

Tayler Patrick

Átütőnek kell lenni a Biennálé zajában

Interjú Bódi Kingával

A hogy az utóbbi hetekben Velence ismét a kortárs képzőművészet centrumává alakult, és a szcéna reakciói keringeni kezdenek a virtuális szférában a megosztások láncolatán keresztül, egy sor kérdés felmerül a Biennálé intézménye és a hazai részvétel kapcsán. Bódi Kinga művészettörténész-kurátorral, a Szépművészeti Múzeum Grafikai Gyűjteményének vezetőjével beszélgettünk a *Magyar részvétel a Velencei Képzőművészeti Biennálén. 1895-1948* című doktori kutatásának némely felvetéséből kiindulva a Biennáléről, azon belül a magyar pavilon történeti-kulturális kontextusáról és mai kihívásairól.

TP: Doktori kutatásodban a velencei magyar pavilon kiállítástörténete kapcsán a lokális és globális tendenciák, diskurzusok és dilemmák összefüggéseit vizsgáltad 1895 és 1948 között. Milyen tanulságokkal szolgálhat ez a korszak ma?

Bódi Kinga: Amikor tíz évvel ezelőtt a diszsertációmát írtam, éppen amiatt készítettem számtalan interjút¹ az elmúlt évtizedek velencei magyar résztvevőivel – nemzeti biztosokkal, kurátorokkal, minisztériumi képviselőkkel, biennálékoordinátorokkal és művészekkel –, hogy erre a kérdésre választ kapjak. Hol vannak a párhuzamok vagy éppen az eltérések a különböző korok között, lehetnek-e tanulságai a régmúlt szerepléseinek akár a közelmúltra, akár a közvetlen jelenünkre nézve? A Biennálé alapításakor, majd az azt követő évtizedekben az elsődleges célok között olyan eszméket fogalmaztak meg, mint a nemzeti kulturális és politikai izoláció feloldása a nemzetközi kapcsolatrendszeren keresztül, a politikai nyitottság és tolerancia demonstrálása a művészet által, az akkor kezdődő társadalmi-gazdasági emancipációs folyamatok megerősítése és a felvilágosult társadalmi rendszerek illusztrálása, emellett a kiállítá-

sokon szereplő műtárgyak minél nagyobb arányú eladása és minél magasabb bevétel generálása. Alapvetően az egész eseményre elit kiállításként tekintettek, kulturális „olimpiai játékokként”, azaz a nemzetek versenyeként fogták fel.

Ez a szemlélet és alapstruktúra természetesen rengeteget változott és demok-

ratizálódott 127 év alatt, de azért azt nem állíthatjuk, hogy amiket például 1968-ban követeltek a Biennálé átpolitizáltsága és antidemokratikussága ellen tüntetőik, mint például a politika teljes kivonulása az intézményrendszerből, vagy a különböző lobbik (galériák, befektetői érdekcsoportok stb.) és műkereskedelmi szempontok kizárása,



Nagyterem a főbejárattal és az emeleti erkéllyel, 1909, CSÓK István *Vámpírok* című festményével és GLATTER Gyula női arcképével, az előterében lévő keresztelomedence LAJTA Béla munkája
Forrás: *Magyar Iparművészet*, 1909, 12/5. 169.

→



azok maradéktalanul megvalósultak volna. A Biennálé mindig is mamutintézmény volt, és ma még inkább nagyüzem, amelynek a léte nagyon sok gazdasági, politikai és egyéb szemponttól függ. Ebben a hatalmas „zajban” nagyon átütőnek kell lenni ahhoz, hogy észrevegyenek. A korai évtizedek tanulsága, hogy ez azért nem lehetetlen, de a figyelemhez nagyon sok minden kell túl azon, hogy színvonalas kiállításokat kell létrehozni. A szakmai felkészültség önmagában nem elég, ahogy az sem, amit nagyjából Achille Bonito Oliva és Harald Szeemann – hazai viszonylatban Néray Katalin – óta többé-kevésbé minden kurátor gyakorol, hogy a Biennálén alapvetően nem múzeumi, nem visszatekintő 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.

Talán amiben fejlődni és tanulni lehetne még a 20. század első felének velencei magyar kiállításaiából, az a nemzetközi kultúrdiplomáciai kommunikáció. Ebben mindenképpen érdemes lenne erősíteni már jó ideje a magyar részvételt.

TP: Beat Wyss kutatási programjában is

részt vettél, aki a nemzeti pavilonok közötti összehasonlíthatóság alapjait kereste. Számára a központ és periféria dichotómiája, a különböző politikai és műkereskedelmi érdekek viszonylatai, a kurátori és kritikai gyakorlatok, illetve a művészek tevékenysége jelentette a kiindulópontot. Vannak a diskurzusnak azóta új fejezetei, eddig fel nem tárt paradigmaváltásai?

BK: Beat Wyss páratlan gondolkodó, aki mindig kitűnően látja az adott korszallemet meghatározó diskurzusokat. Sokat beszélgettünk arról, hogy milyen megközelítésmódok lehetnek relevánsak egy biennálékutatásban. Tíz évvel ezelőtt, amikor több, a nemzeti pavilonok történetét feldolgozó disszertáció is születőben volt az ő égisze alatt, arra jutottunk, hogy három szempont szerint érdemes vizsgálni a Velencei Biennálé-részvételeket: egyrészt a „nemzeti reprezentáció vs. nemzetköziség” kérdése és a „retrospektív tárlatok vs. kortárs reagálások” kérdése felől kell elindulnunk. Másrészt kiindulásnak vettük Niklas Luhmann kultúrteóriáját, amely a Biennálét a világ egyik legmeghatározóbb jelentőségű „művészeti struktúrájaként”, „művészeti üzemeként” fogja fel. Harmadrészt az alapjainkat a napjainkban is kedvelt kiállításrekonstrukciós kutatások adták. Termé-

↑

Kiállítási enteriőr a VI. Velencei Biennálén, 1905, a háttérben PAÁL László, DEÁK ÉBNER Lajos festményeivel, valamint VASZARY János tervezte függönyökkel, falikárpitokkal és karosszékekkel
Forrás: *Magyar Iparművészet*, 1905, 8/4., 216.

szetesen meg lehet fogalmazni más releváns kérdéseket is, amelyek alapján a világ bármelyik biennáléja vizsgálható. Hogy néhányat említsek: nyugati modellek vs. nem nyugati struktúrák, lokális vs. nemzetközi biennálék, képzőművészeti vs. geopolitikai aspektusok, a biennálé mint várostervezési és -fejlesztési jelenség, helyi kurátorok vs. nyugati kurátorok a „periférián”, kurátori megközelítés vs. akadémikus szemlélet és a ma legaktuálisabb megközelítés, a női reprezentáció kérdése.

Látva a biennálék alakulását, ma talán erősebb az az igény, hogy lokális témák legyenek bemutatva nemzetközi kontextusban, azaz regionális megközelítésben globálisan érvényes kérdésvetésekre kerüljenek napvilágra. A biennálék a diskurzusokról, a párhuzamos nézőpontok láttatásáról, a kulturális csere lehetőségéről szólnak. Egy biennálének új, izgalmas, komplex tereket kell létrehoznia, akkor sikeres és akkor tud igazán hatni a mindenkorai kortárs közegre hosszabb távon is.



NÉRAY Katalin művészettörténész 1988-ban a magyar pavilonban BUKTA Imre munkáival
Fotó: Pinczehelyi Sándor

←

TP: A magyar pavilonban a 20. század első felében (legalábbis bizonyos években) a szecesszió jegyében az iparművészeti és a képzőművészeti eredmények totális környezetként való bemutatására törekedtek. Disszertációban izgalmas példákat emelsz ki a korabeli sajtóból a túlzó díszítettségről, az arany elburjánzásáról. Ma gondolhatunk a tervezőgrafikai és virtuális környezetekre, a különböző teoretikus olvasatokra olyan kulturális háttérként, ami a Biennálén kiállított műveket hasonlóan próbálja összekapcsolni a létezés egyéb síkjával?

BK: Ez nagyon jó és érdekes felvetés, ugyanakkor úgy látom, hogy nem húzható egyenes párhuzam a kettő között. A 19. század végén, amikor a Biennálét megálmodták, és utána még a 20. század első évtizedeiben is, alapvetően holisztikus szemlélet

járta át a művészeket, és mindenki mást is, aki résztvevője és aktora volt – mai szófordulattal élve – a művészeti közegnek. A művészi intenciók akkor elsősorban az élet és a világ „örök” kérdései körül forogtak, és a művészek a műalkotásaikat a „nagy egész” szerves részeként képzelték el. Többek között ezért is került falikárpit és kandalló, fotel és szőnyeg, dísznövény és függöny is a képzőművészeti alkotások köré enteriőrnek. Ezeket a kiállítási helyzeteket közösen alakították ki képzőművészek és iparművészek. Meglátásom szerint ma két dologban térünk el ettől a szemlélettől. Egyrészt a művészeket ma nem a nagy igazságok érdeklik, hanem a kisebb részletek, horizontálisan szűkebb, ugyanakkor vertikálisan mélyebb megközelítések, mikrotörténetek, a művek időközben szinte teljesen leváltak a

környezetről mint kontextusról (white cube). Másrészt bekövetkezett egy szerepeltolódás is, hiszen ma már a kiállítási installációt – amibe bele kell érteni a virtuális környezetet, a teoretikus olvasatot stb. – hangsúlyosan a kurátor alakítja a művekhez.

TP: Mit gondolsz, sikerül releváns módon hozzájárulnia a Biennálénak a magyarországi képzőművészek külföldi reprezentációjához? Hosszú távon is megváltoztatja egy-egy művész nemzetközi láthatóságát?

BK: Tagadhatatlan, hogy minden résztvevőnek sokat jelent ez a szereplés. Az ennek révén kiváltott nemzetközi és hazai figyelem – kinek hosszabban, kinek rövidebben – egy életre nyomot hagy a karrierjükön. Ugyanakkor a kisebb-nagyobb pozitív hozadékokon túl, történeti perspektívából nézve a kérdést, a magyar szereplések a 127 év alatt csak kivételes esetekben tudtak hosszabb távon átütő hatást elérni akár egyéni szinten, akár a képzőművészeti szcéna egészét tekintve. A túlzott – vélt vagy valós – elvárások, az idő nyomása, a feladat mértéke, a nemzetközi kommunikáció hiánya, a magyar művészet nemzetközi közegben történő egyéb bemutatkozásainak alacsony száma és ebből fakadóan a Velencei Biennálé túlértékelése talán inkább bénítóan hat. Ebben közrejátszik az is – amiről már többen többször beszéltek –, hogy továbbra sincs, ahogy korábban sem volt igazán soha szakmailag végiggondolva, megvitatva és megfogalmazva, hogy mi a Velencei Biennálén való magyar részvétel voltaképpeni értelme, hosszú távú célkitűzése akár a



NÉMETH Hajnal 2011-ben a magyar pavilonban a kiállítása építése közben
Fotó: Peteri Miklós

←



szakma, akár a Biennáléban rejlő kultúrpolitikai és nemzetközi diplomáciai vagy akár a gazdasági potenciál szempontjából.

Korábban szinte az egyetlen, ilyen méretű nemzetközi megmutatkozási lehetőséget jelentette a Velencei Biennálé a magyar művészek számára – s talán nem túlzás azt állítani, hogy jelenti mindezt ma is. Talán éppen ezért áll 127 éve a hazai művészeti szcéna hol intenzívebb, hol kevésbé heves vitáinak a központjában a magyar pavilon kérdése. Azt is látni kell, hogy amíg itthon a velencei magyar szereplések nem tudnak a szélesebb társadalmi nyilvánosságban is hatást elérni, amíg csupán a kortárs művészettel foglalkozó szűkebb szakma „privilegiuma” marad a Velencei Biennálé, alapjaiban és hosszú távon nem fogja megváltoztatni egy művész és egy kurátor életét sem a velencei szereplés.

TP: Idén Keresztes Zsófia képviseli hazánkat. A kutatásodban olvastam, hogy az első női kiállító Boemm Ritta volt 1909-ben. A több mint egy évszázad során hogyan alakult a női művészek reprezentációja a magyar pavilonban?

BK: A teljes, 127 éves velencei magyar történetet nézve minden szempontból rosszul áll a férfi-női mérleg, de ez szinte semmi-

ben nem tér el a Biennálé többi nemzeti pavilonjának tendenciáitól, vagy ha azt nézzük, hogy a központi pavilonban eddig számszerűen mennyivel több férfi alkotó állított ki, mint nő. Ugyanez igaz a díjakra is, éppen ezért nem véletlen, hogy idén Katharina Fritsch német és Cecilia Vicuña chilei művészeknek ítelték oda az Arany Oroszlán-életműdíját, valamint a Biennálé két legfontosabb elismerését most két fekete női művész nyerte el, Sonia Boyce brit alkotó a legjobb nemzeti pavilonért és Simone Leigh amerikai művész a központi pavilon legjobb kiállítójaként. Az idei év határozott főkuratori állásfoglalása sok szempontból és szándékoltnan töri meg az eddigi „férfi hagyományt” Velencében.

Ami a magyar történetet illeti, a kezdetekben az iparművészeti szekcióban szinte mindig jelen voltak a női alkotók, de Boemm Ritta volt az első női festőművész, aki 1909-ben kiállítási lehetőséget kapott. Ez az 1909-es dátum nemzetközi összehasonlításban is viszonylag korainak mondható (a német pavilonban például 1914-ben szerepelt először nő), ugyanakkor azért azt is látnunk kell, hogy mindössze két kisebb, az akkori „akadémikus-műcsarnoki” elvárásnak megfelelő zsánerfestménnyel

↑

KERESZTES Zsófia: *Az álmok után: merek dacolni a károkkal*, 59. Velencei Képzőművészeti Biennálé, 2022

Fotó: Bíró Dávid

A művész és a Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum jóvoltából

szerepelt hetvenöt férfi alkotó több mint százötven festménye, szobra és grafikája mellett vagy inkább között. A következő Biennálén 1910-ben Boemm Rittán kívül még egy nő, Kövesházi Kalmár Elza is szereplési lehetőséget kapott három igen modern felfogású kisplasztikával, s mivel Kövesházi igazi emancipált nő volt, ami az alkotásainak megformálásában is karakteresen megjelent, az ő szerepeltetése jelentősebb lépésnek nevezhető a velencei magyar női történet szempontjából. 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 húsz-harminc-negyven-ötven művész több száz munkáját állították ki. Ezek közé esetleges jelleggel ugyan bekerültek olykor-olykor női alkotók, de minden esetben csak egy-két alkotással, míg számos férfi művészkolléga esetében a mini egyéni kiál-





lítások sem voltak ritkák a nagy csoportos tárlatokon belül.

Azt is fontos megjegyezni, hogy a magyar pavilon történetében eddig kizárólag férfi művészek voltak kitüntetve a Biennálé fődíjával (Ferenczy Károly, László Fülöp, Aba-Novák Vilmos, Andreas Fogarasi), de amióta nem Festészeti Arany Éremnek, hanem Arany Oroszlán-díjnak hívják az elismerést, és nem kizárólag a művésznek szól, hanem a pavilon egészének, Timár Katalin kurátor nevét mindenképpen meg kell említeni. Ő az egyetlen női díjazott ebben az értelemben 127 év alatt, hiszen 2007-ben, Andreas Fogarasival és Petrányi Zsolt nemzeti biztossal együtt, első nőként neki is szólt a legjobb pavilonnak járó Arany Oroszlán-díj.

Összességében nézve idén Keresztes Zsófia csupán a harminckilencedik női kiállító lesz a négyszázötven férfi művésszel szemben, és ő csupán a harmadik nő Schaár Erzsébet (1982) és Németh Hajnal (2011) után, akinek egyéni kiállítása van a pavilonban, míg eddig tizennégy férfi művésznek volt egyéni tárlata ugyanott. Az eddigi legmarkánsabb női jelenlétnek az 1997-

es, Néray Katalin által koncipiált *Natura Morta* című kiállítás tekinthető, amely első ízben tematizálta a „női művészet” kérdését három női alkotó, El-Hassan Róza, Hersko Judit és Köves Éva munkáin keresztül. Abban az időben kezdték a nagy nemzetek női alkotók egyéni kiállításainak szentelni a pavilonokat; az amerikaiban 1990-ben volt először női művésznek egyéni kiállítása (Jenny Holzernek), a britben 1997-ben (Rachel Whitereadnek), a németben 1999-ben (Rosemarie Trockelnek). Ez a tendencia és női hang mostanra érte el a „kritikus tömeget”, hiszen idén számos nemzeti pavilonban és kísérő kiállításon is elsősorban női alkotók munkáival találkozhatunk.

TP: A Zsikla Mónika és Keresztes Zsófia által felvázolt koncepció – ahogy azt Fabényi Julia is kiemeli a kiállítás katalógusában – áramvonalasan illeszkedik az ideji Biennálé felvetéseihez. Úgy tűnik, hogy a virtualitás közegében, a szociális média felületein, az

← ↑

KERESZTES Zsófia: *Az álmok után: merek dacolni a károkkal*, 59. Velencei Képzőművészeti Biennálé, 2022

Fotó: Biró Dávid

A művész és a Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum jóvoltából

online bemutatott kiállításdokumentációk áradatában a Zeitgeist még nagyobb intenzitással tud áramolni. Mit gondolsz e különböző kanonizációs szférák összefonódásáról?

BK: A jövő mindig azoké a kritikusan gondolkodó és komplexen alkotó – stílusokon, műfajokon, médiumokon, irányzatokon átívelő – művészeké, akik egyszerre képesek megragadni – a szóhasználatoddal élve – a Zeitgeistet és lépnek is ki a megszokott keretek közül új alternatívát mutatva. Bízom benne, hogy az ideji velencei magyar kiállítás kiállja az idő próbáját.

¹ A beszélgetések *Úszó tárlatok* címmel, 26 részben jelentek meg havi közlésben a *Balkon* című folyóiratban. Az első interjú a 2013/4. számban, az utolsó a 2016/10. számban látott napvilágot. Az interjúkat lásd a *Balkon* online archívumában: <https://balkon.art/home/print/>