reflektor világít meg. A tárgy egyik nézete – illetve árnyéka – kör alakú, a másik fekvő nyolcas, vagyis a végtelen jelét formázza. A vetített jel fokozatosan alakul át egyik állapotából – a körkörös, ciklikus formából – a másikba, amely a lezáratlanságot, a lineáris időfelfogást jelképezi. Az egyszerű tárgy ezt a kétféle időszemléletet, filozófiát sűríti magába, egyszerű eszközökkel megjelenítve. Nem véletlen, hogy ez a mű került a kiállítás, a katalógus és a cikk legvégére.

³³ I.m. p. 486.

³⁴ John Milton: *Elveszett paradicsom*. Fordította Jánosy István. Helikon klasszikusok, 1969. p. 42.

Csörgő Attila
Clock Work (Óramű), 2016 | © Fotó: Rosta József



A kevesebb a futurologiában is több – Velencei Biennále 2017

„Nem adhatjuk föl a pozitív víziókat, mert ha földadjuk, akkor nincs miért fölkelni”

Várnai Gyulával és Petrányi Zsolttal beszélget
Ivacs Ágnes és Uray Ágnes

ÁÁ: Az idei Velencei Biennálé – a főkurátor, *CHRISTINE MACEL* programjának¹ megfelelően – a művészt, a művész szerepének fontosságát állította középpontba. Mit gondoltok, a művészetnek milyen esélye van egy olyan világban, amelyben irtózatossá válhat a vizuális információ szennyezője az érzékenységen, és a művészeti produktum teljesen össze-mosódik, mondjuk egy amatőr fényképpel? Lehet-e a művészetnek még szerepe ebben a mediális közegben?

VGy: Szeretném azt hinni, hogy a művésznek, vagy inkább a művészetnek szerepe, feladata, hogy jobba tegye a társadalmat. Tehát azt gondolom, hogy az a befogadó, aki megért egy kortárs művet – de legalábbis kísérletet tesz erre –, már biztosan másféleképpen fogja látni a világot.

ÁÁ: Milyen érzés volt részt venni a Velencei Biennálén és mi újat tanultatok belőle?

VGy: Még nem vagyok elég messze tőle... De bárhol is állítson ki a képzőművész, egy kicsit mindig meg kell szakadnia addig, amíg eljut a megnyitóig. A *Velencei Biennálén* is így történt, csak még fokozottabban: a bőrömnön éreztem azt az elvárást, ami ilyenkor – teljesen jogosan – a művész felé árad.

PZs: És most, hogy megnyílt a kiállítás, mit érzel? Meg tudtál felelni a magaddal és a projekttel szemben támasztott elvárásoknak? Sikert sikerült megvalósítani, amit akartál?

VGy: Mindig félek attól a pillanattól, amikor rájövök, hogy valamilyen nem így, vagy úgy kellett volna csinálni. Előfordult már, hogy amíg készült egy munka, úgy éreztem kerek, egész, és csak később dőbentem rá, hogy még sincs így. Szerencsére ez most nem következett be. Másfelől viszont még tényleg nem vagyok elég messze a biennálétől, most úgy gondolom, hogy nem sok mindent változtatnék, ha újra kezdeném.

PZs: Én is ugyanezt érzem. Amikor a kurátor a művésszel együtt elkezd kialakítani a koncepciót, akkor persze tudja, hogy mi van a *Velencei Biennálén*, hiszen már járt ott. Viszont mivel még egy évvel korábban vagyunk, csak vizionálni tudja azt, hogy vajon ez a rengeteg felület – nem csak a pavilonok, hanem a központi kiállítás is – milyen módon akarja majd lereagálni a világ éppen aktuális eseményeit, és mindezt mondjuk egy olyan évben, 2016-ban, amikor a menekültválság tetőzött. Nagyon hamar egyetértésre jutottunk abban, hogy

utólag, az azt követő évben, nem lehet a *Biennálén* a menekültválságra reflektálni: túl kézenfekvő téma lett volna egy ilyen fórumon, különösen a kasseli *documenta* évében, ami már helyszínválasztásaival is (Athén és Kassel) felveti a migránsválság és Európa gazdasági problémáinak kérdéseit.

ÁÁ: Mennyire kell a pályázóknak a főkurátor által megadott témát figyelembe venniük?

PZs: Olyan későn teszik közzé, hogy addigra már minden ország lemond arról, hogy a pavilon kurátorát vagy művészt arrafelé irányítsa. Nálunk is lezajlott már – augusztus-szeptemberben – a pályázati folyamat, mire a főkurátor novemberben közzé tette először a címet, majd január-február körül a részletes koncepciót. Nem volt mit tenni, addigra nekünk már rég a megvalósításon kellett dolgoznunk. De amikor Macel nyilvánossá tette ezt a művész- és művészetközpon-tú elgondolását, úgy gondoltuk, hogy nem lesz nehéz feladat közelíteni hozzá a projektünket.²

ÁÁ: Mennyiben sikerült kapcsolódnod a főkuratori koncepcióhoz, amikor azt mondd, hogy a biennálén a jelenről beszélni nem lehet, és ugyanakkor igencsak hátraleptetek az időben, amikor a hatvanas évek jövőképe reagáltak a kiállítással?

PZs: Pontosítanék: az utópiákkal foglalkoztunk, amelyek utolsó nagy „virágkorát” a hatvanas években, vagy talán azt mondanám, hogy a rendszerváltás előtt éltük. De nagyon fontos, hogy ezt nem csak úgy ráhúztuk Gyula munkásságára, hiszen ő már nagyon régóta érdekli a tudományos fantasztikum, illetve a jövő-elgondolások iránt. **VGy:** Kamaszként, útkeresőként – akárcsak mások – én is sok mindent kipróbáltam. Tizenévesen beleszóppentem egy lelkes, csillagász-közösségbe, akik úgy beszéltek aktuális tudományos problémákról, mint Lem vagy Asimov a sci-fi történeteikben. Annyira megtetszett, hogy elkezdtem oda járni, s addig jutottam, hogy végül én, aki addig csak bukdácsoltam ezen a terepen, pár évre rá fizikából felvételiztem, sikeresen. Más kérdés, hogy nem lett belőlem fizikus – szerencsére. Mindenesetre volt egy előéletem, amelyben fizikusként képzeltem el a jövőmet.

ÁÁ: Hogy lett ebből művészet? Nem áll nagyon messze a két terület egymástól?

² Várnai Gyula: *Peace on Earth. 57th International Art Exhibition – La Biennale di Venezia*, Giardini, Magyar Pavilon, Velence, 2017. május 13 – november 26., ld. <http://ludwigmuseum.hu/site.php?inc=o&menuId=465&tartalom=txt>

³² 57th International Art Exhibition, Viva Arte Viva (kiállítási katalógus), La Biennale di Venezia, 2017, I. kötet, 418.

¹ <http://www.labiennale.org/en/art/2017/introduction-christine-macel>

VGY: Nekem nem okozott gondot a kettőt együtt csinálni. Tizenévesen nyilván nem mondhatja azt az ember, hogy művészettel foglalkozik, de én is az ügyes kezű gyerekek közé tartoztam, és rá pár évre, amikor felvettek fizika szakra, majd azután a fél év után, amikor rájöttem, hogy ez nem nekem való, hamar megtaláltam a visszautat, és most itt tartok...

PZS: Az utópiákhoz visszatérve: amikor elkezdtünk ezzel a projekttel foglalkozni, akkor azért is ez lett a kiindulópont, mert úgy éreztük, hogy a menekültválság ráirányítja a figyelmet azokra az utóbbi években egyre szélesebb körben elterjedő elképzelésekre is, amelyek Európa kulturális széthullásáról, illetve a világ vallási és kulturális átrendeződéséről beszélnek a 21. században, s – a mi szemszögünkől nézve, itt Európa keleti szélén – egy meglehetősen negatív jövőképet, egy disztópiát vetítenek elénk, előlegeznek meg. Ennek az átalakulásnak és fragmentálódásnak a lehetősége azért volt a számunkra érdekes, mert mi még ahhoz a generációhoz tartozunk, amelyeknek személyesen emlékei vannak – a nem olyan régmúltból – arról a politikai és tudományos kommunikációról és a hozzá kapcsolódó elgondolásokról, tervekről, amelyek szerint a világ megfellebbezhetetlenül halad egy eljövendő össznépi, össznemzeti technikai és kényelmi nyugvópont felé. És ez egyfelől a világbéke hidegháborús gondolatában, másfelől a technikai alapú fejlődésben is megfogalmazódott. Találtam egy szöveget az 1960-as *Lányok évkönyvé*ben a jövő lakásáról. Mellbevágó volt, mert mi, amikor elővettük az utópiákat, azzal érveltünk, hogy olyan pozitív világképet fogalmaztak meg a hatvanas években, amire – bár nem teljesült be, hiszen más irányba indult el a történelem a 21. században – nagy szükség van: nem adhatjuk föl ezeket a pozitív víziókat, mert ha megteesszük, akkor nincs miért fölkelni. Ehhez képest volt érdekes ez a kis szöveg, amelyben így ír a szerző: „a könyvtárszobában nincsen egyetlen könyv sem, mégis

a világ majdnem minden könyve olvasható itt. Az asztalok olyanok, mint a műszerek, rajtuk gombok, kapcsolók sokasága és egy-egy nagy, homályos üveg. Ha valaki olvasni akar, a kiválasztott könyvet az általa kiadott jelzések útján kéri a távoli könyvtáraktól. S a gépek sok-sok millió könyvön futnak át, míg végül az asztal homályos üvegén megjelenik a kívánt könyv. És a gépek lapoznak, ha az olvasótól erre jelzést kapnak. A televíziós szobában ott az egész világ, mióta az adást közvetítő mesterséges holdak keringenek a föld körül. A képernyő majdnem kitölti a szoba egyik falát, olyan mintha egy nagy üres képerketet akasztottak volna rá.”³

ÁÁ: *Hogyan állt össze ez a kiállítás, melynek középpontjában az utópia áll és többfajta vizuális médium – videó, fotó, fényinstalláció, rajz, dokumentum stb. – jelenik meg benne?*

VGY: Az én munkásságom elég sokrétű, mindig is ez a – témára, illetve kiállítótérre reflektáló – technikai, műfaji változatosság volt az egyik fő jellemzője, így nem érzem azt, hogy ha többfajta médium szerepel egy kiállításon, az ne lenne egységes. Tulajdonképpen a *Biennáléra* készülő kiállítást is úgy gondoltuk el, hogy legyen egy egységes gondolati magja és ezt szolgálják ki a különféle technikák. A kiállítás címadó munkája, a *Békét a világnak (Peace on Earth)* tulajdonképpen egy „idézet”: az ötvenes-hatvanas években került föl Dunaújvárosban egy toronyház tetejére ez a békeüzenet egy neonmunka formájában, ahol egy hatalmas kék karikában egy galamb volt látható és alá volt írva, hogy „Békét a világnak”. Ez a két-három emeletnyi neonmű este volt jól látható. A dolog pikantériája, hogy csak pár évig maradt a helyén: az időjárás sokszor megtépázta, állandóan tönkrement, egy darabig javígtatták, majd lebontották.

³ *Lányok évkönyve*. Móra Kiadó, Budapest 1960

Várnai Gyula

Neonbéke, 2008–2017 neonrajz, fémszerkezet, 400×500×180 cm



ÁÁ: *Ugyanígy a Velencei Biennálén is sötétben érvényesül igazán a galamb, ugye?*

PZS: Tudatos döntés volt a részünkről, hogy olyan helyre tettük a galambot, ahol valóban nagyon dinamikusan működik. A dél-előtt folyamán, amikor nem kap direkt fényt az udvar, nagyon élő. Ugyanígy a zárás körüli időszakban, amikor már nem süt oda nap, de egyébként sincs mindig jó idő. És ennek a szimbolikus tartalma, az, hogy a fénnel szemben „erőlködik” a neonüzenet hogy láthatóvá váljon, nagyon megfelelt a mi mondanivalónknak.

VGY: Mihelyt kialakult, hogy utópiákról, idő kutatásról lesz szó, képbe került STANISLAV LEM. Azt gondoltuk, hogy jó lenne egy olyan munka, amely összeköti a már meglévőket egymással. Zsolt talált egy videót a hetvenes évekből, ahol Lem beszél az akkor alakuló futurológiáról, és azt találtuk ki, hogy csinálunk egy olyan filmet, amelyben mi innen, 2017-ből tesszünk fel neki kérdéseket, amelyekre – az eredeti interjút felhasználva, beidézve – Lem „válaszol” majd.

PZS: Lem azért kulcsfigura – nekünk kelet-európaiaknak különösen – mert a novelláiban és a regényeiben – gondolok itt a *Solaris*-ra vagy a *Visszatérésre* – igen érzékenyen ír az elképzelt jövőbeli világ pszichológiai kihatásairól. Ugyanakkor nagyon sok esszét is írt, amelyekben azt mérlegeli, hogy – az írói fantázián túllépve – milyen számadatokból kiindulva, milyen előre látható prognózisok alapján lehet bármit is mondani a jövőről. Végül is azt állítja, író létére talán meglepő módon, hogy a futurológia annál nagyobb valószínűségű prognózist ad, minél kevesebbet mond: tehát minél általánosabban vetít előre tendenciákat, annál inkább van esélye a jövő prognosztizálására. Amikor az esszék olvasása után nézegetni kezdtük az internetes interjúkat, egy nagyon érdekes személyiség képe rajzolódott ki, de az is nagyon meglepő volt számunkra, hogy – viszonylagos ismertsége ellenére is – milyen kevés van közülük angolul feliratozva. Ezért bevontuk a Lengyel Intézetet, és az ő segítségükkel választottuk ki ezt az 1970-es interjút, melyben nagyon érdekes anekdotikus hasonlatokkal áll elő, amelyeket mi jól tudtunk használni ebben a koncepcióban. Hogy is van az az autós hasonlat?

VGY: Ha valaki lovaskocsin megy haza, és közben elalszik a bakon, a ló akkor is magától hazaviszi. De ha mindezt autóval tesszük, akkor a sebesség miatt fel kell kapcsolni a világítást. Ez a futurológia: egy olyan lámpa, amivel megpróbáljuk bevilágítani, előre látni, az egész utat, mivel a sebesség miatt ennek hiányában problémáink adódnának. Ebben az egyre gyorsuló világban már nem baktat velünk haza biztonságban a ló: sok mindent előre kell(ene) látnunk ahhoz, hogy ne érjenek minket váratlan – adott esetben katasztrofális végkifejletű – meglepetések. Ezért van szükség a futurológiára.

PZS: Ez a példa is rávilágít arra, hogy észrevettük azt, hogy ha mai problémákra kérdezzünk rá, akkor is érvényes válaszokat kapunk. Három vagy négy kérdést tettünk fel Lemnek ebben a kiállítást nyitó videóban, mely tulajdonképpen az egész kiállítás mottója lehetne. Sokat gondolkoztunk rajta, hogy ez a jelenből kérdezés, miként jelenjen meg, vagy hogy megjelenjen-e egyáltalán. Végül a legpuritánabb verziónál maradtunk: feliratoztuk az interjút. Emlékszel az utolsó kérdésre, amit feltettél neki? Az egy nagyon érdekes dilemma.

VGY: Lem arról beszél 1970-ben, hogy az orvostudományt olyan problémák foglalkoztatják, mint hogy béranyák hordanak ki mesterségesen megtermékenyített petesejtet, vagy például az, hogy a szívátültetésnél vajon megváltozik-e a tudat. Ekkor kérdeztünk rá arra, hogy amikor egy komputer legyőzte a világ legjobb sakkozóját és egy másik megverte a legjobb kínai go játékost, akkor mit gondolt arról, hogy a művészetben mikor fogják átvenni az „uralmat” a számítógépek. A futurológia erre persze nem tud választ adni, de a korábbi példák rendkívül érdekes fejleményeket sejtetnek, hiszen a sakkot az emberi gondolkodás egyik csúcsteljesítményének tartjuk, a go pedig, ha lehet, még bonyolultabb, összetettebb stratégiát igényel, így soha nem gondoltuk volna, hogy számítógéppel modellezhető.

PZS: Mindez azért érdekes, mert a go játék megnyerésénél a sakkhoz képest az öntanító számítógép lépett a nagyon sokféle verziót mérlegelő komputer helyébe, amely a sokféle játszmaadatot már a saját szintjén való továbblépésre használja föl, tehát felülírja a saját programját.

ÁÁ: *Mi a helyzet az algoritmusokkal?*

PZS: Két egymás mellé helyezett bekeretezett műről van szó. Az egyik egy számítógép segítségével létrehozott, nyolc elemből álló képsor, a másik egy kézi rajz. A baloldali kép láthatóan egy közel-keleti színhelyet ábrázol, amit bombatalálat ér: a robbanás egyre növekvő füst-felhőjét látjuk, melyből egy felirat formálódik ki, egy matematikai algoritmus jelekkel leírt, de számunkra is kiolvasható szava – EWARS. Az ezzel párhuzamosan látható másik munka pedig a *Mindent tudni akarok* című orosz ismeretterjesztő filmsorozat – amelyet 1958-tól sugározott a szovjet televízió – beköszönő animációjának+ a Gyula által átalakított verziója: egy kisfiú egy rakétán ülve megérkezik egy üres térbe, ahol egy nagy diót talál. Leszáll a rakétáról és a zsebéből elővesz egy hatalmas kalapácsot, amivel nagyon határozottan háromszor ráüt a dióra, és kimondja a szavakat: „Mindent tudni akarok”. Ez a mondat – a műsor címe – szavanként felszáll a képernyő tetejére, és a végén a dió szétnyílik és megjelenik egy szám: 45. epizód. Pontosabban csak megjelenne, mivel Gyula ezt úgy alakította át a saját verziójában, hogy az utolsó pillanatban, amikor kinyílik a dió, akkor dióban egy sötét univerzumot látunk, ahol távolról feltűnik a következő dimenzió. Figyelemreméltó, hogy az ötvenes-hatvanas évek Szovjetuniójában miként fejezi ki ez a pici filmecske azt a mindenén fölülkerekedő tudásvágyat, ami a hatalmi pozícióhoz is köthető. Ez kerül párhuzamba az EWARS felirattal, munkával.

ÁÁ: *Honnan jöttek az algoritmusok?*

VGY: Négy-öt évvel ezelőtt volt Pakson egy kiállításom,⁴ akkoriban fedeztem fel egy cikket, amelyben ezekről az algoritmusokról írtak. A Google, az Amazon vagy a Facebook olyan keresőmotorokkal dolgozik, amelyek mérik a felhasználók szokásait, és ezek alapján tesznek előd újabb híreket, eszközöt, zenét vagy reklámot. Ez igazolta, megmagyarázta a saját tapasztalataimat is, amikor amatőr zenészként, a gyakori midi kontroller keresgéléseket követően, arra lettem figyelmes, hogy egyszer csak megjelentek, elszaporodtak az ilyen típusú reklámok a weblap oldalán, vagyis rájöttem, hogy mérik a szokásaimat. Ez a munka tulajdonképpen ezekből az élményekből ered. **ÁÁ:** *Azt nyilatkoztad, hogy az óriáskerék azért keltette fel a figyelmedet, mert 12 tagból áll. Viszont amikor ebből a körben forgó kerékből kiemelsz egy fülkét és leteszed a földre, az éppen a forgást lehetetleníti el, az óriáskerék lényegét szünteti meg.*

VGY: Igazad van, de ha úgy tetszik, ez idézet egy korábban működő, körbe forgó, 12 tagból álló szerkezetből, óriáskerékből, mechanikus óraszerkezetből. Ezért, ha a struktúrát nézed, ez egy olyan szelvény, amiből képet alkothatsz az egészről. A tengelyrészen, középen látható a tizenkét-osztatáság. Erre a formai és gondolati analógiára erősít rá az úrbázis selete.

PZS: A kiállítást a jövőbe nézéssel kezdjük, a záró installációban pedig ugyanezzel a metaforával visszaugrunk egy olyan helyzetbe, ahol ez az egész történet elkezdődik. Ez a távolba látás pszichológiájáról szól, arról, mintha az ember felmenne egy toronyba vagy egy magaslatra, ahol sok jövőre vonatkozó információt tud begyűjteni. Az emberi psziché örömezzet nyér ebből az egyszer lent, egyszer fent élményből, ahogy a hinta is hasonlóképpen hat az emberre. Ráadásul a dunaújvárosi vidámpark azóta már lebontott körhintáját mintázza ez a modell: az ember – beülve az óriáskerékbe – ténylegesen megéli, hogy elemelkedik

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=iOgc1ONASXo>

⁵ Várnai Gyula: *Véleménybarát termék*. Paksi Képtár, Paks, 2012. szeptember 22 – november 11. Ld. http://www.varnaigyula.hu/index.php?searchengineUrl=projektek%zFopinion-friendly_product.101.html&pageid=24&language=en&language=hu



Várnai Gyula
Szívárvány, 2013–2017, installáció (8000 db vintage fémjelvény), 150 × 800 cm
E-Wars, 2017 színes print, 2 db, egyenként 180 × 130 cm

Várnai Gyula
5 perc, 2017, installáció (fémszerkezet: 300 × 550 × 150 cm; kétszatornás video-loop)



ettől a „lenti” valóságtól, és egy pillanatra egy másik perspektívából lát rá... utána pedig fokozatosan visszasüllyed abba a jelenbe, amelyből „kiszállt”. Megéli a messzire nézés misztikumát. Ennek a szegmensnek pont az a kiábrándító, ám az utópiák és disztópiák szempontjából nagyon fontos üzenete, hogy a jövő úgysem úgy alakul, ahogy azt mi elképzeljük, mert olyan tényezők befolyásolhatják, amelyekre ebben a pillanatban nem számítunk, hiszen nincsenek rajta azon a horizonton, amit a jövő kapcsán mérlegelünk. Ez pedig azért is egy fontos állítás, mert a 21. század első feléből, ahol most vagyunk, a jövőt a globális felmelegedés, a migrációs válság és a terrorizmus miatt eléggé borúsan látjuk, de ezek mind olyan jövőprognosztizációk, amelyek a jelen adottságait veszik alapul és így nem számol(hat)nak olyan más, esetleg szintén meghatározó eseményekkel, amelyek a jövőben történ(het)nek. Mi tehát arra utalunk ezzel a művel, hogy a jövőt nem feltétlenül úgy látjuk, ahogy az lesz; nem biztos, hogy olyan rosszul alakul, mint ahogy azt most elképzeljük: tehát van értelme utópiákról beszélni, ámbár úgy tűnik, hogy erre jelenleg nincs sok okunk.

Egyébként beszélgettünk arról Gyulával, hogy mindezen a rosszon túl van-e olyan elgondolás, amelyben az emberiség egységesen egyetért és hisz. És arra jutottunk, hogy van, a hetvenes évek, a technikai fejlődés megváltó voltára vonatkozó globális konszenzusának hatása még mindig érezhető, bár vannak egymásnak ellentmondó vélemények a mesterségesintelligencia-fejlesztésre, a humanoid robotokra vonatkozóan, vagy mondjuk azzal kapcsolatban, hogy van-e értelme a Marsra menni...

ÁÁ: *Vagy földet venni a Holdon...*

PZS: Ez a hit töretlennek tűnik.

VGY: A munka címe egyébként *Öt perc*. Az óriáskerék installációhoz két videó kapcsolódik a terem két végében. Az egyiken az eredeti óriáskerék látható archív felvételen, a másikon pedig egy kerék formájú űrállomás 3D animációja, ahogy azt – a 2001 *Űrodüsszeiá*hoz hasonlóan – az 1970-es, 1980-as évek utópiáiban elképzelték. Egy ilyen űrbázist építettünk meg 3D-szoftverrel, és ennek egy szelete látszik egy ikermonitoron.

ÁÁ: *Milyen ez a jövőbeli város?*

VGY: Mozgóképek egy lassan forgó űrállomásról. Félig perspektivikusan látjuk a szerkezetet, amelynek belsejében Dunaújváros bauhausos és szocreál épületeire hajazó kép fogad.

PZS: A házak karaktere miatt hozzákapcsoljuk ehhez a jövővízióhoz a Bauhaus törekvéseinek, utópikus elképzeléseinek, mindennapjainkat is érintő, máig számottevő hatását – így kötődnek össze, keresztezik egymást az eltérő eredetű referenciák az óriáskerékben.

Nagy félelmünk volt viszont, hogy a nagy neonmű, a békegalamb, ami számunkra evidencia, miképpen fog működni az Európán kívüliek számára.

ÁÁ: *Pedig akár Picassót is felidézheti...*

PZS: Persze, a békegalamb tőle származik. És végül is az volt a tapasztalatunk, hogy mint jelkép – sokszorozódása és mutációi miatt – tényleg globálissá vált. Tehát hogy tényleg érthető ez a felvetés, aminek nagyon érdekes vetületei is voltak. Egy angol művészettörténész például azt mondta, hogy végre van olyan projekt, amely a reményről beszél, mert a *Biennálén* látható projektek nem kecsegtetnek semmi jóval sem közvetve, sem közvetlenül. Nagyon tetszett neki, hogy ez a projekt felvállalja, hogy egy pozitív jövőkép felé vezessen. A biennálén különböző vélemények és magatartásformák ütköznek azzal kapcsolatban, hogy magával a művészettel mit lehet kezdeni, és a művészetnek milyen attitűdjei és nézőpontjai lehetnek. Innen nézve nem véletlen, hogy a német pavilon nyert, ahol – nagyon formabontó módon – egy performansz művész, ANNA IMHOF egy Faust-adaptációt hozott létre.⁶ Gyakorlatilag az egész pavilont egy olyan színházi térré

⁶ Anna Imhof: *Faust*. 57th International Art Exhibition – La Biennale di Venezia, Giardini, Német Pavilon, Velence, 2017. május 13 – november 26., kurátor: Susanne Pfeffer, ld. <http://www.deutscher-pavillon.org/>; <https://www.youtube.com/watch?v=TCF3buPU67o>



Várnai Gyula
Láthatatlan városok, 2017, négycsatornás videóinstalláció, hang

alakította át, amiben képzőművészeti értelemben nem sok minden van: odahelyezett kellékek, egy méter magasságban megemelt járófelület, a pavilon külső oldalán jobbra, balra pedig egy magas kerítés, amely mögött időszakosan dobermannok őrködnek. A performansz szereplői „tipikus” berlini fiatalok: a hangok, az általuk végzett mozgássor egy nagyon érzékeny reakció arra a világra, amelyben élünk, olyan zavarba ejtő jelenetekkel és pillanatokkal, mint amikor például mereven szemeznek egy-egy kiválasztott nézővel. Mélyen megmaradt bennem ez a munka...

VGY: Nekem nagyon tetszett – sok más kiállító mellett – a kanadai projekt,⁷ ahol tulajdonképpen egy pavilont bontottak le, azért, hogy helyén egy számítógép vezérelt spontán szökökutató építsenek, jobban mondva egy számítógéppel működtetett vízinstallációt.

ÁÁ: *A Biennálén van egy olyan projekt, hogy a művészek vigyék magukkal a kedvenc olvasmányaikat.*⁸ Gyula, *te is kipakoltad a könyvtáradat?*

VGY: Borgest vittem és Bulgakovot, mert meghatározó élményem volt A Mester és Margarita.

PZS: Egy másik – kicsit hasonló – kísérő projekt is van a *Velencei Biennálén*, amely könnyen megnézhető az interneten: minden művésztől kértek egy pár perces bemutatkozást a szervezők, amit minden egyes művész másként értelmezett.⁹ És ne felejtjük el azt se megemlíteni, hogy ez a biennále azért is rendhagyó, mert Csörgő Attila műve is szerepel az Arsenale kiállításán (*Pavilion Time and Infinity*) és HAJAS TIBOR-VETŐ JÁNOS közös performansz-dokumentációja is látható Központi pavilonban, egy külön teremben (*Pavilion of Joys and Fears*). Nagyon büszkék vagyunk rá, hogy idén hangsúlyosabb a részvételünk, mint eddig valaha is.

⁷ Geoffrey Farmer: *A way out of the mirror*, 57th International Art Exhibition – La Biennale di Venezia, Giardini, Kanadai Pavilon, Velence, 2017. május 13 – november 26., kurátor: Kitty Scott, ld. <https://www.gallery.ca/magazine/artists/venice-biennale/2017-venice-biennale-collisions-of-memory-and-history-in-a-way-out>

⁸ *Unpacking My Library*, Giardini, Stirling Pavilon, ld. még: <http://www.ludwigmuseum.hu/site.php/inc/www.finnagora.hu/site.php?inc=o&menuId=499&tartalom=txt>

⁹ <http://www.labiennale.org/en/art/2017/artists> – Csörgő Attila: <https://www.youtube.com/watch?v=QYfvf8G8G>; Vető János, Hajas Tiborról: <https://www.youtube.com/watch?v=QTATSxc6hc>

Dráma helyett líra

Szubjektív beszámoló a 14. Lyoni Biennáléről

Lyon

2017. szeptember 20 – 2018. január 18.

A lyoni Biennálék történetében az esemény gerincét adó kiállítások talán még soha annyira nem tükrözték egyetlen korábbi kurátor személyiségét sem, mint ez a mostani. A *Lebegő világok* (*Monde flottants*)¹ címet viselő Biennálé² kurátora, EMMA LAVIGNE, mint a párizsi Pompidou Központ egykori munkatársa és a metzi jelenlegi igazgatója, komoly múzeumi gyakorlattal rendelkező, nyugalmat sugárzó, megfontolt, lírai alkot. Mindezek az adottságai éppúgy válnak előnyére, mint hátrányára a biennálé általa rendezett kiállításait nézve. Tömören szólva elmondhatjuk, hogy a korunkat megmérgező erőszak, szélsőséges nacionalizmus, túlzott individualizmus és egyéb ránk nehező súlyos társadalmi jelenségek közvetlen felmutatása helyett a biennálé összességében azt nyújtja, ami a legtöbbünk életéből hiányzik: nyugalmat, harmóniát, elmélyedést, műélvezetet. A látogatóra át is ragad ez az ellazító, jóleső érzés, átítatja az alkotások élményének hatása, felmerül azonban a kérdés, mi is egy ilyen kiállítás célja. Közös vezérfonalra felfűzve bemutatni ismert modern és kortárs műveket, vagy áttekintést adni a legfrissebb nemzetközi tendenciákról. Legyünk azonban igazságosak Emma Lavigne-nyal: a biennálé igazgatójának, THIERRY RASPAIL-nak a kérése volt, hogy a lyoni kortárs múzeumban, a MAC-Lyon-ban rendezett kiállítás³ a Pompidou Központ fennállásának negyvenötödik évfordulóját is „ünnepelje meg”. Ebből az elgondolásból kiindulva a kurátor – nagy hozzáértéssel és beleérzéssel – olyan kiállítást hozott létre, amiről csak felsőfokban szólhatunk: magas színvonalú, múzeumi kiállítást. A biennálétől azonban, ha a szélesebb közönség nem is, de a szakma mást vár el. A Kortárs Művészet múzeumában(MAC-Lyon) kortárs művészek munkái szembesülnek az inspirációt adó, mára már történelminek tekintett huszadik századi alkotásokkal. MARCEL DUCHAMP bőrönd-múzeumának néhány emblematis darabja, köztük a *Rrose Selavy* és *La Mariée mise à nu par ses célibataires mème* a japán YUKO MOHRI installációját (*Falling Water Given # 4-6*) kapta társul. A fiatal képzőművész, ahogy korábbi munkáiban, úgy ezúttal is Duchamp nyomdokain járva hozta létre az alkalomra készített alkotását. A tokiói metróban összegyűjtött, favázra rögzített tárgyak között kanyargó gumicsöveken keresztül vezetett víz áramlását a különböző fizikai jelenségek – hőmérsékletváltozás, gravitáció, mágnesesség – előre nem látható módon befolyásolják.

¹ A cím, túlmenően a könnyedséget elénk idéző képen, utalni kíván arra a XVII. századi japán művészeti mozgalomra, a ukiyo-e-ra, aminek jelentése, „a lebegő világ képe”, és ami Japánban napjainkig a modernséget jelképezi.

² <http://www.biennaledelyon.com/uk/>

³ http://www.mac-lyon.com/mac/sections/en/exhibitions/current-exhibition/14th_biennale_de_lyo/

FERNANDO ORTEGA munkásságának is domináns jellemzője az esetlegesség, a kiszámíthatatlanság. A zene mellett Ortega alkotásait hol az egyszerű események véletlenszerű közbeavatkozása – egy váratlan rövidzárlat, egy átrepülő madársereg – alakítja, hol pedig a tudatosan választott környezeti feltételek. A biennáléra készült videóperformansza, a *Flute concert film* (*Fuvolakoncert film*) helyszíne a különböző anyagok ellenállását tesztelő nantes-i Jules Verne Soufflerie (szélcsatorna). A hatalmas üres csarnok közepén álló fuvalás a kottatartóra helyezi a *Rekviem Fukushimaért* partitúráját, és játszani kezd, illetve csak kezdene, mert a hirtelen beáramló levegő felkapja a lapokat. A kották után kapkodó fuvalás játékát a betóduló légáram erőssége és ismétlődésének üteme határozza meg. Könnyen felfedezhető a rokonság LAURIE ANDERSON vitrinbe zárt naplójával, az 1970 években született *Windbook*kal, amelynek oldalait – meggátolva a folyamatos olvasást – szintén szél lapozza hol előre, hol vissza. Ha szimbolikusan, de a külső körülmények formálóerejét mutatja fel a 2004-ben elhunyt brazil LYGIA PAPE *New House*-a (2000), aminek két variációja készült: az egyikben a trópusi erdő, a másikban – ez a változat szerepel a kiállításon –, az erozió gyúri maga alá a favelát. Ha maga a favela a szegénységet idézi is, Lygia Pape alkotása sokkal inkább az elmúlás metaforája, mint társadalomkritika. Az ugyancsak brazil ERNESTO NETO több részből álló installációját (*Two Columns for Bubble Light, Three Stops for Animal Architecture under Gravity, Minimal Surface of a Body Evolution on a Field, Stand up, Speaker up, see up*, 2007)), melynek tárgyai között kedvére sétálhat, sőt a sátorszerű labirintusban akár el is időzhet és meditálhat a látogató, formai hasonlóság kapcsolja össze JEAN ARP organikus formájú szobraival. Ha pedig felállunk a *Stand up, Speaker up, see up* legfelső fokára, akkor felülről is láthatjuk a fejünk fölött kifeszített fehér textiltől létrehozott, LUCIO FONTANA jelenlévő művére, a *Concetto Spaziale*-sorozat (1963) egyik darabjára utaló, áttörésekkel megszakított „égboltot”. A három emelet között közlekedő liften az amerikai zeneszerző, ARI BENJAMIN MEYERS kísérleti zenéje, az *Elevator Music* szól AYUMI PAUL hegedűművész és performer előadásában, de a zene sok más alkotásban és a többi helyszínen is hangsúlyos szerepet kap. Emma Lavigne egy ideig a Cité de la Musique munkatársa volt, és többek között olyan kiállítások fűződnek nevéhez, mint *Jimi Hendrix Backstage* (2002), *Pink Floyd, interstellar* (2003) vagy *John Lennon Unfinished Music*. Így aztán nem csoda, ha a válogatásba bekerültek PHILIP CORNER lyukkártyás kottái (*Made by underhanded Notes*, 1961), DAVID TUDOR és CERITH WYN EVANS különféle hangokat, zörejeket gerjesztő zenei installációi (*Rainforest V*, 2015, *Apparition*, 2008). CÉLESTE BOURSIER-MOUGENOT installációja, a *clinamen v3*, amely RICHARD BUCKMINSTER-FULLERnek a város

egyik főterén felállított Dómjában kapott helyet, ugyancsak a látvány és a zene együttes impulzusával hat: a kerek medence kékszínű vizén lebegő fehér tibeti edények egymásnak ütődve kellemes csengetű hangokat adnak. Kíváló közeg lenne az elmélkedésre, ha nem zavarná meg a látogatók sokaságának folytonos jövés-menése. A másik helyszínen, a Sucrière-ben nincsenek fejezetek, nincsenek útvonalak, elválasztófalak is csak elvétve; tetszés szerint bolyonghatunk a művek között. Az épület homlokzatát és a földszinti csarnok falait folyamatos, térképszerű alakzatban „örökké migráns” feliratú, vízümbélyegzőre emlékeztető lenyomatok borítják. MARCO GODIHO portugál művész 2012-ben készített *Forever migrant* installációja egyike azon kevés műveknek, amelyek explicit módon foglalkoznak napjaink súlyos problémáinak valamelyikével. Csak az argentin MARCELO BRODSKYNál találkozunk hasonlóval, akinek fotói az emberi jogok védelmében lezajlott tüntetéseken készültek a világ különböző országaiban. A földszinti csarnok középső részének kiterjedt padozatán légies finomságú fehér selyemanyag hullámszik, akár egy széltől felborzolt vízfelület. Az impozáns látvány HANS HAACKE 1967-ben készített *Wide White Flow*-jának a helyszínhez igazított friss változata. Véletlenül földre ejtett ezüstfólia, fekete túlélőtakaró, itt egy fehér kúp, ott egy vastag korong, megannyi szétszóródott tárgy a földön... Ha jobban megfigyeljük, észrevevesszük, hogy valamennyi mozog, alig észlelhetően helyet változtat. Ezek a láthatatlan kereken guruló minimalista szobrok a 2011-ben elhunyt ROBERT BREER hatvanas években készült humoros alkotásai. A thaiföldi Pratchaya Phinthong saját készítésű elektromos kisautója (*Ephemeral Cinema*, 2004) viszont egész nap mozdulatlanul áll a Sucrière-ben, éjjel pedig kétszemélyes mobilmozivá alakulva, a városba utcáit járja. A francia alkotópáros, BERGER & BERGER (egyikük képzőművész, másikuk építész), betonblokkokból emelt falakból létrehozott labirintusa, a *No tears for the creatures of the night* (2017) a



Hans Haacke
Wide White Flow, 1967–2017 © Fotó: Cserba Júlia

számukra fontos szobrászok, ÉTIENNE MARTIN, ANDRÉ BLOC és PÁN MÁRTA alkotásait foglalja magába, a hangszórón keresztül pedig egy színész felolvasásában, ALAIN ROBBE-GRILLET egyik novellája tölti be a teret. Az amerikai DOUG AITKEN installációjában ismét a zenéé a főszerep. A *Sonic Fountain II* egy tejszerű folyadékkal megtöltött koralakú mélyedés, felette kilenc vízcappal ellátott csőrendszer. A csapokból egy előre pontosan megírt kotta szerint hullanak a vízcseppek a folyadékba, és az általuk előidézett hangokból valódi koncert születik. Az eddig említett helyszíneken kívül több, mint kétszáz más helyen zajlanak kiállítások, performanszok, koncertek, melyek közül még kettőről mindenképpen érdemes szólni.





Lee Mingwei
Stone Journey, 2009 © Fotó: Cserba Julia



Lee Ufan
Dialogue, ouvent de la Tourette, 2017 © Fotó: Cserba Júlia

A taiwani születésű amerikai konceptuális művész, LEE MINGWEI egyéni kiállításán a Fondation Bullukianban láthatjuk⁴ egyik legismertebb munkáját (ötletét?), a *Moving Gardent*, ami valójában nem más, mint egy vázába helyezett friss virágcsokor. Bárki elvihet belőle egy szál virágot, ha vállalja a művész által megkövetelt feltételeket: a virággal kerülőúton kell hazaindulnia, és útközben átnyújtania egy vele szembejövő, tetszése szerint kiválasztott idegennek, akinek viszont addig kell továbbkísérnie őt, míg egy harmadik személynek nem adják tovább a virágot. Mint a művész elmondta, ily módon szeretné elősegíteni, hogy az emberek kedvesebbek legyenek egymáshoz. Azt is megtudtuk tőle, hogy a 2009-ben

kitalált *Moving Gardent* egy gyűjtő rövid időn belül megvásárolta, de még sohasem élvezhette otthonában, mert azóta is folyamatosan szerepel kiállításokon (hacsak nem helyettesíti hamisítvánnyal, nevezetesen saját vásárlású virágcsokorral, teszi hozzá gondolatban maliciózan e sorok írója). Komolyabb felvetést hordoz a tizenegy, folyóparton összegyűjtött kő és bronzba öntött kópiájuk. Az eredeti köveket a bronzmásolatokkal párosítva, tizenegy alkotást jött létre (*Stone Journey*). Lee Mingwei ezeket azzal a kikötéssel adja el, hogy a vásárlónak egy bizonyos időn belül a kettő közül az egyiktől meg kell válnia. A már gyűjteménybe került darabok tulajdonosai közül azonban eddig még egyik sem tudott dönteni, hogy az önmagában értéktelen, de eredeti műtől váljon-e meg, avagy a másolattól, aminek viszont a bronz ad értéket.

A Le Corbusier által épített kolostorba, a Couvent de la Tourette-be LEE UFAN kapott meghívást.⁵ A művész őszintén bevallotta, hogy nagyon idegennek érezte a hatalmas, hideg-rideg betonépítményt, és emiatt nagy nehézségeket okozott számára, hogy a helyszínben gondolkodva készítsen alkotásokat. „Keményen meg kellett küzdenem Le Corbusier-vel” – mondta. „Az a korszak, amiben ő élt és dolgozott, az ipari társadalom csúcspontja volt, és az emberiség büszke volt rá, hogy mire képes. Ha ma élne, biztos vagyok benne, hogy sokkal több melegséggel és más anyagokkal, emberibb épületeket tervezne.” Ufan az egyik kisebb termet oszlopszerű papírtekercsekből létrehozott terekre osztotta (*Relatum Home*). „Meg akartam mutatni, hogy beton nélkül is lehet szobát létrehozni.” – adta meg rá a magyarázatot. Hasonló megfontolás vezette, amikor egy másik terem padozatát természetes építőanyaggal, palalapokkal fedte be (*Relatum Dwelling*). Spiritualitásnak nyoma sincs Lee Ufannak a kolostorhoz készített munkáiban, kivéve azt az egyet, amit a templomtérbe helyezett, mondván „ez az egyetlen olyan hely a kolostorban, ahol érezhetően jelen van a spiritualitás.” A homokkal borított, murvával körbeszórt sírszerű felület közepét Ufan ismert formájú festménye foglalja el, amelyen lehelet finomságú színváltásokkal jut el a fehértől a feketén át a vörösig (*Dialogue*).

A 14. Lyoni Biennálé költségvetése 6 millió euró volt, amiből másfél milliót fordítottak az új alkotások létrehozására, és ehhez társult a galériák nélkülözhetetlen közreműködése. Az előző biennálé digitális katalógusának kudarca után idén visszatértek a költségesebb, de szívesebben fogadott nyomtatott formához. Thierry Raspail azt is elmondta, hogy miközben a látogatottság gyakorlatilag stagnál, (körülbelül 250 ezer fő, akiknek több, mint negyven százaléka 26 év alatti), addig a szakmán belül egyre nagyobb az érdeklődés, amit az is jelez, hogy 2015-ben a világ minden részéről már több, mint ezer-háromszáz újságíró érkezett.

Míg a két évvel ezelőtti biennáléről – amely kíméletlen kendőzetlenséggel tárta elénk az élet durva oldalát, az erőszakot, a brutalitást, a világban zajló háborúkat és azok következményeit –, a jövőre pesz-szimizmussal tekintő, szorongással teli állapotban távoztunk, addig a mostaniról felszabadult könnyedséget, a művészet szépségéből merített optimizmust visz magával a látogató. Ugyanakkor az idei lyoni Biennálé, akárcsak nagyszabású és szerényebb társai, jól tükrözi, hogy a kortárs alkotások lassan már több évtizede ugyanabból, a huszadik századi művészetet gyökeresen megújító mozgalmakból táplálkoznak; inspirálójuk főként dada, a fluxus és ezek meghatározóan nagy egyéniségei. Ha sok elgondolkodtató, figyelemreméltó alkotás született is az utóbbi évtizedben, egyre gyakoribb a déjà vu-érzés. Az alkotói fantázia fáradni látszik, és ahogy más kiállítások, biennálék esetében, úgy ezúttal is némi hiányérzet marad a látogatóban valami meglepő, valami váratlan, valami forradalmian új iránt. De talán valakikben már érlelődik, és két év múlva felszínre tör.

⁵ <http://www.couventdelatourette.fr/activitepagedegarde/expositions-artistiques/exposition-automne-2017.html>

⁴ http://www.bullukian.com/bullukian_uk/exposition_en_cours.html

Távol állás

I Can't Work Like This. A Reader on Recent Boycotts and Contemporary Art.

Sternberg Press, Salzburg International Summer Academy of Fine Arts, 2017

szerk.: Joanna Warsza és a Salzburgi Nemzetközi Képzőművészeti Nyári Akadémia résztvevői

A kötet szerkesztője, JOANNA WARSZA, abban az időben töltötte be a Szentpéterváron megrendezett *Manifesta 10*¹ egyik kurátori posztját, amikor Oroszország külföldi megítélése két ponton is erősen csorbul. Néhány hónappal a képzőművészeti kiállítás-sorozat kezdete előtt, a Krím félsziget annektálása, illetve annak ukrajnai előzményei miatt az orosz külpolitikát, míg a szintén az ebben az időben hozott új, a homoszexuálisok jogainak korlátozását jelentő törvények beiktatása miatt az orosz belpolitikát érte igen erőteljes és széleskörű kritika. Ezek az események, illetve a nyomukban kialakult légkör természetesen befolyásolták a rendezvény megítélését is,² s így érthető, hogy a csaknem 400 oldalas könyv alapját Warsza saját, a *Manifesta 10* szervezése során szerzett tapasztalatai, s az ennek következményeképpen a *Salzburgi Nemzetközi Képzőművészeti Nyári Akadémián* általa vezetett workshop³ fejleményei adták. A szöveggyűjtemések, az elkészült interjúk és a szerkesztés eredménye egy – két részre osztható – antológia, melynek az első, bevezető részében átfogóbb esszék olvashatók a bojkottálás jelenségéről kortárs és történelmi kontextusba helyezve, míg a második, hosszabb részben négy esettanulmány (a 2013-as 13. *Isztambuli Biennále*,⁴ valamint a 2014-ben megrendezett *Manifesta 10*, 19. *Sydney Biennále*,⁵ és 31. *São Paulo-i Biennále*⁶) és a velük kapcsolatos nyilatkozatok és interjúk olvashatók. Warsza rövid bevezetője a kötet *központi kérdését* – miért válik egyre gyakoribb jelenséggé a biennálék és hasonló képzőművészeti megalkísítások bojkottálása – és *célját* – támpontok nyújtása az egyes szereplőknek, hogy miként reagáljanak ilyen helyzetekre – határozza meg. Érdeme, hogy egyszerre olvashatók interjúk bojkottálókkal és bojkottáltakkal, ezzel is részben fényt derítve a különböző lehetséges

¹ *Manifesta 10*, Szentpétervár, 2014. június 28 – október 31. Ld. <http://m10.manifesta.org/en/home/>

² <https://artportal.hu/magazin/bojkott-felhivas-a-szentpetervari-jubileumi-manifesta-ellen/>

³ <http://www.summeracademy.at/content.php?id=217&year=2015&filter=kurse&filter2=10>
http://www.summeracademy.at/When-the-timing-could-not-have-been-worse-%E2%80%93-on-curating--boycotts--withdrawals-and-political-upheavals_217_p437.html
<http://www.tranzit.org/en/news/0/2015-05-27/fellowship-for-curators-and-artists-at-salzburg-summer-academy-2015>

⁴ <http://13b.iksv.org/en>

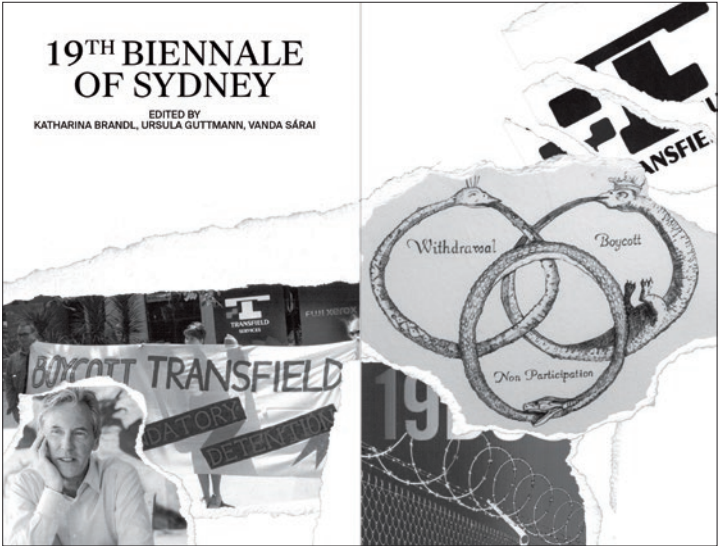
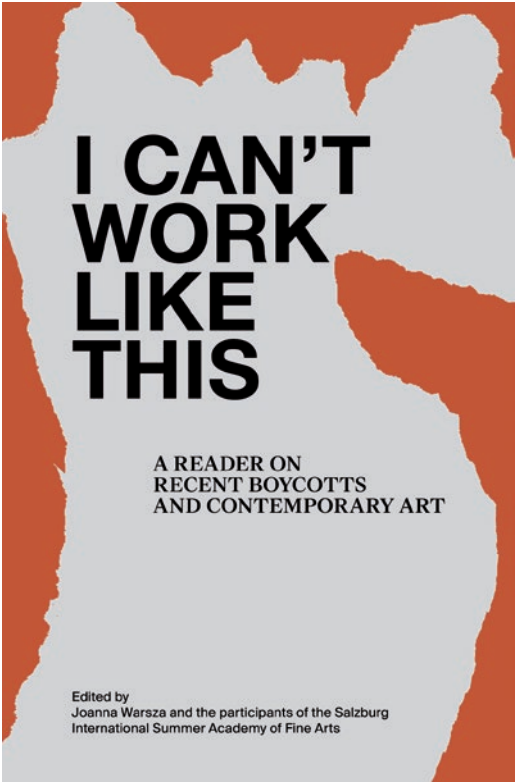
⁵ <http://www.biennaleofsydney.com.au/19bos/>

⁶ <http://u-in-u.com/sao-paulo-biennial/2014/>

tárgyalási stratégiákra. Az egyes írások közötti – eleve elkerülhetetlen – átfedések, valamint az, hogy az egyazon eseménnyel foglalkozó beszámolók időnként egymásnak ellentmondanak, megkívánják az érdeklődő olvasótól a további tájékozódást, kutakodást. Emellett az is elgondolkodtató, hogy mennyire előnyös könyv formátumban megjelentetni írásokat olyan témákról, amelyek napi szinten változhatnak: lásd például az olvasószerkesztői határidő után hozott jogi határozatot a menekülttáborokkal kapcsolatban (*Sydney Biennáléről* szóló részben). Warsza bevezetését DAVE BEECH *Bojkottálni vagy nem bojkottálni* című 2014-es cikkének⁷ újraközlése követi, melyben a szerző a szakmai hálózatokon, és a közösségi oldalakon keresztül egyre nagyobb intenzitással tért hódító bojkottok különböző okaira hívja föl a figyelmet, legyen szó finanszírozási stratégiáról, színfalak mögötti politikai játszmákról, megkérdőjelezhető törvényhozási döntésekről vagy az emberi jogok sérüléséről. A szerző a művészeti bojkottok mai hullámának társadalmi hátterét a különböző *Occupy* megmozdulásokban és a 2011-es *Arab Tavaszban* látja. A művészeti bojkott, írja Beech, mintegy egyesíti a fogyasztói bojkottot és az ipari sztrájkot, de míg az utóbbinak rövid időn belül hatása van a termelésre és a profitra, addig a művészeti bojkottnak csak szimbolikus jelentősége lehet. Szemben a fogyasztói bojkottal – állítja Beech – a művészeti bojkott nem a kínálatra, hanem a keresletre összpontosítja figyelmét és nem feltétlenül a munkavégzés, mint inkább a részvétel ellen szól. Némiképp kiábrándító azon megállapítása, miszerint ahogy a fogyasztói bojkott a gazdagabb réteg kiváltsága, úgy a művészeti bojkott is a sikeres művészek privilégiuma. A kötetben visszatérő kérdés, hogy a művészeti világnak egyáltalán melyek azok a szereplői, akik megtehetik – egyáltalán megengedhetik maguknak –, hogy bojkottáljanak rendezvényeket és, kik azok, akik nem élhetnek ezzel a lehetőséggel.

A 2014-es *Igen, nem, talán* című, művészeti bojkottokról szóló esszé szerzőjével, TIRDA ZOLGHADR-ral a salzburgi workshop résztvevői készítettek interjút. A New York-i Bard College egykori oktatója, az elmúlt években számos biennále kurátoraként dolgozott (Taipei, Riwaq, Sharjah). Érdeklődése a bojkott és a kortárs művészet téma felé azok – véleménye szerint – ellentétes volta miatt fordult: míg a bojkott egy meghatározott tartalommal bír és átlátható ideológiát és álláspontot képvisel, addig – mondja Zolghadr – a művészek és a

⁷ Dave Beech: "To Boycott or not to Boycott" In: *Art Monthly*, október 2014, 38o.



kurátorok évtizedek óta egy meghatározhatatlan minőség felé terelik a kortárs művészetet. S bár a bojkottálási tárgyalások olyan pozitív példáit is említi, mint a 31. *São Paulo-i Biennále* vagy a 19. *Sydney Biennále*, hozzáteszi, hogy valójában mindkét esetben – úgymond – csak a művészeti rendezvény „kezeit mosták tisztára”: a változtatások gazdasági, illetve kül- és belpolitikai hatásai csak minimálisra értékelhetők. Véleménye szerint a bojkottok többsége lehetetlen követeléseket nevez meg, s a hatásokuk is erősen megkérdőjelezhető. CHEN TAMIR, a tel-avivi Kortárs Művészeti Központ kurátorának írása Izrael bojkottálásáról nyújt részletes és alapos összefoglalót.⁸ A művészeti bojkott ebben az esetben egy nagyobb, 2004 óta létező, s nemcsak a művészeti világot érintő akció része, amely alapvetően olyan intézmények és események bojkottálását írja elő, melyeket az izraeli kormány állami pénzzel támogat. Az áttekintésben felsorolt példák révén felmerült a kérdés, hogy vajon mivel érhető el nagyobb befolyás: bojkottal vagy egy olyan kiállítással, amely témájával, és a kiállított műalkotások révén a kritikai gondolkodásnak ad teret? Példaként említi a pittsburgi Mattress Factory egyik, 2014-re tervezett kiállítását, melyen eredetileg 5 izraeli és 3 palesztin művész vett volna részt.⁹ A részben izraeli állami támogatással létrejött kiállítás az Izrael Államon belüli emberi jogi problémáknak, sérelmeknek adott volna hangot. A többek között közösségi oldalakon megjelenő kritikák nyomása miatt azonban a palesztin művészek visszaléptek, és a kiállítás végül elmaradt. Az ugyanebben az évben megrendezett *São Paulo-i Biennále* esetében a kurátorok közé tartozott az izraeli GALIT EILAT, aki Chen Tamir jellemzése szerint, politikai tájékozottságával az izraeli kortárs művészeti szcénában úttörőnek számít. Financális támogatás reményében a *São Paulo-i Biennále* adminisztrációja, a kurátoroktól függetlenül, megkereste az izraeli konzulátust. Ezt követően a kurátorok hiába igyekeztek magukat függetlennek nyilvánítani és elhatárolódni a biennále adminisztrációjától, csak az utolsó pillanatban sikerült a helyzetet békés módon – művészek visszalépése nélkül – megoldani (a megegyezés értelmében az izraeli állami pénzt nem a biennále egészének támogatására, hanem kizárólag az izraeli művészek támogatására használták föl).

AHMET ÖĞÜTTÖ egy személyes *prológus* olvasható.¹⁰ Az Amszterdamban és Berlinben élő török művész több alkalommal lépett vissza csoportos kiállítási szerepléstől, részben a nemzeti és földrajzi identitásokra épülő tárlatok kritikájaként. Feleleveníti, hogy a művészek együttes tiltakozására számos korábbi példa akad, mint a New York-i Guggenheim épülete ellen szót emelő művészek 1956-os levele (melyet többek között Franz Kline, Robert Motherwell, Willem de Kooning írtak alá),¹¹ az 1968-as *Velencei Biennále* körüli tüntetések,¹² a Szeemann 5. *documentája* elleni kritikák, miszerint a kurátor javára megszűnt a művészek autonómiája, vagy az 1969-es „Non à la Biennale de São Paulo”.¹³ Ögüt szerint az egyre gyakoribb bojkottok mögött az húzódik meg, hogy a nagyméretű kiállítások nem képesek a közönségben, a támogatási rendszerekben és az állami részvételekben bekövetkezett változásokat követni, velük együtt átalakulni, és épp emiatt javasolja a tárgyalásokba egy „intervenor”

8 A tanulmány először a Hyperallergic oldalon volt olvasható: <https://hyperallergic.com/179655/a-report-on-the-cultural-boycott-of-israel/> (Utolsó letöltés: 2017. október 9.)

9 <https://www.pghcitypaper.com/pittsburgh/art-exhibit-canceled-after-dispute-over-boycott-of-israel/Content?oid=1757691>

10 Az írás először az e-flux oldalon volt olvasható: <http://www.e-flux.com/journal/62/60952/currency-of-collective-consciousness/> (Utolsó letöltés: 2017. október 9.)

11 <https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/artists-protest-letter--to-james-johnson-sweeney-new-york-ny-9963>

12 <http://www.port-magazine.com/art-photography/biennale-boiling-over-venice-68/>

13 <http://www.worldcat.org/wcpa/servlet/org.oclc.lac.ui.DialABookServlet?oclcnum=748336557>

(külső beavatkozó) bevonását. Véleménye szerint először azt kell eldönteni, hogy az adott biennálét alapvetően pedagógiai cézzattal szervezik-e, s a civil társadalom irányában szeretnének-e hosszútávú befolyást elérni, vagy a neoliberális kapitalista „fesztiváлизmus” részeként a költségvetésre, a látogatószámra és a brandingre helyezik a hangsúlyt. Mi a prioritás – kérdezi Ögüt – a közösségi érdek, a politikai autonómia vagy a profit? A dilemmát szinte költőien fogalmazza meg: „a biennálék teret adnak vagy terekké válnak?” Művészetét, illetve a bojkottokban való részvételét erőteljesen szétválasztja a mexikói születésű JULIETA ARANDA, aki a vele készített interjúban ellenérzéseinek ad hangot a művészeti bojkottok műalkotásként való értelmezésével kapcsolatban. Számos szempontból (így például az anyagi átláthatóság, a privát gyűjtemények és múzeumi kiállítások közötti megkérdőjelezhető kapcsolatok, vagy a tisztázatlan háttérű cégek bevonását illetően) fontosnak tartja az etikai szempontok figyelembevételét, de nem ért egyet a műalkotások etikai tartalmuk alapján való megítélésével: a művészet – mint mondja – ne legyen az aktivizmus egyik válfaja; felhívhatja a figyelmet a különböző problémákra, de ne akarja azokat megoldani. Kérdéses, hogy GREGORY SHOLETTE történelmi áttekintése a kulturális aktivizmusról (mely elsősorban 1965 és 1989 közötti időszakal foglalkozik) miért a bevezető szakasz végére került. Kétségtelen, hogy képekkel és dokumentumokkal is illusztrált összefoglalóként nem kifejezetten csak bojkottokról, hanem az aktivizmus különböző formáiról, „típusairól” is beszámol, s ekként nem is annyira a bevezetőjének, mint inkább egyfajta elágazásának tekinthető a kötet elsőleges témájának. Példái között említi a művészek által szervezett tüntetéseket, melyekkel társadalmi – rasszizmus, környezetvédelem, nemi egyenlőség stb. – problémákra kívánták felhívni a figyelmet (például a vietnámi háború ellenzésére készült Peace Tower

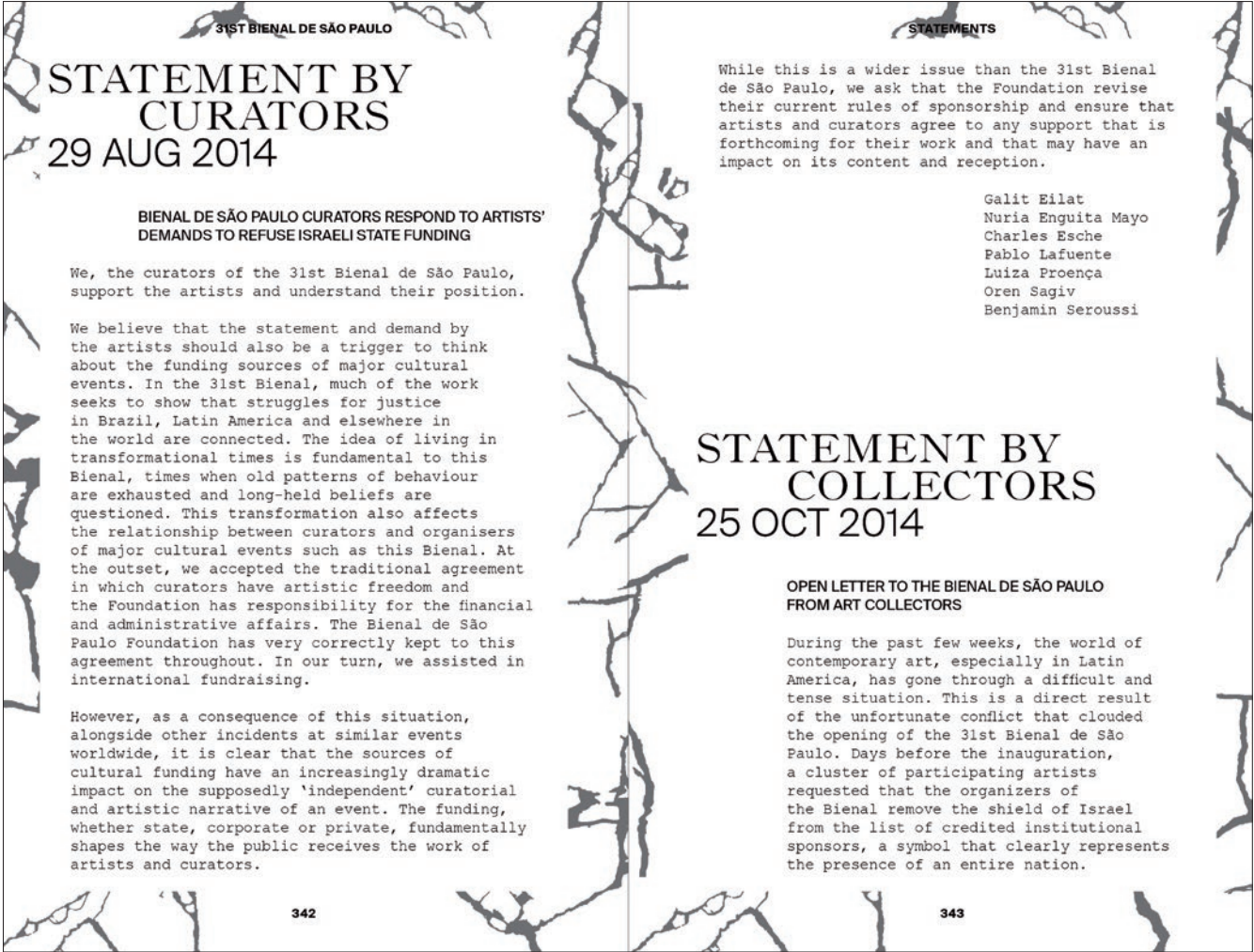
1966-ban, Los Angeles-ben” vagy Robert Morris *New York Art Strike Against Racism* felhívása 1970-ben”), illetve olyan megmozdulásokat, melyek kifejezetten a művészeti intézményrendszerben azonosított problémákra hívták fel a figyelmet (például az 1969-ben létrehozott Art Workers’ Union,¹⁴ mely, többek között a jogdíjak rendezését és a múzeumok mindenki számára való hozzáférhetőségét tűzte ki célul). Sholette azzal érvel, hogy az aktivista művésznek nehezebb dolga van, mivel szembeszáll az elfogadott ortodox nézettel, miszerint a művészetnek pártatlannak és politikamentesnek kell lennie. Ez a kijelentés persze saját, amerikai kontextusára lehet, hogy alkalmazható, más kulturális és történelmi háttérű országok esetében azonban erősen megkérdőjelezhető: manapság kevés művész engedheti meg magának, hogy lokális vagy globális társadalmi problémáktól függetlenül alkosson. Tanulmányát Sholette azzal a vitatható gondolattal fejezi be, hogy a legnagyobb különbség a korábbi (hatvanas évekbeli) és a mai művészi aktivizmus között az, hogy az utóbbi esetében nincs a kapitalizmusnak egy ideológiai ellen-narratívája, valamint az, hogy a kulturális termelőkről alkotott kép, miszerint művészetükkel valamiféle „emelkedettebb”, minőségi javakhoz jutattják a hátrányos helyzetű közösségek tagjait, egyre nagyobb mértékben érvényét veszti.

Mind a négy esettanulmány külön bevezetőkből, fontosabb időpontok megjelöléséből, illusztrációkból, sajtómegjelenésekből és

14 <http://blogs.getty.edu/pacificstandardtime/explore-the-era/locations/artists-peace-tower/>

15 <https://hyperallergic.com/352184/the-1970-new-york-artists-strike-that-prefigured-j20/>

16 <http://www.primaryinformation.org/art-workers-coalition/#>; https://en.wikipedia.org/wiki/Art_Workers%27_Coalition



mindkét oldaltól származó nyilatkozatokból, valamint az azokra érkezett válaszokból áll, s valamennyi szekciónak saját szerkesztőgárdája volt. A dokumentumforrások révén az olvasónak lehetősége van arra, hogy kronologikusan végigkövesse a bojkottok alakulását. Valamennyi példa más és más problémára, megoldási módra vagy annak hiányára világít rá.

A Mama, én barbár vagyok? című *Isztambuli Biennále* – melynek kurátora FÜLYA ERDEMCİ volt – esetében a kiállítás szervezői és a Gezi Parkkal fémjelzett lakossági tiltakozásokban (a 2013 májustól júliusig tartó Erdoğan elleni tüntetések során a nyolc haláleset mellett több ezer ember sérült meg) résztvevők világképe alapvetően megegyezett, ennek ellenére a tüntetések eszkalálódása folyamán maga a biennále is célpontja lett az államigazgatásra vonatkozó kritikáknak. Ennek magyarázata részben maga a biennále, mint kiállítási műfaj, amelynek funkciója legtöbb esetben az, hogy turisztikai célponttá szeretne válni, és eképpen egy ország arculatának alakításához is hozzájárul. A tiltakozó levelet 133 művész írta alá, köztük Ahmet Ögüt. A szervezési fázisban a kiállítási helyszínek listáját teljesen átalakították, és bár a biennále témája eredetileg a közösségi tér, mint politikai fórum volt, a közösségi városi terekben – Erdemci megfogalmazása szerint – végül a „hiánnyal voltak jelen” és kizárólag belső terekben, múzeumi intézményekben jelentek meg a bemutatott műalkotások. A források mellett sok mindenre rávilágít a VASİF KORTUNNAL készített interjú, melyben az *Isztambuli Biennále* számos korábbi kurátora nyilatkozik a rendezvény elsősorban privát finanszírozásáról, a 2011 óta bekövetkezett politikai változásokról és az öncenzúráról. Több szempontból is indokolt, hogy a kötet szerkesztői beválogatták HİTO STEYERL a biennálera készült *Is the Museum a Battlefield?* (*Csatatér a múzeum?*) videójáról szóló beszámolót¹⁷ az isztambuli kiállításról szóló szekcióba. Ez egyrészt érinti a biennále egyik főszponzorának, a fegyveriparban is érdekelt Koç Holdingnak a tevékenységét, másrészt reflektál a biennále szerepére a város felgyorsult átalakulásában, harmadrészt a művész nyilatkozatában konkrétan is megjelenik bojkottálni vagy nem bojkottálni dilemma: végül Steyerl, ahelyett hogy kivonta volna magát, úgy döntött, hogy „minden egyes művészeti térben, ami ezzel a csatatérrel kapcsolatban áll, ki fogom állítani ezt a videót”.

A többek között BÁSTHY ÁGNES szerkesztette *Manifesta 10*-ről szóló szekció bevezetőjéből megtudjuk, hogy bár a *Manifesta* szervezet 2010-es döntését, vagyis azt, hogy Szentpéterváron legyen a rendezvény, sokan már a kezdetekkor megkérdőjelezték (első hullámként egy több, mint kétezre aláírással ellátott petíciót nyújtottak be¹⁸), a bizottság az oroszországi bel- és külpolitikai változások ellenére kitartott eredeti választása mellett. Az idő előrehaladtával YURI LEIDERMAN, az első *Manifesta* ukrán résztvevője bojkottot hirdetett,¹⁹ melyre reagálva a válaszában a főkurátor, KASPER König úgy érvelt, hogy minden közreműködő saját alkotói szabadságát kihasználva reagálhat a jelenlegi politikai helyzetre, amennyiben – hangsúlyozta – tiszteletben tartja az orosz jogot. Erre válaszképpen a CHTO DELAT művészkollektíva visszalépett addig, amíg Joanna Warsza be nem jelentette, hogy az általa rendezett szekció munkája kizárólag a politikai szituációra reflektálva tud folytatódni. Valamennyi forrás megtalálható a kötetben, ahogy THOMAS HIRSCHHORN hosszas levele is Warszanak, melyből nemcsak a bojkott melletti és elleni érvek hámozhatók ki, de arra is rávilágít, hogy csak akkor van súlya egy bojkottnak, ha azért kemény árat fizet a bojkottáló művész is, különben – mondja Hirschhorn – csak opportunizmusról van szó. Az egyre növekvő feszültség közepette végül számos, az oroszországi

politikára kritikus hangon reflektáló orosz és ukrán művész alkotását kiállították Szentpéterváron.

Teljesen más szempontok indokolták a 19. *Sydney Biennále* ellen irányuló bojkottot. Az ezeket az eseményeket tárgyaló szekció szerkesztői (többek között SÁRAI VANDA) LIBIA CASTRO, ÓLAFUR ÓLAFSSON, CHARLIE SOFO, GABRIELLE DE VIETRI és Ahmet Ögüt visszalépési nyilatkozatával²⁰ vezetik be az olvasót az ausztrál kiállítás-sorozat körüli 2014-es bonyodalmakba. E nyilatkozat szerint a művészek a bojkottálást tartják a legkonstruktívabb módnak arra, hogy kifejezzék kritikájukat a kontinensállam vízum nélkül érkező menekülteket érintő internáló eljárásával kapcsolatban. Ráadásul a menekültáborokat működtető privát cég, a Transfield Holdings – a rendezvény 1973-as alapítása óta – a biennále elsőszámú szponzora. Ügyvezető igazgatója, Luca Belgiorno-Nettis, a biennále bizottságának elnöki posztját töltötte be, egészen addig, amíg a bojkott következtében le nem kellett mondania. A Transfield Holdings helyébe belépett egy másik cég, az öt művész bojkottját viszonylag kevés művész visszalépése követte, így a probléma megoldása látszólag békés mederbe terelődött. A teljes képhez azonban hozzátartozik, hogy a biennále bizottság újonnan kinevezett elnöke azóta már többször nyilatkozott a Belgiorno-Nettis család üzletével, az azóta átnevezett Broadpectrum céggel való esetleges újabb üzleti kapcsolatokról.

Az utolsó esettanulmány a 31. *São Pauló-i Biennále* – már korábban említett – történetét tárgyalja. A kronológia itt nyúlik vissza a legmesszebbre, 1969-ben a 10. *Biennálét* belpolitikai okokra hivatkozva bojkottálták: Pierre Restany *Non à la Biennale* manifesztumával megkezdődött a biennálé bojkottok története. 2014-ben azonban látszólag előnnyel indult a biennále szervezése: történetében először kértek föl 5 tagból álló nemzetközi kurátorcsapatot. A válogatásba bekerültek a résztvevő művészek és kurátorok akkori és későbbi nyilatkozatai is: így például a megnyitó előtt néhány nappal benyújtott majdnem 60 művész (többek között a Chto Delat kollektíva, JONAS STAAL, a PERJOVSCHI házaspár stb.) által aláírt tiltakozó levél²¹ éppúgy, mint a dél amerikai magángyűjtők és művészek által megfogalmazott, a bojkottot ellenző levél.

Művészeti sztrájk, intézménykritika, elfoglalás/occupy, bojkott és hasonló megmozdulások magyar művészeti közegben sem ismeretlenek, gondolhatunk Szentjóbý Tamás nyolcvanas évekbeli megélhetési problémákra reagáló non-art art strike-jára vagy az elmúlt évek, részben politikai térfoglalásokra reagáló megmozdulásaira (Kozma Eszter, Mélyi József és Pacsika Márton szervezésében zajló *Kívül tágas – Kiállás minden héten* projektre,²² a Ludwig Múzeum igazgatóváltása ellen tiltakozó, a múzeum lépcsőjét elfoglaló szereplőkre,²³ a Balatoni Mónika kinevezését követő velencei biennálés bojkott-felhívására²⁴ vagy az állami művészeti intézményeken kívül, magyar állami források nélkül rendezett 2015-ös és 2017-es OFF Biennáléra²⁵). Miközben a salzburgi workshopon, kelet európai részvevőkkel összeállított kötet a nagy nemzetközi biennálék bojkottjait ismerteti részletesen, addig a biennále műfaj átírásában jelentős szerepet játszó közép-kelet európai helyi biennálék maguk igyekeznek az intézménykritika, a független megnyilatkozások és a párbeszéd regionális terepévé válni.

20 <https://xborderoperationalmatters.wordpress.com/2014/02/25/artists-withdraw-biennale/>

21 <https://hyperallergic.com/146032/sao-paulo-biennial-participants-demand-organizers-return-israel-funding/>

22 <http://www.kivultagas.hu/>

23 <https://nemma.noblogs.org/2013/07/23/ludwig-lepcso-osszefogas-a-kortars-muveszeter/>

24 https://www.peticiok.com/az_56_velencei_kepzmveszeti_biennale_bojkotta

25 <https://offbiennale.hu/>

SALAMON JÚLIA

„Honnan jövünk? Kik vagyunk? Hova tartunk?”

A kopár szík sarja (1987–1992)

A Hejettes Szomlyazók kiállítása

Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest

2017. július 14 – szeptember 10.

A hazai kortárs művészeti színtéren ritka együttműködésről tudósított, amikor 2017 tavaszán felröppent az első hír, hogy a HEJETTES SZOMLYAZÓK alkotói kollektíva (1984–1992)¹ kéthelyszínes, nagy, retrospektív tárlattal jelentkezik az év második felében. Bár a magángalériák szintjén az elmúlt években több kooperatív produkciót láttunk (talán az egyik legemlékezetesebb példa a hazai neo- és posztkonceptuális alkotókat felvonultató *Bookmarks* kiállítássorozat² volt, de itt említhetjük – magángaléria/gyűjtemény és közintézmény közös munkájára példaként – az Irokéz Gyűjtemény „országjárását”,³ vagy a Múcsarnok tereiben rendezett *Mecénásnapok* kiállítást 2008-ból,⁴ illetve az Új Budapest Galéria 2014-es magángyűjteményi keresztmetszetét⁵ is), azonban állami intézmények esetében inkább az utazótárlatok formájában megvalósuló együttműködések jellemzőek.⁶ A Hejettes Szomlyazók tevékenységét átfogó, kronologikus

1 A Hejettes Szomlyazók köré és a tagság ideje: Beöthy Balázs (1985–1992), Danka Attila (1987–1992), Elek Is (Kada) (1984–1992), Fekete Balázs (1984–1992), Kardos Péter (1984–1985), Nagy Attila (1984–1992), Pereszlényi Rolland (1989–1991), Várnagy Tibor (1984–1991).

2 Az ach Galéria, a Kisterem é a Vintage Galéria együttműködésében megvalósuló *Bookmarks* 2013-ban indult a B55 Galériában bemutatott válogatással, amelyet egy második, bővített kiadás követett 2015-ben a kölni Art Cologne vásár keretében, majd az OFF-Biennále szatellitjeként a MEO-ban. Idén nyáron – immár csak történeti anyaggal – New Yorkban (Elizabeth Dee Gallery *With the eyes of others* címmel folytatódott ez az együttműködés-sorozat, a nemrég lezajlott Viennacontemporary-n pedig egy Mélyi József által kurált, szintén közös kiállítás nyomtatékosította a három magángaléria misszióját a magyar neoavantgárd nemzetközi népszerűsítése ügyében.

3 *Irokéz Gyűjtemény*, Múcsarnok, Budapest (2001): *Az idő legújabb cáfolata – Kortárs magyar művészet az Irokéz Gyűjteményből 1988–2008*, MNG, Budapest (2008); SZABAD AKARAT – *Kortárs magyar művészet az Irokéz Gyűjteményből 1998–2008*, Szombathelyi Képtár, Szombathely (2009); *Hibriditás a Kárpátok között*, Az Irokéz Gyűjtemény és a rendszerváltás, MODEM, Debrecen (2011).

4 *Mecénásnapok – 11 kortárs magángyűjtemény*. Múcsarnok, Budapest, 2008. november 28–30.

5 *Kortársak: gyűjtők és művészek – hazai és nemzetközi munkák magyarországi magángyűjteményekben 2010–2014*. Új Budapest Galéria, Budapest, 2014. december 19 – 2015. március 1

6 Mindazonáltal az elmúlt években elmozdulás érzékelhető a kooperatív intézményi produkciók irányába: erre volt kiváló példa az MNG és a Néprajzi Múzeum közös kiállítása (*Perspektívák – Művészet és etnográfia*, MNG, 2016), a Kassák Múzeum és a Kiscelli Múzeum a *Különutak – Karl-Heinz Adler és a magyar absztrakció* című szintén kéthelyszínes, nemrég bezárt tárlata, vagy a tagintézmények – a Budapest Galéria és a Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár – között átívelő *Képzelt közösségek, Magánképzetek. Privát Nacionalizmus* Budapest (2015).

kiállítás korai – 1987-ig terjedő – időszakkal foglalkozó első „felvonása” a Bálnában, az Új Budapest Galéria tereiben,⁷ míg a késő nyolcvanas évek és a rendszerváltás utáni periódus a Ludwig Múzeum második emeleti kiállítóterében kapott helyet.

Az itthoni közegben példa nélkülinek tetszik az is, hogy az 1945 utáni magyar képzőművészet egyik fontos állomását – a közösségi művészet késő Kádár-kori kivételes példáját – tematizáló duplakiállítás nem egy kutatásalapú vagy kortárs elméleti szempontrendszert érvényesítő bemutatóként szerveződött meg. A műtárgycentrikus kiállítást olyan – a csoport, a Szomlyazók 1992-ös feloszlását követő –, a kollektív (együtt)működést, a közös munkát újraindító alkotói aktivitásként is felfoghatjuk, amely egyúttal teret biztosít a művészeti önkanonizációnak is. Ahogy a *Nyilatkozat* című munka képmezőjén olvashatjuk a Hejettes Szomlyazóktól: „(...) mi a múlt hibáit nem kutatjuk, azt felelősséggel vállaljuk. Művészek vagyunk (...)”. Hogy

7 RÜGYFAKADÁS. *A Hejettes Szomlyazók korai korszaka (1984–1987)*, Új Budapest Galéria, Budapest, 2017. május 31 – szeptember 3. Ld. Balázs Kata: Rekonstrukció és önrónia: Rügyfakadás. *Balkon* 2017/5., 28–31.

H.Sz. csoportkép Háy Ágnes kiállításának megnyitóján, Liget Galéria, Budapest, 1991



mindennek oka a kulturális intézményrendszer, a kortárs művészeti színtér felelős szereplőinek mulasztása (tehát a HSz munkásságának művészettörténeti feldolgozatlansága) vagy egy, a csoport életművét átfogó kiállítás tartalmi, szerzői oldalát erősítő alkotói döntés, arról megoszlanak az elképzelések. Minden esetre a kiállítás alkalmad ad arra, hogy a csoport „érdemeiről”, a feldolgozás erősségeiről és hiányosságairól is elgondolkodjunk, mintegy számot vetve azzal, hogy „Honnan jöttünk? Kik vagyunk? Hova tartunk?”⁸

A Ludwigos kiállítás ismétlésszerű felütéssel veszi fel a Közraktár utcában megszakadt történeti fonalat: azzal a rezignált hangvétellő, a csoportra jellemző módon önironikus hangvétellő kiáltvánnyal indít, amelyet 1989-ben adtak ki mintegy – az első, ’84-es kiáltvány⁹ pár-darabjaként – summázva a működésük során megélt változásokat, a HSz kényszerű, ám törvényszerű intézményesülését. Röviden: ez az a pont, ahol a Hejettes Szomlyazók**ból** Helyettes Szomjazók lesz (még ha egy röpke kiáltványnyitő mondat erejéig is tart a következetes következetlenség feladása).

A kiáltvány majd’ harminc év távlatából is kortalan, aktuális szövegnek hat: „A hajdanvolt önképzőkörserű, összművészeti társulás tevékenysége a hivatalos, sokszor protokolláris, állami kiállításokon való részvételre szűkült. [...] A tagság találkozái, a korábbi elmélyült és emelkedett együttlét után, ma már kizárólag adminisztratív ügyek intézésére korlátozódnak. [...] A csoport az Éreztető Ipari Nagyhatalmak ellenlábasából azok hűséges kiszolgálója lett.” – olvashatjuk. A szöveg nyomán jelen és múlt több rétege bomlik ki előttünk.

⁸ A kiállítás központi terében látható papíralapú munkák, rajzok, akvarellek (Berlini képek, 1989) egyikén olvasható felirat után.

⁹ A Hejettes Szomlyazók *Kiáltvány* (1984) és a *Kiáltvány* (1989) itt olvashatók: www.c3.hu/~ligal/helyetteszomlyazok20.html

Hejettes Szomlyazók

Gazdálkodj okosan, installáció, 1989 © Fotó: Rosta József



Egyrészt evidens módon kínálkozik 1989 és 2017 egymásra olvasása. Ebben az értelemben a kiáltvány prognózis, önbeteljesítő jóslat, hisz a fenti sorokat olvasva a hazai kortárs vizuális művészet egyik elit intézményében állunk, egy nagyszabású, összegző igényű kiállítás-duó „második felvonásának” előterében. Másrészt olvasható egyfajta tanulságként, vagy ha úgy tetszik intellemként, a szakmai érdekérvényesítéssel kapcsolatos megkerülhetetlen, „önbeteljesítő” dilemma-ként a jelen önszerveződő alkotói közösségei számára. Harmadrészt, a magyar lírai hagyományból sokat merítő Szomlyazók egyúttal egy olyan – minden ironiája mellett – vallomásosként is olvasható szöveget fogalmaznak meg, amely az egész munkásságukat meghatározó szemléletmódot jelez, s jelen kiállítás értelmezéséhez is kulcsot kínál. Vagyis, hogy miként lehet művészként élni, megélni, együtt élni, érvényesülni és minderről művész(et) eszközein keresztül beszélni. Önirónia, öncenzúra, önkanonizáció, köszönnnek vissza az ismerős szavak a ’84-es kiáltványból és a *Világnézetségi Magazin* lapszámaiból. De mit is értek ez alatt? Merüljünk el a csoport által egy szűk évtized alatt teremtett magánmitológiában, a *Hétfejű*¹⁰ hejettes-univerzumában.

A tárlaton bemutatott HSz alkotások alapvetően a Bálnában megkezdett, parafrázáló vagy a kultúrtörténeti hagyományt játékba hozó, nagyívú installációk¹¹ sorát folytatják: az árnyékképet vető függesztett installáció, az *Isenheim-i oltár* (1987), a szintén vasalapú kompozíció, az *Oltár* (1989) és a családi fotóalbumok értékrelativizmusát

¹⁰ A kiállításon is látható *Hétfejű* című festmény (1991) alapján, amely a HSz vizuális toposzaként azonosítható.

¹¹ A *Hazám*, *hazám* sorozat másik két, az FKSE éves kiállításán 1986-ban Stúdió Díjat nyert darabja – a *Zrínyi és Frangepán a bécsújhelyi börtönben* csoportportré-át-irata, valamint a *Siralomház fémhulladékból és szalmából* épített hommage à Munkácsy installációja – az Új Budapest Galériában volt látható.

a vallások eltérő ikonográfiájával összevető *Bűnbánó Magdolna* (1991) helyezkednek el a *Kopár szík sarja* központi terében. A történeti referenciákat idéző alkotások közül talán a helyspecifikus indíttatású *Döbling – Installáció Gróf Széchenyi István utolsó alkotói periódusáról és haláláról* (1988) nyúl a legérzékenyebben a múlt egy (köz)ismert pillanához és egyben korszakához. A kiállítás igazán izgalmas pontjai azok az alkotások, amelyek tulajdonképpen a csoport intézményesülését, a kanonizáció folyamatát feldolgozó csendes vagy épp fröcsögő fricskák: akciók, tárgyak, szövegek. Az ebbe a körbe tartozó művek mediális sokszínűséget mutatnak: az elmúlt években sokat idézett¹² *Gazdálkodj okosan!* felnagyított társasjáték-installációjától (1989)¹³, a *Tündér realizmus* (1990) című festményen át, ahol képmező jobb szélén erős utalást találunk a csoport outsider, független pozíciójának feladására,¹⁴ egészen az MTV felkérésre készített 30 perces forgatókönyvig (*Blues Brothers*, 1989). Ez utóbbiban a Hejettes Szomlyazók formációja vagy a mennybe, vagy ha a helyzet épp úgy kívánja, a Múcsarnokba menetel – Beke László áldásával.¹⁵ Bár a filmből több jelenet is elkészült, sosem kerülhetett képernyőre, ugyanakkor az MTV – rendszerváltás környéki – kortárs kultúra iránti fogékonysága és nyitottsága mindenképp figyelemre méltó,¹⁶ a jelenből nézve pedig fájó hiányosság.

A HSz intézményesülésének mérföldköveinél maradvá, fontos kitérni a székesfehérvári István Király Múzeum nyitott, kísérletező szakmai programjára (KOVALOVSKY MÁRTA és KOVÁCS PÉTER kurátori munkájára). A *Rügyfakadás*on látható *Segesvár* című művet az eredeti 1985-ös betiltott komáromi kiállítást követően, és a *Hazám*, *hazám* sorozat további darabjait (*Zrínyi és Frangepán a bécsújhelyi börtönben*, 1986; *Siralomház*, 1986), amelyeket fentebb már érintőlegesen említettünk, megvásárolta a fehérvári múzeum.¹⁷ A HSz munkáját intézmény azzal is támogatta, hogy 1990-ben átfogó bemutatkozó kiállítást szervezett a csoportnak (*Hejettes Szomlyazók szenvedélyes élete* címmel), ezzel is mintegy kiteljesítve a 1989-es kiáltványban a formáció közegen belüli beágyazódásáról megfogalmazott helyzetképet. Kovács és Kovalovszky tevékenységének eredményeképp a Szent István Király Múzeum – mint vidéki centrum – olyan típusú intézményi szerepvállalást testesített meg a korszakban (a ’60-as évektől a rendszerváltásig), amelyből, az ennek ellenében ható erők, a kedvezőtlen környezet ellenére, ma is jó lenne többet látni. A második kiállításon tehát – a HSz korai korszakát feleleveníítő *Rügyfakadás*sall összevetve, amely főként az alapítást követő

¹² Például a HSz-mű kortárs parafrázisként is olvasható *Gazdálkodj OFF-osan!* 2015-ből (offbiennale.hu/kategoriak/gazdalkodj-off-osan).

¹³ A *Gazdálkodj okosan!* a Budapest Galéria Lajos utcai kiállítóterében látható *Kék acél* (1989) című kiállításon debütált, ahol a HSz mellett olyan később meghatározóvá váló, fiatal alkotók mutatkoztak be, mint Gábor Imre, Gerber Pál, Gerhes Gábor, Julius Gyula, Kicsiny Balázs, Kungl György, Thomas Mulligan és Sugár János. A *Kék Acél* történeti kontextusát egy rekonstrukciós kiállítás formájában dolgozta fel Hornyik Sándor (*Nehéz Ipar*, ICA-D, Dunaújváros, 2015).

¹⁴ A festményen következő felirat olvasható: „A Hejettes Szomlyazók megtekin-tik édes testvéreik kiállítását a Kecskeméti Naiv Művészek Múzeumában.” A vidéki intézmény nevének beemelése miközben a máig zavarba ejtő kategóriát, a periféria fogalmának viszonylagosságát helyezi a kép fogalmi síkjának központ-jába, egyben meg is erősíti a HSz szakmai pozícióját, rendszeren belüli beágya-zottságát.

¹⁵ A filmtervezet és a forgatókönyv mellett, pár fotónagyítást is láthatunk a leforgatott jelenetek egyikéből: a HSz a Múcsarnok lépcsőin álló fiatal női kar kíséretében bevonul az intézménybe, ahol Beke László, a hazai 20. századi művészettörténet és -elmélet megkerülhetetlen teoretikusa „mesterként” fogadja őket. A fotódokumentáció egyszerre örökíti meg a HSz szakrális kompozíciók iránti vonzalmát, a korszak – kulturális területen is jellemző – férfi dominanciáját és a rendszeren kívülről érkezők intézményi bekebelezésének teátrálisan megfogalmazott folyamatát.

¹⁶ Párhuzamként érdemes megemlíteni, hogy a Hejettes Szomlyazókkal sokszor parallel tárgyalt, működését pár évvel később megkezdő Újlak Csoport (1989–1996) szintén készíthetett egy 36 perces anyagot (*Kultúr Újlak*) az MTV számára. Így talán nem meglepő, hogy a Ludwigos kiállítás megvalósításában közreműködő egyetlen magángyűjtemény épp az Újlak Collection volt.

¹⁷ Ld. szikmblog.wordpress.com/2014/10/12/atrendezett-segesvar/

időszakra, a punk és újhullám ittas Budapest kult helyszíneire koncentrált (FMK, Bercsényi Klub, Platón barlangja) – már jobban fókuszba kerülnek a csoport működésének vidéki helyszíneivel kapcsolatos anyagok: így például a székesfehérvári kiállításmegnyitő dokumentációja,¹⁸ a *Miskolci rajzok* (1989), a dunaújvárosi *Papírerdő* (1990) vagy az 1991-es győri *Mozart-estről* készült fotók. De mindez inkább csak jelzésértékkel történik, pedig figyelemre méltó az a köz-művelődés egalista szándékával rokon művészeti misszió, amely decentralizáltan képzei el saját működési helyszíneit: ne felejtjük el, hogy a Szomlyazók Elekes Kada kisörspusztai házából indultak, majd a 1985-ös komáromi kiállítás apropóján *Országos tudatfelszabadító hadműveletek*be kezdtek. Ebbe a szellemiségbe illeszkedik a csoport *Közművelődési koncepciója* (1990), amely a nyugati művészeti piac kritikájaként, egy demokratikus, dadaista gesztussal felhívást tesz közzé egy konkrét leírás nélkül megrendelt műtárgy létrehozására. A Ludwig Múzeum tereiben fel-felvillannak a külföldi szereplések is: többek között felsorolás szintjén a kísérőfüzetben vagy a kiállításra szerkesztett infografikák egyikén. Ez utóbbi kapcsán azonban elmondható, hogy a 1990-es hannoveri *Inspiration* kiállításon való szereplésről (a *Sommer Atelier* keretében) is csupán egy videódokumentációt és egy közeli fotónagyítást láthatunk a performanszhoz felhalmozott angol értelmező szótárak rongyos lapjaival. Olyan vonatkozásokkal – akár egy összehasonlítás tárgyaként – mint például a további magyar alkotók szereplése (a HSz mellett El-Hassan Róza és az Újlak Csoport vetek részt a főként fiatal közép-kelet európai aktivitásokra koncentráló nemzetközi találkozón) a Ludwigos tárlat nem foglalkozik.

A kiállítást elszórva végigkísérik a csoport mozgásával és összetételével kapcsolatos infografikák. Az ábrák, kördiagramok cikkelyeibe foglalják a HSz csoportidentitását: az egyéni érdekem, teljesítmények szétszálazása helyett a nyolcévnyi együttélés közös fizikai és gondolati tereit mutatják be (a budapesti magánlakásoktól, a műtermek, a bemutató helyek és a presszók térképén át a közös olvasmánylistáig). Ez az adatolás hiteles képet ad a csoport kollektív szerzőséghez való viszonyáról is: a HSz-ként jegyzett életmű hátterét egy – heterogén, feltételezhetően sokszor egymásnak feszülő, versengő vélemények ütköztetéséből kibontakozó – dinamikus együttlét jelentette. Hiszen a csoport „belső ellentmondás, közösség, közösség-ellenesség (...) illetve megbeszélés-ellenes”,¹⁹ s ez a „beszélgetés”, illetve megbeszélés-ellenessége sajnos oda vezetett, hogy a tagok közötti kapcsolat elsorvadt.”²⁰ Ez a közösen konstruált, csoportidentitásban testet öltő szerzői világ rajzolódik ki előttünk a két kiállításban: a műtárgyakon, archiv anyagokon és a kiáltványok öndefiníciós szövegein keresztül elmesélt történetből. Azonban ezekről a személyes részletekről – a szükségesü infografikákon túl – minimális információt kapunk, mint ahogy a korszak, a történeti kontextus megértésével kapcsolatban is kevés – a kiállításban is megjelenített – háttérinformációra támaszkodhatunk. Ez utóbbi nyilván a (a művészettörténeti feldolgozás helyett választott) szerzői rendezés számlájára írható, ugyanakkor az önelemzés, az önbemutatós olyan részleteiről, mint a külföldi szereplésekkel járó tapasztalatok, sajnos nem tudunk meg sokat. Mit jelentettek például a nyolcvanas évek végén kinyíló lehetőségek, a nemzetközi karrierrel kecsegtető utazások? A kezdeti önszerveződő, félprofi, anarchista működést felváltó felkéréses szereplések mennyiben okoztak a csoporton belül világnézeti vagy az addigi alkotói módszert alapjaiban érintő ellentétet? Reméljük, hogy a kiállítást záró szerzői tárlatvezetés, valamint a készülő könyv ezekbe az igazán eleven részletekbe is betekintést enged majd.

- ¹⁸ A dokumentáció elérhető itt: youtube.com/watch?v=aBnEUXsIzdQ
- ¹⁹ Idézet a 1984-es kiáltványból.
- ²⁰ Idézet a 1989-es kiáltványból.

A realizmus nyelvtana*

Károlyi Zsigmond: *Vertikálisdiagonális*horizontális

Neon Galéria, Budapest
2017. szeptember 15 – október 10.

Sok irányból meg lehetne közelíteni KÁROLYI ZSIGMOND pályakezdését, korai munkásságát – a hetvenes évek derekától, a nyolcvanas évek elejéig készült műveit – amikből ezúttal a Neon Galéria kiállítása válogatott. A művek nem állnak ellen a többféle megközelítésnek, sőt egy enigmatikus képbe burkolózva azt is állítom róluk, hogy több irányban sétálnak át rajtunk, vagy éppen mi rajtuk, akár csak a művész hetvenes évekbeli alakja a Perneckzy Géza fotója által megörökített két amszterdami tévéképernyőn. Írom ezt azért is, mert természetes, hogy rutinszerűen először kanonizált, műfaj-centrikus megközelítéseket próbálgatunk egy kiállításra olvasni. De nem kis részben Károlyi öninterpretációjának a hatására azt gondoltam, hogy nem a konceptuális művészet illetve az absztrakció fogalmiságán keresztül kell feltétlenül értekeznünk Károlyi ezen műveiről. Mi több, be kellene vezetnünk egy sajátosan hibrid realizmus fogalmat Károlyi műveinek értelmezéséhez, mivel a realizmus

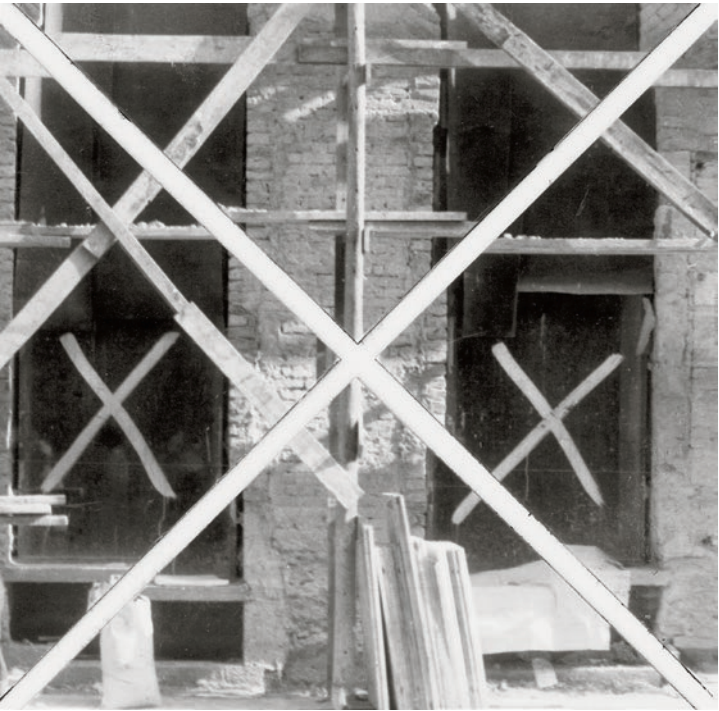
* A megnyitó átdolgozott változata.

Károlyi Zsigmond
Ikszek, 1968–80, fotó, 10×10 cm



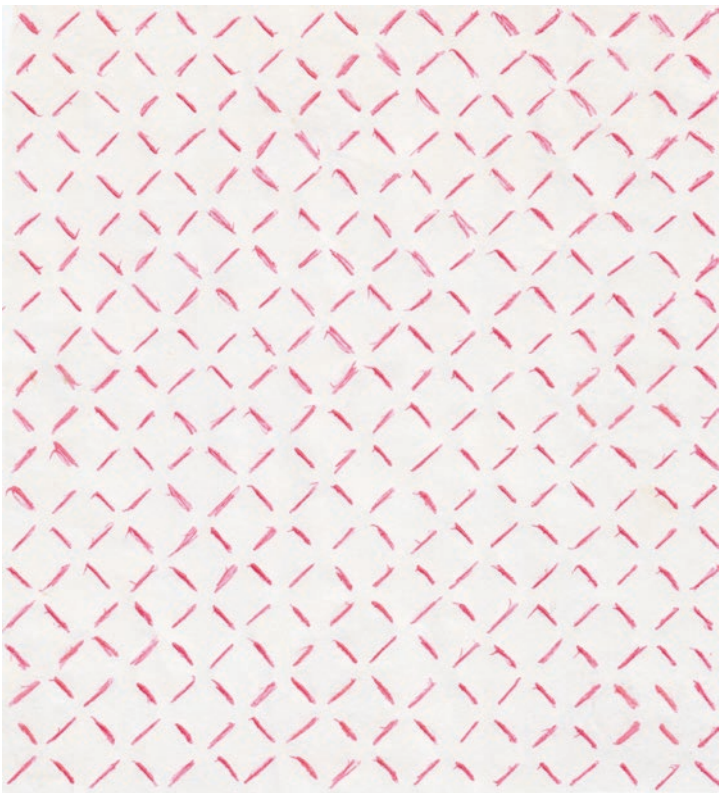
felemlegetése nélkül a művek intencionális és grammatológiai komplexitása és unikalitása szenved csorbát. Arról, hogy ez a gondolat nem „fából vaskarika”, elsőrősrban Károlyi korabeli naplószerű művészet-elméleti feljegyzései gyógyik meg e sorok íróját, amik a Neon Galéria által gondozott publikációban olvashatók. Először tehát amellet próbálok meg érvelni, hogy miért a művek valósághoz való viszonyát, ha tetszik realizmusát tartom döntőnek a Károlyi munkák megannyi absztrakt és konceptuális vonásához képest. Igyekszem az argumentációmát művekre, mű-értelmezésekre építeni. Vegyük például eklatáns példaként a „Károlyi-féle vonalat”, azokat a műveit, amelyek vonalakra, vonalhúzásokra épülnek, s amikből számos szerepel a Neon Galéria kiállításán is. A vonal, egészen pontosan a Károlyi-féle vonal-használat, és -értelmezés azért érdekes és kulcsfontosságú mert pontosan tetten érhető benne az absztrakt és a realista motivációban történő finom distinkciója, ami végigvonul a Károlyi életmű további részein is. Nagyon érdekes, hogy Károlyi korabeli elméleti feljegyzéseiben a vonalról

Károlyi Zsigmond
Ikszek, 1968–80, fotó, 10×10 cm



és a pontról való gondolkodásban nagyon markánsan jelen van például Kandinszkij szövegeinek olvasmányélménye, ami kifejezetten az absztrakcióhoz sodorhatná közel Károlyit, mégis valami más történik vele. Markáns különbség fedezhető fel ugyanis egy absztrakt beállítottság és Károlyi pozíciója között. Hogy visszaforduljak a konkrétumokhoz: Károlyi vonala, vagyis egy Károlyi Zsigmond által meghúzott vonal, ami látszólag ugyanolyan egyszerű alapelem lehetne, mint bármely más korábbi a művészettörténetben meghúzott vonal, mégis elemien más. Károlyi vonalai valóságosak, ha tetszik bizonyos szempontból sokkal egzisztencialistábbak, mint bármely más korábbi vonal a művészettörténetben. Hogy miért? Károlyi Zsigmond vonalát két műterem-, vagy kiállítótér-falba vert szög, vagy más esetben ragasztószalag definiálja. Az ecsettel meghúzott vonal lényegében két esetleges, de nagyonis valós szög távolságát jelöli ki, és ez döntő. A szögek, mint konkrét tárgyak valósága ugyanis nagyon fontos a vonal létének szempontjából is. Egy művész műtermének kevés kézzelfogható és szinte állandósult „eposzi” keléke van, a szögeken kívül ilyen még talán a festőállvány – nem véletlen, hogy Károlyi a korban készült műveinek ez is visszatérő eleme. Tehát, amikor Károlyi vonalat húz, akkor két konkrét és egzisztencialista mélységű tárgyat használ ennek definiálására, nem véletlen tehát, hogy ezek a vonalak, nem is jel-, vagy leképző-természetűek, hanem általuk a művész a vonal tárgyi, műtermi valóságáról, és a valóságban bekövetkező szabályszerű elmozdulásokról beszél. Egy absztrakt művész teszsz fel, ehhez képest egy új valóság jelévé lényegítene át egy ilyen alapformát. Az alapformákra reflektáló gondolatiság fontos a további kiállítás-értelmezés számára is. Károlyi művei ugyanis koncentráltan szólnak arról is, hogy egy fiatal művész alapokat, alap-fogalmakat, alap-motívumokat keres, saját kibontakozó művészete számára, amivel meg szeretné haladni az előző generációk képiségét, képiség-fogalmát. Ez is döntő pont: Károlyi új eszközöket keres ugyan, de mintha nem új valóságot akarna teremteni, mint oly sok absztrakt szerző, hanem voltaképpen mintha a vélt realizmusa számára keresne új artikulálási eszközöket, amiket persze az absztrakcióból, a konceptualizmusból, a fotóból, a grafikából, a xeroxokból desztillál. Károlyi ezen műveivel, ezen korszakában véleményem szerint arra is kísérletet tesz, hogy miként tud másképpen „szólni” a máló vakolatú valóságáról, miként tud lefektetni egy új, egy friss képfogalmat, ami sokkal árnyaltabb és reflektáltabb, mint bármely más korábbi realista eszköz.

Nem csak az általam realistának vélt motiváltságot szeretném hangsúlyozni Károlyi kiállítása kapcsán, hanem – más szerzőkhöz hasonlóan – fel szeretném hívni a figyelmet Károlyi kép-ontológiájára, kép-ontológiai gondolkodására is, ami nagyon szép ívben fut ki, vagy éppenhogy érkezik meg évtizedekkel későbbi radikális monokróm programjáig és praxisáig. Amikor Károlyi Zsigmond korai művei kapcsán kép-ontológiai gondolkodást emlegetek, akkor leginkább arra gondolok, hogy a fiatal Károlyi kísérletet tesz arra, hogy árnyaltan, reflektáltan és poétikusan fogalmazza meg azt, hogy mi is a kép valójában, miként lehet vele dolgozni, miként haladhatja meg fogalmilag és jelenségileg is azt, amit addig állított róla a művészettörténet. Sőt továbbmegy, és azokat a kérdéseket is feszegeti, hogy miként kaphat helyet benne ő, mint művész, mint saját képei, művészete alakja, aki a műteremben él és mozog. A legradikálisabb kérdésfelvetése, hogy miként szakítható ki kép a jel-jelölő szemiotikai logikájából? Lényegében majd mindegyik a Neon Galériában kiállított Károlyi mű érzékeny, érzéki és analaitikus kísérlet az iménti kérdések megválaszolására. Károlyi válaszai konceptuálisak is annyiban, hogy többségükben (kép-)szemiotikai gyökerekkel rendelkeznek. Nem tudom kellőképpen hangsúlyozni azt, hogy Károlyi a képet nyelvtani logikával akarja megreformálni, és a nyelvtan, grammatológia elcsúsztatásaira rájátszva próbálja meg kiszabadítani a motívumait, vagy egyáltalán a képet a „jel” szerepéből. Ezért is ismétli az egyik főmotívumának számító építési-állványzatról



Károlyi Zsigmond
Cím nélkül, 1980–81, toll papír, 12×11 cm

készített fotójának ikszeit, keresztjeit, ezért tépi ki, forgatja, vagy folytatja különféle grafikai eljárásokkal ezt a motívumot. Nem is rejti véka alá azon szándékát, hogy a jel és a jelölt viszonyát olyannyira a végletekig összekeverje, hogy voltaképpen valóságot hozzon belőle létre, nem pedig jel-természetet. Véleményem szerint ezek a Károlyi-életmű fontos ösztönös és poétikus alapjai. Persze Károlyi munkásságának ezen pontján nehéz azt mondani, hogy ne érdekelt volna valamiféleképpen az absztrakció, hiszen néhány mondattal ezelőtt én is úgy interpretáltam a képeit, mintha jelekből azok természetét eltüntetve akarna egyfajta új valóságot, vagy legalábbis képiséget építeni, ami inkább egy absztrakt alkotó gondolkodásmódjára lenne jellemző. Károlyi ezen alapformái – tagadhatatlanul interpretációfüggően – nevezhetőek lennének gemotrikus asbztrakciónak is akár, de nem szabad elfelejtenünk, hogy Károlyi művészeti gesztusainak a legtöbb esetben rendszer-természetük van, és a geometria, sokszor a rendszer szisztematikus elmozdulásainak, elmozdításainak a következménye. Károlyi pedig talán nem a valóságot akarja annyira desztilláltan bemutatni, hogy az vizuális jelek szintjén forduljon át absztrakcióba. Ha megengedhetek magamnak egy költői képet ezen a ponton, akkor Károlyi korai műveit egy olyan állványzathoz hasonlítanám ami magán visel konceptuális, grammatológiai, ha tetszik, az absztrakció külső jeleit, de mint állványzat és konstrukció annak érdekében épül, hogy a realizmus fogalma, gondolata, praxisa újjítódjon fel általa. Károlyi művészete ugyanis a valóságról, tárgyról, tárgyak és anyagok természetéről szól. Arról, hogy a jel, miként válik tárggyá, milyen relációba kerül egy lingvisztikai értelemben vett jel, ami anyaggá lesz a művész által a valósággal, tárgyakkal a képen. Ez a viszony-rendszer miként alakítja át a képfogalmat. Miként lép bele ebbe a relációba a művész, mint test. Miként sétál ellentétes irányba egy monitor két oldalán. Miként válik cinematográfiai jellegű szekvenciává egy más anyagra, papírra, színminőséggel nyomtatott fotó. Miként válik önálló egzisztenciává a vonal. Miként táplálkozhat a valóság poétikus struktúrákból, Giorgio Morandiból, szögekből, deszkákból, műteremből, málló vakolatból, Czimra Gyula festőállványából...

New York City Blackout, a Hip Hop születéstörténete

„your mother’s a black whore
but your father’s a rock’n’roll freak
your mind is N.Y.-white
but your gestures are Latin and Greek
your cultures are yellow
but you turn on in European red
your words are lying life
but your eyes are so destroyer dead”

SPIONS: *Race Riot*¹

1977. július 13-án este 8:30-kor a Hudson folyó partján lévő Buchanan South transzformátorállomást ért villámcsapás, és az Indian Point atomerőmű leállása következtében megszűnt az áramszolgáltatás New York városában. Leszállt az éjszaka és nem volt közvilágítás, nem futottak a futófények, nem villogtak a neonreklámok, a fallikus tornyok ablakai nem ragyogtak, mint máskor. Teljes sötétség borult a sokmillió nagyvárosra. A helyzetet súlyosbította a napok óta tartó, párás hóhullám. Nem hűtöttek a fridzsiderek, légkondicionálók, nem kavarták a döglesztő hőséget a ventilátorok, leálltak az intézmények szobanagyságú *mainframe* számítógépei², nem működött a telefonhálózat, nem mentek a tv-k, a rádióadások többsége is leállt. A nyitott ablakokon át beömlött az égő autógumik és házak füstje. Svábbogarak milliárdjai, patkányok milliói másztak elő a füst elől menekülve a lyukakból és repedésekből. Akik nem akarták sötét, felforrósodott, bepánikolt csótányoktól és rágcsálóktól nyüzsgő, füsttel megtelt lakásaikban gubbasztva várni a virradatot, kimentek az utcára. Órjító helyzet alakult ki a világ leginkább elektromosság-függő városában. Bezártak az üzletek. Leállt a metró. Nem működtek a közlekedési lámpák. Egymást érték a közlekedési balesetek. Nem indultak és érkeztek vonatok. A buszközlekedés is megbénult. A taxi-sok félték utasokat felvenni a sötét, martalócoktól nyüzsgő utcákon. A Kennedy és La Guardia repülőtereket nyolc óra hosszára lezárták. A városból kivezető alagutak is használhatatlanná váltak, mert nem

működött bennük a szellőztetés. A zsúfolásig megtelt Shea stadionra a New York Mets és a Chicago Cubs baseball rangadó közepén borult sötétség. Hogy a pánikba esett tömeget megnyugtassák, a stadion orgonistája generátorra kapcsolt orgonáján a *Jingle Bells* és *White Christmas* című karácsonyi dalokat játszott. A menekülő emberek egymást taposták le a kijáratoknál. A ConEd, New York áramszolgáltatójának vezetői Isten büntetésének nevezték a katasztrófát, magukra haragítva ezzel Beame polgármestert, aki óriási hanyagsággal, nemtörődomséggel vádolta őket.

A sötétbe borult metropoliszban elszabadultak az indulatok. Tömegverekedések, rablások, fosztogatások, gyújtogatások, gyilkosságok. Mivel rádióhálózatuk alig működött, a kommunikációképtelenné vált rendőrség jobbára tétlen szemlélője lett az eseményeknek. A felbőszült, részeg, betépett tömeg számos rendőrautót felgyújtott. Különösen az afro-amerikaiak és puerto-ricoiak lakta szegénynegyedekben tombolt az erőszak. Nem működtek az elektromos betörésriasztó berendezések. A Crown Heights negyedben 75 üzletet raboltak ki. Bushwickben 25 bérházat gyújtottak fel. Brooklynban két teljes háztömb lángolt. A kivonuló tűzoltókocsikat is felgyújtották. A Broadway 35 háztömbjét vandalizálták, 134 üzletet kirabol-tak, 45-öt felgyújtottak. A Bronx-i Pontiac autókereskedésből 50 új luxusautót loptak el. Brooklynban az őrjöngő fiatalok lopott kocsikra kötött kötelekkel tépték ki az üzletek redőnyeit, vasajtáját. A rablók egymást is kirabolták.

A New York-i nagy áramszünet éjszakájának kakofóniájába – ordítózás, segélykiáltások, lövöldözés, dudálás, rendőr-, mentő- és tűzoltókocsik szirénái, háztömböket elemésztő tüzek ropogása, gázrobbanások – ugató és vonyító kutyák vad kórusa vegyült. Házikedvencek százai szabadultak el, szöktek rémülten a sötét utcákra, kóboroltak a füstben, támadtak emberekre, árnyékokra, egymásra. A katasztrófa az egész Amerikát sújtó gazdasági válság idején történt a sohasem alvó metropoliszban, ahol a lakosságot éppen a Son of Sam művésznevű sorozatgyilkos tartotta rettegésben. Amikor másnap, késő este visszatért az áramszolgáltatás, New York utcáit üvegcserepek, az üzletek kitépett redőnyei, földhöz vágott tévékészülékek és a rablók által elhajigált más tárgyak, cipők, bútorok, edények, gyermekjátékok, ruhadarabok borították. Olajoshordókban tüzek égtek az utcasarkokon. Sebesültek, holttestek. Kóbor kutyák falkái és vízeletükben fetrengő részekek. A város egén sűrű, fekete füstfelhő lebegett. A folyók felett hisztérikusan rikácsolva kóvályogtak a sirályok. Összesen 1616 üzletet raboltak ki az áramszünet idején. A rablások, fosztogatások, gyújtogatások, gyilkosságok napvilágnál és az áramszolgáltatás visszatérte után is folytatódtak. 1037 épületet gyújtottak fel. A várost 300 millió dolláros kár érte. 350 rendőr sérült meg. 4500 rablót, vandált tartóztattak le. Ez volt a legnagyobb tömeges letartóztatás New York történetében. A város börtönei megteltek. A letartóztatottak többségét más városokba, államokba szállították.

Beame polgármester elveszítette posztját. A következő választáson az önéletrajzi könyvében a 23. utcában működő Squat színházat, Halász Péter és barátainak társulatát a New Yorkban uralkodó szabadság élő példájának nevező Ed Koch került a polgármesteri székbe. A Squat színház tagjai átélték a sötétséget. „A város megmutatta magát!”, mondta nevetve Halász Péter, (Aki nem garázdálkodott, az szeretkezett.)

Kilenc hónappal a hosszú áramszünet után 30 százalékkal megemelkedett a születések száma New York városában. A műszaki üzletek kirablásának köszönhetően a szegénynegyedek lakói sok lemezjátsszóval, erősítővel, lemezlovas felszereléssel lettek gazdagabbak. A *hip hop* műfaja, amelyet addig alig ismertek szülőhelyén, Bronx az ostromlott Sztálingrádhoz hasonló utcáin kívül, 1977 után mindmáig

tartó, hamarosan az egész világot meghódító virágzásnak indult. A nagy áramszünet apokaliptikus eseményét *New York City Blackout* néven jegyzi a történelem. Ez az emblematisus összeomlás, valamint a *modok* és *rockerek* közötti angliai összecsapások inspirálták a SPIONS *Race Riot*³ című számát.

□

1996 tavaszán belsőépítészeti megbízatást kaptam. Gazdag család New York környéki kertvárosi házának uniformizált terébe kellett élő lelket telepítenem. Gyakran utaztam akkori lakóhelyemből, Brooklynból Bronxville-be a New York-i Központi Pályaudvarról (Central Station) induló vonaton. A várost a világháború pusztítására emlékeztető Bronx kerület kiégett romjai között hagytuk el. Mély kátyúkkal tagolt aszfalt. A házfalakon kopott graffittik és frissen felújítottárképek a nemrég lepuffantott helyi vagányok emlékére. A sarkokon, romos házfalak tövében ácsorgó, árnyékszerű figurákon kívül néptelen utcákat és a vasúti töltés oldalát szemét borította. Autó- és tévéroncsok, rozsdás hullámlemezok, tépett zsákok, rothadó matracok, olajos rongyok, bútor- és betonmaradványok, kátránypapír- és plasztikcafatok, kilométereken keresztül.

Aztán egyszerre varázsütés: radikálisan megváltozott a vonatablak előtt elsuhanó táj. Eltűnt a szemét, a sivár utcák feketére égett házai, helyettük smaragdzöld, ápolt növényzettel díszített környék jelent meg, a kizárólag gazdag, szaporodásra és további anyagi gyarapodásra felkészült fehér családok lakta kertváros, Bronxville határa. Mértani tökéletességre vágott sövénykerítések, frissen nyírt gyepp a mézeskalács- vagy Tudor stílusú házak körül. A gyepen zászlórúd, rajta a zászló. Egy kellemes kora őszi délutánon sétálni indultam az átlényegülés alatt álló házból. Kb. száz métert tettem meg dohánnyozva (*Dunhill Blue roos*), gondolataimba merülve, amikor rendőrautó fékezett le mellettem. Két rendőr szállt ki belőle. Az egyik előttem, a másik mögöttem, félig a kocsifedezékében állt meg, kezüket pisztolytáskájukon pihentetve. Hová indulok? Tudom-e igazolni magam? Nem akartam konfliktust, átnyújtottam a jogosítványomat. „Itt nem szoktak sétálni, Uram. És mi nem dohányzunk az utcán.”, mondta a kártyát adataim feljegyzése után visszaadó rendőr. Később megtudtam, hogy az egyik leskelődő szomszéd hívta rám a zsarukat. Idegen bukkant fel az utcán. Ilyen volt Bronxville. A South Bronx, a hip hop kultúra szülőhelye viszont valami egészen más.

Az egykori városhatáron kívül fekvő South Bronx területe eredetileg a gazdag és befolyásos Morris család⁴ birtoka volt. Ahogy a bevándorlók tömegének érkezése miatt New York városa a 19. század végén rohamosan terjeszkedni kezdett, a család többemeletes bérházakból álló lakónegyedet épített birtokán. Először német és ír emigránsok költöztek a környékre, majd az európai antiszemitizmus elől menekülő zsidók tízezrei. Az 1930-as években a Bronx közhasználatú neve a ’Zsidó Kerület’ (*Jewish Borough*) volt. Akkorra már a lakosság fele a zsidó származásúak közül került ki. A zsidó befektetők további, funkcionálisan és esztétikailag is jó minőségű, korszerű bérházakat építettek. Ezek közül néhány Art Deco stílusú épület csodálatos módon túlélte a kerület lepusztulását, az igényesség magányos emlékművei a romok között.

A második világháború után felgyorsult a fehérek elvándorlása a város belső kerületei és New Jersey irányába, és a nincstelen feketék és Puerto Rico-iak betelepődése. Az 1960-as évekbe a nem-fehér

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=SoTy-qPM4fw>

⁵ Amerikában elvileg csak akkor igazoltathat a rendőr, ha bizonyítani tudja folyamatban lévő bűncselekmény alapos gyanúját.

⁶ A családtagok közé tartozott a Függetlenségi Nyilatkozat (Declaration of Independence) egyik aláírója, Lewis Morris (1726–1798), és Gouverneur Morris (1752–1816), az Egyesült Államok alapítóinak egyike, aki az amerikai Alkotmány Preambulumát írta.

lakosság aránya már a teljes népesség kétharmadát tette ki. A szegénységgel, krónikus munkanélküliséggel együtt érkeztek a kerületbe a kemény drogok és az erőszakos bűnözés. Az egymással rivalizáló bűnbandák uralta Mott Haven, Melrose, Hunts Point, Morrisiana és Highbridge negyedek – a South Bronx – lettek a leg hírhedtebbek. A fegyverropogás általában alkonyatkor kezdődött és másnap reggelig tartott, de nappal is gyakran löttek. Kezdetben pisztolyok és lefűrészelt csövű sörétes puskák (*shotgun*), az 1970-es évek második felétől Kalasnyikov géppisztolyok is. Az elhagyott házakba drogdealerek, és emberi tartásukat rég elvesztett, pár dollárért bárki torkát elvágó drogosok költöztek be. Lakbért csak elenyészően kevesen tudtak vagy akartak fizetni. A bevételek nélkül maradt, bérházaik után adóköteles tulajdonosok úgy szabadultak meg a sem lakbért fizetni, sem kiköltözni nem hajlandó lakóiktól, hogy erre a munkára szakosodott helyi specialistákkal az éjszaka közepén rájuk gyűjtatták az épületet, majd bezsebelték a biztosítási összeget. 1970 és 1980 között a South Bronx házainak 40%-a leégett, vagy az elhanyagoltság miatt összeomlott.

Ahogy a szesztilalom idején, az 1930-as években a zömében feketék és latinók lakta Harlem szegénynegyedében, a South Bronxban is a zene tette elviselhetővé az életet az 1970-es évek végén. A Puerto Rico-i őslakosság mellett Mexikóból és szinte valamennyi közép- és dél-amerikai országból költöztek be latinó emigránsok. A feketék egy része az amerikai Délről származott, más részük a karibi szigetekről jött. Az azonos helyről érkezők szomszédos háztömbök lakói lettek. Törzsközösségek alakultak ki, magukon viselve a törzsi lét összes ősi jellemzőjét. Szigorú hierarchia, uniformis, speciális viselkedési minták, szent szimbólumok, szófordulatok, csatakiáltások, nemzeti ételek, közös ünnepek, háborúskodás a szomszédokkal. Minden beköltöző etnikum hozta magával saját zenéjét, és ezek a háztömbökről háztömbökre változó ritmusok, dallamok idővel összekapcsolódtak, összeolvadtak.

A pénzhány miatt kevés volt az élőzenei koncert, az emberek felvételről, rádióból, lemezekről hallgattak zenét. Lemezlátszója, lemezgyűteménye keveseknek volt. Utcabálokat (*blockparty*) kezdtek szervezni, ahol a lemezlovasok (*Disc Jockey* – *DJ*) az illető háztömbök lakosságának igényei szerint játszottak le lemezeket. Az erősítéshez szükséges áramot az utcai lámpaoszlopokról lopták. A blockparty első világháborús New York-i innováció. Háztömböket kordonoztak le kötéllal a frissen bevándoroltak lakta East Side-on, ahol hazafias dalokat énekeltek és vidám parádékat rendeztek az európai frontokra induló, vagy onnan visszatért szomszédok tiszteletére. A South Bronxban általában a börtönbe bevonulókat, vagy frissen szabadultakat, illetve a bandaháborúk áldozatait ünnepelték az 1970-es években. Az önfelédlt bulizás gyakran végződött részeg, betépett vérengzésben, különösen miután az évtized végén az addig közkedvelt fű és heroin mellé a *speed* és a kokain is csatlakozott. Bár a rendezők nem rendelkeztek az események megtartásához szükséges engedélyekkel, a tűzharcot

Najmányi László

Hip Hop Shrine (digitális kollázs, 2017, a művész archívumából)



csak erőfölényben vállaló rendőrség elnézte a sokszor napokon át tartó utcai bulikat. Szerény fizetésüket a közelben lekapcsolt dealerektől elkobzott varázsszerekkel és készpénzzel egészítették ki. A lemezjátszó és a *mixer* (keverőpult) hangszerként való használatát a Jamaica szigetéről származó DJ Kool Herc (Clive Campbell) fejlesztette ki. A sziget fővárosában, Kingstonban felnőve látta és hallotta az ottani utcai zenés mulatságokon közreműködő, teherautók platójára szerelt *sound system*-ek működését, megtanulta a rendkívül kreatív helyi lemezlovasok technikáit.⁷ Az 1970-es évek elején, az erőszakos banda-kultúra és a növekvő népszerűségű, közhelyes disco zene alternatívájaként a James Brown iskolájához tartozó *hard funk* lemezeket kezdte játszani a South Bronx blockparty-jain. 1972-ben elkezdte izolálni és a lemezek pörgését kézzel manipulálva (*scratching*) ismételtetni a számok instrumentális részét. Észrevette, hogy a táncolók leginkább a dobkiállásokat (*breaks*) élvezik. Először egyikről a másikra ugrott, majd, ugyanazt a lemezt két lemezjátszón játszva, amikor az egyik lemezen a kiállás végére ért, a másikon az elejétől indította ugyanazt a rövid részletet. Meghosszabbította a kiállásokat, így azokból az „ötperces őrzőngés hurkait” (*five minute loops of fury*) alkotta meg. Így született a hip hop zene⁸ alapjául szolgáló *breakbeat*.⁹ és James Brown *Give It Up or Turn It Loose* című száma breakjeinek felhasználásával az első hip hop felvétel. A funky hurkokba egy harmadik lemezjátszóról időnként latin dobfrázisokat, vagy a stílustól látszólag idegen zenei elemeket kevert.

A hip hop kezdetben instrumentális zene volt. Ugyancsak DJ Kool Herc-nek köszönhető a *rap* műfajának megalapítása. Átvéve a jamaicai *dancehall* (táncterem) DJ-k a játszott ritmusokra rögtönzött, rövidebb-hosszabb, rímelő beszólásait (*toasting* – felkészöntés), mikrofonja segítségével maga is kezdett rímekbe szedett szleng-frázisokat hozzáadni *loopjaihoz*. A környék lemezlovasai gyorsan utánozni kezdték. Hamarosan az egész szomszédság, aztán New York, majd a világ összes szegénynyegyede rappelt. A South Bronx kiégett romjai között megszületett korunk élő népköltészete. Teremtője 1980-ban visszavonult a szerepléstől, mert az Executive Playhouse-ban tartott koncertjén megkésélték, amikor verekedőket akart lecsillapítani, aztán az egyik általa üzemeltetett szórakozóhelyet felgyújtották. Afrika Bambaataa (Lance Taylor) 1973-ban hallotta először Kool Herc mixelését. Abban az időben a notórius Black Spades (Fekete Pengék) banda tábornoka volt. 1975-ben saját soundsystemhez jutott és mestere stílusában maga is játszani kezdett. Személyes példája és népnevelő szövegei révén sikerült követői figyelmét az erőszakról, a verekedés, gyilkolás gyönyöreitől a zenélésben rejlő öröm felé irányítania. Megalapította *Universal Zulu Nation* (Egyetemes Zulu Nemzet) nevű kulturális csoportját, amelynek működése gyorsan pacifikálta a South Bronxot.¹⁰ A fiatalok számára a fegyvereknél és verekedéseknél vonzóbbak lettek a lemezjátszók, mikrofonok és hangerősi-

tók. Ekkor következett be a nagy New York-i sötétség, amelynek leple alatt aki akart, hozzájuthatott ezekhez a kreativitást és megszeliđűlést lehetővé tévő kincsekhez.

A rap, DJ/MC¹¹ Kool Herc közvetítésével ugyan közvetlenül Jamaicából érkezett New Yorkba, de gyökerei térben és időben megszíre nyúlnak. Benne vannak az amerikai Dél hagyományai, Blind Blake, Willie McTell, Pink Anderson, Pinetop Smith, Butterbeans és Susie ’talking blues’¹²-a, a déli fekete keresztény templomok prédikátorainak blues stílusú szentbeszédei éppúgy, mint az európai operák recitativói, és Nyugat-Afrika ma is élő *griot* tradíciói¹³. A szövegek kezdetben a szerző-előadók közvetlen környezetéről, a közösségek valódi életéről, problémáikról, nehézségeikről, tragédiáikról, helyzetük embertelen abszurdításáról tudósítottak. Rövid idő alatt számtalan stílus, irányzat alakult ki, például az idegesebb, pörgősebb, gyorsabb ritmusú *East Coast* (Keleti Part) és a nyugodtabb, lassúbb, meditatívabb *West Coast* (Nyugati Part) iskolák, vagy a spanyol-angol keveréknyelven előadott *Spanglish-rap* műfaja. A raperek egymással vívott szócsatái egy idő után valódi, számos híres áldozatot eredményező, véres háborúskodássá fajultak. Kialakult a bűnöző-életmódot dicsőítő, propagáló *Gangster-rap* is, amelynek rajongói gyakran tűzpárbajt vívtak egymással a nézőtéren, vagy a koncerteket követően az utcán. Sok nagyobb elfogadottságot igénylő rapper a klasszikus rock’n’roll témákat – drága autók, szexi barát-nők, gazdagság, kivételes szexuális teljesítmények, stb. – fogalmazta dicsekedve újra. A DJ-k „shit”-ként (szar) emlegették saját mixeiket. A rap kultúra kemény magjává tömörült *homeboyok* (*homies* – szomszéd srácok) barátnöiket ’ho’-nak (*whore* – kurva) és ’bitch’-nek (szuka), egymást ’motherfucker’-nek (anyabaszó), vagy ’nigger’-nek hívták. Fehér ember nem hívhatta őket niggernek. Ha megtette, megverték, megszárták, agyonlőtték.

A hip hop kultúra létrehozta saját, jellegzetes táncstílusát is. Amint a DJ játszani kezdett, afrikai törzsi táncok mintájára kör alakult a hangszórók előtt. Előbb a „b-boy”-ok (fekete fiúk) pattantak középre és kezdtek táncolni, majd a „b-girl”-ök¹⁴ (fekete lányok) is követték őket. A tánc kezdetben tornagyakorlatokra – négykézlábra ereszkedve, háton fekvve, vagy fejtetőn végzett pörgés, csipőrázás, ugrálás (*hopping*) stb. – emlékeztetett, aztán, ahogy a táncosok az egymástól ellesett figurákat továbbfejlesztették, a *breakdance* ugyanolyan profizmust, találékonyságot, fegyelmet, fizikai felkészültséget megkövetelő, komplex táncforma lett, mint a klasszikus balett. Elburjánzottak a táncművészetet lazán forradalmasító hip hop koreográfiák – elég itt csak a „twerking”-re (a művésznők egyértelműen a közösülésre utaló *segg rázása*) emlékeztetnem az illetékeseket.

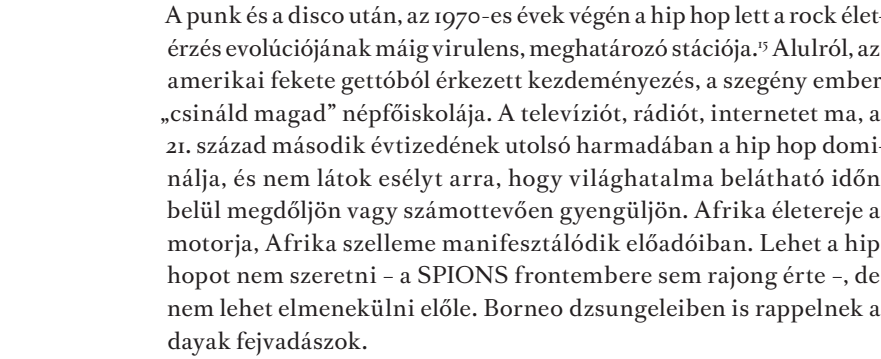
Külön fejezetet érdemelne a hip hop graffiti-alapú képzőművészete, amely többek között Keith Haring, Rammellzee és Jean-Michel Basquiat munkásságával jutott *mainstream* elismeréshez. A hip hop kultúra vizualitásához tartozik az előadók és követőik öltözködése is. Ők legitimizálták a szabadidő-ruházatot, a több kilós aranyláncok viselését és a fordítva viselt baseball-sapkát, a méregdrága futó- és kosárlabda cipők után a hasított bőr favágóbakancsot. Számos sike-res előadó saját divatcéget alapított. Miután az 1970-es évek második felében a popzenéhez társult a videó-művészet, hamarosan kialakult a hip hop videók sajátos formavilága, stílusa is.

11 Master of Ceremonies

12 Kötött ritmusra rögtönzött ritmikus beszéd, énekbeszéd – a talking blues hagyományát Bob Dylan is átvette és továbbfejlesztette.

13 A griot az orális hagyományok tárháza, az előadó – a középkori európai trubadúrok afrikai megfelelője – történetmesélő, költő és zenész egyben, aki, Homéroszhoz hasonlóan minimalista zenei kísérettel, ritmikus kádenciákba foglalva történelmi események emlékeit adja tovább az új generációknak, az emlékek közé aktuális témákat, pletykákat, maróan szatirikus politikai kommentárokat keverve.

14 A „b-boy” és „b-girl” kifejezések DJ Kool Herc találmányai.



DJ Helmut Spiell, a SPIONS frontembere átadja a *The Third Covenant* (A harmadik szövetség) című, a kínai *Változások könyvét* (Ji Csing) korszerűsítő műve kéziratát Dr. Hervé Zénouda francia médiakutatónak, az Université de Toulon, La Garde munkatársának © Fotó: Gina Blanca, 2017 június, Montreal, Kanada – kép a SPIONS Archivumból

Párizs falait a város születése óta falfirkák díszítették. A SPIONS odaköltözése idején, az 1970-es évek végén kezdték az 1968-as diáklázadások halványuló rajzait és szlogeneit – „LÉGY REALISTA – AKARD A LEHETETLENT” – kiegészíteni az amerikai stílusú, már nem ecsettel, hanem szórókannákkal felfestett kompozíciók. Az amerikai rap-számokat is nagyjából ugyanakkor kezdték a klubok DJ-i játszani. Hamarosan hip hop műsorok jelentek meg a helyi rádióállomások kínálatában.¹⁶ A South Bronx rapperei – Afrika Bambaataa, Grandmixer DST, Fab 5 Freddy, Mr Freeze és a Rock Steady Crew – 1982-ben, a New York City Blackout után öt évvel koncerteztek először Franciaországban. A francia nyelvű rap megjelenése csak kb. egy évtizeddel később, a szenegáli származású MC Solaar (Claude M’Barali) munkásságának köszönhetően következett be.¹⁷ A francia rap számok – nyilván a helyi történelmi hagyományok miatt – általában sokkal radikálisabban politikusak, mint a mintájukul szolgáló kortárs amerikai felvételek. A hip hop lemezek eladási számai tekintetében Franciaország jelenleg az Egyesült Államok után a második a világon.

Folytatása következik

15 Persze a korábban indult alpműfajok, mint a reggae és az underground attitűdöt mindmáig hitelesen megjelenítő hardcore metal nem tűntek el, de a hip hop gyorsan globálissá vált népszerűsége a háttérbe pozicionálta őket.

16 Például Sidney Duteil „Rapper Dapper Snapper” és DJ Dee Nasty „Funk à Billy” show-ja.

17 MC Solaar 1991-ben kiadott *Qui sème le vent récolte le tempo* (Aki szelet vet, tempót arat – Paris, France, Musicrama Records) felkerült az európai és afrikai slágerlistákra.



i n s i d e e x p r e s s →

ANRI SALA

All of a Tremble (Seawall), 2016

© Fotó: Szipőcs Krisztina

IRINA KORINA

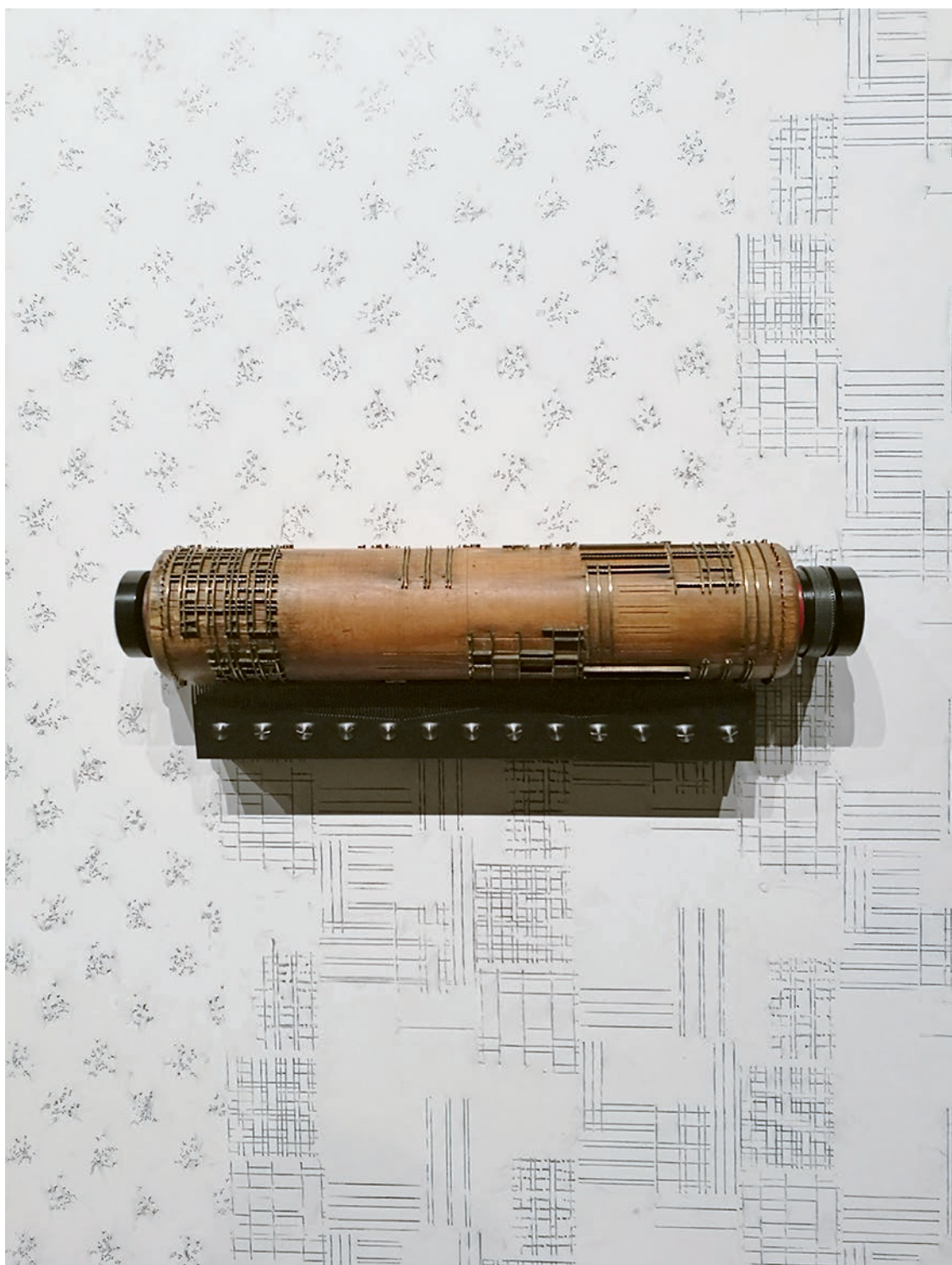
Good Intentions (Jószándék), 2017

© Fotó: Szipőcs Krisztina

Viva Arte Viva.

57. Nemzetközi Művészeti Kiállítás,

Velencei Biennále





TILLMANN HANNA: Énekesmadár, 2017, kollázs

BÚRA | A Hermina Alkotócsoport bemutatkozó tematikus kiállítása

BALOGH MÁTÉ, ÁDÁM ZSÓFIA, BOLCSÓ BÁLINT, ANTALACI, NAGY ZSÓFIA, GRYLLUS SAMU – KERTÉSZ KRISZIÁN, HORVÁTH BALÁZS, GOSZTOLA KITT, KEDVES CSANÁD, SZABÓ FERENC JÁNOS, LAKATOS ÁRON, MUNTAG LŐRINC, RUBIK ERNŐ ZOLTÁN, PETERNÁK ANNA, SÁNDOR LÁSZLÓ, PETERNÁK ZSIGMOND, SZIGETI MÁTÉ, PIROS BORÓKA, TORNyai PÉTER, TILLMANN HANNA, NÁDAS ESZTER, VÁCZI DÁNIEL

Budapest Galéria | 2017. november 8 – 2018. január 7. | budapestgaleria.hu

REIGL JUDIT életmű katalógus

A Reigl Judit Alapítvány, mint a művész kizárólagos megbízottja, megkezdte a művész festményeit összesítő életmű katalógus elkészítését, valamint a hitelesítő tanúsítványok kiadását.

A Reigl Judit Alapítvány felkéri a múzeumokat, művészeti központokat, galériákat és magángyűjtőket, hogy küldjék meg számára a tulajdonukban lévő Reigl Judit-alkotásokkal kapcsolatos valamennyi birtokukban lévő információt, lehetőleg a leltárbavételt megkönnyítő fényképes dokumentáció kíséretében.

A dokumentumokat a következő címre kérjük megküldeni:

inventaire@judit-reigl.com

FONDS DE DOTATION
JUDIT REIGL

J. Reigl