

Ornamentika

Kortárs lett képzőművészet

Arsenale Nord, Venece, 2015. V. 9–XI. 22.

RUDOLF ANICA

Felteszem, csak kevesen jutottak el a sajátomegnyitók néhány napja alatt az Arsenale Nordba, mivel, pontonhíd híján, révész kellett hozzá, hogy az ember átkerüljön az Arsenale nagymedencéjének másik oldalára, ha csak nem akart kívülről, síkatorokon bolyongva, csatornákon átkelve a fal felől közelíteni (netán átúszni az amúgy légvonalban párszáz métert). Pedig *Fabrizio Plessi* halászbárkái az egykori hajógyár egyik, immár kiállítótérként funkcionáló csarnokában igazán megérték a fáradságot, a Ludwig Múzeumban tavaly bemutatott installáció ugyanis ebben a közegben nyerte el méltó helyét. A hasukkal lefelé fordítva, sejtelmes, kék fényben úszó mallorcai csónakok között bolyongani a tengermorajlást imitáló hangeffektusok közepette megnyugtató és pihentető élmény volt a nyüzsgés és a vizuális dömping miatt sokadiknak tűnő velencei napon.

A közvetlenül *Plessi Illaütjének* helyet adó pavilon mellett, a Velencei Biennále egyik kísérőprogramjaként kapott helyet az a tárlat, amelyet a Purvitis-díjat elnyert kortárs lett képzőművészek alkotásaiból rendeztek, s amely az *Ornamentika* (Ornamentalism) címet viseli. Lettország legrangosabb kortárs képzőművészeti díját – amely a kortárs lett vizuális kultúra mindenkori aktuális állapotáról kíván képet adni a kimondott céllal, hogy elnyerőit világszerte is népszerűsíti – Vilhelms Purvitisről (1872–1945), a lett festészet prominens alakjáról nevezték el, 2008-ban alapították, és komoly összeggel (28 000 euróval) jár.

A kiállítás ötletgazdájá, a nemzetközileg is számon tartott művészetteoretikus, Viktor Misiano a kurátorral, Daiga Rudzātával a Purvitis-díj 2008-as fennállása óta díjazott, nyolc olyan művészt válogatott a kiállításba, akik a kortárs lett képzőművészet reprezentáns képviselői: *Katrīna Neiburgát*, *Kristaps Ģelzist*, *Andris Egliťist* és *Miķelis Fiķerst*, valamint *Ieva Epnerēt*, *Ģirts Muiķnieket*, *Romans Korovinst* és az *Orbita csoport* művészeit. A tárlat aktualitását adja az is, hogy 2015-ben Lettország tölti be az Európai Unió elnöki tisztjét, s ebből az alkalomból az 56. Velencei Képzőművészeti Biennálén – a biennálék történetében először – önálló kiállításon szerepelhet a kortárs lett képzőművészet.

„Az Ornamentika-projektben nyolcan nyolcféleképpen foglazzák meg a problémát; a sok szempontból teljesen ellentétes hangoknak azonban egy a kiindulópontja: mindannyian tisztában vannak a művészet illuzórikus természetével, s minél inkább túllépnek az empirikus valóságon, annál jobban közelítenek valamiféle alapvető valósághoz. Az Ornamentika a Kunstwollen megvalósulása, amelyen keresztül felragyog a korszellem” – fogalmaz Viktor Misiano.

KATRĪNA NEIBURGA:

A dolgok emlékezete (részlet),
2012, bútorok, használati tárgyak,
videó



foto: Andreis Strokina



© The Orbita

THE ORBITA GROUP:
2 szonett Laputából (részlet),
2015, installáció

Misiano a katalógus bevezető tanulmányában Kantot idézi. Az ítéleőrő kritikájában Kant kétféle szépségről beszél: *a szabad szépségről* (pulchritudo vaga) és *a pusztán járulékos szépségről* (pulchritudo adhaerens). „Az előbbi nem előfeltételez fogalmat arról, hogy a tárgynak minek kell lennie; az utóbbi viszont előfeltételez egy ilyen fogalmat és a tárgy e fogalom szerint való tökéletességét.”¹ Ebben az értelemben a virágok szabad természeti szépségek, hiszen az ítéletalkotás során nem

tökéletesség vagy cél, akkor, Kant szerint, azok pusztán járulékosak, az ízlésítélet elveszíti tisztaságát, s az érzetbeli kellemes összekapcsolódik a tulajdonképpen csak a formát érintő szépséggel.

Az osztrák Alois Riegl³, aki a 19-20. század fordulóján, az Art Nouveau idejében élt, mindezt továbbgondolva a művészettörténetre mint a járulékos szépségtől a szabad szépség felé haladó fejlődésre tekint. A művészettörténet ebben az értelemben átmenet a természet háromdimenziós imitálásától, vagyis a szemléltetéstől a vonalig, azaz az ornamentikáig. Riegl számára a művészet – a szabad szépség – kritériuma, hogy a művész a maga kifejezőeszközeivel anélkül jusson el az ornamentikáig, hogy a pusztá dekorativitás csapdájába esne.

Az ornamens szabadsága és függetlensége a mimézisről való lemondásban áll – teszi hozzá Misiano a kiállítás koncepciójának kidolgozásakor. A kulcs a motívumok variálásában, ritmusában rejlik, amelyben kikerülhetetlen fontossága van a keretnek: a keret elválasztja a valóságot a mű terétől, elősegítve, hogy a saját mindennapi valóságunkra más szemszögből tekinthessünk. Ez nyilván bármely műalkotásról elmondható, de egy *ornamentális* alkotás esetében hangsúlyozottan, programszerűen van jelen: dimenzióváltást jelez.

A kiállításban ezt a dimenzióváltást, amelyet a kurátorok szerint a művészet küldetésének kell tekintenünk, s amelynek során a banálisból, a hétköznapiból fennkölt lesz, a legdemonstratívabban az Orbita csoport négy művésze (képzőművészek és költők) valósítja meg. Installációjukban tizennégy polcot raktak tele a mindennapi élet legkülönbözőbb tárgyival úgy, hogy a kompozíció szonett formába rendeződik, vagyis két négyesorost követ két háromsoros egység. Ily módon a polcokon látszólag véletlenszerű ritmusban sorakozó használati tárgyak együttese ornamentikus egész, amelyben a dimenzióváltást jelző keretet azok a fehér IKEA-polc-

ANDRIS EGLĪTIS:
Nincs kiút, 2014, részlet az
installációból, vegyes technika



szempont, hogy milyennek kellene lenniük, semmiféle belső célszerűség, tökéletesség nem befolyásolja az ítéletet. „Ugyanígy az a la grecque rajzok, a képeket keretező vagy tapétákon látható lombmintázatok stb. önmagukért véve semmit sem jelentenek: nem jelenítenek meg semmit, semmilyen meghatározott fogalom alatt álló objektumot, s így szabad szépségek.”² Ezzel szemben, amikor a szépség előfeltétele valamiféle

lapok adják, amelyek szimultán részei a mindennapok valóságának és a műalkotásának is. Mindeközben létrejön egy transzcendens, nyelvek felett álló vizuális költemény – utalva Swift Gulliverére is, amelyben az emberi beszéd megrövidítésén vagy teljes elhagyásán tanakodó nyelvtudósok azt javasolják, elég, ha a beszélgetni vágyó emberek egy puttonyban megfelelő mennyiségű, a témára vonatkozó tárgyat visznek magukkal, és találkozáskor azokat sorban felmutatják.

Bár Romans Korovins, Miķelis Fišers és Andris Eglītis installációja egy-egy önálló heterotópia, Fišers és Korovins installációjában az ovális mint forma, míg Eglītis művében a kristályszerkezet kap szerepet. Eglītis az, akinek esetében a legmarkánsabban fejeződik ki az ornamentikus és a nem ornamentikus műalkotás közötti különbség: munkája festmények bonyolultan rendezett halmazza, amely hétköznapi tárgyak és anyagok bonyolultan rendezett halmazát dolgozza fel – nevezetesen válogatott építési hulladékból alkot szigorú egységet. Természetesen nem csak a dimenzióváltásban rejlik Eglītis művének lényege. A képeken ugyanis egy korábban készített installációját ábrázolja (egy rigai épület romjairól), magyarul Eglītis egy saját korábbi munkáját emeli be egy újba, amely eredetileg dimenzióváltást reprezentált. A mostani alkotás ezáltal a dimenzióváltás reprezentációjának reprezentációja, valóságos ornamentikus szekvencia.

Miķelis Fišers groteszk, képregény-szerű sorozatban tárja elénk az emberiség távoli jövőjét, amikor az emberi fajt idegen lények tartják majd rabszolgaságban. Az installáció másik eleme egy videó, rajta a művészt látjuk, amint tűzön jár, hogy megszabadítsa elméjét az azt fogva tartó alienektől: vagyis a művész, aki a földönkívüliek majdani uralkodását vizionálja a jövőben megtalálható, lelet-szerű metszetein, szertartásosan folytat őröngözést – a jelenben.

Ieva Epnere videója egy katolikus papról szól, aki eredetileg képzőművésznek készült. Mindennapjai ugyanazon rituálé szerint zajlanak – ruhahajtogatás, könyvlapozgatás, gyóntatás, prédikálás stb. – miközben újra és újra felmerül a kérdés: mi választunk vagy kiválasztódunk? S vajon a személyes indítatások-e az előrébb valók vagy a közösségért vállalt feladatok? A mindennapokban megélt rítusok egyhangúsága, ugyanakkor folyamatossága és az abban rejlő dinamika, a változatlan és az állandóság szépsége áll szemben az egyéni útkeresés magányával és kiszakítottságával, de a kiteljesedés lehetőségével is. Epnere filmje több olvasatot kínál. Az ornamentika itt nemcsak a liturgiában, az élet rítusaiban köszön vissza, hanem megjelenik fizikai valójában is: a főszereplő, aki hobbiból fest, papi stólákat is gyűjt,



© Ieva Epnere

amelyeket gyakran rendezget, hajtogat, s amelyeken csodálatosan színes hímzések és minták rajzolódnak ki, csakúgy, mint a templomi asszonykórus hagyományos viseletén.

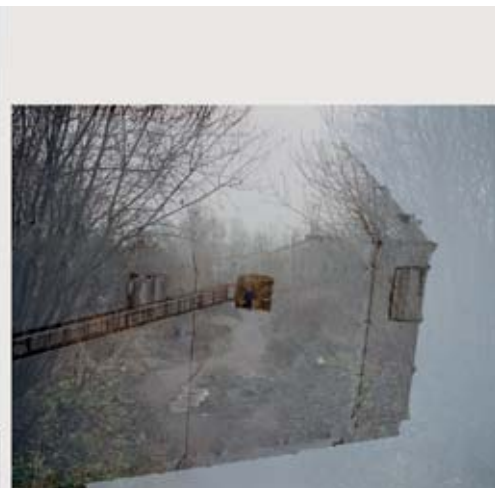
IEVA EPNERE:
Lemondás, 2014,
videostill

Katrīna Neiburga *A dolgok emlékezete* című installációjában egy autentikus lakásenteriót hozott létre, amely valós élethelyzetet rekonstruál: három generáció asszonyai – Katrīna, az édesanya és a nagymamája – pedikűröst fogadnak. A művész a pedikűrözést mint rituálét rögzítette videójában, és az epizódokat a teljesen sötét szobában elhelyezett bútorok fiókjában, az állólámpa fénykörében a földön stb., vetíti le, miközben a fiókokban, a bútorokon használati tárgyakat, szemüveget, üveggyöngysort helyezett el. Az immár a szemnek is láthatóvá vált emlékek beágyazva a fizikai környezetbe mint csodálatos jelek – vagy mint baljós szellemek a múltból – villóznak itt-ott, s a tárgyak, a rítusok és azok emlékei a szereplők által ornamentikus egésszé állnak össze.

Az ornamentika Kant szerint felszabadítja a képzelőerőt, s az féktelen szárnyalása közepette egyre több és több réteget fejt fel a valóságból. Olyan ez, mint amikor elég sokáig nézünk egy tapétát lenyűgözve a minták vibrálásától, majd egyszer csak észrevesszük, hogy a fal apró hibái, a repedések és kisebb-nagyobb foltok is szerepet játszanak az egészben. A művészet feladata nem más, mint az illúziókeltés eszközeivel erre a valóságra rávilágítani a tapasztalati világ átlényegítése által.



© Roman Korovin



Jegyzetek

- 1 Immanuel Kant: *Az ítélőerő kritikája* (Ford.: Dr. Papp Zoltán), Osiris, 2003, 16. 5
- 2 Immanuel Kant, uo.
- 3 Alois Riegl vezette be a Kunstwollen fogalmát is, amelyet szerinte egy kor határoz meg.

ROMAN KOROVIN:
Zinaida, az Apa dolgozik című sorozatból, 2014, tintasugaras nyomat, egyenként 20x25cm

A máig élő aranyborjú

Az „archaikus” értelmezése Velencében

Velence, különböző helyszínek, 2017. V. 13. – XI. 26.

RUDOLF ANICA

Ősi kultúra, nemzeti büszkeség, történelmi sebek, árulás, megszállás, elvándorlás, kollektív emlékezet, tehetség, etnikai sokféleség, önzés, együttélés, szünni nem akaró háború... Ezek a témái több, Velencében most látható kiállításnak, amelyek (óvatosan) közös nevezőre hozhatók az „archaikus” fogalma kapcsán az egyébként társadalmi vonatkozású koncepciókban ezúttal talán szegényebb – színes-szagos látványosságban azonban annál gazdagabb – biennálén.

Hattom installációival, *Sadik al Fraji*, *Sherko Abbas* és *Luay Fadhil* videóival, *Ali Arkady* fotóival — az utóbbiak az ISIS elleni moszuli küzdelem pillanatait örökítik meg. Az ókori és a ma élő művészek párbeszédében részt vesz az 1961-ben elhunyt *Jawad Salim*, az iraki modern korszak legbefolyásosabb művésze és tanítványa, barátja, *Shaker Hassan Al Said*, aki 2004-ben halt meg. A Mexikóvárosban dolgozó művész, *Francis Alÿs* szintén szerepel egy installációval, amely rajzokat, festményeket, fényképeket és jegyzeteket tartalmaz a nomadizmusról, valamint a művész szerepéről a háborúban.



A konkrét apopot az iraki pavilon csoportos kiállítása adja, amelynek címe *Archaic*, s amely Irak jelenéről ad láttelepet – az ország múltjával szoros összefüggésben. Az „archaikus”

Emellett látható Alÿs a kurd csapatok által körülvett Moszulban forgatott videója, amely a helyi lakosság mindennapjait mutatja be a koalíciós bombázások közepette – különösen a menekülttáborokban élő gyerekeikét. Az üvegtárlókban egymás mellé helyezett ókori és kortárs munkák mint múlt- és jelenbéli leletek különös párbeszédet folytatnak egymással.

Mircea Eliade *Az örök visszatérés mítoszában* az archaikus társadalomban élő és a modern ember világmindenséghez fűződő eltérő viszonyáról beszél. A vallásfilozófus szerint az archaikus embernek nincs olyan cselekedete, amelyet korábban ne tett volna már meg egy felsőbb szellemi lény, egy démon, egy istenség, élete így azok cselekedeteinek szakadatlan ismétléséből áll. Ezáltal a mindenséghez kötődik, amelynek állandóságát szertartásokban éli át újra meg újra, s amelyhez, az idő folyásáról megfedkezve, örökké visszatér. Az archaikus közösségből kiszakadt, történelmi vagy modern ember világképe ezzel szemben a hegeli történelmi fejlődés mentén alakul, miközben olthatatlan vágya a teremtéshez való visszatérésre – megmarad.

Az iraki kiállítás videói, miközben a ma íródó történelmet mint az erőszak történelmét ábrázolják, elhatárolódnak az archaikus világkép iránti nosztalgiától, felismerve, hogy az magában

itt egyfelől pejoratív értelemben jelenik meg Irak elavult intézményeire, izolált bürokratikus rendszerére, romokban álló kulturális intézményeinek állapotára utalva, de „archaikus” abban az értelemben is, hogy az ország maga egy valóságos „ókori temető”, tele feltáratlan régészeti kincsekkel (s amelyek fel vannak tárva, azok egyúttal ki is vannak téve a pusztulásnak). Nyugati szemmel Irak egy háború sújtotta, elmaradott ország, és felmérhetetlen kulturális örökség földje is egyben.

Az Iraki Nemzeti Múzeum negyven ókori tárgya – a több ezer éves szobrok és edények – együtt szerepel kortárs iraki művészek munkáival, *Sakar Sleman* és *Nadine*

Részlet az iraki pavilon *Archaic* című kiállításából. Balra: Termékenység istennő szobra, Kr. e. 6000 körül, agyag, Iraki Nemzeti Múzeum. Jobbra: **ALI ARKADY:** *The Land Beyond War*, 2017, fotó a fotókönyvprojektből. HUNGART © 2017

Lenn: Francis Alÿs fotója az installációból. HUNGART © 2017

hordozza a vallási fundamentalizmus veszélyét, amely ismét egy idejétmúlt és egyben erőszakos jövőt előlegezne. Ehelyett el kellene kerülni a múlt hibáinak örökös ismétlését.

Egy bombázórepülő motorjának zúgása és a sötét, gigantikus térben cikázó fénypásmákban megcsillanó, falra ragasztott millió pénzérme segítségével idézi fel az arab apokalipszt az Arsenale Nuovissimóban helyet kapott libanoni pavilonban *Zad Moulataka* képzőművész és zeneszerző műve, a *Šamaš Itima (Sun Dark Sun)*. Az installáció része 32 énekes kántáló éneke, amely 32 hangszórból három szólamban, sumér nyelven csendül fel – zenéjét a művész szerezte. A megzenésített himnusz eredetileg a babiloni Napistenhez, Šamašhoz szóló fohász, amelyet egy ókori írott forrás őrzött meg. Az éneket kisvártatva megszakítja egy becsapódó lövedék robaja, és a képzeletbeli robbanás fényében ragyogni kezdenek a falra rögzített érmék.

A teljes csarnokot betöltő installáció Hammurapi csaknem négyezer éves törvényoszlopának imitációja: konkrét utalás a 2,25 méteres sztélére, amelyet ma a párizsi Louvre-ban őriznek, és amelyen a hagyomány szerint elsőként rögzítették az „érvényes isteni világrend” törvényeit. Moulataka oszlopa bazalt helyett azonban egy monumentális, repülőmotorokból készült gép, a háttérben az aranytól csillogó fallal kiegészülve pedig – a kinyilatkoztatott törvények kontasztjaképpen – az isteni világrendtől elforduló, az aranyborjút körbetáncoló ember jelképe. „Az ember süket és vak ahhoz, hogy a dolgok lényegét megismerje, a világ romlásán és a saját pusztulásán fáradozik, tele van szorongással és gyűlölettel, miközben mélységesen vágyik a békére és a harmóniára” – fogalmaz a művész, s a kurátor hozzáteszi: „Az aranyborjú máig él!”

Moulataka erős és látványos szimbólumokkal dolgozó projektje – amely eszünkbe juttathatja Arman 1995-ös bejruti *Hope for Peace* című munkáját csakúgy, mint Iannis Xenakis drámai zenéjét – kiáltvány az értelmetlen, barbár pusztítás, a háború és az erőszak ellen, és mindezek szükségességének az elutasítása is egyben: az arab apokalipszis nem elkerülhetetlen.



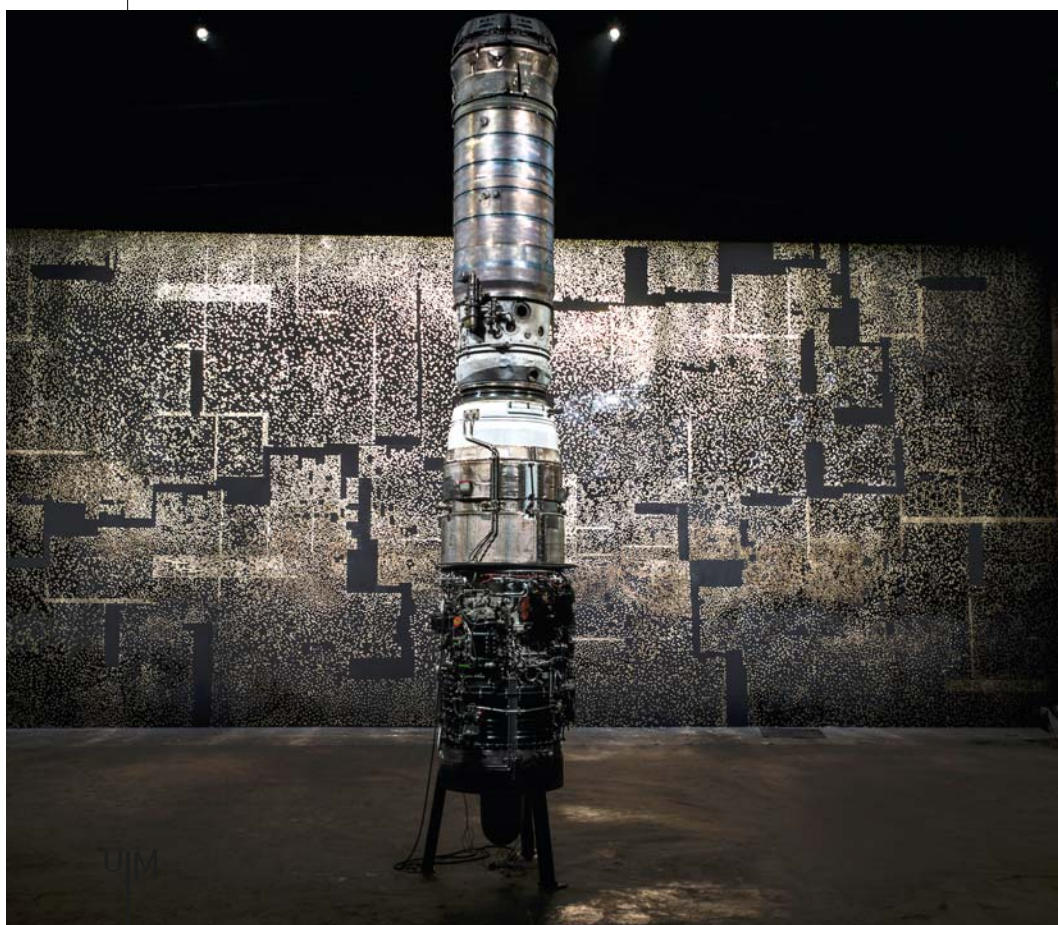
A San Marcón található Museo Correr kiállítása a New Yorkban élő iráni képzőművész és filmrendező, *Shirin Neshat* közelmúltbeli munkáit mutatja be a biennálé kísérőprogramjaként: a *Home of My Eyes* című fotósorozatot (2014–2015) és 2016-os videóját, a *Roját*. Az 55 részes fotósorozatban a közelportrék alanyai azerbajdzsáni emberek, akik nemük, koruk és etnikai hovatartozásuk tekintetében különböznek, a beállítás azonban azonos: hasonló ruhákban és pózban, sötét háttér előtt láthatóak. Jellegzetes kézmozdulatuk keresztény vallásos ábrázolásra utal, leginkább El Grecóéra. A sorozat feldolgozza az alanyok egyéni sorsát: Neshat a felvételek készítése során kérdéseket tett fel a kulturális identitásról, arról, hogy mit jelent számukra az otthon, majd a portrékra tintával kalligrafikus kézírással írta fel történeteiket, valamint Nizami Ganjavi 12. századi iráni költő verseit (aki a mai Azerbajdzsán területén élt), a bonyolult szövegdől egyéni sorsok mögé egyfajta kollektív emlékezetet állítva. A történelmében, vallásában, etnikumában sokféle Azerbajdzsán, ahonnan Neshat családi gyökerei is erednek, a 19. század első felében szakadt el Irántól.

MOATAZ NASR:

A hegy, 2017, ötcsatornás videoinstalláció, egyiptomi pavilon HUNGART © 2017

ZAD MOULTAKA:

Šamaš (Sun Dark Sun), 2017, installáció, libanoni pavilon HUNGART © 2017





SHIRIN NESHAT:
The Home of My Eyes, 2014–2015,
a fotósorozat két darabja,
ezüstszelatin nyomat, tinta,
egyenként 152,4x101,6 cm
HUNGART © 2017

A *Roja* című videóban a művész a szülőföld elhagyása és az új hazába való beilleszkedés ellentmondásairól beszél. A főszereplő egy fiatal iráni nő, aki miközben megpróbálja szülőhazája iránti nosztalgiáját elnyomni és egyúttal a választott otthona iránti vonakodását legyőzni, szembesül a múlt és a jelen közötti feloldhatatlan feszültséggel. A szürreális képek és a nem lineáris elbeszélés alkalmazásával a film elmosza a valóság és a fikció határait. Míg a *Home of My Eyes*ban Neshat közelről, az egyes emberek sorsán keresztül vizsgálja kultúrájának összetettségét, amely egy közös múltban egyesül, a *Rojában* a saját személyes tapasztalatát teszi meg kiindulópontnak. Ha úgy tetszik, az „archaikus” itt mindkét esetben a bonyolult, de letagadhatatlan kollektív érzelemre vonatkozik.

Az egyiptomi pavilon ötcsatornás videóinstallációja, *Moataz Nasr A hegy* című filmje egy ősi hiedelemről, egy évezredes legendáról és annak a falu életére mai napig kiható erejéről mint megszeghetetlen archaikus törvényről szól. Az átok szerint a falu lakói sötétedés után

nem hagyhatják el a házaikat, különben a hegyen lakó szörny áldozatai lesznek. A faluból a városba költözött főszereplő, egy fiatal lány, egy hazalátogatás alkalmával elhatározza, hogy megtöri az átkot, és bebizonyítja, hogy a szörny, akit valójában még senki sem látott, márpedig nem létezik. A jelenetek, a helyszínek, a díszletek, a színészi játék mind-mind szappanoperába illenek. De vajon mi történik azzal, aki megpróbál kiszállni az ősidők óta érvényes, megfélemlítésre építő társadalmi rendből? A kérdésre nem kapunk megnyugtató választ.

Az azerbajdzsáni pavilon földszintjén látható a *Hypnotica-csoport Under the Sun – The art of living together* (A Nap alatt – Az együttélés művészete) című kiállítása, amely jól rimel Shirin Neshat fotósorozatára. Azerbajdzsán emberemlékezet óta multikulturális ország volt: a békés együttélés példája abban a korban, amelyre leginkább az etnikai konfliktusok, az intolerancia és az erőszak jellemző. A művészek húsz videóban mutatnak be húsz (részben) eltérő nyelvű és kultúrájú etnikai csoportot, amelynek tagjai az életükről, a mindennapjaikról beszélnek. A terem két szemközti falára installált monitorok alatt a fekete falakról a szintén fekete padlóra lefolyó, fehérrel vetített szövegek eleinte kiemelt hívószavakkal ellátott teljes mondatokból állnak, majd egyetlen szövegfolyammá olvadnak össze, amely a padlón kigyózva a szemközti falnál álló emberalakban tűnik el.

Ezzel párhuzamosan, külön kiállításként az emeleti termet teljesen betölti *Elvin Nabizade* installációja, amelyet közel ötven tradicionális pengetős hangszerből, szából alkotott meg. A szaz az együttélés szimbóluma Azerbajdzsánban, amelyet az ősidőktől fogva országszerte vándorénekesek használtak, hogy zenéjükkel összehívják az embereket. A hangszerek mellett elhaladva azok a legkisebb érintésre váratlanul meg-megszólalnak. Az azerbajdzsáni paradicsomi együttélésről szóló, kissé talán a didaktikus határát súroló, de kétségtől megindító kiállítások nem titkolt célja, hogy jó példával szolgáljanak a népek közti toleranciára. Kár, hogy a világot egyelőre a józan ész és a jó szándék mellett – vagy helyett – sokkal inkább az indulatok és érzelmek hullámai befolyásolják.

HYPNOTICA-CSOPORT:
Under the Sun – The Art of Living
Together, 2017,
azerbajdzsáni pavilon
HUNGART © 2017

fotó: Koronczai Endre



Kis érintések

Beszélgetés Erőss Istvánnal

RUDOLF ANICA



Néhány hete zárult le az az egy hónapot felölelő, három országot érintő vándorszimpozion, amelynek keretében a világ minden részéről érkeztek Közép-Európába a természetművészet területén dolgozó művészek, hogy bejárják a régiót, és helyi művészek aktív közreműködésével ismerkedjenek meg a természeti környezettel, az itteni kulturális értékekkel és a művészeti közeggel. A Global Nomadic Art Project kelet-európai állomásának szervezőjével, az egri EKE Vizuális Művészeti Intézetének igazgatójával, Erőss István képzőművésszel beszélgettünk.

A program elnevezéséből sejthető, hogy egy világméretű kezdeményezésről van szó. Mióta járják a világot a projekt résztvevői, és hány kontinenst, országot, művészt ölel fel a GNAP, amely idén nyáron a régióba érkezett?

ERŐSS ISTVÁN: Maga az ötlet 2012-ben merült fel Koreában, egy szobrászszimpozionon. Ekkor kerestek meg a Yatoo-csoport tagjai, akiknek volt egy – akkor még – kódos ötletük, miszerint érdemes lenne a földgolyó összes kontinensét a lehető legtöbb ország érintésével körbeutazni, és az adott hely kulturális és természeti örökségének felkeresésével, ezeknek a kontextusában létrehozni alkotásokat, majd egy-egy kiállítás keretében megvizsgálni azokat. A több évig tartó program végén a tervek szerint Szöulban valósul majd meg egy összefoglaló kiállítás, amely bemutatja a tapasztalatokat az összes dokumentációval együtt. Ez volt az alapötlet, amely sokat csiszolódott azóta, sőt még komplexebbé vált abban az értelemben is, hogy felsőoktatási és egyéb intézmények – még bőrtönek is – bevonódtak, és cél lett, hogy a lehető legváltozatosabb, egzotikus helyeken – akár törzsi körülmények között vagy sósivatagban – hozzunk létre kontextusfüggő műalkotásokat. De az egész folyamatosan változik az indulás óta – a lehetséges szereplők közül volt, aki visszalépett, mások finanszírozásból nem tudtak csatlakozni, helyettük jöttek mások... Ahogy magának a természetművészetnek az az esszenciája, hogy nem egy megcsontosodott, szilárd, deklarált ideológiával rendelkező „komfortzóna”, hanem folyamatosan változik, bővül, alakul, úgy ennek a projektnek sincs kőbe vésett programja.

Ténylegesen mikor kezdődött a nagy utazás, amely, ha jól értem, folyamatos?

E. I.: 2014-ben indult, és azóta folyamatosan tart. Elsőként Dél-Koreában, majd Indiában szerveződött egy-egy túra, azt követően folytatódott Iránban és Dél-Afrikában, most vagyunk Európában – jelenleg Németországban, onnan mennek tovább a résztvevők Franciaországba, majd Törökország és Litvánia következik, azután zárul az európai út Angliában, átszúszva a 2018-as évre. Utána jön Észak- és Dél-Amerika, majd még egy afrikai kör, amely 2019 januárjában ér véget. Azután következik Ausztrália. A részletek még kódosak, de a tervek szerint 2020-ban lesz az összefoglaló kiállítás.

Kik az utazások résztvevői, és mitől függ, hogy hányan indultok neki? Sok a jelentkező?

E. I.: A szervezéstől függően és az anyagi lehetőségekhez is alkalmazkodva mindig más a létszám. Vannak számunkra ismeretlen terepek, mint amilyen a dél-afrikai – az az út teljes egészében magánszponzorációból valósult meg, helyiek finanszírozták, azon tizenketten vettünk részt. Voltunk sivatagban, a legszebb üdülőövezetekben a dél-keleti parton, és a legdurvább johannesburgi régióban is.

A társaság összeválogatásánál nagyon fontos, hogy a generációs különbségek meglegyenek. Igyekszünk a fiatalokat is bevonni, hiszen nagy lehetőség ez nekik: egy egyhónapos intenzív tanulási időszak tapasztalt művészek mellett. A nemzeti különbségek szintén izgalmas lehetőségeket rejtnek: a különböző kulturális környezetből érkezett művészek mást-mást gondolnak ugyanarról a dologról. Ezeket mind szem előtt tartva – és hogy a jövőbeni szervezők közül is legyen egy-egy a csapatban –, mindig egy tudatosan összeválogatott csoport utazik. A Yatoo honlapjáról és a hírlevelekből világszerte értesülhetnek az érdeklődők a projektről. Jelentkező rengeteg van, de praktikus szempontok is érvényesülnek: most épp annyian tudunk nekivágni a nyáron, ahányan két kisbuszba befértünk.

Honnan indultatok, és hova érkeztetek?

E. I.: A nyári egyhónapos vándorszimpozion Észak-Bulgáriában indult, mégpedig egy apró, kihalt faluból, amelynek hat lakója van. Működik ott egy művészeti központ 7-8 éve, az volt a bázis, onnan indultak a kisebb kiruccanások – mezők, kolostorok felkeresése, pár nap a Fekete-tenger partján, de voltunk a hegyekben is. Onnan Gyergyószárhegy volt az úti cél, de szándékosan felkerestük Brâncuși szoborparkját Târgu Jiuban, mert amellett, hogy a 20. század egyik legjelentősebb szobrásza volt, ő volt az, aki szobrai természetes kontextusban való elhelyezését fontosnak tartotta, és az egész szoborparkot precíz tervek alapján építette föl – tehát nem csak mint objektumot helyezte el ott a műveket. Maga a park egy komplex mű, nem csupán néhány kellemesen elhelyezett szobor.

Onnan mentünk tovább a Déli-Kárpátokba: Déva, Szében, Segesvár érintésével Szárhegyre, ahol a bázis volt, és ahonnan nekünk közhelynek számító helyszínekre látogattunk, például a Gyilkos-tóhoz, a Békás-szorozhoz, moldvai kolostorokhoz, Borszékra, a parajdi sóbányába, illetve a



Medve-tó mögötti, csak a helyiek által ismert sós tavakhoz. Mondjuk úgy, hogy körbejártuk a Székelyföldet. Innen tíz nap után mentünk tovább Noszvajra, ahol a környék nevezetességei, de főleg a barlanglakások voltak a helyszínek.

Hány magyar résztvevő volt a csapatban?

E.L.: A 23 résztvevőből négyen voltunk magyarok, akik egyúttal szervezői is voltunk az útnak, többek között sofőr és fotós szerepet is ellátva. Az egyes állomásokon, ottaniak szervezésében, helyi művészek csatlakoztak és mutatkoztak be – ennek nagy fontosságot tulajdonítunk –, és persze úgy adódott, hogy az erdélyiek mind magyarok voltak. Ebben semmi célzatosság nem volt természetesen, csak nem ismerünk olyan román művészt, aki már kipróbáltatott ezen a területen. Magyarországon bekapcsolódtak fiatal hallgatóink, akik jártak már Ázsiában, és ismertek pár embert, de részt vett Deli Ágnes, Péter Ágnes, Colin Foster is, és a végzett hallgatóink közül páran, akik ezen a szakon tanultak.

Augusztus végéig volt látható a Koreai Kulturális Központban a közép-európai egyhónapos út dokumentációjából rendezett, *Rurális helyszínek* című kiállítás. Mit láthatott a látogató?

E.L.: Az egy hónap alatt több ezer munka született – a 23 résztvevő és a helyi szervezők által bevont művészek alkotásai együttesen. Amikor efféle efemer művekről van szó, amelyek akár csak percekig, órákig léteznek, de mindenképp az idő limitáltságában, és emiatt lehetetlen nemesebb anyagokból, klasszikus értelemben vett műalkotást létrehozni, akkor tényleg csak az Ulrich Bischoff által leírt „kis érintés” technikája merülhet fel. Ilyen körülmények között a hely aurája, a beavatkozás mikéntje és a pillanat összjátékából jön létre egy esztétikailag is értékelhető produktum, amely még módosulhat a dokumentáción, tehát hogy hogyan van fotózva, milyen fényben van stb. Itt egyórárs, legfeljebb egynapos alkotói folyamatokról beszélünk. A munkákat

esténként begyűjtöttük, megnéztük, megbeszéltük, osztályoztuk, elrendeztük. Emellett dokumentáltuk magát a folyamatot mint akciót, és voltak performanszok, body art projektek, installációk...

Azt vizsgáltuk, hogy hogyan reagálnak a más kultúrából, kultúrkörből érkező művészek a közép-európai falusi környezetre. Mit vesznek észre, ami nekünk esetleg automatikusan elkerüli a figyelmünket? Ezeket a nüansznyi különbségeket figyeltük, és maga a kiállítás is ezeket szedi különböző csoportokba – az időalapú műveket, videomunkákat két projektoron folyamatosan nézhette az érdeklődő, és volt egy képernyő, amelyen a mindennapi életet rögzítő képek futottak, hogy a nézőnek legyen fogalma arról, hogy milyen körülmények között születtek a munkák, mert ez amúgy nem derülne ki. És ezeken kívül a többi képernyőn helyszínenként osztályozva voltak láthatóak a művek. Törekedtünk rá, hogy minden résztvevőtől kinagyítva is szerepeljen alkotás, hogy a néző számára szinte tapintható és megfogható legyen mindez.

A tanítványaidra hogyan hat a projektekben való részvétel? Van érdeklődés a természetművészet iránt a fiatalok részéről?

E.L.: Ha ezt a kérdést nem tetted volna fel, akkor is szóba hozom, mert ez nagyon fontos pontja az egésznek. Ezért is vettem a nyakamba egy ilyen gigantikus szervezési munkát – utólag már elmondhatom, hogy embert próbáló feladat volt! –, hogy egyrészt a volt és a jelenlegi hallgatóink találkozzanak ezekkel a művészekkel, de a művészek is kíváncsiak voltak arra, hogy hogyan, milyen keretek között lehet természetművészetet oktatni, mert erre nincs példa. Pár évvel ezelőtt kamikaze módjára beleugrottunk ebbe, és mivel nem volt minta, kénytelenek voltunk tartalommal megtölteni a tantárgyi hálót, mind a gyakorlati, mind az elméleti órák esetében úgy, hogy az egész összeérjen, és a hallgatók tényleg élvezettel és lendülettel vessék bele magukat valami merőben újba. A cél az, hogy a hallgatóink úgy tanuljanak meg másként gondolkodni, hogy közben egy másfajta technikát is megtanulnak. Elkezdjük a legelemibb anyagokkal, az általános iskolás hurkapálcával például vagy selejtes hulladékkal, tescós kartondobozokkal, kötözünk, csapolunk, hajlítunk, és egyszer csak egy halom cseréplécből egy belső energiával rendelkező forma alakul ki. Az anyagütköztetés nagyon fontos, a legelvadultabb anyagok találkoznak egymással, és alkotássá transzformálódnak. Amikor aztán a gyerekek kimennek a természetbe, ezeket a technikákat magabiztosan tudják már alkalmazni, és az anyagválasztás sem okoz problémát. Nagy lehetőség, hogy a Yattoo-csoport által Koreában rendezett biennáléra öt hallgatónk rendszeresen kimehet, ilyenkor egy hónapig együtt dolgozhatnak kinti művészekkel. Már három osztály végzett a szakirányon, és örvendek, hogy újból van tizenkét elsősünk...

BALÁZS PÉTER
műve, 2017
GNAP Gabrovo, Bulgária



QUING CHEN műve, 2017
GNAP Gvergyvőszárhegy, Románia



TAKASHI IKEZAWA műve, 2017
GNAP Kamchia, Bulgária



TZVETLANA MAXIMOVA műve, 2017, GNAP Gabrovo, Bulgária

FENG FENG műve, 2017, GNAP Gvergyvőszárhegy, Románia

Eltűnő identitások?

Neil Beloufa *Global Agreement* című
videóinstallációja

RUDOLF ANICA

Schirn Kunsthalle, Frankfurt, 2018. VIII. 23. – X. 28.

Az elsősorban a filmjei révén ismert, többszörösen díjazott francia videóművész, Neil Beloufa legutóbbi installációját a frankfurti Schirn Kunsthalléba tervezte. A *Global Agreement* című munka a Schirn rotundájában indít, majd az épület külső lépcsőit is játékba vonva vezeti fel a nézőt a második emeleti kiállítótérbe. A projekt azokon az interjúkon alapszik, melyeket Beloufa a Skype videócsvegőjén különböző országokból származó, fiatal hivatásos katonákkal folytatott. A filmeket a Kunsthalle udvarán a földre rögzített videóállomásokon, rőzsaszín műbőrrel bevont kényelmetlen bakokon egyensúlyozva nézhetjük meg az arcunk elé rögzített ütésálló védőmaszkokon keresztül. Beloufa, akinek kedvelt témái a kisebbségi létből fakadó társadalmi konfliktusok, az elnyomás, a hatalom működésének mechanizmusa, ezúttal a militarista életforma, a fegyverek, a háború, a testkultusz és a virtuális valóság, illetve a közösségi média összefüggéseit vizsgálja.

A művész különböző álprofilokat hozott létre a social media felületein, így került be a zárt katonai csoportokba, és így ismerte meg az interjúalanyait. „Örülök, hogy része lehetek hazám történelmének.” „Az apám akarta, ő is a tengerészetnél szolgált...” „Már rég elkallódtam

NEIL BELOUFA:

Global Agreement, 2018,
videóinstalláció,
részlet

HUNGART © 2018



Fotó: Balázs Péter



NEIL BELOUFA: *Global Agreement*, 2018, részlet
HUNGART © 2018

volna, ha nem vonulok be a hadseregbe!” „Karakteres személyiség vagyok.” Koreai, magyar, angol, kanadai, orosz, ukrán, chilei, brazil, görög, egyiptomi fiúk és lányok kezdik így a történetüket, majd a katonai bázisokon megélt mindennapjaikról, munkájukról, a hadsereghez való csatlakozásuk okairól, reményeikről és félelmeikről beszélnek. A belső udvaron vasgerendákra rögzítve tíz monitor áll párosával, egymásnak háttal. A körülöttük elhelyezett, kondigépekre emlékeztető objektok és a táblagépek kijelzőjét idéző nagy méretű, kamuflázsszerű kollázsok a katonai bázisok, a szimulátorok és az edzőtermek világának sajátos elegyét képezik. A videókban nincsenek harci jelenetek vagy háborús képek. Nyílt tekintetű, átlagos fiatalokat látunk, akik a szerelmi

Fotó: Balázs Péter

életükről épp olyan őszinteséggel beszélnek, mint az esetleges katonai bevetéstől való félelmeikről. A beszélővel szemben ülő néző a „védőmaszkok” mögül megfigyelőként hallgatja végig a zavarba ejtő vallomásokat.

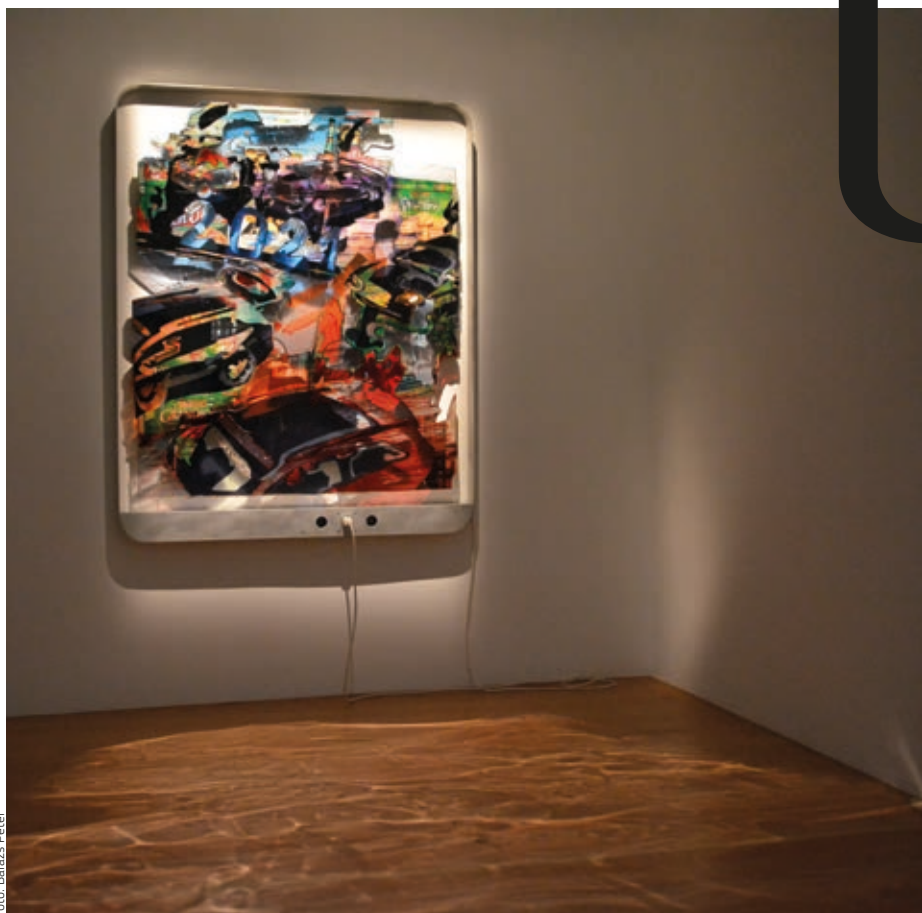
A kiállítás első helyszínéről a külső lépcsőkön színes köteleket követve érünk fel a második emeleti kiállítóterembe. A szobát három, egymással párhuzamos üvegfal osztja meg. Dupla üveglapokból állnak, amelyek közé fóliákat, papírokat helyezett el a művész, és csak az általuk közrezárt szűk folyosón haladhatunk végig. Az akadályozó felületeken közben már átsejlik a helyiség hátsó falára vetített film, amelynek kerettörténetét az interjúk adják. Haladásunk a kiállítóter megvilágítása miatt is nehézkes. A szoba falára rögzített tükrök, az üvegfalokról a térbe belógó, hajlított plexi- és alumíniumlemezek megtörik a fényt, sokszorozzák, torzítják a képet, megszámlálhatatlan layert hozva létre a narratívában. A tükröződések és a folyamatosan villódzó fények között a néző akármerre tekint, saját magát is látja, ezáltal az a kínos érzése támad, hogy óhatatlanul is belekeveredett a történetbe.

Az „interjúkollázs” időről időre két- vagy háromcsatornásra vált. A beszélgetésekből megismert személyeknek most már nemcsak az arcukat, de a teljes alakjukat is látjuk, ahogyan mindennapi dolgokkal foglalkozkodnak. Miközben az elbeszélőket hallgatjuk, telefonnal felvett jelenetek váltakoznak Facebook- és Instagram-profilokon futó tartalmakkal, néha a tablet vagy a telefon kijelzőjét veszi a kamera, majd egy vágással hirtelen egy háborús VR-játék gamerei leszünk, amelyről azonban hamarosan kiderül, hogy az egyik interjúalany játssza a rögzített Skype-beszélgetés alatt. Időnként maga a kérdező is feltűnik a jobb felső sarokban.

A film alapját képező, a földszinten egyesével bemutatott videók esetében lineárisan elbeszélte, valóságosnak tűnő történeteket ismerünk meg, de az emeleti kiállítóterben már gyanút fogunk: a képkockáról képkockára, precíziós részletességgel megszerkesztett filmet végignézve és a bonyolultan rétegzett, komplex műnek immár a részévé válva nem lehetünk biztosak benne, hogy mi a valóság,

és mi a fikció. Mellesleg konkrét utalások is okot adnak a gyanakvásra: a nem éppen katonának kinéző japán fiú legfeljebb a Youtube-on vagy a Twitchen játszhat katonásdit, az éppen a zuhany alól a kamera elé érkező, törölközőbe csavart, plasztikázott ajkú szőke hölgy pedig inkább tűnik Barbie babának, mintsem hivatásos katonanőnek. Mindezt erősíti, hogy a katonák többnyire olyan reprezentációs formát használnak a közösségi profiljaikon, amely leginkább a szépségipar és a fitness területéről ismerős. Kigyúrt testüket mutatva előnyös megvilágításban pózolnak, és csücsörítve szelfiznek. Akikről korábban azt hittük, hogy identitásuk, a film végére egyfajta globális identitásnélküliségben oldódnak fel, jobban mondva nem lehetünk biztosak benne, mi kamuflázs, és mi nem.

Beloufa témaválasztása egyfelől apropót ad egy formai kísérlethez, másfelől azon keresztül a technikai eszközök és a kommunikáció uralta globalizált világba



Fotó: Balázs Péter

NEILL BELOUFA: *Global Agreement*, 2018, részlet
HUNGART © 2018

beleszületett, fiatal felnőttek identitáskeresését mutatja be. A szigorú keretek között működő katonai bázisok feszes szabályok szerint élő lakóinak zárt közössége reprezentálja a mindent behálózó közösségi média világméretű „zárt közösségét”. A rotundában látott installációban az egymás mellé állított portrék alkotta kollázs az egyéni útkeresés korlátok közé szorítottságát villantja fel, a fönti teremben pedig ez a jelentés egy egész generációra kiterjesztődik. Már aligha lehetnek kétségeink: a „virtuális valóság” és a „valódi világ” határai összemosódtak. A militáris

NEILL BELOUFA: *Global Agreement*, 2018, részlet a videóból
HUNGART © 2018



Fotó: Balázs Péter



fotó: Balázs Péter

NEIL BELOUFA: *Global Agreement*, 2018, videóinstalláció, részlet
HUNGART © 2018

közeg mint téma további jelentésrétegeket is hordoz. Tudjuk, a harcászatban is az ultramodern technika és a fejlett technológia idejét éljük. Néhány éve még sci-finek tűntek a robothadseregekről alkotott víziók, mára pedig, bár egyelőre még nem jelentek meg, a fejlesztések eredményei igen meggyőzőek.

NEIL BELOUFA: *Global Agreement*, 2018, videóinstalláció, részlet
HUNGART © 2018



fotó: Balázs Péter

Ugyanakkor soha még ilyen transzparens nem volt egy-egy harcászati beavatkozás, háború, mint napjainkban, amikor élöben követhetjük az eseményeket az interneten. Ha pedig egy háborúban robotok harcolnak majd robotokkal a világ egyik távoli pontján, mi pedig ezt otthon egy kijelzőn vagy monitoron nézzük, az látszólag olyan lesz, mint egy online streamen futó lövöldözős játék, csak épp nem mi löjünk le az ellenséget.

De még mielőtt didaktikus következtetésekre jutnánk, álljunk is meg itt. Az utóbbi tíz évben pszichológiai tanulmányok sora igazolja, hogy az úgynevezett FPS-játékoknak (First-person shooter games) pozitív hatásai is vannak, sőt az elmúlt időszakban az erőszakot tartalmazó játékok negatív aspektusainak feltérképezéséről átkerült a fókusz a lehetséges pozitív következmények felderítésére. Ahogy a tudománynak is meg kell hagyni az időt az „ezredfordulós” generáció identitáskeresési problémáinak leírására, úgy Beloufa is nyitva hagyja a *Global Agreement*-ben felvetett kérdéseket, és a megkezdett vizsgálatot folytatni kívánja. A jövő mindenesetre elkezdődött.

Régió, regionalitás, provincia...

avagy regionális sajátosság

RUDOLF ANICA

EMÚK, Sepsiszentgyörgy, 2019. X. 11. – XI. 22.

Noha a főcímben szereplő fogalmak a kortárs képzőművészet vonatkozásában elsősorban inkább ellentmondásos jelentést hordoznak – mondhatjuk, erős diszkrépancia húzódik meg a „regionális” és az „egyetemes” között, amennyiben az előbbi a peremen való létezésre, a bezárkózásra is utalhat –, de az adott régió markáns sajátosságai hozzájárulhatnak ahhoz, hogy azok ne csupán „megőrzendő” elemei, hanem szerves részei, építőkövei legyenek az egésznek.

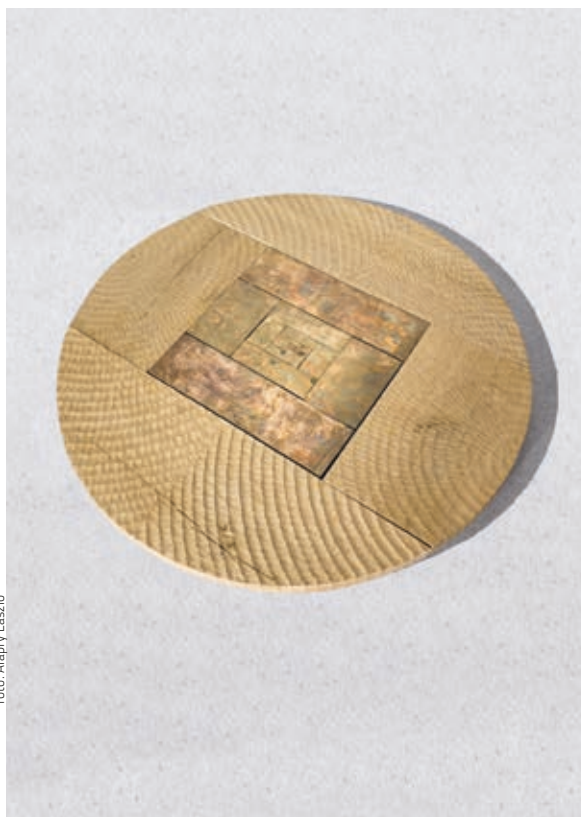
A regionalitás problémájáról és ellentmondásairól eszünkbe juthat a 80-as évek polémiája arról, hogy létezik-e (létezett-e akkor) „szlovákiai magyar irodalom”, avagy sem. A válasz: az attól függ, hogy van-e kánonteremtő ereje a magyar nyelven írt irodalom egészében. Tőzsér Árpád 1978-ban úgy fogalmazott, hogy ha azt nem a világra való nyitottság jellemzi, hanem a „bezárkózás, izoláció, akkor (...) nincs szlovén nyelvű magyar irodalom”. Visszatérve a képzőművészetre, a dilemma érvényes a közép-kelet-európai régió Nyugathoz való viszonylatában is. Gondoljunk csak a 60-as, 70-es évek „keleti blokk”-beli avantgárdjára, amely nyugat felől nézve jobbra egységes képet mutat (erről jó néhány közelmúltbeli kiállítás is tanúskodik). A Tate, a Pompidou vagy a MoMA főként regionális kontextusban értelmezi, tartja számon a magyar képzőművészetet.

Arról, hogy van-e sajátos vonása a magyar és – tovább hántva a hagymahéjat – az erdélyi magyar képzőművészetnek napjainkban, és ha igen, miként írható le ez a sajátosság az elmúlt évtizedeket is áttekintve, októberben kiállítást és konferenciát rendeztek Sepsiszentgyörgyön magyarországi és erdélyi résztvevőkkel. Az események a X. Székelyföldi Napok rendezvénysorozat részeként valósultak meg. Nemcsak területi korlátokra hivatkozva, hanem a kérdés sokrétűségének, kibogozhatatlanságának, politikával való átitatottságának okán sem szeretnék hangzatos tanulságokat

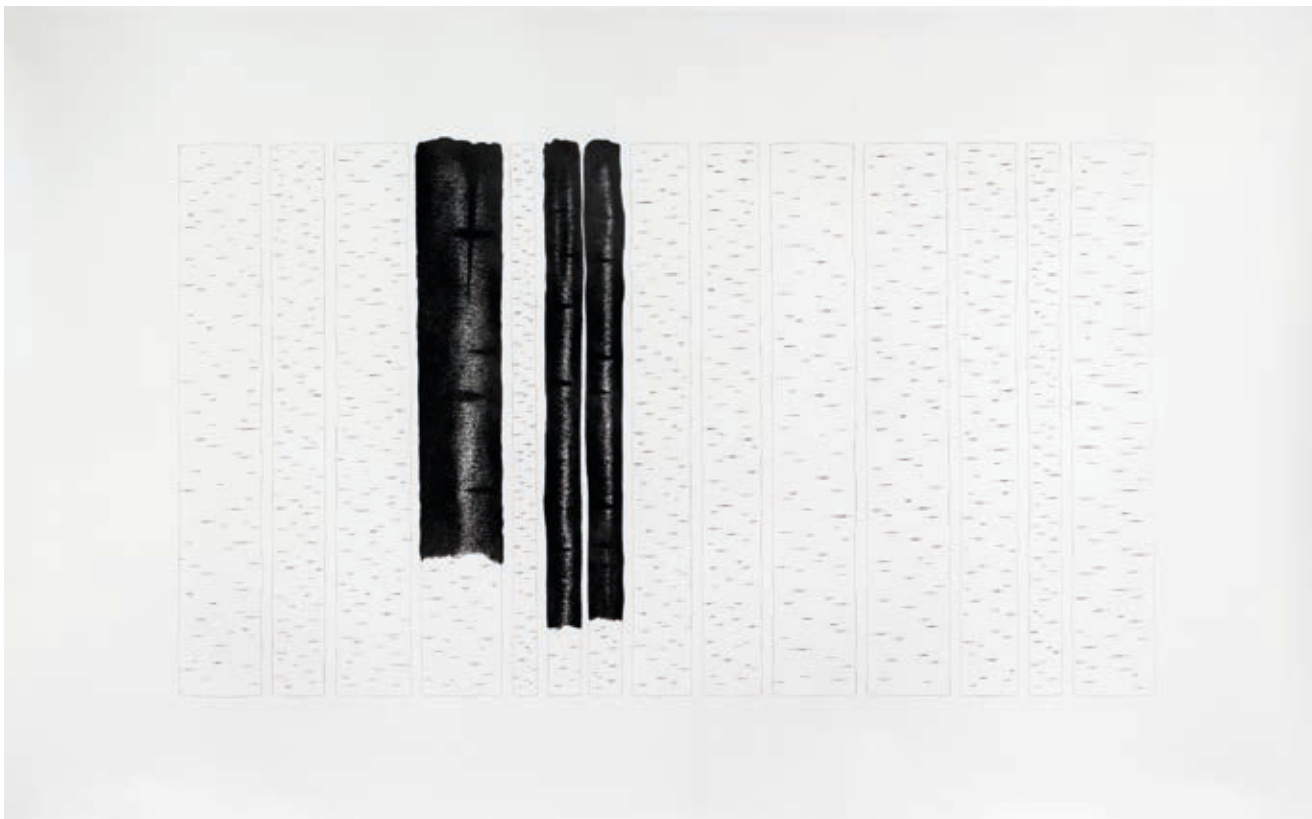
levonni itt. Mindenesetre a kiállítás a Vécsei Nagy Zoltán és Jovián György kurátorok által válogatott anyaggal igyekezett gondolatokat ébreszteni a felvetett témában, és ez sikerült is. (Itt jegyzem meg, hogy a – választások idején zajló – kiállításmegnyitó kötelező politikai köreinek lefutói, az a négy vagy öt megnyitó személy kellemes meglepetést okozott dicséretesen rövid, visszafogott, kerek egész mondatokba sűrített laudációjával – anyaországi kollégáik is tanulhatnának tőlük.)

Jovián kurátori célkitűzése volt, hogy egy tekintélyes szeletét mutassa be a hazai idősebb és középgeneráció képzőművészetének, és a válogatással párhuzamot vonjon a Vécsei Nagy által verbuvált fiatal erdélyi művészek munkásságával. A generációk egymás mellé állítása révén a folytonosságot kívánta bemutatni a kiállítás, de ami még fontosabb: egy olyan párbeszédet

PÉTER ALPÁR: *Pont II., Kőrösi Csoma Sándor emlékére*, 2016, diófa, bronz, 5×120×120 cm



Fotó: Alapfy László



fotó: Alapfű László

SIPOS GAUDI TÜNDE: *Három*, 2019, filctoll, papír, 150×250 cm

kezdeményezett, amely túl a földrajzi, nemzedéki és presztízshatárokon az értékköz-pontúságot jelöli meg fő kritériumának. A közös nyelv volt a hívószava a Székelyföldi Napok eseménysorozatnak is, amely színházi, népmű-vészeti, irodalmi, zenei programokat is kínált a képzőművészet mellett: megérteni, megismerni

egymás értékeit, megkeresni a közös nevezőt, és annak a fényében mutatni meg azt az izgalmas, kortárs Székelyföldet, amely erőteljesen gyökerezik a múltban, ugyanakkor határozott jövőképpel rendelkezik.

A tárlat Jovián György által válogatott anyaga – Aknay János, Baksai József, Barabás Márton, Bukta Imre, Elekes Károly, Farkas Ádám, Földi Péter, Gaál József, Ingo Glass, Kovács Péter, Lajta Gábor, Lovas Ilona, M. Novák András, Orosz István, Prutkay Péter, Stefanovits Péter, Szurcsik József és mások munkái – a 90-es évektől

FERENCZ S. APOR: *683*, 2015, digitális nyomtat, 90×150 cm



fotó: Kristó Róbert

napjainkig tartó időszakból vett merítés, egységes kollekció. A jórészt ismert életművekből egy-egy emblematisz munkák kerültek a kiállítótérbe. A továbbiakban az egyes művek felsorolása-bemutatása helyett a közös nevezőt keresem – a teljesség igénye nélkül, főként az erdélyi művészekre fókuszálva.

Az erdélyi csapatban feltűnően erős a szobrászok jelenléte. „A meglévő elemeket, amik a földből vannak, úgy elmozdítani onnan, hogy nyoma nem maradjon... például egy fáagat, egy marék földet... és azokból felépíteni egy képi világot” – fogalmaz a háromszéki Éltés Barna (1981) markáns természetművészeti magatartást s azzal együtt a kulturális identitásmetaforát is felvállalva. Éltés a budapesti Képzőművészeti Egyetem szobrász szakán végzett, s ma egy urbánus környezetből elzártságban, Feldobolyban él. *Hajlék* című szobra a természettel való harmónia újrate-remtésének igényét hordozza, a természeti anyagok közvetlen használata által létrehozott érzékeny, efemer munka.

A land art művek bizonyos szempontból a mainstream ellenében születnek, s így kevésbé integrálhatók a klasszikus galériatérbe. Péter Alpár (1976) számára ugyancsak a természet szolgál inspirációs forrásul. *Pont II.* című, mérnöki precizitással létrehozott térplasztikájának kiindulópontja a művész honlapján fellelhető leírás alapján egy klasszikus zsánerkép: a tájban szemlélődve áll az ember, akit átjár annak harmóniája. A mű egy forgószínpadra hasonlít, azon azonban színészek helyett maga a szemlélődő áll, a látványt pedig a természet szolgáltatja. A középpontba helyezve az ember maga is a táj része lesz. A munka szellemi rokonságot mutat Farkas Ádám korábbi, szintén itt kiállított, *Végtelen visszatérés* című szobrával (1998), de számomra párhuzamba állítható Elekes Károly Gyergyószárhegyen készült fejszekompozíciójával is (*Csillagok, csillagok*, 2018).

A természetművészet ökológikus szellemisé-gével azonosul Madaras Péter (1981) is, akinek a most kiállított *Szív-mag* (2013) című műve első díjat nyert a tajvani Lih-Pao szobrászati biennálén 2015-ben. Szobra rokonságban áll az idősebb generáció képviselője, Jakobovits Márta keramikai munkájával (*A megtett út része*), amely anyaghasználata és komponáltsága révén kilép ugyan a természetből, de vissza is csatlakozik. Egy kerámiából rekonstruált kiszáradt folyómeder is lehetne, amelyben a kavicsok évmilliók természeti folyamatainak alkotó-formáló erőit képezik le időtlenséget, zen harmóniát sugározva. A természetre, az emberi lét kulcsfontosságú fogalmaira reflektál Lovas Ilona jól ismert, metafizikus tisztaságú, szakrális konnotációkat hordozó videója (*S. O. S.*, 2005) is.

Az EMŰK-nívódíjas Sipos Gaudi Tünde (1981) grafikus absztrakt-organikus, jelhagyásszerű, finom vonalakkal átszőtt munkája (*Három*) légi-ességével a természet sebezhetőségére is utal, de oda-vissza is működhet: a térből való kiha-sítódás vagy a megtestesülés folyamataként is értelmezhető. Jakab Gido Sze (1987) festő szakon végzett Kolozsváron, ma térplasztikát,

Foto: Alapfű László



JAKAB GIDO SZE: *Cím nélkül*, 2015, vegyes technika, 207×95 cm

installációt, textilműveket alkot, amelyekben a grafikus jelleg és az anyagszerűség egyaránt fontos. A mostani kiállításon látható műve (*Cím nélkül*, 2015) érzékeny, finom, vegyes technikával lepedővászonra készült, érzéki hatású textilunka.

A festők közül Szabó Anna-Mária (1989) *Titánok* című 2016-os munkáját emelem ki, amelyen az archaikus nyomokat megőrző európai tradíciónak, a múlt és jelen egységének víziószerű, szurrealisztikus átalakulása figyelhető meg a szét-tördelt térben. Az asszír istenség lábánál a semmibe lefolyó víz és a másik oldalon a kidőlő villanyvezetékek látványa nyomasztóan hat a nézőre.

Ferencz S. Apor kiállított fotója a *Maszkmodellek mindenkinek* című sorozatából való, amelynek koncepcióját 2013-ban a társadalmi szerepek felcserélődésének ábrázolása adta, de aztán az alapötlet fellazult, és a sorozat későbbi darabjain a maszk játékos, groteszk zsánerképek vezérmotívumává vált. A maszkok egyszerre rejtjenek el és keltene feltűnést, miközben egy-egy szerepcímével is felruháznak, ahogyan a *683* című képen is láthatjuk.

Talán a fenti példák is igazolják, hogy e párbeszédre alapozott kiállítás újabb bizonyítékot szolgáltatott Chikán Bálint még 1991-ben elhangzott s egy nemzetközi tanácskozás címűül is választott jóslata beteljesülésének: „A provincia megszűnik, a régió marad.”

Átmeneti tárgyak, törékeny hangok

Beszélgetés Arnold Haberl-lel

RUDOLF ANICA

Konfrontationen 2020: postponed. A free jazz és az improvizatív zene kedvelői számára fontos ausztriai fesztivált, a Konfrontationen – mint oly sok rendezvényt 2020 nyarán – elhalasztották. Idén júliusban Nickelsdorfból 41. alkalommal kerülne sor a négynapos eseményre, amelynek évek óta része a *Soundart* elnevezésű képzőművészeti-zenei programsorozat. Arnold Haberl aka Noid a kezdeményezője és az elejétől fogva motorja a kiállításoknak, vele beszélgettünk.

A Soundart 2009 óta látható és hallható a nickelsdorfi Konfrontationen című improvizációs zenei fesztivál kísérőrendezvényeként, de ha jól tudom, 2007 óta létezik. Hogyan kezdődött? Mióta vagy a kurátora?

Noid: Klaus Filip és én 2007-ben mutattuk be az első Soundart-kiállítást Nickelsdorfból, amely részben a lengyelországi Sanatorium Dźwięku Sokolowsko fesztiválon szerepelt munkára épült. A második Soundartot *Noise Shower* (Zajzuhany) címmel rendeztem, aztán azt gondoltam, jó ötlet lenne a Konfrontationen keretei közé bevinni a projektet. Ez volt 2009-ben. Rövidesen felmerült, hogy miért is ne szélesítsük a kört – ekkor rendeztem meg az első kiállítást, amelyen a melóknak nagyjából a felét a Konfrontationenen fellépő zenészek hozták össze, a másik felét pedig a Nickelsdorf melletti művésztelepen, Kleylehofban alkotó képzőművészek. Ezután felkértem rá, hogy folytassam – valahogy így kezdődött. Májig hetvennél is több munkát mutattunk be.

Az elmúlt négy évben részt vettem a fesztiválon, és mindannyiszor izgalmas, változatos anyagot láttam a kiállításokon. Néha egyértelmű politikai üzenetet is hordozott az összeállítás – mindenesetre a *Why are We Still Here?* és az *A Place to Stay* címűek igen. Van visszatérő koncepció?

Noid: Ez a két kiállítás, amit említesz, valóban közvetlen utalás volt az aktuális politikai helyzetre, akkor indultak meg a bevándorlók Európa felé, erre reflektált Christine Schörkhuber műve, aki a határ mentén összegyűjtötte az otthagyt sátrakat. A *Why Are We Still Here?* projekt – amelyet szintén Klaus Filippel rendeztünk 2016-ban – abból az apropóból is született, hogy feltétlenül el akartuk hozni Maazen Kerba bejruti vizuális művész és zenész művét, a *Before the war, it was the war. After the war, it is still the war* címűt, amely három szobányi helyiséget igényelt, ezért egy használaton kívüli bolthelyiséget rendeztünk



MAAZEN KERBAJ: *Before the war, it was the war. After the war, it is still the war*, 2016, hanginstalláció, térberendezés

be a szokásos helyszínen kívül. (A pajtában, amely általában a rendelkezésünkre áll, egy nagy és egy kis méretű kiállítótér van.) Ebben a műben Kerba a 2006-os libanoni háborút idézi fel tíz évvel az események után. Rajzaival és felvételeivel személyes érzékenységgel nyúlt a témához, az eredmény pedig egy szívfájdítóan törékeny anyag: hétköznapi hangok, televíziós hírek, dalok a rádión és magán telefonbeszélgetések, amelyeket bombabarobbanások és háborús repülőgépek zaja szakít meg időről időre, és trombitán kíséri a művész – az egész egy intim, in situ hanginstalláció.

Mi a közös a kiállításokban? Számomra egy dolog mindig összeköti őket: a munkák könnyed szépsége, lebegése. Jól érzem?

Noid: A kiállítások törekvésének több oka is van: ezek a művek többségükben valós időben, performanszszerűen zajlanak – és a térbe állított munkák is zömmel interaktívak –, így gyakran előfordul, hogy az egyik műnek helyet kell adnia a másiknak, miután bemutatóra került. A másik ok prózai, nincs túl sok pénzünk, és ez lecsökkenti a lehetőségeket, kevés eszközzel kell dolgozni.

A részt vevő művészek főleg a régióból származnak. Mi alapján választod ki, hogy kiket hívsz meg? Egyedül döntesz, vagy másokat is bevonsz a tervezésbe?

Noid: Az elején mindig megnéztem, kik lépnek fel a fesztiválon, épp min dolgoznak, és próbáltam összeilleszteni a munkákat. Aztán amikor kialakult az összeállítás, végiggondoltam, hogy mi lehet a közös nevező. Mivel a Konfrontationen szervezése akkoriban igen rövid idő alatt zajlott, én tényleg az utolsó pillanatban tudtam csak bekapcsolódni a Soundarttal.

2016-tól megváltozott a helyzet, mivel az elejétől fogva tudtuk, hogy Maazen Kerbaei előbb említett műve mellett a Lisbeth Kovacic–Juri Schaden-páros *EU-Fence* című munkáját is be szeretnénk mutatni, így a többi alkotást ezekhez válogattuk. És ez az év volt az, amikor a Soundart pénzügyileg is függetlennedni tudott a fesztiváltól. De azért a Maazen & Jean Luc szerepelt a Konfrontationenben is.

Ezek után egyre inkább arra fókuszáltam, hogy a Soundart független esemény legyen – tematikailag legalábbis. Persze, a közönség által, a fesztivál meghatározott ideje és helyszíne révén mindig kapcsolódik a Konfrontationenhez. De ez ma már nemcsak egy irányba működik, hogy úgy néztek körül a fesztivál zenészei között, hogy kivel lehet a Soundartot csinálni, hanem fordítva is megesik. Természetesen a legtöbb művész a régióból származik, ami részben választás, mivel fontos a számomra, hogy jó előre megismerkedjem velük. És az



CHRISTINE SCHÖRKHUBER, AMIR ZADA, BACHIR ABDULHAD, MAHDIR NADIR HUSSAIN: *We arrived on the dark side of Europe – the tents of Idomeni*, 2016, sátrak, világítás, hang

Noid: *el paradisofono*, 2016, hanginstalláció, fémrács, papír, különböző tárgyak

Az építkezéseknél használt kerítésanyag ideiglenességet és befejezetlenséget sugall. A gyakori földrengéssel sújtott paradicsomi Valparaísoból származó tárgyak rezgésükkel a pusztulás és újjáépítés folyamatos körforgására utalnak.



anyagok is számítanak. Végül, de nem utolsó sorban: sok érdekes művész él a környéken, akiket érdemes megmutatni.

Eredetileg csellista vagy, és zenészként is fellépsz a fesztiválon, a salzburgi egyetemen multimédiát tanítasz. Mit jelent számodra a képzőművészet? Hogyan találkozik a zenével?

Noid: Számodra a zene és a képzőművészet találkozási pontja az előadás. Praktikusan szólva, az első zenési „munkám” főleg színházi melók voltak – zene, tánc, performansz. Szerencsés voltam, hogy olyan erős teoretikus háttérű koreográfusokkal dolgozhattam, mint például João Fiadeiro, akinek a „valós idejű komponálási módszere”, amely valamelyest a filmelméletben is gyökerezik, az improvizációra lett kitalálva. Mindez átültethető a színházra, a performanszra, a táncra, a zenére, de

akár absztrakt módon a kiállításrendezésre is. Sosem foglalkoztam mélyebben magával az elmélettel, de a dolgokhoz való hozzáállásomat mindenképpen befolyásolta.

Szinte alig találni valamit a neten a Soundart-ról, ami a színvonalát tekintve meglepő a számodra. Olyan, mintha ez az egész egy játék lenne, ami nagyon is illene a Konfrontationen „megismételhetetlenségi” filozófiájához. Szándékos ez az internetes „nem jelenlét”?

Noid: Nem, ez nem játék, egyszerűen csak az idő és az erőforrások hiánya, ami miatt nem tudunk elég figyelmet fordítani a tisztességes médiajelenlétre. Egy ideje a média is mindenben spórol, és nem végzi rendesen a dolgát. Az az elvárás, hogy a rendezők és a művészek maguk szolgáltatassák a tartalmat, amit aztán meg tud jelentetni a nyomtatott vagy az internetes sajtó. Nekem pedig egyszerűen nincs lehetőségem a fenevadat etetni.



BICYCLE LIBERATION FRONT (Chris Veigl, Conny Zenk, Dominik Painsi, Elena Tiis, Kaiserin Sissi, Uli Kühn, Stefan Voglsinger): *Cyberheikels*, 2019, interaktív performansz

A „cyberheikelek” a Konfrontationen koncertjeinek helyet adó Jazzgalerie és a Soundart-kiállítás között fel-le közlekedő „elektroakusztikus” biciklisták. A kerékpárok dinamóval működő hanggenerátorok.



BILLY ROISZ: *Ülj a szívemre, és mondd, hogy szeretsz!* 2018, hanginstalláció, selyemfonál, faszék

„Az ember feneke elhanyagolt érzékszerv a művészetben. A szívvel viszont az a baj, hogy erősen közhelyes, ezért kerül ki annak látószögéből. Az *Ülj a szívemre, és mondd, hogy szeretsz!* összekapcsolja a két testrészt. Billy Roisz koncepciója Valie Export *Tap and Touch Cinema* című filmjéből indult ki: az erősített basszusfrekvenciák fizikálisát és a rusztikus ülőbútor látszólagos ártatlanságát mint medializált testélményt egyetlen hanginstallációban fogalmazta meg. A tárgyak színe – az erős kék és a piros – megtévesztő, mert itt nem szemmel látunk, hanem fennékel hallunk, és szívvel beszélünk.” (Dieter Kovacic)

NŐK A PIACON

NŐI ALKOTÓK MŰKERESKEDELMI SZEREPLÉSÉRŐL

Martos Gábor évtizedek óta műkereskedelemmel foglalkozik. Első könyve, a *Műkereskedelem – Egy cápa ára*, 2013-ban jelent meg a Typotex gondozásában, a műkereskedelem világába való bevezetést célozta. Ezt követte 2018-ban a második kötet, az *„Ilyet én is tudok”*, amely az absztrakt, nonfiguratív művészek műkereskedelmi szereplését járta körül. Már akkor felmerült a szerzőben a gondolat, hogy e kettő mellé egy harmadikat is írna, amely újabb szeletet ragadna ki a műkereskedelem nagy területéről, ez pedig a női alkotók szereplése. A könyv 2021 júniusában jelent meg.^A Bordács Andrea esztétával, műkritikussal, nőművészet-kutatóval, Maklár Kálmán műkereskedővel és a könyv szerzőjével beszélgettem.^B

Martos Gábor: Miután nagyon régóta foglalkozom a műtárgypiac elméleti kérdéseivel, folyton azt látom, hogy a műkereskedelemben a férfiak és a nők munkáinak az árai között a különbség annyira szembetűnő, hogy emellett nem lehet elmenni. Már az elején szeretném hangsúlyosan előrebecsátani, hogy – ahogy nagyon sokan, úgy – én magam is azt vallo, hogy nincs olyan, hogy női művészet. Művészet van, az meg a kromoszómák alapján dől el, hogy aki ezt csinálja, azt éppen hová soroljuk. Tehát nincs női művészet. Ha viszont az én műkereskedelem-központú szempon-tomból nézem, akkor felmerül, hogy vajon miért sokkal kevesebb női művészt ismerünk a világon, és Magyarországon is. Sokkal kevesebben forognak a műkereskedelemben, akik pedig forognak, azoknak az árai sokkal alacsonyabbak. Persze lehet erre azt mondani, hogy az egyik művész sokkal tehetségesebb, mint a másik, és az egyik véletlenül férfi, a másik meg véletlenül éppen nő. De azért, ha azt nézzük, hogy a világ ma legdrágább műtárgyának – amelyet „természetesen” egy férfi, Leonardo da Vinci készített – az ára sokkal több, mint ha a világ háromszáz legdrágább női alkotója legdrágábban eladott képei-nek az árát összeadjuk, akkor azt kell mondjam, hogy ez biztos, hogy nincs arányban egymással.

Ezer példa van a könyvben, most hadd idézzek csak egyet. Azt mondta 1937-ben Hans Hofmann Lee Krasner-nek, akit festeni tanított – Lee Krasner Jackson Pollocknak volt a felesége; ma már a művészettörténet úgy tartja, hogy nagyjából ugyanolyan fontos résztve-vője volt az amerikai absztrakt expresz-szionizmusnak, mint Pollock, miközben



Pollocknak a legmagasabb ára 200 millió dollár, Lee Krasneré meg 11,5 millió felett van egy kicsivel –, szóval, Hofmann megállt Krasner képe előtt és azt mondta: „Ha nem tudnám, hogy maga festette, meg nem mondanám, hogy egy nő csinálta, ez olyan jó.” Na, nagyjából ezzel a gondolkodással szemben írtam ezt a könyvet.

RA: Tulajdonképpen az a fő kérdésfeltevésed, hogy mi lehet annak az oka, hogy a női művészek aukciós szereplései jóval alulmúlják férfitársaikéit. Számos kultúrtörténeti és művészet-történeti adalék van a könyvben, ami ad egyfajta történeti betekintést ennek a különbségnek a kialakulásába, megvilágítja a háttérét. Például azok a nők, akik a fakanál helyett az ecsethez vagy a vésőhöz nyúltak, ugyanolyan képzésben részesülhettek-e, mint a férfiak az évszázadok során?

MG: Nem, nem részesülhettek ugyanolyan képzésben. Azért azt szeretném itt leszögezni, hogy én nem vagyok

absztrakt anonim
három százalék
ismeretszerzés
műkereskedelem
piac siker váltás

↑
Meztelennek kell lenniük a nőknek ahhoz, hogy bejussanak a Metropolitan Múzeumba? A Guerilla Girls 1989-es plakátja Ingres festményének parafrázisa

művészettörténész, én műkereskedelem-elmélettel foglalkozom, és ebből a nézőpontból közelítek mindenhez. De természetesen nyilván így sem lehet elmenni olyan kérdések mellett, mint például a művészeti oktatás története. Hogy mondjak egy konkrét példát, 1768-ban Londonban megalakul a Royal Academy of Arts, a legmagasabb szintű angliai művészintézmény, ahová 1936-ig – írd és mondd – három nő nyert bebocsátást. Ráadásul ezek közül kettő már ott van az alapításnál. Egyikük az az Angelica Kauffmann, aki akkor éppen az összes jelentős európai uralkodóháznak a legkedveltebb festője, tehát nem nagyon lehetett kihagyni a király nevét viselő művészkörből. Csak-hogy amikor megalakul az intézmény,

a kor divatja szerint készíttetnek egy nagy csoportképet az alapító atyákról, és szó szerint csak az atyákról, mert a festményen harmincketten állnak ott az elegánsan felöltözött urak, és a két hölgy, aki egyébként ugyanúgy alapító tag, nem kerülhet rá a maga valójában a képre, őket mint portréképeket festi oda a falra az urak háta mögé a festő.

Bordács Andrea: Én egy kicsit még előbbre mennék az időben, mert a reneszánsz és a barokk korában amúgy jóval több női alkotó volt, mint ahogy a későbbiekben gondoltuk. De a különbség a képzésben valóban megvolt, például a női festőtanoncok nem mehetek vándorútra, ami pedig az egyik legfontosabb eleme volt a sokirányú ismeretszerzésnek. Mondjuk, az talán még érthető, hogy a nők az anatómia-kurzusokon nem vehettek részt, de hogy a színtanon sem? Ennek ellenére Artemisia Gentileschi például az angol királyi udvar festője lett. De még az ő munkáira is inkább azt írták rá, hogy Gentileschi-műhely vagy hogy ismeretlen festő, mert úgy a műnek nagyobb volt az értéke a piacon, mint ha egy nő festette volna. Bizonyos képek esetében csak hosszas kutatások után derítették ki, hogy azok Artemisia Gentileschi munkái, és nem az apjáé, Orazio Gentileschiéi.

Ami pedig a művészettörténetet illeti, voltak olyan időszakok, amikor éppen hogy hátrányosabb pozícióba kerültek a nők, mint előtte. Például, bár a Bauhaust úgy hirdették, hogy oda nemre, fajra, származásra, anyagi helyzetre tekintet nélkül bárki jelentkezhet, és kezdetben ráadásul sokkal több nő is jelentkezett, Gropius a nőket nem engedte csak a szövőműhelybe meg a fotóba, mert úgy tartotta, hogy a nőknek csak kétdimen-

ziós a gondolkodása, míg a férfiaknak három. 2019-ben a Bauhaus-évforduló kapcsán több kiállítást rendeztek, és ahol a legtöbb felfedeznivaló volt, az pont a női művészek területe. De nem is kell olyan messzire visszamenni az időben, hiszen csak néhány éve történt, hogy a Nemzeti Galériában rendezett kiállítása kapcsán interjú készült Georg Baselitzcel, melyben azt mondta, hogy a nők nem olyan tehetségesek.

RA: Egészen pontosan úgy fogalmazott, hogy a piac nem hazudik, tehát ha a nők munkáiért nem fizetnek annyit, akkor sajnos a nők nem festenek olyan jól.

Maklár Kálmán: Azt azért hozzáténném, hogy Párizsban már régebben is rengeteg női művész volt. Aztán volt, aki befutott, és volt, aki nem.

MG: Andrea említette a Gropiust; mon-dok még egy dolgot róla, mert ez is szépen mutatja ezt a fajta „férfias” gondolkodást. Gropius a Bauhausban sok éven át együtt dolgozik Moholy-Nagy László feleségével, Luciával. A Bauhaus épületeit, műhelyeit és mindent, ami ma a Bauhausból látható, alapvetően Lucia Moholy fényképeiről ismerünk. Gropius számára teljesen természetes, hogy amikor 1938-ban New Yorkban a Museum of Modern Artban a Bauhaus első húsz évének a történetéről csináltak egy nagy kiállítást, akkor Lucia Moholy ötven fényképét úgy teszi be a kiállításba, hogy nemhogy engedélyt nem kér rá Luciától, hanem még csak nem is szól neki, hogy a képeit felhasználja a tárlaton.

RA: Nekem a könyvben különösen tanulságosak voltak azok a történetek, amelyek házaspárokról szólnak. Említetted Jackson Pollockot és Lee Krasnert, de beszélhetnénk De Kooningék-ról is, vagy ami számomra szinte már

megható volt, az – hogy magyarokról is legyen szó – Czóbel Béla és Modok Mária esete.

MG: Azt én is nagyon „szeretem”. Czóbel Béla 1940-ben elmegy egy kiállítás-megnyitóra, ahol Modok Mária festményeit mutatják be. Ott megismerkednek, mindkettőjük éppen túl van egy váláson, egymásba szeretnek, és Czóbel feleségül veszi Modok Máriát. Akiről ezek szerint tudja, hogy festő. Ráadásul vannak arra vonatkozó visszaemlékezések is, hogy Czóbel időnként panaszkodik a barátainak, hogy amióta összeházasodtak, „Mária valahogy nem érdeklődik a festészet iránt”. Majd eltelik jó pár év, Modok 1971-ben meghal, és akkor az ágy alól előkerül egy mappa, amiben mindenféle képek vannak. Czóbel, akinek persze jó szeme van a művészethez, látja, hogy ezek remekművek, és megkérdezi: „Ki festette ezeket?” Mire azt mondják a barátai: „A feleséged”. És Czóbel teljes döbbenettel kérdezi, hogy: „De hát mikor?”, mert hogy ő a közös életük alatt soha nem látta festeni Modok Máriát. Miközben az teljesen természetes volt a számára, hogy ő maga reggel fogja a festőcuccát, elindul Szentendrén, keres egy jó kis motívumot, egész délelőtt festeget, és amikor hazamegy, akkor van ebéd az asztalon. Ebéd után lefekszik egy kicsit szundikálni, és mire felébred, addigra el van mosogatva, ki van takarítva, rendbe van rakva a ház, mindig van friss virág is a műteremben, hogy tudjon csendé-letet festeni. Egyszerűen nem tűnt fel neki, hogy egy festőnővel él együtt, aki nem fest; legalábbis látszólag, mert-hogy időnként, amikor az ebéd már kész volt, de Czóbel még nem ért haza, akkor Modok Mária gyorsan festett egy képet, bedugta egy mappába, és betette az ágy alá.

És itt álljunk meg egy pillanatra! Lehet, hogy Czóbel jobb festő volt, mint Modok, ezt nem tudom és nem is akarom megítélni. Barabási Albert Lászlóra hivatkozom a könyvben, az ő sikerelméletére. Ő ugye azt mondja, hogy például a futás esetében ez nagyon egyszerű: aki százezred másodperccel előbb van a célban, az az első, és azokra akik mögötte futottak pár száz-ezred másodperccel lassabban, soha az életben nem fogunk emlékezni. A festészetben nyilván egyéb szempon-tok fogják meghatározni a sikert – pél-

Anasztasia BENGOCHEA 2019-es akciója a madridi Pradóban „Sem kurvák”, „Sem szentek” feliratú táblákkal

←

dául a műkereskedelmi árak. És lehet, hogy Czóbel tényleg jobb festő volt, mint Modok, de Czóbelnek ma kilenc képe van 30 millió forint fölötti leütéssel a magyar műtárgypiacon, a legmagasabb ára 48 millió forint, Modoké meg 1,4 millió. És ez biztos, hogy nem reális különbség kettőjük között.^C

RA: Akkor leszögezhetjük, hogy a női művészek hátrányos megkülönböztetésében a férfi kortársak erősen kivették a részüket?

MK: Miközben érdekes, hogy a 20. század elejének meghatározó gyűjtői között sok nő is volt. Az egész modern amerikai művészet elindulását is egy nő, Peggy Guggenheim inspirálta.

RA: Néhányukról tesz említést Gábor is a könyvben. Viszont, ha már itt tartunk, szeretném megkérdezni tőled, Kálmán, hogy találkoztál-e a pályád során olyan helyzettel, hogy adott volt egy női művész, a kvalitásai kétségkívül remekek, de bizonytalannak tűnt a kereskedelmi kimenetele, és kérdés volt, hogy befektess-e a munkáiba.

MK: Soha nem volt ilyen. Mindig úgy viszonyultam egy műtárgyhoz, hogy a gyűjteményembe beraknám-e vagy sem. Soha nem néztem, hogy női vagy férfi művész az illető. Érdekes ebből a szempontból például Prinner Anna, aki személyiséget vált, és Antalként megy ki a 20-as években Párizsba. Ennek több oka is lehetett, de ő maga úgy nyilatkozott, hogy ha női művészként próbált volna bármit kezdeni, akkor senki nem állt volna vele szóba. És fantasztikus művész let! A houstoni múzeumban van egy másfél méteres absztrakt szobra 1933-ból, egy konstruktivista szobor, aminél jobbat én még életemben nem láttam. De tényleg sok olyan művészházaspár van, mint a Czóbel és Modok. Csernus Tibor mellett háttérbe szorult Sylvester Katalin vagy Konok Tamás mellett Hetey Katalin. Reigl Judittal sokat beszélgettem erről. Ha megnéz valaki egy *Robbanást* Reigl-től, az egy maszkulin, nagyon erőteljes energiával átfűtött alkotást lát. Juditnak sokat jelentett André Breton neki írt levele, amelyben az áll, hogy női művészként mekkora zseninek tartja, de azért mindig benne volt a tüske, hogy „női” művészként. Reigl kifejezetten nem szerette, ha őt bármilyen kategóriába sorolták, főleg nem abba, hogy „női művész” vagy hogy „magyar”. Ő univerzálisnak tartotta magát.

MG: Egyébként abban a bizonyos, 1954-es levélben Breton azt írta Reiglnek, hogy „Ön olyan eszközökkel rendelkezik, amelyek meglepnek egy nő-től.” És bizony ebben is benne van az, amiről már beszéltünk, hogy tudsz-e például három dimenzióban gondolkodni, ha nő vagy.



től.” És bizony ebben is benne van az, amiről már beszéltünk, hogy tudsz-e például három dimenzióban gondolkodni, ha nő vagy.

BA: Nézzük azokat a női alkotókat, akik ma nagyon ismertek, például Frida Kahlót. Az ő életében Diego Rivera volt Mexikóban a „festőisten”, és csak a 70-es évek végén, a 80-as évek elején, a különböző feminista és nőművészeti mozgalmak hatására alakult ki a presztízse, amit ma már hozzá kapcsolunk. Addig a nyomába nem érhetett Riverának.

Az is nagyon érdekes, hogy miket szoktak hozzá társítani, mit tartanak az „erényének”: pont a kinézetét, hogy váltalta magát, a „gyengeségeit”. Kiemelik például a bajusztát meg az összenőtt szemöldökét. Amikor a 80-as években megjelenik a szőrtelenítési hullám, ebben a miliőben csodálkoznak rá sokan, hogy jó, volt itt egy nő, aki ezt fel merte vállalni. Az egész Frida Kahlo-trend a 80-as években igazából arra reflektál, hogy mi a korabeli divat, és hogy lám, valaki mert másképpen kinézni.

MG: Ehhez egy mondatot hadd tegyek hozzá: „természetesen” Diego Rivera

↑

Hedda STERNE (hátul középen) az absztrakt expresszionista férfi festők csoportképén Barnett NEWMANnel, Mark ROTHKÓval, Jackson POLLOCKkal, Clyfford STILL-lel, Robert MOTHERWELL-lel, Willem de KOONINGgal, Ad REINHARDTtal és másokkal, *Life* magazin, 1950

legdrágább képe többért kelt el, mint Frida Kahlo legdrágább képe.

MK: Európában az a váltás, hogy a női művészek elkezdtek előtérbe kerülni, nagyjából tíz évvel ezelőtt indult el, amikor Párizsban a Pompidou csinált egy kiállítást csak női munkákból. Több mint száz női művészt szedtek össze. Nagyjából akkor alapították az AWARE-díjat^D is, amelyből az egyik el-sőt éppen Reigl Judit kapta.

BA: Ezt a kiállítást volt szerencsém látni; az anyagot alapvetően a Pompidou saját gyűjteményéből állították össze. Vagyis ahhoz, hogy a saját gyűjteményükből meg tudják ezt rendezni, azért az idők folyamán kellett venniük műveket. A fű alatt alakulnak a dolgok, mielőtt robbannak.

MK: Venni vagy kapni. A Pompidou gyűjteményének nagy része ajándékokból áll össze, a művészek örültek, ha be tudták oda juttatni egy-egy munkájukat. Reigl Judit is úgy került be először, hogy ajándékba adta egy művét. Mindenestre ez volt az első, amikor egy kifejezetten női kiállítást csináltak. Nagy is volt a visszhangja, és tényleg gyönyörű anyag volt.

BA: Sokan kérdezték is akkor, hogy vajon „férfi kiállítást” is csinálnak-e, amire azt mondták, hogy nem, azért menjenek a Louvre-ba. Aminek amúgy éppen most lett egy nő az igazgatója – először a történelemben.

RA: Mindezek előzményeként voltak már olyan nőművészeti mozgalmak, csoportosulások – ahogyan ezt Gábor is írja a könyvben –, mint például a Guerilla Girls, akiknek a munkássága igen-csak előremozdította a folyamatokat, és nagy hatással volt az intézmények kiállítási és gyűjteményezési politikájára.

MG: Igen, a Guerilla Girls egy anonim női művészekből álló mozgalom, amelynek a mai adatok szerint több száz résztvevője volt idáig, akik gorillaálarcban jelennek meg az akcióikon. A kilétüket soha nem lehet tudni (bár egy-két női alkotóról csak kiderült azért, hogy részese volt különböző Guerilla Girls-megmozdulásnak). Ők sokszor kifejezetten brutálisan szembeisítettek a női művészek problémáival. A legismertebb plakátjuk talán az volt 1989-ben, amelyen egy meztelen

nő fekszik egy gorillamaszkkal a fején, és az a felirat rajta, hogy „Meztelennek kell lenniük a nőknek ahhoz, hogy bejussanak a Metropolitan Múzeumba?”, hiszen – állt alatta magyarázatként – „A modern művészeti gyűjteményben az alkotók kevesebb mint öt százaléka nő, de az aktok nyolcvanhárom százaléka nőnemű.”

BA: De például a Pompidou-ban is újrarendelték az állandó kiállítást, nemcsak a nők szempontjából, de regionálisan is. Ma már nemcsak Európára fókuszálnak, hanem a világ más területein élő alkotókra is. 2019-re mindebben óriási változások következtek be.

MG: Ugyanez mondható el a MoMA állandó kiállításáról: 2019-ben több mint négy hónapra bezártak felújítás és az állandó kiállítás átrendezése miatt. Amikor ezt megelőzően legutóbb – 2004-ben – rendezték újra a múzeumot, akkor az állandó tárlatban a kiállított műveknek mindössze négy százaléka volt női művész munkája, ez az arány 2019-ben huszonhárom százalékra nőtt.

RA: Szó volt már Anton Prinnerről és Reigl Juditról. Megint Kálmánt kérdezem. Mit gondolsz, könnyebb azokat a női művészeket népszerűsíteni itthon, akik Párizsban lettek ismertek? Beöthy-Steiner Annáról is beszélhetnénk.

MK: Én ezt soha nem így néztem. Nekem tényleg specialitásom a Franciaországba került magyar művészek menedzselése, de ha végiggondolom, akkor a kortársaknak is, akikkel foglalkozom,

majdnem a fele női művész. Koreából van négy festőm, abból kettő nő. A kortársak közül, aki most a legjobban megy, az Kucsora Márta.

MG: Egyébként ma már tényleg rengeteg női művész van. Nagyjából mindenhol a világon, de Amerikában egészen biztosan, a felsőoktatásban pontosan kimutatható, hogy a művészképzésbe bekerülő hallgatók több mint ötven százaléka nő. Az más kérdés – és lehetne erről is beszélni, a könyvben is van erről szó –, hogy ez tulajdonképpen összefügghet azzal is, hogy a művészeti tevékenység mai presztízse, társadalmi megítélése milyen.

BA: Nem annyira látványos pálya, és egzisztenciálisan is kiszámíthatatlan. A Képzőművészeti Egyetem honlapján egyébként rajta van az összes hallgató, aki 1871 óta valaha oda járt. Ki lehet bogarászni – betűrendben vannak a nevek –, hogy mikor végzett először nő, csak végig kell nézni több ezer adatot. Az első, aki valamennyire ismert lett, az Fábiánné Biczó Ilona; ő 1911-ben kapott diplomát rajztanár szakon. Van egy nagyon izgalmas grafikai sorozata *Háború* címmel. Engem kifejezetten érdekelt, hogy vajon milyen a háború női szemmel, hogy azokban a munkákban látszik-e valamiféle női tekintet. De egyáltalán nem látszik, hogy egy nő készítette őket. Az életműve egyébként tulajdonképpen arról szólt, hogy a férjének, Fábián Gyulának a könyveit illusztrálta, aki többnyire ifjúsági regényeket írt. Pedig neki ennél nagyobb tehetsége volt.

Ha egy pillanatra még visszatérhetünk a képzéshez: érdekes, hogy az olyan szakokon is, amelyeket kifejezetten „maszkulinnak” tartunk, mint például a belsőépítészet, a tizenkét hallgatóból évfolyamonként átlagban tíz nő – legalábbis a soproni egyetemen. De a formatervezésen vagy a tervezőgrafikán is hasonló az arány. Ennek kapcsán azt vizsgáltam meg korábban, hogy az egyetemeken látható férfi-női hallgatói arány később a különböző művészeti díjakban meg a galériák kiállításaiiban hogyan mutatkozik meg. Bár a galériák sokkal gyorsabban reagálnak a különböző új tendenciákra, a nőknek itt is jóval alacsonyabb a számuk. Az Inda Galéria által képviselt huszonnégy mű-



Miriam SCHAPIRO és Judy CHICAGO 1972-ben a Womanhouse bejárata előtt. A használaton kívüli, hollywoodi épületben létesített Womanhouse-ban 1972. január 30. és február 28. között rendeztek feminista kiállítást és eseményeket

←



vészből tizenhárom nő, de ez az egyetlen olyan magángaléria, ahol több a női művész. Persze nyilván nem elsősorban azt nézik, amikor kiválasztanak valakit a galéria művészkörébe, hogy férfi vagy nő az illető, de ahhoz képest, hogy mégiscsak több mint ötven százalékban, sőt bizonyos szakokon akár hetven százalékban végeznek női hallgatók, a kereskedelmi galériákban messze nem ilyen erős a jelenlétük. Néztém aztán a díjazásokat, például a Munkácsy-díjnak az adatait. Korábban, amíg egyben volt a Munkácsy- és a Ferenczy Noémi-díj, majdnem mindig volt nő, aki gyakorlatilag mindig az iparművészetet képviselte. De három vagy négy olyan év is volt a 90-es években, amikor egyáltalán nem volt női díjazott.

MK: Azt azért hozzátenném, hogy a női művészek közül nagyon sokan idővel abbahagyják az alkotást. Beöthy-Steiner Anna például a 20-as évek végén, a 30-as évek elején rettenetesen jó dolgokat csinál, konstruktivista, gyönyörű munkákat, de amikor jött a két gyerek, ez abbamaradt. Vagy ott van Hantai Bíró Zsuzsa, aki szült öt gyermeket, és teljesen abbahagyta a festészetet, holott nagyon tehetséges volt. A főiskolán

ismerkedett meg Hantai-val, ő is oda járt festő szakra, de amikor jöttek a gyerekek, akkor neki a család lett a prioritás.

RA: Van két láthatóan nagyon jól szereplő női művésznő jelen pillanatban, az egyik Keserő Ilona, a másik Maurer Dóra, akik ma már nemzetközi szinten is múzeumi gyűjtemények meghatározó művészei, pedig ők sem feltétlenül kedvező helyzetben szocializálódtak – hogy úgy mondjam, sem földrajzilag, sem időben. Hogy lehet ez? Mi erre a magyarázat?

MG: Nekem van egy idézetem a könyvben Keserő Ilonától, aki egy interjúban azt mondta, hogy a 60-as, 70-es években, amikor kezdte a pályáját, akkor senki nem figyelt oda a szakmában egy nőre, úgyhogy ő azt csinált, amit akart, merthogy az senkit nem érdekelt.

BA: Azt gondolom, hogy az ő szakmai sikereikben – azon kívül persze, hogy kiváló művészek – két dolog játszott szerepet. Egyrészt, amiről már szó volt, a világ művészeti intézményei az utóbbi években egy kicsit újragondolták a saját pozíciójukat. Amikor azt mondja például a Tate Modern, hogy nyitottabbak leszünk a világra, megnézzük, hogy a világ különböző tájain kik alkotnak, ak-

Michele PRED konceptuális művész és feminista aktivista „Equal Pay” feliratú egydollárosokból varrt ruhában járta végig a Los Angeles-i Frieze vásárt 2020-ban. Az egyenlő fizettség művészete elnevezésű akciója során
←

kor nemcsak a világ többi tájára kíváncsiak, hanem a nőkre is. Keserő Ilona és Maurer Dóra pedig ebből a szempontból „kettő az egyben”. A Metropolitan, amikor megcsinálja a nagy absztrakt expresszionista kiállítását, akkor számára az is fontos, hogy nemcsak hogy Közép-Európából találtak egy művészt, de az ráadásul még nő is, miközben az absztrakt expresszionizmus alapvetően maszkulin. Tehát közép-európai és nő.

RA: Gábor, esetleg egy biztató végszót megfogalmaznál?

MG: Egy dolgot szeretnék még elmondani, de nem lesz biztató, azt előre megmondom. Amerikában végeztek egy kísérletet. Mesterséges intelligenciával, számítógéppel készítettek festményeket; tehát nem élő, létező művészek munkáiról van szó, hanem gép által generált festményekről. Ugyancsak a számítógép rendelt ezekhez nem létező férfi, illetve női neveket alkotóként random módon, majd ezeket a képeket megmutatták olyan embereknek, akik azt mondták magukról, hogy rendszeresen járnak galériákba, időnként vásárolnak is. Az jött ki, hogy ezek az emberek, akik tehát gyűjtőknek tekinthetők, valahogy mindig azokat a képeket választották ki a saját gyűjteményükbe, amelyik mellett férfinév állt.

De azért, hogy tényleg legyen valami jó is a végére! Ugye, nagyjából két-három éve, hogy az érdeklődés a női művészek iránt ennyire felpörgött – sokkal több női kiállítás van, a múzeumok nők alkotásait vásárolják stb. Úgyhogy, ha valakinek most nagyon sok pénze van, annak azt javasolnám, hogy nők alkotásait tessen vásárolni, méghozzá lehetőleg feltörekvő, fiatal, színes bőrű női művészekét, mert az ő munkáik valószínűleg sokat fognak hamarosan érni. Ma ugyanis a műtárgypiacon a visszatérő, tehát többször árverezett képek esetében azt látjuk, hogy amíg egy férfi művész munkáján általában 8,3 százalékot lehet nyerni, addig egy női művészén 72,9 százalékot. Még egyszer mondom: most, ebben az utóbbi két-három évben. Aztán, hogy újabb három év múlva mi lesz, azt persze nem tudom.

Taylor Patrick

VALAHOL EL KELLETT KEZDENI

INTERJÚ KOPECZKY RÓNÁVAL

A Secondary Archive nőművészek több generációját átfogó, ambiciózus kezdeményezés, mely a régióban hiánypótló szerepet tölt be. A projekt társkurátorával az archívumot mozgató elképzelésekről, a felhalmozódó tanulságokról, valamint a közép- és hosszú távú tervekről beszélgettünk.

TP: Milyen célkitűzésekkel és reményekkel jött létre a Secondary Archive?

Kopeczky Róna: Először is érdekes pár szót ejteni a projekt címről. A platform elnevezésekor azért döntöttünk a provokatív és ironikus Secondary Archive (azaz másodlagos archívum) mellett, mert a nők a mai napig másodrangú helyzetben vannak a társadalmon belül. Erre rétegződik a kelet-közép-európai lét sajátos másodlagossága a kontinens kontextusán belül.

A secondary szó így nem csupán a „második nem” kifejezésre utal, hanem a geo- és biopolitikai erőviszonyokra is. 2019-ben kerestem meg Katarzyna Kozyra lengyel nőművész, hogy szeretnének egy olyan projekttel foglalkozni, ami teret ad a régió nőművészeinek. 2007-ben Hanna Wróblewska mellett dolgozva én voltam a Ludwig Múzeumban megrendezett Katarzyna Kozyra-kiállítás társkurátora, így már volt egy messzire visszanyúló, ám a

mai napig aktív szakmai kapcsolatunk. Az alapítvány az évek során követte a tevékenységemet, ezen belül elsősorban arra a munkára figyeltek fel, amit Kigyós Fruzsinnal és Nagy Alexandrával végzünk az Easttopics keretében, illetve az acb Galériában folytatott kutatási és kurátori munkásságomra. Az archívum elindításának első lépéseként azt vizsgáltuk, hogy kik azok a nőművészek, akiknek nagyon erős a hangja a régióban, akiknek komoly láthatósága van nemzetközi szinten. Ebből a közös gondolkodásból fejlődött ki az archívum elképzelése.

TP: Hogyan alakult ki a projekt mai formátuma? Hová nyúlik vissza a történetetek?

KR: Eleinte nem volt egyértelmű, hogy itt statementek fognak megjelenni. Arra lettünk figyelmesek, hogy számos kissé hűvös, távolságtartó archívum létezik, ahol az önéletrajzon és pár adaton kívül nincs lehetőség közelebbről megismerni a művészt. Nekünk az vált fontossá, hogy a művészek – a neutrális reprezentáció helyett – saját hangjukon szólaljanak meg. Az alkotók szinte tárgyiasítva vannak saját kiállításaikon a műalkotásaikon keresztül. Persze egy-egy konferencia, tárlatvezetés során halljuk őket, de hagyományosan a műveiken és nem a szavaikon keresztül emlékezünk rájuk. A nők még inkább tárgyiasítva vannak, a férfiak szava számít, rájuk hallgatunk. Ezeket a társadalmi mintákat szerettük volna megtörni azzal, hogy súlyt adunk a nők jelenlétének. Összeállítottunk egy hosszú kérdéssort, mely többek között a művészetükre, a jövőjükre, a jelenükre, a hétköznapi és politikai életükre, a párkapcsolataikra, az anyaságra és

Secondary Archive

Valóban félelmetes
leválasztani egy fiatal
nőművésznek magát arról a
patriarchális művészeti
diskurzusról, amiből tanult, ami
őt nem igazolja, és aminek a
részese szeretne lenni.

Orsolya Drozdik

Excerpt from artist's statement prepared for
the Secondary Archive at secondaryarchive.org

archívum

biopolitika

demokrácia

kapitalizmus

kollektíva

régió

statement

teória