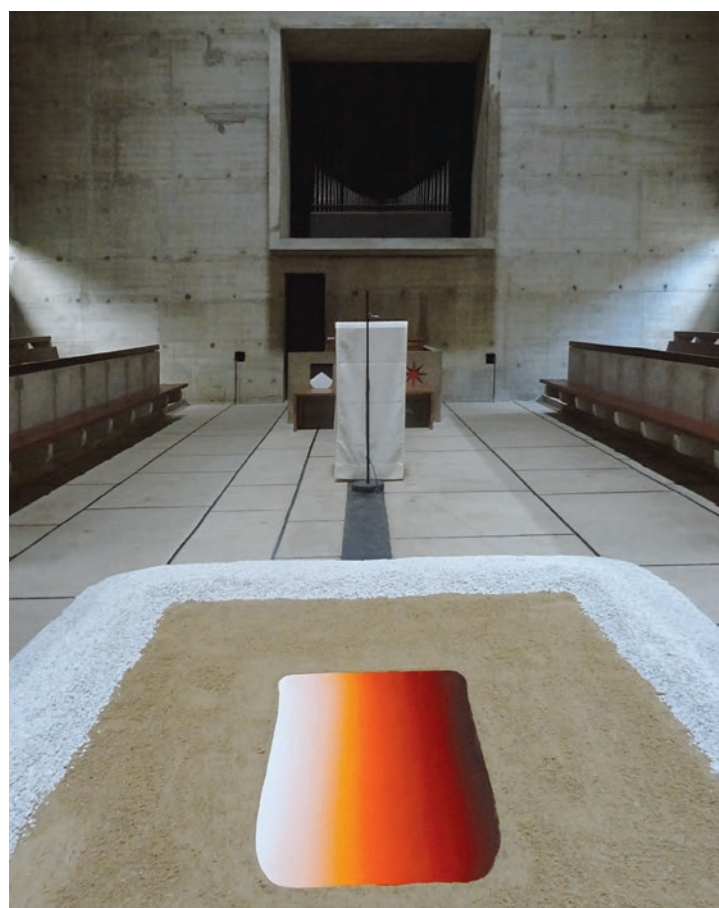




Lee Mingwei
Stone Journey, 2009 © Fotó: Cserba Julia



Lee Ufan
Dialogue, ouvert 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 kedvesebb 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 bronzmásokkal 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 egyikőt 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 papírtekercsekkel 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 ezerháromszáz újságíró érkezett.

Míg a két évvel ezelőtti biennáléről – amely kíméletlen kényszerrel tárta elénk az élet durva oldalát, az erőszakot, a brutalitást, a világban zajló háborúkat és azok következményeit –, a jövőre peszsimizmussal tekintő, szorongással teli állapotban távoztunk, addig a mostaniról felszabadult könnyedséget, a művészet szépségéből merített optimizmust visz magával a látogató. Ugyanakkor az ideai 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 a dada, a fluxus és ezek meghatározóan nagy egyéniségei. Ha sok elgondolkodtató, figyelemreméltó alkotás született is az utóbbi évtizedben, egyre gyakoribb a déja 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>

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 homoszexuális jogainak korlátozását jelentő törvények beiktatása miatt az orosz belpolitikát érte igen erőteljes és széleskörű kritika. Ezek az események, illetve a nyomokban 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 szöveggyűjtések, 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 Biennálé*,⁴ valamint a 2014-ben megrendezett *Manifesta 10*, 19. *Sydney Biennálé*,⁵ és 31. *São Paulo-i Biennálé*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 megalkotások bojkottálása – és *célját* – támpontok nyújtása az egyes szereplőknek, hogy miként reagáljanak ilyen helyzetekre – határozza meg. Érdeme, hogy egyszerre olvashatók interjúk bojkottálókkal és bojkottáltakal, 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>

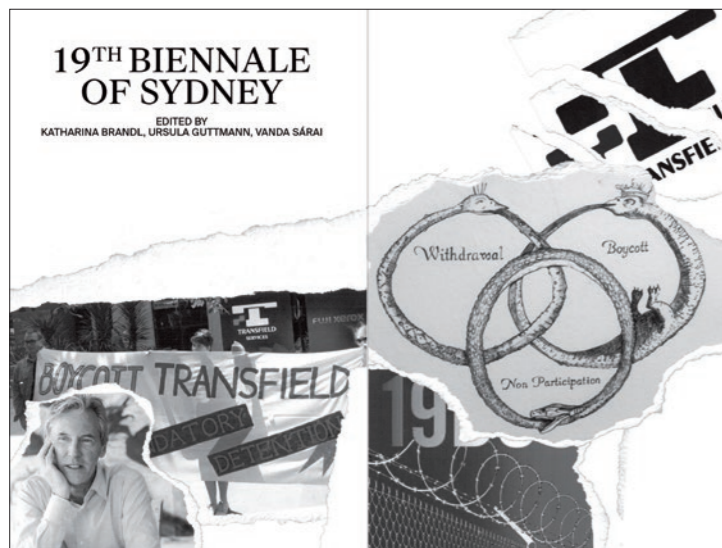
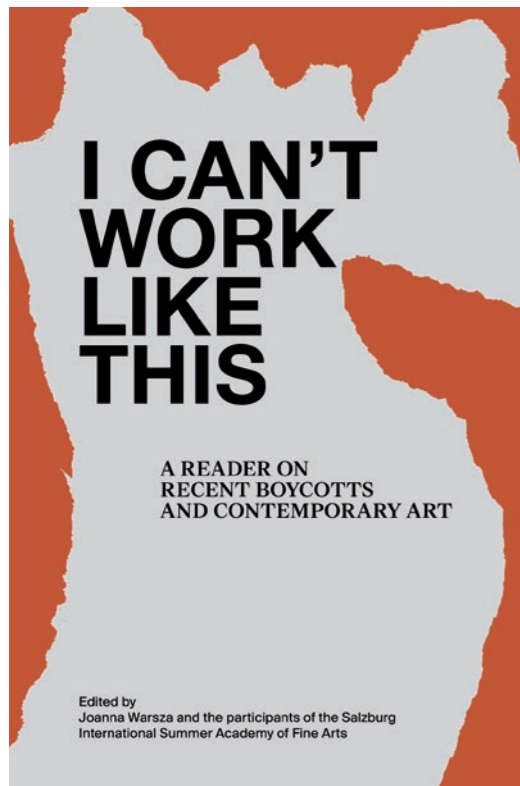
⁵ <http://www.biennaleofsydney.com.au/19bos/>

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, színlak 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 biennálé 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, hozzát teszi, hogy valójában mindkét esetben – úgy mond – 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 hatások 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 ÖĞÜTTŐL egy személyes prológos 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 cézzal szervezik-e, s a civil társadalom irányában szeretnének-e hosszútávú befolyást elérni, vagy a neoliborális kapitalista „fesztiválizmus” 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 időszakról 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

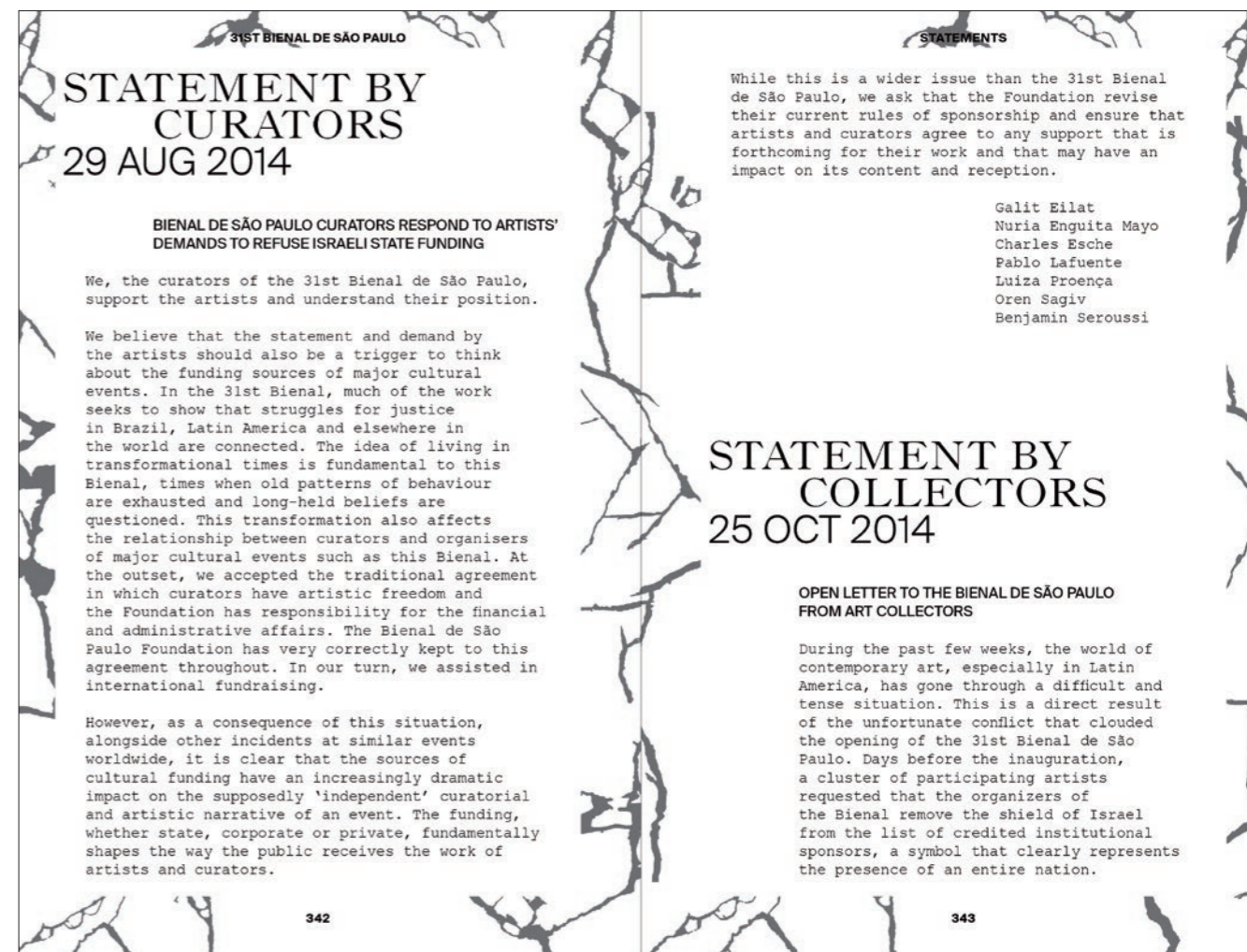
1966-ban, Los Angeles-ben¹⁴ vagy Robert Morris *New York Art Strike Against Racism* felhívása 1970-ben¹⁵), illetve olyan megmozdulásokat, melyek kifejezetten a művészeti intézményrendszerben azonosított problémákra hívták fel a figyelmet (például az 1969-ben létrehozott Art Workers' Union,¹⁶ mely, többek között a jogdíjak rendezését és a múzeumok mindenki számára való hozzáférhetőségét tűzte ki célul). Sholette azzal érvel, hogy az aktivista művészek nehezebb dolga van, mivel szembezáll 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 jutatták 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 szerkesztő-gárdája 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 *Izstambuli Biennále* – melynek kurátora FULYA ERDEMCI 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 legtöbbször 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 helyszínnek 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 VASIF KORTUNNAL készített interjú, melyben az *Izstambuli 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 HIRO STEYERL a biennáléra készült *Is the Museum a Battlefield?* (*Csatatér a múzeum?*) videójáról szóló beszámolót¹⁷ az izstambuli 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 kétezer 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 hámozhatóak 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

17 <https://vimeo.com/76011774>

18 <https://www.change.org/p/hedwig-fijen-we-ask-that-manifesta-2014-reconsider-st-petersburg-as-their-next-location>

19 <https://artportal.hu/magazin/jurij-lejderman-a-petervari-manifesta-bojkottjara-szolit-fel/>

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 Beligiorno-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 Beligiorno-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. *Biennalét* belpolitikai okokra hivatkozva bojkottálták: Pierre Restany *Non à la Biennale* manifesztumával megkezdődött a biennalé 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 Szentjóby 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 biennalés 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 biennalék bojkottjait ismerteti részletesen, addig a biennále műfaj átírásában jelentős szerepet játszó közép-kelet európai helyi biennalék maguk igitkeznak 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-muveszetert/>

24 https://www.peticiok.com/az_56_velencei_kepzvmveszeti_biennale_bojkottja

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* kiállításorozat² 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 átvélt *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

