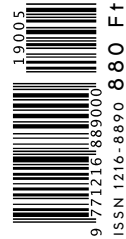


Balkon



kortárs művészeti folyóirat, Budapest

2019_5

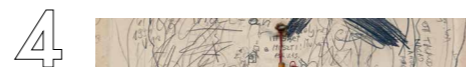


VÁRNAGY TIBOR

Tűz kontaktok, 1987,
fekete-fehér fotópapír, tűz, 24x18 cm

EL ANATSUI

Logoligi Logarithm, 2019
installáció, Haus der Kunst
© Fotó: Maximilian Geuter



4
BALÁZS KATA
Beszélgetés Várnagy Tibor
képzőművésszel II.
1990–2000-es évek eleje



17
**GADÓ FLÓRA – SZEGEDY-
MASZÁK ZSUZSANNA**
El Anatsui: Győzedelmes méret



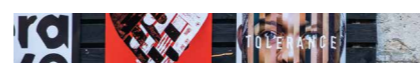
22
ÜVEGES KRISZTINA
Korszakváltások
Performansz-program az
58. Velencei Biennále
nyitójelében.



26
VETŐ JÁNOS
„Valahol a világűrben elsüjedsz egy
űrhajó”
Január Herceg Tova (Baksa-Soós
János) kiállítása



29
FEHÉR DÁVID
Az élet képei • Nagy Gabriella
új műveiről
Életnagyság • Nagy Gabriella kiállítása



34
**FODOR TAMÁS, SZIKSZAI RÉMUSZ,
JERGER KRISZTINA**
A tolerancia hangjai
Tolerancia plakátkiállítás



36
HAÁSZ KATALIN
Beyond a Certain Point
Poroszlai Eszter: *Beyond a Certain
Point 3.*



38
LÁNG ESZTER
Ősformák és rétegek
Bátai Sándor: *Princípiumok*

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 kerületi 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



Nemzeti Kulturális Alap

Beszélgetés Várnagy Tibor képzőművésszel II. ✨

1990–2000-es évek eleje ✨

Balázs Kata: *Hogyan alakult a pályád 1990-ben?*

Várnagy Tibor: Az év a Ligetben LÁBASS ENDRE kiállításával indult, amit MÁNDY IVÁN nyitott meg. A századik kiállításunk – mármint a Ligeté – egybe esett a Hejtes Szomlyazók fehérvári kiállításának megnyitójával¹ azon a tavaszon. Ezen a századik kiállításon LITVÁN GÁBOR rajzait mutattuk be, aki akkor már évek óta saját maga rajzolta a plakátjait. Nem sokkal korábban SUGÁR JÁNOS elvitte őt a váci grafikai műhelybe, hogy készíthessen egy széria litót. Ebből állt össze a kiállításunk anyaga. Azt találtuk ki Gáborral, hogy azt a zenés megnyitót, amit tervezett – ha jól emlékszem – Mozart operarészletekből, a Dózsában mutatjuk be. Ez egy kocsma-vendéglő volt, egy kis színpadszerű résszel, a Liget közelében, ahova nagyon gyakran jártunk megnyitók után és kiállításrendezés közben is.

1990 nyarán készült az első *Liget Almanach*² HALAS ISTVÁN segítségével, így amikor az USA-ba indultunk a feleségemmel, már vihettem belőle. Az évet számomra a *Fotokoktél* című bemutatóm nyitotta. Az FFS keretében FARKAS GÁBOR szervezett egy fotókiállítás-sorozatot a Bercsényiben, amelyben minden kiállító kapott néhány napot. Faresz kezdte, méghozzá úgy, hogy RAVASZ ANDRÁSSAL közösen hullámkartonnal beburkolta azt a falat, ahol az ablaksor húzódtott. Nem én voltam a következő kiállító, ezért volt időm kitalálni, hogy ha már ilyen jól letakarták az ablakokat, akkor építeni lehetne erre

¹ *A Hejtes Szomlyazók szvenvedélyes élete.* Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, 1990. március 31 – április 29.
² *Liget Galéria 1983-1990.* Szerk. Várnagy Tibor, tervezte: Halas István, XIV.ker. Művelődési ház, Budapest, 1990

* Az interjú előző része: Balázs Kata: Beszélgetés Várnagy Tibor képzőművésszel I. 1968–1989, *Balkon*, 2019/3., 4–14.
** L.d. <http://www.ligetgaleria.c3.hu/dupla9095.htm>; <http://www.ligetgaleria.c3.hu/dupla9601.htm>; <http://www.ligetgaleria.c3.hu/dupla0203.htm> (utolsó hozzáférés: 2019. június 30.)

a sötétkamra-helyzetre, s elkezdhetek akciózni fotóvegyeszerekkel³: 10×15 cm-es méretű fotópapírokra fixírel egy feliratot nyomtattam. A térbe zöld borospalackokat lógattam be – persze címke nélkül –, amelyeket feltöltöttem vízzel, és azokba kerültek az előzetesen preparált fotópapírok. A terembe lépve zöld fény fogadta a látogatókat, akik az üvegekben egy fehér papírt láttak lebegni. Az üvegek alján pedig azt a feliratot, hogy FORMALIN, amit – mivel körkörösön volt felírva –, úgy is lehetett olvasni, hogy INFORMAL. Az akció során hívót fecskendeztem a palackokba, minek hatására a fotópapírok elfekedtek, s így olvashatóvá vált rajtuk a felirat: A BENYOMÁSOM. Összeolvastva a palack feliratával: A BENYOMÁSOM INFORMÁL. Tautologikus cselekvéssor volt, ami a hagyományos – ha úgy tetszik – látványelvű fotográfiát vette célba, s azt próbálta meg bemutatni, hogy a fotó eszközeivel másképp is létre lehet hozni képeket, kiállítást.

BK: *Hogy emlékszel erre az évre a HEJTTES SZOMLYAZÓK működésének a szempontjából?*

³ http://www.dailymotion.com/video/xjg4dc_fotokoktel_creation (utolsó hozzáférés: 2019. június 30.)

VT: A Szomlyazókkal 1990 a *Virrasztás* című fesztivállal indult Dunaujvárosban,⁴ aztán a már említett székesfehérvári kiállításunkat rendeztük (amit szerintem rosszul oldottunk meg) és utána indultunk Hannoverbe (ahol a mi installációnk nekem szintén nem tetszett),⁵ miközben megálltunk Berlinben. Akkor készítettük az akciófestményünket az East-Side Galéria számára.⁶ Az a projekt azon alapult, hogy a Fal a nyugati felén a teljes hosszában tele volt graffitizve, miközben Keleten ezt a hatóságok nem engedték, s így az ebből következően teljesen csupasz maradt. A szervezők fiatal, kelet-európai művészeket kértek fel arra, hogy – reagálva a Fal leomlására – fessék tele a keleti oldalt. Minden résztvevő egy másfél szelvény méretű, körülbelül 6 méter hosszú, 3 méter magas falrészt kapott. Mi azt találtuk ki, hogy átdobunk fölötte egy vödör festéket, amiből néhány csepp nyilván jut majd a falra is, és részünkről ennyi. Igen ám, csak tíz kiló festéket 3 méternél magasabbra földobni, az végül csak ötöd-szörre sikerült. S, hogy megkülönböztethetőek legyenek a próbálkozásaink, több színt kellett használnunk. Ha elsőre sikerül, akkor az fekete lett volna. Ha harmadikra, akkor fekete és vörösésbarna (ami a nyomdai retusfesték színe volt akkoriban), de végül a második vödör fehér ment át. Hazafelé Hannoverből Bécsben megálltunk, ahol a Künstlerhaus SCHNELLE BILDER című kiállításának megnyitóján⁷ ismét megcsináltam a *Fotokoktél* című akciót, csak ott már angol felirattal.

BK: *1990-ben hosszabb időt töltöttél Amerikában. Min dolgoztál?*

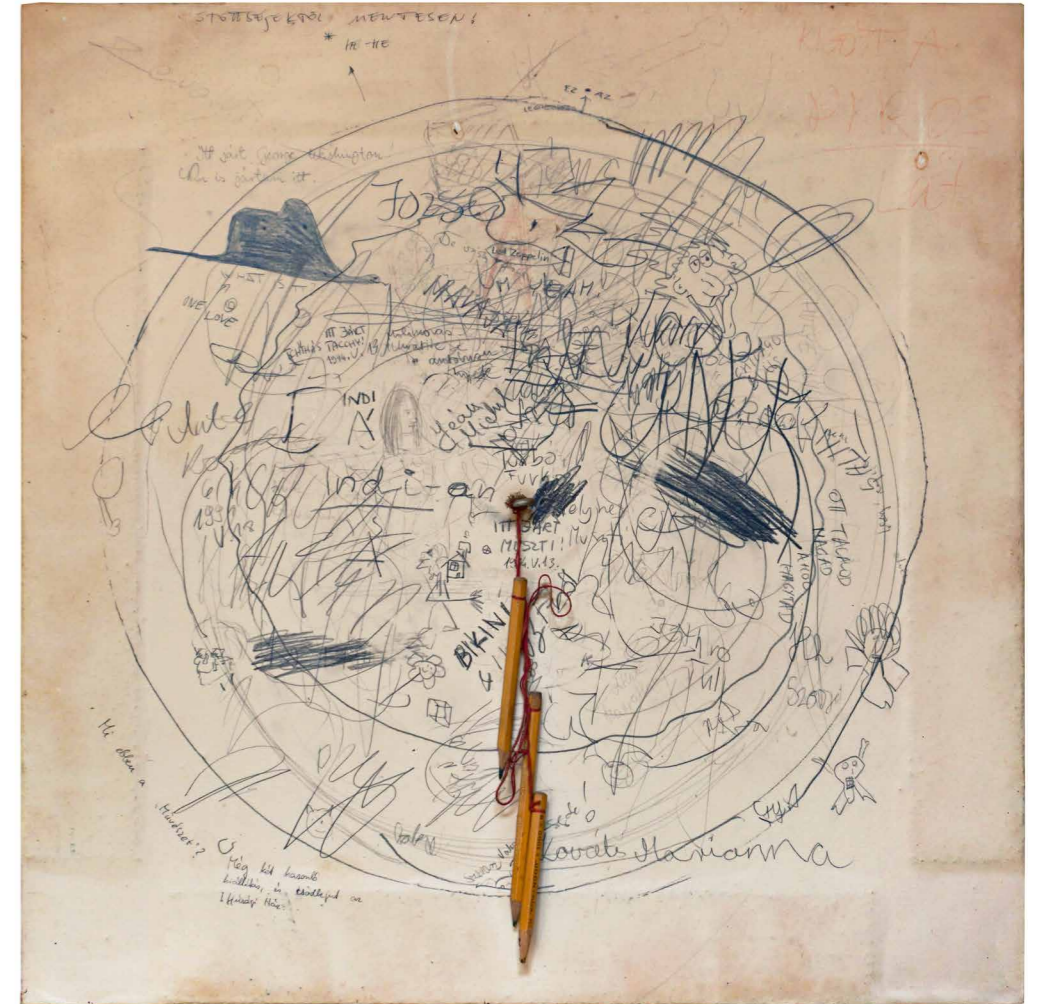
VT: Bloomingtonba (Indiana) mentünk, ott készítettük elő JOHN P. JACOB-bal a szamizdat kiállítás (*Hidden Story*)

⁴ *Virrasztás – performansz találkozó*, Bartók Béla Művelődési Központ, Dunaujváros, 1990. április 10., ld. <http://www.c3.hu/~ligal/hszvirr.html> (utolsó hozzáférés: 2019. június 30.)

⁵ *Inspiration: Sommer Atelier*, Messe Gelende, Hannover, 1990

⁶ *Stellvertretende Durstende: Farbe Übertrag*, East Side Gallery GDR, Berlin, 1990, ld. <http://www.c3.hu/~ligal/hszBerlin.html> (utolsó hozzáférés: 2019. június 30.)

⁷ SCHNELLE BILDER / AKTUELLE FOTOKUNST IM GESPRACH. *Künstler aus Polen, Ungarn, CSFR, Österreich*, Künstlerhaus, Bécs, 1990, résztvevő művészek: Zbigniew Thomaszczuk, Leszek Golec, Sławomir Barcik, Wojciech Prazmowski, Andrzej Lahowicz, Natalia LL, Stefan Wojnecki, Tibor Várnagy, János Vető, Tibor Zátonyi, Imre Drégely, Ágnes Eperjesi, Gábor Farkas, Zdeněk Lhoták, Pavel Blanka, Tamara Horáková & Ewald Maurer, Herwig Kempinger, Michaëla Moscouw, Gue Schmidt, Peter Dressler, Jana Wisniewski



Várnagy Tibor
Mandala (graffiti), 50×50 cm, 1994

katalógusát,⁸ majd John onnan utazott Richmondba a Hajas-retrospektívet⁹ megrendezni, mi pedig Andival, a feleségemmel New Yorkba, hogy megcsináljuk a *Hidden Story* installációját.¹⁰ Ott az volt a probléma, hogy a kiadványokat nem szerettem volna szekrényekbe meg vitrinekbe, illetve a falra rakni, hanem – legalább egy részüket – szabadpolcra, hogy a nézők belelapozhassanak. Maga az anyag elég bőséges, persze nem a teljesség igényével készült válogatás volt a hazai politikai- és kulturális szamizdatokból, miközben nemcsak füzetek, könyvek, de kazetták, jelvények, trikók, karszalagok, matricák is bemutatásra kerültek, mutatván, hogy a második nyilvánosság milyen sokrétű és kiterjedt volt. Ráadásul, ha nem is ugyanolyan mennyiségben, mint a hazai anyagokat, de cseh, lengyel, román, és keletnémet kiadványokat is tudtunk mutatni. A katalógus maga is egy szamizdat jellegű könyv-munka volt. A megnyitó remekül sikerült, jó volt a közönség, és elég sokan is eljöttek: Rimma és Valeriy Gerlovin, az orosz művészházaspár, akiknek John az azt megelőző évben mutatott be. De eljött Alison Knowles, Carlo Pittore, szóval nagyon szépen sikerült az egész. MARTHA WILSON¹¹ performanszművész, a kiállítóhely, a Franklin Furnace Archiv¹² alapító igazgatója New Yorkban, azt tervezte, hogy utaztatni fogja az anyagot, de végül nem kapott hozzá támogatást.

⁸ *Hidden Story: Samizdat from Hungary and Elsewhere.* Szerk. Tibor Várnagy, John P. Jacob, Franklin Furnace Archive, New York, 1991
⁹ *Nightmare Works: Tibor Hajas.* Anderson Gallery, School of the Arts Virginia Commonwealth University, Richmond, 1990. augusztus 30 – október 14.
¹⁰ *Hidden Story: Samizdat from Hungary and Elsewhere.* Franklin Furnace Archive, New York 1990. szeptember 27 - november 10.
¹¹ https://en.wikipedia.org/wiki/Martha_Wilson
¹² <http://franklinfurnace.org/about/>

BK: 1991-ben milyen események rendezésében vettél részt?

VT: A rendszerváltásnak ez az éve már kissé lendületét veszítettnek bizonyult. Pontosabban egy olyan évnak, mikor még futottak a dolgok, s pörögtek tovább, de egyre lanyhább érdeklődés mellett. Annyira a politikai kérdésekkel volt mindenki elfoglalva, hogy a kortárs művészetre szinte már senki se figyelt oda. Az 1990 őszen Varsóban bemutatott kortárs osztrák-magyar fotóanyag például 1991 elején érkezett vissza Varsóból Szombathelyre, immár kortárs lengyel művészek munkáival kiegészítve.¹³ De ennek sem lett olyan visszhangja, mint amit megérdemelt volna. A napilapoknak másra kellett a hely, s ennél fogva leálltak a heti kiállítás-kritikákkal. Már 1988-ban is megtörtént, hogy például amikor Hajdu István írt egy recenziót a *Magyar Nemzet*be a mi Nitsch-kiállításunkról,¹⁴ az végül azért nem jelent meg, mert – ha jól emlékszem – egy Sztálin-életrajzot (ami a rémtetteit részletezte), közöltek folytatásokban. Ez is mutatta, hogy a kortárs képzőművészet abban a helyzetben nem volt annyira érdekes, mint a politikai múltunk „feldolgozása”.

BK: Galériavezetői szempontból milyen volt a rendszerváltás időszaka?

VT: Meghatározó volt, hogy sok új galéria nyílt. Galériázni kezdett a Francia Intézet, a Goethe, aztán megnyílt a Knoll, a Várfok, s néhány más kiállítóterem is, ami azóta bezárt, illetve a Ludwig Múzeum. Az 1990-es évek első felében hozták létre az azóta is jellegadó kereskedelmi galériák jó részét, de rögtön az elejétől csinálni kezdte a Tűzoltó utcát az ÚJLAK, a Bartók 32-t pedig St. Auby vette át és kezdte fejleszteni. Mindez számomra azzal a következménnyel járt, hogy a Liget profilját is újra kellett gondolnom. Vissza kellett fognom a fotókiállítások számát, mert a gyakoriságuk miatt elkezdtek bennünket fotógalériaként emlegetni. Mondanom se kell, hogy nem voltunk azok, de a külföldi cseréink legkényelmesebb eszköze a kortárs irányok bemutatására leginkább alkalmas, ugyanakkor könnyen kezelhető és szállítható fotó, meg a videó volt. A másik, amin változtatnom kellett, az a nyitvatartási idő volt. Ennyi társintézménnyel párhuzamosan dolgozva átálltunk előbb a három, majd a 1990-es évek végétől a négy hetes kiállításokra. Az A/3-as plakátoknak se volt többé értelmük, így képeslap méretű meghívókat kezdtünk el kiküldeni.

BK: Az 1990-es évek elején EPERJESI ÁGNES képzőművésszel dolgoztál együtt. Ennek mi a története?

VT: 1991 elejétől 1995 elejéig dolgoztunk együtt, s ebben az időszakban mindent Eperjesi-Várnagy néven mutattunk be, kivéve azokat a műveket, amelyeket Derkovits-ösztöndíjasként állítottam ki 1991 és 1994 között. Csináltunk együtt művészkönyveket (*Egy könyv 1992, Előjelek 1991/1995*), fotós munkákat, installációkat, s mindösszesen – ha jól számolom – nyolc közös kiállítást (ebből egyet-egyet Varsóban, illetve Hamburgban), miközben több mint egy tucat csoportkiállításon is szerepeltünk. Most itt a közös műveken azért nem szeretnék végigmenni, mert hogy mi melyikünk ötlete volt, azt utólag eléggé másképp látjuk, de ezt majd a művészettörténészek szét fogják tudni szálazni.

BK: Milyen a Ligetben rendezett kiállításokra emlékszel vissza a legszívesebben 1991-ből?

VT: Abban az évben számomra a MARIA LAVMAN-VETŐ JÁNOS páros bemutatkozása volt az egyik legkedvesebb, és UJJ ZSUSZI Másodikja, illetve BERNÁTH Y SÁNDOR anyaga, mert az a rendszerváltást követő

legelső cenzúrázási eseményre reflektált. Sándor rajzolta ugyanis az *Új Hölgyfutár* borítóját, ahol az új-régi magyar címert két meredező farkú ördög tartotta a kezében. Nem sokkal azt megelőzően zajlott a vita, hogy az új Magyar Köztársaság címere a Kossuth-féle, vagy a koronás címer legyen-e. Számomra evidensnek tűnt, hogy az előbbi (ha már köztársaságként, s nem királyságként folytatjuk), de az új honatyák a koronás mellett döntöttek. Annak heraldikailag nem része a két angyal, s ezeket alakította át Sándor két ördögfiókává. Persze ez csak egy karikatúra volt, bordó alapon fehér vonalakkal, de Torgyán meginterpellálta a Parlamentben, mondván, ez egy nemzeti jelkép meggyalázása. Azt a számát az *Új Hölgyfutárnak* be kellett zúzni. Ezt követően rendeztük meg Bernáth Y *Antihistory/10 igaz plakát 1979–1986 / avagy úgy látszik a >három T<-ből nekem a tűrés marad* című kiállítását.

További kedvenc kiállításom volt HÁY ÁGNES *Haláltánc* című anyaga 1991-ből. Kiállításrendezés közben beszélgettünk, és Ági szinte elárasztott kiállítási ötletekkel: többek közt a képregény-kiállítás, és az epigonkiállítás azok, amik meg is valósultak: a képregény-kiállítás szinte azonnal. 1991-ben még osztrák kiállítónk is volt a Ligetben, de aztán 1992-től szép lassan elkezdett kihűlni az a lelkesedés, amit a rendszerváltás miatt éreztünk. Persze végre szabad volt a sajtó, új lapok jöttek létre, nekilódult a könyvkiadás, s egymás után adták ki az addig tiltott műveket, szerzőket. Mi különösen a korabeli *Magyar Narancs* szerkesztőivel voltunk jóban. A Ceausecu-féle falurombolás elleni tüntetés után, amint hazaértem, már hívtam is elő a filmet – méghozzá a szokásos szolarizációs eljárással –, és amint elkészült a nagyítás, rohantam át vele VÍG MÓNIKA szerkesztőhöz. A címlapra tették a képet, mert tetszett nekik, hogy nem egy szabályos fotó, mint az összes többi újságban. A Szomlyazókról, meg a Ligetről is rendszeresen hoztak anyagokat.

BK: 1992-ben hogyan folytatódott a Liget története?

VT: GERLÓCZY SÁRIÉ fontos bemutató volt. Részben azért, mivel főleg az amerikai utak hatására tudatosodott bennem, hogy mennyi női kiállítónk van a Liget programjában. Nem volt lelkiismeret

furdalásom, mert úgy éreztem, minden olyan művésznő (akár legelső) kiállítását bemutattam, akiről tudtam, és akik jók voltak. Még az se érdekelt, mikor ezeket a szakma nem vette komolyan, mint például Ujj Zsuzsi esetében, mert a vélemények egy részét konzervatívnak tartottam. Ugyanakkor, mikor számolni kezdtem, mégiscsak az derült ki, hogy az összes kiállítónknak még csak az egynegyede sem nő. Mint szempont ez ekkor tudatosodott bennem. Gerlóczy Sárít korábban nem ismertem, mert egy nálunk idősebb nemzedék tagja, illetve azért, mert más intézményektől se kapott különösebb figyelmet, de a találkozás vele hatalmas felfedezés volt szakmailag és emberileg egyaránt.

KEREKES GÁBOR 1992-ben mutatta be a Ligetben mindazt, amin az 1985/86-os leállása után dolgozni kezdett. Azért vagyok büszke erre, mert Gábor addig nagyon kevés egyéni kiállítást rendezett, és nagyon megtisztelő volt számomra, hogy hozzánk 1985-ben is, meg 1992-ben is ilyen, a pályája szempontjából fontos anyagokat hozott.

Aztán – Háy Ági intenciói szerint – megszerveztük az *Első epigonkiállítást*, és nem sokkal korábban kerülhetett hozzánk Lia néni, akivel a kapcsolatunkat, máshol már elmeséltem.¹⁵ DEÁK ERIKA akkor még New Yorkban élt, de ő hozta el hozzánk ALLEN FRAME fotóit is ebben az évben. Nem térnék ki most az összes kiállításra, csak még két bemutatóra, ami a Ligetben volt év végén. Az egyik a *Mű könyvek/Könyv művek*, amit BÖRÖCZ ANDRÁSÉKKAL csináltunk közösen. Nemzetközi anyag volt, mert András és párja, ROBBIN SILVERBERG, New Yorkban erősen benne voltak a művészkönyvek gyártásában, s abban a nemzetközi hálózatban, ami ezekkel foglalkozott. Nálunk is – és ezt talán nem hangsúlyoztam eléggé – az 1980-as években szinte minden művész csinált egyedi vagy néhány példányos házi készítésű könyveket, füzeteket: ez része volt a mi korabeli szamizdat kultúránknak. De Eperjesi Ági például más egészen más irányból érkezett e témához: ő az Iparművészeti Főiskolán tanult tipografálni, könyveket tervezni, úgyhogy ilyen értelemben hozzám képest profi volt. Mikor korábban a magam



Eperjesi Ágnes – Várnagy Tibor
Magvas kiállítás / Der Kern einer Ausstellung, Künstlerhaus, Hamburg, 1992

művészkönyvein dolgoztam, sejtelmem se volt a tördelés, a tipográfia írott és íratlan szabályairól, csak csináltam, ahogy jónak láttam. A kreatív oldalát tekintve ez rendben is volt, de volt mit tanulnom Ágitól. Élveztem, mert ami korábban ösztönös döntés volt, az innentől tudatosává válhatott. Nem melleleg ugyanez történt a fotóval is. Ági fotó szakot is végzett, én pedig néhány barát és kolléga tanácsait követve kezdtem el fotózni. Persze az FFS is sokat fésült rajtam. Tulajdonképpen a kezdetektől kétféle úton haladtam: az egyik vonal volt a kísérletező, a másik a tárgyszerűbb naplózása a családi életünknek, a Ligetnek, a Szomlyazóknak, az utazásainknak. Az évtized végére az utóbbiakat is „borítottam” a szolarizálással. 1992-ben az utolsó izgalmas kiállítás a Ligetben FARKAS GÁBORÉ volt, aki a Liget utcájával párhuzamos Abonyi utcában lakott. Azt találta ki, hogy ezen a két helyszínen állít ki: a saját műtermében, illetve nálunk. A megnyitót úgy oldotta meg, hogy két zenészt hívott a Csokonai Vitéz Műhelyből, akik egyszerre játszottak a két helyszínen, a Ligetben, és Gábor műtermében. Kábelben össze voltak kötve, úgyhogy a helyszíneken egy-egy zenészt láttál, de mindkettőt hallottad.

1992-ből még CHRISTOPH RAUCH *Dupla* című anyagát kell említenem. Ez nem egyszerűen csak remek kiállítás volt, de a nyitánya is az 1990-es

¹³ FOTOANARCHÍV II. Kreatív fotográfia Ausztriából, Lengyelországból és Magyarországról, Szombathelyi Képtár, Szombathely, 1991. január 18 – február 10., ld. <https://www.youtube.com/watch?v=AxzP3ByYFA4> (utolsó hozzáférés: 2019. június 30.)

¹⁴ *Das Orgien Misterien Theater – Fotók és videók Hermann Nitsch 1963–1988 közötti akciójáról.* Liget Galéria, Budapest, 1988. június 3., ld. <https://www.youtube.com/watch?v=NJgdzWTiozq> (utolsó hozzáférés: 2019. június 30.)

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=WoQ1TEVIsPM> (utolsó hozzáférés: 2019. június 30.)

éveken át végig tartó kiállításcseréknek MONIKA WUCHERREL és Christoph Rauchhal. Monika művészettörténet szakos hallgatóként ösztöndíjjal Budapesten tanult. 1989/90-ben találkoztunk, mert járt a Liget megnyitóra. 1990 második felében vagy 1991-ben Christoph-fal jött Budapestre, és mint kurátor rendezte meg a kiállítását a Bercsényiben. Ennek során lettek egy pár. Megkértem őket, hogy a Ligetben is csináljanak valamit. Így indult, hogy Hamburgból, ahol éltek, elkezdtek fiatal művészeket hozni Budapestre, illetve magyar művészeknek kiállításokat csinálni Hamburgban. BENCSIK BARNABÁS, aki akkortájt vette át a Stúdió Galéria vezetését, azonnal beszállt. A Stúdió Galériának az 1980-as években talán még vezetője se volt, nemhogy kurátora. Miután egyesületté váltak, ezt is újragondolták, s akkor került a Stúdió Galéria élére Barna. Azon nyomban kitalálta a *Gallery by Night*ot, és még sok mindent, amitől az FKSE galériája pillanatokon belül nagyon izgalmassá vált. **BK:** *Milyen emlékezetes saját kiállításod/tok nyílt ebben az évben?*

VT: A tavasz derekán mutattuk be a *Magvas kiállításunkat* Eperjesi Ágnessel a Stúdió Galériában.¹⁶ Maga az ötletadó *Magvas kép* még az előző év kora nyarán keletkezett. Cseresznye- és meggymagokat ültettem be egy rajztablába úgy, hogy picit belefúrtam a lemezbe, a magvak pedig félig kiálltak belőle. Ebből jött az ötlet, hogy csináljuk meg ezt egy kiállítóterem falán is. Időközben Monikáék is jártak nálunk, akiknek ez és az *Epigon* tetszett meg annyira, hogy meghívják őket Hamburgba. 1992 nyarán utaztunk Ágival Németországba. Monikáékkal Kasselben találkoztunk, ahol együtt néztük meg a *documentát*, amiről a *Nappali Ház* számára készítettünk Ágival egy képes tudósítást.¹⁷ Onnan mentünk Bonnba, ahol Ági a Frauen Museum meghívására töltött el néhány hetet, s onnan utaztunk tovább Hamburgba, hogy a Kunstlerhausban megcsináljuk a *Magvas kiállítás*át.¹⁸ A budapesti közönség nem igazán „merte” vagy akarta megérinteni a falba ültetett magokat, a hamburgiak annál inkább. A Stúdió tere volt a szebb, ahol középről nyílt az ajtó, s ennél fogva volt két utcai kirakat, meg két fal állt a rendelkezésünkre. Tisztán szembe lehetett állítani a sok kis apró magot az egy nagy maggal, a tojással. A kirakat egyik ablakában lógott a rajztabla, a másik oldalon meg egy kétoldalas tojás fotogram.

BK: *A külföldi szereplések hogyan alakultak ebben az évben?*

VT: 1992 tavaszán mentünk Ágival a Mala Galériába, miután az előző évben összefutottunk Marekkal Wrocławban a *Második Kelet-Nyugati Fotókonferencián*. A varsói megnyitón találkoztunk személyesen JANUSZ BAKOWSKI-val, aki aztán a műtermébe is meghívott. Janusz részt vett az USA-ban bemutatott kelet-európai kiállításunkon azokkal a korábbi (1974-es) képeivel, amelyek a megszólalásig emlékeztettek TÜRK PÉTER az 1970-es években készített vizuális általánosításaira. Janusz idősebb volt Péternél, s néhány évvel később meg is halt, de mi még közvetíthettük számukra egymás munkáit.

BK: *Szakmai szempontból mi jellemezte 1995-öt?*

VT: Megcsináltam a Liget 1990–1995 című kiadványt,¹⁹ illetve TANDORI DEZSŐ-vel *A vízre írt név* című kötetet.²⁰ Fontos, hogy a Pro Helvetia támogatásával beindult a LIGA,²¹ ami Bencsik Barna ötletére a korabeli nonprofit hazai kiállítótermeket egyesítette és támogatta. Benne volt a Stúdió, a Bartók 32, a Liget, az akkor induló dunaújvárosi ICA, meg

Vörösváry Ákosék ugyancsak akkor induló diszeli Látványtára. Részben a Keserű Katalin által rendezett *80-as évek* kiállítás²² kapcsán, részben annak köszönhetően, hogy elkezdett beindulni nálunk a műkereskedelem, rá kellett ébrednem, hogy a mi kiállítótermeinkben, amelyeknek egyre tetemesebb része kereskedelmi galéria volt, mennyire háttérbe szorul a rajz műfaja. Nem feltétlenül a grafika, hanem a rajz, ami a legelevenebb, legközvetlenebb művészeti műfaj. Ráadásul az is feltűnő volt, hogy mennyire kimaradt ebből Tandori. A költő, aki rajzol, kicsit olyan, mintha külföldi lenne: elkalandozik valami számára idegen területre, de az nekünk, művészeti szakembereknek nem számít. Márpedig T.D. frottázsai az 1980-as években számos kiállításon ott voltak, ahogy az is szenzációnak számított, hogy Maurer Dóra remek T.D. borítói után T.D. saját frottázsai kezdtek megjelenni a kötetei borítóin. Ebből lett a Ligetben a legelső, háromrészes Tandori-kiállítás 1995-ben. De egyéb olyan bemutatók is, amelyek a rajzokra, frottázsokra koncentráltak (SWIERKIEWICZ RÓBERT, FELUGOSSY LACA, MEDVE ANDRÁS, KOZMA GYÖRGY, WEBER IMRE stb.).

BK: *Hogy találkoztál Tandori Dezsővel?*

VT: Az első nálunk bemutatott önálló kiállítása, vagyis *A vízre írt név* kapcsán, s legelőször a galériában. Levélben kértem fel, telefonon beszéltek meg az egészet, de aztán személyesen hozta a rajzokat, gyakorlatilag 6-7 mappában. És akkor elkezdtünk róluk beszélgetni. Mint most utólag tudatosodott bennem a korabeli fotóimat nézegetve, mindig a földön ülve és cigarettázva. Miközben el is kalandoztunk a rajzoktól, majd újra visszatértünk hozzájuk. Arról kérdezgettem, melyik mikor készült, de az például nagyon érdekes, sőt meglepő volt számomra, hogy miután mindent átbeszéltünk, teljesen szabad kezét adott abban, hogy magát a kiállítást miként rendezzem meg. Így kezdődött, majd a legelső kiállítás-trilógia után, ami megpróbálta fölvezetni az ő – akkor még csak – két évtizedes képzőművészeti tevékenységét, megcsináltuk az erről szóló kis könyvet.

BK: *Milyen emlékezetes közös munkáitok készültek?*

VT: 1996-ban együtt állítottunk ki a *Gallery by Night*-on *Örök talaj* címen,

²² *80-as évek – Képzőművészet*. Ernst Múzeum, Budapest, 1994. szeptember 22 – november 4.



Várnagy Tibor
Let it be, 1995 (lappang)

ami a *Padló példázatok IV.* alcímet kapta nálam, folytatva az Ágnessel a *Polifónia* keretében közösen készített *Kréta kört* (1993).²³ Az alapötlet Bencsik Barnabásé és Weber Imié volt, mert ők szállítottak a Stúdió Galériába egy jó mázsa homokot, amivel be lehetett teríteni a padlót. Dezső mániája akkor már a löverseny volt, s ő azt javasolta, szórjunk szét a homokon egy csomó citromot. Az én ötletem az volt, hogy Dezső rajzait kis rudacskákra ragasztva zászlóként állítsuk ki, amelyek a „löversenypálya fölött lobognak”. Dezső-vel akkor már nagyon baráti viszonyban voltunk. Kért, hogy tervezek neki borítókat,²⁴ s én csináltam is, nagy élvezettel.

²³ Eperjesi Ágnes – Várnagy Tibor: *Padló példázatok 2. – Tanulmányok a kréta körhöz*. Budapesti Tanítóképző Főiskola, Budapest, 1993. november 30. → *Polifónia. A társadalmi kontextus mint médium a kortárs magyar képzőművészetben*, Budapest, különböző helyszínek a városban, 1993. november 1 - 30., ld. <http://www.wold.sztaki.hu/providers/nightwatch/szocpol/masmunkak/kreta.html>, <http://catalog.c3.hu/index.php?page=work&id=990&lag=HU> (utolsó hozzáférés: 2019. június 30.)

²⁴ Tandori Dezső: *Az evidenciátörténetek*, 1996; *A semmi kéze*, 1996; *Kész és félkész katasztrófák*, 1997. Mindhárom könyv a Magvető Kiadónál (Budapest) jelent meg.

Az első Ligetes kiállítás-trilógiája²⁵ után szinte évről-évre mutattuk be az újabb és újabb anyagait. Intenzíven leveleztünk, beszélgettünk telefonon, írtam a képzőművészeti életművéről a *Balkonba*.²⁶ Nagyon nem tetszett nekem, hogy a képzőművészeti életművéről a mi szakmánk mennyire nem szeretne tudomást venni, miközben arra ugyancsak büszkének kellene lennünk. Ez 2004-ig tartott, mikor Bencsik Barna a hollandoknál rendezte a magyar évadot. Akkor a Galerie van Gelder keresett meg, s az általam javasolt művészek közül KISSPÁL SZABOLCS, Tandori, és St.Auby alkotásaiból mutattak be egy kiállítást Amszterdamban.²⁷ Dezső és köztem a kapcsolat persze ezt követően se szakadt meg. 2007-ben közös installációt csináltunk a 2B *Bartók bogarai* című kiállítása számára,²⁸ majd szólókiállítás is rendeztünk ugyancsak a 2B-ben, 2009-ben.²⁹

BK: *A rajz ismét fontos szerepet kezdett betölteni a saját munkáidban is az 1990-es évek közepén, miért?*

VT: 1995/96-ban, az azt megelőző években készített mandalák után, visszatértem a tearajz-sorozathoz. A mandalák esetében arról volt szó, hogy kisebb-nagyobb fatáblákat preparáltam, amelyek közepéről

²⁵ Ld. <http://www.ligetgaleria.c3.hu/dupla9601.htm> (utolsó hozzáférés: 2019. június 30.)

²⁶ Várnagy Tibor: *A keresztretjérvény színelmélete, és tovább*. Tandori kiállítás-trilógiái a Ligetben, Balkon, 1998/12., 9-13.

²⁷ *Freedom Borders: Szabolcs KissPál, Dezső Tandori, IPUT (International Union of Telecommunications - superintendent: Tamas St.Auby)*. Galerie van Gelder, Amsterdam, 2004. október 9 – november 7., ld. <http://www.galerievangelder.com/showarchive/archivefreedomborders.html> (utolsó hozzáférés: 2019. június 30.)

²⁸ *Bartók bogarai*, 2B Galéria, Budapest, 2007. március 6 - április 14., ld. <http://www.2b-org.hu/archiv35.html>;

²⁹ *A PART ALATT. Hajagos Andrea, Tandori Dezső és Várnagy Tibor kiállítása*, 2B Galéria, Budapest, 2007. március 25 - április 18., ld. <http://www.2b-org.hu/2b.html>



Várnagy Tibor
Minden zászló szögletes, 2000, festett, faragott rajztábla, 50 × 35 cm

rajzeszközöket, ceruzákat, színes ceruzákat lógattam le különböző hosszúságú spárgákra kötve, illetve az üres és fehérre festett, vagy fehér lapokkal burkolt táblák alá smirgli darabokat ragasztottam, hogy ne a teljes felületükre lehessen rajzolni. A mandala szakrális tárgy, de ahogy én ezt felkínáltam, hogy a táblákra a nézők rajzolhassanak, bizonyos értelemben WC-falfirka lett belőle. Egyszerre szent és profán, mert a spárgák hosszúsága, meg a smirglik elhelyezése azért elég jól szabályozta, hogy hova lehet firkálni. A tearajok pedig úgy kezdtek átalakulni, hogy már nem is mindig ragaszkodtam a tushoz, az ecsethez, mert filctollal is meg tudtam csinálni majdnem ugyanazt, amit 1987/88-ban még csak ecsettel. Úgyhogy mikor TATAI ZSÓKA felkért, hogy mutassak be egy kiállítást³⁰ az általa vezetett Bartók 32-ben, számomra evidensnek tűnt, hogy a tearajokból fogok kiállítani 40-50 darabot, illetve – mivel időnként összekeverték a neveinket – VÁRNAI GYULÁT vonom be ebbe az folyamatba. Mondtam Gyulának, hogy én A/4-es rajzokat szeretnék bemutatni, mire kiderült, hogy neki ezeknél még kisebb vázlatai vannak. Aztán jött az ötlet, hogy ő ezeket felnagyítja, falnyi méretekben. Ebből született a *Lassan változik* című kiállításunk: Gyula műveit csak messziről lehetett látni (az azokról készített raszterezett fénymásolatokat föltapétáztuk a falra), az enyémekeket pedig szinte csak kartávolságnyi közelségből, ahonnan az ő rajzainak a felnagyításai már nem voltak összeolvashatók.

³⁰ *Lassan változik. Várnai Gyula és Várnagy Tibor kiállítása*, Bartók 32 Galéria, Budapest, 1997. február 7-23.

BK: A fotó háttérbe szorult ekkoriban?

VT: Ekkoriban színes negatívra fényképeztem, amiket a Fotex-szel hívtam elő, nagyítottam le. Ezek Liget-dokumentációk, társas- és útiképek, portrék, amiket a házilag készített panorámaképek irányába kezdtem elvinni.

BK: Kurátorként milyen egyéb projekteken dolgoztál ebben az időszakban?

VT: Izgalmasnak és tanulságosnak bizonyultak a *Chimaera* című kiállítással³¹ kapcsolatos kuratori élményeim. Ott T.O. IMMISCH – a Staatliche Galerie Moritzburg kurátora – Johnt (John P. Jacob) kérte fel vezető kurátornak, lényegében az M.I.T.-n rendezett kiállítás³² tizedik évfordulója alkalmából. Az volt az elképzelés, hogy egy évtized múltával mutassuk be ismét, hogy hol tart most, immár nem Kelet-, hanem Közép-Európa kortárs fotóművészete. Elvégre már az *Out of Eastern Europe: Private Photography* című kiállítás is egy kelet-közép-európai anyag volt, tekintve, hogy 1986/87-ben a korabeli Szovjetunióból, Romániából stb. nem érkezett hozzá anyag. John elképzelése az volt, hogy minden érintett országból fölker egy-egy társkurátort, akikkel összeül, hogy együtt találjuk ki a részletet. Halléban találkoztunk bő egy évvel a kiállítás előtt, s valamennyien vittünk 10-10 művésztől 6-8 művet, vagy 2-3 sorozatot diákon. Ezeket vetítettük le egymásnak, s a látottakat megvitatta választottuk ki, hogy végül mit válogassunk be a kiállítás anyagába. A mi anyagunkban szép számmal szerepeltek nőművészek – miközben az osztrákokat leszámítva a többiekében még nem igazán –, de a nagy, központi kiállítással párhuzamosan kisebb bemutatókat is rendezhettünk a város kisebb kiállítótermeiben.³³

³¹ CHIMAERA: *Aktuelle Photokunst aus Mitteleuropa / Contemporary Photo Art from Central Europe*. Staatliche Galerie Moritzburg Halle, Landeskunstmuseum Sachsen-Anhalt, 1997. június 29 – augusztus 17., Résztvevő művészek: Sabine Bitter, Anna Beata Bohdziewicz, Veronika Bromová, Krzysztof Jerzy Cichosz, M.C. Csáky, Ágnes Eperjesi, Stano Filko, Seiichi Furuya, Barbara Klemm, Elke Krystufek, Matthias Leupold, Clemens Mitscher, Irena Nawrot, Tomáš Ruller, Rudo Sikora, Jindrich Streit; kurátorok: Antonin Dufek, Monika Faber, T.O. Immisch, John P. Jacob, Lech Lechowicz, Václav Macek, Tibor Várnagy

³² *Out of Eastern Europe: Private Photography*. MIT List Visual Arts Center, Hayden Gallery, Cambridge, MA, 1987. január 17 – április 12.

³³ Galerie Schmeerstrasse: Zsolt Veress (Csaba Nemes), Konrad Kuzyszyn, Dezső Szabó; Galerie Sünf Sinne: Sinje Dillenkofer, Clemens Mitscher; Galerie Marktschlössen Halle: Václav Jirásek, Grzegorz Przyborek, L'ubo Stacho; Galerie Charlottenburg: Florian Merkel, Kamil Varga

BK: Ebben az időszakban találkoztál az aktivista, részvételiségen alapuló művészeti gyakorlatokkal...

VT: Számomra tapasztalati meg inspirációs szinten a zürichi Rote Fabrikban³⁴ (amit nők vezettek, erős feminista felütéssel) kezdődött a public arttal és a művészeti aktivizmussal történő ismerkedés. Nem klasszikus értelemben vett kiállításokat, hanem beszélgetéseket, konferenciákat szerveztek, és az azokhoz kapcsolódó részben ambient, részben információs tereket alakítottak ki. Zürichbe egyébként Bencsik Barnával mentünk körülnézni 1995-ben, s természetesen a Pro Helvetia támogatásával. Maga a projekt a Független Képzőművészeti Műhelyek Ligájának keretében jött létre, s nem csak mi utazhattunk el Svájcba szakmai kapcsolatokat létrehozni, hanem a LIGA többi intézményének képviselői is. 1997 elején a Kombiramába³⁵ hívtak vissza bennünket egy nemzetközi konferenciára,³⁶ amin TÍMÁR KATIVAL és PÁLDI LÍVIÁVAL vettünk részt. Ez az előadás-, illetve beszélgetés-sorozat a független, non-profit kiállítóterek gyakorlatát, és lehetőségeit vizsgálta. Amibe mi akkor innen Budapestről úgy csöppentünk bele, hogy nálunk akkor még nem nagyon volt fogékonyság a public art-ra, és egyáltalán arra a fajta politikai művészetre, amiről ott szó volt. Úgyhogy a szintén zürichi Shedhalle 1998 végén rendezett *Money Nations*³⁷ című projektjéhez még alig-alig lehetett hazai partnereket találni, s még nehezebb volt a helyzet a művészeket illetően. Ebből a vákuumból jött létre az ERHARDT MIKLÓSSAL és DOMINIC HISLOPPAL, illetve az ANDREAS FOGARASIVAL történő megismerkedésem, s mondhatom, barátságom. Andreas akkor még főiskolás volt Bécsben, s a *Money Nation*-projekt kapcsán keresett meg, Miki és Dominic pedig a *Saját szemmel* című projektjük³⁸ előkészítése kapcsán.

A Barnával történt hosszú autózás vezetett ugyanakkor a *Gallery by Slide* ötletéhez, amibe meg Tatai Zsóka szállt be. Ez azon a felismerésen alapult, hogy a mi művészeink

³⁴ <https://rotefabrik.ch/de/#/>

³⁵ <http://www.kombirama.ch/>

³⁶ *Public Utility szimpózium*, Kombirama, Zürich, 1997. február

³⁷ <http://moneynations.net/shedhalle/index.htm> (utolsó hozzáférés: 2019. június 30.)

³⁸ Erhardt-Hislop: *Saját szemmel*, 1998. Kiállítások: Budapest Galéria Kiállítóházában (1998. március 19 – április 19.), valamint az FSZKI Dózsa György úti hajléktalanmenhelyén, szintén Budapesten. ld. <http://www.c3.hu/collection/homeless/> (utolsó hozzáférés: 2019. június 30.)

– legalábbis úgy tapasztaltuk akkoriban – nem tudnak úgy beszélni a műveikről, s nem tudnak úgy portfóliókat összeállítani, mint a külföldi kollégáink. Ennek a problémának a megoldására találtuk ki, hogy rendezzünk olyan diavetítéseket, ahol egy-egy este 5-6 fiatal művész vetíti a saját műveit, s közben természetesen beszélniük is kell róluk. 1996 és 1997 között több ilyen estet is rendeztünk a Ligetben, a Bartók 32-ben, és a Stúdió Galériában.

Ugyancsak fontos projekt volt, még 1995-ben, a LÉTMINIMUM TÁRSASÁG létrehozása. Ezt St. Auby Tamás kezdeményezte, és többek mellett én is tagja voltam. A közös beszélgetéseinkből született meg a *Létminimum Társaság Programvázlata* című szöveg, amit egyfajta kiáltványként is lehetett értelmezni.³⁹ Ezt mutattuk be a Ligetben 1995 év végén, illetve azzal párhuzamosan a Vigadóban rendezett éves *Stúdió kiállításon*,⁴⁰ aminek Weber Imre és én voltunk a kurátorai. Meggyőztük a Stúdió vezetőségét arról, hogy abban az évben a tagok művei a nevük kezdőbetűinek abc szerinti sorrendje szerint kerüljenek a falra. Ami egy szalon jellegű kiállítás esetében úgyszintén mindegy. Így is történt, és nem is lett rossz, miközben mi – akik benne voltunk a Társaságban – a magunk nevei alatt a *Vázlat* szövegét állítottuk ki, egyforma A/4-es printek formájában. Így a látogatók a kiállítást nézve többször találkoztak ugyanazzal a szöveggel a különböző termekben. A bemutató remekül sikerült, de ez a része visszhangtalan maradt.

BK: Mit emelnél ki az 1996-98-as időszakból?

VT: 1996-ból BÁLINT ISTVÁN kiállítását, NÉMETH HAJNAL legelsőjét, aztán a *Horn Gyula-émlékiállítás* (ez már 1997-ben történt), ŐSZ GÁBOR installációját. 1998-ból Weber Imre frottázsait, NEMES CSABA és VERES ZSOLT névcseréjének lezárását (*Szerződésesség* címmel), egy remek anyagot Zürichből, majd Vető *Esszé a fotóról* című anyagát, hogy most csak azokat említssem, amik hirtelen eszembe jutnak.

1997-ben pályázta meg Tatai Zsóka a második ciklusát a Bartók 32-ben, amit a benyújtott pályázatok szakmai elbírálói egyöntetűen a legideálisabb folytatásnak ítélték, és amellyel szemben az önkormányzati képviselő-testület új pályázatot írt ki, melynek következtében Zsóka ciklusát meghosszabbították ugyan egy évre, de aztán menesztették a Bartók 32 galéria-vezetői posztjáról –, így a rákövetkező évtől már nem ő vezette a galériát. Az 1990-es években előbb St. Auby, majd Tatai által vezetett non-profit, független galéria volt a legkiemelkedőbb a maga műfajában: részben azért, mert az egyik legfrekvenciáltabb helyen működött, s az egyik legkorszerűbben felszerelt hely volt, s nem utolsó sorban azért is, mert a legsikeresebben pályázó kisgalériák egyikévé vált, s éveken át az is maradt. A Bartók 32 tervezett kiállításai közül a Ligetben mutattuk be CSÖRGŐ ATTILA és SZABÓ ÁGNES anyagait. Ezekben az években zárt be a pesti Pro Helvetia, került Bencsik a Trafóba, s szűnt meg a LIGA is. 1997 decemberét Hamburgban töltöttem, ahol a Westwerkben tartottam egy diavetítéses bemutatót a kortárs pesti szcénáról (amit GLÓZER LACI bácsi is eljött meghallgatni, és amit természetesen ezúttal is a Monika Wucher és Christoph Rauch által létrehozott PBK – Projektförderung Bildende Kunst – szervezett). 1997-ben rendeztem Varsóban a *Tak, tak!* kiállítást,⁴¹ ami tulajdonképpen az első un. esszékiállítás volt az én gyakorlatomban (esszékiállítás alatt értve, amikor reoprókkal, dokumentációs anyagokkal, illetve a hozzájuk kapcsolódó szövegekkel dolgozunk). A *Magyar Tavasz* című Varsóban és más lengyel városokban bemutatott rendezvény-sorozat volt

³⁹ <http://www.ligetgaleria.c3.hu/200.htm> (utolsó hozzáférés: 2019. június 30.).

⁴⁰ *Stúdió '95*, Vigadó Galéria, Budapest, 1995. december 21 – 1996. január 7.

⁴¹ *Tak, Tak!* Mała Galéria, Varsó, 1998. április 7 – 30., ld. <http://fototapeta.art.pl/fti-tibmgp.html> (utolsó hozzáférés: 2019. június 30.).

hivatott viszonzni a lengyelek egy évvel korábban nálunk rendezett művészeti fesztiválját, a *Polonia Expresszt*. Akkor én tulajdonképpen JERGER KRISZTINÁTÓL tudtam meg, hogy a Mała Galéria azt szeretné, ha a magyar fesztivál keretében a Liget nálunk mutatna be egy kiállítást. Tekintve, hogy 1987-től kezdve – ha jól számolom – kilenc cserekiállítást mutattunk be egymásnál, ez egy megalapozott javaslat volt. Megkerestem St. Aubyt, hogy egy olyan dokumentációs kiállítást mutassunk be, ahol fölvezöljük, milyen kapcsolatok/cserék jöttek létre a lengyel és a hazai underground művészet között az 1960-as évektől kezdve. De mivel ezt ilyen rövid felkészülési idő alatt nem sikerült összeraknunk, változtatnom kellett. Végül csak a saját kiállításcseréinkre utalhattam, illetve azt próbálhattam meg összeszedni, hogy milyen olyan kiállítási anyagok születtek az elmúlt években Budapesten, amelyek a lengyel közönség szempontjából is közös társadalmi tapasztalatok lehetnek (a társadalmi többség elszegényedésétől a köztéri politikai emlékmű-szobrászat újjáéledésén keresztül a NATO-ba történő közelgő belépésünkig). Izgalmas vállalkozásnak tűnt ez egy olyan kontextusban, ahol a volt KGST országok közötti korábbi államközi kulturális csere látszott feléledni, s ahova – e problémákra nem, vagy csak diszkrétén, s attételeken keresztül reflektáló, alapvetően neutrális kulturális seregszemlébe – ez a projekt behozta az ellenzéki szelet azzal, hogy tudatosította, és kritizálta az egészet. Meg persze azzal is, hogy a mi megnyitónkra eljött a ŁÓDZ KALISKA, és a korábbi lengyel underground más prominens személyiségei is. Részben ennek is köszönhető, hogy a Łódz Kaliska 1999-ben ismét Budapestre, pontosabban a Ligetbe és a Toldi Moziba látogatott. Majd 2004-ben ismét, s 2010-ben Székesfehérvárra a Szent István Király Múzeumba,⁴² 2016-ban pedig az Új Budapest Galériába.⁴³

BK: *Vannak emlékezetes, meg nem valósult tervek a Liget történetéből vagy a saját munkáid közül az 1990-es évekből?*

VT: A meg nem valósult dolgok közül említhetem az *Ottlik-emlékkiállítás*át. 1990 őszén halt meg Ottlik, és azonnal az jutott eszembe, hogy rendezzünk kiállítást az emlékére. Hívtam Esterházy Pétert, hogy odaadná-e azt a lapot, amire az *Iskola a határont* másolta, s tán ő mondta, vagy más, hogy Keserű Ilona varrta Ottlik télikabátját. Na, gondoltam, ez a két mű talán elég is lenne. Tovább telefonálgatva kiderült, hogy e kabátot, a többi ruhaneműjével együtt az örökösei már odaadták a SZETÁ-nak.⁴⁴ Telefon a SZETÁ-hoz, visszakereshető-e még ez a néhány nappal korábban átadott kabát. De már nem volt.

A másik – 1993-ból –, hogy készítsünk LŐRINCZY GYÖRGY emlékére egy New York fotóalbumot az időközben ott megfordult kollégák műveiből válogatva (Czeizel Balázs, Eperjesi Ágnes, Halas István, Szilágyi Lenke, Vető János és én). Lőrinczy *New York, New York* című fotóalbuma 1972-ben jelent meg itthon, és a legelső hazai kiadású kortárs művészeti, szerzői fotókönyv volt.⁴⁵ Összeállítottunk egy szinopszist, de nem fogadták el. Nem mellesleg akkoriban írtam egy szösszenetet Lőrinczyről a *Balkonban*,⁴⁶ Vető New York-képeit pedig a Liget mutatta be még 1987-ben, ahogy Halas Subway-anyagát is 1984-ben.

Szintén az 1993-as amerikai úthoz kötődik a ROBERT FRANKKAL való megismerkedés. Ott mutatott be minket neki BUCHMÜLLER ÉVA. Mivel

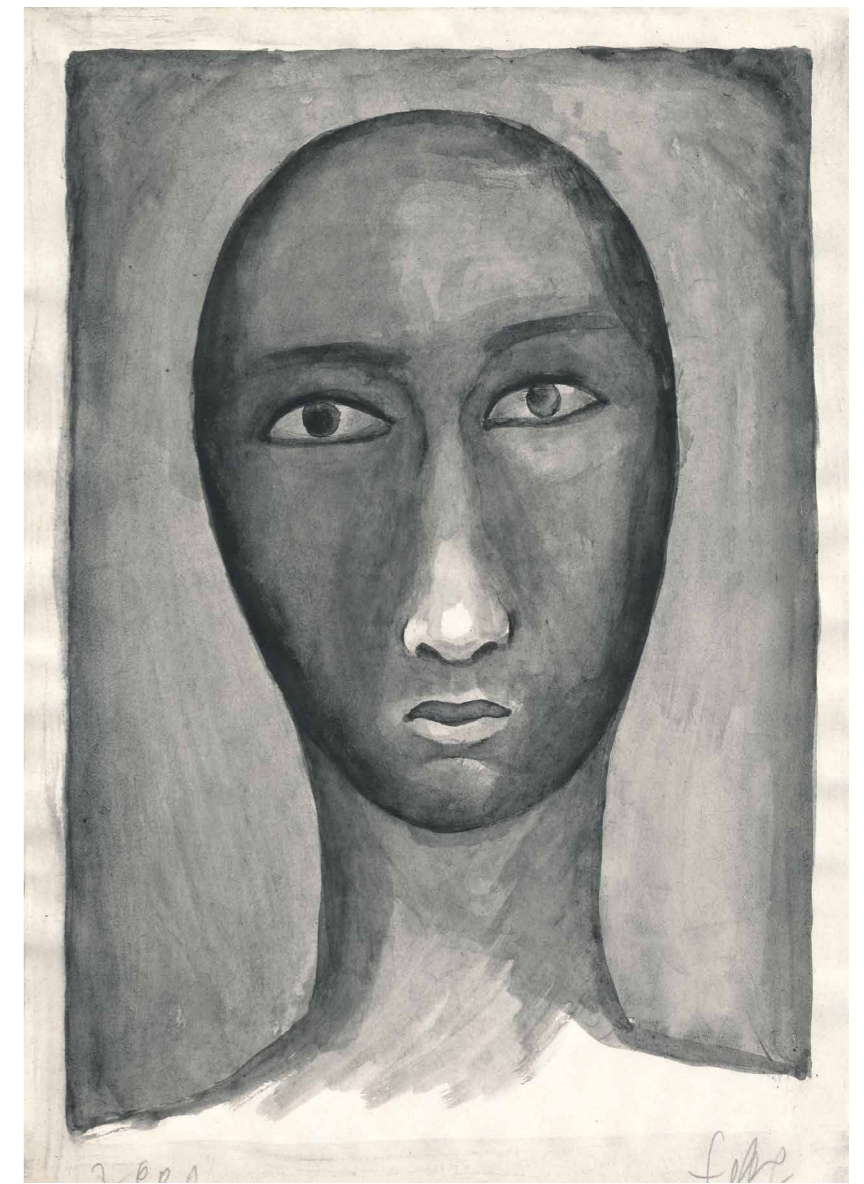
akkor adták ki Frank *Moving out* című kötetét, ami az azonos című életmű kiállításának a katalógusa volt,⁴⁷ hazatérve írtam egy terjedelmesebb cikket a *Balkon*-nak Robert életművéről.⁴⁸ Robertet azonnal meghívtam a Ligetbe, és a közös ismerőseink (Buchmüller Éva mellett Bálint István, és GUNDULA SCHULZE) kellően hitelesíthettek is a szemében, mert igent mondott. Ez a kiállítás végül azért nem valósult meg, mert Robert fia, aki nagyon hosszú idő óta mentális betegségekkel küzdött, néhány héten belül meghalt, és ez Robertet nagyon letaglózta.

Meg nem valósult projektté vált a pesti Pro Helvetia támogatásával és a dunajvárosi ICA-val közösen tervezett a *Squat Theatre* (Kassák-, illetve Lakás-színház) kiállítás és fesztivál is. Nem csak bemutatni szerettük volna az ő pályájukat, hanem az volt az elképzelésünk, hogy a Squat fennmaradt díszletei, kellékei, és dokumentációs anyagai itthon találják meg a végleges helyüket. Ennek alapja a Buchmüller Éva által rendezett nagy kiállítás⁴⁹ (Artists Space, 1996), illetve az általa és Koós ANNA által szerkesztett könyv volt.⁵⁰ Abba tört bele a bicskánk, hogy a fennmaradt díszleteket csak hajón lehetett volna szállítani, ami meglehetősen sok pénzbe került volna. Ezért az látszott kivitelezhető megoldásnak, hogy a kiállítást és a hozzá kapcsolódó fesztivált Zürichbe és Drezdába is elvisszük, mert így elő tudunk teremteni annyi pénzt, ami nem csupán a rendezvények lebonyolítására, de e költségesebb szállítás finanszírozására is elegendő. Rögtön hozzátéve – amit itthon kevesebben tudnak – hogy a Kassák/Squat már itthon is, de aztán New Yorkban is úgy működött, hogy nemcsak színházi előadásokat csináltak, hanem koncerteket (Balanescu, Sun Ra, John Lurie), kiállításokat (Basquiat), vetítéseket (Robert Frank) is rendeztek. Itthon a badacsonytomjai táborozásuk volt olyan, ahova társművészeket is hívtak (még a

boglárlellel Kápolnatárlatok előtt). Drezdában, s Zürichben is volt már helyszín, és szervezőpartner, mikor Buchmüller Éva lefújta az egészet, mondván, hogy az anyag utaztatásától szó se volt. Igen, hát valóban nem, viszont azt meg ő nem volt hajlandó meghallgatni, hogy költségvetési szempontból nincs más lehetőségünk. Magának a projektnek annyi eredménye azért mégis lett, hogy miközben először beszélgettünk Évával és Koós Annával New Yorkban, Páldi Lívია csinált egy interjút Shirin Neshattal, ami a *Balkonban*,⁵¹ én pedig Koós Annával, ami a *Nappali házban* jelent meg.⁵²

BK: *Milyen alapvető kiállítások, projektek kapcsolódnak az ezredfordulóhoz?*

VT: 2000 novemberében a Stúdió felkért, hogy tervezzem meg az éves Stúdió-kiállítás (*Mimi nem felejt*) meghívóját.⁵³ Ebből született az ötlet, hogy azt fizetett hirdetés formájában a *Fedél Nélkül* című hajléktalan újságban tegyük közzé, és annak példányait postáztuk meghívóként. Ez előtt, 1999-ben, számomra súlyos élmény volt Jugoszlávia bombázása, és a délszláv háború alapos megismerése, amit a *Balkon* felkérésének köszönhetek, mert engem bíztak meg, hogy tudósítsak a *Közép-Európai Avantgárd Filmfesztivál*ról.⁵⁴ A legfontosabb, erre a témára reflektáló munkám *A tiszta háború* című faliújság-projekt volt június 14-től augusztus 20-ig a Ligetben. Ezt azok a közéleti viták inspirálták, amelyek azzal foglalkoztak, hogy helyes-e a NATO-nak Jugoszláviát bombáznia, hozzátéve, hogy Magyarország is ekkor vált a NATO tagjává. A NATO-népszavazás kampánya során ismertem meg az Alba Kör füzetait, amelyek új dimenziót nyitottak a kérdésről a média által sugallt képpel szemben, miszerint a belépést csak szélsőséges nézeteket valló pártok és emberek ellenzik. Maga *A tiszta háború* cím egyébként PAUL VIRILIÓTÓL származik. Nekem az volt az elképzelésem, hogy fölállítok a Ligetben egy nagy táblát, amire



Várnagy Tibor
Fej, 2006 (A4, tus)

bárki bármilyen, a NATO-bombázással kapcsolatos hírt, cikket, véleményt kiragaszthat. Hogy elterjesszem a hírért, csináltam egy olyasféle kiadványt, mint amilyen az *Epigon* volt (*Tiszta háború – NATO fanzine*), aminek két száma jelent meg. Bőven volt mit ragasztanom, mert mint kiderült, léteztek olyan civil szervezetek – pacifisták, feministák, környezetvédők, keresztény bázisközösségek –, amelyek elleneztek a bombázást. Viszont arra alig-alig akadt vállalkozó, aki saját maga mert, vagy akart volna ragasztani. Végül is jó előtanulmány volt mindez a két évvel későbbi *Manamana-projekthez*.

BK: *Mi a Manamana?*

Az előtörténete az, hogy 2000 táján festeni kezdtem, életemben először. Ugyanis Andi – aki rajztanár – ahelyett, hogy kidobta volna a gyerekek által televéselt, használhatatlanná tett rajztáblákat, hazahozta őket. Gondoltam, kipróbálom, mit lehet ezekből kihozni? Bár egyébként most, így utólag arra jöttem tá, hogy a pályám minden korszakában szívesen dolgoztam rajztáblákra. TÖRÖK TAMÁS pedig közben megke-resett, hogy mutassak be egy anyagot a Budapest Galériában. Lehetett volna egy retrospektív kiállítást rendezni, de az akkor nem érdekelt. Festészeti szempontból leginkább az vonzott, ahogy ÁDÁM ZOLTÁN kezdett el festeni az Újlak feloszlását követő időszakban, úgyhogy evidensnek tűnt számomra, hogy ezt a kiállítást együtt abszolváljuk.

42 *Łódz Kaliska: Vesszenek a férfiak!* Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, 2010. szeptember 11 – november 7.

43 PRÓFÉTAPARÁDÉ. *A Łódz Kaliska csoport művészeti projektje*, Új Budapest Galéria, Budapest, 2016. október 5 – 2017. január 8., ld. <http://budapestgaleria.hu/uj/2016-kiallitasok/profeparade/>

44 Szegényeket Támogató Alap.

45 Lőrinczy György: *New York, New York*, Magyar Helikon, Budapest, 1972; ld. https://maimanohaz.blog.hu/2016/04/07/lorinczy_gyorgy_new_york_new_york (utolsó hozzáférés: 2019. június 30.)

46 Várnagy Tibor: Néhány sor Lőrinczy újralfelvezése elé, *Balkon*, 1994/10., 34-35.

47 Robert Frank: *Moving out*. National Gallery of Art, Washington, DC, 1994; ld. https://www.nga.gov/exhibitions/1994/robert_frank.html (utolsó hozzáférés: 2019. június 30.)

48 Várnagy Tibor: Robert Frank, *Moving out. Balkon*, 1994/12., 10-14.

49 *Mr. Dead & Mrs. Free: A History of Squat Theatre (1969 – 1991)*, Artists Space, New York, 1996. március 30 – július 13., ld. <http://artistspace.org/exhibitions/mr-dead-mrs-free> (utolsó hozzáférés: 2019. június 30.)

50 Buchmüller Éva, Koós Anna: *Squat Theatre*. Artists Space, New York, 1996

51 Allah asszonyai. Shirin Neshattal beszélget Páldi Lívía, *Balkon*, 1997/4-5., 15-19.

52 „Megpróbáltuk kitalálni, mit jelenthet az, amit mondott...” Várnagy Tibor beszélgetése Koós Annával, *Nappali ház*, 1997/1., 16-22., ld. <http://www.ligetgaleria.c3.hu/CafeKoosA.htm> (utolsó hozzáférés: 2019. június 30.)

53 *Mimi nem felejt*. Trafó Galéria, Budapest, 2000 december 6 – 2001. január 5., ld. http://studio.c3.hu/studio_magyar/projektek/2000/mimi.html

54 Várnagy Tibor: Hogynéznünk mi – álmomásolatok, Közép-európai filmavantgárd, BBS/Toldi Mozi, 1999. április 8 – április 18., *Balkon*, 1999/5., 32-35.

termet, és vártuk a megnyitót. Öt nappal a megnyitót után délelőtt beugrottam a Múcsarnokba, hogy frissítsem a másnapra tervezett első nyilvános beszélgetésünk előtt a faliújságunk anyagait. Másfél órával később arra értem haza, hogy megy az élő, egyenes közvetítés New Yorkból a WTC tornyokról. Másnap szinte csak külföldi látogatóink voltak, akik tőlünk kérdezték mi történt, mit lehet tudni? A következő szerdáig Miki ismét egy csomó új, és nagyon friss szöveget fordított, s aztán szinte napról napra bővítettük a faliújságunkat. ESTERHÁZY MARCELL, KERÉKES GÁBOR, KRISTÓF KRISZTIÁN ÉS SZENTESI CSABA *Attendometer*ének adatai szerint – ha jól emlékszem – a mi termünk lett a harmadik leglátogatottabb.

BK: *Hogyan folytatódott a Manamana története?*

VT: A folytatás a Ludwig Múzeum *Budapest Box*⁶¹ című kiállítása keretében zajlott 2002 tavaszán, amihez ismét kiadtunk egy számot, majd ősszel a Múcsarnok *M-mobil*-sorozata⁶² keretében a negyediket. Utána virtualizálódtunk, mert ez volt az az időszak, amikor – közép-ső fiam segítségével – elkezdtük fölépíteni a Liget honlapját. Három részre tagoltuk: kiállítások – café liget – manamana. Úgyhogy ameddig a *Manamana* – mint projekt – működött (2006-ig frissíttem folyamatosan), addig a Liget honlapján belül önálló oldal volt, később tettem át a Caféba.⁶³

BK: *Hogyan jellemeznéd a Manamana szemléletét?*

VT: A *Manamana* nyilvánvalóan baloldali antirasszista, antinacionalista, antifasiszta, globalizációkritikus, aktivista, public art lap és projekt volt. De tudatosan úgy csináltuk, hogy a hazai pártpolitika fölött átvélő, jobbra és balra egyaránt kritikus csomag legyen. Ezt azért tartom fontosnak *hangsúlyozni*, mert az a fajta aktivista művészet, ami 2010-től bontakozott ki nálunk, már nem ilyen volt, mert azok nem tudtak az aktuális hazai bel-, vagy inkább pártpolitikai helyzet fölé emelkedni, s azokat összefüggéseikben,

kritikusan és önkritikusan látni. A *Manamana* tanulsága – ha létezik ilyen – az, hogy szélesebbre kell nyitni a kaput. Nem elég politikáról és társadalmi kérdésekről beszélni, mert ez – az aktuális politikai divatokon, és előítéleteken túl – a mélyebb rétegeit, összefüggéseit illetően lényegében csak keveseket érdekel. Ha azt szeretnénk, hogy a társadalmunk változzon, akkor a kortárs kultúra az, amiről beszélnünk, s amivel foglalkoznunk kell, aminek csupán részterülete a politika. De amennyiben nyitunk a teljes kortárs kultúrára, azon belül könnyebb politikai és társadalmi kérdések felvetésével operálni. Az eredmények, következmények közt említhetem, hogy a *Szerviz*-kiállítást követően jött létre a magyar *Indymedia*, és a globalizációkritikus gondolkodás kialakulására, azt hiszem, inspirálóan hatott a *Manamana*. Hogy a nálunk ifjabb pályatársainkra mi mennyire hatottunk, azt nem tudom, de talán lehetett szerepünk benne, hogy az ifjabb nemzedék már társadalmi és politikai szempontból jóval ütősebb dolgokkal állt elő, mint ami a 1990-es években szokásos volt.

BK: *Mi hívta életre a fotóblogolást a pályádban?*

VT: Attól kezdve, hogy megjelent, az internet olyan szintű nyilvánosságot volt képes biztosítani bárki számára, amit nem lehetett figyelmen kívül hagyni: 2001/2002-től kezdtem fölépíteni a Liget honlapját. Mikor 2005 tavaszán megkerestek, hogy menjek el Kínába, s ott egy fotófesztivál keretében kuráljak egy kiállítást,⁶⁴ akkor az első kérdés az volt számomra, hogy mit tudnék én ott hitelesen megmutatni? Nem is vállaltam volna, ha nem John P. Jacob keres meg, és nem vesz részt a projektben ő is. Olyasmint nem szerettem volna bemutatni, ami az európai történelmet reflektálja, vagy a mi világnézeti alapjainkon áll. Mi maradt? A fogyasztás, az új kapitalizmus, a szegénység, a környezeti problémák, amelyek Kínában is ugyanolyanok, mint itthon. Ehhez képest válogattam anyagokat, de már úgy, hogy a kiállítás előkészítését a neten, a Liget honlapján csináltam úgy, hogy csak az érintettek láthassák. Mire a kínai megnyitóiig jutottunk, már olvasható volt a neten a mi online katalógusunk képekkel, angol szövegekkel.⁶⁵ Ugyanakkor következett egy másik váltás is: én egészen addig analóg kamerákkal fényképeztem. Kínába készülve vettem egy kis digitális fényképezőgépet, s oda már azt vittem magammal. Úgy kezdtem el használni, mintha analóg lenne. Akkor még nem is sejtettem, hogy ezzel másképp kellene dolgozni, mindössze az volt világos, hogy mozgóképeket is lehet forgatni vele. A film mindig érdekelt, legalábbis az 1980-as évek vége óta, de mindig csak kölcsönkamerákkal tudtam dolgozni, és ez akkor megváltozott. Kínában a mi kiállításunk a japánok bemutatójával szomszédos térben zajlott, és a szállásunk is az ő szomszédságukban volt. Összebarátkoztunk. Láttam, hogy a 27-28 éves japán és kínai kolléganők intenzíven blogolnak, és teljesen másképp használják a maguk digitális kameráit, mint én. Így kezdtem el fotóblogolni 2006 elejétől. Eleinte csak a Liget honlapján és kísérletileg, majd a photoblog.com oldalon, amit 2009-ben – 3-4 év munka után – töröltem, de a története elérhető a Youtube-on.⁶⁶ A 2000-es évek elejétől már szinte minden elérhető a neten, ezekhez nem tudnék érdemben hozzátenni. Ezeket a fotókat/videókat mindenki dokumentációknak tartja, és persze (részben) azok is. Számomra mégis egy olyan művészeti projekt részei, ahol minden összeér: a kiállításszervezői munka és a naplózós-portrézős művészeti érdeklődésem.

⁶⁴ *Budapest Wunderground. Pingyao International Photography Festival*, Pingyao, Kína, 2005. szeptember 17 – 22., résztvevő művészek: Beöthy Balázs, Szabó Benke Róbert, Kristóf Krisztián, Big Hope, Szilágyi Lenke, Lódz Kaliska, Csoszó Gabriella; ld. <http://www.ligetgaleria.c3.hu/kina.html> (utolsó hozzáférés: 2019. június 30.)

⁶⁵ <http://www.ligetgaleria.c3.hu/Pingyao/pingyao.html> (utolsó hozzáférés: 2019. június 30.)

⁶⁶ Ld. <https://www.youtube.com/watch?v=rDjoBAQEAAo> (utolsó hozzáférés: 2019. június 30.)

El Anatsui: Győzedelmes méret

Haus der Kunst, München

2019. március 8 – július 28.

OKWUI ENWEZOR emlékének¹

A „reptéri művészet” és hasonló kifejezések egyre szélesebb körű használatának korában egy európai nagyváros fontos kortárs intézményében olyan művész retrospektív tárlatát megtekinteni, aki nemcsak hogy származását, de folyamatos tevékenységét tekintve is Európán és Amerikán kívüli térséghez köthető, többszörösen zavarba ejtő lehet. Zavarba ejtő, mert döntenünk kell, hogy mennyire engedjük dominálni és próbáljuk meg ugyanakkor levetkőzni saját kulturális látásmódunkat, meghatározottságainkat. A ghánai születésű EL ANATSUI (1944) azon kevés, nemzetközileg is jól ismert afrikai művészek egyike, aki életének nagy részét ott is tölti: Nigériában dolgozik mind a mai napig, s ott is tanított a Nsukka Egyetemen. Felsőfokú művészeti oktatásban szülőhelyén, Ghánában részesült, és bár ottani képzése – túlnyomórészt brit származású tanárainak köszönhetően – kifejezetten Európa-centrikus volt, már fiatalkorában, karrierje kezdetén felismerte, hogy művészetét tekintve saját, szűkebb környezete kultúrájából kíván táplálkozni. Utazások, rezidencia programokban való részvételek után is mindig visszatért a térségbe, ahol született, alkotásai formailag, tematikailag és anyaghasználatukban a nyugat-afrikai társadalomra és történelemre utalnak.

A müncheni Haus der Kunstban látható tárlat,² mely ezidáig a művész legnagyobb terjedelmű egyéni kiállítása, retrospektív jellegű: a belépőt fogadó legújabb munkáktól tovább lépve lehetőség nyílik a korábbi periódusába sorolható alkotások – többek között számos főmű – megtekintésére.

¹ A kiállítás egyik kurátora, Okwui Enwezor 55 évesen, egy héttel a megnyitót követően hunyt el március 15-én. Cikkünkkel előtte való tiszteletünket rójuk le. (A tárlat másik kurátora Chika Okeke-Agulu volt.)

² Ld. <https://hausderkunst.de/en/exhibitions/elanatsui>



El Anatsui
Dusasa II | Man's Cloth, 2019, Haus der Kunst (részlet a kiállításból)
© Fotó: Maximilian Geuter

környezettudatosság fontosságának, illetve az ez által érintett problémák fókuszba kerülésének két egymástól távoli időpontjában készült. Az *Erózió* még a kezdeti felismerések, az első újrahasznosítási kampányok korában: El Anatsui az elsők között volt, aki úgy foglalkozott a klímaváltozás kérdésével, hogy mediálisan is ehhez illő technikát és formanyelvet választott. S ugyanezt teszi ma is, a különböző mértékű befolyással rendelkező politikusok tagadásának ellenében érvelő kutatók véleménye szerint már megkérdőjelezhetetlen tény idejében (*Emelkedő tenger*). Ahogy a jelenség megnevezése is mutatja, a probléma globális érvényű, így az arról szóló műalkotás is univerzális közönségre számíthat. Viszont azt is tudjuk, hogy a globális felmelegedés veszélyei nem egyenlő mértékben oszlanak el a világban.

A fenti elvekkal kapcsolatos, a fenntarthatóságot szem előtt tartó anyaghasználat szintén több évtizede jellemző El Anatsui munkásságára: a kidobásra ítélt anyagok újrahasznosítása, megmentése az 1970-es évek óta képezik művei alapját, legyenek azok alkoholos italok fémkupakjai, kereskedők által használt árutálcák vagy törött agyagedények. Az ilyen előtörténettel rendelkező művek értelmezésében viszont számolni kell azzal, hogy az újrahasznosítás az eltérő gazdasági fejlettségen álló országokban eltérő jelentéssel bír: a harmadik világ országaiiban nagyobb eséllyel tekintenek úgy a hulladékra mint alapanyagra, másrészt a hulladék sem válik olyan könnyen láthatatlanná, hiszen gyakran a gazdagabb országok hulladéka szállítódik ide. Ennek fényében nem magától értődő, hogy Afrikában a fogyasztói társadalom kritikájaként értelmezendő a hulladék mint művészeti alapanyag használata, bár nem kizárt, hogy

épp az ilyen nézőpontú értelmezés engedett nagyobb teret El Anatsui művészetének a világ művészeti színpadán. Emellett, az úgymond *mentési vágy*, nem csak az anyaghasználatára, hanem a stílusra, a nyelvezetre és a művészeti formákra is alkalmazható. Absztrakt nyelvhasználatával, amely ugyanakkor szigorú konceptuális háttérből és anyaghasználatból gyökerezik, El Anatsui egy sajátos pozíciót foglal el a fenntarthatóságot és az ökológiai kérdéseket vizsgáló művészek körében. Údító a munkáit megfigyelni: úgy foglalkozik a klímaváltozás globális kérdésével, hogy közben elkerüli mind az apokaliptikus víziókat, mind a melankolikus, lemondó gyászhangulatot. Munkái úgy ünneplik a körülöttünk lévő világot és mindennapi környezetünket erőteljes arany és bronz színekkel, hogy ugyanakkor a sok ezer darabból összeálló művek mindennek a törekvéségét és az átmeneti jellegét is hangsúlyozzák.

Az anyag újrahasznosításában El Anatsui számára egy további fontos motívumot jelent a felhasznált/beépített részlemek



El Anatsui
Stressed World, 2011, alumínium, rézhuzal, 442 x 594,4 cm
© El Anatsui. Courtesy of the artist and Jack Shainman Gallery, New York

korábbi sorsa, múltja: a mások érintésének története érdekli, az, hogy azt a kupakot valaki lecsavarta, hogy az üveg tartalmát megihassa, majd kidobta és valaki más pedig összeszedte/összegyűjtötte. A történet folytatódik: El Anatsui asszisztensei lelapítják és összedrótozással kisebb részlemeket készítenek belőlük, hogy aztán a mester a különböző formájú fragmentumokból egy nagyméretű, színes kompozíciójú alumínium páncélt hozzon létre. Mindezen túl a fémkupakoknak szimbolikus előtörténetük is van, és ez az a történelmi fejezet, ami műveinek alapmondanivalóját szolgálja. A 19. században a Nyugat-indiai-szigeteken készített rum Európán keresztül érkezett Afrikába, ahol pénznemként szolgálva rabszolgákat vásároltak érte, akiket azután a rumkészítéshez is szükséges alapanyagot megtermelő cukornád ültetvényeken dolgoztattak. A történet tehát a három kontinens – Európa, Amerika és Afrika – részvételével lefolytatott rabszolga-kereskedelemre utal. El Anatsui munkái ezekre a valamikori, napjainkra láthatatlan – de a mélyben még mindig jelen lévő, ható

– kereskedelmi hálózatokra, áramlásokra, gyarmatosításkori kapcsolatrendszerekre utalnak, egyúttal felhívva a figyelmet arra is, hogy noha már a posztkolonializmus korszakát éljük, a harmadik világbeli országok gazdasági kizsákmányolása továbbra is létező jelenség. Az óriási fémszötteksek eközben hangsúlyosan magukon hordozzák a kézművesség és a megmunkáltság gesztusát, eszünkbe juttatva akár a munkával kapcsolatos megváltozott jelentésrendszereket is. Különösen igaz ez a művészeti színtérré, ahol már alapvető, hogy ezeket a projekteket a művész asszisztenseivel együttműködésben, tulajdonképpen „kiszervezve” készíti el. A fémkupakokból készített szövet számtalan asszociációt enged meg. Színességük, geometrikus mintázatuk révén felmerül a ghánai kenteszövetek³ párhuzama, s ezt időnként a címadás is csak tovább erősíti (*Férfi vászna*, 2001). A repetitív tevékenység gyakran női foglalatosságokkal összekötött voltát ellensúlyozza a fém alapanyag: az európai kultúrában is az ötvösség egyik válfajaként tekintettek az olyan típusú szövetekre, amelyekben nagymennyiségű fémszálat használtak fel. Az anyagmegmunkálás milyensége korábbi munkáiban azonban kifejezetten férfias jelleggel bírt. Az 1990-es évek faszobrainak durva megdolgozása – láncfűrészsel, forrasztóval – a művész elmondása szerint az afrikai kontinens lakosai által más népek miatt elszenvedett kegyetlenségek és erőszak jeleiként értelmezhető. Összességében jellemző El Anatsui munkáira az anyagok ütköztetése és a repetícióban rejlő változatosság kiaknázása: akár egy szöveten belül is számos motívum-rendszer és formarendszer átmenete figyelhető meg.

³ A 400 éves hagyományra visszanyúló ghánai kenteszövet élénk színeiről ismeretes. Selyem és pamut anyagból, szövetcsíkok beleszövésével készül.



El Anatsui
Second Wave, 2019, installáció a Haus der Kuns homlokzatán © Fotók: Jens Weber, München



Az installálás révén a látogatóban az az érzet támadhat, mintha az alkotások nagy hányada erre az alkalomra, ebbe a kiállító-térbe készült volna. Ennek egyik lehetséges oka, hogy a kurátoroknak gyakran szabad kezet adó művész alkotásainak elhelyezése kötetlen és sokszor végtelen lehetőségeket rejt magában. Az *Erózió* (1992) című, fadarabokból álló oszlop központi tengelyen fordítható elemeit számtalan variációban lehet állítani,⁴ fémszövevények esetében pedig szintén az elhelyezéskor dől el, hogy azok redőződő felületei az adott kiállítótér falához tökéletesen illeszkedő helyspecifikus alkotásként jelenjenek meg. A *Gravitáció és hegyelem* (2012)⁵ földdel bezárt szöge például szabadon változtatható a fal szélessége és magassága függvényében. A kiállítás egyik érdeme, hogy ezáltal közvetlenebb kapcsolatba kerülhetünk a művekkel: ahogy végigsétálunk az egyik munka képezte folyósón, valódi közelségből tudjuk megvizsgálni a fémkupak szöveteit, és így feltáruhat előtűnik az elsőre homogén felületek részletgazdagsága. El Anatsui munkái a maguk monumentalitásában és ragyogó színeikkel olykor már a giccs határán egyensúlyoznak, de a kiállítás azáltal, hogy lehetőséget nyújt az aprólékos megfigyelésre és a művel való direkt kapcsolatra, folyamatosan bontja le ezeket a sztereotípiákat.

Az utazó kiállítás további helyszínei Doha (Katar), Bern és Bilbao.⁶ Katalógus nem készült, helyette egy 15 oldalas kísérfüzetben követhető az egyes termekbe csoportosított alkotások életművön belül játszott szerepe. A kiállítás előnyére válik, hogy a rendezésben nincsenek látványelemek, nincs domináló arculat; a rossz anyagi menedzseléssel megvádolt Enwezor intézményében a nagy kiadások feltehetően új alkotások létrehozását és a meglévők bemutatását szolgálták minden kiállítás design mellőzésével. Ami tulajdonképpen indokolt: a művek önmagukban – mindenfajta display nélkül – is lenyűgözőek, valóban elementáris hatást váltanak ki.

4 L.d. <https://www.youtube.com/watch?v=JtKITor1ihI> (utolsó hozzáférés: 2019. június 30.)
5 L.d. <https://vimeo.com/122566473>; illetve <https://www.youtube.com/watch?v=5I7XZL9KjFQ> (utolsó hozzáférés: 2019. június 30.)
6 *El Anatsui: Triumphant Scale*. Doha, Katar, Mathaf: Arab Museum of Modern Art, 2019. október 1 – 2020. február 2.; Kunstmuseum, Bern, 2020. március 13 – június 21.; Guggenheim Museum, Bilbao, 2020. július 17 – november 1.



El Anatsui
Erosion, 1992, fa |
Collection of the
Smithsonian National
Museum of African
Art, Washington DC



El Anatsui
Obeze, 1979, kerámia,
mangán
© El Anatsui.
Courtesy of the artist
and Jack Shainman
Gallery, New York

Korszakváltások

Performansz-program az 58. Velencei Biennále nyitóhetében.

2019. május 8 – május 12.

Képzőművészeti kontextusban a performansz a hatvanas és a hetvenes években tűnt fel, a Fluxus és a happening megjelenésével. A nyolcvanas évektől – kevés kivétellel – ritkán fordult elő a művészi gyakorlatban, de az utóbbi években ismét teret hódít. Egyre több intézmény, múzeum dedikál új eseményeket a performansz számára, és ezzel egy időben a gyűjteményezésben is újra fókuszba kerültek a performanszok dokumentációi. A műfaj különlegessége időhöz kötöttsége: egy performansz az előadó vagy a résztvevők aktuális szellemi-testi állapotának lenyomatát tükrözi, amely konstelláció egyszeri és megismételhetetlen.

A trend az 58. Velencei Biennále hivatalos programjában is tükröződött, a kurátor, RALPH RUGOFF (a londoni Hayward Gallery igazgatója) felkérésére az AARON CEZAR művészeti szervező által összeállított programmal.

Zadie Xa

Grandmother Mago, 2019
© Fotó: Riccardo Banfi. Courtesy Delfina Foundation and Arts Council England.



Az idej, *May You Live in Interesting Times* című kiállítás „kiemeli az elfogadott kategóriák és műfajok között létező művészetet – áll Ralph Rugoff bevezetőjében –, amely megkérdőjelezi a kategorikus gondolkodásunkat alkotó alapokat.”

Rugoff indította el a *Meetings on Art* című ernyőprogramot is, amely olyan beszélgetésekkel, mint például TOMÁS SARACENO olvasós programja, előadásokkal, továbbá performansz programmal járult hozzá, hogy a biennálén megjelenő témák és alkotók minél megközelíthetőbbek legyenek. Az Arts Council England és az Aaron Cezar vezette Delfina Foundation által támogatott performansz-program a kuratori koncepciót szálazza szét, fejt tovább: olyan művészeket kértek fel, akik eltérő eszközeikkel – tánc, hang és vizuális művészet – vizsgálják az uralkodó esztétikai, viselkedési és társadalmi egyezményeket az identitás, a rasszizmus, a társadalmi osztályok és nemek vonatkozásában. A program létrehozásának ötletét az is ösztönözhetette, hogy két évvel korábban ANNE IMHOF *Faust* című performansza elsőprő sikert aratott a biennálén az Arany Oroszlán fődíjat elnyerve, de a műfaj jelentőségét az is jelzi, hogy idén a fődíjat a litván nemzeti pavilon *Sun & Sea* (Marine) című, énekhangokra komponált performansza kapta, illetve több pavilonban is voltak performanszok a megnyitó napokban. A kuratori program célja az is volt, hogy a performansz-művészet fiatal generációjához

tartozó alkotóinak bemutatkozását segítse. A dél-koreai származású, vancouveri születésű és Londonban élő ZADIE XA elismertségét performanszai, videó- és textil-munkái alapozták meg, amelyekben saját tapasztalatait jeleníti meg. Kanadaiként koreai identitásának nincs valódi mélysége, mégis meghatározó számára, mert Kanadában és Nagy-Britanniában ázsiai nőként viszonyulnak hozzá. *Grandmother Mago* című performansza, amit a Giardini sétányain mutatott be csapatával, az anyai ágon kapott koreai hagyományt elevenítette fel az ott korábban fontos vallási szerepet játszó sámánizmuson keresztül. Az egy kézidob élő kíséretével maszkokban vonuló, élénk színű kék, lila és rózsaszín sámánruhákba öltözött nők ismeretlen őseik rituáléját idézték meg. A hip-hop kultúrából is merítő táncos felvonulásuk áthidalta a nemzeti pavilonok közötti valós és politikai teret a kulturális sokszínűség hangsúlyozásával. Xaéhoz hasonlóan NÁSTIO MOSQUITO *No.One.Gives.A.Mosquito's.Ass.About.Our.Performance* című előadása (2019) – mint számos más mű is a biennálén – a gyökerek elszakadását okozó, kizsákmányoló geopolitika és a migráció problémaköréhez szól hozzá. Az angolai születésű Mosquito Londonban tanult dramaturgiát, majd tévés produkciókban dolgozott. Sok olyan ötlete volt, amelyet abban a közegben nem valósíthatott meg, így orientálódott a performatív költészet felé. Munkáiban a film, a zene és a videó keveredik egyfajta slam poetryvel, játékos előadásaiban cinikus és vulgáris attitűddel adja elő provokatív politikai nyilatkozatait. A Giardini sétányain egy mariachi-jellegű zenekar kísérte költészeti előadását, ami Afrikára, a kulturális örökségre és a globalizált világra vonatkozó kényelmetlen témákra reflektált. A kétórás előadás bizonyos pontjain interaktív vá vált az előadás, a művészre és a zenészekre fonállal erősített, majd a látogatók lába elé dobott, műanyag borítékban lévő szövegek által: ezekről beszélgettek a vállalkozó kedvű nézőkkel, de a nézők hozzá is írhattak Mosquito szövegeihez.

A pusztuló ökoszisztéma, a fenntarthatóság és az alternatív életformák szintén hangsúlyozottan voltak jelen idén a biennálén, s így a performansz programban is. Az kissé nehezen érthető, hogy miért egy tömbbe szorítva jelentek meg a queer pozíciót képviselő produkciók, amelyek csak a nyitóhéten voltak láthatók, míg a más attitűdöt



Nástio Mosquito

No.One.Gives.A.Mosquito's.Ass.About.Our.Performance, 2019
© Fotó: Riccardo Banfi. Courtesy Delfina Foundation and Arts Council England.

képviselők, például a gazdasági folyamatokat vizsgáló alkotók a záró hétre kerültek. Ebben a leegyszerűsítő, tematikus csoportosításban az ismétlődéstől egysíkú vált a program, ami nem tett jót a műveknek. Jobb lett volna, ha a többi performansz tágabb kontextusában tudnak megjeleni, hiszen így pont az alternatívák sokszínűsége veszett el.

Az Arsenaleban, a Teatro Piccoloban volt látható a brit művészek, FLORENCE PEAKE és EVE STANTON *Apparition Apparition* (2019) című performansza. A privát életben is párt alkotó művészek erősen megosztó előadása saját kapcsolatuk intimitásán keresztül tárta fel az ember fizikalitása és a természet erőinek kölcsönösségeit. Queer testük egy pusztuló ökológiai környezetben az alternatív társadalmi formák, szociális rendszerek szimbólumaként jelent meg, melyeknek le kell váltaniuk a mostani, emberi és természeti erőforrásokat kizsákmányolót. A meztelen, csak tangát és fémes övet viselő, a széksorok között-fölött mozgó művészek először a közönség tagjaihoz fordultak és gyengéd suttogással kérték, hogy rajzoljanak a testükre, így előállítva azt a bensőséges atmoszférát, ami az egész előadást áthatotta. Amikor mellüket, arcukat, hátukat, lábszárukat már elborították a filctollgesztusok, a színpadra léptek, ahol a háttérben egy, a testnyílásokat és folyadékokat egymásba olvasztó projekció változott lassan, valamint Peake két vulkán-szerű kerámia szobra állt a rivaldában. Az alkotópáros élő szobrok, egyensúlyi helyzetek, illetve a szexuális aktust imitáló pózok sorozatába rendezte magát. Az egyik felkínálkozó testet egészítette ki a másik, szorosan összepréselve testrészeiket, majd szétcsúsztak és létrejött a következő szobor. Az egyesülések és szétválások folyamata felidézte a szexuális aktust, a törzsi rituálékat, valamint a fejlődés és az összeomlás folyamatait.

A programban más performanszok is a queer alternatívát használták. Véleményem szerint az egész biennále legerősebb műve volt a lengyel koreográfus és queer aktivista, ALEX BACZYNSKI-JENKINS *Untitled (Holding Horizont)*, 2018) című koreográfiája. A Teatro Piccolo sötét színpadára körbe ültették le a nézőket, miközben az előadás már folyt, a teret egyetlen piros-lilás lámpa világította be. Az öt táncosból álló csoport női és férfi tagjai egyaránt női ruhákban táncoltak, így megalapozva a gendersemleges pozíciókat. A háromórás előadás koreográfiája, amit



Florence Peake és Eve Strainton
Apparition Apparition © Fotó: Riccardo Banfi. Courtesy Delfina Foundation and Arts Council England.



Paul Maheke
*Seeking After the Fully Grown Dancer *deep within**, 2019
 © Fotó: Riccardo Banfi. Courtesy Delfina Foundation and Arts Council England.

elektronikus hangminták és régi lengyel slágerek ötvöze kísért, mindössze egy tangó vagy csa-csa-csa-szerű lépcsőből állt, de ezzel az összes létező nem lehetséges kapcsolatainak teljes skáláját felvonultatták anélkül, hogy egymáshoz értek volna a táncosok. A tempó, a tér, a tekintetek beszéltek el a viszonyokat, illetve a hol csábítóan, hol unottan, vagy szenvedélyes őrzöngéssel előadott ugyanazon mozgássor. A nemek, a nyelvek, a nemzetiségek és ezek reprezentációi folyamatosan kérdőjeleződtek meg a hihetetlen energiákat közvetítő katartikus előadásban, ami tavaly a *Frieze Art Fair London* Artist-díját is megkapta.

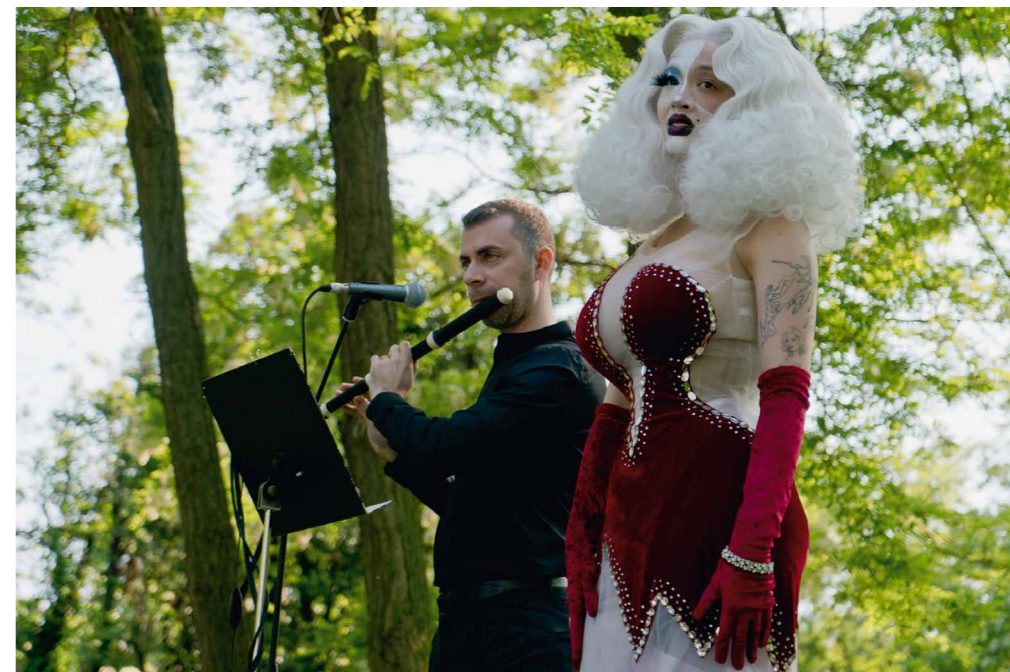
A Teatro Piccolo mellett több előadás is az Arsenale Giardino delle Vergini elnevezésű zöldövezetében zajlott. Szintén gender és queer

tematikájú volt BOYCHILD, egy kaliforniai transznemű művész előadása. Fotósként indult, saját androgün testét használta modellként, később egy barátja ötletét követve találta ki boychild karakterét, egy nőnemű sámánt vagy bohócot, aki a poszt-internet korszakban rituális mozgásával, táncával létesít kapcsolatot az univerzummal. Performanszaival boychild a San Francisco-i drag szcénában tűnt fel, védjegy a borotvált fej, a természetellenesen színezett kontaktlencsék, a tetoválások. A színpadon gyakran használ a szájában vagy a kezében tartott apró stroboszkópokat. Ezek a kellékek kísérik a lassú, néha görcsösen megfeszülő improvizált mozgását, amit a japán butoh-táncból kölcsönzött, s amelynek az összehatása olyan, mintha egy cyborg és egy zombi keveréke lenne. A biennálén látható egy másik műben is, KORAKRIT ARUNANONDCHAI és ALEX GVOJIC: *No history in a room filled with people with funny names 5* (2018) című háromcsatornás videoinstallációjának egyik csatornáján is, folyamatosan az ő kígyózó, a leírás szerint a naga-kígyóistent megjelenítő szuggesztív tánc futott. A villódzó, futurisztikus test és a thai kulturális hagyomány ütköztetése az én, az identitás és az ezeket alkotó narratívák közötti kapcsolatot kereste a barlangba szorult thai gyerekek megmentését feldolgozó műben. A programban bemutatott *Hand Dances. 1.000 Caresses* műve (2019) személyes, belső nézeteit tárta fel az LGBTQ+ világban való jelenlétéről. Ujjainak hajszálfinom mozgása meghatóan idézett fel haptikus emlékeket, az érintések, simogatások gyengéd intimitását, majd az egyre dinamikusabb mozgás végletekig kifacsart helyzetekbe jutott el, a fizikai kínzásra utalva. A politikai aspektussal tágtíva az előadás az elegáns szmokingban feszülő, nem-fehér, nem-bináris testtel a szubkultúrákat a kulturális ellenállás platformjaiként határozta meg.

Hasonló tematikájú volt a kongói származású, Franciaországban született, és az Egyesült Királyságban is dolgozó PAUL MAHEKE *Seeking After the Fully Grown Dancer *deep within** című műve. A szóló darab az Authentic Movement jegyében jött létre, Maheke performanszaiban ezt a metódust használja. A módszer olyan saját mozdulatokon alapul, amelyek akkor keletkeznek, ha az egyén képes megengedni, hogy mozgása intuitív, szabad impulzusokból jöjjön létre, szellemi irányelv nélkül,

a tudatos döntéshozattal kezdeményezett mozgással szemben. Maheke nem képzett táncos, korai művei az afrikai kulturális örökség, a fekete pop-kultúra és a posztkolonialista elméletek köré csoportosítható közterületi intervenciók, majd installációk, videók voltak. Mozdás-alapú performanszai e témákat bővítették tovább a queer identitás politikai reprezentációinak kérdéseivel és szöveges elemként jelentek meg a mozgás mellett. Vagyis tánc közben Maheke beszél, a művészi állásfoglalások és a helyzetére ironikusan reflektáló megjegyzések képregény-szövegbuborékokként kísérik mozgását: „Biztos észrevettétek, hogy a táncosok mindig csodás ruhákat viselnek, de valahogy olyan félelmetesek. Én most próbáltam úgy öltözni, mint egy felnőtt táncos, de lehet, hogy szerintetek focistának nézek ki...”

A Londonban dolgozó nem-bináris nemű VICTORIA SIN boychildhoz hasonlóan drag körökben tűnt fel, karaktere a nőieség ikonjait – például Marilyn Monroe-t és Marlene Dietrich – ötvöző vizuális inspirációkból jött létre. Sin sci-fi rajongó, korábbi videóit, grafikáit nem a technológiai, hanem az alternatív társadalmi víziókat felvázoló sci-fik ihlették. Számára a drag is egy ilyen különösen magával ragadó regény, mely kiemeli a környezeti-társadalmi kontextusból és új nézőpontokat ad a gondolkozáshoz. A biennálé programjában *If I had the words to tell you we wouldn't be here now* című performanszát MATTEO GEMOLO fuvolistával közösen mutatta be. Sin hatalmas fehér parókában, erős sminkben, csábos flitteres ruhában lépett a színpadra. Felvételről hallható saját hangjára tátogott, miközben színpadias mozdulatokkal flörtölt a közönséggel. Szövege a megértés nélküli kommunikációnkról szólt, az útkeresésről a hangok és a készen kapott nyelvi konstrukciók labirintusában. A Gemolo által megszólaltatott fuvola egy új, a szavainkat helyettesítő kommunikációs formaként jelent meg. Például a „Mit értesz azon, ha azt mondom, mi?”-kérdésre dallamsor válaszolt, illetve a Sin által elkezdett mondatokat is zenei hangok fejezték be. Az ének- vagy zenei hang CHINA MIÉVILLE *Konzulváros* című könyvében is a kommunikáció kulcsa, itt egy, a túlélés érdekében gyarmatosított bolygón az emberiség az őshonos óriásrovarokkal csak a konzulok, vagyis énekesek dalával tud kommunikálni. A Sin által



Victoria Sin és Matteo Gemolo
If I had the words to tell you we wouldn't be here now
 © Fotó: Riccardo Banfi. Courtesy Delfina Foundation and Arts Council England.

képviselt, az autentikus kifejezést kereső queer test és a zenész között zajló párbeszéd megmutatta, ahogy az identitás és a tapasztalat, nemcsak megmutatkozik a nyelv és az elnevezés által, hanem épp ezek által jön létre.

TAREK ATOUI kollektív performanszainak ugyancsak a hang áll középpontjában. A libanoni származású képzőművész és elektroakusztikus zeneszerző művészi gyakorlata a hatvanas évek kísérleti zenéjében gyökerezik, mely kiterjesztette a zene fogalmát, valamint a vizuális művészethez közelítette azt. Atoui előadásaiban elektronikus keverők és egyedi, épített hangszerek szólnak meg, hang-koncepciója kihívást jelent, mert új tapasztalatokat kínál fel a befogadó és a zenészek számára is. *The Ground* (2018) című hang-installációja a kuratori „A” programban volt látható. A *The Ground* olyan kerámia edények és tárgyak halmaza, amelyeket a kínai Gyöngy-folyó deltájába tett utazása inspirálta. A régió építészeti, zenei és kézműves hagyományairól rengeteg jegyzetet készített Atoui, majd iparosokkal és hangszerkészítőkkel legyártatta az ihletből születő különös tárgyakat. Ezek igen sokfélék: néhány kicsi és mázatlan, mások nagyok és fényesek, rücskös lemezek vagy medúza-szerű fodros objekték. A tárgyak egy része fazekaskorongon vagy lemezjátszókon áll, mert hanglemezként vagy másként megszólaltatható hanghordozóként működnek, némelyikük hallható is a kiállításban. Atoui a performansz előtti bevezetőben elmondta, hogy a kertben elhelyezett hangszerek szintén az installációhoz kapcsolódnak. A Ground Session előadásában nemzetközi zenész csapat működött közre. Nem volt igazán kezdete és vége, a természeti ciklusokhoz hasonlóan, mint Atoui írta a darabról. Alapvetően improvizált előadás volt, de évek óta gyűjtögetett hangmintákat is használtak. A zenészek fokozatosan szólaltatták meg a műszerekből, fúvósokból, analóg pedálokból és az érintésre gerjedő érzékelőkből álló hangszerparkot: egy páratlan hang-környezetet hoztak létre a kertben, a művész szándéka szerint az ökoszféra hangját szólaltatva meg.

Ez a program csak a nyitó héten volt látható, a program második része hasonlóan sokrétű művészi pozíciót vonultat fel. A biennálé utolsó hétvégéjén, november 23-án és 24-én kerül majd megrendezésre, VIVIAN CACCURI, a COOKING SECTIONS, az INVERNOMUTO, PAUL MAHEKE & NKISI, VIVIEN SANSOUR és BO ZHENG műveivel.

VETŐ JÁNOS

„Valahol a világűrben elsüjedt egy űrhajó”*

Január Herceg Tova (Baksa-Soós János) kiállítása

Paksi Képtár, Paks

2019. június 21 – augusztus 10.

Jancsi, Baksa, Január, móka, komolyság, kacagás, alkotó példamutatás, hajós naplók, vérszerződés, viszonzhatatlan nagylelkűség, kivitelezett kedvesség-áradat 1962-től napjainkig és tovább. Ezexerint 57 éve.

Elöl repül a „Télapó, mellette a Téalanyó, utánuk egy Mogyoró.”

1962. A kelet-berlini, kétemeletes ház hátsó kertjében horgoló, kötögető anyukák előtt a fűben barátságos birkózó verseny, amire az én 9 évesen, felelőtlenül elkövetett lövöldözésem miatt kapott pofonok következtében került sor Jancsi és Dodi bátyám, a két 14 éves között. A gyufaszál Jancsi ügyesen kétvállra fekteti izmos, erős testvéremet, akitől tettemért a szigorú büntetést kaptam.

1963–1967. Régi könyvatos térképek csereberélése és a soxorosító eljárások megbeszélése, balatoni nyaralások sora, egy vég nélküli Happening.

1968. A rendfenntartó tűzoltó súlyos egyenruhájában parancsolón sétálgat a külvárosi kultúrház színháztermében, felmérve a közönség viselkedését. A zenekari szünetben – a minden, amit a rockzenéről tudtál és képzelteél, és még – egyszemélyben egyesítő énekes az asztalunkhoz ülve folytatja a varázslatot a „gyerekbömb” ülő kis társaságnak. Egy váratlan pillanatban a rendfenntartó tűzoltó fenyegető egyenruhájára fúj egy skatulya gyufát. Wastaps.

1969. 5-ös busz. Pasastról megyünk a városba Kex koncertre, a Maharszékházba. A buszon egy néniere erőlteti kedvesen, de ellentmondást nem tűrve a pulóverét, hogy meg ne fázzon, az alagút után a Lánchídon

* A kiállítást Kaszás Tamás installálta.

hadonászó civilruhás részeg rendőr próbálja a Népköztársaság útján kirángatni az autójából, amiben hatan, vagy talán nyolcan is ülünk, de ügyesen tovább hajt. Az itt-ott előkerülő akusztikus gitárokon felcsendülnek még a régi Kex-versek, -dalok.

1979. A Trabant-alapító Lukin Gábor barátunkkal Amerikába mennek. Innentől már jóformán csak egy sosem hallott nyelven énekel, indián és szamuráj dalokat. Nevét Mufasálára, Kaffra, OHLra, Ámorra, Horora, Január hercegre változtatja, fejlődése ritmusában. Festészete, rajzai kozmikus távlatokba repítenek, gondosan megvilágított dia-fényképei a maga készítette tárgyairól lélekemelő mesébe fordulnak.

„Erdőt-mezőt járva indiánok vagyunk. Városban életet védő és építő szamurájok. Dolgozunk, mint Istenek, mulatunk, mint ördögök.”

1981. Megkapom életem első nyugati (kék) útlevelét. Első utam Nyugat-Berlinbe vezet,



Január Herceg Tova
„Valahol a világűrben
elsüjedt egy űrhajó”
Paksi Képtár, 2019
(részletek a kiállításból)
© Fotók: Vető János

visszaveszi magára, mondván hamarosan le kell szállnia.

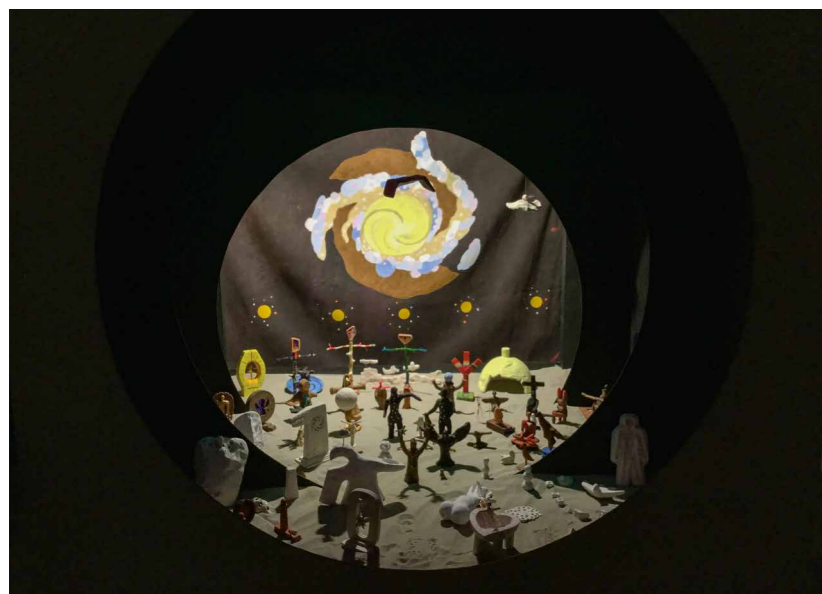
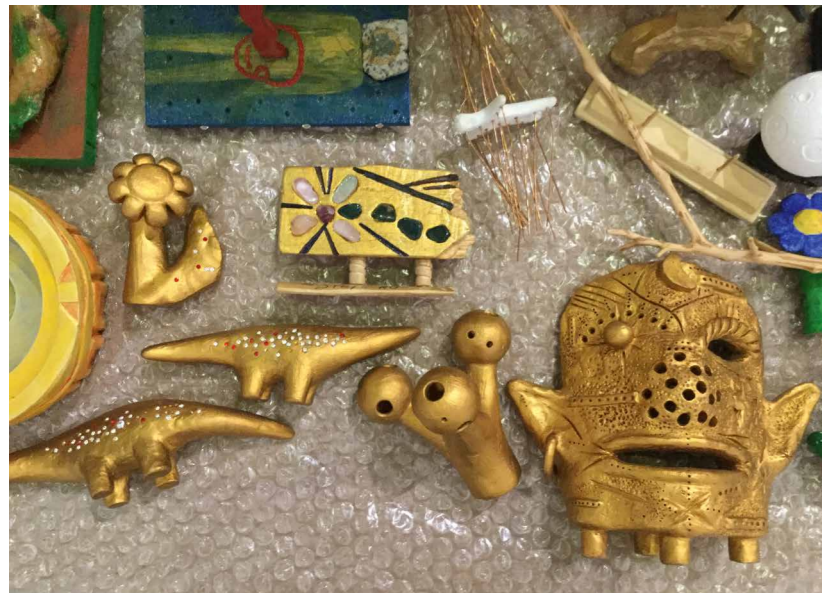
1970. Kex a Fő utcában. Színpadra rángat, beköti a szememet, megforgat többször is, majd egy étkezőkészlet teljes tartalmát, a merőkanáltól a pecsenyevillán át a kanálkig, hozzám vágja.

1971. „Semmi baj csak vért pisálok.” A rendőrök egy kapualj mögött, ahol a szolgálatkész házmester rázárja az ajtót, gumibottal szétverik, mert egy telefonfülkében beszélgetést imitált. Röviddel ezután emigrál. Előbb Essenben a Folkwangschulében. Megrajzolja és megírja az *Olympit*, majd a düsseldorfi akadémián tanul festészetet, grafikát, valamint szobrászatot-kerámiát. 1978-ban Mesternövendék Oklevelet kap. Mesterei: Joseph Beuys, Gerhard Richter és Rolf Sackenheim.

Első hazalátogatása. Szentjóbó Tamás (aki a 2007-es székesfehérvári kiállítását megnyitotta, és elsőként Major János Díjjal kitüntette, amit maga Major János adott át) egy titokzatos találkozóra invitál. A megadott időben ott várok a körúton a megbeszélthelyen, egy autó fékez, és betessékel rég nem látott barátom. Még aznap este, egy fegyverével



vendéglátóim meg hozzá, mert mint mondják, már napok óta várja az érkezésem, amiről nem is értesítettem. Bemutatja az *Anyag útja* című pasztellsorozatát, amiről már sokat írt és mesélt, és néhány objektet, amik a plafonról lógnak le, Stellát és társait, egy orbit kollekciót, egy ismeretlen galaxis tárgyi bizonyítékaként.



Január Herceg Tova
„Valahol a világűrben elsüjedt egy űrhajó”
Paksi Képtár, 2019
(részletek a kiállításból)
© Fotók: Vető János

1982. Édesanyja kérésére szárazbabot viszek neki következő látogatásomkor, de nem találom otthon, hiába csengetek, kiabálok a januári hidegben. Egyszerre csak a távolból ismerős, harsány füttyszót hallok, és a jeges utca végén Január egy nagy tekeres festő-vászonnal a vállán feltűnik, anyaszült meztelenül. „Elcseréltem a szerkómat egy kis munkaanyagért” –, mondja és barátságosan betessékel szerény műteremotthonába.

Már napok óta csak ittunk és mentünk és neveltünk, amikor megpillantottuk a ránk meredő kis halakat egy bolt kirakatában a jégen. Megvásároltuk, amit a pénzünk engedett, és siettünk haza, hogy megkezdjük az életre keltésüket a fürdőkádban, ahol mi is lemostuk az út porát. A halak nem akartak életre kelni, de mi mind elképesztő halszágúak lettünk, mire Január beleöntött egy nagy üveg aftershavet, amitől az illatfelhők intenzívebben váltott nagyobb hatásúgárra.

1983. Közös koncert a Trabant, a Balaton, az Európa Kiadó zenészeivel a Ráday klubban. Minden zenésznek kötelezően kezet kell mosnia a fellépés előtt. A pulóvere mintái az arcfestésén köszönnek vissza, az egész estés program a „nagy medve tánc”.

1988-89. A nagytranszportos látogatásainak a kora. Két diavetítővel, több hangszerral, diákkal, mappákkal, fényképezőgéppel és lámpákkal, magnetofonokkal érkezett. Azonnal vetítőtáblát festett a mintás tapétára, és megkezdődtek a várt és váratlan vendégeknek a zenés-diavetítéses űrhajós kiképzések. Kicsiszolt, de mindig más előadásával, multimédia akció-felszerelésével járta a várost, lelkes pionír társai gyűrűjében.

1996 márciusában a Dorottya utcai kiállításán a nagyközönségnek is bemutathatja munkáit, ahol napi 8 órás ügyelet tart, személyes élő-és gépzene tárlatvezetést minden látogatónak.

Utolsó látogatásán Koppenhágában, megérkezése után azonnal lefeküdt, és három napig aludt.

Utolsó látogatásomkor egy hónapos kómából ébredt, életteli tekintettel, bénán, némán.

Annyi csodát mutatott hosszú barátságunk alatt, hogy ne bíznék a csodában?

2019. 5

FEHÉR DÁVID

Az élet képei • Nagy Gabriella új műveiről



Életnagyság Nagy Gabriella kiállítása

B24 Galéria, Debrecen
2019. június 2 – július 20.

Évekkel ezelőtt találkoztam először NAGY GABRIELLA festészetével. Akkoriban tájképeket festett, villámló égboltot, extrém légköri viszonyokat. A képek rendkívül mély benyomást tettek rám, nem pusztán a klasszikusokat idéző festői megoldások, az egyszerre könnyed, mégis expresszív felületkezelés, hanem a témaválasztásban rejlő bátorság miatt is. Nagy Gabriella egy idejétmúltnak vélt médiumhoz és műformához nyúlt. Művei kapcsán megfogalmazható a kérdés: mennyiben és miképp lehetséges napjainkban a művészet történetének nagy hagyományait egyszerre folytatni és tovább gondolni tájképfestészetet művelni?

A képek intenzitása érzésem szerint abból származott, hogy a láthatatlan erők láthatóvá válását mutatták be: az elérhetetlen, megfoghatatlan, mégis mindent uraló energiák pillanatnyi megmutatkozását mint vizuális eseményt. Azt a pillanatot, amikor a villámok egyszerre félelmetes és gyönyörű nyalábjai végignyúlnak az égbolton és vakufényként megvilágítják a tájat, tükröződnek a vízmosta, nedves felületeken és az esőcseppekben. Mindez romantikus toposzokat idéz, és ennek megfelelően Nagy Gabriella művészete kapcsán gyakran hivatkoznak a fenséges esztétikai kategóriájára, illetve a tájfestészeti előzményekre. Valóban kézenfekvő utalni arra, hogy a láthatóvá váló természeti erők, a monumentális tájak és távoli horizontvonalak mind önmagunk parányiságával és létezésünk pillanatnyiságával, tűnékenységével, az emberi individuum

és a táj dimenzióinak összemérhetetlenségével (inkompenzurabilitásával) szembeesnek. Idővel meg is jelentek ezek a léptékkülönbségek Nagy Gabriella festészetében: a hatalmas tájban kontempláló és felugró figurák (afféle posztromantikus staffázsalakok) bukkantak fel, amelyek gyakran a művészt magát ábrázolták. A művek háttérben újra és újra felsejlettek (felderengtek) az esztétikai fenségeshez tapadó tájképi asszociációk (EDMUND BURKE-től IMMANUEL KANTIG és tovább), illetve még inkább a romantikus festészet pátoszformulái, legfőképp pedig CASPAR DAVID FRIEDRICH szakrális erejű tájvíziói, ám azok keveredtek a kortárs tájfotográfia reminiscenciáival, a sci-fik és a digitális filmes effektusok allúzióival. (Például a felugró alakokban többen felfedezni vélték a *Mátrix* világát, ám egyúttal a mennybemenetel ikonográfiájának játékos újragondolását/újrajtszását is.)



Nagy Gabriella
Hat alma, 2019, szén, papír

Egyszerre jellemzi Nagy Gabriella tájait természetesség és konstruáltság: egyszerre tűnnek valódinak és szimulációnak. Ebből a feszültségből egy egyszerre lenyűgöző és szorongató, szürreális világ bontakozik ki, ahol az érintetlen, fenséges táj idilljében „zavaró elemek”, váratlan motívumok és képzettársítások bukkannak fel: emberré lényegülő állatok, monumentális, lebegő tárgyak, amelyek mind mintha letűnt mítoszok, vadregényes történetek és mesék szereplői lennének, ám egyúttal szerves részei a Caspar David Friedrichet idéző, szinte kozmikus léptékű tájháttérnek.

Az egyre szürreálisabb kompozíciók legfontosabb mozzanata a *léptékváltás* volt, az arányok és aránytalanságok billenékeny játéka (amelyet korábban a szürrealisták – köztük RENÉ MAGRITTE – is bravúrosan alkalmaztak). Röviden összegezve: Nagy Gabriella művészete a léptékváltások festészete, amelynek kulcsmozzanata a lekicsinyített, illetve felnagyított alakok, tárgyak és tájak mikro- illetve makrodimenzióinak egymás mellé rendelése, asszociálása és

kombinálása. Nagy Gabriella egy olyan világot hoz létre, amelyben minden magától értetődőnek tűnik, ám valójában semmi sem az, és mindez a léptékváltások és a motívumtársítások vizuális erejéből származik.

A fent leírtak nélkül szinte lehetetlen értelmezni Nagy Gabriella legújabb sorozatát, amelyben nemcsak médiumot vált, hanem új kompozíciós elvet is alkalmaz. Míg korábbi festményeinek termékeny abszurditása a léptékváltás bravúros alkalmazásából származott, addig a legújabb szénrajzokon az abszurditás forrása – paradox módon – éppen a léptékváltás hiánya. Ezúttal nemcsak egymás viszonylatában léptékarányosak az ábrázolt motívumok, hanem a képfelület egésze is léptékarányos. Minden életnagyságú és élethű, esetenként a trompe l'oeil hagyományait idézően valószerű.

Az életnagyságú ábrázolásban rejlő abszurditást, sőt szürrealitást a sorozat főműve demonstrálja a leginkább. A művész *Egy az egyben* megrajzolja szénrel egy 10 méter magas fenyőfát (*Egy az egyben, 2019*). A monumentális léptékű alkotást nemcsak a munkafolyamatban rejlő alázat és aszkézis, illetve a művészre mindig jellemző bravúros technikai kivitelezés, a finom foltsztruktúra egyszerre absztrakt és realista minőségei teszik lenyűgözővé, hanem a valósághű leképezés mögé bújtatott szürrealitás is.

Aki alaposan szemügyre veszi az alkotást, rádöbben, hogy a művész úgy ábrázolja a fenyőfát, ahogy azt senki se láthatta: nem egyetlen rögzített nézőpontból ragadja meg azt, hanem nézőpontok montázsát hozza létre, kicsit ahhoz hasonlóan, ahogy DAVID HOCKNEY montírozta egymás mellé a táj lefényképezett fragmentumait kifordítva/újragondolva a rögzített (emberi) nézőpontra kalibrált, enyészpontos perspektíva szabályait.



Nagy Gabriella
Egy az egyben, 2019, szén, papír © Fotók: Ein Ferenc

Nagy Gabriella nem alulról szemléli a fát, hanem mindig szemmagasságból (szintről szintre haladva lefelé, a lépcsőház ablakain kitekintve), és ezáltal a képen magán egy nem emberi nézőpontot hoz létre. Nevezhetjük ezt isteni nézőpontnak vagy legalábbis emberfeletti nézőpontnak? Jóllehet életnagyságú ábrázolásról van szó, a léptékváltás ezúttal mégis drámaibb és intenzívebb, mint a művész bármely korábbi alkotásán, hiszen szemtől szembe találjuk magunkat egy monumentális organizmussal, amely nemcsak térbeli, hanem időbeli kiterjedését tekintve is eltér az ember léptékeitől. Nagy Gabriella nemcsak a teret láttatja emberfeletti nézőpontból, hanem az idő múlását is. A fenyőfának saját tere és saját (élet)ideje van, amely esetenként évszázadokat fog át. Egy saját világot alkot, amelynek kapcsán csábító lenne a fák, a fenyőfák, és általában az örökzöldek archaikus és archetipikus jelentéséről beszélni, a világ- és életfák ikonográfiájáról, illetve a gyökerek és lombkoronák misztikus-szakrális jelentésrétegeiről. Ráadásul ebben az esetben a mű anyaga és médiuma is összefügg a fa motívumával: papír és szén, mondhatnánk, halott fa, amely az élet üszkös nyomait hordozza magán, mintegy a természet és az anyag vég nélküli körforgását is demonstrálva, önmagába záródó, tautologikus rendszert alkotva.

Nagy Gabriella gyakran ábrázol archetipikus motívumokat, számos alkotásán visszatérnek olyan hagyományos (mitikus) szimbólumok, mint a fa, a bárány vagy a bagoly, mégis veszélyes lenne megírni életművének ikonológiai értelmezését. A motívumok ugyanis rendszerint visszacsatolnak a hétköznapi életvilághoz, a művész legközvetlenebb környezetéhez és legszemélyesebb tapasztalataihoz.

A monumentális rajzon ugyanis nem a fenyőfa ideáltipikus képe jelenik meg, hanem egy bizonyos fenyő látható rajta. Az a fenyőfa, amelyet Nagy Gabriella mindennap lát lakásának déli erkélyéről, és ennyiben személyes életének része. A szénrajzokból álló sorozat egésze hétköznapi megfigyelések tanulságait hordozza, végső soron a művész legközvetlenebb környezetének, mikrovilágának és intim tereinek részleteit, töredékeit rögzíti: a kompozíciókon a művész lakásában, illetve annak környékén élő parányi élőlények jelennek meg, amelyek önmagukon túlmutató, mitikus és művészettörténeti asszociációkkal telítődnek.

Az almára szállt legyek a trompe l'oeil festészet antik toposzait idézik (*Hat alma*, 2019). Az ablaküvegre szállt légy hétköznapi motívumában pedig benne rejlik az illuzionisztikus festészet teljes története, a legyeket is megtévesztő, valóság-hű festményekről szóló antik művészetekdotáktól a nyitott ablakként értelmezett festmény reneszánsz koncepciójáig (*Déli erkély*, 2019). Ráadásul az ábrázolt tárgyak nemcsak roppant valóság-hűek, hanem életnagyságúak is. Ám az illuzionizmust és a természetességet ezúttal is relativizálja a művész éppúgy, mint korábbi tájképein: a valószerűen megrajzolt hangyák ezúttal geometrikus rasztert alkotnak (*140 hangya*, 2019), a szobanövények (a fenyőfa domesztikált alakváltozatai) pedig szabályos hatszögekbe szorulnak (*Ikebana 1-10*, 2019). A szimmetriák és aszimmetriák törékeny egyensúlyára épülő természetes világ mesterséges, konstruált – ornamentális – rendszerbe kerül: az organikus formákat ellenpontoszza a geometria. A mértani rend ugyanakkor – a művész szándékai szerint – az anyag és a természet mélyebb struktúráit is tükrözi: a hatszögek például bizonyos szénmolekulák (fullerének) alakzatait idézik.

Ahogy korábban a tájképeken, ezúttal is megjelenik a sorozat néhány darabján az ember, és ennek megfelelően a táj és a csendélet mellett felbukkan egy másik klasszikus műforma is: a portré. Ezúttal nem állatok arca válik emberivé, hanem a művész közvetlen hozzátartozói jelennek meg állatok társaságában: Szabolcs kutyájukkal, Rozival (*Szabolcs és Rozi*, 2019), Nina pedig három molylepkével (*Nina 3 mollyal*, 2019), a természet

domesztikálásának, az ember és az állat együttélésének dilemmáira kérdezve rá. A családi portrék mindemellett roppant intímek és személyesek is.

A műcsoportot a művész önarcképe teszi teljessé (*Vonalas önarckép*, 2019). Ez az egyetlen mű, amelyen nem jelenik meg valódi élőlény. Mindössze az alma sematikus képe az okostelefon hátlapján, amelylyel a művész lefényképezi önmagát. Bal kezében széndarabot tart, amellyel vonalat húz a levegőbe, illetve a kép imaginárius síkjára (a „természetellenes”, balkezes tartás önmagában utal a kompozíció megrendezetségére, játékosságára). A művészt szemből látjuk, mintha keresztülnéznénk annak a képnek a síkján, amelyre épp rajzol. A kompozíció hasonlatos azokhoz a felvételekhez, amelyekre Pablo Picasso fénnel rajzol a levegőbe. Nagy Gabriella azonban szénnel húz egy csavarodó-tekerdő szalagra emlékeztető, spirális vonalat. A görbülő motívum korábban is megjelent az életműben. Ezúttal is önkéntelenül a DNS spirálformájára asszociálunk a vonal kapcsán, a szénalapú életforma mikro- és makrostruktúráira, amelyek mintegy körülölelik a művészt.

Eszünkbe juthat még egy művészettörténeti asszociáció is: REMBRANDT híres önarcképe, amelyet a Kenwood House-ban őriznek, és amelynek háttérben két enigmatikus körív jelenik meg. A körvonalak pontos jelentését lehetetlen megfejteni: egyaránt lehetnek világtérképek kontúrjai és a festői nyomhagyás indexikus jelei. Nagy Gabriella vonalat húz, és ezáltal teste beleíródik az absztrakt nyomstruktúrába. A művészi nyomhagyás mikéntjét, a tónus- és a vonalrajz viszonyát vizsgálja, különböző ontológiai rétegeket ír egymásra és egymásba.

A leképezés, a formateremtés, az élet és a látvány nagy struktúráit, megfoghatóságát és megfoghatatlanságát, a fikció és a valóság viszonyát vizsgálja. Az élet képét és a képek életét. Művészete, bár szorongással teli, mégis az élet művészete. Akár úgy is fogalmazhatnánk, hogy legújabb művein nemcsak az *Életnagyságot*, hanem az élet nagyságát is felmutatja, „a részletek, a kicsiségek” monumentalitását, a hétköznapi élettapasztalatok makroszkopikus dimenzióit.

FEHÉR DÁVID az esszé írásakor Kállai Ernő ösztön-díjban részesült.



Nagy Gabriella
Vonalas önarckép, 2019, szén, papír © Fotók: Eln Ferenc

Szabolcs és Rozi, 2019, szén, papír | Nina 3 mollyal, 2019, szén, papír



A tolerancia hangjai

Tolerancia plakátkiállítás

Anker't, Budapest
2019. június 8 – augusztus 4.

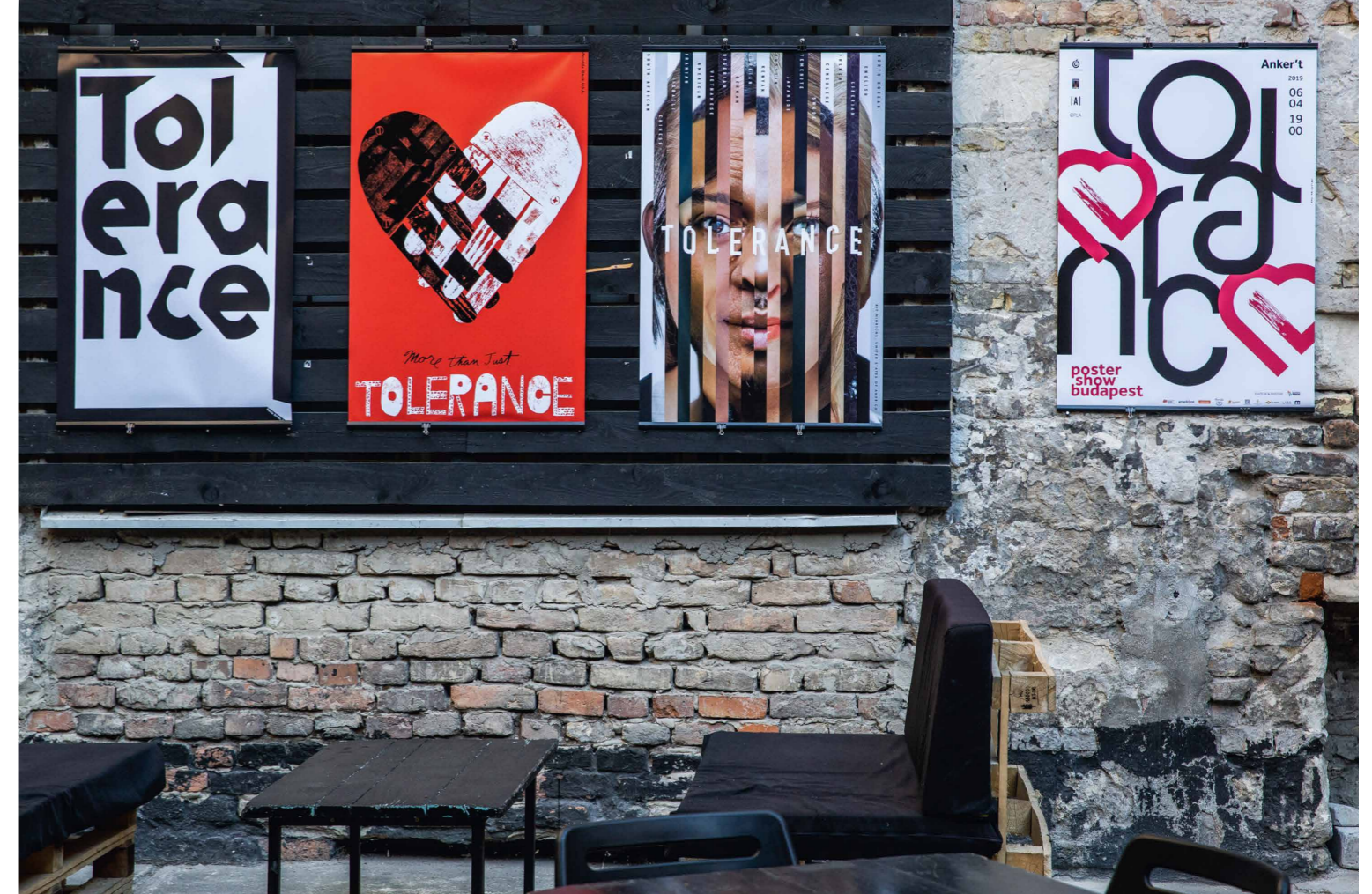
Tolerancia. Olyan egyszerűnek, magától értetődőnek tűnik, hogy mit is jelent: elfogadni mások vallását, világnézetét, nemzetiségét, származását, nemi hovatartozását vagy éppen szexuális preferenciáit. A szónak van biológiai értelme is: ha a szervezet tolerál valamit, akkor képes vele együtt élni. Ha intoleráns vagyok, akkor képtelen vagyok elviselni, „megemészteni” mások nézeteit, például azokat, amelyekkel nem értek egyet. Toleráns vagyok. Hát persze, ez egyértelmű, magától értetődő. De tényleg csak ennyi? Lehet-e például toleránsnak lenni mások intoleranciájával szemben? Lehet-e toleránsnak lenni a durvasággal, az agresszióval vagy egyszerűen csak a gorombasággal szemben? Meddig terjed a türelem, a tudatos, visszafogott reakció olyasmivel szemben, ami épp a másság elfogadását teszi lehetővé? Vallások és népek keverednek a vérünkben, ők a családunk, a múltunk, az eredetünk. Aki ennek tudatában van, annak nem esik nehezére elfogadni embertársait a maguk sokszínűségében. Ez nem érdem, csak egy állapot. De valóban képesek lennénk-e szóba állni azzal, aki nem ad enni egy menekültnek a határon, aki gyűlöletbeszédrel próbál meg politikai vagy gazdasági előnyökhöz jutni, aki hatalmával visszaélve megaláz másokat, vagy ölni akar a meggyőződéséért? Talán mégsem olyan egyszerű válaszolni arra a kérdésre, hogy valójában tényleg olyan toleránsak vagyunk-e, mint amilyennek látni szeretnénk magunkat. Pedig a toleranciához „csak” türelem kell, az, hogy elviseljük egy gondolat, egy jelenség, egy embercsoport létezését. Toleránsnak így aztán egyszerűbb lenni, mint empatikusnak, mert nem kell elfogadnunk a másikat, nem kell beleképzelnünk magunkat a helyzetébe, nem kell szőröstől-bőröstől megértenünk. Csak hagynunk kell létezni. Akkor miért nehéz mégis?

MIRCO ILIĆ,¹ a *Tolerancia* plakátakció megálmodója Boszniából került Amerikába az 1980-as években. Ma már nemzetközi hírű

designerként és illusztrátorként tartjuk számon. Egy művész, egy ember, akinek missziója van. Két évvel ezelőtt felhívást küldött 24 grafikusnak, hogy készítsenek plakátokat a tolerancia témájában. Egyetlen kikötése volt: szerepeljen rajtuk a tolerancia szó, úgy, ahogyan azt az anyanyelvükön hívják. Azóta gyarapodnak és utaznak ezek az emberségesség üzenetét hordozó plakátok, melyek Belgrádon keresztül, Madridon és Fokvároson át az OPLA² szervezésében most végre Budapestre is eljutottak. Harsányan, visszafogottan, hallgatagon vagy dühösen, de valamennyi munka a tisztelet, a szeretet, a megértés, az elfogadás hangján szól. Létezik-e kutya és macska között, ha nem is barátság, de egymás szokásait, tiszteletben tartó békés együttélés? A francia MICHEL BOUVET plakátja a bizonyíték, hogy igen, ha együtt nevelődnek, ha az élet „természetesnek” hazudott úgynevezett törvénye ellenére hiszünk a sokszínű, egymástól eltérő tulajdonságú, de szuverenitásukat, egyéniségüket büszkén vállaló élőlények türelmes, egymást segítő világában. Ezt az elfogadó alapszisztust támogatja a kiállítás legtöbb színes plakátja, mint például a portugál ALBERGARIA szívárványszínekben pompázó Dávid-sorozata. Az érzések egyenrangúságára, a szerelem, szeretet biológia nemektől független elfogadására biztatja a szemlélőt a holland-iráni REZA ABEDINI az ujjlenyomatok rajzából szőtt érzékeny anyagra rávetülő színes férfi-nő párosa is. A magasszintű kirekesztést és gyalázkodást mutatja be a libanoni TAREK AFRISSI plakátja, aki a saját nyelvén írt feliratokból plasztikusan kibontakozó testre csuklyával borított nemtelen emberi fejet helyezett. A svájci STEFF GEISSBÜHLER a vallási szimbólumokat és az egzisztenciális hendikepre utaló piktogramokat egymást átfogó grafikai hálóba montázsolja. A való életben

² Az OPLA a nemzetközi plakátművészeti élethez kapcsolódó magyar művészeti projekt, amely kiemelten a plakátművészettel és ahhoz kapcsolódó művészeti jelenségekkel, irányzatokkal foglalkozik. Alapítói Korolovszky Anna és Gál Krisztián grafikusművészek. Ld. www.oplaprojekt.com

¹ <https://ghost.mirkoilic.com>



Tolerance Poster Show, Anker't, Budapest, 2019
© Fotók: Kocsis Judit



hátrányos megkülönböztetés éri a testi és mentális fogyatékkal élőket, és a vallási kisebbségeket is. A nyugger, a nyomi, a proli és a szektás bélyeg az emberiség nagy hányadát szorongatja, különösen akkor, ha gyakran ezek az élethelyzetek egymásból is következnek, és így sokukat mind egyszerre sújtják. Ne legyünk a sárba súlylédéssel szemben türelmesek, ahogyan a magyar KOROLOVSZKY ANNA táblája is azt az ellentmondást tárja elénk paprikákkal formázott O betűjével, amely azonban a kis fekete N-nel együtt a mindennel szembeni türelmet tagadja. De ugyanígy értelmezhető a kőtáblák parancsolatait idéző, valaha szilárdnak gondolt, mára azonban porladó köveken olvasható tolerancia szó betűit megjelenítő plakát, amely a spanyol Lo SIENTO munkája.

Ilic felhívására már több mint 130 plakát készült, ami kiállításról kiállításra gyarapszik. Az Anker'tben a magyar grafikusok közül MOLNÁR GYULA, OROSZ ISTVÁN, KOROLOVSZKY ANNA és PÓCS PÉTER munkáit láthattuk olyan szerény világhírességek plakátjai mellett, mint MILTON GLASER, PAULA SCHER, PETER BANKOV, MICHEL BOUVET, MANUEL ESTRADA, JINXING HI vagy DAVID TARTAKOVER.

A kiállítás témája egyben fegyvere is, ami a kép hatalmában és hatásában, a plakát erejében rejlik. Mert a plakát felkiáltójel. Az a műfaj, ami hol tartalmával, hol formájával hívja fel magára a figyelmet, képes akár egy századmásodperc alatt beégni az ember retinájába, befészkelni magát a gondolataiba. Akinek emberhez méltó gondja van, igyekszik embernek maradni. Ahelyett, hogy nyílt harcot hirdetünk ellene keressük és számoljuk fel magunkban az intoleranciát. Ezután forduljunk embertársaink felé, nyitott szívvel, figyelemmel, szeretettel. Empátiával. Ezek a plakátok elsősorban ebben segíthetnek.



Tolerance Poster Show, Anker't, Budapest, 2019 © Fotó: Kocsis Judit

HAÁSZ KATALIN

Beyond a Certain Point*

Poroszlai Eszter: Beyond a Certain Point 3.

Puccs Galéria, Budapest
2019. május 7 – augusztus 8.

Amikor ötödikes voltam az általános iskolában, megalapítottuk a Rózsaszín Háromszög nevű zenakart. Zenélni nem tudtunk, de nagyon büszkén viseltük a névadó szimbólumot. Fontos volt nekünk, a szabadságot jelentette számunkra. Csak jóval később tudtam meg, hogy ez a meleg büszkeség szimbóluma. A rózsaszín háromszög jelentésváltozása érdekes példája annak, ahogyan a megbélyegzés szimbóluma a büszkeség jelévé vált.

Első látásra a művet oldalnézetből látjuk, így egy háromszög, majd a kiállítótérbe beljebb lépve, szemből kör. Előbbi férfi, utóbbi női szimbólum. A kúppalást köztes nézetei mindkét formát hordozzák magukban. Erről leginkább Alfred Kinsey a szexuális beállítottságok sokféleségét reprezentáló skálája jut eszembe, pedig valójában másról szeretnék beszélni.

Ebben az évben világszerte múzeumok és galériák emlékeznek meg a Bauhaus megalakulásának 100. évfordulójáról. Az absztrakció, furcsa módon, a háború előtt-alatt, még pár évvel korábban született meg, egyszerre több helyen, ahogyan ez sok találmánnyal előfordult már. Száz éve a robbanás-szerűen előtörő igény, ami teret adott az absztrakciónak, egy jelentéssel túlterhelt képszemléltre adott forradalmi válaszként söpört végig, Oroszországtól kezdve egész Európán át. Amíg a forradalmak ritkán sikeresek (főleg itt, a mi térségünkben), addig eszméjük, tisztaságuk kapaszkodót nyújt nehéz időkben. Egy forradalom lényegénél fogva csak baloldali lehet: leegyszerűsítve az absztrakció is baloldali.

A zseniális orosz-zsidó testvérpáros, Antoin Pevsner és Naum Gabo 1919-re már megjárták Európa számos pontját és reményteljesen visszatérve Moszkvába, megalapították a konstruktívizmust. Egyeztettek, vitáztak Maleviccsel és Tatlinékkal is.

Ma a konstruktivista, Bauhaus, De Stijl, Abstraction-Creation hagyományokon alapuló művészet erősödése érzékelhető; mindez éppen nem egy baloldali fordulat következményeként, hanem annak hiányaként deklarálódik. A konstruktivisták a művészetet demokratizálni szerették volna, a geometria tévedhetetlen

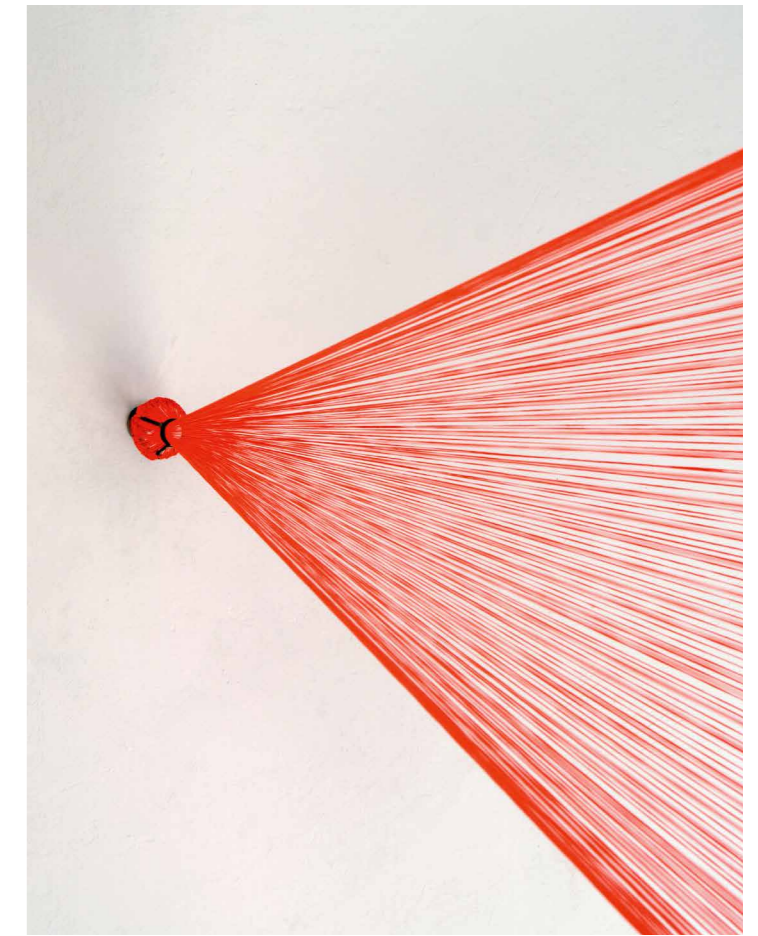
* A megnyitón elhangzott szöveg szerkesztett változata.

rendszerét választották eszközül, melyben végtelen számú játék van. Hittek a tiszta érzet eszméjében, alapfogalmakat vezettek be, amik nullpontként határozzák meg mai viszonyunkat a művészet-hez. Az évszázados folyamat során a kép egyre inkább magyarázatra szorult, az idézeteket és az utalásokat bogozhatjuk a posztok útvesztőjében, és az ebből való menekülés a vizuális racionalitás-son keresztül vezet, ami a geometriában található meg. A mai új, geometrián alapuló képesség igyekszik a világ jelenlegi tudományos értelmezésével lépést tartani, és függetlenné a társadalmi reform álmától, illetve kényszerétől.

POROSZLAI ESZTER is e folyamat részese, valami ahhoz hasonló képvisel, ami Pevsnerrel és Gaboval kezdődött és Joos Schmidt, Barbara Hepworth, Henry Moore szobrászok munkáiban folytatódott. Ezek a művészek matematikai modelleket tanulmányozva a vonalat térben használták, hűrendszerekkel építkezve alkották meg szobraikat. Poroszlai saját képi nyelve, térbeli konstrukciói festői eredetűek, korábban a festett színsíkok váltak térbelivé: ennek egyik példáját másfél éve láthattuk a Puccs Galériában. Most színes filc rajzok vonalai elevenednek meg a térben, térbeli festői hatást keltenek, ami nehezen reprodukálható.

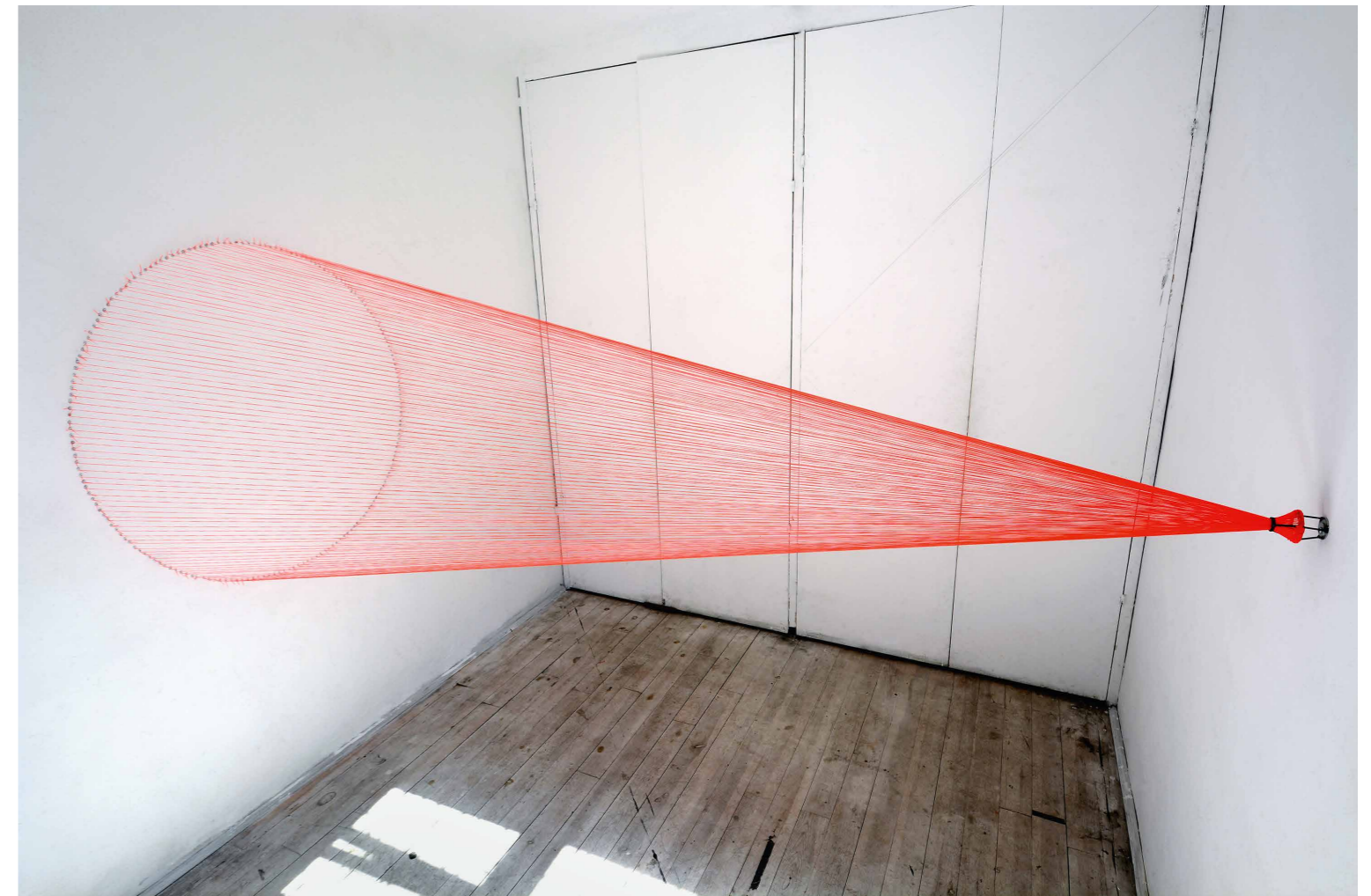
Jelenleg olyan képi fordulatban vagyunk, ami teljesen más, mint a száz évvel ezelőtti. Még nincs rálátásunk, hogy miféle következményeket kell feldolgoznunk, de az már bizonyos, hogy a digitalizáció vonzása átalakítja a pszichénket.

Most nem a jelentéstelítettségre, hanem jelentésvesztésre vagyunk tanúi. A képek szabad és gyors áramlásában ritkán találunk nyugvópontot. Poroszlai Eszter munkája vibráló tekintetűket lelassítja, egy új, Egy Bizonyos Ponton Túli nyugvópontot kínál egyre táguló világunkban.



Poroszlai Eszter

Beyond a Certain Point 3, Puccs Galéria, Budapest, 2018



Ősformák és rétegek

Bátai Sándor: Princípiumok

Műcsarnok, Budapest

2019. május 15 – június 30.

A képzőművészetben, festészetben felhasznált anyagok sokasága, változatossága, a papír különféle teste, színe, felülete, tömege, alkalmazási lehetőségeinek sokfélesége általában is kivált-hatja a befogadó érdeklődését. Az pedig különösen figyelemre méltó, ahogyan BÁTAI SÁNDOR készíti papírmunkáit, akár azokat vesszük számba, amelyeken megjelenik családjának története (elektrográfiák), akár pedig azokat a papírmasszából készített

archaikus hangvételű alkotásait, amelyek létfilozófiával átittott reflexiók a földtörténeti és emberi múltra nézvést, s amelyekkel időről időre bemutatkozik, például a Magyar Elektrográfiai Társaság és a Matéria Társaság tárlatain, vagy a kaposvári Vaszary Képtárban és máshol megrendezett egyéni kiállításain. Ahogyan mostani, a Műcsarnokban rendezett kiállítása is bizonyítja, a Bátai által készített papírontvény-munkák érzékletes, vastag felületükkel, zömök testességükkel, plaszticitásukkal és szabad asszociációra lehetőséget adó, gazdag tartalmukkal valóban lenyűgözőek. Maga a rendezés is kifogástalan (kurátor: TULIPÁN ZSUZSANNA), a megvilágítás (VADÁSZ ISTVÁN) pedig már a kiállítási térbe lépve valamiféle misztikus, szakralitásra utaló barlangi hangulatot idéz meg. Csak a képeket látjuk, a teret magát pedig inkább csak érezzük, akárha egyszerre lépnénk barlangba és valamely románkori, masszív templomi térbe. A képekkel és magunkkal vagyunk, minden egyéb kizáródik, elhomályosul, és elfog az időtlenség érzése. Épp ezért szinte fölöslegesek a feliratok is, hiszen néhol a sötétben egyáltalán nem látszanak. De valójában nincs is szükség rájuk: a művek – egymással szerves összefonódásban – mindahányan ugyanarra kérdeznak rá: Mi az idő? Mi a múlandóság? Hol kezdődik a lét? Van-e kezdet? Hol vagyunk és meddig ebben az időben? Mi a folytonosság, s egyáltalán létezik-e? Mi marad meg, mi időtálló? A kérdéseket a tárlatlátogató teszi fel magának, a művész „csak” előidézi mindezt, az időre reflektálva, miközben betekintést ad a romlandóság, elmúlás, leépülés folyamatába, rámutatva a benne megmutatókozó esztétikumra is egyúttal.

Bátai sorozatokat alkot, és gyakran azonos vagy hasonló címmel látja el munkáit (*Vörös föld, Ősformák, Rétegek, Princípiumok, Írásmező, Földírás*), ami egyértelműen arra utal, hogy ugyanazon művészeti kérdések megoldása foglalkoztatja, ugyanazok a filozófiai problémák, az ember, a kultúra, a természet keletkezése, illetve ezek kapcsolata, az ember és a föld közötti kötelék, és persze az Írás, amelyben a mitikus keletkezéstörténet összekapcsolja az embert a természetfeletttel, az Istennel, aki a Biblia szerint az embert a földből, a porból teremtette. Ugyanakkor ott van a földtörténeti és kultúrtörténeti múlt is ezekben az alkotásokban: a formák, az



Bátai Sándor
Földírás V., 2018, papírontvény,
növényi festékek, 60 x 70 cm

amorf felületek, az anyag rétegződése, a rusztikus faktúrák a természet alakulási folyamatát is megidézik, az ember előtti korszakot, a kezdetet, az eredetet. Az idő múlását érzékelteti a művek darabossága, a rétegződések töredezettsége, az anyag kiromlása, a fragmentáltság, a fragmentum-alkotás. Műveinek jelentős része olyan, mint valamilyen régészeti lelet, korok, világok, életek, történetek, emlékek lenyomataként és maradványaként, töredékeként értelmezhető. Rádöbbenhetünk általuk, hogy az elmúlás folyamata is hordoz szépséget és fenségességet, s benne rejlik az élet sokszínűsége is.

A matéria maga jelentős helyet foglal el Bátai Sándor művészetében, nem véletlen, hogy az itt kiállított művek nagy része a saját maga készíttette papírból épül fel. A művész öntvényeket, vastag, testes anyagot kreál, valahogy úgy, ahogy Isten gyúrta az anyagot, hozzá létre követeztesen alkotásait. Nemcsak felületképzésről van szó tehát, hanem „testképzésről”. E munkák között jó néhány olyan van, amelyik túlterjed a síkon, azaz a hagyományos tábla-képen, és belép a harmadik dimenzióba.

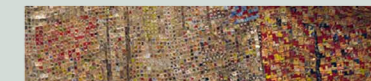
Az anyag, a materialitás mellett az írásnak is kitüntetett szerepe van, akár abban az esetben, amikor csak utalás-szerűen jelenik meg, egyenesek vagy domborodó, pontszerű elemek ritmikus soraiként, akár pedig régi sírok elkopott, elhalványult, hiányos felirataiként.

Bátai kiérlelt életanyaggal dolgozik, a földből származó, földdel kapcsolatos matéria adja az elvi alapot: művei erre, mint őselemre vonatkoznak. Motívumaihoz tartoznak a különféle (latin, görög, zsidó) írásjelek, betűk, szövegtöredékek, a körforma, a pontszerű elemek vagy jelszerű, függőleges vagy vízszintes vonalak, vonalmezők (*Írásmező*), és kiemelt szerepet kap a motívumok ritmusa is. A római, görög, zsidó sírkövek idő ette, töredékes formái megidézhetik a románkori templomok félköríves kapuzatát is, és az amorf, darabos alakzatok is jelentéssel telítettek. A papírontvények színezési módja is a természettel, földdel való kapcsolatot hangsúlyozza, hiszen a munkák színezése fapáccal, növényi festékekkel és anilinnal történik. A munkák monokrómok, Bátai földszíneket, többnyire barnásvöröseket vagy barnákat használ, s ezek különféle világosabb, oldottabb árnyalatait is. A néhány szürke munka sem hideg, az egész kiállításnak a barlangélmény az egyik jellemzője, a barlangé, amely biztonságot, védelmet és meleget ad a természeti lényeknek.

Nemcsak ennek a kiállításnak az anyaga, hanem a teljes Bátai-életmű is rendkívül egységes, összefüggő, konzekvens. Ahogyan többször megfogalmazták már: egész pályája során egyetlen művön dolgozik. Hozzátehetjük: az idő megragadásán.

Bátai Sándor

Írás I. II. II., 1997-98, papírontvény, laponként 67,5 x 32,5 cm



inside express →

EL ANATSUI

*In the World But Don't
Know the World, 2019*
installáció, Haus der Kunst
© Fotó: Maximilian Geuter





5



Horváth Gideon

I put my hand into a beehive

2019. július 17 – augusztus 25.

Budapest Galéria, Lajos utca 158.

g

u

between

amon

i Zsuzsa
Tünde
Ádám
dám

A kiállítás kurátora: Zsikla Mónika

2019. július 17 –
augusztus 25.
Budapest Galéria

Magyar
Mézes
Takács
Varga Á

σ between

amon