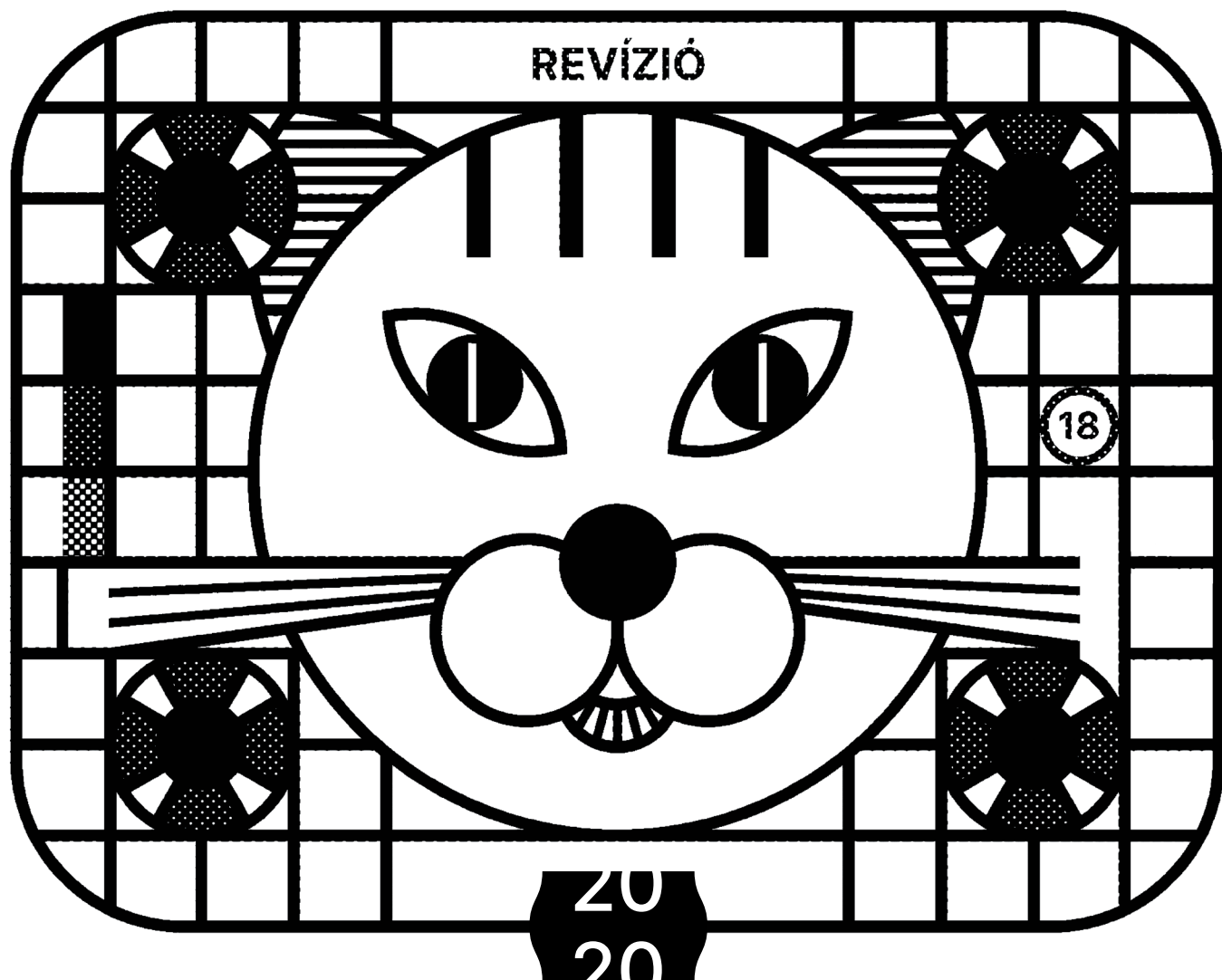


ARTMAGAZIN



nka

20. évfolyam
2022 / 5. szám, 1280 Ft



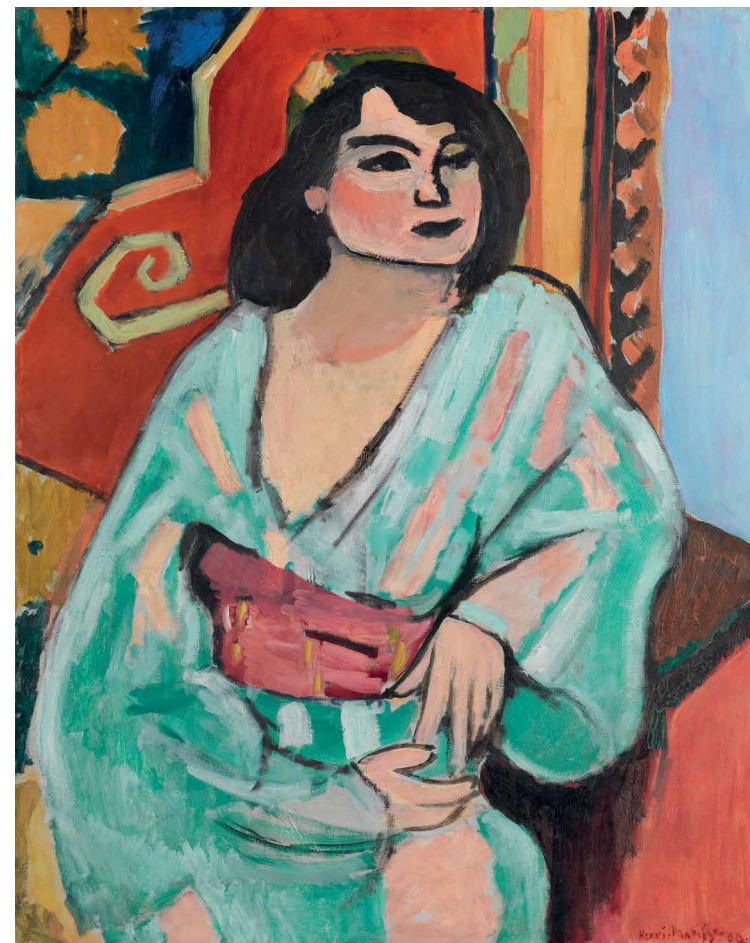
9 771785 306625 >

137



A GONDOLATOK SZÍNE

2022. június 30. – október 16.



Henri Matisse: *Alger (O), 1909* © Succession H. Matisse / HUNGART © 2022. Photo: © Centre Pompidou, MNAM-CC / Philippe Migeat / Dist. RMN-GP

Henri Matisse

REMEKMŰVEK A PÁRIZSI CENTRE POMPIDOUBÓL

SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM

Centre Pompidou 

Együttműködő partnerek:

AIRFRANCE

Hilton Garden Inn

PORSCHE HUNGARIA

Médiatámogatók:

műtárgy.com ARTMAGAZIN

ME FÖLDGÖMB

LAM NÖK LAPJA TREND FM

90.9 JAZZY

mult-kor

SZÁMUNK SZERKESZTŐI:

Pszepudoszt Kollektíva

FŐSZERKESZTŐ:

Topor Tünde / topor@artmagazin.hu

KÉPSZERKESZTŐ, FŐMUNKATÁRS:

Szilágyi Róza Tekla

szilagyi.roza.tekla@artmagazin.hu

Olvasószerkesztő: Zelei Bori

Munkatárs: Lépol Zsanett

Lapterv: Horváth Csilla, L² Studio

Borító: L² Studio / l2studio.co

LAPUNK SZERZŐI:

Balajthy Boglárka, Balázs Kata, Bódi Kinga,

Eged Bertalan, Fáy Miklós, Kergyó Zsófia,

Laczi Veronika, Mélyi József, Szalipszki Judit,

Tamás Dorottyá, Topor Tünde, Urbantsok Tímea

LAPIGAZGATÓ:

Tormási Anita / tormasi@artmagazin.hu

STRATÉGIA:

Winkler Nóra

FELELŐS KIADÓ:

Einspach Gábor / einspach@artmagazin.hu

Kiadja az Artmagazin Kft.

1061 Budapest, Paulay Ede u. 55.

POSTACÍMÜNK:

Artmagazin – LOFFICE

1085 Budapest, Salétrom u. 4.

info@artmagazin.hu

NYOMDAI MUNKÁK:

Pauker Nyomdaipari Kft.

CTP szaktanácsadás: Miklós Árpád

TERJESZTÉS:

Árusítás a Lapker Zrt. országos hálózatán

keresztül, a Relay, Inmedio kiemelt

árusítóhelyein és a MOL töltőállomásokon.

ISSN 1785-30-6

ELŐFIZETÉS: elofizetes@artmagazin.hu

ARTMAGAZIN ONLINE:

Szilágyi Róza Tekla, Cserna Endre, Lépol Zsanett

www.artmagazin.hu

E számunk címlapján egy régi monoszkóp látható. A mögötte álló történet is jól érzékelhetővé teszi, hogyan változik a dolgok megítélése az idő előrehaladtával. A sematikus arcban, amit gyerekszemmel egy régebbi generáció viccesnek és barátságosnak tartott, szinte a család részének, hiszen Böbe babát és Cicamicát vezette fel, megtudva a háttértörténetet (hogy ezt a gyerekmonoszkópot olyan valaki rajzolta, aki húszas évei elejét koncentrációs táborban töltötte), már lett valami fenyegető. A sematikusság, ami addig a találékonyságot és a rendszerszerűséget sugallta (egy jó gyereknek mindig azonos időben kell lefeküdni, másnap iskola), elkezdte megidézni a rendszeretet és a rendezettség sötét következményeit.

Persze ami a további oldalakon következik, egyáltalán nem ennyire végletes: a cicavíziós monoszkóp csak arra utal, hogy húszéves az *Artmagazin*, kellett már egy revízió, kellett visszajelzés, mi az, amit a későbbi generációk, nevezetesen négy, az egyébként százötven éves Képzőművészeti Egyetem kurátor szakán most diplomázó hallgató érdekesnek talál a lapunk által tárgyalt témák közül, illetve mi az, amit szerintük jó lenne továbbgondolni. Ezt a számot ők szerkesztették, ez a diplomaprojektjük. Cikkeiket már eddig is olvashatták akár a legutóbbi számainkban, akár az *Artmagazin Online*-on, és remélhetőleg ez a jövőben is így lesz. Ajánlom tehát őket: Kergyó Zsófiát, Laczi Veronikát, Tamás Dorottyát és Urbantsok Tímeát az olvasó figyelmébe, diplomaprojektjük vezetőjének, szerzőnknek, Mélyi Józsefnek pedig köszönet az együttműködésért. Bővebb előzetesünk most a 4. oldalon!

Topor Tünde



A 137. *Artmagazin*-szám szerkesztői csapatát, a Pszeudoposzt Kollektívát a Képzőművészeti Egyetem elméleti tanszékének négy idén diplomázó hallgatója alkotja: Kergyó Zsófia, Laczai Veronika, Tamás Dorottya és Urbantsok Tímea. Négyünk diplomaprojektje Mélyi József és az *Artmagazin* szerkesztőségének mentorálásával valósult meg.

A közös munka első felvonása 2021 májusában az OFF-Biennáléről írt cikksorozatunk volt. Mind az öt szövegben a közös írás kísérleti formáit kerestük, hétről hétre új formátumot próbáltunk ki. Írtunk mesét a Buharov-fivérek indáiba gabalyodva, egymás mondatainak folytatásával. Elvittük a művészeti világon kívül tevékenykedő ismerőseinket kiállítást nézni, hogy az ő első benyomásaikból építsünk szubjektív recenziót, négy elfogulatlan nézőpontból. Saját kritikát is megfogalmaztunk a kellemes olvasást ellehetetlenítő kivitelezésben, hogy a formával is megidézzük a befogadás nehézségének tapasztalatát. Szerveztünk fókuszcsoportos beszélgetést kiállításról, végül a Biennále végén négyesben beszélgettünk az OFF harmadik kiadásáról, a szóban elhangzottakat pedig minimális szerkesztéssel publikáltuk. Az OFF köré szerveződött heti rendszerességű, rendhagyó közös írás után szövegeink szolidabbá szelídültek, egy-két kivétellel újra külön írtunk.

Az elmúlt egy évben az írás mellett részt vettünk a szerkesztőség nekünk szervezett workshopjain. Itt nemcsak felületet kaptunk, hanem figyelmet és segítséget is: jobban megismerhettük a folyóirat közegét és működését, a szerkesztést és a szövegalkotást. Diplomaprojektünk az itt olvasható lapszám szerkesztésével zárult. Mi pár éve már a húszas éveinket tapossuk, az *Artmagazin* idén lépett huszadik évfolyamába. A szerkesztői tervezés előtt végignéztük az elmúlt húsz év lapszámait, és kiválasztottunk néhány cikket és témát, amit szerintünk izgalmas friss szemmel újraolvasni és újra megvitatni. P. Szűcs Julianna előző számban megjelent recenziója után Szalipszki Judit Velencei Biennálé-olvasatát közöljük, hogy a két generáció eltérő szempontjai és interpretációi között dialógust nyissunk. A biennálén kiemelt helyre emelt Leonora Carrington és fiatalkori szerelme, Max Ernst történetén keresztül tekintünk be a szürrealisták és az alkímia szövevényes viszonyába. A nemrég megnyílt Matisse-kiállításon látott bogrács (magnóliatakarásban) szintén a mágikus kémia és a festészet bűvkörében tartott minket. A nőművészek és általában a női művészek helyzetét vizsgálja két tanulmányunk, legyen szó a feminista avantgárd kontextusáról vagy a Magyar Pavilon női szereplőinek jelenlétéről, illetve hiányáról. Női utak jelennek meg az afroamerikai Howardena Pindell kiállításáról született beszámolóban és a Városháza Projekt katalógusát bemutató ajánlóban is. Az emlékezet-politikában is vízválasztó 2010-es évben indult Mélyi József *Duna-parti szobrok* sorozata – tizenkét év elteltével ismét kritikus korzóra indul az útvonalon szerzőnk. Úgy éreztük, az *Artmagazinnal* összefonódtak Fáy Miklós radikálisan más, ezáltal üdítő benyomásai, emellett a folyóirat egyik, számunkra legmeghatározóbb momentumának jelöltük ki az első popkultúrával foglalkozó cikket (Jósvai Péter írta) – és ahogy ő akkor, revíziókban mi is korunk talán legnagyobb hatású popikonjának jelenségét elemezzük.

Pszeudoposzt Kollektíva

KÉP AZ ELŐZŐ OLDALON:

„A kiállításon Sherman számos munkája szerepel a hetvenes évek eleje óta készített beállított fotósorozataiból, amelyeken vampot, színésznőt, fiút, bohócot jelenít meg mesterien elmaszkírozott arccal, vagy Agatha Christie stílusában elmesélt hollywoodi krimiben alakít minden szerepet a gyilkostól az áldozatig (*Murder Mystery People*, 1976–2000). Kaméleonként változtatja külsejét, identitását, sikeresen fedve el valódi lényét a mérlegelő, bíráló, beskatulyázó tekintet elől.”

Kép és idézet egyik archív cikkünkéből, amelyre ebben a számunkban visszatekintünk. Szikra Renáta: Egyre élesebb képek. Feminista avantgárd a Verbund

Sammlung gyűjteményében – kiállítás a bécsi Mumokban. In: *Artmagazin*, 2017/6., 32–37. o.

Cindy Sherman: *Cím nélkül (Lucy)*, 1975/2001, ezüstszelatin nagyítás © Cindy Sherman / HUNGART © 2022

KÉP A TARTALOMJEGYZÉKÜNKBEN: A Pszeudoposzt Kollektíva tagjai, fotó: Kovács Bence

BEKÖSZÖNŐ

4

ARTANZIX

6

BIENNÁLÉ

Szalipszki Judit:
Kísérlet a figyelem
újraelosztására

8

TÖRTÉNET

Kergyó Zsófia:
Kémiai nász a szürrealista
festészetben. Leonora Carrington
és Max Ernst

20

EGY KÉP

Topor Tünde:
Színalkímia.
Matisse: Csendélet magnóliával

28

BIENNÁLÉ

Bódi Kinga:
Férfi múlt, női jelen,
de kié a jövő Velencében?

30

TANULMÁNY – REVÍZIÓ

Urbantsok Tímea:
Genitálpánik. A feminista
avantgárd kontextusa

38



EGY KÉP – REVÍZIÓ

Fáy Miklós:
A Csontváry–Jancsó-tengely
avagy Zarándoklás a cédrusokhoz
Libanonban

46

DUNA-PARTI SZOBROK – REVÍZIÓ

Mélyi József:
Mit (nem) állítunk? Köztéri
átalakulások a Duna-parton

48

KIÁLLÍTÁS

Laczai Veronika:
Dalvonalak a kiállítótérben.
Howardena Pindell

54

POPKULTÚRA – REVÍZIÓ

Tamás Dorottya:
Ye. Kiút a disztópiából.
Kanye West, az ikon

60

ESZTÉTIKA

Eged Bertalan:
Posztmodern technoesztétikák
a vizuális kultúrában

64

RECEPCIÓTÖRTÉNET

Balázs Kata:
Dramma giocoso.
Révész László Lászlóról

70

SZÉP KÖNYVEK – REVÍZIÓ

Balajthy Boglárka:
Határtárgy.
A Városháza kiállítás katalógusáról

78

ARTMAGAZIN ONLINE

80

Pontos, mint az atomóra

Ez a képeslap nem térbeli távolságot hidal át. Az idő által lett madárlátta, a nyolcvanas évekből utazott. A Petőfi hídnál álló hajóról írok, ahol bemutatták az Új Modern Akrobatika áldokumentumfilmjét (ami nem is igazán pseudo). A *Pontos, mint az atomóra* című filmet Molnár Ágnes Éva rendezte Balázs Kata szakmai segítségével. Kata két tanulmányt is írt az ÚMA-ról az *Artmagazin* nyolcvanas évekről szóló különszámaiba, amelyeket Szabó Eszter Ágnessel közösen szerkesztett. Az Új Modern Akrobatika is elválaszthatatlan a nyolcvanas évek második felétől – akkor alakultak. A formáció tagjai szerint emiatt a későbbi generációk csak nehezen érthetik a nyelvüket. Talán én is kicsit így mentem a premierre: a nyolcvanas éveket felkereső turistaként, aki a kétezres években volt gyerek. De ez mégsem így működik. A film nem lineáris időszervezetű: archív felvételek és újabb performanszok képei váltakoznak. Soha semmi nem ismétlődik improvizációikban, mégis mintha semmi nem változott volna. Pillanatköltészetükben előre tudják egymás gesztusait – a néző egy érzékeny térbe kerül, amelyben a négy férfi (ef Zámbó István, feLugossy László, Szemző Tibor és Szirtes János) finom figyelemmel reagál egymásra. Volt egy időbeli konstelláció, amikor kialakult közöttük a kölcsönhatás, de innentől kezdve nem hinném, hogy időhatározóval kéne utolérni az Új Modern Akrobatikát. Holmi évek senki útját nem állják, hogy szeresse, amit együtt alkotnak. (Kergyó Zsófia)

Szirtes János és feLugossy László a filmvetítést megelőző performansz közben az A38 hajón, 2022. május 25., fotó: © Molnár Ágnes Éva



Évelő aromaterápia

Mi történne, ha behunyt szemmel járnánk be a Velencei Biennálét? Például követhetnénk az asszimilációval kapcsolatos félelem és remény esszenciáit a Giardiniben először megnyíló Számi Pavilonban, ahol az installációkat különböző parfümökkel fújták le – ezekből illékony mementóként akár mintát is vihetünk magunkkal. Az Arsenalében megkerülhetetlen akadályba ütköznénk: Delcy Morelos útvesztőjébe – földes-kakaós, fahéjas és szegfűszeges illatának intenzitása változik, ahogy a térben mozgunk. Ha pedig később az Üzbég Pavilonban találjuk magunkat, a hideg acéllapokkal borított tudás kertjét szárított sóvirágok fanyar illata tölti be, míg a háttérben automata zongora játszik. A Palazzo Manfrin termeiben Anish Kapoor (egyik) kiállításán a folyamatosan olvadó viasz keveredik a rozsdás gépek szagával, a földszinti, mennyezetről lelógó megdermedt installáció a méz, az udvaron kavargó tükör pedig a cékla illatára emlékeztet – egyre távolabbról, de még mindig érzem. (Laczai Veronika)

A Számi Pavilon az 59. Velencei Biennálén, fotó: © Laczai Veronika



Szentföldi jelenlét

Május egy napsütéses délutánján néhány művészetkedvelő elzarándokolt a *Praesentia* című kiállításra a hűvösvölgyi Szentföld-templom főhajójába és oldalterméibe, illetve a templom befejezetlenségéből adódó időtlen transzcendentalitásba. A kurátorok az MKE képzőművészet-elmélet szakának végzős hallgatói voltak: Kopasz Éva, Szabó Adrienn és Veres Réka, akik diplomaprojektjük során öt képzőművésszel együttműködve gondolták újra a ferences rend épületét.

A templomot 1940-ben a magyarországi Bauhaus-tendenciákkal asszociált Molnár Farkas tervei alapján kezdték el építeni; haláláig ő felügyelte a munkálatokat. A nemzetközileg is elterjedt Szentföld-mozgalom célja egyrészt az volt, hogy gondozzák a szentföldi zarándokhelyeket, másrészt, hogy az oda el nem jutó hívők számára is átélhetővé tegyék a szakrális élményt, például az eredeti teret imitáló templomok építésével. A budapesti változatot szerencsétlenségére 1949-ben államosították, az építkezés leállt, az épület máig félkészben áll.

A Szentföld szellemét a megnyitón Somló Dávid hangperformsza idézte meg, de a teret már sok alkotó felfedezte a *Praesentia* kiállítás előtt is: helyet adott színházi előadásoknak, rock- és komolyzenei koncerteknek, várostörténeti sétáknak és – ahogy egy túrázós rövidfilmjükből kiderül – a hungarofuturistákat is megkísértette már. (Urbantsok Tímea)

A *Praesentia* című kiállítás megnyitója, Magyar Szentföld-templom. Az előtérben Sarfenstein Ditta és Szemenyei Zsuzsanna *Cancellus* című munkája, fotó: © Tóth Imre



Újrahasznosítás és öröklét

Van valami kísérteties mindenben, ami állandó jelenléte miatt észrevétlenné válik. Ha nem figyelem, nem látom. Pedig a téglá tényleg mindenhol jelen van. Különleges lelőhelyén, a veszprémi Dubniczay-palota pincerendszerében egy több, mint ezerkétszáz darabból álló gyűjtemény látható. A sablonban vetett, karcolt, kézírásos, évszámokkal, helynevekkel, családi címerekkel, királyi pecsétetekkel, bélyegekkkel és személyes üzenetekkel ellátott téglák mindegyike a múlt egy-egy darabja, üdvözlét saját korából. A Kárpát-medence teljes történetét felölölő kiállításon gondosan elrendezve, egymás mellett sorakoznak a szintén téglákból épített polcokon. A gyűjtemény darabjainak változatossága mellett feltűnő a polcokat alkotók egysége: hasonló méret, forma és színvilág. Az előbbieket az öröklétbe vetett hit miatt lettek időutazók, az utóbbiak a jelenünkről mesélnek, és saját korunkból valók. Efelett lehetetlen észrevétlen elsiklani: az újrahasznosítás korában csak a régi téglákat lehet újra felhasználni. (Tamás Dorottya)

Friedrich István gyárában készült emléktégla az 1920-as soproni népszavazás után, fotó: © Kóródy László



Kísérlet a figyelem újraelosztására

Szalipszki Judit





Balra: Leonora Carrington: *Portrait of Madame Dupin*, 1947, Gertrud V. Parker-gyűjtemény, © Leonora Carrington, © Artists Rights Society, New York © La Biennale di Venezia; jobbra: Dorothea Tanning, Edith Rimmington, Ithell Colquhoun, Leonora Carrington és Remedios Varo munkái az Arsenale *A boszorkány bölcsője* című idő kapszulájában, fotó: © Marco Cappelletti © La Biennale di Venezia

The Milk of Dreams, vagyis *Az álmok teje* – az 59. Velencei Biennálé címét a főkurátor, Cecilia Alemani Leonora Carrington egyszerre nyugtalanító és meglepően üdítő mesekönyvének címéből kölcsönözte. A brit születésű Carrington a harmincas évek végétől a szürrealizmus egyik központi alakja volt, akit már Max Ernsttel való 1937 és 1940 közötti kapcsolatát megelőzően rabul ejtett a mágia és a szimbolizmus. 1953-ban költözött Mexikóba, ahol a helyi boszorkányhagyományokat és a mexikói miszticizmust például Remedios Varóval, émigré pályatársával tanulmányozva alakította ki sajátos formanyelvét. Művei most a Biennálé központi kiállítása mellett a Peggy Guggenheim Museum *Surrealism and Magic: Enchanted Modernity* (Szürrealizmus és mágia: bűbájos modernitás) című válogatásában is szerepelnek. Az ötvenes években Carrington tündérmeséket illusztrált és írt ő maga is,

az *Az álmok teje* illusztrációit pedig kezdetben saját házának falára, majd füzetekbe és noteszokba rajzolta. A hibrid, mutáns karakterekben – fejüket vesztett, szárnyfűlű kisfiúk, falat falatozó és pókokat evő kétfejű gyerekek, velejéig gonosz tacoárusok, zselatinba fagyott keselyűk – bővelkedő történetek mind a gyerekek, mind a felnőttek számára rémisztőnek hathatnak, de szárnyra keltik a képzelőerőt is. A rövid történeteket mai szemmel olvasva az is felmerül bennünk, hogy ezek az egyszerre mosolyra fakasztó és kísérteties víziók a második világháború poszttraumás élményeinek kivételései, kísérletek a sarkaiból kifordult világ rendjének metaforikus helyreállítására. Carrington személye és praxisa – akiről magánéleti adalékként érdemes megjegyezni, hogy második férje és két gyermekének apja a Robert Capa asszisztenseként dolgozó, szintén magyar származású Emérico Weisz

(Imre Weisz Schwarz) volt –, illetve a szürrealizmus mint referencia magában hordozza azt, amit Cecilia Alemani az 59. Velencei Biennálé fő tematikai vezérfonalának tart: a testek reprezentációját és metamorfózisát, az ember és a technológia viszonyrendszerét, valamint a testek és az ökoszisztéma közötti kapcsolatot. Carrington a szürrealizmuson belül is különlegesnek számító egyéni kifejezőmódot alkotott meg, ami egyrészt a középkori és reneszánsz ikonográfia mellett a kelta folklórból is táplálkozott, másrészt árnyalta a szürrealizmus gyakran szexualizált és különös nőképét azzal, hogy erejük teljében lévő, aktív és potens női karaktereket mutatott fel. Bár a szürrealizmus elméleti síkon a nemi egyenlőtlenségek ellenében foglalt állást, az irányzat nőképe mégis összetett és sokszor ellentmondásos volt: a gyakorlatban a szürrealista művészek a nőket hol



Az Arsenale negyedik, *Egy levél, egy tők, egy héj, egy háló, egy batyu, egy heveder, egy zsák, egy palack, egy fazék, egy doboz, egy tartály* című idő kapszulája Ruth Asawa alkotásaival, fotó: © Roberto Marossi © La Biennale di Venezia

infantilizált műszaként, hol veszélyesen erotikus, mágikus, erőteljes, termékeny, természethez közeli, halált hozó, engedetlen alakokként ábrázolták, akik potenciálisan tündéreké, istennőkké, papnőkké, boszorkányokká, bestiákká, khimérákká vagy szírekké változhattak át. André Breton – aki 1945-ös *Arcane 17* (17. *arkánium*) című írásában a férfiak dominanciája ellen foglal állást – és más szürrealista férfi alkotók a nemi egyenlőtlenségek elleni harc előmozdításában a nemi dualizmus mellett más binaritások elmosásának lehetőségét, valamint egy esztétikai és politikai értelemben magasabb rendű társadalom ígérétét látták. Alemani számára éppen ez a hibriditás és transzformáció jelentette a fő referenciát a szürrealizmusban: a nemek közöttiség, az emberi és a technológiai, az *art* és a *craft*, a magasművészet és az élet mindennapi szövete, a valóság és a spekulatív fikció/kritikai

fabuláció, az élő és az élettelen, a humán és a nonhumán létezők közötti elmosódások kerültek a központi kiállítás fókuszába. Carolyn Christov-Bakargiev 2012-es dokumentájának egyik legizgalmasabb egysége a Fridericianum gyomrában látható *Brain* (Agy) című „kiállítás a kiállításban” volt. Ebben a tárgy- és műegyüttesben kapott helyet többek között St. Turba (aka St. Aubry, aka Szentjóby) Tamás *Csehszlovák rádió 1968* című műve is. Ez a kisebb terem volt a számos kiállítótérben, a Karlsau parkban és más szatellithelyszíneken megvalósuló mustra kezdő- és végpontja, esszenciája. Alemani biennáléja öt ilyen, történeti anyagokat is bemutató „idő kapszula” köré összpontosul – ezek a tematikai egységek és sűrűsödések adják a kuratori koncepció gerincét. Az öt tematikai fókuszpont remekül szervezi a látogatás időbeliségét, lépték- és ritmusváltásait; míg

az Arsenale posztipari csarnokaiban levegősen elhelyezett nagyszabású installációk váltják egymást a tematikus kapszulákkal, addig a Giardini terében termenként két-három alkotó munkái csengenek össze az érzékeny kiállításrendezésnek köszönhetően. Alemani a kapszulákban egyfajta referenciahálót vázol fel, amin keresztül olvasható a központi kiállítás összessége – a történeti anyagok beemelésének nem célja, hogy szorosan véve megelőlegezzék a kiállításban látható kortárs anyagokat, inkább laza szövetű gondolati hálót hoznak létre. Az egyik ilyen kapszula (*A Leaf a Gourd a Shell a Net a Bag a Sling a Sack a Bottle a Pot a Box a Container* [Egy levél, egy tők, egy héj, egy háló, egy batyu, egy heveder, egy zsák, egy palack, egy fazék, egy doboz, egy tartály]) inspirációs forrása Ursula K. Le Guin sci-fi és fantasy-író 1986-os *The Carrier Bag Theory of Fiction* (A fikció tarisznyaelmélete¹)

című szövege. Le Guin írásai az utóbbi években a kortárs képzőművészeti diskurzusok gyakran hivatkozott szövegeivé váltak; kurátorok és alkotók egyaránt fontos referenciaként utalnak az íróra, aki sci-fijeiben az uralkodó normáinktól távol eső faji, nemi és osztálykülönbségek mentén strukturált világokat teremtett.

Elizabeth Fisher antropológus elméletére építve Le Guin a nyugati ember civilizációs narratíváját keretezi újra: bár képzeletünkben a kultúra kezdőpontja a más létezők leigázására törekvő vadászattal kapcsolódik össze, Le Guin arra hívja fel a figyelmünket, hogy a paleolitikumban és a neolitikumban a mérsékelt övi és trópusi régiókban elsősorban növényi étrenden éltek az emberek, a vadászat az élelemhez jutás csupán kiegészítő módja, melynek a hús megszerzésén túl legfőbb haszna a nagyívű és heroikus történet volt, amit el lehetett róla mesélni.

A különféle magok mindennapi gyűjtögetése pedig kevésbé fordulatos, drámai és lehangoló történet, mint megküzdeni a ragadozó fenevadakkal és felülkerekedni rajtuk. Esszéjében Le Guin tehát emlékeztet bennünket, hogy a heroikus vadásztörténetekben kulcsszerepet játszó, egy másik lényt az ember uralma alá kényszerítő szúró, vágó, döfő eszközökkel ellentétben a legelső találmányok különféle „tartók” voltak: indákból vagy szőrből szőtt zsákok, táskák vagy tokok, amik a megszerzett élelmet, vagyis energiát összegyűjthetővé, eltárolhatóvá és hordozhatóvá tették. Utóbbi értelmezés szerint kultúránk olyan történet mentén is leírható, ami a dominancia helyett az összehordásra, a megőrzésre, az egymás mellé rendelésre és az elemek közötti viszonyok kialakítására fókuszál; ami a dolgokat – testeket és gyomrokat, épületeket vagy éppen egy regényt – különféle tartalmazó

eszközökként írja le. Ebben az egymás mellé rendelésen alapuló viszonyrendszerben a progresszió és versengésen alapuló történet hőse nem mutat jól, ebben a történetben nincsenek dobogók és színpadok, ahol a hős elnyerhetné az általa méltónak gondolt elismerést; ebben a történetben a hős csak egy a többi létező között.

Le Guin elmélete ugyan csak az egyik a Biennálé tematikus fókuszpontjai közül, mégis akár az egész központi kiállítás értelmezéséhez kulcsot adhat: Alemani kurátori válogatása nem mesterművekből összeálló mesternarratíva, hanem patchworkhoz hasonlóan részleges, befejezetlen és tovább folytatható, darabokból összeillesztett szövedék, ami bizonyos pontokon elvékonyodik, más pontokon kirojtosodik, felfeslik és kinyúlik. Közösségi erőfeszítés eredménye: Alemani nemcsak azokat az elméletírókat (Donna Haraway, Silvia Federici, Rosi Braidotti)



Mrinalini Mukherjee: *Devi*, 1982, rost, 217 × 142 × 116 cm; *Rudra*, 1982, kenderrost, 297 × 125 × 88 cm, National Gallery of Modern Art, Új Delhi; *Vanshree*, 1994, szőtt, festett szál, 248,9 × 129,5 × 88,9 cm, Jayashree Bhartia-gyűjtemény, fotó: © Marco Cappelletti © La Biennale di Venezia

idézi be, akiknek az írásai inspirációt nyújtottak a kurátori válogatáshoz, hanem jelzi azt is, hogy a koronavírus-járvány miatt elmaradó utazások és műteremlátogatások miatt ezúttal különösen nagy szerepe volt annak a kapcsolati hálónak, akik a kurátor figyelmét ráirányították egyes, eddig kevésbé ismert életművekre. Ha a kiállítást egy ilyen, sokfelől összesodródott szálak időnként csomókká sűrűsödő, máshol a folytonosságot megtörve lyukas vagy áttetsző szövedékeként térképezzük fel, akkor talán az is belátható, hogy ez egy alapvetően ellaposított hierarchia mentén felépülő rendszer, Alexandra Pirici művének címével szólva a *kapcsolatok enciklopédiája*.

A Biennálé központi kiállítása és a nemzeti pavilonok is bővelkednek a különféle szövedékrendszerekben, ahogy ezt Mrinalini Mukherjee robusztus kendertotemjei, Rosemarie Trockel monokróm festészetet ellenpontoszó „kötött táblaképei”, Cecilia Vicuña Velencében fellelt színes kacatokból fabrikált légies installációja, a számik és az északi vidékek történetét leheletfinom hímzett képek formájában elmesélő Britta Marakatt-Labba praxisa, egyik kárpitját Apple II-es számítógépre cserélve a textilművészetről digitális grafikákra váltó Charlotte Johannesson munkái, Emma Talbot poszt-antropocentrikus szöveg- és szövetkollázsai, Tau Lewis gigantikus maszkjai vagy Ruth Asawa fémszálból szőtt éterien lebegő objektjei is példázák. A növényi szövedékeket bogozza össze emberi testekkel a brazil Rosana Paulino is: indák és gyökök ágaznak ki a nőfigurák melléből, kezéből, szeméből, petefészkéből, szájából – egyszerre gúzsba kötve és a természeti világgal kapcsolva őket össze. *Wet Nurse* (*Szoptatós dajka*) című sorozatán a szövedékek tejet, vért és könnyeket szállító hajszálerekként jelennek meg, emléket állítva azoknak a fekete rab-szolganőknek, akik szoptatós dajkaként gondozták gazdáik gyermekeit.



Felipe Baeza: *As bare as open flesh* (*Csupasz, mint a nyílt seb*), 2022, tinta, akvarell, akril és vágott papírkollázs fatáblán, 40,64 × 30,48 cm, fotó: © Roberto Marossi © La Biennale di Venezia

Felipe Baeza palimpszesztként építi egymásra alapvetően táblaképi formátumot öltő műveit. A többek között vászomból, papírból, tojástemperából, tintából és fonalakból rétegzett, torzókbl felépülő, hibrid lényeket felvonultató munkáinak középpontjában a test áll: az absztrakt és groteszk, darabjaira hulló, lebegő, fuldokló, szárnyakat, tollakat, leveleket növesztő, egyszerre emberi és természetfeletti,

esendő és fenyegető, vastag indák által féken tartott és zabolátlan test. A Lengyel Pavilont kívülről burkolva, belülről kibéelve Małgorzata Mirga-Tas a ferrarai Palazzo Schifanoia *Salone dei Mesi* terme által inspirált totális patchwork-installációja uralja: az olasz palota freskóinak szerkezetét és időbeliségét megtartva Mirga-Tas a pavilon (és a Biennálé nemzeti pavilonjainak) első roma származású



A Lengyel Pavilon homlokzata a Giardiniben. Małgorzata Mirga-Tas: *Re-enchanting the World*, fotó: © Daniel Rumiancew, © National Gallery of Art, Lengyelország / HUNGART © 2022

kiállítójaként új jelentéssel és narratívával tölti fel az eredeti freskók ikonológiai analízis során feltárható szimbolikáját. Ahogy az Ali Smith néhány éve megjelent *Hogy lehetnél mindkettő*² című regényében kulcs szerepet játszó freskókon, úgy itt is minden hónapábrázolás három, egymás fölött elrendezett képmezőből áll.

Törekszik, hogy visszavegye az irányítást a romák vizuális reprezentációja és identitáskonstrukcióik felett.

Ali Smith-hez hasonlóan Mirga-Tas is narratív eszközként tekint a palota hónapciklusaira, de míg Smith a két-pólusú regényfolyam fókuszául választja a freskókat, addig Mirga-Tas patchwork formájában szó (a szó szoros értelmében) történetet. A Palazzo Schifanoiában a felső frízen az olümposzi istenek diadalmenete, a középső

sávban a mélykék háttér előtt az állat-övi jegyek és további, a képet ikonológiai elemzés tárgyává tevő, Aby Warburg szerint is különös és nehezen felfejthető szimbolikájú alakok láthatók, a legalsó sávban pedig az egyes hónapokra jellemző tevékenységeket és Borso d'Este hercegi udvarát örököltette meg a festő, Francesco del Cossa. Małgorzata Mirga-Tas textilfrízein a felső zónában a romák múltját és vándorlását ábrázoló képek láthatók – az ábrázoláshoz Jacques Callot francia rajzoló, rézmetsző 17. századi *A vándorcigányok* című metszetsorozata

jelentette a kiindulópontot: a sorozat elemei a romák életéből vett jeleneteket ábrázolnak. Callot a vándorcigányokat a kor elképzeléseinek megfelelően gyarmati, etnográfiai tekinteten keresztül ábrázolja, Mirga-Tas azonban az újrasajátítás gesztusán keresztül arra törekszik, hogy visszavegye az irányítást a romák vizuális



reprezentációja és a lengyel, valamint az európai kultúrában megjelenő, jellemzően egzotizált és mitologizált identitáskonstrukcióik felett.

A középső sávban a világ „újravarázsosítása” (re-enchantment) a nők ereje által történik meg: Mirga-Tas a számára meghatározó roma női karaktereket (többek között édesanyját, Grażynát és nagyanyját, Józefát, Delaine Le Bas és Ceija Stojka képzőművészeket) a Palazzo Schifanoia asztrológiai jeleivel kiegészítve a roma sors allegorikus őrzőiként jeleníti meg.

Az installáció alsó sávján pedig kortárs életképek húzódnak végig, amelyek Mirga-Tas szülővárosa, Czarna Góra és további romák lakta települések mindennapjait idézik. A nagyszabású patchwork Czarna Góra környékén gyűjtött textilekből áll össze, a portrék pedig a patchworkon ábrázolt emberek ruhatárából készülnek, így kapcsolódik össze a műben test és reprezentációja. Az életképeken jellemzően lassú folyású közösségi együttléteket, a gondoskodás és a kétezi munka momentumait látjuk: nők kávéznak egy asztal körül, több



A Lengyel Pavilon enteriőrje Małgorzata Mirga-Tas *Re-enchanting the World* című kiállításával, fotó: © Marco Cappelletti, © La Biennale di Venezia

generáció tölti délutáni sziesztáját az udvaron kutyák és macskák társaságában, asszonyok teregetnek, varrnak, kártyáznak, krumplit szednek, csirkét kopasztanak, pihennek, szülnék, temetnek, gyászolnak. A projekt címét Silvia Federici *Re-enchanting the World: Feminism and the Politics of the Commons* (*A világ újravarázsosítása: feminizmus és a közjavak politikája*) című 2019-es könyve ihlette.³ Federici feminista aktivista, író és tudós a világ „újravarázsosításában” látja az utat a neoliberális, kizsákmányoláson alapuló világrend szelíd megrengetésére. Mindezt a közjó eszméjének újratanulásán és újraalkotásán keresztül képzei el és írja le. A közjót planetáris fogalomként kezelve Federici szerint a másokkal való kapcsolatok újjáépítésének társadalmi nemtől

és etnicitástól függetlennek kell lennie, és ez a folyamat magában kell, hogy foglalja a nem emberi szereplőket is: az állatokat, a növényeket, a vizet vagy a hegyeket. Az újravarázsosításhoz a szolidaritás és a világgal való mélyebb és nem tőkealapú kapcsolaton nyugvó erőszakmentes folyamat részeként a társadalmi reprodukció fenntartásához szükséges, jellemzően láthatatlan és rosszul vagy egyáltalán nem fizetett munka értékelése is elengedhetetlen. A Federici által szorgalmazott újravarázsosítás nem csak a Lengyel Pavilonban fontos referencia. Delcy Morelos például Walter de Maria *Earth Room*-jának (*Földszoba*) átirataként különféle fűszerekkel és kávéval kevert földből alkot bejárható installációt az Arsenale egyik terében (*Earthly Paradise* [*Földi paradicsom*]), Precious

Okoyomon pedig sajátos soundtrack-kel kísért teljes ökoszisztémát hoz létre (*To See the Earth Before the End of the World* [*Látni a földet a világvége előtt*]) a Corderie-ben mikrotavakkal, sétányokkal, csigákkal, pillangókkal, növényekkel, főként cukornáddal és kudzuval. Utóbbi egy japán pillangós-virágú növény, amit eredetileg azzal a céllal telepítettek be az Egyesült Államokba, hogy a gyapottermeléssel kimerített földet revitalizálják – a kudzu viszont rövid idő alatt invazív fajjává vált. Azonban míg De Maria földdel telt szobáját egy gondozó időnként szakszerűen megtisztítja minden élőlénytől és gyomtól, addig Moleros és Okoyomon műveit „életben tartják majd”, támogatva az installációk anyagainak saját ágenciáját (bár az Arsenale tere nem nevezhető white cube-nak,

az organikus installációk kiállítási környezetben való fenntartása mégis egyfajta, a természetről leválasztott ökoszisztéma-menedzsmentnek, ökospektákulumnak tekinthető). Mind a cukornád, mind a kudzu terhelt növényi materiák, amelyek a gyarmatosítás transzgenerációs traumájának emlékét idézik.

Aleman biennáléjának motivációja egyértelmű: a domináns narratívákat hátrahagyva azokat hagyja szóhoz és térhez jutni, akik eddig háttérbe szorultak. A figyelem újraelosztására irányuló (sokak által túl direktnek és programszerűnek ítélt) törekvés a nemzeti pavilonokon is végighúzódik, amelyek különféle módokon jelenítik meg az adott nemzet identitását és a figyelem újraelosztására tett lokális kísérleteket. Az Északi Pavilon, vagyis Svédország, Norvégia és Finnország közös pavilonja ezúttal a számi kultúrának ad otthont, rámutatva a társadalmi igazságosság elválaszthatatlanságára a környezeti igazságosságtól. Maria Eichhorn a Német Pavilon meglehetősen terhelt, mégis levakolt epizódjait idézte fel emlékezetpolitikai ásatás tárgyává téve az eredetileg

1909-ben Daniele Donghi által tervezett neoklasszikus stílusban épült pavilont (*Relocating a Structure* [*Struktúraáthelyezés*]), amihez 1938-ban a Harmadik Birodalom idején Ernst Haiger tervei alapján építettek kiegészítést. Eichhorn helyspecifikus beavatkozásában a pavilon illesztékeit feltárva világít rá a nemzeti reprezentáció és a képzőművészet politikai reprezentációs célra való felhasználására és eltérőgyiasítására.

Eichhornhoz hasonlóan irányítja figyelmünket a pavilon építészeti történetisége felé a Spanyol Pavilon, ahol minimalista térkorrekcióként Ignasi Aballí néhány belső fal segítségével „állítja irányba” a pavilon a többi nemzeti pavilonnal nem párhuzamosan fekvő épületét. Hollandia egy szimbolikus kultúrdiplomáciai gesztus jegyében átengedte pavilonját a Velencében állandó pavilonnal nem rendelkező Észtországnak – gyakorlati megoldással oldva fel a Biennálé régóta meghaladottnak tartott nemzetállami keretrendszerét és a giardinibeli pavilonok figyelemgazdasági privilégiumát. A holland Melanie Bonajo így a Chiesetta della Misericordiát alakította át

egy testpozitivitást hirdető szenzuális térré, az észt Kristina Norman pedig a Holland Pavilonban mutatta be a növényvilág és a gyarmati vágyképek átfedésében a 19. században tomboló orchidealázra összpontosító projektjét. Az Amerikai Pavilon homlokzatát Simone Leigh intervenciója mentén a vernakuláris építészet jegyében az 1931-es párizsi Nemzetközi Gyarmati Kiállítás koloniális építészeti attitűdjét megidézve alakították át; az egykori expo pavilonjainak egy részét francia építészek a gyarmatokon élő építészekkel közösen tervezték meg annak idején, ezek a hibrid konstrukciók így fontos referenciát jelentettek Le Corbusier és más modernista építészek számára. Leigh a *radikális kiforgatás* és a *túlazonosulás* gesztusával él a náddal és más természeti anyagokkal borított neoklasszikus Amerikai Pavilon „gyarmativá” tételével.

Bár érdemes némi kritikai távolságtartással kezelni ezeket a kijelentéseket, mégsem lehet elmenni amellett, hogy ez a biennálé sok szempontból az „első” biennáléja: amellyel, hogy Małgorzata Mirga-Tas roma identitású alkotóként először kapott lehetőséget egy szülőprojekt megvalósítására nemzeti pavilonban, Zineb Sedira a Francia Pavilon első algériai kiállítójaként alakította át különféle filmek egymásra és az általuk megidézett korszakokra referáló díszletévé a pavilont az algériai függetlenségi háborút követő antikoloniális, időnként antikapitalista harmadik világbeli filmgyártásra és a nemzetközileg ismert filmrendező, többek között Costa-Gavras és Ettore Scola részvételével transznacionálissá váló filmgyártásra koncentrálva. Simone Leigh az első afroamerikai nő, akinek az Amerikai Pavilonban látható szülőkiállítás – Leigh a központi kiállításban is prominens helyen szerepel: az Alemani által vezetett High Lane Art programjában korábban New York fölé magasodó, Leigh-nek Arany Oroszlán díjat hozó *Brick House* (*Téglaház*)



Az Egyesült Államok Pavilonja Simone Leigh *Sovereignty* (*Szuverenitás*) című kiállításával, fotó: © Marco Cappelletti, © La Biennale di Venezia



Simone Leigh: *Brick House* (*Téglaház*), 2019, bronz, 487,7 × 279,4 × 279,4 cm, fotó: © Roberto Marossi, © La Biennale di Venezia

fekete, erős, szuverén nőalakja nyitja ugyanis a Corderie kiállítását és adja meg az alaphangot a Biennálé további programjához. A közel öt méter magas szobor Leigh *Anatomy of Architecture* (*Az építészet anatómiája*) műegyüttesének nyitódarabja; Leigh a sorozatban olyan különböző tájakról származó építészeti elemeket ötvözt az emberi testtel, mint Nyugat-Afrika vagy az Egyesült Államok déli része. Saidiya Hartman amerikai író és történész Leigh alkotói gyakorlatára „a lehetőségek építészeteként” tekint: mint olyan praxisra, ami a „kritikai fabuláció” módszere mentén képes arra, hogy a történelem hiányzó (elfeledett vagy elhallgatott) elemeit megkonstruálja. Leigh főként koloniális tekinteten keresztül megalkotott fotók alapján

dolgozik, a képek egyes elemeit leválasztja kontextusukról, óriásira nagyítja és térbelivé teszi őket, a szobrok erőt sugárzó jelenlétükön keresztül így saját teret jelölnek ki maguknak. Az első sorát folytatva Sonia Boyce pedig az első fekete női művész a Brit Pavilonban; polifonikus installációja nyerte el idén az Arany Oroszlán díjat. A dekorativitás és a spektakularitás határát súroló teret öt fekete zenész – Poppy Ajudha, Jacqui Dankworth, Sofia Jernberg, Tanita Tikaram énekesnők és Errollyn Wallen zeneszerző – hangja tölti be.⁴ Mindannyian meghatározó szereplői a brit és a nemzetközi zenei szcénának, az installációban azonban nem a tőlük megszokott pop- és jazzdalokat hallhatjuk: kieresztik a hangjukat, különféle

dallamfutamokat próbálnak ki, szabadon kísérleteznek és improvizálnak, az egyéni szólamok időnként saját utakat keresnek, bizonyos pontokon pedig éteri hangfolyammá olvadnak össze. A pavilon koncepciója a fekete zenészek hangjának háttérbe szorítására, a domináns zeneipar általi folytonos kizsákmányolásukra reflektál, valamint kimaradásukra a zenetörténetből, ez azonban nem feltétlenül élhető át a pavilon téri és hangibenyomásainak hatására. Az a fajta intimitás és felszabadultság, ami az énekeseket a felvétel során a hatalmába kerítette, a befogadó számára nem hozzáférhető, éppen úgy maradunk kívül ezen az élményen, mintha egy hangstúdióban a várószobából néznénk a lemezfelvételt.



Részlet Keresztes Zsófia a Magyar Pavilonban látható *Az álmok után: merek dacolni a károkkal* című kiállításából, fotó: © Biró Dávid / Ludwig Múzeum / HUNGART © 2022

A Biennálén három magyar alkotó munkáival találkozhatunk: Agnes Denes hat méter hosszú monoprintjei és Vera Molnar központi pavilonbeli komputergrafikái mellett a Magyar Pavilonban első alkalommal látható női művész-kurátor páros közös munkája, Keresztes Zsófia és Zsikla Mónika *Az álmok után: merek dacolni a károkkal*

címmel mutatja be Keresztes eddigi legnagyobb összefüggő műegyüttesét. A kiállítás megvalósulásának tényében a legüdítőbb, hogy a művek több ponton rezonálnak a Biennálé főkuratori víziójával. Ez nem feltétlenül feladata a nemzeti pavilonoknak, melyek kurátorait és kiállító művészeit sokszor már a Biennálé címének és

konceptiójának kihirdetése előtt kiválasztják. Keresztes munkái hasonló referenciákkal dolgoznak, mint Alemani, gondoljunk itt elsősorban a poszthumanizmusra vagy az eurocentrikus emberfogalmon túli inkluzív, a létezés alapkategóriáit és a megismerés feltételeit a nőiség nézőpontjából kritika tárgyává tevő poszthumán feminizmusokra⁵ – amik a főkiállításban többek között Hannah Levy, Marguerite Humeau, Tishan Hsu és Julia Phillips hibrid, technoorganikus pasztellrideg munkáiban is felsejlenek –, nem programszerűek, nem tekinthetők nyíltan politikai statementeknek. Keresztes a rá jellemző szerzői esztétika jegyében építette tele a pavilon terét Carrington mesebeli morfolódó alakjaira emlékeztető, hűvös és kemény mozaikfelületek által lehatárolt posztantropomorf szerv- és lénykonstrukcióival, korábbi szobrainál talán egy fokkal kevésbé különös és kísérteties alakokat hozva létre. A kiállítás vándormotívumai a teret elárasztó könnyek: láncra vert könnyek keretezik a kipeckelt szempárokat, könnyglédáktól övezve léphetünk be a pavilonba, könnyek kebeleznek be azonosíthatatlan, köldökszinórra és belekre emlékeztető testdudorodásokat, könnyek hevernek a sarokban és élesednek lándzsahegyekké a szoborprotézisként működő salgó polcokon. Nem fejtik fel, hogy mi okozta őket: az öröm vagy a sajnálat, a szolidaritás vagy a tehetetlenség, a kétségbeesés vagy az empátia, a megkönnyebbülés vagy a megmásíthatatlanba való beletörődés. Jelenlétük azonban a nyílt, kitett testrészekre (szemek, zsigerek, nemi szervek) emlékeztető formák miatt mindenképpen a kiszolgáltatottság, a sebezhetőség és az érzelmek kiáradásának mutatója. Ha Keresztes Zsófia kiállítását a világ újraravázosításának fényében vizsgáljuk, akkor a vizet mint folyamatos mozgásban lévő, fluid matériát és nem mellesleg testünk fő alkotóelemét használhatjuk metaforaként annak érdekében, hogy az időn és téren át humán

és nonhumán, emberi és természeti létezőket összekapcsoló szolidaritást megérthessük. Az Astrida Neimanis által megfogalmazott *hidrofeminizmus* elmélete éppen ezt teszi: a világot a víz mentén írja le, és tudatosítja bennünk, hogy porózus testeink sosem önmagukban állnak, sosem állandók és végesek, a víz mint éltető elem az anyagcsere-folyamatokon keresztül az emberinél tágasabb rendszerekbe kapcsol bennünket. Keresztes projektjének címe igazán találó. Mit is tehetnénk a permanens krízis közepette, mint hogy dacolunk a károkkal, akár hangosan hallatva hangunkat, akár a művészetten keresztül új valóságokat megalkotva?

A szinte közvetlen közelünkben zajló háborúban bármennyire is haszontalannak és feleslegesnek tűnhet az elmerülés az álmokba, vagyis a szűrrealis víziók eszképzimusa, a hitet, hogy a művészet segítségével egy jobb és igazságosabb, más logikák mentén működő világot képzelhetünk el, nem hagyhatjuk magunk mögött. Az idei Velencei Biennálé a koronavírus miatt elmaradt művészeti seregszemlék utáni nagy visszatérés pillanata, két év után az első nagyszabású Biennálé. A friss művekre és kiállításokra szomszédos közönség sűrű évre számíthat, a Velencei Biennálét néhány hét múlva követi a Kader Attia által kurált Berlin Biennálé, valamint

az indonéz ruangrupa és számos lumbung-tag, többek között az OFF-Biennálé Budapest csapatai által összeállított documenta 15. Azt ebben a pillanatban csak sejthetjük, hogy ezek az események is hasonló agenda jegyében szerveződnek-e – mindenesetre a ruangrupa a kuratori szerepet globális mértékű közösségi cselekvéssé kitágító gesztusa, valamint Kader Attia következetesen a dekolonializációra épülő praxisa mentén talán nem túlzás azt állítani (vagy legalábbis abban reménykedni), hogy a figyelem újraelosztása a művészeti intézményrendszer mulandó kritikája helyett strukturális változás előszele lehet.

| 1 Az esszének jelenleg még nincs magyar fordítása, de angolul itt olvasható: stillmoving.org/resources/the-carrier-bag-theory-of-fiction/ – a szerk. | 2 Ali Smith: *Hogy lehetnél mindkettő*. Budapest, Magvető, 2019. Fordította: Mesterházi Mónika | 3 A könyv még nem jelent meg magyarul – a szerk. | 4 Sonia Boyce ernoőfogalomként használja a *fekete* kifejezést: fekete mindenki, aki a múltban megtapasztalta az elnyomást és a gyarmatosítást, lásd: venicebiennale.britishcouncil.org/feeling-her-way – a szerk. | 5 Kiss Kata: A gondolkodás képének átformálása. Posztumán praxis a 21. századi feminizmusban. In: *Helikon*, 2018/4., 452–465. o.

„A sztárépítészeket felvonultató spektakuláris-ikonikus építészetnek pedig bevásárlóközpontok, irodaházak, sportcsarnokok és hotelek mellett – ha tetszik, ha nem – az oktatási és a kulturális szféra terei is fokozottan ki vannak téve: egyetemi campusok, operaházak, színházak, művészeti galériák és múzeumok.”

A MúzeumCafé 89. számát keresse a múzeumshopokban és – akár e-könyvként is – a muzeumshop.com webáruházban!

múzeumcafé
89



zöldmúzeum
ökológiai szemlélet

Kémiai nász a szürrealista festészetben

Kergyó Zsófia

Leonora Carrington: *The Chair: Dagda Tuatha dé Danann* (A trónszék: *Dagda Tuatha dé Danann*), 1955, olaj, vászon, 73,5 × 59 cm, magángyűjtemény, © Leonora Carrington / HUNGART © 2022





Lee Miller: Leonora Carrington és
Max Ernst, Lambe Creek, Cornwall, 1937,
© Lee Miller Archives, England 2022 /
HUNGART © 2022

Szeptemberig a velencei Guggenheimben, októbertől a potsdami Barberiniben látható egy tárlat a szürrealisták mágia iránti érdeklődéséről.¹ A téma talán legavatottabb művésze Kurt Seligmann volt, aki 1939 szeptemberében a szürrealisták közül elsőként emigrált New Yorkba. Itt elkezdett a varázslással, alkímiával és boszorkánysággal foglalkozó könyvritkaságokat gyűjteni: ő volt a szürrealisták legfőbb összeköttetése az okkultizmussal. Festészetében is ez az érdeklődés tükröződik, emellett mágiáról írt a szürrealisták folyóiratába, a VVV-be és az avantgárd *Viewba*. Összegző kötetét 1948-ban publikálta *The Mirror of Magic: A History of Magic in the Western World*² címmel (magyar fordítása, a *Mágia és okkultizmus az európai gondolkodásban*³ 1987-ben jelent meg).

A művészcsoporthoz leginkább az alkímia androgün alakja izgatta: a vörös Király (Kén) és a fehér Királynő (Higany) násza. Az alkimisták szerint az androgün – a bűnbeesés előtti egységes emberi állapot – visszaszerzése az Istennel egyesülés feltétele. Az egyik, férfi és nő ellentétének egyesüléséről szóló irodalmi mű, amelyet a szürrealisták forgattak, a *Christian Rosenkreutz kémiai menyegzője*.⁴ Rosenkreutz volt a rózsakeresztesek alapítója – aki alkímiával foglalkozó titkos társaságához hasonlóan feltehetőleg maga sem létezett.⁵ A legenda szerint 1388-ban született és százhat évet élt, arab zarándoklata során beavatták a természet titkaiba, testvéreivel később birtokolták a Bölcsek Kövét. Valójában azonban a rózsakereszteseket említő első írásos források 1614-ben keletkeztek

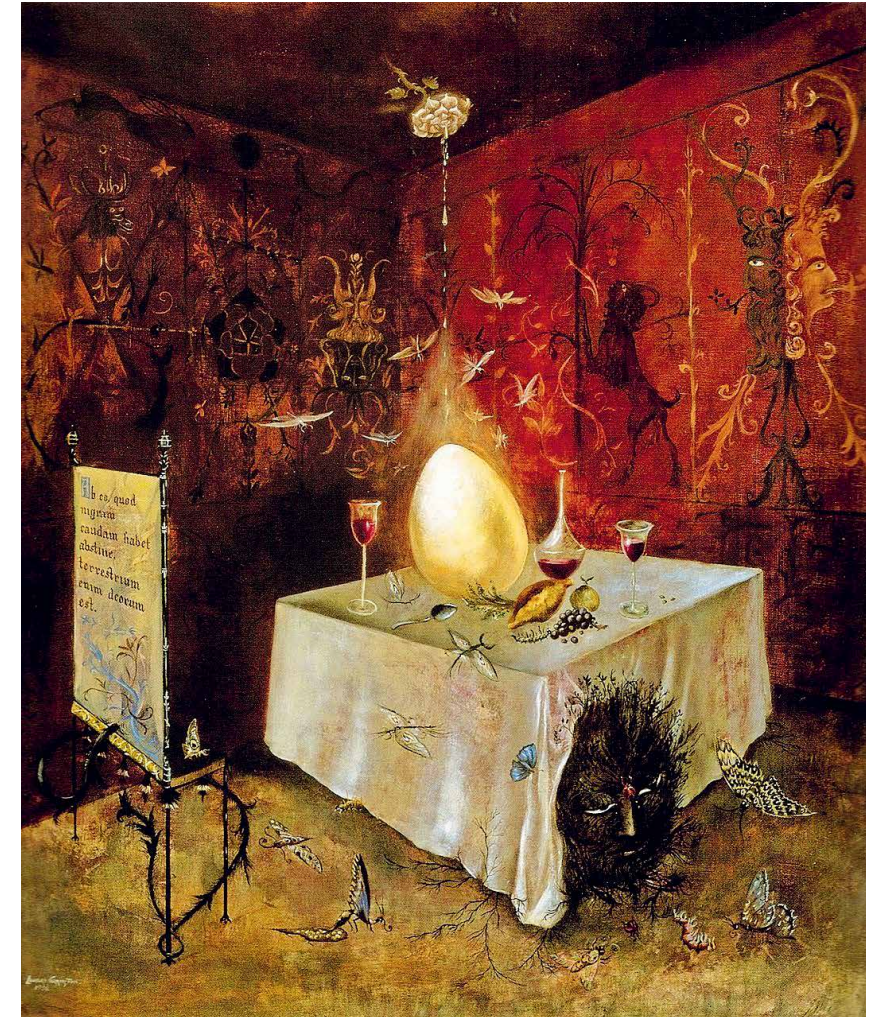
Kasselben – a titkos társaság létezésének ténye emiatt is megkérdőjelezhető. A hozzájuk köthető műveket Johannes Valentinus Andreae evangélikus lelkész írta, ahogy az 1616-ban publikált *Kémiai menyegzőt* is. Utóbbit 1459-re datálták, e gesztus szintén a mítosz hitelesítését szolgálta. Kései önéletrajzában Andreae játékként nyilatkozik rózsakeresztes történeteiről, illetve arról, hogy a *Kémiai menyegzőt* valójában paródiának szánta. A tudósok azóta is vitatkoznak, mikor mondott igazat, mindenesetre a szabadkőművesség korában a rózsakeresztes eszme új virágzásnak indult. (Az egyik leglelkesebb magyar szabadkőműves alkimista Kazinczy apósa, gróf Török Ferenc volt – megszállott kísérleteit a *Kitömött barbárban* Péterfy Gergely is megeleveníti.)

Az Andreae-féle kémiai menyegző a bibliai teremtéshez hasonlóan hét napot ölel fel, és hét fejezetre tagolódik. A menyegző az anyagok násza, szövés-vényes transzmutációk sora – néhány kiválasztott ismeretlen az anyagok átváltoztatásának láncolatával teremti meg a Királyt és Királynőt, miközben egy toronyban felfelé haladva egyre magasabb szinteken hajtják végre a szertartásokat, amelyekre egy Alchimia nevű Szűz utasítja őket. Zanzásítva a folyamatokat: az ünnepi vacsorán a hófehér díszítés és öltözékek harangszóra elfeketednek, a hat királyi származású vendég fejét bárdal levágják, vérüket aranyserlegbe gyűjtik. Ekkor hangzik el az egyik kulcsmondat: „ezeknek az élete most kezetekben van, haláluk sok életet fog még nemzeni.” Fűvekből és ásványokból nyert levekben forralják az egyik levágott fejet, a forró levet a holttestekre csepegtetik, amik így mélyvörös folyadékká oldódnak, ezt pedig egy aranygömbbe fejtik le. A gömböt csupa ablak terembe akasztják, az ablakok közt kitárt ajtók mögött hatalmas, csiszolt tükrök. A tükrök mindegyikében a Nap fénylik, megtört fénye a simára csiszolt aranygömből visszaverődik, beragyogja az egész termet. A golyót leakasztják, éles gyémánttal felhasítják: nagy, hófehér tojás van benne. A tojásból madár kel ki, lecsapják a fejét, elégetik a testét, hamvait vízzel nedvesítik, a kását tűzön felhevítik, formákba öntik, amik kisfiú és kislány testet mintáznak. Addig csepegtetik rájuk a madár véré, amíg fel nem nőnek, ezután a torony legmagasabb szintjén beléjük száll a lélek – megszületik az ifjú Király és Királynő. Az alkimistákat felesketik az általuk teremtet királyi párra, és lovaggá ütik őket.

A kémiai menyegző szürrealista megjelenítései közül itt most kettőt emelek ki: Max Ernstét és Leonora Carringtonét. Már csak amiatt is, mert ketjük kapcsolatának különösen szép keretét adja a vörös Király és fehér Királynő násza, hiszen néhány éven

át ők is egy párt alkottak. 1937-ben találkoztak először: júniusban Max Ernst-kiállítás volt a Mayor Galleryben. Ernst a kiállítása idején Londonban lakott Roland Penrose-nál, aki maga is szürrealista volt, és akkoriban ismerkedett meg az amerikai fotóművész Lee Millerrel. Ezekben a hetekben Goldfinger Ernő⁶ építész meghívta Ernstet egy vacsorára, ahová felesége akadémiai diáktársa, Leonora Carrington is hivatalos volt. A vacsorán egymásra találó negyvenhat éves Ernst és húszéves Carrington a nyarat Anglia dél-nyugati csücskében, Cornwallban töltötte, majd augusztus végén egy Avignonhoz közeli faluba,

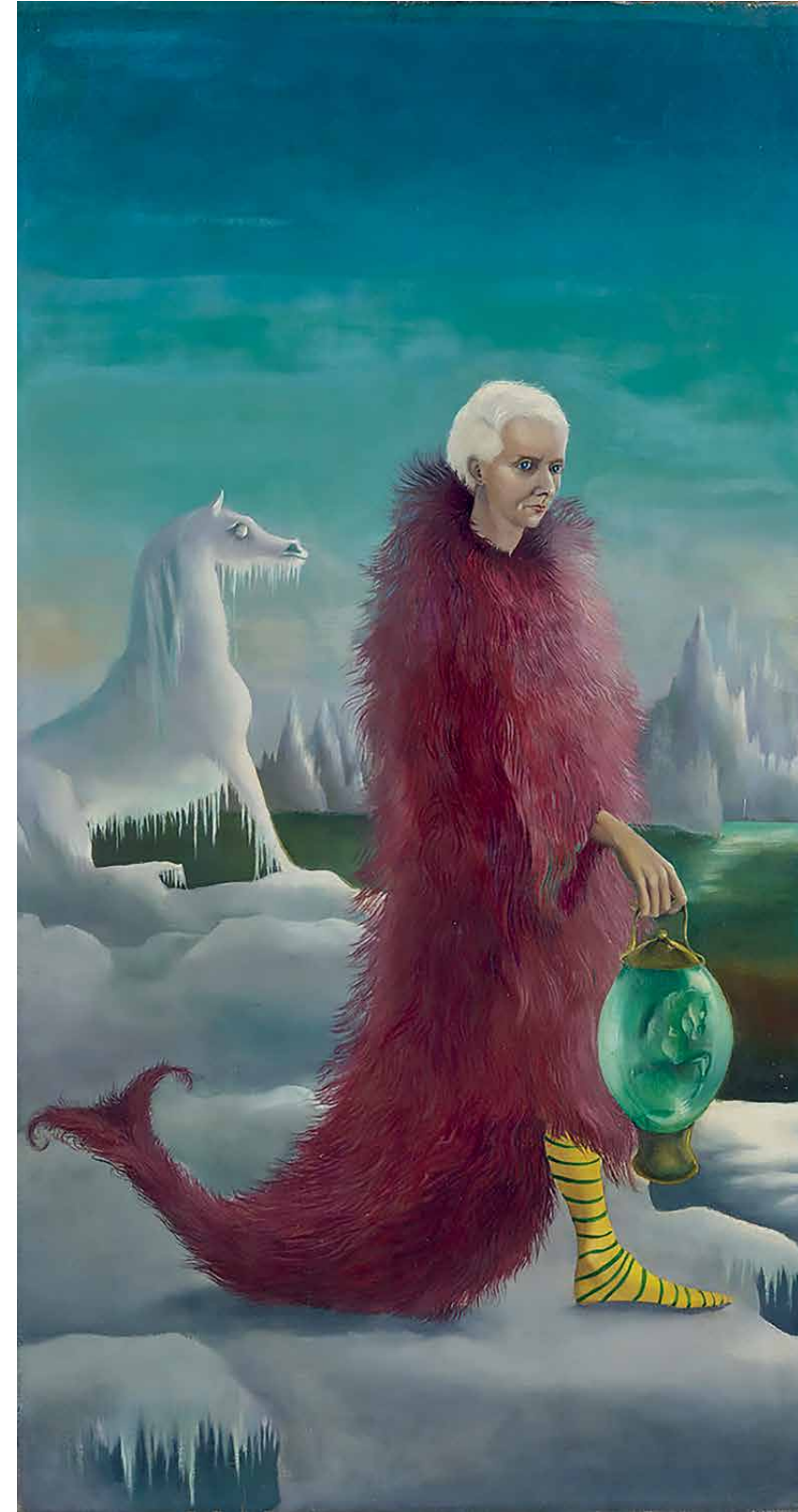
Saint-Martin-d'Ardèche-be utaztak. Ez a falu vált később idilli rejtékhelyükké – vettek egy 17. századi nyaralót szőlőskerttel, és bort termeltek –, amíg a háború kitörésekor a német Ernst francia internálótáborba nem került, egymás után kétszer is. Saint-martini otthonuk ebédlőjében függött Ernst kémiai menyegzője, az *Öltözködő menyasszony*, amit a két fogóság között festett, 1940-ben. A királyi nászra utal a képen a padló sakktáblamintája, és bár csak a menyasszonyt látjuk ezen az időbeli kettős portrén, a férfi jelenlétére szimbólumok és gesztusok utalnak: a nő a test rituális felékesítése során a vőlegény jegyeit



Leonora Carrington: *Ab Eo, Quod (Mindattól)*, 1956, olaj, vászon, 71,1 × 61 cm,
© Leonora Carrington / HUNGART © 2022



Max Ernst: Attirement of the Bride (Az öltözködő menyasszony), 1940, olaj, vászon, 129,6 × 96,3 cm, fotó: Peggy Guggenheim Collection, Venice (Solomon R. Guggenheim Foundation, New York) / HUNGART © 2022



Leonora Carrington: Portrait of Max Ernst (Max Ernst portréja), 1939 körül, olaj, vászon, 50,3 × 26,8 cm, National Galleries of Scotland, Edinburgh, © Leonora Carrington / HUNGART © 2022

ölti magára. A lilában játszó fehér Királynő a Király vörös palástjába bújik. A palást erőt demonstrál, mintha harci dísz lenne, az arcot állati maszk takarja el, a női keblek alatt megjelenő genitáliát tollak alól kinyúló kéz rejt. Az éppen csak kilátszó szeméremvonal talán a mezítelen menyasszony vénusdomját ismétli, az előrebillenő csípő és az agresszíven oda-bököző lándzsa azonban maszkulinitást sejtet. Könnyebb dolgunk van, ha a kép mellett látjuk Carrington 1939-es portréját Ernstről, ahogy a kiállításon is: a művész ugyanebben a vörös tollbundában, hasonló pózban jelenik meg rajta. De kódolható úgy is a palástot viselő menyasszony, ha ismerjük Loplopot, Ernst madár alakot öltött felettes perszónáját, akit önmaga szimbólumaként használt. 1938-ban jelent meg Carrington első szövege, *A félelem háza*,⁷ Ernst illusztrációival. Az angol abszurd történetmesélést és a szürrealista fekete humort ötvöző mű előszavát Ernst írta; alcíme szerint Loplop bemutatja a szél menyasszonyát. A képrétegekben így ott van a szélmenyasszony Carrington is.

Ernst az internálótáborból első alkalommal 1939 karácsonyán szabadult, valamikor ezután festette az *Öltözködő menyasszonyt*, mielőtt 1940 tavaszán, Dánia és Norvégia német inváziójának következményeként újfent meg nem fosztották szabadságától. Három hónapig volt távol, ezalatt Carrington hátrahagyta a házat és elmenekült. Később Lisszabonban találkoztak újra; mindketten Portugáliából keltek útra New Yorkba. Carrington ekkorra érdekházasságot kötött a mexikói diplomata Renato Leduckel, hogy megmeneküljön családjá akaratától, vagyis az afrikai száműzetéstől, Ernst pedig Peggy Guggenheimmel volt együtt, szintén menekülését megváltva. Carrington és férje 1943-ban telepedtek le Mexikóban, ezzel közös céljukat elérték, elváltak.



Leonora Carrington és Max Ernst
Saint-Martin-d'Ardèche-i otthonukban,
archív fotók



Mexikóban Carrington Remedios Varóval együtt festett és tanult okkultizmusról, keleti filozófiáról, ezoterizmusról és hermetikáról.⁸ Eljártak az ötvenes években alapított, mexikóvárosi Mercado de Sonorára: ez a piac volt a varázsláshoz kellő gyógynövények és az okkultizmushoz szükséges tárgyak beszerzőhelye. Nem csak festészetükben foglalkoztatta őket a varázslat: konyhájuk alkímiai labor volt, mágikus eredményeket ígérő receptekkel⁹ kísérleteztek. 1955-ben és 1956-ban festette meg Carrington két, hasonló kompozíciójú csendéletben a maga kémiai menyegzőjét. Ezen a menyasszony és vőlegény szimbolikusan jelenik meg: a Király a szoba vörös falaiban, vagyis a szertartás tereként, a Királynő fehér

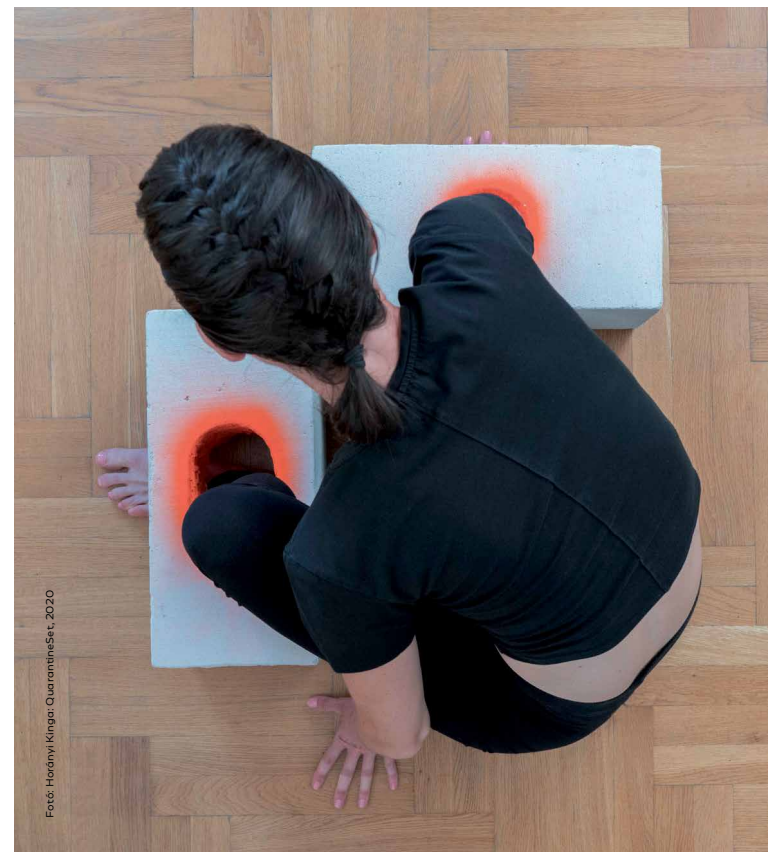
rózsaként. A központi motívum mindkét képen az oltárra helyezett tojás. A korábbi mű címén keresztül – *A trónszék: Daghdá Tuatha dé Danann* – az alkímiai transzmutációba Carrington belefésüli kelta mitológiai örökségét is. Édesanyja és dajkája is ír volt ugyanis, így kelta legendákon nőtt fel: a mitológiai ír vidék gyerekkorától képzelete egyik legfontosabb helyszíne volt. Anyai nagyanyja úgy tartotta, családjuk a mitológiai ír tündérnép, Tuatha dé Danann¹⁰ leszármazottja. 1948-ban jelent meg Robert Graves kelta mitológiával és költészettel foglalkozó *Féher istennője* (azonos évben, mint a Seligmann-mű, a *Mirror of Magic*) – Carrington élete legnagyobb felfedezéseként hivatkozott rá.

A kevert kulturális jelek ikonográfiáját nehéz teljességében dekódolni, Carrington spanyol szanatóriumban elszenvedett lidércnyomása azonban biztosan motiválta az androgunitás festészeti megteremtését. Mire Madridba ért a saint-martini ház hátrahagyása után, mindenben és mindenki-ben meglátott valami mást is, minden-nek szimbolikus jelentést tulajdonított. Családja szanatóriumba küldte, ahol

benyugtatózták, ágyához kötözték és napokig ott hagyták a saját ürülékében, meztelenül. *Down below* (Még lentebb) című 1943-as visszaemlékezésében így ír akkori látomásairól: „Úgy éreztem, a Nap közbenjárásával androgünné lettem, a Hold, a Szentlélek, cigány, akrobata, Leonora Carrington és nő. Férfi és Nő egysége voltam Isten-nel és a Mindenséggel, közöttük minden egyenlő. A kezeim, Éva (a bal) és Ádám

(a jobb) megértették egymást, és képességeik ezáltal megtízszereződtek. [...] Nem menstruáltam akkoriban, ez a funkció három hónappal később tért vissza. [...] A véretem mindenre kiterjedő energiává változtattam – maszkulinná és femininné, mikrokozmikussá és makrokozmi-kussá – valamint borrá, amit a Hold és a Nap ivott meg.”¹¹

| 1 *Surrealism and Magic: Enchanted Modernity* (Szürrealizmus és mágia: bűbájos modernitás). Velencében 2022. szeptember 26-ig, Potsdamban 2022. október 22-től 2023. január 23-ig látható. | 2 A Pantheon Books kiadásában, 504 oldal, 250 illusztráció | 3 Magyarul a Gondolat Kiadó gondozásában, Greskovits Endre fordításában jelent meg. | 4 Biczó Iván fordítása. Budapest, Jaspis Kiadó, 1994 | 5 Szerb Antal: A rózsakeresztesek. In: uő.: *A varázsló eltört pálcaját*. Budapest, Révai Kiadó, 1948 | 6 Az *Artmagazin* 84. és 85. lapszáma foglalkozott építészetével: Simon Bettina: Égbe emelt utcák, avagy a jóléti álom vége. Balfon Tower – Ernő Goldfinger brutalista utópiája. In: *Artmagazin*, 2015/10., 48–52. o.; Branczik Márta: Nyers, beton. Goldfinger Ernő nyomában. In: *Artmagazin*, 2016/1., 46–51. o. | 7 Leonora Carrington: *La Maison de la Peur*. Párizs, H. Parisot, 1938 | 8 A hermetika az i. e. 12. századi egyiptomi bölcsről, Hermész Trismegisztozsról kapta a nevét. Mikro- és makrokozmosz lényegi egységét vallja, ezért a királyi művészet céljaként önmagunk tökéletes megismerését nevezi meg. | 9 A *Cartas, sueños y otros textos* (Levelek, álmok és más írások – egyelőre nem jelent meg magyar fordításban – a szerk.) című kötet gyűjti egybe Varo erotikus-ironikus receptjeit, amelyeken Carrington angol humora is átüt. | 10 Danu (Anu vagy Dana) istennő népe | 11 Saját fordítás – K. Zs.



MAJD MÁSHOL, MAJD MÁSKOR

ÉPÍTÉSZET ÉS MŰVÉSZET

Csoportos kortársékszer-
és képzőművészeti kiállítás

2022. 08. 03.
2022. 09. 10.

ÚjMűhely Galéria
Szentendre, Fő tér 20.

MAN K
MAN K NONPROFIT KFT

ÚJ MŰHELY GALÉRIA



Színalkímia

Topor Tünde

Henri Matisse. *A gondolatok színe*,
Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2022. október 16-ig

Henri Matisse festészetével kapcsolatban gyakran olvasható a színek alkímiája kifejezés, és általában nem zsurnalisztikai fordulatként, hanem inkább az egész pályáját meghatározó ambícióra utalva: valami szellemit hozni létre, a festészethez, szobrászathoz szükséges anyagokkal addig kísérletezni, amíg megtörténik ezek átlényegülése. Mondhatnánk, hogy valójában minden művészt ez mozgat, de Matisse-t épp akkor mozgatta, amikor a művészet sorsfordulója zajlott, vagyis amikor a valóság minél hívebb leképezése helyett a világegyetem magasabb rendű összefüggéseinek feltárása felé törekedtek a gondolkodó elmék. Ebben éppúgy beletartozott az érzések és színek közti kölcsönhatások kutatása, mint az, hogy megértésük az egyes műfajok sajátosságait és azoknak megfelelően dolgozzanak.

A Szépművészeti Múzeum Matisse festményeit és szobrait (valamint grafikáit és kollázsait) bemutató, *A gondolatok színe* című kiállításán is ezt követhetjük nyomon: Matisse a festményeket „kikönnyíti”, a plaszticitás eltűnik, néha már alig van a vásznon anyag, szinte csak a pigmenttartalom látszik, míg szobrait, szoborsorozatait úgy alkotja meg, hogy minden oldalról élvezhető, körüljárható legyenek, és a modellek, ha megőrzik is emberi formájukat, ne pillanatnyi állapotukra hasonlítsanak, hanem a minden időpontban, minden nézetből összeálló képük adjon ki valami esszenciális opus magnumot, a „bölcsek bronzát”.

Képünk, a *Csendélet magnóliával* csak annyiban köthető a szobrokhoz, hogy ha jól megnézzük, van rajta egy edény, ami alkalmas rá, hogy alkotóelemeket öntsünk bele, és azokat felhevítve, összekeverve új minőséget kapjunk: valami új öntvényt. Ha azt vesszük, hogy Matisse ezt a képét Nizzában festette, amikor egy olyan vörös falú vilában élt, mint amilyen itt a kép háttere, akkor a magnóliacsokor mögött tondóformát képező tárgyat leginkább egy oldalára fordított bográcsnak

nézhetjük, és akkor az opus magnum, a chef d’œuvre akár egy ebben főzött ratatouille is lehet. De nézhetjük a tárgyat üstnek vagy kratérnak is, inkább megengedve az alkímista szimbolikát, és akkor a háttér vöröse a tűz, amiből új minőségükben támadnak fel a kép egyes elemei. Egyébként erre az időszakra egészen Matisse pályájának elejétől kezdve jellemző volt az alkímia iránti érdeklődés. Matisse mestere, Gustave Moreau művein is találkozunk alkímista allegóriákkal, Matisse egyik tanítványa, a később híres egyiptológussá lett misztikus, alkímista René Adolphe Schwallier de Lubicz pedig alkímista színtant alkotott.

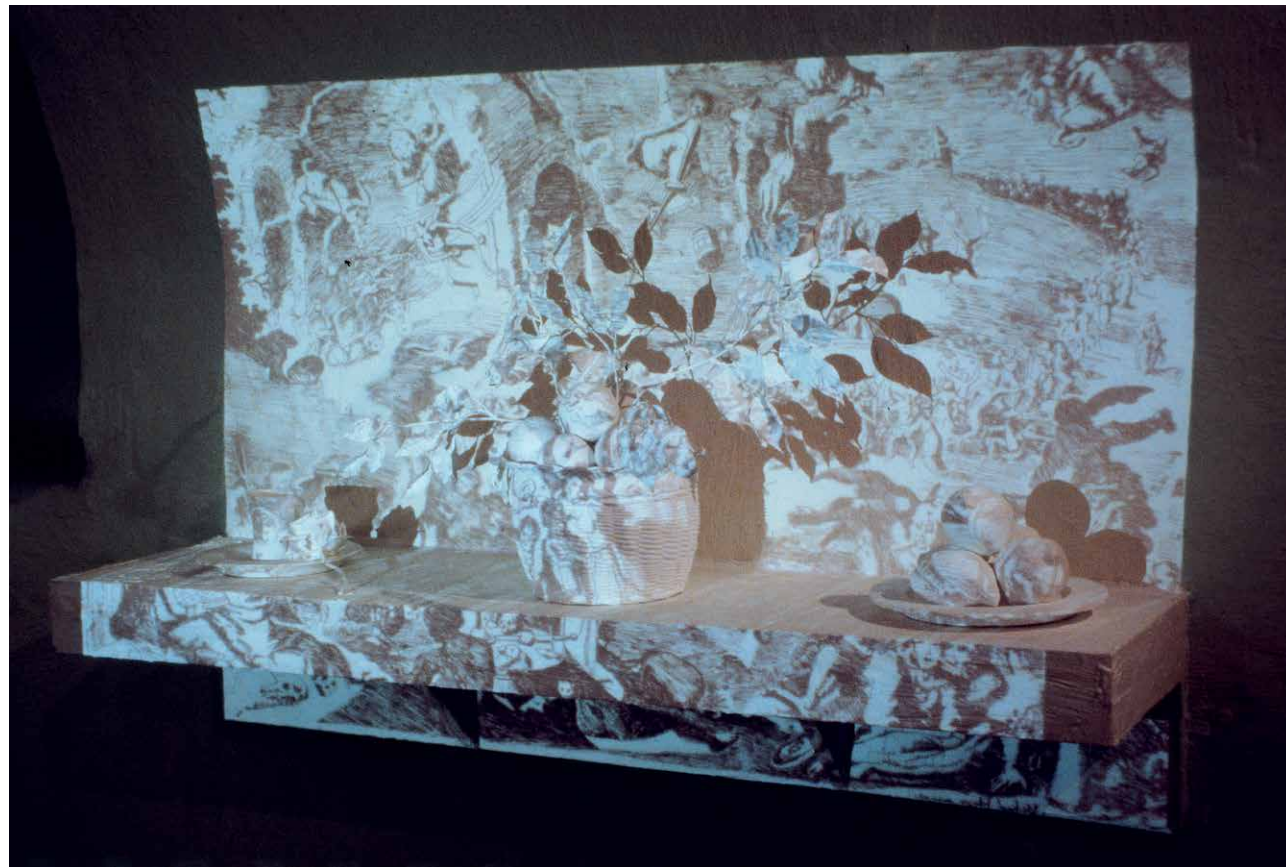
Visszatérve képünkhöz: térszerkezete teljesen irracionális. A Vadak, sőt tulajdonképpen már Cézanne színrelépése óta megszokhattuk, hogy némely képeken a tárgyak, sőt sokszor az alakok is lebegnek, ám itt olyan, mintha valami szigorú rend szerint lebegnének, mintha azok az elemek lennének, amelyek elegyből a festmény központi, címadó motívuma, a magnólia képe keletkezhetett. Váza, víz, levelek, kagyló – a varázsló szeme rájuk tekint, belekerülnek a kép, illetve a kép központi elemét adó kör izzó terébe, a bűvös ecset megérinti a vásznat, és már kész is a vázában pompázó virágmenyasszony (a kagyló elsőre talán vadul hangzik, de miért ne lenne hasonlóság közte és az egyébként kemény szírmű magnóliavirág kelyhe közt).

Ilyenkor persze átlebeg az értelmezés terén Panofsky vagy Gombrich szelleme, hogy eszünkbe idézze az intelmet: ne akarjuk Renoir őszibarackjait az Igazság allegóriájának nézni. De ez itt nem egy Renoir (bár őt is szeretjük, különösen a Musée de l’Orangerie-ben lévő rózsacsokrárt), hanem egy Matisse. A kép, ami évtizedekig lógott Matisse műtermének falán, annyira szerette.

Henri Matisse: *Csendélet magnóliával* (Nature morte au magnolia), 1941, olaj, vászon, 74 × 101 cm, Centre Pompidou, Musée national d’art moderne, Párizs, © Succession H. Matisse / HUNGART © 2022

Férfi múlt, női jelen, de kié a jövő Velencében?

Bódi Kinga



Herskó Judit: *Boszorkányos Zurbarán*, 1994, gipsz, fa, vegyes technika; vetítés: 120 × 160 × 40 cm, fotó: © Rosta József, © Szépművészeti Múzeum 2022 / © HUNGART 2022. Képünk azt a fázist mutatja a San Diegóban élő művész egy Zurbarán-csendéletet értelmező, a tárgyak természetét és a művészet lehetőségeit vizsgáló művéből, amikor vetítéssel próbál életet lehelni a „halott természetbe”, a csendélet (natura morta) kifejezéssel is játszva.

Az idei, 59. Nemzetközi Velencei Képzőművészeti Biennálével kapcsolatban már a megnyitó utáni első napokban így szóltak a szalagcímek: „a nők biennáléja”, „a nők éve Velencében”, „elérkezett a nők világa a Biennálén”, „meghódítják a nők Velencét”. A Cecilia Alemani főkurátor által rendezett *The Milk of Dreams* (*Az álmok teje*) című központi kiállításon szándékoltan több női művész látható, mint valaha a Biennálé történetében (idén kétszáz-tizenhárom művészből csak huszonegy férfi, ami az eddigi arányszámoknak éppen az ellenkezője). Ebbe az idei, határozott női narratívába, amelyre a kulisszák mögött már régóta várt/vágyott a nemzetközi kortárs képzőművészeti közeg, illeszkednek a Biennálé idei díjazottjai is. Katharina Fritsch német és Cecilia Vicuña chilei művészeknek ítelték oda az Arany Oroszlán-életműdíjat, a Biennálé két legfontosabb elismerését pedig két fekete női művész kapta: a brit Sonia Boyce a legjobb nemzeti pavilonnak járó díjat, míg az amerikai Simone Leigh a Központi Pavilon legjobb kiállítójának járó díjat vehette át.

Talán nem túlzás azt állítani, hogy az idei év több szempontból is tudatosan megtöri az eddigi férfi dominanciát Velencében. A főkuratori koncepcióhoz kapcsolódik a Magyar Pavilon is, ahol 2022-ben mind a három kulcsszerepet nők töltik be: Keresztes Zsófia kiállító művészként, Zsikla Mónika a kiállítás kurátoraként, Fabényi Júlia nemzeti biztosként dolgozott az idei szereplésen. A Magyar Pavilonon kívül is találkozhatunk magyar származású nők műveivel: a Központi Pavilon kiállításába a Franciaországban élő Vera Molnar és az Egyesült Államokban élő Agnes Denes munkáit válogatta be a főkurátor. Mindezen tények alkalmat adnak arra, hogy vessünk egy pillantást a Biennáléra történeti távlatban is, a magyar női művészek jelenlétére fókuszálva: mit jelentett valójában az eddigi férfi dominancia? Csakugyan aránytalanul alulreprezentáltak voltak a női alkotók és kurátorok a Biennálé százhuszonhét éves történetében? Ha csak a pusztaszámokat nézzük a teljes velencei magyar történetet tekintve, a válasz: igen, nagyon sok szempontból elbillen a mérleg a férfiak javára, de ez nem tér el a Biennálé többi nemzeti pavilonjának tendenciáitól, ahogy a korábbi művészeti szcénáját meghatározó arányoktól sem. Összehasonlításképpen álljon itt egy nemzetközi példa, hogy tükrében differenciáltabban lássuk a magyar női részvétel – vagy éppen a részvétel hiányának – adatait: a Német Pavilon 1909-től 2019-ig tartó történetében huszonkilenc női és hétszázharminckettő férfi művész vett részt. Nőket hat, férfiakat ötvenegy alkalommal neveztek ki nemzeti biztosnak vagy kurátornak, egy nő és kilenc férfi volt helyettes nemzeti biztos.¹

Vessük össze ezzel a magyar számokat.² Az 1895 és 2022 közötti időszakban Keresztes Zsófia a harminckilencedik női képzőművész³ a közel négyszázötven férfi művésszel szemben. Ezt az arányszámot tovább árnyalja még az is, hogy az évtizedek során számos férfi művész több alkalommal is szerepelhetett a Biennálén, míg a női résztvevőkre inkább az a jellemző, hogy pályájuk során csak



Herskó Judit: *Boszorkányos Zurbarán*. A fotón az eredeti, még animálatlan csendéletállapot látszik: a gipszből újraalkotott Zurbarán-motívumok.

- 1 deutscher-pavillon.org/en/background/
- 2 Amennyiben egyéb forráshely nincs feltüntetve, a jelen tanulmányban olvasható adatokat lásd: Bódi Kinga: *Magyar részvétel a Velencei Képzőművészeti Biennálén. 1895–1948*. Doktori disszertáció, Budapest, ELTE BTK, 2014, edit.elte.hu/xmlui/handle/10831/30842; továbbá a velencei magyar kiállítások katalógusaiban közölt névlisták.
- 3 Ábécésorrendben a magyar női képzőművészek az 1895 és 2019 közötti időszakból: Benczúr Emese, Boemm Ritta, Dullien Edith, Esseő Erzsébet, Ferenczy Noémi, Feszty Masa, Fett Jolán, Gosztonyi Alice, El-Hassan Róza, Hajnal Gabriella, Hámor Ilona, Hanna Melánia, Herskó Judit, Hranitzky Ilona, Imre Mariann, Keserű Ilona, Kohner Ida, Kovács Margit, Köves Éva, Kövesházi Kalmár Elza, Kuzmik Livia, N. Kovács Mária, Mattioni Eszter, Németh Hajnal, Pédery Dóra, Prepelicza Katalin, Radnai Margit, Ringer Erzsébet, Róna Emy, Schaár Erzsébet, Solti Gizella, Szántó Piroska, Tassy Klára, Túry Mária, Udvardi Erzsébet, Vaszkó Erzsébet, Végh Ilona, Wagner Kornélia.



Az Arany Oroszlán-díj nyertesei 2007-ben: Petrányi Zsolt, Andreas Fogarasi és Timár Katalin, fotó: © Gáspár Júlia / HUNGART © 2022

4

Néhány példa a férfiak esetében a többszörözésre: Csók István, László Fülöp és Vaszary János tíz Biennálén szerepelt, Aba-Novák Vilmos kilenc, Fényes Adolf nyolc, Ferenczy Károly, Iványi Grünwald Béla és Molnár C. Pál hét, Rudnay Gyula hat, Domanovszky Endre és Szinyei Merse Pál öt Biennálé-évben állított ki. A nők közül Kuzmik Livia szerepelt a legtöbbször (öt alkalommal), valamint Ferenczy Noémi és Kövesházi Kalmár Elza négy-négy Biennálén vett részt. A többi nő résztvevő csak egy vagy maximum két Biennálén kapott lehetőséget.



Kövesházi Kalmár Elza: *Táncoló fiú*, 1910 körül, bronz, 35 × 10,5 × 9,5 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, © Szépművészeti Múzeum 2022

egyszer állítottak ki Velencében.⁴ Az 1980-as évek elejéig alapvetően a nagy szalonkiállítások, illetve a kisebb-nagyobb csoportos tárlatok domináltak a Magyar Pavilonban, ami azt jelentette, hogy minden alkalommal több tucat művész több száz munkáját állították ki. Az ilyen csoportos kiállításokra teljesen esetlegesen kerültek be női alkotók, a legtöbbször csupán egy-két munkával, míg számos férfi művészkolléga esetében a nagy csoportos tárlatokon belül a mini egyéni kiállítások sem voltak ritkák, ha csak a bemutatott művek magas számát nézzük. Az egyéni kiállítások tekintetében Keresztes Zsófia a harmadik nő Schaár Erzsébet (1982) és Németh Hajnal (2011) után. Ezzel szemben tizennégy férfi művész⁵ kapott egyéni bemutatkozási lehetőséget. A két-, három- és négyfős csoportos kiállításokat vizsgálva – amelyek tulajdonképp egymás melletti egyéni kiállítások voltak – szintén jobban állnak

a férfi válogatások: nyolc ilyen típusú férfi bemutatkozással szemben egy női (háromszereplős) csoportos kiállítás áll.⁶ A kurátorok és nemzeti biztosok számában valamivel kiegyenlítettebb az arány: Zsikla Mónika a tizedik nő⁷ harminchárom férfival⁸ szemben. Ugyanakkor az időbeli eloszlást és az újbóli szereplés lehetőségét tekintve itt is óriási aránytalanság áll fenn. Egyrészt 1895 és 1986 között kizárólag férfi kurátorai, nemzeti biztosai voltak a magyar kiállításoknak, és csak az elmúlt szűk negyven évben kaptak lehetőséget a női kurátorok, nemzeti biztosok. Másrészt számos olyan férfi kurátor, nemzeti biztos van a magyar kiállítások történetében, aki nemcsak egyszer kapott Velencében lehetőséget, hanem akár hosszú éveken, évtizedeken keresztül ült valamelyik pozícióban (elsősorban Kertész K. Róbertre, Gerevich Tiborra, Vayer Lajosra, Csorba Gézára gondolhatunk, illetve az 1990 utáni időszakból Petrányi Zsoltra), míg az eddigi női kurátorok és nemzeti biztosok közül csak Néray Katalin és Fabényi Júlia töltötték be hosszabb ideig ezen pozíciókat.

Fontos megjegyezni azt is, hogy a Magyar Pavilon történetében eddig kizárólag férfi művészek részesültek a Biennálé fődíjában (Ferenczy Károly, László Fülöp, Aba-Novák Vilmos, Andreas Fogarasi), illetve 1993-ban Joseph Kosuth kapta a Biennálé egyik különdíját, aki az akkori magyar nemzeti biztos, Keserű Katalin művészettörténész meghívására a Magyar Pavilon történetében első külföldi művészként állított ki ott. Ugyanakkor Timár Katalin kurátor nevét mindenképpen meg kell említeni a díjak összefüggésében. Amióta nem festészeti aranyéremnek, hanem Arany Oroszlán-díjnak nevezik az elismerést, a díj nem kizárólag a művésznek, hanem a pavilon egészének szól. 2007-ben Andreas Fogarasi és Petrányi Zsolt nemzeti biztos mellett neki is szólt tehát a legjobb pavilonnak járó Arany Oroszlán-díj – első, idáig egyetlen magyar nőként a Biennálé történetében.

Az első női kiállítók – Boemm Ritta (1909) és Kövesházi Kalmár Elza (1910)

Ami a kezdeteket illeti, ugyan a Magyar Pavilon iparművészeti szekciójában szinte mindig jelen voltak a női iparművészek, a képzőművészeti bemutatkozások tekintetében Boemm Ritta volt az első női festőművész, aki 1909-ben a Magyar Pavilon képzőművészeti szekciójában kiállíthatott. Ez az 1909-es



Boemm Ritta: *Reggel*, 1903 után, karton, pasztell, akvarell, 335 × 460 mm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, © Szépművészeti Múzeum 2022

dátum nemzetközi összehasonlításban is viszonylag korainak mondható (pl. a Német Pavilonban 1914-ben szerepelt először nő), ugyanakkor azt is hozzá kell tenni, hogy mindössze két kisebb, az akkori „akadémikus-műcsarnoki” elvárásnak megfelelő zsánerfestménnyel szerepelt a magyar kiállításon – hetvenöt férfi alkotó több, mint százötven festménye, szobra és grafikája mellett. A következő Biennálén, 1910-ben Boemm Rittán kívül még egy nő, Kövesházi Kalmár Elza is bemutatkozási lehetőséget kapott, három igen modern felfogású kisplasztikával. Mivel Kövesházi emancipált nő volt, ami alkotásainak megformálásában is karakteresen megjelent, az ő korai szerepeltetése valamivel jelentősebb lépésnek nevezhető a velencei magyar történet női szempontjából.

Két szürke eminenciás az 1950–60-as években – Berda Ernőné és Aradi Nóra

Amikor a velencei magyar kiállítások történetét vizsgálva az 1980-as évek közepéig a női résztvevők marginális helyzetéről beszélünk, a teljes képhez hozzátartozik, hogy volt egy időszak a Rákosi- és a Kádár-korszak kultúrpolitikai rendszerében, amikor a kulisszák mögött két, vezető beosztásban tevékenykedő nő nagy mértékben befolyásolta az akkori velencei magyar kiállítások alakulását. Az 1950-es évek első felében Berda Ernőné, a Népművelési Minisztérium Képzőművészeti Főosztályának akkori vezetője, majd 1958-tól utóda, Aradi Nóra művészettörténész számított a Biennálé fő szakfelelősének – hol kritikusának, hol befolyásolójának – minisztériumi szinten.

5

1942: Aba-Novák Vilmos; 1966: Borsos Miklós; 1984: Varga Imre; 1990: Fehér László; 1993: Joseph Kosuth; 1995: Jovánovics György; 2003: Kis Varsó; 2005: Kicsiny Balázs; 2007: Andreas Fogarasi; 2009: Forgács Péter; 2013: Asztalos Zsolt; 2015: Cseke Szilárd; 2017: Várnai Gyula; 2019: Waliczky Tamás.

6

Férfiak: 1948: Egry József, Márffy Ödön, Szőnyi István, Ferenczy Béni; 1964: Barcsay Jenő, Csohány Kálmán, Segesdi György; 1968: Kokas Ignác, Kondor Béla, Vilt Tibor; 1970: Hincz Gyula, Somogyi József; 1972: Domanovszky Endre, Kiss Nagy András; 1986: Bak Imre, Birkás Ákos, Kelemen Károly, Nádler István; 1988: Bukta Imre, Pinczehelyi Sándor, Samu Géza; 2001: Komoróczy Tamás, Lakner Antal. *Nők*: 1997: El-Hassan Róza, Herskő Judit, Köves Éva.

7

Időrendi sorrendben az eddigi női kurátorok és nemzeti biztosok: Néray Katalin (nemzeti biztos: 1986–1990, 1997); Keserű Katalin (nemzeti biztos:



Berda Ernőné (Krikovszky Gizella), 1963 után, fotó, 127 × 80 mm, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Könyvtár, Levéltár és Művészeti Gyűjtemény Adattára



Aradi Nóra, a Művelődésügyi Minisztérium képzőművészeti osztályának vezetője (balra) megnyitja a Fiatal Képzőművészek Stúdiója tagjainak munkáiból rendezett kiállítást az Ernst Múzeumban, 1960. január 16., fotó: © Pálfi Gábor, MTVA Sajtó- és Fotóarchívum

1993); Kovalovszky Márta (nemzeti biztos: 1995); Fabényi Júlia (nemzeti biztos: 2001–2005 között, majd 2016 óta napjainkig); Timár Katalin (kurátor: 2007); Uhl Gabriella (kurátor: 2013); German Kinga (kurátor: 2015); Balatoni Mónika (nemzeti biztos: 2015); Szegedy-Maszák Zsuzsanna (kurátor: 2019).

8

Időrendi sorrendben az eddigi férfi kurátorok és nemzeti biztosok: Munkácsy Mihály (fővédnök: 1895–1899); Lázár Béla (nemzeti biztos: 1901); Radisics Jenő (a kiállítást rendezte: 1905, 1909); Karlovsky Bertalan (a kiállítást rendezte: 1905); Szmrecsányi Jenő (a kiállítást rendezte: 1905); Jendrassik Jenő (a kiállítást rendezte: 1909); Szinyei Merse Pál (a kiállítást rendezte: 1909); Nádler Róbert (nemzeti biztos és a kiállítást rendezte: 1910); Paur Géza (nemzeti biztos és a kiállítást rendezte: 1910; nemzeti biztos: 1912–1914); Györgyi Kálmán (a kiállítást rendezte: 1910); Körösfői-Kriesch Aladár: (az iparművészeti kiállítást rendezte: 1912); Ferenczy Károly (a kiállítást rendezte: 1914); Majovszky Pál (nemzeti biztos: 1922 és 1934); Kertész K. Róbert (nemzeti biztos: 1924–1932); Glatz Oszkár (a kiállítást rendezte: 1924); Réti István (a kiállítást rendezte: 1924);

1948 után tíz év távolmaradás következett a velencei magyar szereplés történetében. Az ebből az időszakból fennmaradt jelentős mennyiségű minisztériumi iratanyagból azonban kiderül, hogy a velencei távollét ellenére folyamatos téma volt a „Biennálé-ügy”. Ebben a tíz évben alapvetően két kérdés mentén zajlottak a viták: mi legyen a Magyar Pavilon sorsa (eredeti állapotának helyreállítása, a meglévő épület átépítése, lebontása, új épület emelése vagy az épület átadása más nemzetnek), illetve részt vegyen-e Magyarország a soron következő Biennálén? A sok huzavona és mellébeszélés 1956 februárjáig tartott, amikor Berda Ernőné – aki korábban több ízben is hangot adott annak, hogy nem érti, miért szükséges Magyarországnak ezzel az épülettel foglalkoznia⁹ –, megváltoztatva addigi „saját álláspontját”, a kultusztárca részéről első ízben szolt a velencei részvétel mellett. Érvelése – és nem melleleg a Szovjetunió 1956-os visszatérése Velencébe – hatásosnak bizonyult, hiszen ezt követően felgyorsultak az események mind az épület sorsával, mind a képzőművészeti szereplés kérdésével kapcsolatban. Magyarország 1958-ban visszatért Velencébe, és egészen 1976-ig minden évben Vayer Lajos művészettörténész, egyetemi tanárt nevezték ki a Magyar Pavilon komisszárának. Leegyszerűsítő lenne azonban a Magyar Pavilon ún. „Vayer-korszakáról” beszélni, hiszen – noha névleg valóban Vayer Lajos jegyezte a kiállításokat – a kiállítási anyagok nem minden esetben tükrözték kizárólag az ő döntését. A Velencébe kikerült válogatások mögött összetett háttérmechanizmusok húzódtak – például több esetben Aradi Nóra „kérte be” a művészekről a kiállításra szánt műveket, Vayer a bekért anyagra szorítkozva rendezte meg a kiállításokat. Ezekben az években a minisztériumi döntéshozók részéről az elsődleges szempont az volt, hogy az kaphasson lehetőséget a nemzetközi bemutatkozásra, aki a hivatalos megítélés szerint Magyarországon jelentős művész. Azzal kevésbé foglalkoztak ebben az időszakban, hogy melyik magyar művész életműve illene bele a nemzetközi trendekbe.

Az első női egyéni kiállítás – Schaár Erzsébet (1982)

1982-ben sokakat ért meglepetésként Csorba Géza akkori nemzeti biztos döntése, aki az 1980-as grandiózus csoportos kiállítás után nem szalonkiállítást rendezett a Magyar Pavilonban, hanem egy egyéni kiállítás koncepciójával jelentkezett, ráadásul első ízben szentelve nő alkotónak az egész pavilont. Csorba az akkor hét éve elhunyt Schaár Erzsébet munkáiból rendezett tárlatot. Mivel a művésztől az 1970-es években számtalan munkát megvásárolt a székesfehérvári Szent István Király Múzeum, a Velencében bemutatott művek jelentős része onnan, kisebb részben a Magyar Nemzeti Galéria tulajdonából került a Biennálé kiállítására. Ugyanakkor Csorba a múzeumi darabokat kiegészítette egy-két, Schaár halálakor a műtermében megtalált művel. Az életmű fő darabjának tartott, ikonikus *Utcának* 1982-re már több eleme állami tulajdonban volt, de a közvetlenül a Biennálé előtti műtermi kutakodásnak köszönhetően előkerültek akkor még ismeretlen részletei is – Csorba ezekkel bővítette ki a velencei installációt. Akkori magyarországi viszonylatban ez a kiállítás logikusan felépített, a maga nemében bátornak nevezhető tárlat volt Velencében, amely sokkal nagyobb nemzetközi visszhangot kapott, mint a korábbi velencei magyar kiállítások. Hosszú idő után talán ez nevezhető az első kiállításnak, amely nem „hazabeszélt”. Schaár Erzsébetnek ezt megelőzően nemzetközileg jelentős múzeumokban is rendeztek már egyéni kiállításokat (Kunstmuseum, Luzern, 1975 vagy Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg, 1977), így életműve nem volt teljesen ismeretlen a nemzetközi közönség előtt.

Az első női kurátor – Néray Katalin (1986)

A korábbi szűk kereteken Néray Katalin tudott elsőként maradandóan tágítani, 1986-ban. Az egymást követő magas szakmai kvalitással bíró kiállítások, a nemzetközi közegben is versenyképes program, a professzionális installációs kivitelezés és a szakmai függetlenség megteremtése mind Néray – és a vele 1986 és 1990 között szorosan együtt dolgozó Hegyi Lóránd – érdeme. Ő változtatta meg a korábbi minisztériumi gyakorlatot, amely a velencei magyar szerepléseket inkább kötelező nyűgként hajtotta végre, minimális szellemi és energiabefektetéssel letudva a feladatot. Ezáltal nemcsak nagyobb nemzetközi figyelmet, szakmai és közönségsikert szerzett több éven keresztül a Magyar Pavilonnak, de elindította Magyarországon a rendszer alapvető megreformálásának folyamatát is. Többek között azt a Néray óta többé-kevésbé minden kurátor által folytatott gyakorlatot, hogy a Biennálén alapvetően nem múzeumi és nem retrospektív kiállításokkal, hanem helyspecifikusan létrehozott komplex projektekkel kell megjelenni. Egyszerre maximum két-három művésszel, de inkább egyéni bemutatókkal; és lehetőség szerint egy-két évnél régebbi munkák még részegységként se kerüljenek ki Velencében. A kiállítási katalógus, a különböző szövegek és kíséőesemények a kiállítással egyenrangú, markáns jelenléte szintén Néray komisszárságától fogva jellemző. A Néray Katalin által kurált, három egymást követő velencei magyar kiállítás (1986, 1988, 1990) valójában egy három részre bontott, összefüggő kiállítási koncepciót jelentett. Néray célja az volt, hogy megmutassa Velencében: a magyar képzőművészet szinkronban van a nyugati tendenciákkal, ráadásul több generáción átívelőn. A korábbi magyar

Dudits Andor (a kiállítást rendezte: 1926); Róth Miksa (a kiállítást rendezte: 1926); Ligeti Miklós (a kiállítást rendezte: 1926); Vaszary János (a kiállítást rendezte: 1930); Déry Béla (a kiállítást rendezte: 1930–1932); Ugron Gábor (nemzeti biztos: 1932); Hóman Bálint (fővédnök: 1934); Gerevich Tibor (nemzeti biztos: 1938–1942); Ruzicska Pál (nemzeti biztos: 1948); Vayer Lajos (nemzeti biztos: 1958–1976); Csorba Géza (nemzeti biztos: 1980–1984); Sturcz János (nemzeti biztos: 1999); Petrányi Zsolt (kurátor: 2003 és 2017, nemzeti biztos: 2006–2010); Fitz Péter (kurátor: 2005); Rényi András (kurátor: 2009); Peternák Miklós (kurátor: 2011); Gulyás Gábor (nemzeti biztos: 2011–2013).

9

Feljegyzés Erdei László részére.

Budapest, 1952. december 1. MOL XIX-I-3-I

(Népművelési Minisztérium TÜK iratok

1950–1957) 038/3/1952.



A 47. Velencei Képzőművészeti Biennálé Magyar Pavilonjának sajtótájékoztatója a Ludwig Múzeumban 1997-ben. Balról jobbra: Néray Katalin művészettörténész, nemzeti biztos, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum; Bálványos Anna művészettörténész, nemzeti biztos-helyettes, Múcsarnok; Inkei Péter, kulturális helyettes államtitkár, Művelődési és Közoktatási Minisztérium; Herskő Judit, Köves Éva, El-Hassan Róza kiállító művészek, fotó: © Rosta József, © Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum

szerepléseket meghatározó „a magyar művészet az xy évtizedben”-típusú át-fogó válogatás helyett Néray és Hegyi 1986-ban négy, 1988-ban három szereplővel, 1990-ben pedig egyszereplős kiállítással akart különböző aspektusokat markánsan bemutatni. A szakmailag magas színvonalú kiállítások összeállításán túl Néray átütő személyisége és könnyedsége is kellett ahhoz, hogy az ő idejében szélesebb körben is népszerűek és szakmailag elismertek legyenek a velencei magyar szereplések. Bálványos Anna művészettörténész, aki asszisztensként több éven át dolgozott Néray mellett, így emlékezett vissza a Néray által teremtett kötetlen, ám annál meghatározóbb helyzetekre: *„Elmesélek egy példát arra, hogyan kell, vagy lehet a nemzetközi kapcsolatokat építeni Velencében. Ezt egyébként csak Néray Katánál és Hegyi Lórándnál láttam. Néray 1997-ben kerti bútorokat, székeket és egy színes napernyőt vetetett velünk, majd mindezt felállította a Magyar Pavilon előtt a bejáratnál. A kiállítás építése alatt minden reggel leült oda egy üveg Camparival és két üveg narancslével. Hegyi Lóránd meg közben minden pavilonhoz elment, mindenkivel beszélt, és mindenkit elhozott Katához és a Magyar Pavilonhoz is. Gyakorlatilag folyamatosan ott tanyázott nála mindenki: kurátorok, művészek, nemzeti biztosok. Katának óriási nemzetközi kapcsolatrendszere volt, és ezt ott Velencében még tovább bővítette. És ez igaz Hegyi Lórándra is. Ők ketten tökéletesen össze is dolgoztak. Nem egymás ellen, hanem egymásért, a magyar művészetért. Ehhez hasonló példát szerintem az elmúlt húsz évben nem nagyon tudunk mondani.”*¹⁰

10
Bódi Kinga: Úszó tárlatok. Beszélgetések az egykor Velencei Biennálén részt vevő magyar képzőművészekkel, kurátorokkal, nemzeti biztosokkal. 12. rész. Kérdések Bálványos Anna művészettörténészhez. In: *Balkon*, 2014/7–8., 8. o.



El-Hassan Róza: *Lichtmal (Fényemlékmű)*, 1996, világító élő gyümölcsök, fotó: © Csörgő Attila / HUNGART © 2022



Köves Éva: *Budapest – Velence (Felhők)*, 1997, festményinstalláció, 14 db festmény; olaj, plextol, zselatinos ezüst fotópapíron, vászon; installáció mérete 100 × 200 cm, fotó: © Rosta József, © Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum / HUNGART © 2022

Az első női tematikájú kiállítás – *Natura Morta* (1997)

Az eddigi legmarkánsabb női jelenlétnek az 1997-es, szintén Néray Katalin által koncipiált *Natura Morta* című kiállítás tekinthető, amely első ízben tematizálta a Magyar Pavilonban a „női művészet” kérdését El-Hassan Róza, Herskó Judit és Köves Éva munkáinak bemutatásával. Újfent Bálványos Annát idézve: *„Nagyon tetszett Kata hozzáállása az egész helyzethez, azaz, hogy ő akkor egy programot fogalmazott meg. Nem dokumentálni akart, nem egy jelenséget ragadott ki, hanem egy komplex programot hozott létre. Három nagyon jó, s ugyanakkor teljesen különböző művészt választott, akiknek azonban mégis nagyon jól működtek a művei. Véleményem szerint ez az 1997-es magyar szereplés az egyik legjobban sikerült velencei magyar kiállítás, ami – ha nem is teljesen maradéktalanul, de – meghozta azt a sikert, amit akkor vártunk. Ez egy iskolapélda arra nézve, hogy minimum így kell csinálni.”*¹¹

Néray tökéletesen szinkronban haladt a nemzetközi tendenciákkal, hiszen abban az időben kezdték a nagy nemzetek női alkotók egyéni kiállításainak szentelni a pavilonokat: az Amerikai Pavilonban 1990-ben volt először női művész egyéni kiállítóként (Jenny Holzer), a Brit Pavilonban 1997-ben (Rachel Whiteread), a Német Pavilonban 1999-ben (Rosemarie Trockel). Ez a tendencia és női hang mostanra érte el a Biennálén a „kritikus tömeget”, hiszen idén a Központi és számtalan nemzeti pavilonban – köztük a magyarban is –, valamint jó néhány kísérő kiállításra döntő többségben női alkotók munkáival találkozhatunk. Azokra a kérdésekre azonban, hogy mindennek milyen hosszú távú hatásai lesznek, illetve mennyire van szó korszakos szemléletváltásról és fordulatról akár a Biennálé egészét vagy a magyar kiállítások jövőjét tekintve, csak jóval később fogunk tudni választ adni. A történelmi tapasztalat ugyanakkor azt mutatja, általában nem termékeny egyoldalúságra egyoldalúsággal válaszolni.

11
Bódi 2014, 6. o.



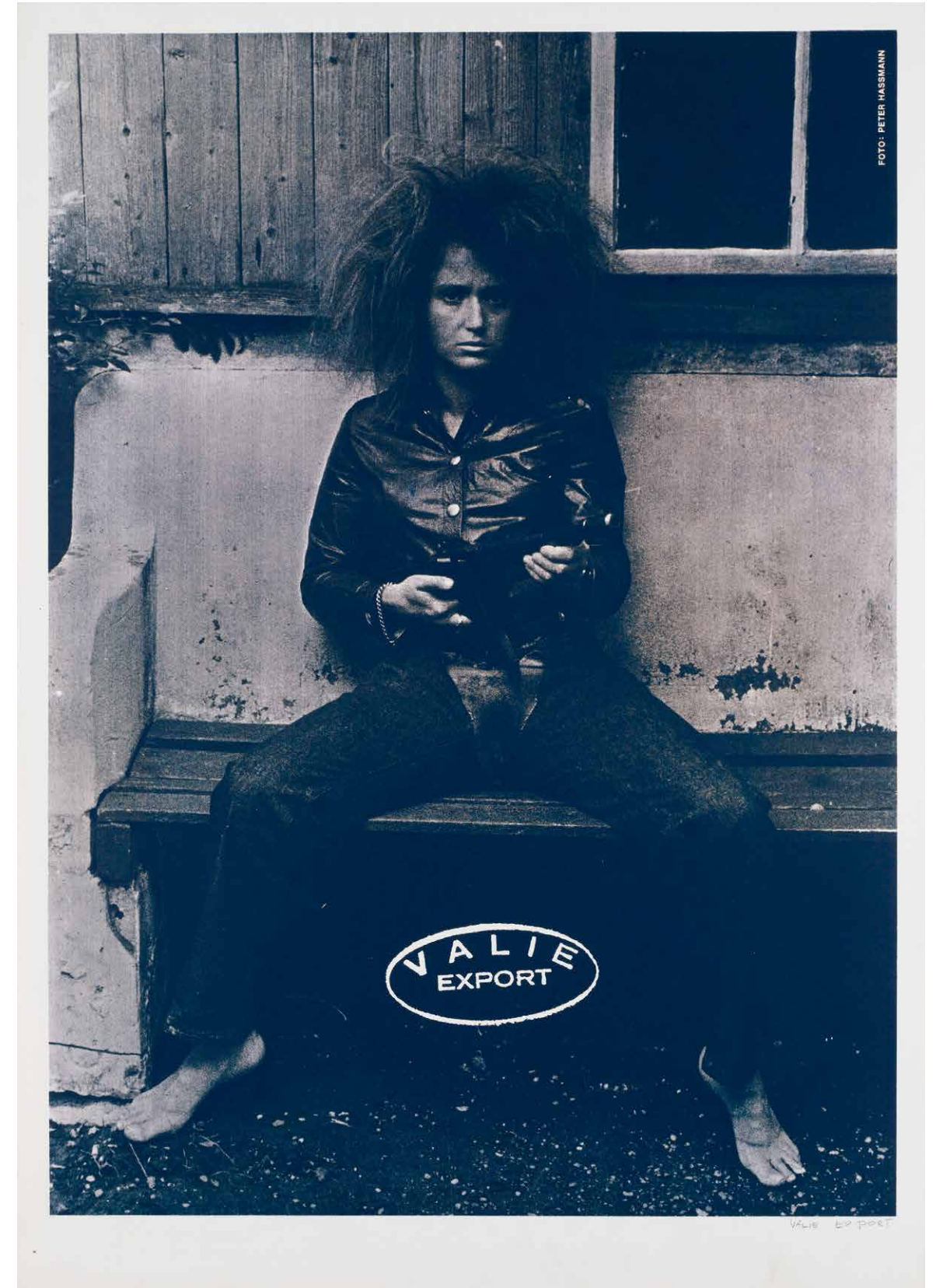
A 47. Velencei Képzőművészeti Biennálé Magyar Pavilonjának sajtótájékoztatója a Ludwig Múzeumban 1997-ben, balról jobbra: Herskó Judit, Köves Éva, El-Hassan Róza kiállító művészek, fotó: © Rosta József, © Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum



Szikra Renáta az *Artmagazin* 98. lapszámában megjelent cikkében a bécsi Mumok a Sammlung Verbundot, a feminista avantgárd alkotásait összegyűjtő kollekciót bemutató kiállítása kapcsán írt arról, hogyan használták az 1960-as, 1970-es évek feminista művészei a saját testüket médiumként. A *feminista avantgárd* Gabriele Schor kétezres évekbeli fogalma, és a bécsi Sammlung Verbund kialakulásával együtt jött létre. Az irányzatot a világháborúk utáni avantgárdok közé soroljuk, hiszen az alkotók az avantgárd művészekhez hasonlóan a társadalmi renden belül próbáltak elérni változást. Fontos hangsúlyozni azt is, hogy maga a feminizmus is hozzájárult a művészeti irányzathoz, például relativizálta a túlnyomórészt férfiakhoz kötött avantgárdizmust.

Genitálpánik

Urbantsok Tímea



„Nem nagyon szeretünk szembenézni azzal, hogy a női egyenjogúság harcosai milyen radikális, megbotránkoztató, néha igazán idegbetegnek mondható lépésre kényszerültek, ha művészként akarták felhívni a figyelmet azokra a problémákra, amelyekkel ők előbb kerültek szembe, mint sorstársaik. Ha nagy általánosságban azt mondjuk, hogy a művészek helyettünk is érzékenyek, láthatjuk, hogy a feminista művészek aztán tényleg saját bőrüket vitték a vásárra.” Így vezette fel az *Artmagazin* főszerkesztői leadje Szikra Renáta egy 2017-es cikkét, és így kezdem most én is egy 2022-esemet, amely során szembe szeretnék nézni azzal, hogy az 1960-as években kialakuló *feminista avantgárd* alkotói miért kényszerültek arra, hogy sok esetben saját nemi szervüket vigyék a vásárra.

Felvázolom, mi volt az az elméleti, pszichológiai és filozófiai kontextus, amely férfiközpontú szemléletmódjával kiváltotta a feminista avantgárd alkotóiból a Szikra Renáta cikkében is könnyen meglátható provokatív hangnemet olyan alkotásokon keresztül, mint Penny Slinger *Esküvői meghívó – 2* (A művészet csak egy szelet torta) című 1973-as fotográfiája, amelyen ő maga látható genitáliáját felfedve. Vagy például VALIE EXPORT 1968-as *Akcióadrág: genitáliapánik* című performansza, amely során Slingerhöz hasonlóan genitáliáját mutatta meg, csak ő éppen élőben egy müncheni kísérleti filmes mozi közönségének. Ám mielőtt bemutatom, milyen ontológiai koncepciók születtek a 20. század elejétől fogva a női genitáliával kapcsolatban, amelyek miatt a művészek az említett megnyilvánulásokat szükségesnek érezték, azelőtt tisztázom a feminista mozgalmak diszkurzív keretrendszerét, hiszen e fogalmi dimenziók adtak lehetőséget a műveknek a megszólalásra és arra, hogy befogadókra találjanak.

Az 1960-as, 1970-es évek főleg az Egyesült Államokban, de a világ számos más területén is a társadalmi

megmozdulások felerősödésének időszak volt. Ekkor zajlott többek között a szexuális forradalom, a civiljogi mozgalom és a feminizmus második hulláma is. A szexuális forradalom képlekeny fogalmát gyakran a polgári és viktoriánus szexualitásfelfogás elleni küzdelemként jegyzi a szakirodalom.¹ A nyugati világban az 1960-as években jelentek meg a fogamzásgátló tableták, az obszcén és pornográf tartalmak dekriminalizálása, tömeges forgalmazása és az ezt érintő jogi viták. Valamint a szexualitással kapcsolatos új tudományos eredmények, mint például a klitoris részletes kiismerése, illetve egyes radikális teoretikusok művei is.² De a szexuális forradalom előzményeként tekinthetünk a nőmozgalmakra és a második világháború utáni munkaerő-deficitre is. Ez volt az az időszak is, amikor a nőmozgalom egyre szorosabb kapcsolatba lépett a kortárs művészettel.

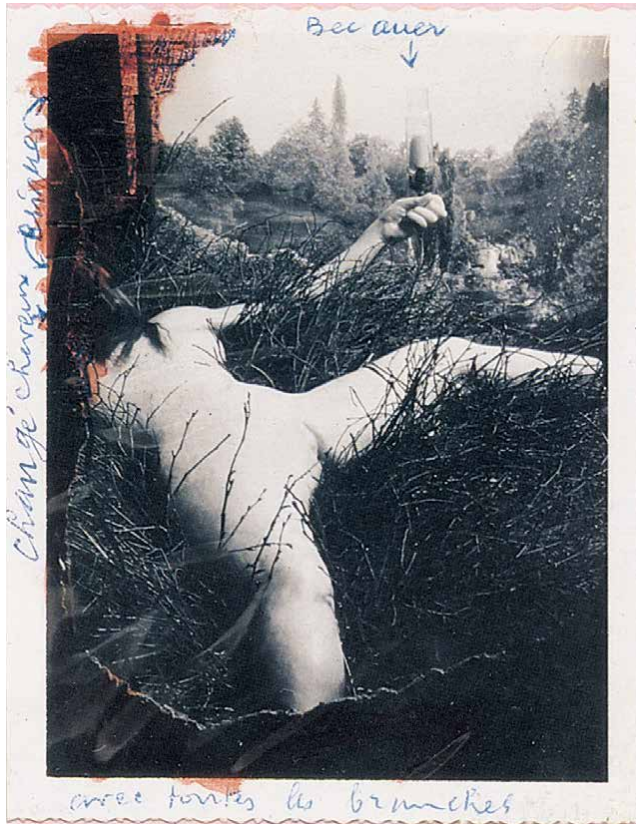
Míg a feminizmus első hulláma a szűfrazsetekkel az élen a nők politikai jogainak, például a szavazati jognak a megszerzéséről szól, addig ezek a későbbi, például *liberális* vagy *mainstream feminizmusnak* is nevezett törekvések már a kulturális egyenlőségért küzdenek, és olyan problémákat érintenek, mint a bérezés vagy az abortusz, illetve részletesen tárgyalnak identitáskérdéseket, mint a társadalmi nemek és a hagyományosan hozzájuk kapcsolódó szerepek, viselkedési formák és feladatok problémája. Szintén a feminizmus második hulláma alatt, tehát az 1960-as években született a *radikális feminizmus*, amely a nemi jellegek alapján történő politikai és társadalmi megkülönböztetés ellen küzd. Álláspontja szerint a patriarchátus nemcsak a leguniverzálisabb, de leghagyományosabb formája is mindenféle uralmi struktúrának és a mindenkor elnyomásának. A Másik filozófiai koncepciója szerint a nő a történelem során mindig a férfi, a *szubjektum* felől megközelített *objektum*³ volt. Ezek alapján

a radikális feminizmus a patriarchális társadalom és a nők tárgyiasításának eltörlését tűzi ki célul. A radikális feminizmusból kialakuló *kulturális feminizmus* nem veti el, sőt megpróbálja újraértékelni, újradefiniálni a szerinte alulreprezentált „női természetet”, a női jegyeket és a nőiséget. Nem teljesen kérdőjelezi meg a hegeli kettősséget – amely szerint a férfi a szubjektum, míg a nő az objektum⁴ –, mert hisz a férfinyelvből a női objektifikált passzív szerepét megkérdőjelezi, másban keresi az önálló jegyeket.

A női testről a 20. század elején véleményeket formáló gondolkodók kevésbé társadalmi szempontból vizsgálták tárgyukat. Inkább az akkoriban még általánosnak mondható, a test és lélek kettősségén alapuló nézőpontból tekintettek rá – erre példa Sigmund Freud leggyakrabban péniszirigységként hivatkozott elmélete is, amelyet *A nőiség*⁵ című 1933-as előadásában fejtett ki. Freud úgy véli, mindkét nemi berendezésben fellelhetők az elmentés nemi szervek bizonyos részei, például a nők klitoriszja egy csökevényes pénisz. Szerinte a leánygyermek a pszichoszexuális fejlődés során „anyját teszi felelőssé hiányzó péniszéért”, és gyakran kijelenti, hogy ő is szeretne olyat, vagyis „megkárosítva érzi magát”. Ezt nevezi Freud kasztrációs komplexusnak, amely a fiúgyermek esetében is jelen van abban az értelemben, hogy ő pedig a pszichoszexuális fejlődés fallikus szakaszában magát a lányhoz viszonyítva észreveszi, hogy pénisze nem szükségszerű. Arra a feminista avantgárdban folytonosan előkerülő kérdésre, hogy miért alakult ki a férfiaság és a nőiség, a lélektan sem tud választ adni, jelenti ki Freud. Azonban ugyanebben az előadásában deklarálja azt a meglátását is, miszerint a nőies viselkedés passzív, míg a férfias aktív, de hozzáteszi, hogy a nőt a társadalom kényszeríti erre a viselkedésre. Szerinte ez a különbség a szexuális közönsélsből is adódik, mert



Penny Slinger: *Esküvői meghívó – 2* (A művészet csak egy szelet torta), 1973, fekete-fehér fotó © Penny Slinger / Gallery Broadway 1602, New York hozzájárulásával / HUNGART © 2022



Tamas St. Turba (Agent of NETRAF/Neo-Socialist.Realist. IPUT's Global Counter Arthist.ory-Falsifiers Front/): *Adva van parafrázisa: Duchamp auf dem Ölberg*, részlet, offset nyomtatás, papír, 187 × 151 mm, 2010 / HUNGART © 2022

„a férfi nemi sejt aktívan mozog, felkeresi a női nemi sejtet”, míg a „a petesejt mozgatlan, passzívan várakozó”. Ugyanez az érv jelenik meg már Hegelnél is. Folytonosságot lehet észrevenni Freud, illetve *A lét és a semmi*⁶ című könyvét 1943-ban, Freud előadása után tíz évvel publikáló Jean-Paul Sartre, a szexuális szabadosság és a szexuális forradalom egyik vezető teoretikusa erre vonatkozó nézetei között, aki szintén a női genitália befogadó minőségéről beszél: „... a női nemi szerv obszcenitása minden tátongó dolog obszcenitását jelenti: létfelhívás, ahogy egyébként minden lyuk; a női test önmagában egy idegen testet hív, amely azt behatolással vagy elnyelődéssel létteljességgé változtatja. S megfordítva, a nő pontosan azért érzi saját létét felhívásnak, mert

»lyukas« [...] A nemi szerv kétségtelenül száj, és olyan falánk száj, amely felfalja a péniszt – ami persze elvezethet a kasztráció eszméjéhez: a szerelmi aktus a férfi kasztrálása –, de a nemi szerv mindenekelőtt lyuk.”⁷ Azt már Freud is kimondja, hogy „egy ember, legyen az férfi vagy nő, bizonyos szempontból férfiasan, más szempontból nőiesen viselkedik”;⁸ ez alapján érvénytelen a nőt az örök passzív szerepébe helyezni. Aktivitás és passzivitás egymás állandó kiegészítői, egymás függvényében vannak állandó változásban. Az iménti idézet alapján ezt Sartre is így érti. Hogy a női genitáliát – Freudhoz hasonlóan – önmagában csonka, negatív létezőként, a férfiúi tulajdonságok hiányaként, azaz fordított péniszként tételezi, az

a fallocentrikus világkép megnyilvánulása és fallocentrikus társadalmi konstrukció. Ám amikor egy gondolkodó ilyen személyes hangnemben beszél a szexualitásról, elkerülhetetlen, hogy a saját szexualitásáról is beszéljen. Sartre-ral is ez történik: a saját szempontjából írja le a penetrációt, és ez a szempont – nyilvánvalóan – képtelen megközelíteni a nőt. A Sartre-nál fellelhető kettősség (általában férfiközpontú és egyszerre szubjektív nézőpont) rajzolódik ki Marcel Duchamp *Adva van: 1. a víz-esés, 2. a világítóágaz* című munkájával kapcsolatos megjegyzéseiből is. Ehhez az installációhoz a művész szeretője, Maria Martins állt modellt, akit Duchamp egy 1948-as, tehát *A lét és a semmi* megjelenése körül íródott



Hannah Wilke: *Sweet Sixteen*, 1977, 16 db festett kerámia, 6,3 × 14 × 8,9 cm, a Hannah Wilke Collection & Archive, Los Angeles és Alison Jacques, London jóvoltából © Marsie, Emanuelle, Damon and Andrew Scharlatt, Hannah Wilke Collection & Archive, Los Angeles / HUNGART © 2022

levelében „nyitott punci”-nak (chat ouvert)⁹ nevez. Nemi szervét pedig a „kijárat kapujának” (porte de sortie), a frusztráció kijáratának. Ez egyrészt Martins lényét egyetlen testrészre redukálja, annak ellenére, hogy az installáció nem ezt sugallja, másrésztől viszont egy Sartre-éhoz hasonló, nemektől független emberi vágy nyilvánul meg ezekben a gondolatokban. Az *Adva vant* a szerző 1945 és 1968 között titokban készítette. A befogadót robusztus faajtón bekukucskálásra invitáló művet leginkább Duchamp a művészetről tett legösszetettebb állításaként értelmezik, illetve egy belső világba vonulásként,¹⁰ amely

a második világháború alatt és után jellemzővé vált a szürrealisták körében. A női genitália mint a teremtés és a transzcendencia tere menekülési lehetőséget nyújt itt, és ezt sugallja a helyből adódó ösztönzés is az intim befogadásra: a leomlott kőfal mögött látható az installáció egy diorámaszerű babával, előtte és az ajtó között üres tér. Az ajtón pedig két kis kukucskálóllyuk: a látvány egyedüli megközelítési pontjai. Sartre és Duchamp nyilvánvalóan a saját férfi nézőpontjukból írnak, és így számukra egyértelműen a női genitália a Másik testrészt, a hiány, a férfi pedig a tartalom. A nő mint mindenkori

Másik minőségének történeti kialakulásáról Simone de Beauvoir ír *A második nem* című művében, amely a Sartre-idézet után hat évvel jelent meg és amely mára a feminizmus alapművévé vált – összegzi a női lét történelmi, orvostudományi és társadalmi megközelítéseit. Beauvoir műve elején leszögezi, hogy az egzisztencialista erkölcsből indul ki, tehát elemzési szempontjai között nincsen helye a boldogságnak, hiszen azt az egzisztencialista filozófusok mítosznak, illúciónak tartják. Vagyis elemzése szempontjából nincs jelentősége annak, hogy egy hárembeli vagy egy anyagilag független, karrierista nő élete örömtelibb.

Beauvoir a sartre-i szemléletre, vagyis a nemi szervek hatalmi felosztására reflektál, amikor így ír: „*azt állítani, hogy a pete mohón elnyeli a hím gamétát, éppoly hamis, mint azt állítani, hogy a hím gaméta győzedelmesen annektálja a női sejt tápanyagát, mint-hogy az egyesülés aktusában mind a két gaméta egyéni léte egyformán megszűnik.*”¹¹ Valamint azt is megállapítja, hogy „*a két gaméta szerepe lényegileg azonos: közösen alkotnak egy új élőlényt, miközben mindkettő megszünteti és meghaladja önmagát.*”¹² Hannah Wilke feminista avantgárd alkotó 1977-es *Sweet Sixteen* (*Édes tizenhat*) című munkája saját olvasatomban egyértelmű cáfolata a korábban elemzett Sartre-idézetnek, amely kizárólag a vagina „lyukas” tulajdonságára hívja fel a figyelmet. Wilkénél a vagina a dísz tárgy szerepébe lép, így tárgyiasul. Sartre nem önálló biológiai szervként gondolkodik a női genitáliáról, hanem légüres, kitöltendő térként. Wilke ellentmond ennek azzal, hogy a hüvely falait is megjeleníti, vagyis a „rejtettet” teszi közszemlére. Nemcsak bemutatja, hanem kultusztárggyá emeli és dicsőíti a nemi szervet. Wilke az 1960-as évek óta készít vaginális plasztikákat nagyon különböző tulajdonságú médiumokból, mint amilyen például a latex, a radír, a rágógumi vagy a szennyes. Az egész életműve során végzett repetíció – mint ebben az esetben a tizenhat vagina – identitástalanodáshoz (de-identification) vezet,¹³ azaz munkáiban a női testrész egyéni jelleg nélküli tömegtárggyá

válik. Wilke plasztikáinak olyan olvasata is létezik, miszerint a freudi péniszirigységre reflektálva a művész által elgondolt *vénuszirigységet* hozzák létre a befogadóban.¹⁴ A *Sweet Sixteen* a nőként átélhető testi szenzációról is szól, amelytől a mű erotikus tartalomra tesz szert. A tizenhatodik születésnap az Egyesült Államok kultúrájában egy lány nővé érését jelképezi, és ezért kiemelkedő ünnep. Lényeges, hogy Wilke genitáliaábrázolása absztrakt, így alternatív, spirituálisabb szintű erotikát sejtet. Pontosan találja meg a női perspektívát, mert nem a patriarchális, azaz racionális logika mentén felépített narratívát próbálja átadni: inkább csak sugall. A feminista avantgárd alkotói elnyomva és elhallgattatva, vagy pont hogy soha szóhoz nem engedve érezték magukat a mindennapi életben ugyanúgy, mint a művészetben és a filozófiában. A probléma nem is egy-egy fallocentrikus meglátás volt, hanem hogy velük párhuzamosan nem voltak jelen női hangok. Az 1960-as évekre úgy érezték, hogy muszáj reflektálniuk a társadalmi berendezkedésre és személyes élményeikre; kísérletet tettek rá, hogy megteremtsék a *saját* testükről és a *saját* szexualitásukról alkotott *saját* nézőpontjukat. Ehhez pedig olyan radikális eszközökhöz kellett nyúlniuk, mint a meztelenség vagy genitáliájuk erőszakos előtérbe helyezése. Hiszen a meztelen női test évszázadokon keresztül férfiperspektívából, idealizálva jelent meg, a női perspektívát ezért ennek kifordításával próbálták

megjeleníteni. Persze, mindez megkérdőjelezhető abból a szempontból, hogy így a feminista avantgárd művészetének alapja ugyanúgy a patriarchális művészettörténet maradt, tehát az alapstruktúra nem változott, az újragondolásra késztető állítások csak a már meglévőre épültek rá. Mondanivalójuk közvetítéséhez a megfelelő fogalmi dimenzió és szociális háttér is a rendelkezésükre állt a feminista irányzatok által. A feminista avantgárd radikalitását mostanában fellelhetjük az orosz–ukrán háború kapcsán az ukrán nők ellen elkövetett abúzusra figyelmet felhívó nyugati performanszokban is – elég, ha csak a május végi cannes-i filmfesztiválon történt meztelen női berohanásra gondolunk. Még mindig vannak helyzetek, amikor nem elég elmagyarázni egy ügyet, sokkal inkább megdöbbenésre van szükség.

1 Csányi Gergely: A szexuális forradalom politikai gazdaságtana. In: *Replika*, 2020/117–118., 35. o., replika.hu/system/files/archivum/replika_117-118-03_csanyi.pdf 2 Rachel Middleman: Rethinking Vaginal Iconology with Hannah Wilke's Sculpture. In: *Art Journal*, 2013/4., 36. o. 3 Simone de Beauvoir: *A második nem*. Budapest, Gondolat, 1971, 11. o. 4 Beauvoir 1971, 33. o. 5 Lásd Sigmund Freud: A nőiség. In: *Sigmund Freud művei VIII. Újabb előadások a lélekelemzésről*. Szerk. Erős Ferenc. Budapest, Filum, 1999, 126–151. o. 6 Lásd Jean-Paul Sartre: *A lét és a semmi*. Budapest, L'Harmattan, 2006. (Az eredeti kiadás: *L'être et le néant*. Párizs, Éditions Gallimard, 1943, prepa saintsernin.files.wordpress.com/2020/06/sartre-et-neant.pdf) 7 Lásd Sartre 2006, 718. o. Sartre idézete egy olyan fejezetből való, ahol a lyukak általános ontológiai jelentéséről ír. A kötetet fordította: Seregi Tamás. 8 Freud 1999, 129. o. 9 Marcel Duchamp levele Maria Martinsnak, 1948. április 7. In: Michael R. Taylor: *Marcel Duchamp : étant donnés*. Kiállítási katalógus. New Haven, Yale University Press, 2009, 408. o. Az idézet a szerző saját fordítása – a szerk. 10 Molly Nesbit: Marcel Duchamp's Étant Donnés. In: *Artforum*, 1993/1., artforum.com/print/199307/marcel-duchamp-s-etant-donnes-33881 11 Beauvoir 1971, 37. o. 12 Beauvoir 1971, 38. o. 13 Mojgan Arbabzadeh – Abolghasem Dadvar – Fateme Kateb – Effat Sadat Afzal Tusi: Redefinition of the Body in Feminist Art (1960s and 1970s). In: *Bagh-e Nazar*, 2018/55., 62. o. 14 A *Venus Envy* (vénuszirigység) kifejezés eredetileg Wilke egy Richard Hamiltonnal 1980-ban közösen készített fotósorozatának címe.

IROK BOLTJA

Minden könyvre,
hangoskönyvre és folyóíratra

10%

kedvezmény!

- DIÁKOKNAK
- PEDAGÓGUSOKNAK
- NYUGDÍJASOKNAK

LÁTOGASSON EL MEGÚJULT
WEBÁRUHÁZUNKBA!

1061 Budapest, Andrássy út 45.
Tel.: +36 1 322 1645 www.irokboltja.hu

2022. július 22 – 31., 31. Művészetek Völgye Fesztivál, Kapolcs

Az Artpool Művészettudató Központ
Szépművészeti Múzeum
alternatív művészeti jelenléte

11 kiállítás – 13 hanghelyszín – 8 videótér

51-ES KÖRZET | Kossuth u. 51. (nyitva naponta 10-18 óráig)

JÖVŐ KEZDETEK / VÉLETLEN EGYBEESÉSEK

50 ÉVE 40 ÉVE 30 ÉVE 20 ÉVE 10 ÉVE MOST

Az **adat**, mint **információ** - lehetővé teszi a tudást, a **tudás** következményeként - az **intuíción** és majd a **bölcsesség** - kizár minden összeesküvés-elméletet. A természet működésének megfelelően a **tudás** alapú társadalomban a **jövő kezdetek a véletlen egybeesések észrevétele által "tudatosulhatnak"**. A tudás holarchikus hálózatában a holonikus együttműködés által jönnek létre a "művészeti" produktumok. Így a művészet talán magyarázatot találhat az emberi lét értelmére is.

Galántai Ház | Kossuth u. 53. (nyitva naponta 10-18 óráig)

JÖVŐ KEZDETEK / VÉLETLEN EGYBEESÉSEK | MOST

MAIL ART WAVE 2022: egy globális, non-profit kísérlet, a DodoDada, az E.O.N. (Ethereal Open Network / Éteri Nyílt Hálózat) archívum, és számos további független entitás (személy, társulás) támogatásával, amely találkozók, kiállítási projekteken, konferenciákon, műhelymunkákon és kölcsönös együttműködésekén keresztül kívánja előmozdítani azt a mindenki számára elérhető és ökológiailag fenntartható művészet iránti igényt, amely a szabad cserén és a kollektív jó iránti elkötelezettségen alapul.



Kurátor: Galántai György | Támogató: Artpool Alapítvány, web: artpool.hu/K51/2022, artpool.hu/K53/2022

VEGYE MAGÁNAK A BÁTORSÁGOT!

Még sosem volt ilyen fontos. Sem Önnek, sem nekünk.

Fizessen elő most egy évre **8 550 forint kedvezménnyel*** mindössze 34 800 forintért a Magyar Narancsra, és nem csak bátorságot kap tőlünk, de a legtöbb helyen **20 százalék kedvezményre** jogosító Magyar Narancs Olvasókártyát is!

ELŐFIZETÉSI ÁRAK 2022. JANUÁR 1-TŐL
negyedév: 10 320 Ft | fél év: 18 900 Ft | egy év + olvasókártya: 34 800 Ft

* Az áruspéldányhoz képest.



A partnerek és az akciók listájáért olvassa be a QR-kódot!

De még jobb, ha előfizet.

magyarnarancs.hu

MAGYAR NARANCs



Fáy Miklós 2007 óta az *Artmagazin* szinte minden lapszámába ír, gyakran az *Artanzix*, a *Kiállítás* vagy a *Gutenberg-galaxis* rovatba. Azonban az *Egy kép* rovatban megjelent *Virág az ember* című 2017-es műelemzésével M. S. mester *Vizitáció* című festményéről új szint hozott a műértelmezésbe radikálisan személyes hangvételével, megmutatta, milyen messzire el lehet rugaszkodni bevett művészet-történeti olvasatoktól és szempontoktól. Bizonyította, hogy sokszor indokolt lehet az is, ha nagyon szubjektív, sajátos benyomások alapján gondolunk újra egy képet. Épp ezért kértük fel, hogy ismét az *Egy kép* rovatba írjon.

A Csontváry–Jancsó-tengely

Fáy Miklós



Csontváry Kosztka Tivadar:
Zarándoklás a cédrusokhoz Libanonban,
1907, olaj, vászon, 200 × 192 cm,
Magyar Nemzeti Galéria, Budapest,
fotó: © Szépművészeti Múzeum 2022

Gyerekkoromban azt hittem, hogy az egész Csontváry-kérdés, mármint a *Zarándoklás a cédrusokhoz*-kérdés egyszerű. Elmerít a vásznat, azt hitte, hogy több helye lesz még fent. Mikor rájött, hogy nem, csinált az egészből egy ilyen összenyomott, kacsalábbon álló piramist.

Aztán láttam igazi cédrust, ha nem is Libanonban, és rájöttem, hogy ja, ez tényleg ilyen furcsa fa. Nem ez volt az utolsó eset, hogy Csontváry igazolta magát. Amikor Mostarban jártam, akkor értettem meg, hogy ott tényleg olyanok a falak, szabálytalan kövek között fekete a kötőanyag. Azt festi, amit lát. Úgy, ahogy tudja.

Ez az „úgy, ahogy tudja”, ez hozza zavarba a nézőt. Így tudja? Csak így? Akkor mitől hat? Nyilván valami vásznon vagy festéken túli dologtól, nyilván meg kell fejteni, végig kell sétálni vele az úton, vagy beismerni, hogy nem nekünk van igazunk, hanem a nagyvilágnak, amely még mindig nem érti, hogy mitől zseni. Mi tettük őt zsenivé, hát akkor viseljük a következményeit.

És kezdődik a rejtvényfejtés, mi is van a képen. Cédrus. A nagy motívum. Ezeréves fa, megfestve 1907-ben. Most úgy képzelem, hogy 1907 az éppen nem valami ezeréves örület-időszak, a millennium már lement, Trianon még el sem kezdődött, épp semmi oka nincs annak, hogy nagyon belekapaszkodjunk ebbe a cédrus-Magyarország vízióba, de az ember nem lát bele Csontváry fejébe. És ha belelátunk, az talán jobb? Egy hallucinációtól gyötört emberre bízunk magunkat, hogy ő vezesse a népet Kánaán felé? A szellem napvilága helyett egy ezerszer messiást követünk? Hát oroszok vagyunk mi, alig várjuk, hogy eljöjjön a mi Bolond Ványkánk vagy Raszputyinunk, és irányt mutasson? Nekem örültségnek tűnik, képnézői dilettantizmusnak, ha valaki arról beszél, hogy szenvedő Krisztus-arc van a fák között, és hogy a kép alján a szembeötlő férfi nem azért ül



Enteriőrkép a Magyar Nemzeti Galéria Modern idők. Magyar művészet a millennium és a második világháború között című kiállításán, fotó: © Artmagazin

malacon, mert Csontváry képtelen volt rendes rövidülést festeni, hanem mert az így jelent valamit. Mit? Aki malacon ül, azt elviszi az ördög? Meg hát milyen malac ez a hosszú füleivel? Próbáljuk meg kicsiben. Nem kell az egész nemzetet cédrussá változtatni, csak Csontváryt magát. Ez mégsem ördögtől való ötlet, nem ez az egyetlen cédrus, nem is a legfontosabb, talán tényleg úgy érezte magát, mint valami társtalan fa, áll a világba vetetten, tépi a szél, süti a nap, töri a vihar, de áll, él, terem.

Jó, ez jó lehet. Ha így nézzük, akkor a *Zarándoklás a cédrusokhoz Libanonban* talán indokolatlanul többes számú, ez a több törzs csak egyetlen fa, és amit látunk, az vágyálom. Nem is vágyálom, csak prófécia, eljöttök még hozzám, lányok és fiúk, szakállasok és szakálltalanok, áhítattal néztek vagy körbetáncoltok, és erőt merítetek az én nagy állhatatos magányomból.

Ami azt illeti, most épp ezt csinálom. Ülök a cédrus előtt, és bosszankodom, hogy egy kicsit mégis félre van téve a Galériában és nem ég az egyik lámpa fölötte, így a kép jobb oldala sötétben

marad. Most próféta vagy festő? Ha próféta, ne legyen a sarokban, ha festő, ne legyen Mednyánszky mellett, mert az jobb festő. Ha mindkettő? Ha egyik sem?

Messziről ez olyan egyértelmű kép. A kék, a rózsaszín, a zöld, a szürke. Függőleges és vízszintes. A mozdulatlan körüli mozgás, mintha a táncosnők sora voltaképpen egyetlen táncosnő volna, pillanatfelvételek sorozata. Mit kell ezen még érteni? És hogyan?

A *Zarándoklásról* Daniel Olbrychski története jut mindig az eszembe. A lengyel színész pont Magyarországon járt, és elfogyott a pénze, de megtudta, hogy Jancsó épp forgatja az *Égi bárányt*. Nem kaphatna valami szerepet benne? Dehogynem. Lovagolni tudsz? Tudok. Hát akkor ül fel erre a lóra. És mit csináljak? Hegedülj. Jó, de a ló el fog szaladni. Dehogy fog, majd körbetáncol egy csapat meztelen lány. Az emberek meg azóta törlik a fejüket, hogy mit is jelenthet ez a szimbólum.



A 2010-ben induló *Duna-parti szobrok* sorozatban a szerző a száz év múlva arra sétáló szemével is megkísérelte látni a szobrokat, a sétát hat fotóművész lencséjén keresztül követhettük. Ha száz még nem is, tíz év már mögöttünk van a jövőből megidézett tekintet távolságából. Mit üzen az elmúlt tizenkét évben felépített emlékezetpolitika?

Mit (nem) állítunk? Köztéri átalakulások a Duna-parton

Mélyi József

Szász Lilla fotóival



Ezt látja Marton László József Attila-szobra a Duna-parton, fotó: © Szász Lilla / HUNGART © 2022

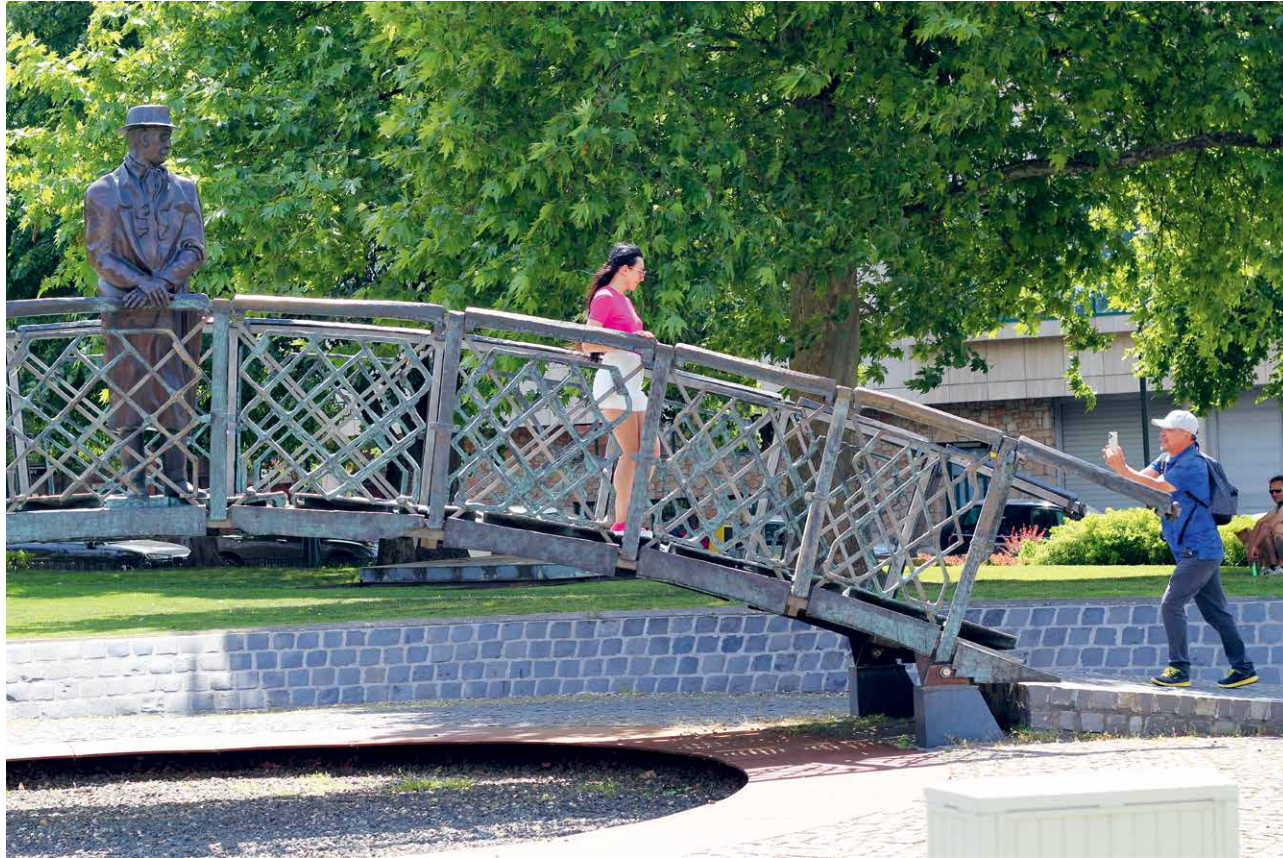


Nemzeti színű zászló a Szabadság-szobor mögött, fotó: © Szász Lilla / HUNGART © 2022

Tíz-tizenkét év alatt gyakran szinte semmi sem változik. Budapesten a Duna néha árad, máskor apad. Partján a szobrok közül sok most is ugyanúgy áll, mint 2010-ben, a sor csak itt-ott egészült ki új alkotásokkal, s néhány mű helye változott. A változások itt mégis feltűnőbbek, mint a folyótól távolabbi köztereken. Egyrészt talán azért, mert a folyó a városban mindig az állandóságot is jelképezi, másrészt mert a partjai kiemelt jelentőségűek: az itt álló szobrok mintha kétszeresére nagyítanák azokat a jelenségeket, amelyek a városban, az országban, vagy akár a világon máshol is tapasztalhatók. Ha nem fókuszálnánk kifejezetten az elmúlt évtized változásaira, talán észre sem vennénk, mennyire gyökeres volt az átalakulás. 2010-ben még nem lobogott zászló a Citadellán, nem állt Mária karjában a gyermek Jézussal a Vár falán, és Tisza István emlékműve sem szorította ki Károlyi Mihály szobrát a Parlament északi oldaláról. Aki viszont az elmúlt tizenkét évet távol töltötte Budapesttől, s most visszatér, annak egyértelműen úgy tűnhet, hogy minden átalakult: „mások az emberek, mások a szokások”. A legszembetűnőbb talán a méretarányok

megváltozása: az épületek itt-ott hatalmasra nőttek. A dél-budai MOL-torony sok szemszögből átdimenzió-nálja az egész városképet; az épülő atlétikai stadion mérete egy évtizeddel ezelőtt döbbenetesnek tűnt volna, s a régebbi városalakónak ehhez hasonlóan megszokhatatlan a Duna Aréna furcsa, közlőről és távolról is unalmas tömbje. Mindezek között már szinte különösnek sem látszik, hogy a város kellős közepén, az Erzsébet téren most már mindörökké egy óriáskerék forog, rajta turistákkal. Korábban azt sem gondoltuk volna, hogy a város sziluettjét mindenütt hatalmas póznákra felhúzott nemzeti színű zászlók törik majd meg. A Mako-vecz Imre elképzelése alapján 45 méteres magasságba nyúló óbudai lobogót ugyan már 2006-ban, a forradalom ötvenedik évfordulójára felállították a Duna-parton, mára azonban két párja is akad. Az egyik a Kossuth tér átrendezésekor épített rúd, amelyen a zászló – az egykori Szabadság téri *Ereklyés országzászló* mintájára és így talán Trianon emlékére – sohasem jut fel a csúcsig, és kétértelműen mindig félár-bacon marad, a másik pedig a Gellért-hegyen, a Szabadság-szobor mögött

nemrég váratlanul felbukkant nemzeti objektum. Mintha parancsolat lenne, hogy mindent, ami magyar, óriásira kell nagyítani – ne feledjük, hogy „a világ legnagyobb huszár szobrát”, a pákozdi *Miska huszárt*¹ ugyanúgy az elmúlt másfél évtizedben állították, mint „a világ legnagyobb, rozsdamentes acélból készített Szűz Mária-szobrát” Hercegszántón. Budapesten pedig, nem messze a Duna partjától, a Várkert Bazár kulisszaépületei előtt évek óta ideiglenesen ott állomásoznak az első világháború óriás alakjai. Ezzel párhuzamosan az elmúlt évtizedben Budapesten kialakult a miniszobrok kultusza is. Az ukrán-magyar szobrász, Kolodko Mihály Ungvárról emelte át azt az ötletét, amely Szentpéterváron már a kilencvenes években elterjedt volt: ott a madárka, *Csízsisz-pizsik* apró szobrára több mint negyed százada dobálják a pénzérméket. Budapesten tehát különös módon ukrán közvetítéssel jelent meg az orosz miniszobor-kultusz egy verziója, amelyben világtendencia is tükröződik: az egyébként folyamatosan komoly identitáskérdéseket felvető közel- vagy fél múlt sok helyen tréfás, szatirikus formában, zsánerszobrok alakjában



Varga Tamás áthelyezett Nagy Imre-emlékműve, fotó: © Szász Lilla / HUNGART © 2022

kap helyet a köztér réseiben. A Margit híd közelében, egy rakparti kőkorlát-on álló, felhúzható Trabant ugyanúgy a tréfává silányított Kádár-kor lenyomata, mint ahogy valójában a Falk Miksa utca elején álló Columbo is a hetvenes évek tévé előtt ülő tömegeinek emlékműve.

A túldimenzionált zászlók és a miniszobrok ellentétpárja élesen mutat rá arra a tényre, hogy nem igazán találjuk korunk arányait. A heroizáló emlékműveket a politikai propaganda eszközeként látjuk, s szemfényvesztésnek az emberléptékűnek szánt alkotásokat. A köztünk sétáló amerikai elnöknek csak a bronzkezeit foghatjuk meg, a költő, politikus, énekes életkicsinységű alakja mellé csak egy fotó erejéig állhatunk vagy ülhetünk oda – ma már egyébként is mindenkire inkább rövidre vágott videókkal

emlékezünk. Az elmúlt évtized ezzel szorosan összefüggő jelensége a fikció és a valóság, illetve a kedélyes zsánerszobor és a magasztosnak szánt emlékmű egymásba olvadásának tendenciája. A legszembetűnőbb példa erre a Parlament közeléből az egykor Belügy-minisztériumnak épült, majd az Államvédelmi Hatóság által használt, később MSZMP-székházként belakott Fehér Ház mellé cinikus politikai szándékból áthelyezett *Nagy Imre-emlékmű*. A hős miniszterelnök alakja eredeti helyén az Országházra tekintett, ma, ha vele együtt pillantunk a távolba, télen a Dunát, nyáron a lombos fák alatt parkoló autókat láthatjuk. Ha még inkább belehelyezkedünk a szoborszerepbe – ahogy ez az emlékműveknél képzeletben mindig is előfordulhatott –, akkor kiderülhet, hogy a helyzet reménytelen: a száraz

tó felett a veszélyes fémhídon át tulajdonképpen ugyanoda érkezünk, ahonnan elindultunk.

A 2010-es évek köztéri fejleménye magának az ellenpontosításnak a köztéri megjelenése is. Mindaz, aminek a politikusok a rendszerváltás idején az eltüntetését ígérték, de a reálpolitikában eltüntethetetlennek bizonyult, ellentétpárt kapott. A hatalmas zászlót a Szabadság-szobor ellenpontjaként helyezték el a hegyen, a Szabadság téri szovjet emlékművet Reagan, majd Bush alakja „támadja”, s eredetileg ide tervezték a *Szovjet megszállás emlékművét*, azt a fekete obeliszket is, amely most vulvát formázó kertészeti környezetével a Tímár utcai HÉV-megálló közelében, a lakótelep emeleti ablakaiból jól láthatóan képez morbid hangsúlyt. A Szabadság téren tulajdonképpen egy komplex és tovább



Kolodko Mihály miniszobor a Margit híd budai hídfőjénél, fotó: © Szász Lilla / HUNGART © 2022



Ezt látja Nagy Imre szobra, fotó: © Szász Lilla / HUNGART © 2022

már nem fokozható ellenpontosítási rendszer épült ki, amelynek ma már alapelemei közé tartozik a német megszállás áldozatainak állított történelemhamisító monumentum és a vele összenőtt *Eleven emlékmű kettőse*.

Az elmúlt évtized a Szabadság téri *Eleven emlékmű* ideje volt, s az is jellemző korunkra, hogy ebben az időszakban mennyire kevés emlékmű vált valóban elevenné. Nagy Imre emlékművét – bár sorsából kiindulva lehetett volna a hosszabb távú tiltakozás helyszíne – ugyanúgy nem használjuk az emlékezet aktualizálására, mint a *Magyar Köztársaság emlékkövét* a Carl Lutz rakparton. Nem alakult ki kultusz Lukács György szobrának hűlt helyén, és más áthelyezett vagy eltüntetett alkotások esetében sem – mintha a köztér szimbolikus használata is a múlté lenne. Kivétel azonban itt is akad: Pauer Gyula és Can Togay *Cipők a Duna-parton* című műve – miközben az elmúlt tíz-tizenkét év során Budapest legfontosabb emlékművévé vált – nemrég az ukrajnai háború aktuális eseményeivel és emlékezetével kapcsolódott össze. (Különös módon maradt el az eleven kapcsolatteremtés Pólya Zsombor közelmúltbeli Duna-parti akciója esetében, ahol a fiatal művész a Roskovics Ignác festőművész alakját dermesztő módon megidéző

mű bedobozolásával csupán a város és a világ „elzsánerszobrosodásának” tendenciájára hívta fel a figyelmet, miközben az objektum eredetijét, Kolodko Mihály Ungváron felállított Roskovics-szobrát – más nyugat-ukrajnai köztéri művekhez hasonlóan – talán ugyanígy kell majd megvédeni a becsapódó lövedékektől.)

Ha közelebbről megnézzük, az utóbbi években sok minden átíródott a Duna-parton és környékén, s a legszembetűnőbb: a hiány. Szentendrén átrendeződtek a közelmúlt szobrai, mindenek-

előtt eltűnt ef Zámbo István ég felé mutató színes ujjá a posta épülete előtt, s ezzel a város vizualitásából ki is vészett minden, ami a nyolcvanas években még lázadónak számított. Budapest közepén a Kossuth tér környéke pedig nyomasztóan nehezedik rá 1989 emlékezetének hiánya. A 2010 óta regnáló hatalom számára fontos köztér – csakúgy, mint az Alaptörvényben – az egyetlen sarokpont az 1944. március 19-e előtti állapotok szimbolikus helyreállítása volt. Így aztán mindent, amit az azóta eltelt



Raffay Dávid Kutyás lány szobra a Vigadó téren, fotó: © Szász Lilla / HUNGART © 2022



Ukrán szalag Can Togay és Pauer Gyula *Cipők a Duna-parton* emlékművéénél, fotó: © Szász Lilla / HUNGART © 2022



A Hableány hajókatasztrófa áldozatainak állított, a Földes és Társai Építésziroda Kft. tervei alapján készült emlékmű, fotó: © Szász Lilla / HUNGART © 2022

korok emlékeztetésre méltónak talál-
tak, mintegy „kicentrifugáltak” a tér-
ről (így került a Duna-partra a kiscgaz-
da politikus, Kovács Béla „járókeretes”
emlékműve és Marton László szintén
kevésbé sikerült József Attila-szobra),
s a másolatok elkészítése mellett csak
egyetlen új elemet állítottak, az *Össze-
tartozás Emlékhelyét*. Mintha a tér tria-
noni programjának „záróköve” egyben
egy új gyász kultusz kiindulópontja is
lenne. A fekete gránitból készült ne-
gatív forma a sírkamra esztétikáját és
a temetői emlékezetet a város eleven
szövetébe írja bele, paradox módon
és észrevétlenül folytatva ezzel a má-
sodik világháborús szovjet emlékmű-
vek egykori elgondolását. Hogy meny-
nyire erős lett a sírkultusz jelenléte
a városi térben, azt a Margit híd lábá-
nál a Hableány hajókatasztrófa ál-
dozatainak állított emlékmű mutat-
ja: elegánsnak tűnő ferde sírfal, rajta

az áldozatok neveivel – a megbízók
és az alkotók mementóként egy nagy
méretű, de valójában üres temetői
jelet hoztak létre.
Ha képzeletben végigtekintünk a
Duna-parton, jól látszik, hogy mi
hiányzik. Az áthelyezésekből, eltün-
tetésekből, ellentétekből és új
állításokból kirajzolódik, hogy való-
jában semmit sem gondolunk saját
korunkról. Régi és még régebbi emlé-
kezeti struktúrákból emelünk át kü-
lönféle elemeket, hogy azután az ele-
meket kiüresítve ne állítsunk semmit.
A köztéri alkotások nagy részét már
nem is szobrászok készítik, vagy ha
mégis, akkor autonóm szobrászi el-
gondolások nélkül. (Nagyon ritka ki-
vételek akadnak a Duna-parton is,
ilyen Kelemen Zénó *Embermentők* cí-
mű alkotása a Pozsonyi úti reformá-
tus templom előtt.) A jövőnek talán
az lesz a benyomása, hogy ez a kor

mintha nem akarta volna, hogy az
utókor megtudja, mit is gondolt saját
múltjáról és jövőjéről. A múlttal való
szembenezés helyett mindent össze-
mosott vagy kétértelmű alkotásokat
állított, a jövőről pedig talán azt gon-
dolhatta, hogy az örök jelennel lesz
azonos. Köztéri alkotásaiból egyszer-
re hiányzott az alany, a tárgy és az
állítmány. Az egyetlen biztos pont a
helyhatározó volt, s a Duna-part leg-
alább még egy ideig megmarad.

A Duna-parti szobrok sorozat korábbi részei Mélyi Józseftől:

A torzuló Duna-korzó – Csoszó Gabriella fotóival. In: *Artmagazin*, 2010/2., 16–23. o.; Szobor Háber – Rákosi Péter fotóival. In: *Artmagazin*, 2010/3., 36–42. o.; A jövő alulnézete. A Szabadság hídtól a Lágymányosi hídig – Göbolyós Luca fotóival. In: *Artmagazin*, 2010/4., 20–25. o.; A budai oldal emlékezte. A Szabadság hídtól a Margit hídig – Vékony Dorottya fotóival. In: *Artmagazin*, 2010/5., 58–63. o.; Acélkor. Folyóparti szobrok Dunaújvárosban – Várnai Gyula fotóival. In: *Artmagazin*, 2011/4., 24–29. o.; Turul a láthatáron. Szentendre szobrai a Dunánál – Barakonyi Szabolcs fotóival. In: *Artmagazin*, 2011/6., 26–31. o.

| 1 Ugyan a szoborhoz kapcsolódó honlap egy szóba írja Miska huszár nevét, mi mégis a magyar helyesírás szabályait követjük. Lásd: miskahuszar.hu



NÉGY-SZÖG

GÁSPÁR György, HALMI-HORVÁTH István,
KÓRÓDI Zsuzsanna, Victor VASARELY

Művészetek Háza Veszprém, Dubniczay-palota

A kiállítás megtekinthető: 2022. szeptember 11-ig.

Veszprém, Vár utca 29. www.arthouseweb.hu

nka
Nemzeti Kulturális Alap

VESZPRÉM
MŰVÉSZETEK HÁZA

VEB 2023

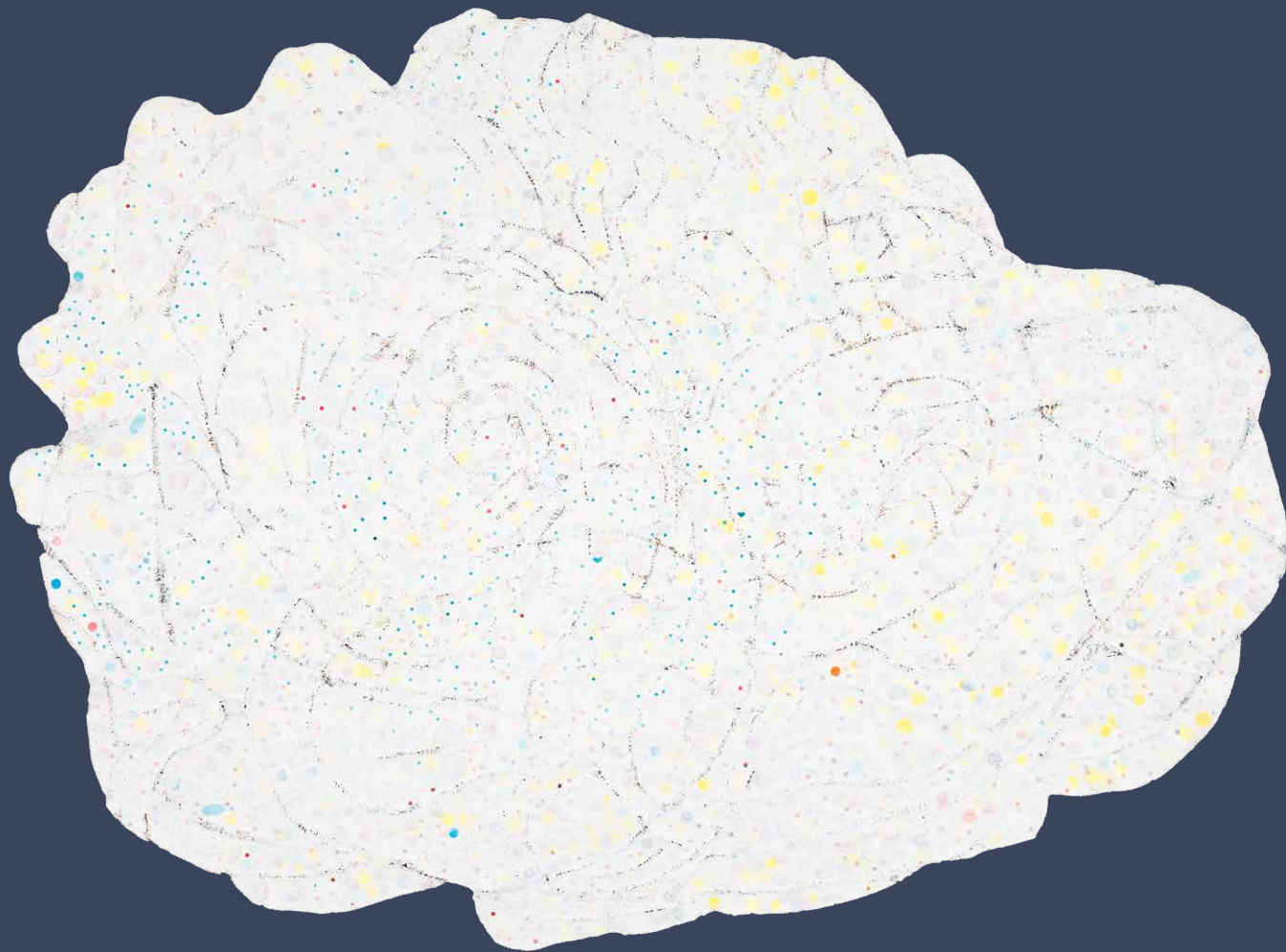
JANUS
PANNONIUS
MŰZEUM

V|LT|N Galéria

Dalvonalak a kiállítótérben

Laczai Veronika

Howardena Pindell: A New Language, Fruitmarket Gallery, Edinburgh, 2021. november 13. – 2022. május 2.



Howardena Pindell: *Songlines: Connect the Dots*, 2017, vegyes technika, vászon, 153,7 × 210,8 cm, a művész és a Garth Greenan Gallery, New York jóvoltából / HUNGART © 2022



Howardena Pindell: *Free, White and 21*, 1980, részlet, videó (kép, hang), 12'15", a művész és a Garth Greenan Gallery, New York jóvoltából / HUNGART © 2022

Edinburgh egykori piacának épületeiben a nemrég átalakított és kibővített Fruitmarket Gallery közösségi és kiállítótérként működik. Tavaly novemberben itt nyílt meg *A New Language (Egy új nyelv)* címmel Howardena Pindell kortárs képzőművész kiállítása, amely hatvanéves pályafutásának két távoli idősíkját helyezi egymás mellé. Az alkotásait átszövő történeteken túl az Egyesült Államokban már a hetvenes években sikeresnek tartott művész életére is ráláthatunk; a rasszizmus és a jelenünket leíró antropocén kor társadalmi és ökológiai veszélyei úgy kapcsolódnak egymáshoz az életművében, hogy klisék helyett új nézőpontokat kínálnak a látogatóknak.

A galéria földszinti tereiben kiállított konceptuális munkái az 1970-es években készültek, amikor a Yale Egyetemen tanult festészetet. Az időszakot környezetének férfi dominanciájával és ki nem mondott elvárásokkal jellemezte: a cél *nagy méretű absztrakt festmények* létrehozása volt, ami állandó, rejtett viszonyítási pontként végül az ő művészetét is befolyásolta. A Rosalind Krauss által médiumspecifikusnak és folyton ismétlődő mintázatnak tartott

raszter a négyzethálós papírok rács-szerkezetében ismerős motívumként jelzi a kapcsolódási pontot; míg a rajtuk látható lyukasztott papírkörökbe írt számok és strigulák Roman Opałka fáradhatatlan aszketizmusát is megidézik. A papírmunkákkal kiállított, évekig használt stencil a transzcendencia helyett egyrészt a játékoság gesztusáról győzi meg a befogadót; személyes élmények és a korszak festészeti tendenciái között nyit átjárót. A festékszóróval készített színes köröknek ugyanakkor ellentétes jelentésrétege is van: a szegregáció és rasszizmus gyerekkori élményéhez kapcsolódnak. Howardena Pindell egy gyökérsorstandnál szembesült azzal, hogy színes pöttyel jelölték az afroamerikaiaknak szánt bögréket és evőeszközöket. A kirekesztés és elutasítás tapasztalata a papírmunkákon túl jellemzően aktivista művészetében jelenik meg az 1980-as évektől: korai kulcsművét, a *Free, white and 21 (Szabad, fehér és 21)* című videómunkáját a kronológiát követve állították ki a földszinti galériatérben. Annak ellenére, hogy az első fekete nő volt, aki a MoMA-ban dolgozott kurátor asszisztensként, faji

és nemi előítéletek miatt rendszeresen elutasították munkáit és hátráltatták szakmai fejlődését. Azért, hogy zavaratalanul dolgozhassanak és függetlenedjenek az érvényesülésüket akadályozó környezetüktől, tizenkilenc, szintén diszkriminált nőművésszel megalapították az Artist in Residence (A.I.R.) nevű kollektívát és galériát 1972-ben, ám Pindell itt sem talált befogadó közegre és közönségre. Az interszekcionalitást figyelmen kívül hagyó második hullámos feminista csoportban sem voltak nyitottak az általa javasolt témákra és az őket foglalkoztató problémák perspektíváinak tágabb értelmezésére. Erre is utal a videójában, ahol fehér alteregója hálátlannak nevezi valódi énjét, amiért nem értékeli eléggé a lehetőségeit és a művészeti közegében elfoglalt helyzetét.

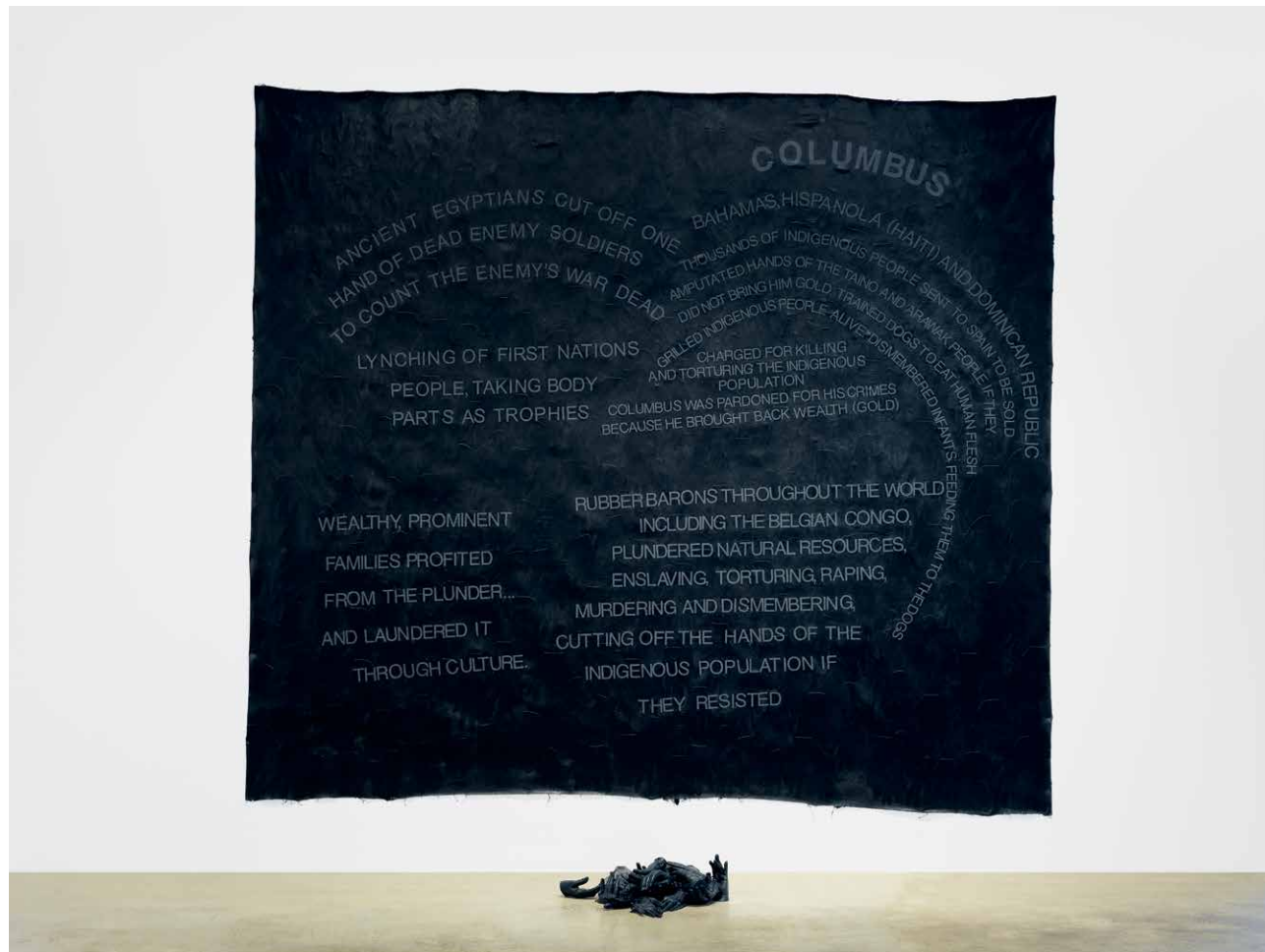
A kiállítás címe is ezeket a nézőpontokat járja körül: egy esszéjének részlete utal, amelyben az 1980–1990-es évek marginalizált művészeinek és saját munkásságának értelmezésével, valamint kontextusba helyezésével foglalkozott. Howardena Pindell szerint azért van szükség új nyelvre (vagy beszédmódra), mert az olyan

Howardena Pindell képzőművész, író, aktivista, tanár és kurátor 1943-ban született Philadelphiában. A hatvanas években a Bostoni és a Yale Egyetemen tanult, majd a New York-i MoMA kurátor asszisztenseként dolgozott. 1979-ben hagyta ott múzeumi állását, azóta tanít a Long Island-i Stony Brook Egyetemen. Az Egyesült Királyságban 2021 novemberében volt először nonprofit intézményben egyéni kiállítása.

terminusok, mint „kisebbség” vagy „feltörekvő” valójában korlátozzák és lealacsonyítják a színesbőrű embereket és teljesítményüket, tehetetlennek tüntetik fel őket. A jogfosztás a szavakkal kezdődik, hiszen ezek a kifejezések megerősítik a rendszerszintű rasszizmust – a kiállítás pedig egy ezt felülíró narratívára nyit ablakot.

Az időben távolinak tűnő világokat, a huszadik század rasszizmusát és a huszonegyedik század szimptomatikus természeti katasztrófáit végső soron az kapcsolja össze, hogy kit tekintünk embernek. Nicholas Mirzoeff szerint az antropocentrikus (emberközpontú) fogalmának gyökere nem a természethez vezet, hanem az emberek

egymáshoz fűződő viszonyrendszeréhez, amelynek középpontjába az imperialista férfit helyezi, aki egy személyben testesíti meg az egész emberiséget. Még olyan jelentős kortárs gondolkodók is megfedkeznek saját privilegiált helyzetükről, mint Bruno Latour, aki korábban a nők és rabszolgák szavazati jogának megvonását azonos



Howardena Pindell: *Columbus*, 2020, vegyes technika, vászon, 274,3 × 304,8 cm, a művész és a Garth Greenan Gallery, New York jóvoltából / HUNGART © 2022



Howardena Pindell: *Plankton Lace #1*, 2020, vegyes technika, vászon, 198,1 × 215,9 cm, a művész és a Garth Greenan Gallery, New York jóvoltából / HUNGART © 2022

szintű problémaként tárgyalta. Mirzoeff álláspontja szerint, ha univerzális történelmet akarunk írni arról, hogyan globalizálta a világot a kapitalizmus, akkor abba a rabszolgatartás történetét is bele kell foglalnunk a különböző javak transzatlanti kereskedelmével és a vírusok terjedésével – tehát az antropocén központi kérdéseivel – együtt. Mirzoeff gondolatainak feszültsége a kiállítótérben a 2020-ban készült *Columbus* című installációban és a *Rope/Fire/Water* (Kötél/Tűz/Víz) című videómunkában éri el tetőpontját. A kifeszített sötét vásznon a rasszizmus történeti kontextusba kerül: II. Lipót belga király kongói gyarmatosítását és Kolumbusz amerikai hódításait az alkotó kézcsonkítás gyakorlatának ábrázolásával idézi

fel, amelyet ellenállás vagy elégedetlenség esetén hajtottak végre az őslakosokon. A videóba az embertelen bánásmód napjainkig tartó történetét is beemeli, a nézőt így a lincseléstől és kolonializmustól a *Black Lives Matter* mozgalmat megelőző és kiváltó (és továbbra is releváns) rendőri erőszak bemutatásáig kíséri. Az erőszak különböző formái mellett Pindell statisztikákat, a meggyilkolt gyermekek és felnőttek neveit is a filmbe foglalja, a reprezentáció és az azt meghaladó tények pedig akkor is lesújtanak a nézőre, ha már rendelkezett előzetes tudással a fajgyűlölet történelméről és a kiállítótérben is felidézett gyilkosságokról. Az aktivista művészet vizuális ereje a tudásátadáson túl triggerként is működhet a „társadalmilag elkötelezett” vagy a hasonló traumatikus

élményeket átélő befogadók számára. Az ebből fakadó túlradó érzések és szorongás enyhítésére a művész és a galéria is kínál egy-egy stratégiát. Howardena Pindell a *szép* kategóriájának médiumspecifikus lehetőségeivel reflektál az aktivista művek hatására: újabb, 2020-ban készült absztrakt munkáinak vizuális gyógyító hatását helyezi szembe – a térben és átvitt értelemben – a többi munka fontos és terhelt témáival. A *Plankton Lace #1* (Planktoncsipke #1) színes és csillogó, feszítetlen vászondarabokból összeöltött festményt a bolygó egészségéhez elengedhetetlen mikroorganizmusok képére formálta. Ambivalens a társadalmi egyenlőtlenségeket a klímaváltság és az óceánok felmelegedésének veszélye által csillapítani, de az időfaktor miatt talán mégis működőképes



Howardena Pindell: *Plankton Lace #1*, 2020, részlet, a művész és a Garth Greenan Gallery, New York jóvoltából / HUNGART © 2022



Howardena Pindell: *Songlines: Connect the Dots*, 2017, részlet, a művész és a Garth Greenan Gallery, New York jóvoltából / HUNGART © 2022

a sugallat. Az ábrázolás részletei a festmény környezetével, a fénnnyel vagy a látogatóval kialakított kölcsönhatásban változnak: a kép esztétikai minőségével és a szemlélődéssel töltött idő hosszával távolít el a brutalitás élményétől, az emlékezést mégsem befolyásolja. A második emeleti absztrakt műalkotások – köztük a *Songlines: Connect the Dots* (*Dalvonalak: kösd össze a pontokat*) című 2017-es festménye – tükrök: általuk reflektálhatunk a látottakra, hogy a kiállításon megfogalmazott új beszédmód működésbe léphessen.

A dalvonalak (vagy álomösvények) az ausztrál őslakosok animista tájékozódási rendszerének azon útvonalait jelölik, amelyeket korábban a helyi teremtmények is bejártak. A megfelelő dalokat és sorrendjüket ismerő

személy a dallam felidézésével a környék tájékozódási pontjait vagy a más csoportokhoz vezető utakat is könnyedén megtalálhatja, és egyúttal életben is tartja a földet, amin jár. A galériában elhelyezett, a *True and Woke* (*Igaz és éber*) elnevezésű közösségi projekt által készített alternatív kísérőszöveg is hasonlóan strukturált, a táj helyett azonban a kiállítótérben való kiigazodásban és az érzelmi reakciók kezelésében segíti a látogatókat. A füzet információkat tartalmaz a traumák és triggererek természetéről, mentális és fizikai gyakorlatokat javasol a kiállításon és az utána megélt stressz enyhítésére, az olvasó pedig a neki szegezett kérdések megválaszolásával a tanulás tapasztalatával is gazdagodhat. A mentális egyensúlyt segítő vezető jelenléte meglepő, de eddigi hiánya még

inkább; mintha a társadalmilag elkötelezett művészet nem számolt volna saját komolyan vehetőségével, a befogadói élmény esztétizált, de pszichológiai szempontjaival.

Howardena Pindell kiállításán nemcsak megférnek egymás mellett a párhuzamos valóságok – egykor dichotómiák –, hanem támogatják is egymást: a befogadók számára nyújtott értelmezések épp azért nem veszítenek érvényükből, mert elemeik állandó mozgásban vannak. Az alkotások közötti párbeszéddel, személyes megélésekkel és tényekkel telített élmény túlmutat saját terein: azzal az érzéssel enged kilépni a galériából, hogy a művészet nyelve is megismerésre érdemes álomösvény.

LAKNER LÁSZLÓ

Alter ego

Retrospektív kiállítás
a debreceni **MODEM**-ben
2022. 05. 29. - 09. 11.

modem

Együttműködő partner:

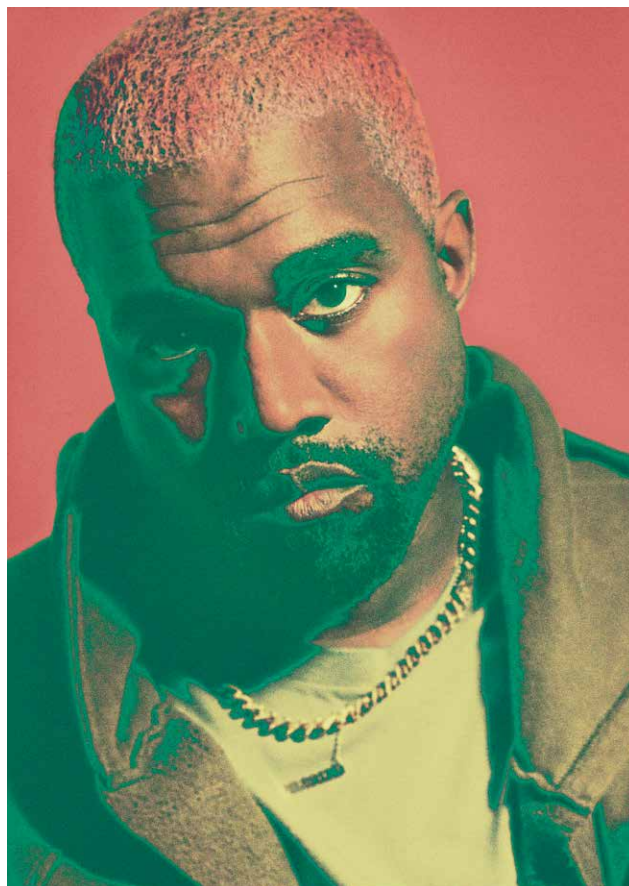
SZÉPMŰVÉSZETI
MÚZEUM



Az *Artmagazin* 19. lapszámában Jósmai Péter *Madonna a művész, mindenki múzsája* című cikkében Madonna műfajokon átívelő hatását, eredetiségét és céltudatosságát hangsúlyozza, expresszív és felszabadító művészként hivatkozik rá, aki képes áttörni világok közti határokat. Az áttörés a cikk esetében is megvalósult: ez volt az *Artmagazin* első popkultúrával kapcsolatos beszámolója. A témakör mára meghatározó alkotóelemmé vált, relevanciája pedig nem is kérdés, a popkultúra vizsgálata befogadhatóbbá teszi a körülöttünk zajló világot és új nézőpontokat nyújthat a kortárs művészet jelenségeinek értelmezéséhez. A következőkben visszatérünk a kezdetekhez a populáris kultúra egy másik, mostanra aktuálisabb ikonjával folytatva a hagyományt.

Ye. Kiút a disztópiából

Tamás Dorottya



Heji Shin: KW9, 2018, tintasugaras nyomtatás, 224 × 160 cm, a művész és a Galerie Buchholz jóvoltából / HUNGART © 2022



Részlet Kanye West Power című videóklipjéből, forrás: YouTube

A kortárs popkultúra egyik legmeghatározóbb, egyben legmegosztóbb alakja kétségkívül Kanye West amerikai rapper, producer és divattervező. Pontosabban: rapper, producer, divattervező, filmrendező, képzőművész, dizájnér, feltaláló, üzletember és politikus. Szerteágazó munkásságát aligha lehet néhány mondatban összefoglalni – ezt támasztja alá a montreali Concordia Egyetem őszi szemeszterében induló *Kanye vs. Ye: Genius by Design* (*Kanye vs. Ye: egy megtervezett zseni*) elnevezésű kurzus is, amely Kanye West karrierjét: munkáit, személyét és bő két évtizedes töretlen hírnevét vizsgálja. Karrierje indulása zenei pályafutásához, elsősorban produceri tevékenységéhez köthető: első sikerét 2000-ben érte el, amikor a Roc-A-Fella Records elnevezésű amerikai hiphop lemezkiadó egyik producere lett. Ezt követően kezdett rapelőadóként is működni, és bár ezen a területen is voltak sikerei, az áttörés váratott magára, ugyanis az akkor éppen aktuális gengszterrap helyett West sokkal poposabb vonalat képviselt. Sajátossága és sikere

viszont éppen ebben rejlett: produceri tevékenységében és stúdióalbumain különböző zenei stílusokkal kísérletezett, az általa kiadott vagy előadott zenébe beemelte a soult, a popzenét és a gospelt, valamint ő alkalmazott elsőként szintetizátort, vonós hangszereket és manipulált vokálokat a műfajban. Dalszövegei is eltértek a megszokottól, a kábítószerkereskedelem és a bandaharcok helyett saját történeteit mesélte el, sokkal líraibb irányt képviselve ezáltal. Működésmódjának legjellemzőbb vonása a megszállottság és a maximalizmus. Dalai zenei kompozíciók – esetenként nyers kollázsok –, amelyeket nem elkészít, hanem megalkot: a legkaotikusabbnak tűnő zeneszáma is a legapróbb részletig megtervezi. Ugyanez vonatkozik lemezeinek borítóira is, amelyek kivitelezéséhez minden alkalommal más-más művészt kér fel. *My Beautiful Dark Twisted Fantasy* című 2010-es albumához George Condo amerikai képzőművész készített tervek, amelyek mindegyikét Kanyeval való találkozásai ihlették. A választás

végül a meztelen Kanye Westet egy karok nélküli szárnyas női lény társaságában ábrázoló festményre esett. A borítót provokációra hivatkozva az Apple betiltotta, azóta nagyrészt pixeles verzióban látható, a szárnyas lény pedig egy félig nő, félig fénix hibridjeként született újjá az albumhoz készített *The Runaway* (*A szökés*) című rövidfilmben. A történet kettejük (Kanye és a hibrid lény) romantikus kapcsolatáról szól, de a filmben láthatók balett-táncosok, visszatérő robbanások, bibliai utalások, feltűnik a trinidadai énekesnő, Nicki Minaj mint narrátor és Michael Jackson hatalmas, papírmáséból készült fejszobra is. A film főszereplője és rendezője Kanye West, művészeti vezetője pedig Vanessa Beecroft olasz származású amerikai performanszművész, akivel több projekten dolgoztak már együtt. Többek között Beecroft rendezte West 2019-ben bemutatott, bibliai történeteket feldolgozó operáit, a *Nabukodonozort* és a *Maryt*, valamint ő tervezte a 2013-as, *Yeezus* című album lemezbemutató turnéjának díszletét és koreográfiáját.

A *Yeezus Tour* Kanye egyik legsikeresebb turnéja; nagyszabású összművészeti alkotás, amely valahol a színház, a film és az opera határmezsgyéjén egyensúlyozik. A látványvilágban Kanye világvége-víziója elevenedik meg: a színpad közepén hatalmas hegy, körülötte füst, tűz, robbanások és álarcos lények mindenütt. Az előadás a megváltás történetét dolgozza fel, feltűnik benne Jézus és a tizenkét tanítvány – női táncosok, akiknek testét átlátszó nejlomból készült ruha fedi, arcukat maszk takarja. West az ötlet kiindulópontjaként Alejandro Jodorowsky 1973-as, látomásszerű jelenetekkel és vallási szimbólumokkal teli *A Szent hegy* (*The Holy Mountain*) című filmjére hivatkozott, amely egy Jézusra hasonlító mexikói tolvaj spirituális felemelkedésének történetét mutatja be.

Kanye West életében és munkásságában meghatározó szerepet tölt be a válás, első keresztény tematikájú dala a 2011-es *Jesus Walks* volt, legutóbb pedig 2019-ben adta ki *Jesus Is King* című gospel albumát. Tavaly hivatalosan is Ye-re változtatta a nevét, amelynek eredetét egy 2018-as rádióinterjúban is kifejtette. A *Ye* angolul „you”, azaz „te” vagy „ti” – a Bibliában főként „ti”-t jelent. Ez elmondása szerint a neve esetében így értelmezhető: „én ti vagyok, én mi vagyok, mindez mi vagyunk (So I'm you, I'm us, it's us).” Talán nem is meglepő, hogy Kanye West Jézushoz hasonlítja magát, ugyanis megszállott misszionárius, akinek személyi kultuszát elsősorban ő maga tartja fenn: interjúiban rendszeresen megemlíti saját zsenialitását, és előfordult már az is, hogy a világ legnagyobb

művészenek kiáltotta ki magát. Twitter-bejegyzéseire kortárs művészetként hivatkozik, volt feleségével, a valóságshow-sztár Kim Kardashiannal közös életét pedig „walking performance art”-nak, két lábon járó performanszművészetnek nevezte. Minden megnyilvánulását óriási médiafigyelem övezi. *Famous* című dalában saját hírnevéről elmélkedik, a dalhoz forgatott videóklipben pedig ő és tizenegy másik híres ember (George W. Bush, Donald Trump, Anna Wintour, Rihanna, Chris Brown, Taylor Swift, Kim Kardashian, Ray J, Amber Rose, Caitlyn Jenner és Bill Cosby) látható, amint meztelenül alszanak egy ágyban. Az anatómiailag pontos viaszszobrokat fényképek alapján, négy hónap alatt készítette saját dizájn cégének csapata. A művet a kortárs amerikai festő, Vincent Desiderio 2008-as



Kanye West fellépés közben maszkban, a színpadra épített hegy tetején a *Yeezus Tour* egy előadásán, 2013. november 21., Verizon Center, Washington, forrás: Wikimedia Commons

Sleep (*Alvás*) című, 24 méter hosszú festménye ihlette, amelyen tizenkét ismeretlen meztelen alak látható felül-nézetből egy ágyban. Westék installációja a klippremier után a Los Angeles-i Blum & Poe galériában volt látható egy hétvégi pop-up kiállításon. A megnyitón West a *Saint Pablo* turnéja miatt nem tudott részt venni, de videóhíváson keresztül végigasszisztálta az installálást és az eseményt.

Első kurátori munkája azonban nem ez, hanem a 2015-ös New York-i *CR Fashion Book* magazin jolie laide (szokatlan szépség) témájú 6. számához készített válogatása volt. A Blud Rush elnevezésű összeállítás a brutalitás témáját járta körül többek között Richard Prince, Anish Kapoor, Paul McCarthy és Cecily Brown munkáin keresztül. West esszé is írt a válogatáshoz, amelyben a gyerekkori ártatlanságról és a féltreírásról beszél. Ugyanebben az évben díszdoktori címet kapott a chicagói Art Institute-tól, illetve a change.org oldalán petíció is indult, hogy ő legyen a következő Velencei Biennálé főkurátora. Kanye fő tevékenységeinek körében a formatervezés is megtalálható: ebben az édesanyjáról elnevezett Donda kreatív ügynökség mellett a 2013-tól az Adidasszal közösen épített márkája, a Yeezy bír a legnagyobb jelentőséggel. A Yeezy nemcsak cipőket, ruhákat, hanem például építészeti tervek is forgalmaz. A Yeezy Home elnevezésű igluserű épületeket a szociális lakhatás lehetőségeként hozta létre a kaliforniai Calabasas Hills területén. A tervek a *Csillagok háborújából* Luke Skywalker otthona ihlette, kiindulópontként Le Corbusier-vel. Ezen kívül tavaly került forgalomba Donda Stem Player nevű készüléke: egy hordozható mini keverőpult, amelyen kizárólag Kanye West-számokat lehet lejátszani és tetszés szerint mixelni. Az elmúlt hetekben pedig díjaznégének egyik új munkatársával, Steven Smith-szel közösen megálmodott találmányával, a Donda Foam Vehicle névre keresztelt, habból készült autó látványterveivel jelentkezett be.



Enteriőr a zürichi Kunsthalle 2019-es Heji Shin-kiállításából, fotó: © Annik Wetter / HUNGART © 2022

A Kanye-jelenség vizsgálatakor nem elhanyagolható közéleti tevékenysége és annak hatása sem, a közelmúltban kétes megnyilvánulásai miatt is többször került a figyelem középpontjába. 2020-ban indult az amerikai elnökválasztáson; a legnagyobb felháborodást kiváltó nyilatkozatai közé tartozik, amikor 2018-ban nyíltan támogatta Trumpot, valamint ugyanebben az évben a FOX online magazinjának, a *TMZ*-nek adott interjújában azt nyilatkozta, hogy a négyszáz év rabszolgaság úgy hangzik, mintha elszenvetői maguk választották volna. A témát felkapták, minden médiumban erről volt szó, de Kanye később bocsánatot kért, mentális egészségének megrendülésére hivatkozva. Heji Shin német-koreai fotós Kanye nyilatkozatait követően portrészorozatot készített róla azt vizsgálva, hogyan ábrázolta őt a média kijelentései után. A fotókat elsőként 2018-ban, a zürichi Kunsthalléban mutatták be, amikor nagy felháborodást váltottak ki a Kunsthalle közösségimédia-oldalain. Néhány hónappal később a Whitney Biennálén állították (volna) ki őket, de a kurátorok a képek túlzott

dominanciájára hivatkozva az alagsorba, a ruhatár mellé számúzték a portrékat. Shin szerint ez a politika művészeti intézményrendszeren belüli egyre nagyobb befolyását mutatja. Az eset számtalan kérdést és problémát vet fel, de mielőtt állást foglalnánk az ügyben, figyeljünk még egy pillanatra Kanye Westre, aki a vállalatlan kijelentései vagy tettei miatt megbélyegzett személyek társadalomból és szakmai közegekből való kiközösítését szorgalmazó cancel culture (eltörléskultúra) mozgalommal kapcsolatban is kifejtette már a véleményét. Szerinte nem is kérdés, hogy az ehhez hasonló politikai célú törekvések egytől egyig Orwell 1984-es disztópiáját elevenítik meg. Ez alapján felmerülhet a kérdés, hogy vajon Kanye Westet mennyire fenyegeti az eltörlés veszélye. A válasz: semennyire, ugyanis saját bevallása szerint a cancel culture felett áll. Ezzel pedig magunkra hagy minket, és gondoljunk is róla bármit, mindent átható jelenlétében van valami megnyugtató: töretlen ambíciója és spontaneitása azt üzeni, lehet kiút az orwelli disztópiából.

Posztmodern technoesztétikák a vizuális kultúrában

Eged Bertalan



Tank Girl (1995), rendezte: Rachel Talalay, © Photo 12 / Alamy Stock Photo

Ahogy azt Brian McHale, amerikai irodalomteoretikus részletesen elemzi *Postmodernist Fiction* című könyvében (melynek jelenleg még nincs magyar fordítása – *a szerk.*), a modernitás és posztmodernitás közötti átmenetet a műveket alapvetően strukturáló kérdések fókuszának megváltozásában is felfedezhetjük. Míg a modernitás fő irányultsága episztemológiai jellegű, tehát a fő kérdése az, hogy mit és hogyan tudhatunk a világról, addig ez a teoretikus faggatózás a posztmodernre sokkal inkább ontológiai jellegűvé válik: a kérdés nem az többé, hogy mit tudhatunk a világról, hanem az, hogy melyik világban vagyunk egyáltalán. Míg a modernitás irodalmának populáris kistestvérműfaja a krimi volt, addig a posztmodernnek kétségkívül a sci-fi és a fantasy. Úgy vélem, ez a megállapítás kiterjeszthető más művészeti ágazatokra is, legyen az akár a film vagy a képzőművészet. A digitalitás és az internet elterjedése, valamint a poszthumanizmus és a posztantropocentrikus perspektíva megjelenése pedig még inkább felerősítette azt a lételméleti bizonytalanságot, amely valamilyen módon jelentős számú kortárs alkotást körülleg. Az emberi szubjektum létállapotának, egocentrikus percepciójának és valóságának megkérdőjelezése, valamint a különböző nonhumán, természeti-technológiai jelenségek egyre erőteljesebb tematizálása mind a mchale-i diagnózist támasztják alá.

Ez a fajta elbizonytalanodás, a határok elmosódása, az átfogó metanarratívák megkérdőjelezése azonban maga után vonhatja a reflexív tudat és a művészeti képzelet felszabadulásának mozzanatát is. Gilles Deleuze és Félix Guattari *Mi a filozófia?* című művében amellet érvelnek, hogy az nem más, mint fogalmak termelése: a nyelv, a magyarázat, az interpretáció mentén nem felfedezzük, megismerjük és leírjuk a már létező világot, hanem a maga valóságában teremtjük meg azt. Ugyanígy a művészet sem pusztán



Részlet a *Fallout 4* (2015) című játékból

bemutat vagy kifejez valamit, hanem teljesen másik világot, másik ontológiai síkot hoz létre önmagában. A posztmodernben az egyetemes valóságot és a realitást felváltja a mikronarratívák és az egyéni, individuális világok és értelmezések tobzódó sokasága. A lehetséges referenciapontok és ismeretelméleti kapaszkodók elbizonytalanodásával a kortárs művészet középpontjában már nem az áll, hogy mi van, hanem az, hogy mi lehetséges. A fogalmak, értelmezések, valóságok és ontológiai dimenziók potenciális változatai szinte végtelen számban és formában özönlik el az online és offline kulturális-művészeti mezőt.

A következőkben néhány ilyen, potenciális valóságokat teremtő esztétikai stratégiát fogok vázlatosan bemutatni. Olyan kortárs stílusirányzatokról van szó, mint a cyberpunk, a steampunk, a solarpunk, a dieselpunk vagy az atompunk. Az ezekhez kapcsolódó, szinte végtelen számú alcsoporthoz kialakulásában, terjesztésében és befogadásában hatalmas lendületet hozott a digitális sokszorosíthatóság és az internet elterjedésével felvirágzó részvételi kultúra. Mindegyik szóban forgó mikroszáner jól körülhatárolható forma- és tartalomkészlettel rendelkezik, ezek segítségével képes saját esztétikai hálóját létrehozni. A stílus-

irányzatok és a körük szerveződő szubkulturális csoportok közös jellemzője, hogy valamilyen ukrónia, azaz alternatív történelem vagy narratíva mentén alkotják meg heterotópikus és anakronisztikus világaikat. Ezen felül még két, szinte mindegyikben közös tulajdonság kapcsolja őket össze: főként kisebbségi jellegéből adódóan mindegyik irányzat a hetvenes, nyolcvanas évek punkmozgalmainak továbbörökítőjeként tekint önmagára, ha nem is feltétlenül politikai, de esztétikai értelemben mindenképpen. A szembehelyezkedés a mainstream tendenciákkal leginkább a stílusok felforgató vizuális nyelvezetében ragadható meg. Online és offline szubkulturális létmódjukból adódóan kívül esnek mind a magas-, mind pedig a populáris kultúra mezején, ezáltal köztes, transzkulturális és transzmediális teret hoznak létre. Így egyfajta eszképpista lázadást valósítanak meg, valamilyen elkülönülést a megszokott kulturális tartalmaktól és esztétikai minőségeket képviselő gyakorlatoktól. A második közös jellegzetesség tartalmi: szinte mindegyik stílusirányzat valamilyen technológiai vívmány vagy erőforrás köré szerveződik, legyen az a gőz, a kőolaj, az atom- vagy a megújuló energiaforrásokból nyert villamos energia. Ha nem energiahordozóról



Helényi Tibor plakátjai a Csillagok háborújához: Egy új remény (1979), A Birodalom visszavág (1981), A Jedi visszatér (1984), forrás: tiborhelenyi.com

van szó, akkor is valamilyen kezdetben utópikus, idealizált technológiai fenomén kerül a középpontba, amely aztán működésbe hozza az adott technoesztétikát. Ilyenek a számítástechnika, a lézertechnológia, a nanotechnológia vagy ezek üledékes kacatként lerakódó disztópikus maradványai, mint ahogy ezt a cyberpunk, raypunk, bio-punk, nanopunk, salvagepunk vagy

scrap-punk esetében is látjuk. A technológiáról való kritikai vagy affirmatív gondolkodás középpontjában az a tapasztalat áll, hogy a kultúrát, a gazdaságot és a társadalmakat hajtó konkrét fizikai erőforrások – vagy elvontabban a logisztikai és technikai apparátusok – aktív, az emberi élet minden területét befolyásoló tényezővé nőttek ki magukat. Az itt szereplő

irányzatok ennek a létállapotnak a kifejezésére, valamint az említett technológiák átesztétizálására és bizonyos fokú érzékiesítésére töreksenek. Lázadásuk a valóságos erőforrások, technológiák eltérítésében, transzformációjában, valamint az időbeli eltolásból eredő retrofuturista múlt, máskor a közeli jövőök disztópikus vagy utópikus elképzelése mentén érhető tetten.



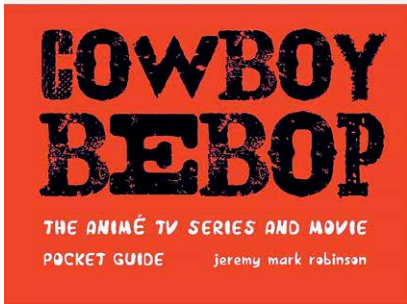
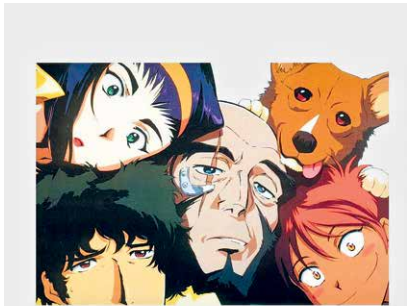
A másság, az eltérés, a kívülállás érzetét egy technoalteritás létrehozásával, a jelenlegi valóságunk és idősíkjaink mutációja által érik el.

Az egyik legkézenfekvőbb rendszerezési lehetőség az időrendi tagolás, a történeti felosztást pedig a steampunk irányzatával lehet elkezdni. A 19. században, az első ipari forradalom árnyékában a termodinamika, a gőzgépek, a hatalmas acélszerkezetek korában a technológia még egyértelműen a mechanikus géppel azonosítható. A steampunk mikronarratívájában a technikai fejlődés a gőzgépek tökéletesítésében és mindenre kiterjedt hasznosításában csúcsosodik ki. Egyszerre antik és modern esztétikájában a viktoriánus kor futurista elképzelései érvényesülnek. Jó példák lehetnek a *Mortal Engines* (*Ragadozó városok*, 2018), a *Wild Wild West* (*Vadiúj vadnyugat*, 1999) vagy a *Stardust* (*Csillagpor*, 2007) című filmek, amelyek főként díszletükben mutatnak steampunk jegyeket. A jelenkori kulturális termelésben a steampunk inkább külső díszlet, mintsem önálló műfaj, míg például a cyberpunk esetében a külső, formai karakterológián kívül hangsúlyosabb szerepet kapnak tartalmiteoretikus vagy narratív-poétikai sajátosságok is. A steampunk inkább mondható jól körülhatárolható stílusjegyek mentén szerveződő stílusirányzatnak, amely környezetet biztosít a hagyományosabb műfajoknak: a kriminek, a westernnek vagy a fantasy-nak. Ezért sem véletlen talán, hogy a steampunk főként az alkalmazott művészeti ágazatokban fut be nagy karriert – a divat, a belsőépítészet vagy a dizájn területén.

A második időbeli csomópont a raypunk vagy laserpunk irányzathoz köthető, amely a 20. század első harmadában született tudományos-fantasztikus regényirodalom képzeletéből meríti fő esztétikai jellemzőit. Itt merül fel először az űrutazás, az extraplanetáris kolonizáció, a kapcsolatfelvétel lehetősége idegen, földönkívüli

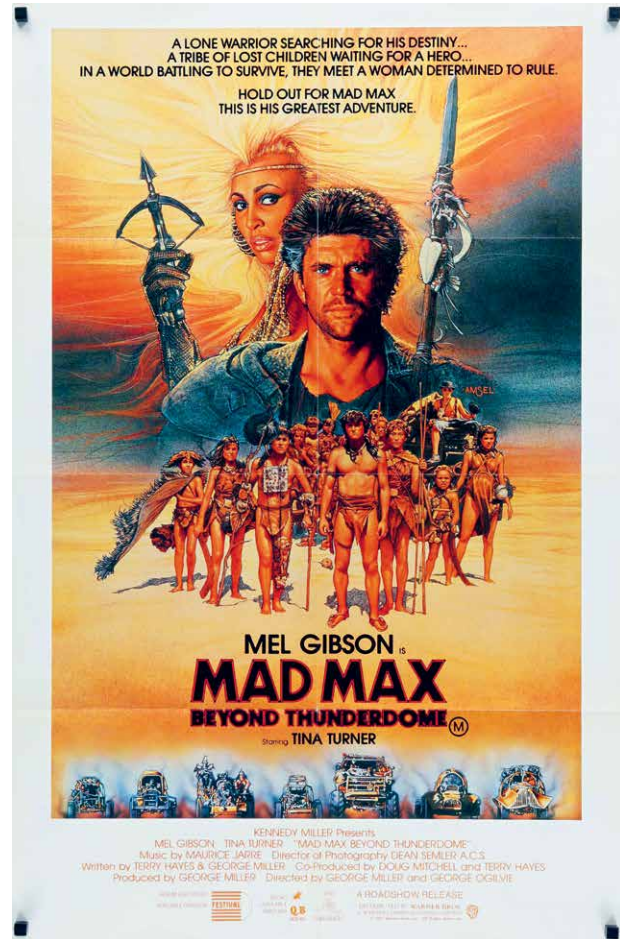
civilizációkkal. A jelenkori internetes termelés a steampunkhoz hasonlóan sajátos atmoszféra és látványvilág megteremtésére törekszik. Kihalt, vörös sivatagos marsi tájak, kezdetleges lézerfegyverek, a húszas, harmincas évek amerikai divathullámai és furcsa nonhumán lények alkotják a raypunk szintén retrofuturista esztétikáját. Amint az sok más stílusirányzatnál is megfigyelhető, az új technológia még gótikus misztikussággal van jelen a történetekben és a látványvilágban: megmagyarázhatatlan, kísérteties működésmódjában még jól elkülöníthető mint az ember kiterjesztése és uralkodásának eszköze. A raypunk komoly hasonlóságokat mutat a western műfaji sajátosságaival, az űrkolóniák és idegen bolygók fiktív környezetében azonban sajátosan szürreális és pszichedelikus elemeket is tartalmazhat. A skála a *Star Trek* (*Űrszekerék*) és a *Csillagok háborúja* klasszikusnak mondható univerzumaitól kezdve a *Cowboy Bebop* (1998–99) animén át egészen a *Fantastic Planet* (*A vad bolygó*, 1973) című kísérleti animációs tudományos-fantasztikus meséig tarthat.

Lineárisan haladva az időben két újabb szubzsáner következik: a dieselpunk vagy steelpunk, valamint az atompunk. Fontos különbség közöttük, hogy míg az előbbi inkább a két világháború közötti európai kultúra technoszférikus elemeit olvasztja magába, középpontban az acél olajos csillagászával és a dízelmotorok zakatoló monstrozitásával, addig az utóbbi sajátosan az ötvenes évektől kezdődő, hidegháborús atomkor és az érett, háború utáni kapitalizmus felvirágzásával együtt járó amerikai álom idealisztikus továbbgondolásából vagy eltorzításából táplálkozik. Ezeknél az irányzatoknál a technológia már nem rendelkezik azzal a „varázslatos” aurával, mint a korábbiak esetében. A tudományos racionalitás domesztikálta és szervesen beágyazta a technológiákat a mindennapi életbe, instrumentális jellegük talán ebben a két



Jeremy Mark Robinson: *Cowboy Bebop*, könyvborító, Crescent Moon Publishing, 2015

változatban a leghangsúlyosabb. Habár két különböző, egymástól független stílusról és világalkotásról van szó, a *Fallout* nevű, jó pár részt és kiegészítőt megélt videójáték-sorozat mégis zseniális módon kapcsolja össze a két eltérő irányzatot. A játék története szerint valamikor a közeli jövőben az emberiség eljutott az atomenergia békés célú felhasználásának mérhetetlen kényelmet és jólétet eredményező fokára, a bekövetkezett atomháború azonban apokaliptikus, radioaktív romhalmazzá változtatta a Földet, és a túlélők a múlt katonai és civil technológiáinak barkácsoló újrahasznosítása által próbálnak meg túlélni. Az elmúlt utópisztikus jövő maradványai és a posztapokaliptikus jelen egy roppant érdekes, jövő utáni jövő képét rajzolja fel a befogadó játékosok számára. A posztapokaliptikus narratívák ezen felül szinte elkerülhetetlenül mozgásba hozzák a salvagepunk vagy scrappunk esztétikai minőségét: gondoljunk csak a *Mad Max* filmekre vagy a *Tank Girl* (1995) poros, ócskavasból összetákolt világára.



Richard Amsel plakátja az 1985-ös *Mad Max Beyond Thunderdome* (*Mad Max 3. Az igazság csarnokán innen és túl*) című filmhez, forrás: *Falra fel!* Plakátárverés / Axioart, © Múzeum Antikvárium

A hetvenes és nyolcvanas évekkel el-érkeztünk ahhoz a ponthoz, ahonnan maga a cyberpunk is elrugaszkodik. Az itt felsorolt technoesztétikák ősműfaja és egyben a legjobban kutatott műfaji stílusirányzat a cyberpunk: a technológia a cyberpunkkal egyértelműen kilép pusztán instrumentális létmódjából, és aktív, önálló, valóságalkító ágensként kezd el működni, mint a mesterséges intelligenciák, RAM-okra feltöltött emberi tudatok vagy a cybertér. A cyberpunk pozitív-utópikus változatai jelölik az utolsó időszakaszt a történeti csoportosításban, hiszen ezek az utópiák a legtöbb

esetben már „tisztán” a jövőben játszódnak, nem pedig valamilyen retro-futurista, elképzelt múlt felől létrehozott jelenidőben. A biopunk és a nanopunk még nem feltétlenül optimizmusa miatt sorolható ide; az egyik legjelentősebb nanopunk mű Greg Bear *Blood Music* (*A vér zenéje*) című 1985-ös regénye, amely egy emberek által kreált intelligens vírus elterjedését és emberekre gyakorolt hatásait mutatja be roppant érzékletes módon. A biopunk irányzata szintén szűkítő, közelítő perspektívából tematizálja az emberi test határainak technológiák általi feloldódását. Ezekkel szemben

a solarpunk és a hydropunk nevezhető a legpozitívabb és a legoptimistább jövőképpel rendelkező szubzsánernek. Központi kérdésköreik közé tartoznak az ökológiai válság és megoldásai, valamint a hozzájuk kapcsolódó környezetfilozófiák esztétikai reflexiói. A harmónia, a bizakodás, az idealisztikus utópizmus mentén a technológiák ismét új viszonylatba helyeződnek. Ezek a műfajok a hagyományosan modern dualizmusok – mint a mesterséges-természetes, technológia-környezet, kultúra-természet – felszámolására törekuszenek, és a teória-fikció¹ segítségével próbálnak ismét valamilyen



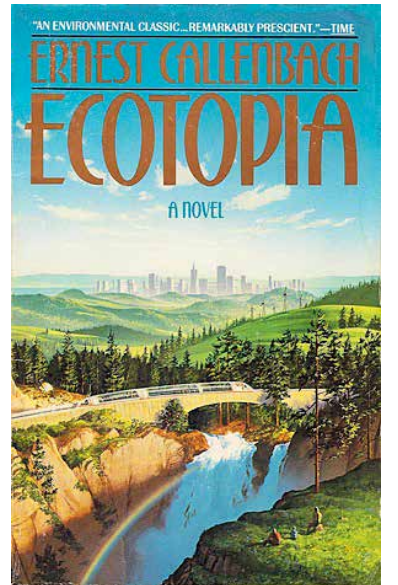
Az 1979-es *Mad Max* japán plakátja, forrás: elozetes.hu



Nausicaä of The Valley of the Wind (1984), rendezte: Hayao Miyazaki © Moviestore Collection Ltd / Alamy Stock Photo

utópisztikus jövőképet megalkotni az emberiség számára. A cyberpunk sötét, borús, tech-noir környezetével és világfelfogásával szemben a solarpunk a reményteli hangulat és atmoszférák megteremtésén dolgozik. Ide lehetne sorolni Ernest Callenbach *Ecotopia* című 1975-ös regényét, amely meghatározó fontosságú az irányzat számára, de érzésvilágukat tekintve a *Princess Mononoke* (*A vadon hercegnője*, 1997) és a *Nausicaä of the Valley of the Wind* (*Nauszika – a szél harcosai*, 1984) című kiváló japán animéket is. Az ismertetést természetesen még hosszasan lehetne folytatni, hiszen a rizomatikusan szerveződő stílusirányzatok és mikrozsánerek száma állandóan termelődik és mozgásban van. Azért nevezem a fenti irányzatokat technoesztétikai stratégiáknak, mert mind-

egyik a kortárs technoszférikus valóság megjelenítésén és fiktív eltérítésén dolgozik. A kritikai reflexiók mellett, amelyekből ma igazán bővelkedünk, fontosnak tartom az alkotó-teremtő képzelet pozitív felszabadításának lehetőségeit is. A kapitalista realizmus árnyékában a kultúrának meg kell próbálnia újra és újra elgondolnia saját jövőjét, de a másságot és a kultúrán kívülit is. Úgy vélem, fontos bízunk a képzelet valóságteremtő erejében, még akkor is, ha a kapitalizmus reterritorializáló tendenciái minden sarkon fenyegetőn leselkednek rá.



Ernest Callenbach 1975-ös *Ecotopia* című könyvének borítója, 1990-ben megjelent kiadás, Bantam Books, New York

¹ Lásd: Mark Fisher: *Flatline Constructs: Gothic Materialism and Cybernetic Theory-Fiction*. New York, Exmilitary, 2018



Révész László László: *Pesti leányka Eger mellett*, 1986, akril, vászon, 120 × 200 cm, © Révész László László, fotó: © Sulyok Miklós / HUNGART © 2022

a *Hold* (1987), illetve az 1986-ban a Stúdió Galériában rendezett önálló kiállításán szereplő képek, köztük a cím-ben az összetartozó szókapcsolatok megbontásával játszó *Pesti leányka Eger mellett* is. Révész festészetének unheimlich idegensége a művek ezüstösen-hidegen csillogó okossága vagy sötét színekbe, gyakran monokrómba oltott színösszetétele, bábszerű figurái, cezanne-osan elrajzolt, sommázó kompozíciói mellett mindennek a hazai művészetben ritka, felszín alatti jelenléte révén is realizálódik. Révész ráadásul rendszerint eljátszott a képen vagy írásban megteremtett világ öntudatra ébredésének az európai kollektív emlékezetben például a Pygmalion formájában elő-előbukkanó kérdésével is. A Liget Galériában 2016-ban rendezett,

Gulli Vera fiktív alakja köré épített, valamint a Stanisław Lem novellájára épülő, Neon Galériában rendezett *Serviam – Non Serviam* kiállításokban nagy szerepe volt ennek a problémának. A *Non Serviam* a félretett és Révész megfogalmazásában „gulácsys mágikus realista” nyolcvanas években született művek kiállításának folytatása volt a Paksi Képtárban 2019–2020-ban Roskó Gáborral közösen rendezett, *A végzet hatalmas* címet viselő tárlata. Fenegyerek, rosszcsont – ezek a visszatérő jelzők kísérték a sajtóban Révész László László tevékenységét, illetve az általa képviselt rejtőzködést, a modernizmus és posztmodernitás mögé egyaránt állandóan beleső ironikus és rezignált viszonyt a művészeti fejlődéskoncepciókkal. (Ezt hangsúlyozza

a Révésszel közösen kiállító Christian Zillner is 2010-ben Révészről írt, külön kiadványként megjelent esszéjében.⁴⁾ A hazai közegben ritka ez az európeér mentalitást nagyon komolyan vevő, klasszikus műveltségen alapuló attitűd. Hajdu István citoyennek nevezte egyszer, széles e világon otthonosan mozognak Amerikától Németországon át Olaszországig, művészete jellegét tekintve is. Hajdu Révész-olvasatában ennek megfelelően fontos szerep jut Farkas Istvánnak, de ugyanakkor a nagybányai hagyományok képviselőinek is. Mégis, a frivol-nagyvilági, ugyanakkor tartózkodó, intellektuális atmoszféra Hajdunak azt a felvetését is indokolja, amely eredendően kozmopolita művészetnek írja le Révész par excellence

melankolikus alkotásait, és az urbánus elidegenedés tapasztalataiból táplálkozó olyan kiemelkedő nemzetközi alkotók között látja gyökereit, mint Munch, Kees van Dongen vagy Frans Masereel. A képeket jellemző, a nézőt egyszerre magához láncoló és magáról „ledobó” töredékesség azonban nem csupán művészettörténeti és irodalmi vonatkozású esztétikai kapaszkodókat rejt, hanem eredendő kapcsolatot is: a filmmel. Révész – nemzedék- és alkotótársaival együtt, akikkel szoros közösséget alkottak – az Erdély körül formálódott INDIGO-csoport tagja volt, és ismerte Erdély felfogását a spiritiszta szeánsz és happening párhuzamáról. Ugyanakkor az említett, 2000-ben adott interjúban elmondta, hogy Erdély szeánszfotóit nem látta, csak a téma családi vonatkozásairól volt tudomása (ti. Erdély édesanyja médium volt). Révész festett is „szeánszképeket”, sőt ahogy Eva Schmidt Révész 1990-es székesfehérvári katalógusában kifejtette, Böröcz Andrással közös performanszaiban is előfordulnak ebből a témakörből származó elemek, mint például a levitáló gyufás skatulya motívuma, amelyben az empirikus kísérlet, a szellemi-spirituális, sőt mágikus esemény és a megtévesztés rétegei egymásba játszódnak. Ez a – az érzékelés rétegeire is kiterjesztett – sokrétegű idézetesség, a múlt különböző, nosztalgikus és egyúttal analitikus újrarájátszásából táplálkozó szerkesztés a performanszduó közös és külön-külön készült műveinek is sajátossága. Ez a közösség, „posztavantgárd kör” – amely életre hívta a murális mesterképzés megújítását is a főiskolán 1981–82-ben⁵ – nagyrészt nem az *Új szenzibilitás* eseményeihez csatlakozott, hanem az Óbudai Galériában 1985-ben rendezett *101 tárgy. Objektművészet Magyarországon 1955–1985* című kiállítás által felvázolt, számos ponton a klasszikus avantárdhoz is kapcsolódó irányhoz, illetve egy évvel később az *Idézőjelben* című székesfehérvári kiállítás gárdájához. Az *Idézőjelben* – az új

szenzibilitással párhuzamosan jelenlévő alkotói módszerek felmutatására – azokat a kritikai attitűddel rendelkező, a groteszk és az ironia nyelvén beszélő alkotókat igyekezett összefogni, akik felfogásában a neoavantgárdral erős folytonosság feltételezhető, miközben alkotásaik sokszor az avantgárd paródiájaként is értelmezhetők. A közösség – amelynek magja a nyolcvanas évek végén *Négy muskétás* néven működött: Révész, Böröcz András, Roskó Gábor, Sugár János – az INDIGO mellett szorosan kötődött a szentendrei Vajda Lajos Stúdióhoz, az akkori friss alternatív művészeti világ legaktívabb és legnyitottabb fórumához is. Révész részt vett a szentendrei aranykor olyan kiállításain, mint az *Űrkorszaki csont és bőr* vagy az *AKTók*. Konceptuális hagyományokhoz kapcsolódását jelzi szereplése a *Nemzetközi mail art kiállítás*on az FMK-ban vagy az utólag nagy rendszerváltós tárlatként elhíresült *Kék Iron* című dunaújvárosi kiállításán. Révész életművének tetemes része ugyanakkor mozgóképes munka, ami a kilencvenes évektől került előtérbe – a Képzőművészeti Főiskola előtt

a Pannónia Filmstúdióban dolgozott, a Kokas Ignác osztályában elvégzett festő szak után pedig animációs filmezést tanult az Iparművészeti Főiskolán –, de a filmstill-hangulat már a nyolcvanas években is jellemző volt hagyományos értelemben vett képzőművészeti alkotásaira, hogy azután a különböző médiumok közötti folyamatos kapcsolat és átvitel meghatározza pályája alakulását. Legutóbb Czene Márta olvasta össze érzékeny írásban Révész filmes munkáit és festményeit a *Balkon 2020/3.* számának oldalain,⁶ arra a következtetésre jutva, hogy a Révész-életmű alapkérdései a mimézis művészetre vonatkoztatható örök, ellentmondásokkal teli kapcsolatának sajátosságaiból vezethetők le: ilyen a tükröződés mint az ábrázolóművészet metaforája, a reneszánsz perspektívaelmélet mint a képi elbeszélés lehetőségének eszköze (erről például a tekintetek irányát jelző látógúllak tanúskodnak, elsősorban a *Tudomásulvétel* című kiállítás anyagában – *Jelenet*, 1992; *Kínai sor*, 1993 –, de már az 1988-as *F.A.N.* című képén is, amelyet *A végzet hatalmas* című



Révész László László: *Jelenet*, 1992, olaj, vászon, 120 × 160 cm, © Révész László László, fotó: © Sulyok Miklós / HUNGART © 2022

kiállításon lehetett látni a Paksi Képtárban) vagy az ismétlés és eltérés mint a képcsinálás örök motívuma. Czene egyenesen Révész névkettőzését, a László megismétlését is ezzel hozza összefüggésbe, és a híres-hírhedt álmédium László László nevének kölcsönzésében és sajátjával való összeolvasztásában is a valóság hamis illúzióját keltő ábrázolás metaforáját véli felfedezni. Tulajdonképpen a *Bepörögés* címet viselő 1986-os vizsgafilmje – szinkronban spirál formára épülő festményeivel – is az értelmezés nézetek és a nézés iránya általi meghatározottságának, illetve a televízió által sugárzott látvány valósággá válásának kérdéseit veti fel, miközben az alkalmazott vizuális poénok sora vegytiszta szórakozást nyújt.

A tükrözés, ismétlés, azonosság és eltérés motívumai valójában már az 1979-től egy évtizeden át rendezett Böröcz-Révész-performanszokban megjelentek. Azt Böröcz elmeséléséből tudni, hogy a duó már a főiskolai időszak kezdetén készült fotósorozatokban is használt tükröt, felvetve a Révész motívumkincsébe beépült dichotómiát a megfigyelő-megfigyelt jelentéséről a tekintetek irányának mentén. Révész Böröcz Andrással közösen létrehozott „műsorai” rájátszottak arra a színházi, illetve börtönszínházi toposzra, amely a duóból, az előadó megkettőződött jelenlétéből fakadt. A magas- és tömegkultúrát, magánmitológiát és a klasszikus európai kultúrkincs, illetve festészettörténet elemeinek szabad mozgatóját mindenféle megkötés nélkül végrehajtó, kollázsszerű esztrádműsorok, vagyis a posztromantikát és melankóliát dadaizmussal és humorral keverő „festők színháza” egészen sajátos színpontot jelentett a nyolcvanas évek hazai művészeti életében. Először ők juttatták be a performansz műfaját hivatalos helyszínekre a késő Kádár-korszakban – egészen pontosan a Műcsarnokba a *Péter és a farkas* című műsorral 1985-ben, Néray Katalin támogatásának köszönhetően. 1986-ban az ő



Révész László László: *Gulli Vera*, 2016, 1140 × 1650 mm (380 × 550 mm-es elemekből), szén, ceruza, papír, © Révész László László, fotó: © Sulyok Miklós / HUNGART © 2022



Révész László László: *Archive Pictures II (Archív képek II.)*, 2009, szén, ceruza, papír, 1512 × 4000 mm © Révész László László, fotó: © Sulyok Miklós / HUNGART © 2022. 2022. augusztus 28-ig megtekinthető a pécsi m21 Galéria *Az űr – Alternatív kozmoszok* című kiállításán.

közreműködésükkel valósult meg a *Hanglomez* című összművészeti esemény a Városligetben, a kortárs nyugati, a társművészetek együttműködésére építő rendezvények szellemében. Festett részletektől a multimediális eszközökig (vetítés, film) mindent hierarchiamentesen használó és a bizarr dekorativitás ellenére konceptuális indíttatású performanszaikban egyaránt alkalmaztak professzionális, civil, ismert és ismeretlen szereplőket, erőteljesen reflektálva az avantgárd kísérleti színház hagyományaira is. Bekerülésük a kölni performansz-galériát, a Moltkerei Werkstattot üzemeltető Elisabeth Jappe által az 1987-es documenta 8 részeként kurált *La Fête Permanente* performanszszekcióba vagy Czeglédy Nina⁷ segítségével szervezett kanadai és amerikai (1984–85) előadásai nemcsak azt mutatták meg, hogy működésük a korszellemmel szinkronban volt, hanem megerősítette gondolkodásmódjuk nemzetközi, de a közép-európai kultúrában erősen gyökerező jellegét is. A Kasselben bemutatott *Hajnal (DAWN Carlos)* című performansz a Don Carlos-téma körüli kultúrtörténeti utazás, amely a Böröcz–Révész-performanszok individuális mitológiájából ismerős

motívumokat használja: szerepek váltását, gyertyát, cigarettát, rúzszt, történelmi jelmezt (az „elrontott színház” szellemében). A sajátos narratíva a történet egy-egy elemét emelte ki és helyezte új megvilágításba, áthallásos formában használva (ld. Ikarosz szárnyai mint birodalmi jelképek párhuzamba állítva az elnyomás ellen lázadó Don Carlos drámájával), lényegében – gyakran a humor által – dekonstruálva azt. Ahogy ebben az esetben is, munkáik gyakran indultak ki a multimediális opera műfajából – még az emlegetett, Roskóval közösen rendezett paksi kiállítás címében is Verdi romantikus operájával űzött szójátékra ismerhetünk –, amely mellett az európai mitológia alaprétegeként jelent meg a potenciális referenciák sorában. Ennek az írásnak a címe is az opera genealógiájából származik: elsőként Simon Zsuzsa használta Révész munkáinak és felfogásának analógiájaként, és ebben az értelemben vettem kölcsön ehhez a szöveghez.⁸ Ahogy Böröcz számára a kentaurfigura, Révész számára Ikarosz alakja tűnik alapvetőnek a Pataki Gábor megfogalmazásában „mítoszvesztett” válásban. Egyenesen pátozsfornulának és egyúttal dekonstruálándónak tűnik, de az apa alakját

jelképező ingmotívum is gyakori, és összekapcsolódik Nesszosz figurájával, akit a művész több formában, például a már önállóan rendezett *A balerina almája* című performanszban is szerepeltetett 1988-ban (Szegő György egyenesen ezt a címet – *Nesszosz inge* – adta egy 1989-ben a *Művészetben* megjelent, Révésszel foglalkozó írásának⁹). Különösen érdekes, hogy az alkotó egyik legerősebb és vissza-visszatérő motívuma az űr és az űrkutatás – ezzel nincs egyedül generációjában, azaz azon művészek között, akik az űrkutatás boomját és a space race-t gyerekként élték meg. Két – főiskolai, illetve egyetemi – murális munkája is az űr és a repülés (Ikarosra visszavezethető) kérdésével foglalkozott. Utóbbi az űrhajós képébe áttűtetett önarckép, illetve űrhajók, repülőgépek együtteséből épül fel. Éppúgy, mint a 2009-ben a Kiscelli Múzeumban rendezett *Az én egem, az én hatvanas éveim* című családtörténeti indíttatású kiállításon, ahol az űr mint gigantikussá növesztett távolság és meghódítani való idegenség, egyúttal az üzenetközvetítés közege tűnt fel. A bolygóközi vonzás a családi kapcsolatok, az elidegenedés és a távolság metaforájaként jelenik meg – erről a kiállításról Mélyi József

Mozgó Világban megjelent beszámolója adja a legteljesebb képet.¹⁰ A személyes nosztalgia vegyítiszta megnyilvánulásaként már ezen a kiállításon is szerepet kapott az alkotó gyerekkorának tárgykultúrája, ezt vitte tovább 2010-ben Révész a Raiffeisen Galériában rendezett kiállítása. Különös kapcsolat, hogy Szenes Zsuzsa már 1987-ben, az *Élet és Irodalom* hasábjain a soha el nem felejtett gyerekkor csodálatos tárgyakat teremtő mesevilágának lenyomatát látta megőrződni Révész rajzaiban.¹¹

Hegyi Lóránd 2021-ben megjelent, egy korábbi rajzművészeti kiállításra visszavezethető tanulmánykötetében¹² „a létezés permanens szimulákroma”-ként hivatkozik Révész műveire, de egyúttal felhívja a figyelmet arra, hogy ezek a művek a képi ábrázolás hitelességével kapcsolatos alapvető kételyeknek is helyet adnak. Révész egyrészt a posztnagybányai Gresham-körben gyökerező, azaz egy megtépázott polgári világ töredékeiből építkező, ugyanakkor a konceptuális és posztkonceptuális művészet gagbe oltott komolyságát őrző, de mindezt idézőjelbe is helyező műveit minden bizonnyal innen, a művészetelmélet sűrű hálóján túlról, de mindig a létbe és világba vetettek sorsával együttérző humorral kell szemlélni.



Révész László László: *A balerina almája*, 1988, performansz, Kortárs Művészeti Napok, ELTE Esztétika Tanszék, Budapest, © Révész László László / HUNGART © 2022

[1] A mozgóképes és komputerművészeti vonatkozásokhoz Seres Szilvia a művésszel készült interjúja segít közel kerülni: Seres Szilvia: „Títok nélküli világban nem lehet motivált az ember.” In: *Artmagazin Online*, artmagazin.hu/archive/2559; illetve Topor Tünde beszélgetése, amely holisztikusan tekinti át Révész munkásságának aspektusait: Eszképiasta attitűdből micsoda légvárak épülnek... In: *Balkon*, 2014/1., 14–21. o. [2] Hajdu István: A sors üressége és hidegsége, melybe olykor egy kis gazdagság és melegség is vegyül. In: *Beszélgő Hetilap*, beszelo.c3.hu/cikkek/a-sors-uressege-es-hidegsege-melybe-olykor-egy-kis-gazdagsag-es-melegseg-is-vegyul [3] Mélyi József: Elfűrészelt Tiepolók. In: *Balkon*, 2000/3–4., 34. o. [4] Christian Zillner: *Beyond Modern and Postmodern. The Work of Hungarian Artist László László Révész*, issuu.com/laszlolaszlorevesz/docs/zillner_on_revesz [5] Révész vonatkozó művei egyrészt főiskolai diplomamunkája, aztán a murális szakon a Karolina úti Ortopédiai Klinika falára készült, alumíniumra kasírozott fotómontázsa. A főiskolai murális szak (diploma utáni mesterképzés) megújítása is az INDIGO kemény magjához, köztük Révész nevéhez kötődik: a kortárs szemléletű murális művészet lehetőségeit kereső baráti-alkotói közösség működésének azonban egyetlen tanév után ugyanaz az egyetemi vezetőség vetett kurtán-furcsán véget, amelyik egy évvel korábban nagy örömmel üdvözölte a kezdeményezést. [6] Czene Márta: Elvágyódás oda, ahol éppen vagyunk. Révész László László mozgóképes munkássága az ábrázolás tükrében. In: *Balkon*, 2020/3., 12. o. [7] Czeglédy Nina képzőművész, kurátor, egyetemi oktató a művészetek és a természettudományok közös területein kutat és alkot. Budapesten született, Kanadában él. [8] *Dramma giocoso*: játékos vagy vidám dráma, melyben keverednek a vígoperai és a tragikus zenei elemek – a szerk. [9] Szegő György: Nesszosz inge. In: *Művészet*, 1989/7., 1. o. [10] Mélyi József: A nosztalgia vakfoltja. In: *Mozgó Világ*, 2009/9., 109–112. o. [11] Szenes Zsuzsa: Bemutatjuk Révész László grafikáit. In: *Élet és Irodalom*, 1987. november 20., 12. o. [12] Hegyi Lóránd: *Drawing in the Age of Uncertainty*. Milánó, Silvana Editoriale, 2021, 20. o.

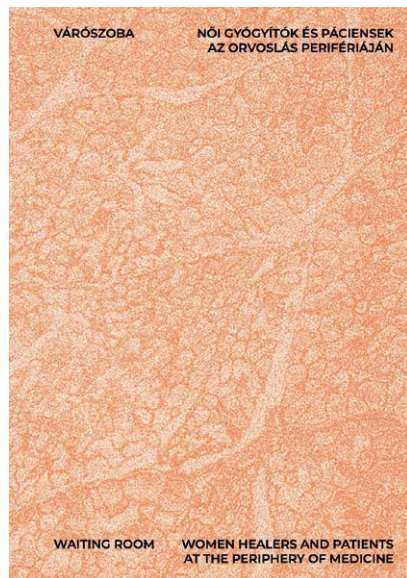


Az Orvostörténeti Múzeum állandó kiállításával párbeszédbe lépő képzőművészeti intervenciókról Lépol Zsanett számolt be részletesen az *Artmagazin* 124. lapszámában.¹ A cikk a kiállítás narratívája mellé idézte K. Horváth Zsolt a bundátlan Vénuszról írt cikksorozatát (amely később könyvként is megjelent²). A *Városzoba* kiállítás katalógusába K. Horváth Zsolt mellett Darida Veronika, Sándor Judit, Csányi Gergely és Kerényi Szabina, valamint Szőke Alexandra írt tanulmányt a női orvoslás és páciensi helyzetek, a női test szabadsága és megítélése szempontjából. A projekthez a katalógus 2021-es megjelenése alkalmából térünk vissza.

Határtárgy

Balajthy Boglárka

Városzoba. Női gyógyítók és páciensek az orvoslás periferiáján.
Szerk. Gadó Flóra – Lázár Eszter – Nagy Edina – Öze Eszter.
Friedrich-Ebert-Stiftung, Budapest, 2021, 90 oldal, 2500 forint



A *Városzoba* című kiadvány borítója és egy belső oldalpárja. Grafikai terv: © Neszmélyi Réka, a projekt arculata: © Vékony Dorottya

A *Városzoba. Női gyógyítók és páciensek az orvoslás periferiáján* című projekt a Semmelweis Orvostörténeti Múzeum (SOM) gyűjteményére reflektáló, interdiszciplináris programsorozat volt. Középpontjában az a különösen égető kérdés állt, hogy mit jelent(ett) nőnek lenni az orvoslás (férficentrikus) tudománytörténetében. A projekt záróakkordjaként a kurátorok szerkesztésében katalógus is megjelent 2022 februárjában.

A kiadvány előszavában a kurátorok nemcsak az Orvostörténeti Múzeumban létrejött kiállításhoz nyújtanak általános bevezetőt, hanem mély merítést kapunk a kortárs képzőművészetben lejátszódott „medikalizációs fordulathoz”³ kapcsolódó nemzetközi alkotók és kiállítások, elméleti referenciák sűrűjéből. A jól felépített prológusban pillanatok alatt kirajzolódik az 1990-es évek végén megjelenő múzeumi intervenció története, valamint a szerzők kitérnek olyan kritikai irányzatokra is, mint például a radikális egészségügyi aktivizmus jelensége. Nemcsak a borító és a műtárgyfotók⁴ adnak lelkesedésre okot, hanem az is, hogy a kiadvány jó arányokkal dolgozik: legyen szó a grafikai, tipográfiai megoldásokról vagy épp a szövegek terjedelméről – kiváltképp ezekről. A projekt része volt egy, a Közkincs Könyvtárban megrendezett (a Covid miatt végül az online térbe átkerült) beszélgetéssorozat, amelynek során több szociológus, társadalomtörténész, esztéta és jogász-bioetikus beszélt a művészek alkotásaiban tematizált nő- és orvostörténeti jelenségekről; az elméleti szövegek ezen beszélgetések szerkesztett verziói. A bábaság történetéről, a szülészeti erőszakról vagy épp a védőnői munka szerepéről írt

kontextualizáló tanulmányok lényegre törők. A műleírások viszont nem pusztán a tárgyak bemutatására és rövid értelmezésére szorítkoznak, hanem történeti szempontok alapján, madártávlatból közelítenek a munkák által felvetett témákhoz – mint például a hisztéria vagy a női szőrösség. Így a kiadvány nemcsak az alkotói folyamatok eredményeit, a műtárgyak reprodukcióit mutatja be, hanem bepillantást enged az azok háttérül szolgáló művészi (gyűjteményi) kutatómunkába is. Az olvasói lelkesedés a katalógus felépítésének, a szerkesztési és tipográfiai „trükköknek” is szólhat. Többek között annak, hogy a műtárgyleírások és reprodukciók, a tanulmányok, valamint a SOM saját kommentárjai a projekt kapcsán eltérő méretű és színű lapokat kaptak. Ezek az apró gesztusok segítik a befogadói eligazodást a kétnyelvű kiadványban, és finoman tükrözik a projekt által képviselt szölamok különbözőségét. A végeredmény egy „határtárgy”-szerepet betöltő kiadvány.

A „határtárgy” (boundary object) elmélete⁵ a társadalomtudományok felől érkezett a muzeológia terepére: jelenthet konkrét, fizikai létezőt vagy absztrakt dolgot, szellemi terméket is. Határtárgyak eltérő szocializációs háttérrel rendelkező csoportok együttműködése (leggyakrabban részvételen alapuló gyakorlatok) során jönnek létre, és közvetítői funkciót töltenek be közöttük. A fogalom a projekt egészen végigvonul, tulajdonképpen szupermetaforaként működik (a bevezető szöveg egyik kulcsfogalma is ez), a kiadvány pedig ennek tárgyi megtestesülése. A katalógus tehát határtárgyként nemcsak a kuratori koncepciót és a kortárs reflexiókat tartalmazza, hanem a lapok

közé beszúrt mellékleteken keresztül a SOM mint hagyományos tudománytörténeti múzeum is megszólal. Ezek a betoldások tulajdonképpen kórlapok a múzeum saját múltjából, az öndiagnosztika helyei egy-egy képeslapnyi szövegbe sűrítve. A SOM a „kartotékokban” saját pozíciójára és szerepére reflektál gyűjteménytörténeti szempontból, a férfiközpontú és eurocentrikus tudomány szemléletre: az 1965-ös alapítás óta mind a mai napig ugyanazzal a kiállítási anyaggal és installációs eszközparkkal dolgoznak.

A kiadvány azért is határtárgy, mert majd’ valamennyi munka együttműködésen alapul. Szász Lilla fotósorozatának elkészítéséhez egy védőnővel és egy szociális munkással dolgozott együtt, Simon Zsuzsanna a női szőrösség történeti alakulásáról készített zine-jében a fokozott szőrnövekedésben érintett nőkkel, kortársakkal készített interjút mutatja be, Trapp Dominika a bábaság múlt- és jelenbéli helyzetét szimbolizáló alkotásán pedig egy szülésznővel és egy nagycsaládos édesanyával, szülészeti aktivistával dolgozott együtt. Határtárgy, mert a nők és az orvoslás kapcsán egyszerre érvényesülnek benne a tudományos és művészi, leíró és kritikai, személyes és kollektív, valamint történeti és kortárs szempontok. A kiadványt nemcsak olvasni, de már kézbe venni is öröm. Az atmoszférateremtő borító egyszerre szubtilis, mégis nyers, mintha egy testi, zsigeri érzet lenyomata jelenne meg az olvasó előtt – sejtelmes és finoman burjánzó, mint a mikroszkóp alá helyezett szövettani minta.

¹ Lépol Zsanett: Intervenció. Női tényérés az Orvostörténeti Múzeumban. In: *Artmagazin*, 2020/5., 50–57. o. ² K. Horváth Zsolt: *A bundátlan Vénusz. A női testszörzet biopolitikája és az eszményi test politikai antropológiája*. Budapest, Prae Kiadó, 2021 ³ A kortárs képzőművészet újabban antropológiai, társadalmi és feminista szempontból is vizsgálja az orvoslást és az egészségügyet – a szerk. ⁴ Fotók: Biró Dávid, Fátyol Viola, Eperjesi Ágnes, Lukács Máté, Simon Zsuzsanna, Szász Lilla, Varju Tóth Balázs ⁵ Wilhelm Gábor: *Határtárgy*. In: *Nyitott Múzeum*. Szerk. Frazon Zsófia. Budapest, Néprajzi Múzeum, 2018, 53–54. o.



Forrás: Fortepan / Korenchy László

Újra elmesélni

Fekete Edit (1923) művészeti pályája grafikai alkotásokon, ruhaterveken és rajzfilmekben át vezet, munkáit 2015-ben a 2B Galériában is bemutatták; a *Cicavíz* című kiállításról pedig Majsai Réka írt esszét az *Artmagazin Online* felületére. A kiállításon látható volt a cicafejes monoszkóp is, amely 1976-tól a mesénzőket – legyenek akárhány évesek – a „gyermeki gondtalan lét konfliktusoktól mentes világába repíti vissza.” A lapszám borítóján is visszaköszönő alkotás a huszadik század traumáit és a történelemtől mentes könnyedséget egyaránt hordozó szimbólummá alakult át.

Hasonló jelképeket és analógiákat fedezhetünk fel az *Artmagazin Revízió* számában is. Hiszen felülvizsgál, újrajátszik eseményeket, visszatér olyan időbeli pillanatokhoz és kiragadott jelenetekhez, amelyeket érdemes megint történetbe foglalni vagy egy alternatív elbeszélés részévé tenni. A revízió nem a teljes átírás, hanem a különböző lehetőségek egymásmellettisége, a friss szemmel kísért folyamat; ahogyan az elmesélés párbeszéddé alakul.

ARTMAGAZIN ADVERTISEMENT
Brainstorm

LOFFICE

what do we want to advertise?

GENERAL FEELINGS ← 😊?
- OR -
CONCRETE SERVICES

Or locations?

WUEN

BUDAPEST X2

① Raulay ede utca
Loft office
37-1142 m²
Blablabla

② Suletrum utca
lot of sizes
Runner up in
Budapest new
building of
the year!

IT'S LIKE AN
ADDRESS + MAILBOX
FOR A COMPANY

★ OFFICE RENTAL
★ COWORKING
★ VIRTUAL OFFICE
what is this?

★ MEETING ROOMS
★ BUSINESS JUMP ← porque?
legal, tax, finance
& immigration expertise
HUNGARY → AUSTRIA

STAY TUNED!
LOFFICE
COWORKING+
NEW SPACE OPENING
SOMEWHERE IN 2022!

DOG NAMES
SHORTLIST:
- DEAR FURRENCE
- VAULEIN MERKEL
- THE MAGNIFICENT
"EL HOZNI"

ADDED INFO?
- social media
- website
- phone?

{ /LOFFICE BUDAPEST
@ /LOFFICEBP
WWW LOFFICE.HU
ON WEBSITE

1:42 PM
It's a bit too chaotic for me.

1:43 PM
(graphic designer)
The deadline is in an hour...

1054 Budapest, Hold utca 12., a Batthyány-örökmécsesnél
Nyitvatartás: keddtől péntekig 14–18 óráig / Bejelentkezéssel: info@einspach.com

einspach.com

Ezer Ákos *Fairplay*
2022. 09. 01. – 09. 30.

EINSPACH
FINE ART & PHOTOGRAPHY



Ezer Ákos: *Fairplay*, 2022, részlet, 235 x 400 cm, olaj, vászon