

ÚJMŰVÉSZELET

KÉZMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT



Velencei körkép

Kiterjesztett jelen

Rorschach tükrében

Somlói-Spengler Gyűjtemény

Atomvillanás Kis Endrével

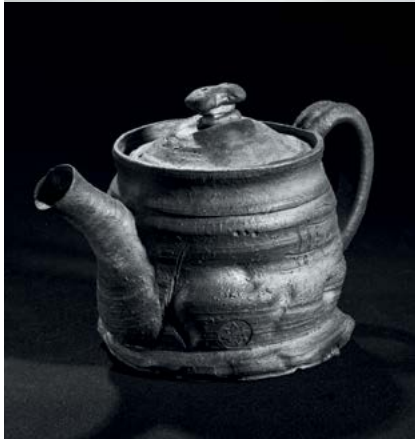
**EZ NEM
KUNSZT**

Az Újművészet elméleti melléklete 22/2

9 770866 218000
ISSN 0866-2185

22006 >
1450 Ft

22/6



Meteoritok

és egyéb költemények

Geszler Mária Garzuly

KOSSUTH-DÍJAS KERAMIKUSMŰVÉSZ

JUBILEUMI KIÁLLÍTÁSA

MEGHÍVOTT VENDÉG MŰVÉSZEKKEL:

DOBÁNY SÁNDOR • FUSZ GYÖRGY • STROHNER MÁRTON • KUNGL GYÖRGY
KARSAI ZSÓFIA • KEMÉNY PÉTER • SZABÓ ÁDÁM CSABA • KONTOR ENIKŐ

2022. MÁJUS 18. – JÚLIUS 28.

PESTI VIGADÓ • BUDAPEST, VIGADÓ TÉR 2.

MMA
MAGYAR MŰVÉSZETI
AKADÉMIA

VIGADÓ

Y

M

KECSKEMÉTI
KÖRTÁRS MŰVÉSZETI
MŰHELYEK

Kedves Olvasók!

Mivel az enigmatikus jelenségekben ma talán jobban bízunk, mint az egzakt tényekben, a kortárs művészet kifejezőkészletében kiemelt helyet követelnek maguknak a neoszürrealista térpoetikák, melyek a testet is mintegy belülről rekonstruálják víziók és tapasztalatok metszetében csípvé el annak sziluettjét.

A *Kihulló tejfogak* című blokk négy eltérő olvasatot nyújt a velencei biennálén szereplő és onnan aktuálisan hiányzó művészek megközelítéséhez. Míg Muladi Brigitta feltérképezi azokat a mechanizmusokat, melyek a kiállításkonglomerátum kontextusát formálják, a többi szerző esettanulmány-szerűen kiemel egy-egy izgalmas, személyes szálát is. Jankó Judit a díjnyertes Simone Leighről, Rudolf Anica a tajvani metaarchívumról, Bordács Andrea régióink láthatóságáról és dilemmáiról írt.

Danka Zsófia nagytotálba komponálja elemzése tárgyát: a *Kiterjesztett jelen - Átmeneti valóságok* című kiállítást helyezi társadalmi összefüggésbe. Kis Endre behelyettesítésekkel operáló, posztmodern logikájú képiséget és Dóra Ádám futócipőket expresszív felületekké alakító praxist közlebebről is megvizsgálhatjuk.

Szó esik egy átfogó, nemzetközi hallgatói kiállításról is, mely az EU4ART Szövetség hallgatóinak műveit hozta egy fedél alá, illetve egy sor egyéb témáról, így Majoros Áron Zsolt hiányt tematizáló szobrainak rétegzett mélységeibe, Csízy László generatív képi programjának mikrokozmoszába és többek közt a Somló-Spengler Gyűjteménybe is bepillantást nyerhetünk.

Elméleti mellékletünk ezúttal az építészet egy-egy aspektusát vizsgálja; benne az ukrainai romok deheroizált valóságától kezdve a piacok építészeti tipológiáján keresztül a városok gyűjtettségéig számos izgalmas témát érintünk.

A szerkesztőség

Tartalom

KIHULLÓ TEJFOGAK

- 4 **Muladi Brigitta**
Beavatás az álmok birodalmába
Cecilia Alemani kurátori projektje
- 7 **Jankó Judit**
Fekete is, nő is, aktivista is
Simone Leigh, a 2022-es biennálé díjazottja
- 10 **Rudolf Anica**
Egy metaarchívum lehetőségei
Tajvan kiállítása a biennálén
- 13 **Bordács Andrea**
A vágyak metszéspontján
Közép-Európa az 59. Velencei Biennálén

KONTÚRJAINK

- 16 **Danka Zsófia**
Interregnum és művészeti reflexiók
Kiterjesztett jelen - Átmeneti valóságok
- 20 **Sirbik Attila**
Belebámulni az atomvillanásba
Interjú Kis Endrével
- 24 **Jankó Judit**
Absztrakció és figuralitás határán
Beszélgetés Dóra Ádámmal
- 28 **Tayler Patrick**
Átmenet
EU4ART
- 31 **Boros Lili**
Az emberi test tere
Majoros Áron Zsolt kiállítása

JEL ÉS JELÖLŐ

- 34 **Tolnay Imre**
Tűkreitekben
Rorschach Image
- 37 **Nátyi Róbert**
Szimbólumok nyelvén
Az Üzenet című kiállításról

RÉGI IDŐK KOMPUTERE

- 40 **Szöllősi-Nagy András**
Különc és különös
Csízy László korai számítógép-grafikái

KÖRKÉP

- 44 **Lóska Lajos**
Kételemeletnyi művészet
Válogatás a Somló-Spengler Gyűjteményből
- 47 **Gellér Katalin**
Emlékek és gesztusok
Barwanietz Bezeredy Melinda és Széchy Beáta kiállítása
- 50 **Szabó Noémi**
A szürke 99 árnyalata
Góra Orsolya kiállítása

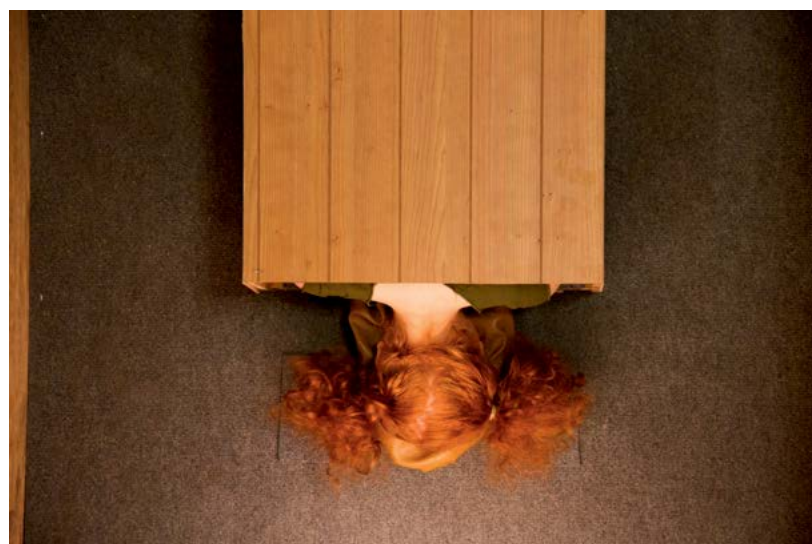
KÜLFÖLDI IZGALMAK

- 52 **Kovács Ágnes**
Fű a műterempadlón
Voiceover - Felice Beato Japánban

A borítón
KIS Endre: *Sztereotípiák (A kínai)*, részlet, 2016, olaj, vászon, 70×50 cm
A művész jóvoltából

A hátsó borítón
KIS Endre: *Fast Forward*, részlet, 2020, olaj, vászon, 100×70 cm
A művész jóvoltából

Mika ROTTENBERG:
Préselés (részlet a videóból), 2010, egycsatornás videóinstalláció hanggal, digitális színes nyomtatás, videó: 20'
A művész és a Hauser & Wirth, New York, valamint a San Francisco Museum of Modern Art jóvoltából →



Líra és ledfény

A koreai nemzeti identitás nyomában
Koreai Kulturális Központ,
2022. július 29-ig



Kim Chang KYUM: *Víz, Árnyék, Hold*, 2021, vizes habarcs, egycsatornás videó, hang, 210×130×20 cm, 4' 21''

Dél-Korea nemzeti költője és ábécéje köré épül a szülői Savina Múzeum és a budapesti Koreai Kulturális Központ kortárs koreai képzőművészek felvonultató kiállítása. Jun Dongdszu hazafias, ellenzéki költészetéről ismert, melyet a koreai társadalom japán megszállás alatt átélt élményei, többek között a koreai nyelv eltörlésére tett kísérletek határoztak meg. Jun koreai ábécével, azaz hangullal írt versei így váltak a nemzeti identitás jelképévé. Az interdiszciplináris projekteket ösztönző Savina Múzeum big data elemzést készített Jun nyelvezetéről: a művészek az így kapott karakterekből inspirálódtak. A csoportos kiállításon olyan nevekkkel találkozhatunk, mint Lee Lee Nam – akit gyakran hasonlítanak Nam June Paikhoz, a videóművészet atyjához – vagy a helyspecifikus performanszairól ismert Kim Seung Young.

Alter ego

Lakner László
retrospektív tárlata
MODEM, 2022. május 28. –
szeptember 11.



LAKNER László: *Engedelmesen*, 1966, olaj, vászon, fa, applikáció

Lakner László a magyarországi neoavantgárd legfontosabb alkotói közé tartozik; művészetét tematikus és stiláris sokrétűség, folyamatos kísérletezés jellemzi. Életművén belül gyökeresen eltérő stílustendenciák férnek meg egymás mellett, amelyek azonban nem kizárják, hanem inkább kiegészítik egymást. Lakner bizonyos művei köthetők a szürnaturalizmushoz, a pop-arthoz, a fotórealizmushoz, a konceptualizmushoz, a szkripturális karakterű informel festészetéhez, majd egyre hangsúlyosabbá válik az életműben egy posztkonceptuális szemléletű – oldottan geometrikus, gyakran betű- és szövegalapú – festőiség. Az *Alter ego* cím az identifikáció sokrétű játéka és a stílus- és motívumváltások dinamikájára is utal. A kiállításon lehetőségessé válik a különböző műcsoportok összeolvasása, és ezáltal a polifonikus életmű rejtett összefüggéseinek, a motívumok és referenciák komplex hálózatának a feltárása.

Kincsem és Imperial árnyékában

Demcsák Dóra Vanda
és Varga-Amár László
Mezőgazdasági Múzeum,
2022. május 11. – június 5.



VARGA-AMÁR László: *Kék süllyedő fejek*, 2009, olaj, vászon, 200×150cm

Keresve sem találhatott volna optimálisabb helyszínt a Magyar Kultúra Egyesület, mint a vajdahunyadvári épület patinás auláját Demcsák Dóra Vanda szobrász és Varga-Amár László Munkácsy-díjas festő közös kiállítására, ugyanis mindketten számos alkotás mellett az állatvilágból választottak témát erre a tárlatra. A szobrászt a lovak, agarak, macskák és egyéb négy lábúak ihlették plasztikai megfogalmazásra. Az elsősorban fémből és textilből kialakított formák kis méretük mellett is monumentálisnak hatnak, köztéri megvalósításáért kiáltanak. Varga-Amár a legfrissebb munkák mellett a tollas applikációval létrehozott „madaras” képeiből válogatott. Ebben az évben készült alkotásain egy tőle megszokott, erősen bizarr képzettársítással gumimatracokat használ motívumként. Természetesen most is ábrázol figurákat, melyek már-már elmaradhatatlan kellékei munkásságának.

Drafting Futures

Csoportos kiállítás
Q Contemporary
Project Space,
2022. május 20. – június 25.



MELKOVICS Tamás:
Alloy composition 12., 2021

A *Drafting Futures* egy olyan izgalmas kortárs képzőművészeti program, mely 12 művész és 12 művészeti menedzser együttgondolkodása révén jött létre. A projektet a Werk Akadémia képzőművészeti menedzser szak végzős hallgatói jegyzik, akiknek a vizsgafeladata egy kiállítás teljes körű kivitelezése volt, melynek a témaválasztástól kezdve a műtárgyak kiválasztásán át a megnyitó megszervezéséig minden lépését önállóan oldották meg. A Werk-csapat tagjai az élet különböző területeiről, teljesen eltérő élethelyzetekből érkeztek, mégis olyan koncepciót kellett találniuk, amivel egy emberként tudnak azonosulni. Így fogalmazódott meg bennünk az újrakezdés, a lehetséges jövőképek felvázolásának témája. A *Drafting Futures* művészi reakciókat, válaszokat keres arra a problémakörre, hogy a jelenlegi kiszámíthatatlan társadalmi, gazdasági és ökológiai helyzetben hogyan lehet, vagy lehet-e egyáltalán lendületes újrakezdésben gondolkodni.

Nihil

Sipos Aliz Menta
kiállítása

Vízvárosi Galéria,
2022. június 1-22.



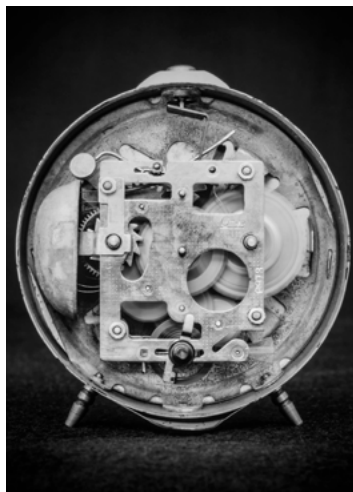
SIPOS Aliz Menta: *Feloldozás*, juta, olaj, 160x80 cm

Sipos Aliz Menta fiatal, elhivatott kortárs festő az informel irányzatot hirdető művészek között. A kiállítás már a címében is jelzi azt a sajátos festői eljárásmodot, amely során az alkotó egyszerre vív folyamatos, erőszakos harcot a vászorra kerülő, tudatos koncepció alapuló figuralitás és önmaga ellen – a pszichológiai énjével (ego) és a belsővé tett morális szabályokkal (szuperego) szemben. Az alkotások éppen ezért hol merevített, hol öszszegyűrhető, kifeszítetlen vásznak, vagyis olyan membránok, amelyek magukba szívják a művész impulzív, kontroll nélküli ösztönlényéből feltörő gesztusait, megmutatva az elfojtott, a külső feszültségekkel küzdő belső énjét. Ezt a konfliktusos, a látogatót önmagával ütköztető zónát robbantja be Sipos Aliz Menta a galéria klasszikus tereibe. Milyen létjogosultsággal és felforgató erővel bírhat ma ez a festészeti irányzat, illetve befolyásolhatja-e még a reziliens befogadásélményt? Erre keres választ a tárlat. Kurátor Szabó Annamária esztéta, a prae.hu rovatvezetője.

Passing Time

Deim Balázs
kiállítása

Vajda Múzeum – PhotoLab,
Szentendre,
2022. június 18. – szeptember 11.



DEIM Balázs: *Day – Passing Time*, 2021

Láthatóvá tehető-e a múlt idő, összeköthető-e a saját, szubjektív időérzékelésünk objektív időegységekkel? Az ember személyes, belső időézelése a külvilágtól elvonatkoztatott, és csupán az átélt események, élmények határozzák meg tempóját, dinamizmusát. Ezzel szemben az objektív idő egzakt időintervallumokkal mérhető. Szinkronba hozható-e ez a két idősí? Deim Balázs legújabb experimentális fotósorozata erre tesz kísérletet. Az egy éven át formálódó, alakuló képfolyam a lassan csordogáló, komótosan hömpölygő vagy a gyorsan villanó, pillanatnyi időt képezi le a köztereken elhelyezett camera obscurák vagy más analóg fotóeljárások által. A sorozat egyszerre vet fel releváns, egzisztenciális kérdéseket és fotótechnikai kísérletezéssel kapcsolatos szakmai problémákat. Fényképei egy illúziókkal teli, irracionális világot teremtenek, ahol az élet ritmusának meg nem álló metronómjátékát követhetjük nyomon.

Szomjas kút

Balázs Nikolett
kiállítása

Artkartell projectspace,
2022. május 17. – június 12.



Kiállítási enteriőr, BALÁZS Nikolett: *Szomjas kút*, 2022, Artkartell projectspace, fotó: Biró Dávid

A *Szomjas kút* címet viselő, friss műveket tartalmazó anyag nyers vásznakból, fémforgácsokból, csemperagasztóból és egyéb ipari nyersanyagokból készített, drámai hatású alkotások és helyspecifikus installációk szimbolikus együttese. Balázs Nikolett a 20. századi nőművészek ikonikus nyersanyagával, a Keserü Ilona vagy Marina Abakanowicz által is használt, nyers zsákvászonnal dolgozik, hasonló módon keményítve ki a meggyűrt, formába rendezett textíliát. A fodrozódó, virágként szétnyíló-záródó redők a feminista vulvaszimbolikán túl számos jelentéssíkot csúsztatnak egymásba a népies tulipánmotívumoktól kezdve a megnyúzott állatokon és a gyerekkorában széttépdesett szirmokon át az érzelmi kivetülések vagy totemszerű egyéniségek jelképiségéig. A kiállítás egy kút köré gyűjti össze a felépített objektumokat.

A vizák megfordulnak

Az MKE Doktori Iskola
hallgatóinak
kiállítása

Fészek Művészklub,
2022. május 18. – június 19.



ERDŐS Zsófi: *Amíg a cukor elolvad*, 2022, installáció, változó méretek Fotó: Gabelics Antal

A viza képe most egy burjánzó metafora: a leszűkült mozgástér címerállata a művészeti ökoszisztémán belül. Egyrészt a konszenzuskeresés nehézségét mutatja az autonóm művészeti kutatásokat összegző tárlaton, másrészt talányos is, ahogyan a parallel működtetett művészeti praxisok, az alkotótevékenység és e gyakorlati munkán alapuló kutatás összeegyeztetése is olyan nehezen megragadható a doktori hallgatók számára, akár a sikamlós halbőr. Az ikrája miatt delikát luxusportékaként is számon tartott kulturális értéke, de leginkább töretlen érvénysülni akarása nyomán az azonosulás lehetőségét is felkínálja az arra nyitott képzelet számára. Mindezt a Fészek Művészklub egész házat beszövő, galéria köztes tereiben rendezett kiállításon, amely egyúttal az MKE Doktori Iskola másodéves hallgatóinak a képzési programot felező számadását (komplex vizsga), az elmúlt két évben folytatott alkotó- és kutatómunka dokumentálását is adja.

Muladi Brigitta

Beavatás az álmok birodalmába

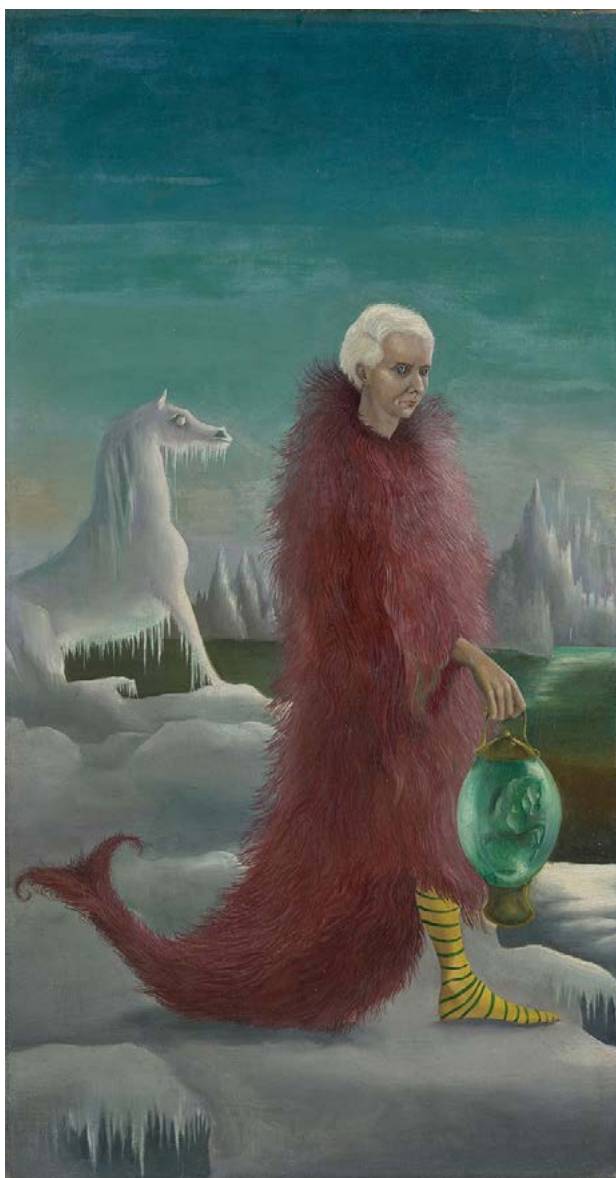
Cecilia Alemani
kurátori projektje

Arsenale,
Velençe,
2022. IV. 23. – XI. 27.

Közhangként ismételtetjük, hogy a nagy számvetések idejét éljük. Kezeljük helyén értékeinket, veszteségeinket, tegyük félre az álszentséget, és keressünk új túlélési stratégiákat! Időnk itt a Földön egyre fog. Cecilia Alemani, az idei főkurátor flowban van egy ideje, és a saját köldöke körül forgó, megfáradt művészet vérátömlesztésén dolgozik. A 2017-es, heves vitákat keltő kiállítása óta építi a képzőművészet párhuzamos, női világát. Leonora Carrington, az idei nyár legfényesebb csillaga, már akkor is kulcsfigurája volt elméletének. Az akkori Központi Pavilon kiállításának címe, az *Il Mondo Magico* (Csodálatos világ) Carrington freskójának címe, melyet 1963-ban Mexikóban a mayák tiszteletére, felkérésre készített.

A festőnő iránti hevület azóta sem csitult. Sőt, Max Ernst legendás szerelmének csillaga nemcsak a biennálén, hanem több nemzetközi platformon is fényeskedik. 1937-38-as *Önarcképe* a Tate Modern *Határon túl* című szürrealista kiállításának címlapjára került. A lovaglórúhába bújt festőnő barokk fotelben ül a Max Ernst fotográfáiról ismert üres szobában egy vemhes hiéna társaságában. A fotel mögött Max Ernst visszatérő fétise, egy falra függesztett, fehér hintaló látható. A súlyos függönnyel övezett ablak dúsan zöldellő parkra nyílik, ahol a halál és az álom szimbolikus fehér lova vágat.

A Peggy Guggenheim Múzeum idei szürrealista anyagát szintén Carrington és Ernst vezeti fel. A plakátokon Ernstnek Carringtonról készített hármaskörét, *A menyasszony öltözékét* (1940) látjuk, melynek előzménye Carrington Max Ernst-portréja (1939). Egy példa, ahol az eddig háttérben megbújó nő, múzsa alig ismert műve tevélegesen inspirált egy ikonikus festményt. *A szürrealizmus és mágia* című kiállítás alkalmat ad arra, hogy az érett festő és a zabolátlan ifjú szerelme viszonytagságos és tragikus, világháború keretezte történetén át a szürrealizmus női serege, Leonor Fini, Remedios Varo, Dorothea Tanning és Jacqueline Lamba is visszavonhatatlanul bevonuljon a művészettörténetbe. Mellesleg ez a kiállítás pótolja az élményt, amit a Giardini vitrinjeibe rejtett, sok milliót érő, női szürrealista kapszulatárlat biztonsági üvegei megakadályoznak. A nagyvonalú kurátori koncepció magját, genealógiájának egyik kezdőpontját ugyanis a dupla tükröződések miatt lehetetlen megnézni.



Leonora CARRINGTON:
Max Ernst portréja,
1939, olaj, vászon,
50,3×26,8 cm
National Galleries
of Scotland, 2018 ©
Leonora Carrington, by
SIAE 2022 / HUNGART
© 2022

←

A szürrealista gondolkodást, létmódot, ami a biennálé programadó iránya, ugyan nem kötik téma- vagy ábrázoláspolitikai szabályok, de minden mai progresszív kinövés, oppozíciója (mint például a transgressive art, a robotic art, a virtual art, a maximalizmus, a posztumán, a posztantropocentrizmus, az animal studies, a cyber-

Max ERNST:
A menyasszony öltözete,
 1940, olaj, vászon,
 129,6×96,3 cm
 Peggy Guggenheim
 Collection,
 Venice (Solomon
 R. Guggenheim
 Foundation, New York)
 © Max Ernst, by SIAE
 2022 / HUNGART ©
 2022
 →



netic art stb.) alapvetően egységes. A fennálló hatalmat, tekintélyt teszi idézőjelbe, a rendszerek felismert destabilitásával szemben alternatív, szabadon áramló, öntörvényű világokat mutat fel. Nagy természetességgel keveri a valóságot és a képzeletet, kiforgatja, életre kelti öntudatlan sejtéseinket, vágyainkat, félelmeinket. Olyan flexibilis, fluid, nyitott, központi idea köré építkezik, ami megzavarja, felülírja a mindennapi rutinunkat. Veszélye abban rejlik, hogy az antropomorf, biomorf, narratív realista ábrázolásmódja gyakran a giccs határán vagy azon belül helyezkedik el, ami egyébként ennek a gyakorlatnak és a biennálénak is gyenge pontja. Hatalmas

erénye viszont, hogy politikai függetlenséget, társadalmi, személyes és művészeti szabadságot képes megvalósítani, amivel nagy hiátust tölt ki.

Alemani a szürrealizmus nagy témái közül is a legmegfoghatatlanabbat, az öntudatlan állapotot jelző álomot teszi a központba. Minden aggyal rendelkező lény képes álmodni. Az álom egy kontrollálatlan agyi tevékenység, „ami rendszerint furcsa és idegenszerű, számos rossz tulajdonságával tűnik ki, úgymint hiányos logika, kétes erkölcs, csúnyácska megformálás, nyilvánvaló képtelenség vagy esztelenség” – írja Jung. A modern lélektan ismer különböző módszereket, hogy leírja a legátláthatatlanabb és legmegközelíthetlenebb képződményt, amivel a tudományos gondolkodás valaha is foglalkozott. De aki nem jártas a mitológia, a folklór, a primitívek pszichológiája és az összehasonlító vallástudomány bugyraiban, soha nem jut közelebb az ilyenfajta individualizációs folyamatokhoz. A különbséget a fejlett civilizációban élő és a primitív népek között Jung abban látja, hogy míg az elsőnek folyamatos gondot okoz lelki békéjének megteremtése, „a primitív ember nem rejtély önmagának”. Számára a rajta kívül eső dolgok sokasága, amiket nem érthet meg, sokkal megszokottabb.

Alemani visszatér tehát az alapokhoz, habár tudja, hogy a lehetetlenre vállalkozott. Nemcsak egy alternatív női pozíciót állít fel, hanem megbontja a magas művészet egyre magasabbra törő, de alapjaiban omladozó védőbástyáit is. A szakma valószínűleg fanyalog, a közönség viszont lelkesedik. Kérdés, hogy az ideérkezők mit fogadnak be a *The Milk of Dreams* által felkínált lehetőségekből. Elindulnak-e a mindenkori „szürrealizmusok” a Leonora Carrington felnőtt gyerekkönyve által kijelölt, kimerítő belső úton, vagy csak spektakulármódként tekintenek a színes kavalkádra?

Mindenesetre kijelenthetjük, hogy soha ilyen bevállalós nem volt a velencei biennálé kurátora. Alemani szent meggyőződéssel dülja fel a magas művészet fogalmát, a fehér, európai férfi álláspontja helyett deklaráltan női pozícióra vált, marginális beszédmódot vesz fel. Első

Precious OKOYOMON:
Látni a földet, mielőtt vége a világnak, 2022,
 nyers birkagypajjú,
 szennyeződés, vér,
 Kudzu növények,
 cukornádföld, pillangók
 HUNGART © 2022
 →





Raphaela VOGEL:
*Képesség és
 szükségszerűség,*
 2022, poliuretán, fém,
 anatómiai modell,
 220×135×1030 cm
 HUNGART © 2022
 ←

dolga, hogy megfordítja a nemek arányát, felülírja, a pálya szélére helyezi a férfiak által kanonizált múzeumi művészetet, idézőjelbe teszi a lomha, hierarchizált rendszert.

„Számos kortárs művész ma olyan poszthumán állapotot képzel el, amely megkérdőjelezi az emberi lény modern nyugati látásmódját – és különösen a fehér férfi uralkodó ideálját – mint az univerzum rögzített közép-pontját és minden dolog mértékét. Helyette a művészek alternatív szemléleteket vetnek fel. Új fajok, soha nem látott hibrid lények által lakott világokat ábrázolnak, amelyek nem különböznek Carrington rendkívüli birodalmától” – írja. A jelen lévő művészek 80 százaléka a saját országán kívül alig állított ki, folytatja bevezetőjében, és olyan kultúrkörből jött, ami „még nem került be a hivatalos kánonba, és túl sokáig jelentéktelennek és homályosnak számított”. Az Arsenale első műve, az afro-amerikai Simone Leigh kolosszális afrikai nőalakja jelöli a női pozícióváltást, majd az elődök is előkerülnek, elsőként Niki de St. Phalle a *Tarotpark* egy színes figurájával. Sorjáznak a primitív kézműves vázák, edények, nippek, amelyek anyaga, úgy tűnik, föld és organizmusok elegye. A leletszerűen vitrinekben elhelyezett apró tárgyakat hatalmas léptékváltással az argentin Gabriel Chaile oszlop nagyságú cserépedényei követik, a falakon körben két-dimenziós művek. És ez az időfaktor nélküli általános, szabad hullámvás végigvezet a főkurátor három nagy témáján: Testek és metamorfózisai; Szubjektumok és technológiák összefüggése; Organizmusok és a Föld kapcsolata. Ennek nevében érkezünk meg végül az Arsenale zárótermébe, egy organikus anyagokból felépített pihenőkertbe, amely Precious Okomoyon munkája.

A 2017 óta eltelt öt évben minden téren változik a nemek aránya, a nők valódi helyzetéről folytatott kommunikáció. Mégsem tűnik túlzottnak Alemani igyekezete a női pozíciók felülreprezentálására, hiszen a nők mindennapjait alapvetően ez alig befolyásolja. Az interperszonális viszonyokban különösen, de társadalmi szintén is gyakori még a paternalista viselkedés, a nők elnyomása. A művészetben a feminizmus hőskorának artikulátlan, leginkább szexualitással előre törő, aktivista önreprezentációs stratégiája elcsitult, az utóbbi években új irányokat vett. A MeeToo, az LBMTQ-mozgalmak ösztár-

sadalmi méreteket öltenek, és nem csak a nők jogaira terjednek ki. Így ha az itt kiállítók többsége a biztonságos női zónában marad is, sőt feministaként azonosítja önmagát, a művei érzékenyebbek, sokkal inkább szólnak a földgolyón élők általános állapotáról, jogairól, mintsem belső művészeti problémákról vagy az egóról (Marianna Simnett).

Mióta a kortárs művészet fogalma létezik, a kurátorok gyakran helyezik egymás mellé a különböző korok művészetét a kontinuitások, idézések követésének megkönnyítésére. A biennálén is beékelődnek a kortárs anyagba művészettörténeti kapszulák, múzeumokból, publikációkból ismerős női alkotók, csoportok, mozgalmak, például a Bauhaus női alkotói, a 20-as, 30-as évekbeli táncművészek, fotósok.

A tágas hajóépítő-csarnok, az Arsenale épp úgy, mint a Giardino központi pavilonja, meglehetősen szűk a ki-válogatott művek számára. A kiállításrendezés nyilvánvalóan nem a világos, átlátható white cube stratégiát követi, inkább impulzív és villódzó szeretne lenni. Alemani elismer minden olyan, a világgal szemben érzett elégedetlenséget kifejező alternatív valóságot, mint az okkultizmus, a mágia, a Kabbala, a Tarot, a kozmológiák, mitológiák, különböző szekták és vallások, amelyek virtuális és tudományos-fantasztikus rendszereket rajzolnak fel. A merítés hatalmas, nem is igazán bírja el a saját súlyát. Az emberi világ pandémiában, háborúban és gazdasági válságokban elgyötört pszichés állapotában hátrahagyott, mentális és anyagi maradványainak sötét masszájában járunk, legyen az múlt, jelen vagy jövő. De az abszurdításukkal, méreteikkel kitűnni vágyó munkák formai megoldásaiban nem nagyon látunk újat. „Csak” Dalí, Tanguy, Picasso, Max Ernst, az Atelier van Lieshut női változata köszön vissza lépten-nyomon, például Louise Bonnet, Raphaella Vogel vagy Teresa Solar monumentális műveiben.

Aki egy kis megnyugvásra vágyik, az talál alternatívát a velencei független helyek, a Palazzo Grassi, a Punta della Dogana, a Dózse-palota kínálatában, ahol kortárs sztárok, Marlene Dumas, Bruce Nauman, Anselm Kiefer, Anish Kapoor kristálytisza, de nem katarzismentes művei várnak. Ezek talán némileg kiegyenlítik a túlbujánzó biennálé kimerítő hatását.

Jankó Judit

Fekete is, nő is, aktivista is

Simone Leigh, a 2022-es biennálé díjazottja

Giardini, Velece,
2022. IV. 23. – XI. 27.

Simone Leigh 55 éves fekete amerikai szobrász nyerte el az 59. Velencei Képzőművészeti Biennálé alkotói Arany Oroszlánját leginkább a főkurátori kiállítás bejáratánál elhelyezett, monumentális szobráért, de az amerikai pavilonban is az ő munkáit mutatják be. Művészetében történelmi precedensek keverednek személyes történetekkel. Most pályaképéből próbáljuk meg szétszálazni, mi a személyes és mi a történelmi a munkásságában.

Sovereignty (Szuverenitás) a projekt címe, amely, akár csak Leigh teljes életműve, a női test architektúráját és az afroamerikai diaszpóra kultúráját vizsgálja, de érdemes mélyebbre ásni ennél, még ha innen Kelet-Európából nehéz is megértenünk az Amerikában zajló társadalmi folyamatokat. A kérdés az, kicsoda a sztárrá válás útjára lépő Simone Leigh.

Látszik a Velencei Biennálén is, hogy az intézmények, galériák, kurátorok már nem engedhetik meg maguknak, hogy figyelmen kívül hagyják a nőket vagy a fekete művészeket. Sőt, azon is túl vagyunk, hogy elegendő lenne elhunyt feketékből, mint Jean-Michel Basquiat, sztárt csinálni. Élő, véleményt formáló, narratívát alakító művészekkel kell együtt dolgozni. Ilyen Simone Leigh, az első fekete nő az amerikai pavilonban.

A művész rögtön át is alakította az épületet: a gyarmati időköt idéző eredeti túlságosan emlékeztette Thomas Jefferson Monticello ültetvényére, ahol több mint 400 rabszolga élt és dolgozott, így saját építész, Pierpaolo Martiradonna segítségével afrikai épületté változtatta azt.

Leigh szereplését a Velencei Biennálén az 1936-ban alapított Institute of Contemporary Art Boston támogatta. Az eredetileg 2019-re szánt bemutatót a karrierje közepén járó művész első retrospektív visszatekintésének szánták. Ugyancsak 2019 tavaszán került ki egy fekete nőt ábrázoló, több mint öt méter magas, bronz mellszobra a New York-i High Line-ra – a fekete nőiség titokzatos és fenséges istennője két évig ott magasodott a Tizedik sugárúton autózók feje fölött. A szobor éles kontrasztot alkotott az azt körülvevő építészeti környezettel, az erőteljes fekete női alak megállásra készítette az arra haladókat. Simone Leigh *Brick House* (Téglaház) című szobra hivatkozási mezejében sokféle afrikai építészeti stílus fellelhető, a benini és a togói építészet, a kameruni és csádi mousgoum-lakások, sőt a Mississippi állambeli Natchezben Mammy's Cupboard étterem is hivatkozási pontja. A művész *Anatomy of Architecture* című sorozatának első, bronzból készült monumentális darabja ez, de a korábbi kerámiadarabokra is jellemző, hogy különböző nyugat-afrikai területek és az USA déli megyéinek építészeti formáit ötvözik az emberi testtel. A *Téglaház* cím nemcsak az építészetre utal, hanem a fekete nők erejére is, akik egy téglából épült ház kitartásával és integritásával rendelkeznek. Azt az ideálképet teszi elénk, hogy ezek a nők erős épületek, óriásiak és rendíthetetlenek, miközben a szobor titokzatosságot és valamiféle rugalmasságot is sugall. Leigh egyértelművé teszi, hogy ez a nőkép merőben más, mint a törékeny, sápadt nyugati nőideál; fekete feminista női aktivistaként bevallott célja párbeszédet kezdeményezni a nőideálokról s azon belül a fekete nők sorsáról. De hogy kerül most ide ez a szobor?

Cecilia Alemani, aki az idei biennálé főkurátori tisztét is ellátta, a High Line művészeti projektek kurátoraként 2016-ban rendelte meg ezt a szobrot, és negyedmillió dollárt biztosított az elkészítésére. Ő biztatta Simone Leighet a léptékváltásra, és ő volt az, aki Velencébe szállította a szobrot. A *Téglaház* most a központi kiállítás első

Simone LEIGH:
Homlokzat, 2022,
nád, acél és fa,
változó méretek
Műhold, 2022, bronz,
7,3×3×2,3 m
Fotó: Timothy
Schenck
A művész és a
Matthew Marks
Galéria jóvoltából
↓



műtárgyaként ugyanolyan lenyűgöző hatást kelt, mint amikor New York fölé magasodott – ez az a munka, aminek az Arany Oroszlánt is köszönheti a művész.

Simone Leigh fizikai valójában ugyanazzal a mélyen gyökerező nyugalommal és királyi termettel rendelkezik, mint a szobrai. Saját útját járja, gondosan őrzi függetlenségét, ha úgy érzi, akkor a legrangosabb galériákból is továbbáll, őrzi önazonosságát. 2001-ig nem is vallotta magát művésznek, csak egy gyereket egyedül nevelő anyának. 1967-ben született Chicagóban. Jamaikai származású édesapja ambiciózus prédikátorként került a városba. Simone nem lett hívő, de a szintén családi hagyománynak számító „tanulás révén előrejutni” parancsot követte. Az egyetemi évei alatt először filozófia szakra iratkozott be, bár szociális munkásnak készült. Megismerkedett a francia feministák írásaival, és eldöntötte, a fekete feminizmus lesz az ő iránya. Arra jutott, hogy a nyugati világ megrághja és kiköpi a tőle eltérő kultúrákat, vagyis elveszi, a saját kultúrája részévé teszi, ami megtetszik neki, de a többit elhallgatja, így végül a fehérek felsőbbrendűsége szolgálatába állít minden tőle eltérő kulturális produktumot. Egyszerre küzdött a fehér felsőbbrendűség és feministaként a fekete férfiak elvárásrendszere ellen.

Ekkoriban nem akart művész lenni, bár megtanult kerámiázni, fazekaskoronggal dolgozni. Folyamatosan készítette kerámiáit; nyári gyakorlatát a Smithsonian National Museum of African Artban töltötte. Ott kezdett el szenvedélyesen érdeklődni az afrikai diaszpóra iránt, onnan ered az általa autoetnográfiai stílusnak nevezett munkamódszere, és ott köteleződdt el a tárgy-kultúra és a filozófiai háttér kutatása mellett. Különböző formakultúrákat egyesített, idősíkokat mosott össze; a szobrászatát kritikai történetmesélésnek nevezte el. 1990-ben végzett Richmondban, majd New Yorkban, Harlemben telepedett le, és egy kerámiakellék-boltban dolgozott Greenwich Village-ben. 1992-ben egy kommunába költözött a virginiai Charlottesville közelébe. Jurtában laktak, japán teaszertartásokat tartottak, többen közülük kerámiával foglalkoztak, japán stílusú anagama kemencében égették ki munkájukat. Leigh csupán egy évet maradt ott, mert úgy érezte, a kommuna tagjai megkeseredett, sikertelen művészek. Azonban akkor került a kezébe az a 64 oldalas fotókönyv az 1931-es párizsi gyarmatügyi kiállításról, amely a biennálén bemutatott új munkáinak egy részét is inspirálta. Leigh azt mondja, a fotókönyv egyszerre borzalmas és gyönyörű, a gyarmatosítás kettős természetének minden rétege fellelhető benne.

Ezt követően ráébredt, mennyire szüksége van a városi nyüzsgésre, a fekete közösségekre, így 1993-ban visszatért New Yorkba. 1994-ben férjhez ment, de a házasság nem tartott sokáig. Megszületett a lánya, Zenobia, akit egyedülálló anyaként nevelt fel.

Első önálló kiállítása 2001-ben nyílt a Rush Arts Galleryben, ezt tartja művészeti karrierje kezdőpontjának. A tárlatot kevesen látogatták, de egy nap besétált egy fontos gyűjtő, A. C. Hudgins. Akkor még nem vett semmit, de lenyűgözte, amit látott. Ő fogalmazta meg először, hogy Leigh munkáinak erejét megsokszorozza, hogy benne van a két keze munkája, még az olyan hatalmas bronzszobrokban is, mint amiket most Velencében kiállított. Mind agyagmodellekből készült, és a százéves, háromemeletes épület legfelső emeletén lévő stúdióból kötéllel működtetett lifttel mozgatták őket. Ötezer kilogramm agyagot használt fel a figurák elkészítéséhez, majd miután mind-egyiket bronzba öntötték, az agyagot újrahasznosították, és ismét felhasználták.

Három évvel az első bemutatkozás után Leigh a brook-



Simone LEIGH:
Őrszem, 2022,
bronz, 4,9×0,9×0,5 m
Fotó: Timothy
Schenck
A művész és a
Matthew Marks
Galéria jóvoltából
←



Simone LEIGH:
Sharifa (részlet), 2022,
bronz, 2,8×1×1 m
Fotó: Timothy Schenck
A művész és a Matthew
Marks Galéria
jóvoltából
←

lyni Momenta Artban mutatta be a szobrai, majd több csoportos kiállításon is szerepelt. Nyaranta szisztematikusan bejárta Afrikát. Namíbiában a herero nép lezármazottaitól értesült az 1904 és 1907 között lezajlott népirtásról, amikor egy felkelésre adott válaszul a német gyarmati kormány emberek ezreit éhezettette halálra. Megismerkedett Lagosban Bisi Silva nigériai kurátorral, aki azért tért haza Európából, hogy kortárs művészeti teret alapítson szülővárosában. Ő ismertette össze Leigh az

Simone LEIGH: *Az utolsó ruhadarab*,
2022, bronz, 1,3×1,4×6,8 m
Fotó: Timothy Schenck
A művész és a Matthew Marks Galéria
jövöltábjól
→



afrikai kurátorokkal és művészekkel. Bár Silva 2019-ben meghalt, a segítségével megismert világ mélyen beleivódott Leigh művészetébe. Egyik fontos motívumává vált a több tucat kerámiarózsából stilizált herero fejdísz.

Karrierjében 2010 vált fordulóponttá, amikor meghívtást kapott a harlemi Studio Museumba és a Tilton Galéria művészei közé. Ettől kezdve munkái eladásából élt. 2012-ben a Kitchenben, a Chelseaben található nonprofit alternatív művészeti térben tartott kiállítása egyértelmű siker volt, itt figyelt fel rá Cecilia Alemani is. Három nagy méretű kerámiaszobor mellett itt mutatta be első videóját, egy ötperces, futurisztikus filmet *Uhuráról*, az egyetlen fekete karakterről az eredeti *Star Trek* sorozat főszereplői közül.

2014-ben Leigh aktivista kezdeményezésbe fogott, ez volt a Free People's Medical Clinic (FPMC). Több fekete szervezettel működött együtt, felidézve a Fekete Párducok közösségi akcióinak mintáját. Programjuk egyfelől főhajtás az első afroamerikai szülész-nőgyógyász, a fekete orvosok és nővérek történelmi hagyatéka előtt, másfelől allopátiás gyógyító szolgáltatásokat, jóga- és pilatesórákat, valamint ingyenes HIV-szűréseket is biztosítottak a fekete közösség tagjai számára. 2016-ban a New Museumban ismét egy testi és lelki egészséget segítő projektet kezdeményezett, ez volt a *Várószoba*.

2016-ban a londoni Tate Exchange és a Los Angeles-i Hammer Museum egy időben mutatta be kerámiaszobrait, és a Tilton megszervezte bemutatójukat a New York-i Park Avenue Fegyvertárban, amelyhez hat kis mellszobrot készített képzeletbeli nőkről sokszínű kerámiaozetákkal a hajukban. 2018-ban elnyerte a Hugo Boss-díjat, 2019-ben szerepelt a Whitney Biennálén, és elkezdett egészalakos szobrokat készíteni fekete nőkről. A figurák félmeztelenek, magasak, terjedelmes, rafiából készült karikás szoknyát viselnek, legtöbbjüknek nincs szeme vagy akár az egész arcuk üres, esetleg virágkoszorú vagy kagyló van a helyén.

A biennalé látogatói valószínűleg ezeknek a nagy méretű szobroknak az emlékét viszik el magukkal. Nyugtalanítóak, megkerülhetetlenek, titkuk van. A pavilon előtt álló *Sharifa* modellje Sharifa Rhodes-Pitts író nő, Leigh egyik legközelebbi barátja. A bronzszobornak geometrikus alsóteste van, amelyből az egyik láb kiugrik. Belépés-

kor egy másik, *Az utolsó ruha* címet viselő, nagy méretű bronzszobor fogadja a látogatókat. Egy derékból lehajló mosónőt formál, ennek szintén Sharifa Rhodes-Pitts volt az élő modellje. A mű utal a folyóban ruhát mosó nőkre, akik tipikus gyarmati képeslaptémák voltak Jamaikában, ahonnan Leigh családja származik.

Minden munkán a gyarmati emlékfoltok lenyomatai látszódnak, melyekről akkor sem tudjuk elfordítani a tekintetünket, ha kelet-európaiként nincs hozzá közvetlen kapcsolódásunk. A pavilon nemcsak az 1931-es párizsi gyarmati kiállításra és a biennáléra, hanem magára Velencére mint turisztikai központra is reflektál, és a szuvenírekről is szól. A hazahurcolt emléktárgyakról, melyekről kiderülhet, hogy tönkreteszik a helyi kézművesipart vagy a természeti környezetet, esetleg egy rasszista jelenetet esztétizálnak. A szuvenír materializálja azt a törekvésünket, hogy szeretünk hazavinni, domesztikálni, leegyszerűsíteni – végső soron uralni – más világokat.

Simone Leigh velencei kiállításának a *Szuverenitás* címet adta, de a függetlenséget nemcsak saját magára érti, hanem a legfontosabb közönségére, akiknek elsődlegesen dolgozik, azaz a fekete nőkre is. Mikor elnyerte a jogot a velencei részvétellel, 500 fekete nővel együtt ünnepelt egy Zoom-meetingen. Ragaszkodik hozzá, hogy ezt a közösséget magával vigye intézményi terekbe, hogy művészetét ne elszigetelten, hanem különböző generációkba tartozó sorstársaival együtt élje meg. Október 8-11. között *Loophole of Retreat* címen találkozót szervez fekete női művészek, írók és akadémikusok számára a biennálén. (Ez egy azonos című összejövétel folytatása, ami 2019-ben zajlott a Guggenheimben.) A cím Harriet Jacobs 1861-es *Incidensek egy rabszolgalány életében* című emlékiratára utal, aki hét évig bujkált nagyanyja padlásán brutális gazdája elől (innen a cím, *Loophole of Retreat*, azaz A visszahúzóds kiskapuja).

2020-ban a világ egyik legfontosabb nemzetközi galériája, a Hauser & Wirth rendezett kiállítást Leighnek Zürichben; a nagy szobrok ára hétszázötvenezer dollár volt, és mind elkelt az első héten. Azonban Leigh úgy döntött, elhagyja a Hauser & Wirthet, majd számos ajánlat közül kiválasztotta Matthew Marksot, aki olyan művészeket képvisel, mint Robert Gober, Jasper Johns, Vilja Celmins, Katharina Fritsch, Martin Puryear és Charles Ray.

Rudolf Anica

Egy metaarchívum lehetőségei

Tajvan kiállítása
a biennálén

Palazzo delle Prigioni,
Velece,
2022. IV. 23. – XI. 27.

A Cecilia Alemani kurátor rendezte 59. biennálé a posztumán és posztgender teóriák lakmuszpirja. A központi kiállításba válogatott, gyakran monumentális alkotások az ember természetben elfoglalt helyét, annak létjogosultságát kérdőjelezi meg, illetve magát az emberi természetet helyezik vizsgálódásuk tárgyává, bizalmukat veszítve az „értelem emberének” eddig tételezett, univerzális ideájában. Az 58 ország

több mint 200 művészt felvonultató *The Milk of Dreams* szürreális forgatagában többek között sárból megformált, állatot és embert ötvöző titánok, ijesztő-taszító kiborgok, fákkal közösülő emberszerű lények közvetítik a belső feszültségektől terhes, eksztatikus létállapotokat különféle módon ábrázolt, megcsonkított tájakon, és a nyomasztó benyomásokat az sem feledteti, hogy időnként üdítő irónia vegyül a szürrealizmusba. A korszellem

Impossible Dreams,
installációs nézet,
Palazzo delle
Prigioni, 2022
A Tajpeji
Szépművészeti
Múzeum jóvoltából
↓ →





igazolja a kurátori tesztet, hiszen a központi koncepció mellett számos nemzeti pavilon – köztük (legalábbis az álmok és a szürrealitás talaján) a magyar is – áramvonalasan követi a fősodort.

A tajvani projekt ettől lényegében eltérő; azonban bizonyos szempontból szintén tesztcsikként működik – ezért is találtam érdekesnek a közelebbi vizsgálatát. A kiállítás a címében (*Impossible Dreams*, „Lehetetlen álmok”) igazodik a fő témához. Bár nem így tervezték. Ha Sakuliu Pavavaljungot, a Tajvan képviselőjében Vencében idén kiállítani készülő művészt januárban nem helyezik vád alá többrendbeli szexuális visszaéléseért, akkor egy másik kiállítás valósult volna meg a Palazzo delle Prigionibian. (A palota egyébként 1614-től börtönként funkcionált, és egy ideig maga Casanova is raboskodott ott.) Első ránézésre talán megúszósnak tűnhet ez a kiállítás – kevesebb mint három hónap alatt készítették elő –, ha azonban egy kicsit mélyebbre ásunk, számos izgalmas réteget tárhatunk fel a kulturális emlékezetről, az archívumról mint médiumról és a szabad diskurzusokról.

A projekt két részből áll. A helyszínen egy történeti kiállítás látható, amely Tajvan kulturális kontextusát és perspektíváit mutatja be az elmúlt évek biennáléin való szereplésének tükrében. Az 1995–2019 között megrendezett tajvani kiállítások archív anyagát a Tajpeji Szépművészeti Múzeum állította össze. A másikat négy internetes fórum alkotja Patrick Flores Fülöp-szigeteki kurátor védnökségével. Az archív és a netes felületek közös pontja az emlékezés – az előbbi az emlékezeti (archivált), az utóbbi a jelenléti (valós idejű) diskurzusok révén. Az archív tárlat tere az emlékezet újraaktiválásá-

ra szolgál: steril fehér tárlókban jelennek meg a korábbi kiállítások témái és kurátori koncepciói, kiállítási fotók és dokumentumfilmek, látvány- és reklámtervek, valamint ezek dokumentációi. Számos mű megismétlődik a korábbi kiadásokból, köztük Yao Jui-Chung *Territory Takeover*, Tsui Kuang-Yu *Shortcut to the Systematic Life*, Tang Huang-Chen *I Go Traveling V – A Postcard with Scenery*, Tsai Ming-Liang *It's a Dream* és Chen Chieh-Jen *Empire's Borders* című műve, Chang Chien-Chi *China Town*-sorozata és Tehching Hsieh *Jumpja*. Ezek az (újra) élő archívumdarabok referenciaként szolgálnak jelen és múlt között.

A kurátorok célja a címadó „lehetetlen álmok” szókapcsolat értelmezésének kiterjesztése. Derrida szerint a vágyott jövőt lehetetlen elérni, azonban a dekonstrukció által a *lehetetlen* maga átélhető – azzal együtt, hogy annak tárgya végül soha nem fog aktualizálódni. Drucilla Cornell amerikai filozófus-teoretikus továbbgondolva a derridai lehetetlenfogalmat, azt állítja, hogy a *lehetetlen* valójában annyit jelent, hogy *még nem lehetséges*, ami által a jövőről való gondolkodásunk reményteli dimenzióba helyeződik át, ajtó nyílik a megoldások, a jobb dolgok, világok, esélyek irányába.

Az archívum mint kifejezőeszköz lezártága, befejezettsége, a létrehozásához nélkülözhetetlen precizitás, az akkurátus gyűjtés, a múlttal való becsületes szembenézés látszólag ellentmondásba kerül a vágyott, de bizonytalan-ságba vesző, nem tervezhető jövővel, amely az időbeliséget tekintve egy elhalasztott tartományba esik. A hiányérzetet a kiállítás azzal a reménnyel oldja, hogy amint újra felidéződnek a múlt fájdalmai, szorongásai, egyúttal kioltódnak a félelmek, és a teremtő képzeteknek lehető-



sége nyílik a válságok megoldására. Ilyen értelemben a retrospektív visszatekintés, az archívum egyfajta terápia, a megoldás pedig ugyan még nem jött el, de a lehetőség fennáll, a kulcs pedig a jelen diskurzusában rejlik.

A négy nemzetközi online fórumot Patrick Flores főkurátor, Manray Hsu független kurátor és Wu Mali, a Kaohsiung-i Egyetem Transzdiszciplináris Művészeti Intézetének professzora vezeti külföldi és helyi tudósok, valamint művészek részvételével. A cél, hogy egymástól különböző nézeteket és akár a konvencionálistól eltérő véleményeket hallgassanak meg és ütköztessenek, melyek a problémákat új perspektívába helyezhetik. A kiindulópont a tajvani kiállítások története, amelynek révén várhatóan dinamikus párbeszéd alakul ki a ma kulcsfontosságú kérdéseiről is.

A fórumok négy témára kérdeznek rá. *Mitől lesz pavilon egy pavilon?* Ez a beszélgetés Tajvan velencei bemutatkozását vizsgálja a kezdetektől, és az összefüggésekre történelmi perspektívából reflektál. *Idő, test, technológia:* a diskurzus a performanszokra és a testre történő reflexiókra kérdez rá, illetve a test, az idő és a technológia közötti kapcsolatot vizsgálja. *A történelem ökológiai* a természet és a történelem, a fajok, népek és szellemek vándorlása, valamint a társadalmi jelenségek mögött meghúzódó kozmológiák közötti összefüggéseket járja körül. *A Mások szabadsága / más szabadságok* című fórum a szabadsággal, az erőszakkal, az ellenállással kapcsolatos politikai nézeteket tárgyalja, különös tekintettel a szolidaritásra. Patrick Flores szerint „az archívum és a fórumok közötti kölcsönhatás gondolkodásra ösztönöz magáról a tajvani pavilonról, a kurátori gyakorlatokról és tágabban a kortárs művészetről, hogy új utakat kutasson a jövőre nézve”. A fórumok júliustól októberig havonta kerülnek megrendezésre, amelyekhez bárki csatlakozhat a taiwaninvenice.org/forums oldalon.

És hogy milyenek voltak a tajvani kiállítások 1995-től 2019-ig? Már a kezdetektől feltűnik a mindig aktuális témafelvetések kortárs, friss kifejezőmódja, a médiумhasználat korlátlanlansága, a high-tech. A 90-es években főként a kulturális diverzitás, a regionalitás kérdései, a folyton változó, kiszámíthatatlan környezeti és politikai hatások kerültek feldolgozásra. A 2000-es évek elején vizsgálták a mai emberre jellemző, egyedi pszichés állapotot, a gyors változások, a globalizáció következtében kialakuló új kulturális topológiákat, és a határok feloldásával kapcsolatosan olyan kérdésekre reagáltak, mint a világ élettereinek zsugorodása vagy az urbanizáció. Az ezt követő évtizedben a nosztalgia és az emlékezés került a fókuszba, az egyik évben magára a pavilonra történt reflexió, de 2019-ben megrázó és komplex művet láthattak a látogatók a nemi identitásuk miatt megbélyegzettekről is. Különleges volt a 2011-es kiállítás, amelyben a hang játszotta a főszerepet: a művészek videó- és hanginstallációjukban Tajvan hangzásvilágának feltárására vállalkoztak, és kísérletet tettek az akár társadalmi mozgalmak kialakulását is elősegítő, hang teremtette energia közösségi érzésének megragadására.

Néhány kivételtől eltekintve a tárlatokon művész-kollektívák szerepeltek, és a kiállítások mindig utaltak Tajvan politikai és kulturális helyzetére, a nemzetközi kortárs művészetben elfoglalt helyére, így az egyetemes kérdéscsoportok mindannyiszor konkréttá váltak. Végül tekintve az archívumon, látható, hogy az elmúlt évtizedek szereplései kivétel nélkül eredeti, korukat megelőző, úttörő projektek voltak. Az *Impossible Dreams* metaarchívuma pedig úgy előremutató, hogy nem ereszt el a költőféket – az álmok nem csapnak át sci-fi-be –, hanem átélhető módon világítja meg az emberiség korszakváltását az összesség gesztusával.

↑ [Impossible Dreams, installációs nézet, Palazzo delle Prigioni, 2022](#)
A Tajpei Szépművészeti Múzeum jóvoltából

Bordács Andrea

A vágyak metszéspontján

Közép-Európa az
59. Velencei Biennálén

Arsenale, Giardini
és más helyszínek, Velence,
2022. IV. 23. – XI. 27.



↑
Aneta GRZESZYKOWSKA: *Mama*,
2018, fotósorozat, a Giardini főkurátori kiállítása
Fotó: Bordács Andrea

A Cecilia Alemani főkurátor által rendezett 59. Velencei Biennálé *Az álmok teje* címet viseli, utalva Leonora Carrington szürrealista festőnő rajzaira és egyik gyerekkönyvére. Maga a kiállítás pedig a vágyak és az álmok terepe az idén, melyen még soha nem látott arányban vesznek részt női művészek (216 nőre 21 férfi jut). A koncepciót megismerve és a kiállításokat végigjárva az a dilemmája támad a nézőnek, hogy mindaz, amit ott lát, csak egy speciális szempontú válogatás-e a világ művészeti terméséből vagy egy valós tendencia. A díjakat¹ inkább a vágyak, beteljesült álmok szerint osztották ki. A művek zömmel női technikák, törzsi anyagok, népi motívumok többnyire kortárs módon újraírva. Mindenesetre domináns jelenség a kulturális átjárás, a kettős kötődés. A kézművesség már Christine Macel főkurátori kiállításában 2017-ben is nagy szerepet kapott.

Ugyan az utóbbi években a nagy múzeumok akvizíciós bizottságai révén több közép-európai művész, köztük több magyar is bekerülhetett e múzeumok nemzetközi gyűjteményeibe, a biennálékon ez a térség alig reprezentált. A régió jelenlétéről már 2019-ben is az volt a benyomásom, hogy szinte láthatatlan a biennálén. Ez a jelenség idén is érzékelhető volt – már ami a főkurátori kiállításokat illeti. Noha ezekben szinte a világ minden tájáról voltak kiállítók, a közép-európai művészek mérsékelten szerepeltek (öt olyan művészt láttunk, akik ma is Közép-Európában élnek). A magyar származásúak közül Agnes Denes és Vera Molnar munkáit láthattuk az Arsenalében, Vera Molnárnak pedig önálló kiállítást is rendeztek Muranóban.

Ez a láthatatlanság konkrétan is érintett több közép-európai országot. Az orosz pavilon érthető módon zárva volt, mivel a kurátor és a művész visszalépett. „Nincs helye a művészetnek, amikor civilek halnak meg a rakéták tüze alatt, amikor Ukrajna állampolgárai óvóhelyeken bujkálnak, és az orosz tüntetőket elhallgattatják” – írta Alekszandra Szuhareva és Kirill Szavcsenkov a Facebookon. „Oroszként nem fogom bemutatni a munkáimat a Velencei Biennálé orosz pavilonjában” – áll a posztban.² Ráadásul a biennálé nyitónapján a 2013-as orosz kiállító, Vagyim Zakarov³ tiltakozást szervezett az ország pavilonja előtt egy táblával, amelyen részben ez állt: „A nők és a gyermekek meggyilkolása Ukrajnában Oroszország székelye.”



A legabszurdabb helyzettel a cseh és a szlovák pavilon⁴ esetében találkozhattunk, mely az idén nem várta a látogatókat, mivel a pavilonra rázuhanó és azt tönkretévő fa eltávolításában a két ország nem tudott megegyezni. A bolgárok egy külső helyszínen lévő kiállításukon olykor egy-egy performansszal szolgáltak, de alapvetően üresen álltak a kiállítótér terei. A láthatatlanság és láthatóság határán szerepelt Horvátország, amelynek idén nincs pavilonja, ugyanis a horvátokat öt előadó képviseli, akik egy speciális számítógépes algoritmustól kapott utasítások alapján naponta többször is fellépnek más nemzeti pavilonokban. Az instrukciók a világ mintegy 250 médiájának véletlenszerűen kiválasztott címsorain alapulnak, tartalmazzák az előadás idejét, helyét és időtartamát, és meghatározzák, hogy az előadásoknak milyen kapcsolatokat kell kialakítaniuk egymással és a környezettel.

A valóban láthatatlan helyszínek mellett a közép-európai pavilonok és művek kifejezetten erősnek mondhatóak. Ukrajna esetében sokáig bizonytalan volt, hogy Pavlo Makov műve épségben kijut-e Velencébe, de végül is látható a társadalmi kimerültséget tematizáló, 1995-ös *The Fountain of Exhaustion* című, háromméteres, 78 bronztölcserből álló installáció, mely az Arsenalban kapott helyet. Ugyanakkor az *Ez Ukrajna – A szabadság védelmében* címmel a PinchukArt Centrum is összeállított egy kiállítást egy külső helyszínen ukrán és nemzetközi művészekkel,⁵ mely leginkább a kollektív szabadságainkról (a választás, a szólás és a létezés szabadságáról) szól.

A magyar pavilon látványra teljesen belesimul az archaikus technikákat, formákat felvonultató központi kiállítások sorába, bár nem kulturális gyökereket és frusztrációkat dolgoz fel, hanem individuális problémákat. Keresztes Zsófia *Az álmok után: merek dacolni a károk-*

kal című, pasztellszínű mozaikinstallációjában erőteljes szexuális utalásokkal, formákkal találkozhatunk.

A hagyomány újragondolása – ami a mostani biennálé egyik fő vonulata – jelenik meg az egyik legjobb pavilonban,⁶ a lengyelben is, ahol egy lengyel-roma művész és aktivista, Małgorzata Mirga-Tas *Re-Enchanting the World* című műve látható. A 12 nagy formátumú textilinstallációból álló projekt a ferrarai reneszánsz Palazzo Schifanoia híres freskósorozatára, a *Hónapok terméke* utal. A mű kapcsolatot teremt az európai művészettel, a roma hagyományokkal, és mindezt kortárs tekinteten át tárja elénk. A bemutatott 12 szövet mindegyike három vízszintes részre van osztva. A felső rész az európai roma népvándorlás történetét mutatja be,⁷ a középső sáv a roma történelem női szemszögéből nézve, az alsó rész képei pedig a művész szülőfalujának mai mindennapjait ábrázolják, valamint a nőket, a köztük lévő kapcsolatokat és a közös tevékenységeiket.⁸ Roma kiállítók tekintetében meg kell említeni a külső helyszínen található roma pavilon kiállítását is, ahol a román Eugen Raportoru gyermekkori lakhelyét idézte meg a szobainstallációval és az abból inspirálódó festményekkel.⁹

A Giardino központi kiállításának egyik legizgalmasabb műve szintén egy lengyel művész, Aneta Grzeszykowska *Mama* című fotósorozata, melyben elkészítette ön maga másolatát, a mamatestet a saját „énjét” szobrászati, performatív anyagként kezelve. Ezt a hiperrealisztikus büsztanyát a lányával fényképezte a legkülönfélébb – hol megható, hol groteszk, hol abszurd – helyzetekben.

A női létformával és identitással egészen más megközelítésben találkozhatunk az osztrák pavilonban. Lena Knebl és Ashley Hans Scheirl *Lágy gépek és dühös testrészek meghívója* címmel az egész pavilont egyetlen többrészes installációvá, pontosabban harsány, festmé-

↑ Jakob Lena KNEBL és Ashley Hans SCHEIRL: *Invitation of the Soft Machine and Her Angry Body Parts*, osztrák pavilon, installáció vegyes technikával és anyagokkal
Fotó: Bordács Andrea



↑
Matgorzata MIRGALTAS: *Re-Enchanting the World*, lengyel pavilon, textilinstalláció, részlet
Fotó: Bordács Andrea

nyekkel, fotókkal, szobrokkal tarkított díszletté alakította, melyben az alkotók különböző öltözetekben különböző női szerepekben tűnnek fel organikusan olvadva össze az általuk teremtett, egyszerre retró és futurisztikus színpadképpel.

Szintén a női élmény az alapja a lett pavilonnak, mely az Arsenale terében mintha a főkurátori kiállítás részét képezte volna. A két kiállító a magánéletben is összetartozó Ingūna Skuja és Melissa D. Braden, akik a nyilvános és a privát tér kérdését járják körbe a kiállításon 300 porcelántárgyból álló installációjukkal. Az is az érdeklődésük fókuszában áll, hogy a különböző lokális kérdések tágabb kontextusban hogyan érvényesülnek. Lettország részvételét a nők történetével, a női művészekkel és a Lettorszában élő, nem lett etnikummal, valamint az LGBTQ-közösséggel kapcsolatos felvetések köré csoportosította. Szintén a nemi identitás kérdését teszi a kiállítás fókuszába izgalmasan és megrendítően a román pavilon mindkét helyszínén. A Giardiniben Adina Pintilie *You Are Another Me - A Test Cathedral of the Body* című kilencsatornás videóinstallációban a művész különböző országokból, generációkból és környezetekből érkező szereplőkkel¹⁰ együtt járja körbe az intimitás kérdését beszélgetéseken, táncon és az érintésen keresztül.

Más irányt képvisel a környezetünkkel, a klímaváltozással foglalkozó szerb pavilonban Vladimir Nikolić a *Walking with Water* című, két videóinstallációjával. A környezet egészen másképp jelenik meg az észti pavilonban, mely idén hagyományosan a holland pavilonban kapott helyet. Kristina Norman és Bitra Razavi ökokritikus installációkomplexuma, az *Orchidelirium* az orchideák nagyüzemi előállításának révén próbálja az orchidealázat megértetni. A trópusi orchideák vonzereje és szépsége mögött a gyarmati ökológiai kizsákmányolás összetett története húzódik meg. A mű összekapcsolja a múltat és a jelent a gyarmati botanika és annak társadalmi-politikai vetülete szemszögéből, s megmutatja, hogy Hollandia, Észtország és Indonézia botanikai története hogyan függ össze gyarmati kapcsolataikkal, mivel Észtország egykor az Orosz Birodalom része volt.

A régió perspektívájából talán a legfontosabb kérdés, hogy ez a kevésbé reprezentált terület hogyan válhat jobban láthatóvá, az Európán kívüli kultúrák egzotikumával a közép-európai hogyan tud versenyre kelni – s egyáltalán van-e valami közös jellemzője? Sem nem centrum, sem nem periféria, se hatalom, se egzotikum.

1 Simone Leigh alkotói Arany Oroszlán-díja és a francia pavilon Ezüst Oroszlán-díja teljesen indokolt volt.

2 <https://index.hu/kultur/2022/03/01/velencei-biennale-orosz-visszalepes-ukran-muveszek-invazio/>

3 Vagyim Zaharov a nevezetes Danaé-projektjével szerepelt 2013-ban, melyben a férfiak nők ellen elkövetett igazságtalanságait vette számba.

4 Eredendően cseh-szlovák pavilon, melyben Csehország és Szlovákia a külválásuk után felváltva állított ki.

5 A kiállítás a Scuola Grande della Misericordia-ban látható. A nemzetközi résztvevők többek között Marina Abramović, Olafur Eliasson, JR, Damien Hirst, Takashi Murakami.

6 Én a magam részéről a gyerekjátékokat bemutató belga vagy a lengyel pavilonnak adtam volna az Arany Oroszlán-díjat.

7 Jacques Callot romaellenes sztereotípiákkal teli metszeteire utalva.

8 <https://www.itслиquid.com/polish-pavilion.html>

9 Ugyan nem közép-európai téma, de egy roma közösséggel játszották újra a görög pavilonban az *Oidipusz Kolónosban* című darabot.

10A projekt szereplői: előadók, akik a fogyatékkal élők jogait népszerűsítik, egy színésznő, egy transznenő aktivista

Danka Zsófia

Interregnum és művészeti reflexiók

Kiterjesztett jelen – Átmeneti valóságok

Ludwig Múzeum –
Kortárs Művészeti Múzeum,
2022. IV. 8. – IX. 4.

Az emberiség elérte az a pontot, mikor már rálátást nyer saját destruktív folyamataira, ám a kialakult helyzetével érdemben mégsem tud mit kezdeni. Ennek a kitétségnek felismerése után légüres átmenetiségben találjuk magunkat. A környezeti, társadalmi és gazdasági összeomlások kauzalitását feltérképezve fordulóponthoz kellene érkeznünk, ami után egy új világrend alapjait teremthetnénk meg. Egy igazságosabb, egészségesebb fenntarthatóbb világét, amelyben az ember nem a természet fölött, hanem annak részeként egzisztál, tiszteletben tartva minden egyes láncszemét. Amíg ez a bizonyos korszakváltás nem történik meg a gyakorlatban, addig továbbra is a jövőbe és az időbe vetett hit marad egyedüli fogódzóként.

A Ludwig Múzeum kurátorainak tavaly megkezdett, széleskörű kutatása a *Kiterjesztett Jelen – Átmeneti valóságok* című kiállításban manifesztálódott. A tárlat egy aktuális problémakört, a generalizált viszonylagosság uralta társadalmi és gazdasági állapotokat vizsgálja többségében nemzetközi művészek munkáin keresztül. A kiállítás kereteinek mindent átszövő jellege miatt létrehoztak egy fogalomhálót, amelyhez a kiállított műveket rendelték. Olyan fogalmakat választottak, mint a modernitás kudarca, a zárt rendszer önelvűsége, a lehetetlen megkísérlése vagy az ideális pillanat. A fogalmakhoz tartozó leírásokat táblákra kasírozták, amelyeket a látogató maga helyezhet el a térben, megteremtve és megbontva a munkák kapcsolódási pontjait. Az interaktivitásra hívó gesztus magára a koncepcióra reflektál, teoretizálásra hívja a nézőt, aki a statikus megfigyelő szerepből kilépve részese lehet a diskurzusnak.

A társadalom túlnyomó részét érintő és egyre jobban eluralkodó bizonytalanság a realitás és a humánus értékeinek konstans megkérdőjelezésében is megmutatkozik. A folyamatos információáramlás következtében a fizikai távolságok látszólag lecsökkentek. Pár perc alatt ismereteket szerezhetünk az aktuális elnyomó rendszerek és háborúk eseményeiről, a divatipari trendekről, az asztrofizikai kutatásokról, természeti katasztrófákról és tulajdonképpen szinte bármiről, amire kíváncsiak vagyunk. Ezáltal a jelen idő sokkal kiterjedtebb, a fizikai távolságok látszólag lecsökkennek. Ebben az átláthatatlan, végtelen kiterjedésű jelenben az identitás meghatá-



Cyprien GAILLARD:
Gyeshnyanskij rajon
(részlet a videóból),
2007, videó: 30',
zene: Koudlam
A Julia Stoschek
Collection, Berlin
jövöltából
←

Mika ROTTENBERG:
Préselés (részlet a videóból), 2010, egycsatornás videóinstalláció hanggal, digitális színes nyomat, videó: 20'
 A művész és a Hauser & Wirth, New York, valamint a San Francisco Museum of Modern Art jóvoltából
 →



Matthias FRITSCH:
Megtisztulási rítusok (részlet a videóból), 2020, digitális színes videó hanggal, 4'57"
 PCAI Gyűjtemény A művész és a PCAI jóvoltából
 ↓

rozása folyamatosan nehézségekbe ütközik. R. D. Laing skót pszichiáter gondolatait Erős Ferenc így foglalta össze: „Az egyén mindennapi életkörülményei között is érezheti magát inkább valószínűtlennek, mint valószínűnek; átvitt értelemben inkább halottnak, mint élőnek, a világtól való elhatárolódását körvonalazatlannak láthatja, ennél fogva identitása és autonómiája is kétségessé válhat. Elveszítheti saját idői folytonosságát, személyes konzisztenciájának és belső összetartozásának, szubsztancialitásának élményét, képtelenné válhat arra, hogy elhiggye: bensője valódi, jó, értékes. Úgy érezheti, hogy saját énye részlegesen levált testéről. Az ilyen személy számára a külvilág éppoly bizonytalan, mint amennyire önmaga is az.”¹ A mai társadalomban – részben – a közös rítusok és szokások hiánya, az online kapcsolattartás elsődlegessége miatt egyre jobban növekszik az emberek közötti távolság, és ezzel párhuzamos az empátiára való képesség leépülése.² A megtartó közösségek hiánya a szociális krízisek kialakulása felé tereli a társadalmat.

A kiállított művek között Matthias Fritsch 2019-ben készült, *Megtisztulási rítusok* című videójában egy keresztény gyülekezet tagjait láthatjuk, amint sorban állnak, hogy

megcsókolhassák a keresztről levett Krisztus szobrát. A csókok utáni serény higiéniai törölgetés olyan automatizmussal történik, mintha mindig is a rituálé része lett volna – a pandémia kitörése mellett a vallási hagyományok és a globalizáció paradox összeérése valósul meg. Felsmann István a családi közösség hagyományait, értékeinek lehetséges továbbélését, újraértékelését boncolgatja *Családi porcelánkészlet* című munkájában. A humorral teli akcióról készült videóban a féltve őrzött családi porcelánkészlet darabjai egy dobfelszerelés részeként jelennek meg, a performansz közben Németh Juci énekesnő a porcelánokon dobolva sorra töri el azokat.

Roy Scranton a halvány bizakodás megtartása mellett konzekvensen az emberi civilizáció végét tematizálja, művei középpontjában a klímaváltozás és az antropocén állapot áll. Radikálisan új víziót vázol fel az emberiség túlélése érdekében, melynek része az azonnali szakítás az individualista társadalmi-gazdasági kultúrával, a nemzet fogalmával és a megosztottsággal.

Olyan időszakhoz értünk, amelyet Bernard Stiegler entropocene-nek nevez – a fogalmat az anthropocene és az entropy összevonásával hozta létre. Egy olyan zűrzavaros földtörténeti korszakot jelöl, amelyben a környezetet az emberi tevékenység a Föld ökoszisztémáira gyakorolt globális effektusa határoz meg, és minden addig ismert és kiszámítható működési mechanizmus megbomlani látszik. Stiegler a mai kor nagy kihívásaként jelöli meg a digitalizmus korlátlan befolyását döntéshozatali konstrukcióinkra. A digitális kor katasztrófája abban rejlik, hogy a számítógépes intelligencia és profit optimalizálása által vezérelt globális gazdaság fajunk többsége számára kizárja a független reflexió lehetőségét. Autentikus racionalitásunk állandósult kétségbevonása miatt a számítógépes keresőrendszerek találataira hagyatkozunk, fokozatosan amortizálva emlékező- és koncentrációs képességeinket. Gondolkodásunk a fogyasztásra buzdító rendszerek manipulatív hálójába gabalyodik, beszűkítve az egyén független és önazonos döntési lehetőségét. A luddizmus narratíváját megkerül-





ve Stiegler a digitalizmust hasznos eszközként és nem célként jelöli ki az emberiség számára, megtartva a távolságot a profitorientált algoritmusok piaci vonatkozásaitól. Kiemeli, hogy a munkát a kreatív, invencióval rokonítható munkaeszmeként kell újratemetni. A mit, miért és hogyan dolgozunk alapvető kérdéskörét tárgyalja újra globális szinten.

A tömeggyártással és az emberi munkaerő kizsákmányolásával foglalkozik Mika Rottenberg *Squeeze* című ironikus, ugyanakkor nyugtalanító videója. A 20 perces loopon futó filmben az alkotó egy arizonai salátaföld és egy indiai kaucsukültetvény snittjeit vegyíti szürrealista narratívával, görbe tükröt tartva a női munka társadalmi valóságának. A fogyasztói társadalmat illető kritikák sorába illeszthető Tsuyoshi Anzai japán művész *Felbolydulás* című installációja is. A kiállítótér padlóján szétosztott, izgó-mozgó, legőszerűen összeillesztett műanyag robotszobrokat látunk. Részleteikben felfedezhetünk pár ismerős, hétköznapi eszközt, de kialakításuknak köszönhetően új identitást kaptak. A tárgyak funkciói ismeretlenek, élettartamuk, hasznosságuk behatárolt hasonlóképp a tömeggyártásban készülő használati cikkekhez, melyek a technika fejlődésével meghaladottá válnak. David Claerbout *Sunrise* című videója szintén kapcsolódik a munka mint státuszszimbólum fogalmához. Filmjében egy szobalány kora reggelét mutatja be, ahogy a napfelkelte előtti sötétben megkezd munkáját egy extravagáns otthonban. A villa letisztult architektúrája, kialakításának nagyvonalúsága kontrasztba kerül a kisegítő személyzet kiszolgáltatottságával.

A „robbantott” installációiról is híres Cornelia Parker szintén a társadalmi különbségek tematikájához kapcsolódik *Senki földje* című munkájával. A dél-kínai Kantonban a fényűző felhőkarcolók mellett a város periferiáján húzódnak az omladozó falemezekből és műanyagpony-

vákból összeeszkábált nyomornegyedek. Parker a rozoga építmények elemeit függesztve helyezi a középpontba, hangsúlyozva az elszegényedett társadalmi rétegek kitettségét.

A világvárvány hullámain talán lassanként maga mögött hagyva az emberiségnek gyorsan kellett elsajátítania a radikális alkalmazkodás olyan fajtáját, amelyet korábban nem ismert. Két év izoláció után a lassú fellélegzés helyett, a mélyen gyökerező politikai és földrajzi konfliktusok tetőpontjaként közvetlen szomszédunkban kitört a háború. Az ezzel járó ontológiai összeomlás mértékéről és hosszútávú hatásairól csak elképzeléseink lehetnek. A háború felemészítő minőségével a mulandóság, az enyészetté válás esztétikai és társadalmi kérdéseivel több munka is foglalkozik a kiállításon.

↑
FELSMANN István:
Családi porcelánkészlet, 2014-2022, performansz, porcelánkészlet, dobfelszerelés, változó méret
 Közreműködő:
 Somló Dániel
 Fotó: Aknai Csaba
 A művész jóvoltából

Cornelia PARKER:
Senki földje, 2018, talált fa, huzal, 240×442×83 cm
 A művész és a Frith Street Gallery, London jóvoltából
 ↓





↑
 Nathalie DJURBERG
 & Hans BERG:
Bizonyos határok
 átlépése, installáció,
 hangtechnika,
 fólia, fa, fémhuzal,
 epoxigyanta,
 szilikon, akrilfesték,
 papír, 3 lemezjátszó,
 4 hangszóró,
 faemelvény,
 400×400×10 cm
 A művészek és a Gió
 Marconi Gallery,
 Milánó jóvoltából
 Fotó: Végel Dániel

Cyprien Gaillard *Gyesznyanszkij rajon* című videója négy helyszínen mutatja be a modernizmus egyik utópiájának, a tiszta térstruktúrával létrehozott, a gyakorlatias élet igényeit kiszolgáló panelházak és környezetük hanyatlásának végkifejletét. A videó Szentpétervártól Kijev és Belgrád át a franciaországi Meaux-ig veszi végig az egyes lakónegyedek életképeit. A videó záró képsoraiiban hosszú perceként keresztül nézhetjük egy hatalmas, romos társasház homlokzatán a fényfestést, a tűzijátékot, majd az épület katartikus összeomlását.

A lírai és provokatív munkáiról ismert amerikai Jill Magid a múlt feldolgozása helyett a jövővel foglalkozik. A 2005-ben készült *Sírom* című munkájában szerződést köt egy céggel, hogy a halála utáni földi maradványaiából gyémántot készítsenek. Az átmenetiség kérdéskörével foglalkozik Jeannette Christensen *Jell-O* című műve is. Keretbe öntött gyümölcszselé alapú munkáiban az idő a legfontosabb formáló tényező, amelyre a művészeknek nincs ráhatása. A kezdetben fényes és ruganyos anyag az idő előrehaladtával megszárad és merevvé válik, színe veszít intenzitásából. Christensen kocsonyamunkáira a mulandóság allegóriájaként is hivatkoznak, ugyanakkor az anyag saját jellemvonásai és feltételei szerinti predesztinációjáról is szól. Dane Mitchell *The Smell of an Empty Space Perfume Plume (Solid)* című művében a fényképek előhívásánál használt sötétkamrára emlékeztető térben egy 16 képből álló sorozat látható. A vörös fényben fixálatlan fotópapírokra a legendás francia parfümkészítő, Michel Roudnitska és a művész által közösen megalkotott parfümöt fújta. A parfüm körkörös szétterülő foltja és a hordozó a különböző kémi-

ai reakciók folyamán alakuláson megy keresztül. A művész a szemnek sokszor láthatatlan erők alakító erejéről beszél, melyek körbevesznek bennünket, és formálják az emberi létezést.

A kiállítás az egyén próbatételeinek univerzumát is felvillantja. A Berlinben élő svéd művészdúó, Nathalie Djurberg képzőművész és Hans Berg hangdizájner 2004 óta alkot közösen. Gyurmafilmjeik szereplői első pillantásra popkulturális utalásokként is értelmezhetőek, jobban megvizsgálva viszont egy mélyebb és összetettebb réteget fedezhetünk fel. Groteszk, sokszor gyermekinek tűnő figuráik karikírozott vonásaik ellenére az emberek sérülékenységéről, védelem nélküiségéről szólnak. A bizonytalanságról, a szegény, a függőség, a vágy és a szexualitás bonyolult összefüggéseiről, ahol a főhősök küzdelmei egyszerre személyesek és univerzálisak. Berg minden munkához egyedi zenét alkot hipnotikus ütemeket, lüktetést, elektronikus zajokat keverve egymással, így hozva létre egy új audiovizuális nyelvet.

A kiállítás kiterjesztése nemcsak időben, de térben is megvalósul. Oto Hudecz és az EJTECH stúdió munkái a város különböző pontjain lesznek láthatóak lesznek a nyár folyamán.

A megjelenést a B. Braun támogatja.

1 Erős Ferenc: *A válság szociálpszichológiája*, T-Twins Kiadó, 1993, 76.

2 Sara H. Konrath, Edward H. O'Brien, Courtney Hsing: *Changes in Dispositional Empathy in American College Students Over Time: A Meta-Analysis*. https://www.academia.edu/5053162/Changes_In_Dispositional_Empathy_Sara_Konrath

Sirbik Attila

Belebámulni az atomvillanásba

Interjú Kis Endrével

Kis Endre 1980-ban született Szabadkán. Az érettségi után felvételt nyert a budapesti Nemzetközi Előkészítő Intézet művészettörténet szakára, majd egy év után a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karának festő szakára, ahol 2006-ban szerzett diplomát. A KisHáz alkotócsoporthoz tagjaként Pécsen folytatta alkotói tevékenységét 2013-ig, majd a Székelyudvarhely melletti Patakfalvára költözött. Élete számos területére jellemző az a kettősség, ami művészetének legfőbb mozgatórugója. Apa az aggregények, művész a közgazdászok, értelmiségi a földművesek, vajdasági a székelyek között. Festményein ellentétes ideológiák feszülnek egymásnak, miközben a realista és az absztrakt, a hagyományos és a digitális, a festői és a grafikus képalkotói eljárásmodok közötti kapcsolat kialakításának lehetőségét vizsgálja. Montázszerű kompozícióin a klasszikus festészeti és a számítógép inspirálta elemek ütköztetésével drámai feszültséget hoz létre, a valóság töredezettségében rendet kereső ember egzisztenciális küzdelmét igyekszik tükrözni.

SA: Egyes képeid mágnesként vonzanak olyan fogalmakat, mint az újmédia-művészet vagy a digitális művészet. Mikor és hogyan kerültél ezekkel kapcsolatba?

Kis Endre: Már a 20. század során kialakultak azok az interdiszciplináris művészeti törekvések, melyek a fejlődő technológiákat használják a kulturális és esztétikai lehetőségek kiaknázására, mégis az én generációm az, amelyik egy analóg gyerekkor után fiatal felnőttként élhette meg a személyi számítógépek és az internet széleskörű elterjedését. Ezért az alkotói pályám kezdetétől szabadon jártam át e két közeg között, és a mai napig szívesen használom a digitális eszközöket, de a hagyományos festészeti technikákat is. Ez a kettősség alapjában véve a hétköznapjaimat is meghatározza, hiszen egy kis erdélyi faluban élek viszonylagos elvonultságban, miközben az interneten kommunikálok és tájékozódok a világ dolgairól.

SA: Vonzódsz a számítógépes játékokhoz és a hibrid lényekhez?

KE: Szemünk láttára vált globális tényezővé a digitális forradalom, és ezzel együtt a számítógépes játékok is népszerűek lettek. Gyerekként és fiatal felnőttként elég sokat játszottam, de sajnos hajlamos vagyok a



↑
KIS Endre: *Tűz*, 2018, olaj, vászon, 120×140 cm
A művész jóvoltából



függőségre, ezért tudatosan kerülöm a videójátékokat. Kivételek persze vannak, mondjuk a csehországi Amanita Design által fejlesztett szoftvereket mind kipörgettem. A látványvilágukat és a zenéjüket nagyon közelinek érzem magamhoz. Szerencsére a gyerekeim bőségesen ellátnak munícióval, és alkalmanként velük is leülhetnek egy-egy partira. Egyébként a játék mint cselekvés és mint tárgy is egyformán fontos számomra, hiszen régi játékokat gyűjtök.

SA: A pécsi Művészeti Kar diákja voltál. Ha jól emlékszem, már Pécs előtt kialakult az az irányvonal, amelynek mentén képzőművészeti, vizuális nyelvezetedet építet a mai napig. Milyen formában nyúlt ebbe bele Pécs?

KE: Nyilvánvaló, hogy életem Jugoszláviában töltött első húsz éve is nagy hatással volt a művészi énem formálódására, gondolok itt akár a családi örökségre, a háborús évekre, a punk szubkultúrára vagy a TAKT (Temerini Alkotóműhely és Képzőművészeti Tábor) résztvevőivel kötött, azóta is tartó barátságra. Pécs jelentette azonban azt a

helyszínt, ahol lázadó középiskolásból diplomás képzőművésszé értem, és ahol kialakulhatott az a nyelvezet, melyet a mai napig fejleszteni, tökéletesíteni igyekszek. Ezt persze tetszetős lenne a pezsgő kulturális életnek és a pécsi képzőművészeti hagyományoknak tulajdonítani, mégis úgy érzem, hogy a közvetlen találkozások a mesterekkel, a közös műhelymunka az alkotótársakkal gyakorolták rám a legnagyobb hatást. Lassan tíz éve nem élek ott – inkább az emberek hiányoznak, mintsem a tárlatok, koncertek.

SA: Képeid terében a profán és a szakrális dimenziók egyforma súlyt kapnak. Törekszel rá, hogy összeeresztésük által a dimenziók kioltódjanak, és a keveredésből egy új layer jöjjön létre?

KE: Neveltetésemből adódóan agnosztikusnak tartom magam, ezért számomra a keresztény ikonográfia felhasználása nem csupán a spirituális gyakorlatok iránti elkötelezettséget jelenti, hanem a festészeti hagyományok ápolásáról is szól. Az ötlet megfogásától a tervek kihordásáig teljesen

↑
KIS Endre: Menekülés Egyiptomba, 2017,
 olaj, vászon, 120×140 cm
 A művész jóvoltából

szabadon nyúlok bármihez, ami a kezem ügyébe kerül, legyen az vallásos érzületű vagy teljesen hétköznapi dolog. Kicsit olyan ez, mint az alkímia. Mintha a felhasznált alapanyagok transzmutációjával próbálnék „aranyat” gyártani, és ehhez olykor mitológiai történeteket hívok segítségül. Olyan játéknak tekintem az alkotást, amelyben a kisgyerek homokból és pitypangból levest főz, majd végigkóstoltatja a családdal.

SA: Képeiden sokszor jelennek meg bibliai alakok, szituációk, ugyanakkor földönkívüli lények is.

KE: Többek között foglalkoztat az az ambivalens kapcsolat, amely a vallásos hit és a tudomány között jött létre. Mindkettőnek megvan az alapvető szerepe az emberi társadalomban, jelentős átfedések mutatkoznak a megismerés e két módja között. Ezért keverednek a festményeimen a szakrális festészet szimbólumai sci-fi elemekkel.



SA: Mit jelent számodra a természet?

KE: Egy nagyon szép tóparti településen nőttem fel, ezért a természettel kapcsolatos élményem a nyári, fülledt, mocsárszagú nádasban való barangolás, madarászás, horgászás. Emlékszem, mennyire sajnáltam a városi gyerekeket, akiknek ez a kaland nem adatott meg. Az érettségi után Budapestre kerültem, ahol a folyamatos zajszennyeztség szinte az örületbe kergetett. Később a pécsi évek alatt is sokat szorongtam, és igyekeztem minden szabadidőmet a Mecsekben tölteni a családommal. Most, hogy újra természetközeli környezetbe kerültem, állatokat tenyészték, gyümölcsöket, zöldségeket termeszték, és sokkal kiegyensúlyozottabbnak érzem magam. A jelenlegi életmóddal járó kényelmetlenségeket jobban viselem, mint egy urbánus környezet viszontagságait vagy az embertömeget.

SA: Sokat foglalkoztat az élővilág pusztulásának és a tömegtermelés hatásainak művészi megfogalmazása?



↑
KIS Endre: *Bűnbeesés*, 2017,
olaj, vászon, 120×140 cm
A művész jóvoltából

←
KIS Endre: *I want to believe*, 2017,
olaj, vászon, 60×50 cm
A művész jóvoltából



KE: Régebben az egzisztenciájától megfosztott ember tragédiáját igyekeztem feldolgozni, utólag úgy érzem, önterápiás céllal. Ebben a korszakomban sok, főleg személyes élményeken alapuló háborús képet festettem, ami a jelenlegi helyzetre való tekintettel megismétlődni látszik. Miután az ember kivonul a városból, automatikusan kiesik a fókuszról, és a természeti környezet kerül előtérbe. Jócskán lerágott csontnak tűnik a klímakatasztrófa témája, de meggyőződésem, hogy visszafordíthatatlanul rohanunk a vesztségbe, és ezt itt kint a mezőn már a bőrünkön is érzékeljük. Ezért nem maradt más hátra, minthogy hosszan belebámuljak az atomvillanásba, és megpróbáljam elmondani, mit látok.

SA: Festészedet milyen viszonyokat alakított ki a posztumán és a posztdigitális kérdésekkel?

KE: Szerintem csak úgy lenne elképzelhető egy utópisztikus emberi jövő, ha megtanulnánk harmóniában élni a környezetünkkel. Ezt azonban nem látom megvalósíthatónak, mert minden élő szervezet kizárólag a saját és a faja érdekeinek a megvalósítására törekszik, és az invazívnek tekinthető emberiség a felhalmozott tudásának köszönhetően ezt a destruktív tendenciát globális szintre emelte. Addig létezik látványosan egyensúly a természetben, amíg

az élőlények közel azonos képességekkel rendelkeznek és szállnak be a túlélés csatájába.

A kibertérben ragadt ember olyan ideáliszt vagy éppenséggel szélsőségesen leértékelő, torz valóságképet alakít ki magában, ami súlyos károkat okoz nemcsak a személyiségében, de a társadalomban is. Az erről való meggyőződésemben az elmúlt két-három év eseményei csak megerősíteni tudtak, és néhány képemen foglalkozom ezzel a kérdéskörrel.

SA: Egyes alkotásaid kritikával illetik a tömeggyártást, a szabványosított eljárásokon alapuló, nagy tételben történő előállítás, ami mindent a termék fogalmára redukál.

KE: A művészetemben kifogásokat fogalmazok meg, és szeretném ezeket a hétköznapi élettel hitelesíteni. A családdal igyekszünk a lehetőségeink szerint mindent helyi termelőktől beszerezni vagy saját kezűleg előállítani. Egyrészt megspóroljuk a szállítást, a hűtést, a csomagolást, így a környezetünket is kevésbé terheljük, másrészt az emberi kapcsolatok szintjén is fontosnak érzem tudni, hogy ki állította elő a ruhát, az ételt, a használati tárgyakat.

SA: Jelenleg min dolgozol? A trentoni kiállításod után, ha jól emlékszem, egy New York-i kiállításra készültél, de gondolom, közbeszólt a világválság. Most, hogy újra

↑

KIS Endre: *Séta a parton*, 2020, olaj, vászon, 50×70 cm
A művész jóvoltából

szabadabban lehet mozogni, végre felgöngyölíted az amerikai szálát is?

KE: A trentoni tárlat óta a járványon kívül is sok minden történt, ami megakadályozta az amerikai szereplésemet. Nem zárom ki, hogy visszamegyek, annál is inkább, mert több mint harminc képem dekkol az Államokban. Miután Erdélybe költöztem, így negyven felett, nem volt könnyű azzal szembesülni, hogy az országban, ahol élek, szinte teljesen ismeretlen vagyok, ezért inkább romániai tárlatokon próbáltam kiépíteni a helyi kapcsolatrendszerem. Ez idő alatt a szerbiai és magyarországi munka sem maradt el, és az év végére egy Londonban megrendezendő egyéni tárlatot is kilátásba helyeztek, amire nagy erővel készülök.

Absztrakció és figuralitás határán

Beszélgetés Dóra Ádámmal

Dóra Ádám 2017-ben végzett a budapesti Képzőművészeti Egyetem festő szakán, mesterei Károlyi Zsigmond és Ötvös Zoltán voltak. Akár róla is mintázhatták volna a fiatal, feltörekvő művész kategóriáját, és ez egy pozitív állítás. Tudja mit akar, mivel foglalkozik a korosztálya, és folyamatosan tanulmányozza az előtte járók művészetét. Legutóbb bekerült a Strabag Art Award preselected shortlistjébe, ősszel pedig az Art Kartell Project Space-ben készül önálló kiállítására Rieder Gábor kurátorságával. Ha nem akarnám kerülni a nagy szavakat, azt mondanám, festői hitvallásról, a művészet szerepéről, a lehetséges festői karrierutakról beszélgettünk.

JJ: A NaCóban tavaly év végén bemutatott önálló kiállításodtól indulnék. Ott nagyon jól látszott, mennyire jellemző rád a figuráció és az absztrakció határán való egyensúlyozás. Miért szereted épp a tornacipőket? Mi volt az, ami elindította benned a Chunky Steps-sorozatot?

Dóra Ádám: A Chunky annak a divatirányzatnak a jelzője, ami a 90-es évek retrójából inspirálódik, és bumfordi, vaskos darabokat preferál. A Chunky Steps pedig azokra a bumfordi lépésekre utal, melyekkel ezek a cipők bevándoroltak a képbe – átvitt értelemben saját, korábban festett tájképeimbe is. Rendelkezem némi tapasztalattal a divat, divatkereskedelem terén, érdekel is ez a világ. A jelenlegi divatban a klaszszikus vonalak keverednek túlméretezett ruhadarabokkal; használják az úrkutatásban felfedezett technikai anyagokat, sok a műanyagot. Mindez egyfajta elidegenedés a természeti világtól, ám visszaköszönnek az organikus formák. Számomra nagyon izgalmas ez a keveredés.

A cipők – egy kivételével – fiktív modellek. Amelyik nem az, annak a formavilága emlékeztet a természetben fellelhető formákra, talpszerkezete csontozatra, sziklára hajaz. Ezt a cipőt szándékosan egy hegycsúcsrészletet megjelenítő tájképre helyeztem, mert a felhő fehérei és a tárgy közt létrejövő játék, a folyamatos dialógus kevés festészeti mozdulattal érzékeltethe-

tő volt. Közben világosan érezhető, hogy a hasonló szín- és formavilág ellenére mégis mennyire más az aurája a formáknak. Van egy nagyon profán, hétköznapi tárgy, amivel tulajdonképpen kapcsolódunk a földhöz, ez a legközvetlenebb réteg az emberi test, a természet és a föld között. Organikus formákra emlékeztet, de szintetikus a felsőrése, öntött műanyag a talpa, és a legfejlettebb ipari technológiával készül.

JJ: A cipőt mégiscsak egy sziklára helyezted, az előző sorozatod egyik fő motívumára. A sorozataid valamilyen formában egymásra épülnek?

DÁ: A munkáim sorozatokra bonthatóak, és vannak bennük visszatérő motívumok. Összefüggenek. Úgy képzelem a festőpraxist, hogy a középpontjában valami nagyon személyes, gyerekkorban gyökerező, mély élményanyag áll, és eköré épülnek egyéb motívumok, de valahogy minden a közepéből táplálkozik.

JJ: Van, aki erről a középpontról szívesen beszél, más elrejt, és hagyja, hogy a befogadó kedve szerint értelmezze. De ha már így feldobtad a labdát, hogyan lettél festő?

DÁ: Így alakult, nem volt más választásom. Mármint hétköznapi értelemben választhatam volna másik szakmát, szüleim is többféle irányba terelgettek. Gyerekkoromtól erősen vonzódtam a vizualitás felé, a képekkel való foglalatosság, a képiségben való fogalmazás a lehető legtermészetesebb volt



↑
DÓRA ÁDÁM: *Chunky Steps*,
Nagyházi Contemporary, 2021
Fotó: Hegyházi Réka
A művész jóvoltából

a számomra. Folyamatosan rajzoltam, képeket készítettem és gyűjtöttem a képeslapoktól a képeskönyvekig, mindenféle külső unszolás nélkül. Ezt látva a szüleim 12-13



éves koromban úgy gondolták, hogy érdekes képzőművész szakemberrel fejleszteni ezt a képességet.

JJ: Szerinted változott mára a művész „archetípusa”? A „nyomorgó művész” vagy a „menő művész” él manapság a köztudatban?

DÁ: Valamennyire változott. Igaz, a szüleim a mai napig nehezen tudnak mit kezdeni a művészléttel mint foglalkozással. Nem ismerik ennek a szcénának a működését, nem tudják, milyen egy művész napi rutinja. Milyen, amikor nincs munkarend, de kell napirend. Nincs szabadidő, mert a munka fogalma is teljesen más, mint egy hagyományos állásban.

JJ: Az első lépés az elhivatottság felé az, hogy megérted és elfogadod a művészlét feltételeit?

DÁ: Visszakanyarodok oda, hogy miért lettem művész. Annyira erős volt a készítés, hogy a megélhetés másodlagos kérdéssé vált. Ha pedig mégis felmerült, miből fogok élni, akkor azt válaszoltam, majd elmegyek dolgozni, nagyjából bármit elvállalok, semmi nem derogál. Az a nagy felelőtlenség, ha valaki kap képességeket, és elherdálja, nem kezdi el kibontakoztatni és valamilyen szellemi tartalommal megtölteni azokat.

JJ: Művészeti középiskolába jártál?

DÁ: Nem. Hagyományos gimnáziumban végeztem magyar-történelem szakon, viszont ott már voltak olyan támogató mestereim, akik nagyon sokat segítettek a képzőmű-

vészeti tanulmányaimban, hagytak kibontakozni, pályázatokra, kiállításokra vittek. Középiskolás koromban szisztematikusan megismertem a legfontosabb múzeumokat, galériákat. Közel laktam a fővároshoz. Ez is hozzájárult, hogy 18 évesen elsőre felvettek a Képzőre annak ellenére, hogy nem művészeti iskolából jöttem. A koromhoz képest erős tájékozottsággal bírtam.

JJ: A Képzőn azt kaptad, amit vártál? Milyen volt ennyire fiatalon bekerülni?

DÁ: Károlyi Zsigmond és Ötvös Zoltán volt a mesterem. Szerencsésnek érzem magam, mert karizmájukkal és szakmai tudásukkal ösztönöztek. Fiatal és érzékeny voltam, és bár rendelkeztem némi technikai alapismerettel, de 18 évesen még nem volt mögöttem konceptuális háttér vagy határozott alkotói programra való törekvés. Jó kapcsolatomban volt a mestereimmel, és elég sokat tanultam a nálam idősebb egyetemi társaimtól is. Károlyi Zsigmond művésznak és mesternek is kritikus karakternek számított. Minket azonban nagyon szabadon hagyott, másod-, harmadévtől egészen a diplomáig szabad programot lehetett vinni az osztályban. Ötvös Zoltánnal együtt mindent megtettek értünk, ha kérdeztünk vagy kértünk valamit, segítettek.

Persze a mi osztályunkban is előfordult, ahogy mindegyikben, hogy a színek, a formák átvándoroltak egymás munkájára, hatottunk egymásra. Tayler Patrick, Ezer

↑

DÓRA Ádám: *Chunky Steps, Nagyházi Contemporary, 2021*
Fotó: Hegyházi Réka
A művész jóvoltából

Ákos, Kecső Endre, Greska Márton, Bencs Dániel, Németh Dávid voltak az osztálytársaim. Mindenki vitte a maga programját, de a koloritbeli és egyéb képépítési elemek megjelentek vagy dialógusba kerültek mindannyiunk művészetében.

JJ: Amikor kijöttél az egyetemről, határozott elképzelésed volt a „hogyan továbbról”?

DÁ: Az egyetemen mindenki azt jósolta, hogy elkerülhetetlen lesz a diploma utáni krízis. Nekem mindössze annyi elképzelésem volt, hogy mindenáron folytatom a művészi praxisomat, dolgozni fogok, képezni magam, és új élményekre teszek szert. Eldöntöttem, hogy kizárólag részmunkaidős állást vállalok, hogy maradjon heti három-négy napom, amit kizárólag festéssel, művészettel, szellemi dolgokkal, anyaggyűjtéssel tudok tölteni. Szerencsés helyzetben voltam, rendezett életet éltem stabil párkapcsolattal, fenn tudtuk tartani magunkat, találtam olyan munkahelyet, ami rugalmas és nem lélekölő.

JJ: Visszatérve a festészeti gyakorlatodhoz, hogy alakult ki, hogy sorozatokban gondolkozol? Fel lehet-e rajzolni egy ívet arról, hogy mi érdekel?



DÁ: Az egyetem első két évétől kezdve igényem volt arra, hogy önálló programokat kezdjek el. Mindig volt valami fókusz, ami folyamatosan gazdagodott, tisztázódott, majd újra gazdagodott, és ismét redukálódott. Amit frappánsnak, izgalmasnak, aktuálisnak gondoltam, azzal egy darabig foglalkoztam. Amikor ez kimerült, akkor behoztam egy új elemet, ami felrázta. Ez az egész egyetlen ív, ami csak azért van sorozatokra bontva, hogy könnyebb legyen az értelmezés.

JJ: Mondj egy-kettőt ezekből a fókuszokból!

DÁ: Az utolsó volt a cipős, ami jelenleg is tart. Most megint irányt váltott ez a téma, más jellegű kompozíciók lesznek, mert még jobban kezd absztrahálódni az egész kép, miközben a cipők organikusabbak, rovarszerűek lettek. A korábbi, a *Nature Architecture* című sorozat hosszabb ívű volt, majdhogynem a diplomától mostanáig tartott, s közben keletkeztek hozzá kapcsolódó alsorozatok, mint például a *Breakwater* (Hullámtörő), a nizzai hullámtörős sorozat. Ott is hasonló kontraszt, diszsonancia van az idilli, képeslapszerű Riviéra, a táj és a betonelemek közt, melyek szétrobbantják a hullámokat, ahol a szárazföld és a víz

találkozik. Valahol a határmezsgyék foglalkoztatnak. Az egyetemen a diplomamunkám a kívül-belül érzet volt, kirakatüvegek, divatüzletek kirakati tükröződései. Az a kettősség is foglalkoztatott, ami a klasszikus festészeti idea és a mai világunk abszurditása, a civilizáció közt feszül. Az értékítéletet mindig mellőztem, a társadalomkritika sem érdekel különösebben, de a furcsa, szokatlan találkozások, hogy a minket körbevevő világot a lehető legtöbb rétegben meg lehessen mutatni, nagyon is foglalkoztatnak.

JJ: Figyeltek egymásra a generációban, vagy mindenki elszigetelten melózik a maga helyzetében? Régebben léteztek festőcsoportok, most inkább individuális alkotók vannak.

DÁ: Összességében nagyon elitista és individuális tevékenység jelenleg a festészet, de azért vannak közösségek. Én például sok kollégával beszélek, amennyire időm és energiám engedi. Érdekel, hogy mit csinálnak a többiek.

JJ: Az idei Esterházy-kiállításon mintha az átlagosnál több kötést éreztem volna a munkák között.

DÁ: Az Esterházy-kiállításon nagyon jó összerezgések születtek. Mi Kiss Adriánnal osztoztunk a téren, és mind a ketten a

divatipar, a textilipar absztrakciójával foglalkoztunk teljesen eltérő módon, más médiumban. Úgy látszik, vannak olyan közös pontok, melyekre többen figyelünk, reagálunk. A munkáim a látványból indulnak ki, sokat nézelődök, de ugyanakkor sokat nézek képernyőt is. Egy festőre ugyanúgy hatással lehet, ha folyamatosan reklámokkal bombázzák, ez is befolyásolható tudat alatt a *Chunky Steps*-sorozatnál.

JJ: Azelőtt, ha egy fiatal festő nem tartozott galériához, meg volt löve. Most akkor kerül hatalmas hátrányba, ha nincs az Instán. Láthatóan te is ügyesen kezeled a social mediát. Mit gondolsz róla?

DÁ: Sok szempontból demokratizálta a művészeti világot. Egy divatpéldával tudom ezt alátámasztani. A fast fashion környezetszennyező, sok szempontból káros, de demokratizálta a divatot. 50-100 éve a gazdagok kiváltsága volt, hogy jól öltözzenek. Valahogy a művészeknél is ez van, de még nem látszik, ez mennyire jó vagy mennyire nem. Annak örülök, hogy szélesebb kört tud megszólítani a munkásságom. Aki kifejezetten ilyen tartalomra vágyik, az közvetlenül meg tud keresni.

JJ: A különböző internetes felületeknek köszönhetően a generációtok sokkal tájékozot-



tabb, mint az előttek járók, a kortárs művészeti színtér szereplőit világszerte ismeritek, követitek. Milyen hatással van ez rád?

DÁ: Mindannyian tudjuk, hogy a közösségi média mennyire átformálta az egész életünket, benne az oktatást. De hadd meséljek egy személyes példát. Februárban a Hegyvidék Galériában Koszorús Ritával volt közös kiállításunk. Ritával az internetről ismertük egymás munkáit, ugyanazokra a pályázatokra adtunk le műveket, közös ismerőseink voltak, folyton szembejöttünk egymásnak, nyilván érzékeltük, hogy vannak közös pontok, és elkezdtük követni egymás munkásságát. Mindketten arra vártunk a pandémiás időszak alatti zűrzavarban, hogy a Hegyvidék Galériában legyen egyéni kiállításunk, majd Kallós Judit kurátor előállt az ötlettel, hogy legyen ez egy kettős bemutató, és összerakott egy kuratori koncepciót arról, hogy mi ez a fajta festészeti praxis, irányzat, hogyan találkoznak a minket foglalkoztató érzékenységek. Így jött létre az *Overlaps* című kiállítás, ami magával a szóval (overlaps, azaz átfedések) és az installálással is erre utal. Csakhogy mi Ritával a kiállítás megnyitójáig nem találkoztunk személyesen. Láttuk egymás képeit kiállítva, illetve az interneten. Mire megvalósult

a tárlat, én már egy új sorozatot kezdtem, Ritának is vegyesebbek lettek a munkái, de végül is erős, egységes anyag állt össze. A kiállítás megnyitóján találkoztunk először. Ilyen ma a világ, hogy a Google Meeten és különböző applikációkon körbemutatjuk a műtermeinket. Vicces az egész.

JJ: A gyűjtőkkel is ez zajlik? Mert a többségüknek kifejezetten szenvedélye volt a műterem-látogatás.

DÁ: Az interneten tájékozódnak, kinéznek képeket, de általában eljönnek megnézni. Szívesen fogadom őket, nekem is érdekesek ezek a találkozások, bár nem tudom, hogy meddig lesz erre kapacitásom. Előbb-utóbb szeretnék profi galériával nemzetközi terepre lépni, és időm nagy részét elsősorban festéssel tölteni. Viszont ha olyan gyűjtő jön, akinek igénye, hogy személyesen beszélgessem a művésszel, én szívesen beszélgetek.

JJ: Azért is kérdeztem rá a gyűjtőkre, mert az Esterházy-kiállítás eladásokat is hozott.

DÁ: Az Esterházy-shortlistre felkerülni megtisztelő volt, és inspiráló lett az installálás. Kismartonban egy helyspecifikus installáció keretében folytatódott a Ludwigban elkezdett megoldás, hiszen két munkámat megvették. Készítettem hozzá egy muráli-

↑

DÓRA Ádám - KOSZORÚS Rita: *Overlaps*, Hegyvidék Galéria, Cziffra György Fesztivál
Fotó: Egressy Orsolya
A művész jóvoltából

át, mert új utat nyitott meg a gondolkodásban, hogy egy installációban ki lehet terjeszteni a képeket. Az pedig külön öröm, hogy egy komoly osztrák gyűjteménybe kerültem ezáltal. A hosszabb távú tervem, ha úgy tetszik, a nagy álmom a nemzetközi szinten jelen lenni.

JJ: Ez úgy hangzik, mintha egy konkrét országra felé igyekeznél.

DÁ: A párom Franciaországban nőtt fel, és sokat jártunk oda, úgyhogy Franciaország eléggé vonz. Ismerem a párizsi galériákat, de London vagy Berlin is lehet cél. Figyelem az interneten az ázsiai galériákat is, ott hasonló figurális festészetet lát az ember. Nagy ereje van az absztrakciónak, de figurális alapokon nyugszik, és hasonló fogyasztói kultúrával kapcsolatos témákat dolgoznak fel a művészek. Úgy látom, a világ több pontján létezik a klasszikus táblaképre való igény.

Tayler Patrick

Átmenet

EU4ART

Oktogon, HfBK Dresden,
2022. V. 6. – VI. 19.

A drezdai Hochschule für Bildende Künste folyóparti épületének udvarán újradefiniálhatjuk az ideális szó jelentését. Madárcsicsergés, borostyánnal benőtt homlokzat, tavaszi fák és laza csoportokban kávézó, művészetről és aktualitásokról diskuráló társaságok. Az EU4ART nevű, képzőművészeti felsőoktatási intézményeket egyesítő szövetség hallgatóinak közös kiállítása az udvar mellett magasodó – a hírnév allegóriájaként felragyogó aranygyallal, a Fáma alakjával megkoronázott –, Oktogon nevű kiállítótérbe csalogatja a látogatókat. A városlakók által citromfacsarónak keresztelt kupolaszerkezet alatti monumentális tér bontott téglafalai és háborús sérülései adják a határátlépéseket tematizáló, *Vom Überschreiten / Transitioning* című kiállítás kontextusát. A kinti idill kódos mámorát a személyes határátlépések, a belső konfliktusokat láttató műalkotások és a léptékváltásban

rejlő dramaturgia hatásmechanizmusa oszlatja szét. A Magyar Képzőművészeti Egyetem, az Accademia di Belle Arti di Roma, a rigai Latvijai Művészetakadémia és a kiállítást befogadó intézmény hallgatói által létrehozott műveket a múlt és a jelen, az individuális és a kollektív, a digitális és a fizikai térben kibontakozó, a globális és a lokális közötti definíciós bizonytalanságok játékba hozása jellemezte.

A két kurátor, Susanne Greike és Frizzi Krella az oktatási intézmények regionális tárlatainak felvetéseire is támaszkodott, amikor megalkotta a kiállítás koncepcióját, melynek német címe – a „vom Überschreiten” – a transzgressziótól a transzcendencián keresztül a határátlépés megannyi stratégiájára vonatkoztatható konceptuális keretként érvényesült, mely a kurátorok által kiválasztott művek belső mechanizmusában is azt vizsgálta, ami által azok bizonyos határfalakat ledöntenek.

PATAKI Luca: *Foces*,
2021-2022, akril
polisztirol, változó
méretek
Fotó: Julius Erler,
a HfBK Dresden
jóvoltából
↓





↑
Anna MALICKA:
Korom, 2021-2022,
 vegyes technika,
 változó méretek
 Fotó: Julius Erler,
 a HfBK Dresden
 jóvoltából

A digitalitás utáni testmorfológiával foglalkozó Pataki Luca *Faces* című műciklusának csomagolóipari elemekre festett, totemisztikusan tarka arcdekonstrukciói a tér különböző szegleteiből riogatják a járókelőt. Két kockafejű hóse a magasba feltekeredő spirállépcső melletti falszakasz szédítő magasságából vicsorog a látogatóra. Jól illeszkedik karneváli hangulatukhoz Liāna Mihailova különféle virtuális torzításokon átesett furulyaobjektje és többnyire lábfejeket mozgásba lendítő, az MTV-s aranykor esztétikáját idéző, többcsatornás videóinstallációja. A festészet alapelemeire való rákérdés teatralitást elutasító, „no nonsense” festészet válfaja egy további szílat jelent: Sol Namgung színflekkeket lebegtető mo-

dernizmuspárlatai, Yesul Lee archaikusan absztrakt, messziről mosolygó pseudoexpresszionista tablói vagy Johannes Kiel előreprogramozott partitúra alapján önkifejezésre vetemedő festőrobotja alátámasztja e kérdéskör nem múló relevanciáját. Bár e művek esetében a test csupán távollétében jelenik meg, figuratív asszociációk kísértik a képfelszíneket. Ezzel szemben egy drámai testkép nehezedik Veronika Frolova saville-i torzulásokat elsajátító korpuszaira vagy Theresa Tuffner ágykezekre felfeszített, transzparenssé vékonyodó, sérülékenységét hirdető felületeire. Az utóbbihoz jól illeszkedik Mitsuki Akiyama arte povera megoldásokat idéző installációja: a horizontálisan átmetszett fák gyűrűibe egy vékony műgyantaréteg nyit kütszerű mélységet.

Jakab Borbála Róza családtörténeti önkutatást tárgyi asszemblázsokba fordító műciklusa Amphora és Egberts dohánnyal, pávatollakkal és kommunista relikviákkal tarkított gyűjteményeket szervez ambivalens egységekké. Művében az elbeszélte és elbeszéletlen történelmi múlt eltussolt momentumait jelképező objektumok közötti vonzást-taszítást emeli ki. Annamarija Gulbe szintén a kollektív traumák és egyéni tapasztalatok metszetét szcenírozta az összefirkált bútorlapokból összeállított reliefjével, amire különböző, személyes vonatkozású felvételeket vetített. Egy másik teremben Jakab Borbála Róza egy hófehér csipkelepel mögött rejtőzködő, zavarbaejtően néma alakot installált, mely a történelem kollektív lelkiismeretének allegorikus figurájaként



←
JAKAB Borbála Róza:
Fehér figura, 2020,
 installáció, rajzok, fénymásolatok, digitális printek
 Fotó: Julius Erler, a HfBK Dresden jóvoltából



jelent meg egy performansorozat fotók által dokumentált formájában is. Visnyai Zoltán efemer, társadalmi kérdéseket feszegető performanszában a mechanikussá rögzülő, kényszeressé váló mozdulatokkal a szociális felületeken eluralkodó mintázatokat hozta mozgásba.

Egyes művek szakrális jelentéstartományokat is idéznek. Schell Réka művében a 14 stációból álló keresztút klasszikus tematikáját közelítette meg egy szűkszavú, saját kézfejére redukált fényképsorozaton keresztül, melynek spirituális jelentésrétegeit a legpuritánabb eszközökkel tárja elénk. A mű a lebontott téglafalak előtt az egyén emlékművévé válik. Dobó Bianka hímzett téglalapsziluettekkel egészíti ki archaikus sírkőfrottázsainak monokróm felszínét, melyekre ezek a „feltárási ablakok” alternatív múlt időket nyitnak. Római útja során a Kapitóliumon található Santa Maria in Aracoeli kopott köveiről készített pillanatképet, mely a kopás révén manifesztálódó felejtés folyamataira reflektál.

A római hallgatók közül többen is a fénykép és a videó médiumába kódolható költőiségre támaszkodtak, hogy személyük határait kiterjesszék. Eleonora Matozzi videóművében kék fonállal és egy személyes narratíva duruzsoló hangsávjával hímezte össze az eget és az egymással háttal ülő alakokat. Gianmarco Savioli fotósorozatában efemer tárgyegyüttállásokon keresztül – például féltéglákból kirajzolódó irányvonalakkal – húzott egyeneseket az ipusztériális táj prózai valóságába, videóművében pedig vad fejcsóválással próbált megszabadulni egy orrát elszorító facsipesztől.

A monumentalitás is a határátlépés alapstratégiájaként jelenik meg a kiállításon. Annike Nannt hatalmas geszturális absztrakciót pasztellkrétára hangszerelő papírmunkái, Sandra Stréle panorámaszerűen tágas, vagány posztpop „ingatlanvíziói” vagy Hamid Yaraghchi disztópikusan pazar, lipcsei és kolozsvári felvetéseket új tónustörésekben megcsillogtató, színesszürkékben dús-

káló *Wunderkammer*-diptichonja mind ezt a tendenciát erősítik. Míg Yaraghchi képén ólomsúlyú koponyák, szobanövények és testtöredékek nehezítik a polcokat, addig a gyűjtőmunkából és az ismétlésből fakadó révület máshol is kiemelkedő aspektust jelent. E sort gazdagítja Gianna Parisse szabálytalan formákat vizsgáló fakéregtipológiája, mely itt többek között egy japán papírból kötött füzet formájában került vitrinbe, vagy Marcella Giannini finom festészeti észrevételeket felsorakoztató együttese. Ez a tárgyközpontú formaanalízis jellemzi Atis Šněvelis diszkrétén bonyolult, áttört vázáit és moduláris építőelemeit is, melyek szintén egy üvegvitrinben változnak modernista régészeti leletekké. Ide lehet kötni Rasa Jansone *I shall embrace you and keep you warm* című installációját is, melyben 35 db retró gofrisütő édeskés ornamentikája között veszhetünk el egy kis lelki melengetés reményében irányba fordított mókuskák, mesésen egyszerű tobozmotívumok, egyengombák és étvágygerjesztő négyzetrácsok társaságában. A motívumok elburjánzását máshol is megtapasztalhatjuk. Anna Malicka műve esetében a különböző csipkeelemekkel kiemelt vagy műanyag zsebekbe tuszkolt firkatapétát nézve egy tipográfiai fejlődési folyamat főbb fordulópontjait követhetjük le, mely végül egy darkos hangulatú szimbólumrendszerre áll össze. A művek közt bolyongva – eligazító falszövegek híján – újabb és újabb interpretációs modelleket és tematikákat állíthatunk fel.

Kiállítók: Mitsuki Akiyama, Dobó Bianka, Veronika Frolova, Marcella Giannini, Annemarija Gulbe, Jakab Borbála Róza, Rasa Jansone, Johannes Kiel, Yesul Lee, Anna Malicka, Eleonora Matozzi, Liāna Mihailova, Sol Namgung, Annike Nannt, Gianna Parisse, Pataki Luca, Gianmarco Savioli, Schell Réka, Atis Šněvelis, Sandra Stréle, Theresa Tuffner, Visnyai Zoltán és Hamid Yaraghchi.

↑
 Kiállítási enteriőr
 Sandra STRÉLE
 és Rasa JANSONE
 műveivel, 2022
 Fotó: Julius Erler,
 a HfBK Dresden
 jóvoltából

Boros Lili

Az emberi test tere

**Majoros Áron Zsolt
kiállítása**

Zsdrál Art Galéria,
Balatonfüred,
2022. V. 21. – VI. 24.

A modern szobrászat és a tér viszonyával kapcsolatban számtalanszor hivatkoztak Martin Heidegger késői, 1969-es, híres Sankt Gallen-i tanulmányára, amely *A művészet és a tér* címet kapta.¹ A szerző a modern képzőművészet lényegét a tér meghódításában látja, és megkérdőjelezi az addig regnáló, Newton és Galilei által elterjedt térfogalmat, amely a teret minden irányban azonos kiterjedésű űrnek tekinti, a testet pedig térfogatként definiálja. Éppen ezért a modernizmus művészete (azon belül a konstruktivizmus) a „tér legsajátabbjának” láthatóvá tételére és annak feltárására képes (Heidegger ezt a tér igazságának nevezi).²

A modern szobrászatnak a térkoncepción kívül másik fontos fogalma a *felület*. Az elsimítatlan (lyukacsos, tépett, hézagos) festői felület, melyet Rodin honosít

meg és tesz a modern szobrászat egyik paradigmájává, maga lesz a forma (Matisse, Giacometti). Ahogyan Jovánovics György megjegyzi 1977-ben: „Elevenné teszi a láthatatlant, a semmit, amely a szobron kívül és – röntgen értelemben – belül is van.”³ Jovánovics is idézi Heidegger szövegét: „Az űr nem semmi. Nem is valaminek a hiánya.”⁴ Giacomettitől és az egzisztencialista filozófusoktól tudjuk, hogy az „elfogyó”, az anatómiát figyelmen kívül hagyó emberi test, pontosabban szólva annak formája az emberi létállapokra vonatkozik, „az élő ember helyett a lélek autentikus képe”.⁵ Tehát egy olyan szobrászati nyelv kialakításáról van szó, amely a formák viszonylatában, anyagiságában nem létező részként érti az űrt. Majoros Áron szobrászata a helyvesztésre, az emberi test külső és belső terének vizsgálatára írá-

MAJOROS Áron
Zsolt: *Koncentráció*,
2022, acél,
35×50×22 cm;
Őrző, 2022, acél,
52×27×22 cm
Fotó: Kerekes fotó
A művész jóvoltából
↓



nyul. Ahogyan Szeifert Judit a művésztől írt szövegében leszögezi: a tér és az ember, az ember belső és külső tere közötti kapcsolódási pontok feltérképezése művészetének célja.⁶ Vele teljes egyetértésben úgy gondolom, hogy plasztikájának ereje, érvényessége az anyagra és a hiányra, az anyagiségben létezőre és nem létezőre vonatkozó problémafelvetésekben, egyszóval a szobrászat alapkérdéseiben rejlik.

A magabiztos technikai tudással kivitelezett szobrok sematikusak, személytelenek, melyek éppen ezért az emberi állapotoknak lehetnek a kifejezései. Az antropocentrikus felfogású művészet az emberi test megjelenítésén keresztül kutatja az embert, tesz fel antropológiai kérdéseket. Majoros Áron építkező, elfogyó, üreges, hiányos (nő)alakjai egyéni jellemzőiktől megfosztottak, kissé androgün jellegűek, az anyag hiányából generálnak jelentést: az anyagtalan, üres részek ugyanolyan részei a körbejárható plasztikának, mint a gondosan megformált alakrészletek. Kuporgó alakjaiban a forma zártsága, álló szobraiban a nyitottság, átlényegülés állapotait érzékelteti különböző, általa kidolgozott technikai megvalósítások során: szeletekből vagy stancolási melléktermékből állítja össze figuráit mindvégig úgy, hogy nagy szerepet tulajdonít a közöttük vagy mögöttük lévő ürességnek.

Majoros az anyagtalan teret a lehatároltság (és annak fényhatásai, például árnyéka) által hozza létre. Nem a kitöltő, hanem a körbe ölelő forma teremti meg ezt korai időszakában, mint például az ezen a kiállításon nem látható, 2006-os, *Korpusz* című acélszobra esetében. A geometrikus formából hiányzó rész az emberi alak. Ez az alapszemlélet határozza meg műveinek későbbi irányát, a vertikálisan vagy horizontálisan szeletekkel megnyitott, transzparens, többnyire női alakjainak sorát. Hasonlóan a levitáció figurális vonatkozásai is hangsúlyt kapnak még 2007-ben körtefából készült alkotásán. A fragmentumként bemutatott lábfej ujjai épphogy érintkeznek a felülettel. 2009-es fa *Maszkján*, a címnek megfelelően, a kitöltetlen arcfelületből gondolatban építhető fel az arc tömege.

A 1:1-es léptékű, „szeletelt” szobrok – melyből a kiállításon három zárt formájú (ülő, térdelő, előre hajló) és három nyitottabb, álló női figura látható – létrehozási folyamata absztraháló szemléletet tükröz, de úgy, hogy a körvonal nem, hanem csak a test belső szerkezete absztrahálódik. Ugyanis úgy készíti e plasztikákat, hogy élő modell alapján elvételes módszerrel, hungarocell tömbből faragja ki az alakot annak érdekében, hogy anatómiailag megfelelő legyen. Ezután a tömböt felszeleteli; a szeletekről kézi rajzzal sablont készít, melyek beszkenyelésre kerülnek – ennek megfelelően vágja ki kézzel a belül üreges acéllemezeket. A szobor külső képében jelentős szerepet játszanak a szeletek közötti összeillesztési pontok, melyek funkcionálisak ugyan, de bizonyos nézőpontból belső kontúrvonalnak tűnnek. Jelentős szerepe van a nézőpontnak, a befogadó/néző pozíciójának, mert a helyváltoztatástól függően táruznak fel – transzparens mivoltának köszönhetően – a figura belső jellegzetességei. A redukció, az elvonás tehát nem a forma absztrahálásának értelmében, hanem az anyaggal való munkafolyamat során jelentkező módszer.

E szobrok a virtualitás és a digitalizáció, a technikai eszközök korában felidézhetik a 3D-szkennelés és -nyomtatás lehetőségeit. A figurákat a technikai látásmódon átszűrt szemlélet határozza meg, és a művész minden esetben az anyag formába rendezését helyezi előtérbe még akkor is, amikor szétszóródó szobraikat készíti. A stancolási melléktermékből álló szobroknál



↑ MAJOROS Áron Zolt: *Búszta*, 2014, acél, 195×40×30 cm
Fotó: Kerekes fotó
A művész jóvoltából

MAJOROS Áron Zolt: *Emberöltő I-II.*, 2021, tölgyfa, 100×100 cm
Fotó: Kerekes fotó
A művész jóvoltából





↑
MAJOROS Áron Zsolt:
Gyűjtemény, 2017,
 acél, 175×70×60 cm
 Fotó: Kerekes fotó
 A művész jóvoltából

ugyanis a hiányzó részek sejthetőek, a fizikailag létező formákon keresztül érezhetőek. Mindez a szobor gondolatiságára, a nem matériaszzerű létezőre irányítja a figyelmet. Így nem lehet elvonatkoztatni a transzcendens, a nem látható jelenlétéről, ami a test és a lélek, az anyag és a szellem, a végtelen szellem és a véges anyag nehézségének dichotóm, humanista szemléletének öröksége a nyugati gondolkodásban. Majorosnál azonban mindezek nem teljes mértékben kettéválaszthatók, hiszen a forma nem bomlik fel, nem szűnik meg létezni, nem formátlanodik, hanem anyag és űr ritmikusán váltják egymást, mintha azt állítanák: az ember nem csak matéria.

A kiállítás címe, a *Hiatus* a köznapi szóhasználatban is arra utal, hogy valaminek a hiánya azért érzékelhető akként, mert valami viszont jelen van. A fűrész acélpengéjének felhasználásával készült dobozképeknél is hasonló az alapelv: a hiány nyer tartalmi jelentést. A talált forma horizontvonalként és sziluettként egyaránt működik, a fűrészfogakból kimetszett formák átalakulásban vannak, folyamatszerűek.

A függőlegesen metszett formaszeletek (*Percepciók* című sorozat) megmutatják, hogy az életnagyságú formát jelentős térbeli kiterjedése híján kisebbnek érzékeljük, pedig aránya, mérete megegyezik az élő modellével. A kisplasztikák között néhány a *Kuporgó Vénuszok* kései örököse. A tömörszerűség, a születő forma zártsága az egyiptomi kockaszobrokkal tart távoli kapcsolatot.

Az imént megfogalmazott jellegzetességek jelentősen módosulnak, amikor – popos gesztusként vagy éppen azért a protopopnak nevezett Degas balett-táncosnőjének megfelelően – hétköznapi használati tárgy (mentőmellény, hűtőszekrény, bokszesztyű, porszívó) kerül a figurára vagy a figura mellé (a kiállításban például a *Gyűjtemény, 2017* vagy a *Mellényes, 2020*). Ezek a tárgyak konkretizálnak, aktuálisra változtatják az időtlent, olykor kurrens problémákra – migráció, tárgyfelhalmozás – irányítják a figyelmet. Merthogy az emberi alakok ruhátlanok, uniformizáltak, egyéni jellemzőik alig vannak, semlegesek, távolról sem erotizáltak – ezért is fogjuk fel őket létállapotként és nem valós testek plasztikai megfogalmazásaként.

1 Lásd például Rényi András: Test és tér között. Giacometti és a nehézkedés hermeneutikája. In *A tér a szobrászatban. A szobrászat tere*. Szerk. Bordács Andrea, Műcsarnok, Budapest, 2005, 7-19. E tanulmány alapján hivatkozom Heidegger szövegére. Martin Heidegger: A művészet és a tér. In uő: „...Költőien lakozik az ember...” *Válogatott írások*. Szerk. Pongrácz Tibor, T-Twins, Pompeji, Budapest-Szeged, 1994, 211-294.

2 Rényi András, i. m. 9.

3 Jovánovics György 1977-ben Berlinben elhangzott előadásának szerkesztett változata a Műcsarnokban 2004-ben megrendezett szimpózium kötetében jelent meg. Jovánovics György: Test és tér a szobrászatban. In *A tér a szobrászatban. A szobrászat tere*, i. m. 41.

4 Martin Heidegger alapján Jovánovics György, i. m. 41.

5 Jovánovics György, i. m. 44.

6 Szeifert Judit: Majoros Áron Zsolt szobrászata. In *Majoros Áron Zsolt*. Szerk. Majoros Áron Zsolt – Szigeti G. Csongor. Hermész Német-Magyar Kulturális Egyesület, h. n., é. n., 7.

Tolnay Imre

GERHES Gábor:
Dance Macabre III.,
fotó, üvegyomtatás,
34×44 cm
HUNGART © 2022
→

Tükreitekben

Rorschach Image

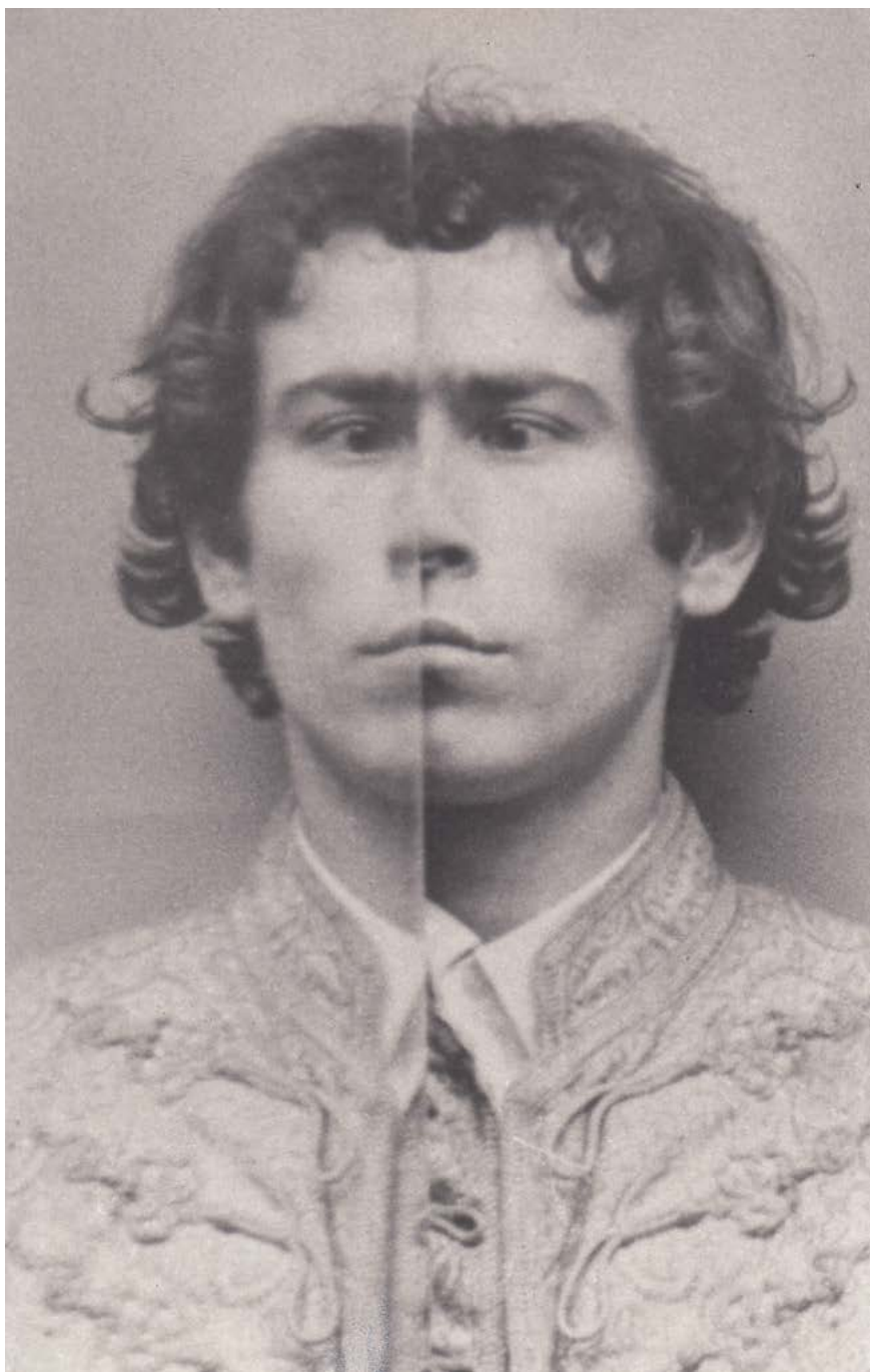
Művészetek Háza, Dubniczay-palota,
Veszprém,
2022. IV. 30. – VI. 12.

FÉNNYEL KÉPET

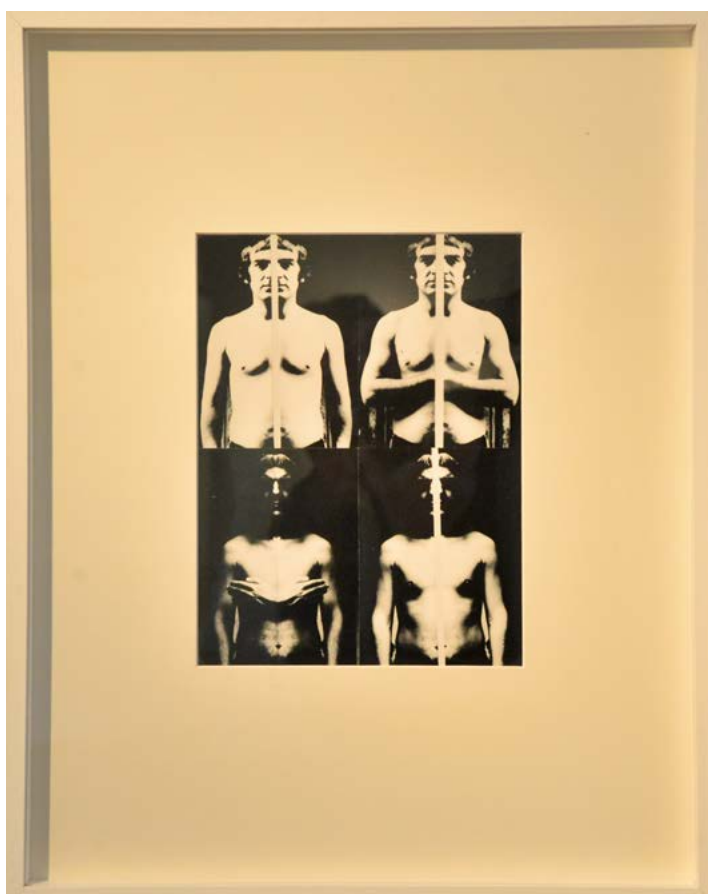
Tükröt tartani tépázott világunk, kontinensünk, önmagunk elé, hogy a tükör és a fényképezőgép tükörreflexén keresztül átlássunk, meglássunk, újragondoljunk dolgokat, kérdéseket tegyünk fel és/vagy válaszokat keressünk. Ennek az évezredes tükörvallatásnak az egyik, korunkat és a modernnek nevezett kort markánsan jellemző képalkotási módja a fotográfia. Kultúránk önmeghatározásának, a korábbi időktől való különbözőségnek, a pillanat megragadhatóságának médiuma a fényképezés, melynek egyik leglényegesebb tulajdonságát nyelvünk jól érzékelteti: fényvel létrehozni képet. Ugyanakkor az elv, hogy némely vegyi anyag érzékeny a fényre, és a fény így maradandó nyomot hagyhat az anyagban, már legalább a középkor óta ismert például Albertus Magnus, Aquinói Tamás tanítója által. Érdekes elgondolni, hogy ő – aki filozófus, teológus és természettudós is volt – vagy más középkori, reneszánsz arisztoteliánus ott áll a dolgozószobájában fényérzékeny vegyi anyagokkal kísérletezve, és egy nap sikerül lemezre rögzítenie a fény által létrehozott képet... A világról és a látványról való gondolkodásnak, a valósághoz való viszonyának sokat kellett változnia, hogy az 1820-as évek Burgundiájában Joseph Niépce elkészítse az első fotográfiának nevezhető képet.¹ Az iménti sorok egy jól összefűzött, elemeiben is remek műpárbeszédet generáló veszprémi kiállítás kapcsán jutottak eszembe.

TÜKÖRFÓKUSZÁLÁSOK

Veszprém jövőre bizonyos értelemben Európa tükre lesz, ugyanis (a Covid miatt két másik település mellett) a királynék városa viseli majd 2023-ban az Európa Kulturális Fővárosa címet. A veszprémi vizuális kultúra egyik fellegvára lehet a Művészetek Háza, mely számos izgalmas tematikájú tárlatnak adott már otthont az utóbbi években. Ennek egyik épületében, a Dubniczay-palota boltíves, késő barokk földszinti tereiben, lépcsőházában és puritán-modern emeleti termeiben látható a *Rorschach Image* című kiállítás. A tárlat az utóbbi ötven év magyar fotómunkáiból válogat, három teremben a tükör és a tükrözés kérdéseivel foglalkozó művek sorjáznak. A kiállítás apropója Hermann Rorschach svájci pszichiáter halálának 100. évfordulója, aki a róla elnevezett tintafolttesztet páciensei személyiségstruktúrájának feltérképezésére használta fel. Analóg, digitális és



↑
MÉHES László: *Tükörakció*, 1968,
zselatinosezüst-nagyítás, 30×18 cm
HUNGART © 2022



kamera nélküli módszerrel készült műveket láthatunk, a világ elé tartott sajátos tükrök képeit, melyek olykor alkotói önreflexiók, kulturális reflexiók, magát a műfajt vallató reflexiók is. A fotómunkák egyik része a kompozíció és az illúziókeltés szempontjait vizsgálja, a tükröképek formai-esztétikai elemzésével a valósággal kapcsolatos képi viszonylatokat, megfeleléseket és meg nem feleléseket tár fel. Más munkáknál a tükröre mint tárgyra irányul a figyelem, ahol a tükröződést megkerülve maga a tükröző réteg válik láthatóvá. További műveken a másolat fogalma, képi megjelenítése a fekete-fehér fotópapír fizikai-kémiai tulajdonságaira alapozva realizálódik. Mindössze a híváshoz és fixáláshoz használt vegyszerek, valamint a fotópapír hajtogatásával keletkeznek formák a képfelületeken. A vegyszeres kezeléskor a gyűrődések, hajtások mentén akaratlanul is apró ismétlődések, tükröképek alakulnak ki, amelyekbe bármilyen forma beelátható.

PINCZEHELYI Sándor: XYZ,
1973-77, ezüstnyomat, 240x180 cm
HUNGART © 2022
←

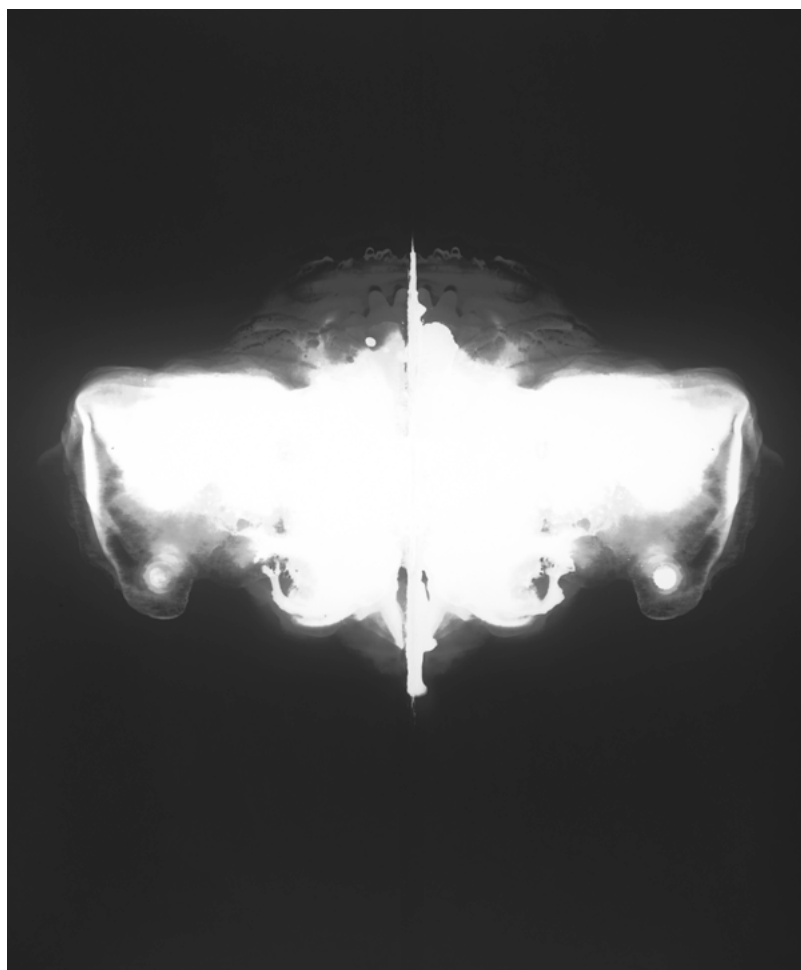
A HELYZETBE HOZOTT TÜKÖR

A Dubniczay-palota 1-es sala terrenájában az egyén pozicionálására látunk variációkat a magyar avantgárd jeles képzőművészeinek a 70-es, 80-as években született művei révén. Az irónia-önirónia, a kép-tükörkép, a szembesítés-tárgyilagosság és a személyesség-személytelenség fogalompárjai egyaránt a szemlélő szeme és szelleme elé „vonulnak” az itt egymás mellett sorjázó analóg fotómunkák kapcsán. Ezt a finom kor- és önfeltárást, tükrözést megvalósító sort Vető János, Ujj Zsuzsi, Pernecky Géza és Pinczehelyi Sándor művei alkotják. Maurer Dóra *Triolák* című kísérleti filmje – 18 variációja 3 objektívre és énekhangra – szó szerint és átvitt értelemben is bemozgatja az olykor provokatívan statikus képtársításokra hangolt fotografiai állóképeket. Ujj Zsuzsi egymásra nagyított önarcképeinek lírai layernégysége Baranyay András munkásságára is emlékeztető filozofikus-melankolikus világot áraszt. Maurer Dóra egy finom, minimalista változásokra felfűzött, kis álló önarcképtengelyt is bemutat ugyanitt. Pernecky finom élű tükrötengelyből jobbra-balra kinyúló kézmozdulatai (*Reflex 1-4.*) a „majdnem szimmetria” költői foglalataiként is olvashatók, míg Méhes egymásba-önmagukba tükrözött-kancsalított zsinóros ruhás önarcképei és ön-Janus-arcai inkább drámaian ironikusak.

Ha belegondolunk, a tükör és képe, miként egy tárgy és képe sem egy és ugyanaz, ennél fogva a tükrözés sem vizuális és tartalmi azonosságot jelent, hanem egyfajta tükröző leképezést, szembesítő transzformációt. A szimmetria szó szerint összemértséget jelent. Méhes László, Erdély Miklós és Károlyi Zsigmond itt kiállított művei is ennek a szellemi-tartalmi társításnak a produktumai. A rendtelenségében lefotózott sakktábla, a dokumentumfotón sakkal babráló Erdély (háttérben Kelemen Károly egymásnak feszülő portréival), a szenvtelenül, rendezetten kiállított másik sakktábla és a tükrözésből finoman kimozduló petróleumlámpa egyaránt erre utalnak. Bak Imre szigorúan tükrözött, de színes, egyszerű kisépítészeti fragmentumai teljesen hasonló szakrális-architektonikus rendet jelenítenek meg, mint festményei. Palotai Gábor az önmagában is szimmetriát hordozó, Hősök terei millenniumi emlékmű szellemes emeletessé tételét kreálta az évfordulóra kétféleképpen.

TÜKRÖK VALLATÁSA

A jól átgondolt koncepció szerint míg a földszinti boltíves termék a közelmúlt, a 60-as, 80-as évek jelentős, immár klasszikusnak is nevezhető magyar alkotóit szerepelteti, a barokk lépcsőház falán Zalavári András perspektív derékszögökbe hajlított paksi és balatoni út- és allévideója pereg (feljebb e munka további helyszínének c-printjei), a modern térben már a fiatalabb generáció kortárs műveivel és Szabó Dezső *Copy* című önálló tárlatával találkozunk. Czigány Ákos eltérő tónustartományú és megdolgozottságú tükröfoncsor-felületek metálpintjeit szerepelteti, melyet ezüstös meditációs triptichonnak neveznék, míg Dobokay Máté Hantai Simon fekete-fehér „impresszionizmusa” előtt tiszteleg chemigramjával. Eperjesi Ágnes *Felpörgetett fotogram*-ikonosztázával színről színre láttat, Zalavári András sajátos intellektuális iróniával, több médiumon keresztül vallatja a tükröket, miként három közös szituációs munkájuk c-printjein Németh Hajnal és Beöthy



↑
SZABÓ Dezső: *Copy 1.*, 2021,
chemigram, silver print, 58×48 cm
HUNGART © 2022

Balázs is. Gerhes Gábor erőteljes fekete-fehér fotós *Dance Macabre*-ja és *Konfabulációja* zárja a sokfélesége által is maradandó nyomokat hagyó fenti terem tükörképsorát.

TERMÉSZET-TÜKÖR-KÓPIÁK

A *Rorschach Image* egyik legmarkánsabb egysége Szabó Dezső *Copy* című, önálló sorozata a másik emeleti teremben. A csupa fekete-fehér fotogram vagy ezüstnyomat a fényt kapott és tükröződő világ elképesztő vizuális és szellemi mélységeibe húzza a nézőt. Az alkotó alaposan felépített koncepciójáról részletesen ír is a tárlaton, utalva nemcsak Rorschachra, hanem a reneszánsz panteizmusában megmerítkezett Leonardóra, valamint Max Ernstre is. Max Ernstre egyébként nemcsak korának freudi, tudatalattit kutató szellemisége, hanem Leonardo „salétromos falak faltjainak tanulmányozására biztató” gondolatai is hatottak. Szabó Dezső munkáinak széles és mély vizuális, de még inkább szellemi spektrumát az adja, hogy nemcsak organikus-asszociatív mivoltuk, hanem a tudomány egzakt világának titokzatosabb részével, az orvosi eszközök képalkotó világával rokon jellegük is erős és gazdag, miközben keletkezésük többnyire az irányított véletlenen alapul. Olyan szimmetriákat, tökéletesnek tekinthető tükröket hoz létre, hív elő a sötétből vagy éget a fehérre, melyek a dolgok belső tengelye mentén születnek, és a világ jobbik énjét hordozzák.

1 Lásd Karl Ove Knausgard: *Ősz*, Magvető, Budapest, 2021, 85–86.

Nátyi Róbert

Szimbólumok nyelvén

Az Üzenet című kiállításról

Vigadó,
2022. V. 27. – VIII. 28.

SZOTYORY László:
Mandala II., olaj,
vászon, 95×130 cm,
HUNGART © 2022
↓

A Magyar Művészeti Akadémia képzőművész köztestületi tagjai számára rendezett kiállításnak a hívószava az üzenet. A szándékosan többértelmű mottó sokféle értelmezésre ad módot. Ha eltekintünk az elsődleges, konkrét olvasatoktól, amely a továbbított információ tartalmáról szól, akkor az átvitt értelem kapcsán minden művészi alkotás mondanivalója üzenet,

amely a létrehozó szándéka szerint a műalkotás eszközeivel átadott eszmei summázat. A művészet megjelenítő erejével az általában láthatatlannak valamilyen láthatóval történő reprezentálása.

Természetesen üzenetértéke van mindennek, amit az alkotó a befogadóval közölni szeretne. Ez a vizuális közlés a néző és a mű között jön létre, amely individuális



KÓTAI Tamás
Beégett pillanat I.,
fa, vegyes technika,
108x145 cm
HUNGART © 2022
→

kommunikációt feltételez. A képek hatást gyakorolnak a publikumra, de ne feledjük, ez a befolyás akkor is lehet elementáris, „ha a pontos jelentése megfoghatatlan, bizonytalan és rejtélyes marad” – írta Stuart Hall a *Rejtett dimenziók*ban. Éppen ez a többértelműség, a munkák interpretációjának elképesztő sokfélesége, a különböző rejtjelezett gondolatok dekódolásának lehetősége, a szellemi kaland izgalma kölcsönözhet hitelességet a jelenlegi válogatásnak is.

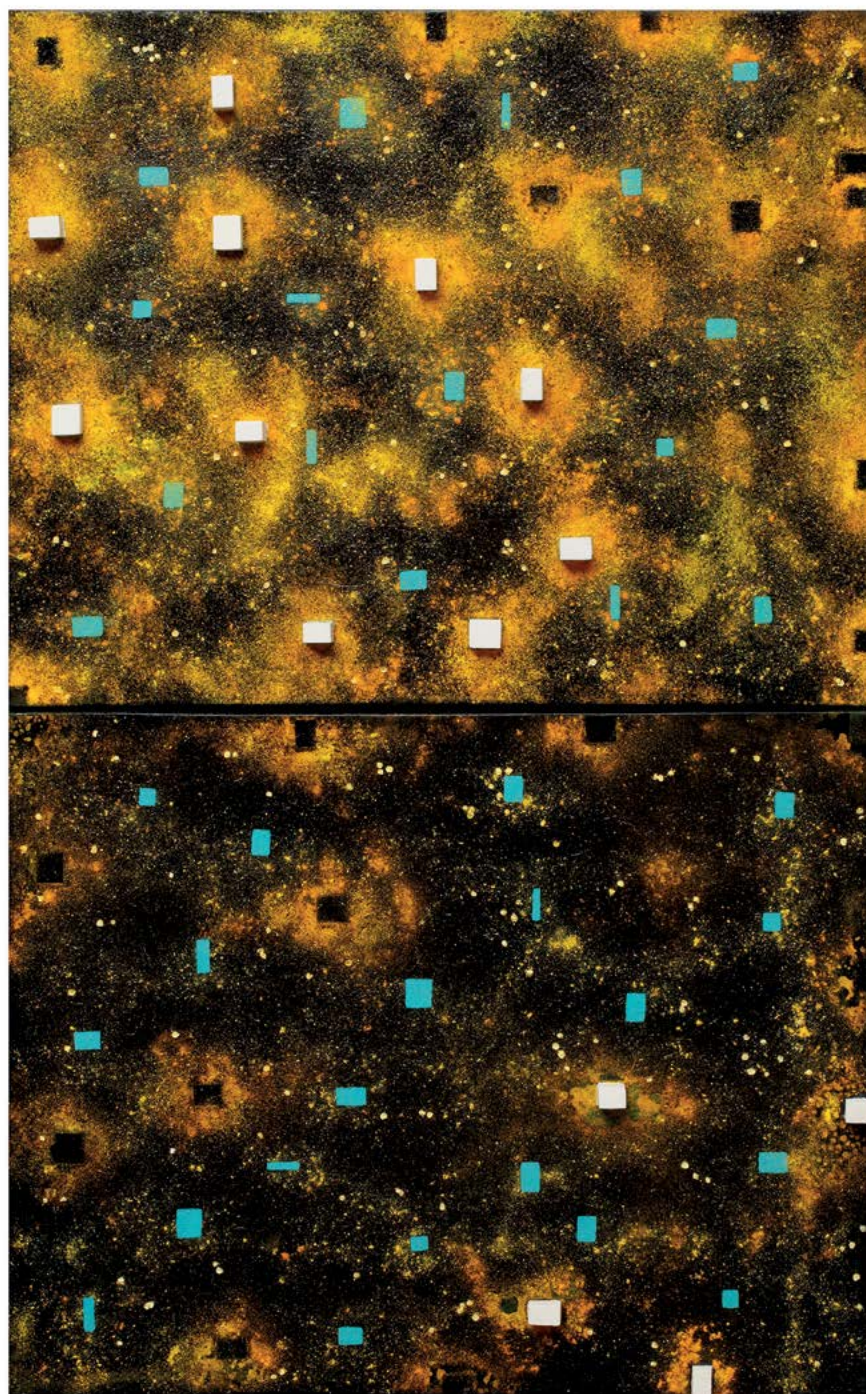
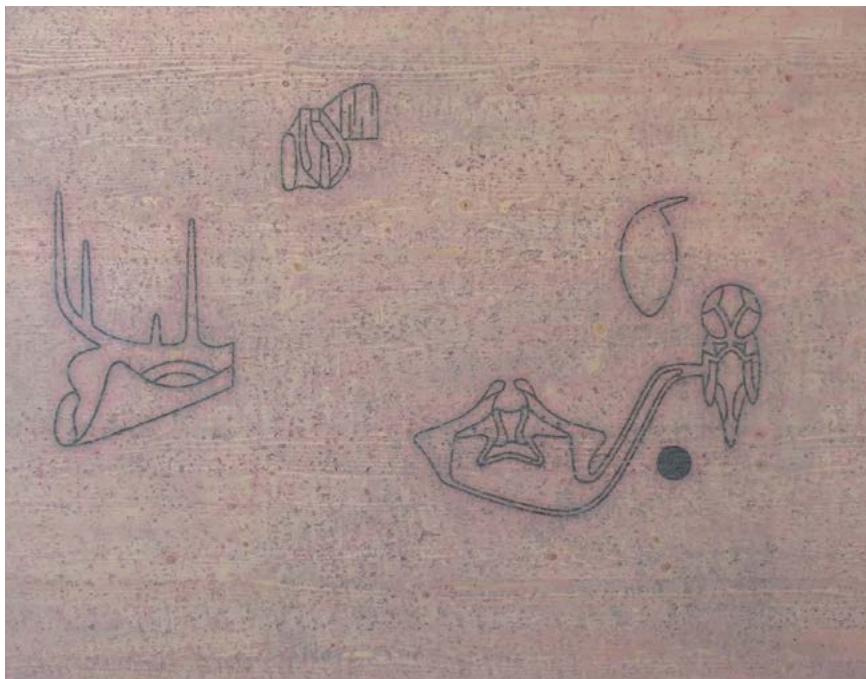
A tárlat tematikája adekvát módon kapcsolódik össze a művészeti kreatív munka értelmezésbeli, lényegi kérdéseivel. Az elkészült művek szólhatnak az érdemi rész deszifrázolásának folyamatáról, vagy célul tűzhetik ki annak ábrázolását is. Ugyanakkor szabadságot is ad az alkotóknak a téma, hiszen minden beadott mű természeténél fogva alapvetően egy-egy üzenet. Tulajdonképpen maga az előszó is egy kísérletező – hermeneutikai – bűvészműtárgy a színes, kaleidoszkópszerű műegyüttes mondanivalóinak a verbalitás nyelvére történő lefordítására, valamifajta illuzórikus közös nevezőre hozására.

A szerzői szándékoktól függően a definiált elképzelések lehetnek radikálisabbak vagy intimebbek, meditatívak, esetleg manifesztáció jellegűek, filozofikusak, avagy leírók. Lehetnek analitikus vallomások magáról a művészetről, vagy tarthatnak rokonságot a közvetlen valósággal. Akárhogyan is, de bírhatnak egyértelmű jelentéssel, illetve komplex tartalmakkal. Ráadásul a művek hatása akkor is lehet jelentékeny, ha a pontos jelentése megfoghatatlan, többértelmű, illetve rejtélyes marad. Közhelynek számít, de a művek és a befogadók kölcsönösen alakítják egymást. A művészi közlemények számtalan variációjára – a technikák felől közelítőtől a médiumon mint kommunikációs eszközön át az esszenciális mondanivalók változatosságáig – mutat fel példákat ez a közel nyolcvan alkotót felvonultató enumeráció.

A figurativitástól a hiperrealizmuson, fotónaturalizmuson, a természeti formákból kiinduló stilizáláson és a lírai elvonatkoztatáson át a geometrikus absztrakcióig igen kiterjedt a stílári horizont. Nagy változatosságot agnoszkálhatunk az eszköz- és anyaghasználat területén is. A kollekciónban a hagyományos táblaképek (akril, olaj, enkauszika, pasztell, zománc) és a klasszikus rajzi (kréta, tus) és grafikai (rézkarc, linó) eljárások uralkodnak, míg a kő-, bronz- és faplasztikák, krómacél, assemblage, festett hungarocell, kerámia, textil, moha és víz dominálnak a szobrászi technikák között.

A célszerűséget szem előtt tartva – amennyiben a tematika felől közelítünk – megállapíthatjuk, hogy igen variábilis és sokrétű a kifejtett összegzések halmaza. Természetesen a vizuális tartalmakon túl a címadások is a felvetések intenzitásának hatását fokozzák. Az már más lapra tartozik, hogy az előre kódolt narratívák, amilyen hasznosak lehetnek, éppoly könnyen más irányokba is elterelhetik a nézőt.

A szakralitástól a hétköznapi profán humoráig, a történelmi idézetektől a művészettörténet kanonizált mestereinek parafrázálásáig, a modern térképzetektől és természettudományos ismeretektől a belső világok intimitásáig bőséges a skála. Néhol a mágikus dimenziók immateriális tere, a kilencven fokos szögben megtört, önmagába visszatérő motívumok kristályba rendező-





↑
HÉRICS Nándor:
Végtelen út, flexibilis
 neon, kerékpár,
 170×30×100 cm
 HUNGART © 2022

dő alakzata felel a nagyon is matériában formát öltött, szigorú gesztusok kemény idomaira. Máshol az anyagi dimenziók mellett megjelenő emberi aspektusok, konkrét helyek megidézése közelében végtelen horizontok, határtalan szellemi perspektívák sorakoznak a táblákon. A felejthetetlen momentumok meditációs objektummá válása épp úgy főszereplő, mint ahogyan az idő múlásának a toposzával is találkozunk. Feltűnik egy delejes, sziporkázó fényben alighogy megmártózó, éjszakai műterem magánya, melyre a fény várásának lüktető, hullámzó, pulzáló, rituális beavatása, az elemek (tűz és víz) egymást kergető, lüktető ellenpontozása válaszol. Tovább lépve, újabb alkotások előtt megállapíthatjuk, hogy a létezés határainak – makro- és mikrokozmoszok – keresése, a lent és a fent által értelmezett mennyei konstellációk alkímiájának rendje, szintén kompozíciós elvvé válnak.

Napjaink mindnyájunkat érdeklő sorskérdései, a béke idilli képzete és a pusztítás vonagló haláltánca, kozmikus teóriák, a rítusok és legendák világa a *Kalevalától* az Artúr-mondakörig éppúgy megfogalmazásra kerülnek, mint például a magyar irodalom jeleseitől vett citátumok vizualizálása. Szembetűnő, hogy a művészek tekintélyes hányada a Biblia történeteit dolgozta fel. Számszerűleg az üdvtörténet, Jézus életének vizuális olvasata jelenik meg legtöbbször a kiállításon. Az alkotások egy jól körülhatárolható együttese a magyar történelem meghatározó személyiségeinek, szimbólumainak állít emléket. A stílárisan változatos anyagban az atlantiszi utópiák gesztusszerű, lírai látomása jól megfér az Örök Város emléktöredékeiből építkező, konstruktív formálásmód

szerkezetességével, a lélek belsejéből rezonáló immansens fények lágy absztrakciójával, ahogyan a hard edge és a színmezőfestészet minden ösztönösséget és homályosságot száműző, racionális tisztasága a kavargó gesztusokba gabalyodó, zsigeri festészettel, a szürreális víziók delejes mágiája az abszurd ready-made végtelent jelölő filozofikus gondolatmenetével.

A festményeken, grafikákon, szobrokon és installációkon az alkotók üzenetei bizonyosságot tesznek napjaink művészetének stíluspluralizmusáról, a témák, tartalmak gazdagságáról, az utak változatosságáról. A címadásban megadott vezérfonál bennünket, nézőket pedig aktivitásra bátorít, felszólítva, hogy váljunk a folyamat tevőleges részeseivé.

WROBEL
Péter: *Horizont,*
 farostlemez, lakk,
 gyanta, porfesték,
 14 festett fakocka,
 80×50 cm,
 HUNGART © 2022
 ←

Különc és különös

Csízzy László korai számítógép-grafikái

A konstruktív művészet a múlté, tartalma a számítógép-művészet paleokibernetikus korszakának felel meg.
Waldemar Cordeiro, 1971

Csízzy László eleddig fel és el nem ismert, úttörő szerepet játszott a 70-es évek derekán Pécsen a korai hazai konkrét, illetve geometrikus számítógép-művészet megteremtésében. Mindezt az ország akkori művészetének a kortárs európai áramlatoktól való elszigeteltsége közben tette. Ennek az írásnak az a célja, hogy beillesse Csízzy művészetét a kor algoritmikus¹ és generatív nonfiguratív művészetének kontextusába és történetébe.

Pionírnak lenni egy adott területen mindig nehéz és jelentős kihívás, legyen az művészet, számítástechnika, főleg pedig azok idegennek, különösnek tekintett közös része, a számítógép-művészet,² ami Magyarországon még a 70-es évek elején jószerével teljesen ismeretlen fogalom volt, noha addigra az új műfaj nemzetközi kánonja már voltaképpen kialakult.

Olyannyira, hogy a szomszédos Jugoszláviában a zágrábi *Nove tendencije*³ (Új tendenciák) című korszakos kiállítás- és szimpóziumsorozat nemzetközi konferenciát és tárlatot, valamint egy folyóiratot⁴ szentelt az algoritmikus művészet bemutatásának. Azért volt nehéz az itthoni helyzet, mert számos belső és külső tényező hátráltatta a megfelelő válaszok megtalálását. Belső tényezőként a 70-es évek elején újra ható dogmatikus kultúrpolitika tiltásai, jó esetben tűrései, külső faktorként pedig – nem függetlenül a kor általános, posztdétente⁵ nemzetközi helyzetétől – a COCOM-listán embargó alá tett, akkor korszerű hard- és szoftverek nehézkes, legálisan lehetetlen beszerzése volt jellemző.

Meg kell jegyezzük, hogy a (nonfiguratív) algoritmikus és generatív (digitális) számítógép-művészet nem az égből pottyant a 20. századi digitális technológiáival egyetemben, hanem megvan a saját – a tudományhoz és művészetéhez köthető – genezise és evolúciója. Ennek azonban a még csak vázlatos áttekintése is messze túlmenne egy rövid írás keretein.

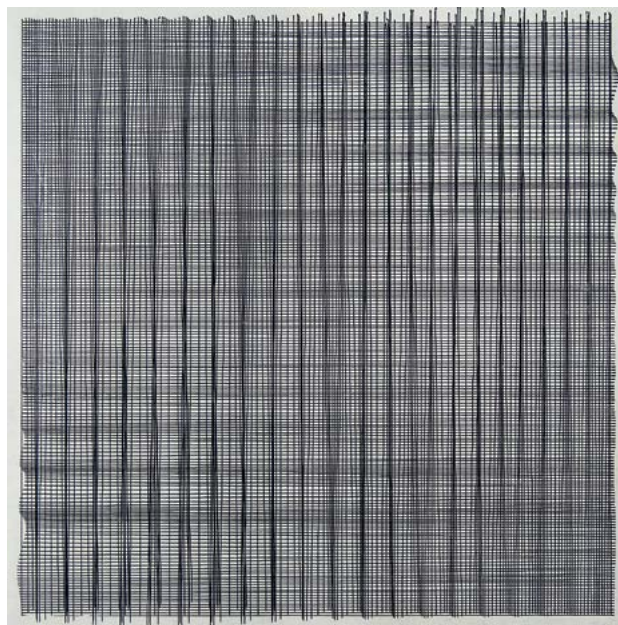
Voltaképpen hol kezdődik a nonfiguratív számítógép-művészet története? Szándékát és elveit tekintve visszavezethető a számítástudomány és -technika időszakát megelőző időkre, nevezetesen a konceptuális művészetre, a konkrét művészetre, a geometrikus absztrakcióra, a konstruktivizmusra, illetve a szuprematizmusra.

A történet több szálon futott szinte azonos időben a

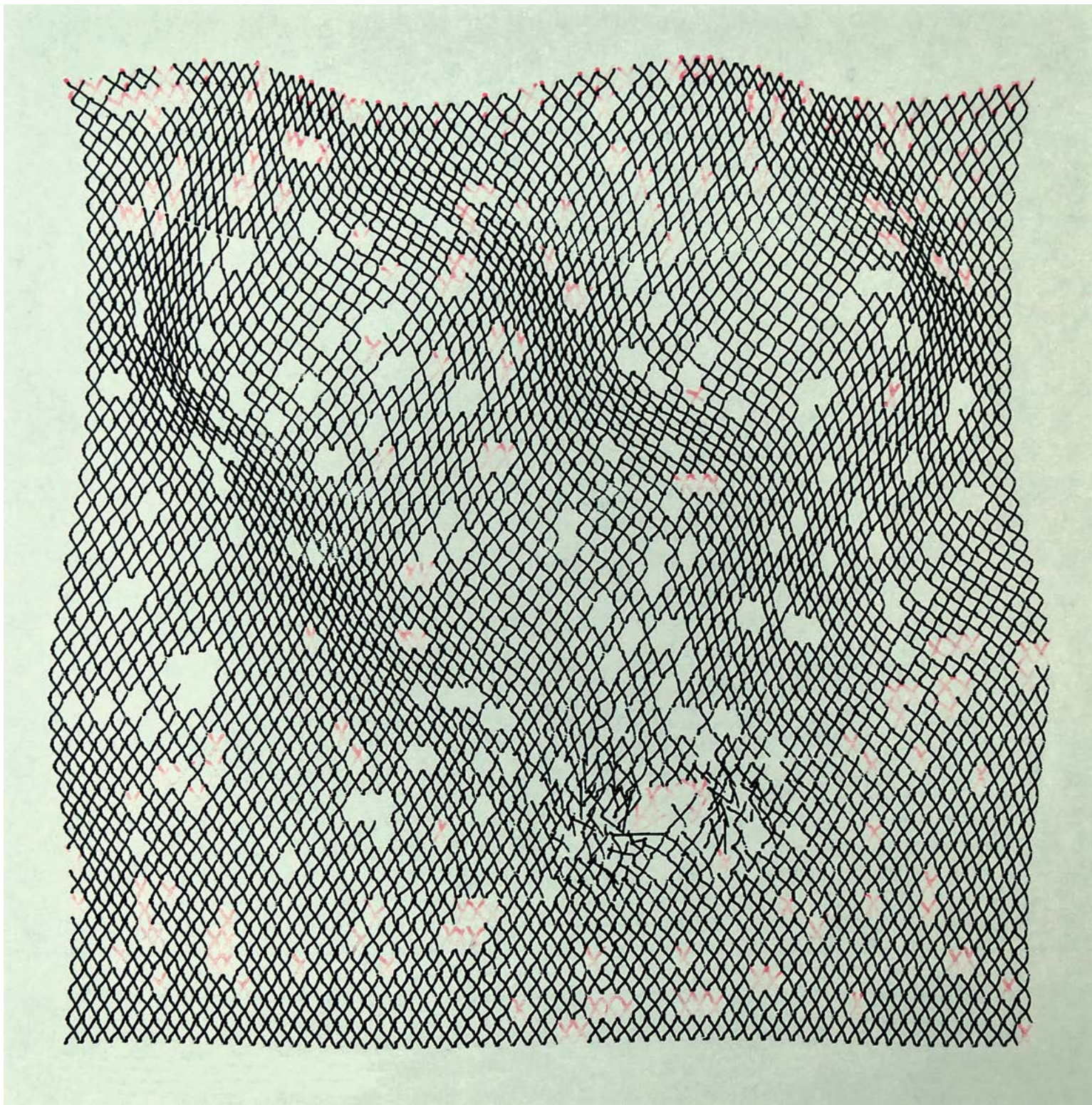
Nagy Háború kellős közepén. Az első két szál voltaképpen közel azonos időben indult 1915 és 17 között: Oroszországban a malevicsei, Hollandiában pedig a mondriani vonal. Bármennyire is meglepő, a harmadik szál magyar: Kassák Lajos, akinek bécsi emigrációjából Moholy-Nagy László vitte tovább a weimari Bauhausba az orosz konstruktivizmus hírére. Így értek össze és keveredtek evolutív módon a szálak a 30-as évekre a Bauhaustól a moszkvai VHUTEMASZ-ig és Párizsig, s aztán onnan tovább Latin-Amerikába. A II. világháború után tovább tekeregtek, újra vissza Európába, Párizsba, Zürichbe, Ulmba, Stuttgartba, Londonba, Zágrábba, az amerikai Murray Hillbe, a *Bell Labs*be...

Mindenütt szabályok, megengedett elemek, tartalmak és lépések – azaz algoritmusok. François Morellet francia festő így ír az első, 1961-es zágrábi *Nove tendencije* katalógusában: „Egy művészeti forradalom hajnalán vagyunk, amely épp olyan jelentős lesz, mint a tudományos forradalom. Ezért a józan észnek és a rendszerelvű kutatásnak kell felváltania az egyéni intuíciót és kifejezőmódot.”

Az algoritmus véges szöveggel fogalmaz meg egy feladatot és ad programot annak megoldására, ami aztán tetszőleges nyelvre lefordítható és kódolható, ideértve a számítógépek nyelvét is. Az algoritmikus gondolkodás voltaképpen egy alkotói módszertan, amely tetten érhető



CSÍZZY László:
Kölcsönhatások 08,
1980, plotter, színes
tinta, 220×221 mm
A művész jóvoltából
←



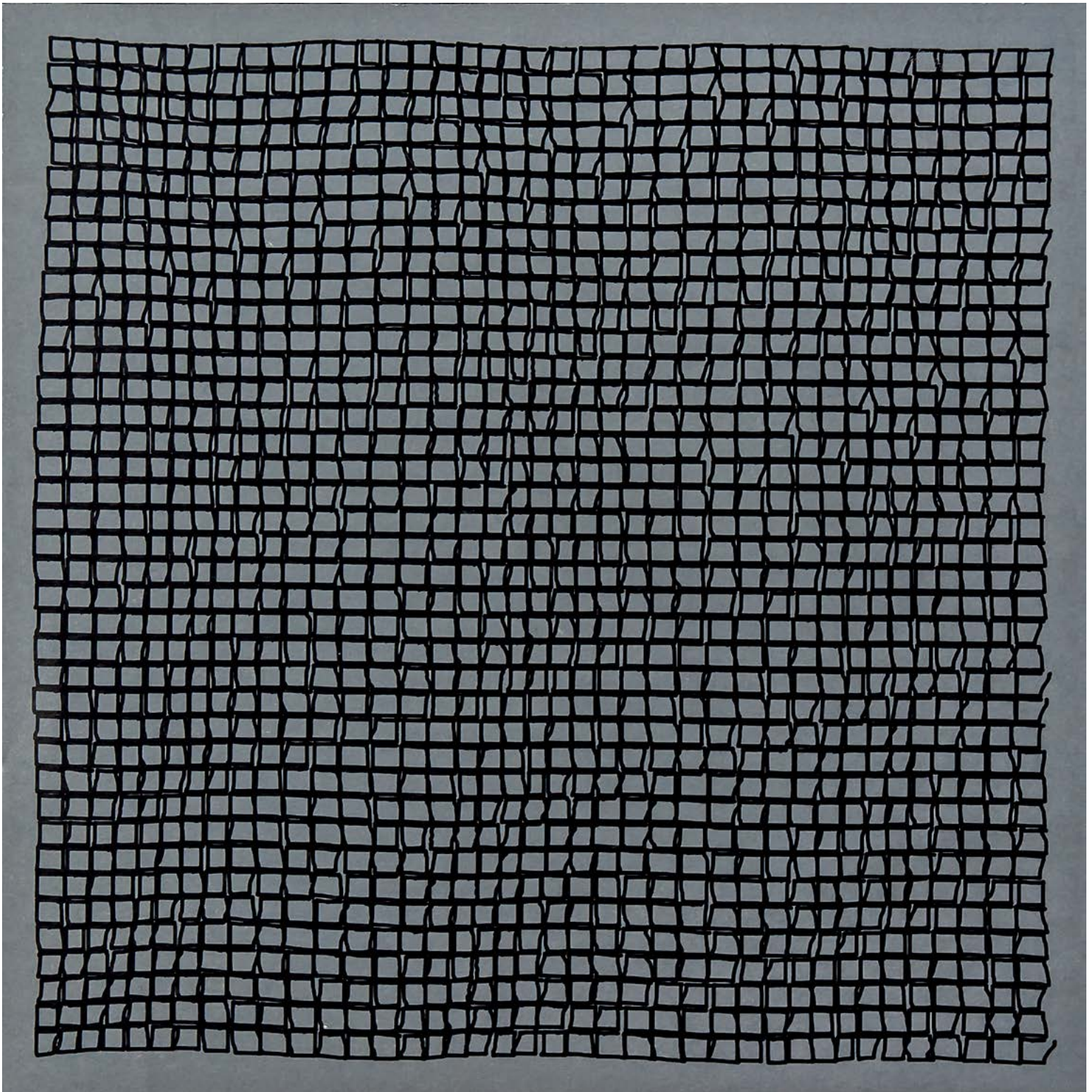
↑
 CsíZY László:
 Véletlen hatások 12
 - Idegen erő, 1981,
 plotter, színes tinta,
 230×230 mm
 A művész jóvoltából

a 20. század geometrikus irányzatainál a konstruktivizmustól a konkrét művészetig, sőt a szeriális konceptuális alkotásokig. Ezekben az irányzatokban és a felgyorsuló tudományos-technológiai fejlődésben gyökerezik a század utolsó negyven évében formát öltő számítógép-művészet.

Csízy László az algoritmikus módszertant alkalmazta számítógép-grafikáinak megalkotásában. Csízy egyfelől képzett villamosmérnök, így számára az algoritmikus gondolkodás a feladatmegoldás természetes eszköze, másfelől Lantos Ferencsel együttműködve a természet evolutív jelenségeinek megértésével és leképezésével foglalkozott a szeriális elveinek alkalmazásával. Gondolkodásmódja egybevág a kor algoritmikus művészetének elveivel, hiszen ugyanúgy gondolkodik, mint az eredetileg festőművész Szőnyi-tanítvány, a párizsi percepciókutatóvá avasztált François Molnar: „A topo-

lógia, a játékelmélet és a kombinatorika a formák sokkal tágabb körének megalkotását teszik lehetővé, mint az intuíció. Ezeknek a tudományoknak az eredményeit akarjuk használni. ... Ha az információelmélet a rend és a káosz fogalmával dolgozik, akkor ez pont jó nekünk, mert a műalkotás is pont e két szélsőség között születik meg. Hogy pontosan hol, azt egy új esztétika, a művészet tudománya mondja majd meg.”

Az NT4⁶ megnyitóján Radoslav Putar, a kiállítás szervezője a mozgalmon belüli súlypont-áthelyeződést elemezve megállapítja, hogy „[...] sokan gépi sajátosságokkal akarták alkotásaikat felruházni vagy éppen mechanikai, illetve elektronikus szerkezetekkel vezérelni; mindenki gépekről álmódott – és azok meg is érkeztek. Még hozzá olyan irányból, ahonnan senki nem gondolta, mert akik hozták a gépeket, se szobrászok nem voltak, se festők.” Hanem matematikusok, mérnökök, fizikusok és



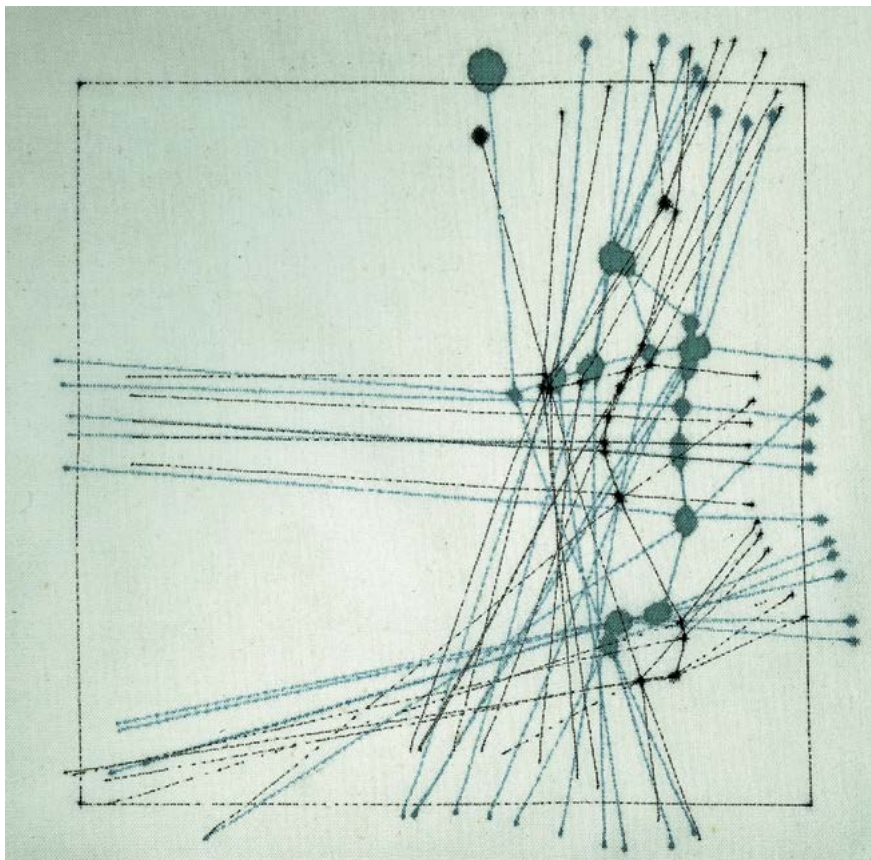
számítástechnikusok Stuttgartban, a Bell Laboratories-nál Amerikában és néhány egyetemi tanszéken Angliában. Eleinte inkább csak saját szórakoztatásukra, minden különösebb esztétikai igény nélkül, mintegy tágítani próbálták a számítógép lehetőségeit. Mivel a „dolog a levegőben lógott”, a művészek is hamar felfigyeltek az új technológia adta lehetőségekre. Sokan csak új szerszámot láttak benne, egyfajta új „digitális ecsetet”, mások szubsztanciális társalkotónak fogták fel a számítógépet. Az amerikai Michael Noll számítógépművész jegyzi meg,⁷ hogy „A számítógéppel az ember nemcsak egy élettelen eszközt teremtett, hanem egy olyan intellektuális és aktívan alkotó partnert is, amely teljes kifejelettségében egészen új művészi formák és új esztétikai kísérletek megteremtését is lehetővé teszi.”

A Párizsban alkotó Vera Molnar mindenképpen úttörő a számítógép-grafikában, hiszen jóval azelőtt, hogy

számítógéphez jutott volna, 1959-ben kidolgozta egy képzeletbeli gép, a *machine imaginaire* működési elvét, és aszerint alkotott, mint egyfajta élő Turing-gép. Számára a kérdés az volt, vajon hogyan tud együtt alkotni a géppel, miként tudja azt az alkotás folyamatába bevonni. Amiben Vera Molnar eltért a konkrét művészek által követett fő csapásiránytól, az az, hogy gondolkodása alapvetően algoritmikus, továbbá a játékoság és a véletlen fontos szerephez jut műveiben.⁸ A *machine imaginaire*-rel az esztétikai képalkotás algoritmikus alapjait fektette le, egy gépet definiált, amely adott szabályok szerinti programnak megfelelően működik és generál műalkotásokat. Az így készített műalkotásainak alapelve megegyezik a digitális számítógépek működési elvével.

Csízy korán felismerte a véletlen bevonását az alkotás folyamatába, hiszen a számítógép is része az alkotás folyamatának, azaz autonóm rendszerként maga a gép is

↑
CSÍZY László:
Véletlen hatások 05,
1980, plotter, színes
tinta, 210×210 mm
A művész jóvoltából



↑
 CSÍZY László:
 Mozdulatok 06 –
 Mozgásban, 1982,
 plotter, színes tinta,
 241×240 mm
 A művész jóvoltából

alkot egy előre meghatározott szabály, algoritmus szerint⁹ – ám bevonva a meglepetést okozó véletlent, ami Max Bense szerint a művészeti alkotás sajátja. Bense információesztétikájában azzal érvelt, hogy a véletlen-szám-generátor biztosítja egy mű „előre jelezhetetlenségét”. Egy festőnek van „makrosztétikai koncepciója”, de mindaddig, amíg az utolsó ecsetvonással el nem készül, nem tudja, hogy a „mikrosztétikai” részek milyenek lesznek. Bense szerint „a művészet a meglepetés léha természetén alapszik”. Ugyanakkor a művész bizonyos értelemben korlátozza is az autonóm rendszer viselkedését, mert saját elképzelései szerint programozza működését, tehát teljesen elvonatkoztatni az alkotótól nem lehet. A véletlen szerepét tisztázó és alkalmazó aleatorikus művészet(ek) kiindulópontja – azonos módon a 20. század természettudományos megközelítésével –,

hogy a véletlen e jelenségek (műalkotások) inherens (lényegi) része, és nem egy zavaró, negatív hatású tényező, ami vagy a jelenségek nem adekvát leképezéséből, vagy éppen hiányos tudásunkból fakad.

Az említett belső és külső okok miatt évtizedes késéssel, 1980 októberében nyílik Pécsen a Lantos Ferenc vezetésével működő Pécsi Vizuális Műhely szervezésében az a kiállítás, ahol első alkalommal jelenik meg Magyarországon a szélesebb közönség számára elérhetően számítógépes grafika Csízy alkotásaival.¹⁰ Voltaképpen nem a korban a világ nyugati részén akkor már létező digitális miniszámítógépen alkotva, hanem egy magyar gyártmányú EMG-666 programozható asztali számológépre írt programmal megvalósítva.¹¹ Egy 1987-es beszélgetés¹² során Kismányoky Károly megjegyzi, hogy „már 1976-77 körül kezdtünk először a computer lehetőségeiről gondolkodni és valamelyest kísérletezni Laci segítségével [...] Hogy akkor mi mit hittünk, képzeltünk el a gép és a művészet kapcsolatáról? Azt hiszem, sokkal optimistábbnak ítéltük meg, mint ma.” Ehhez Lantos hozzáteszi, hogy: „Engem kezdetben [1976-ban] főleg az érdekelt, hogy mi történik, amikor a gép rajzol.” Csízy akkor már rögzíti álláspontját: „Aki computergrafikával kezd foglalkozni, és nincs vizuális kultúrája [...] könnyen beleeshet abba a csapdába, hogy ábrázolni próbál a géppel; valami olyat csinál, ami »hasonlít« valamire. [...] Ezzel szemben el lehet indulni a vizuális alapműveletek [...] tisztázásával.”

Első digitális alkotásai után Csízy elkészíti Kismányoky *Psichorealizmus* és Bódy Gábor *Mozgástanulmányok 1880–1980 (Homage to Eadward Muybridge)* című kísérleti filmjeinek számítógépes animációját is. Csízy konkrét geometrikus alkotásai így lettek a számítógép-művészet első magyarországi megjelenései.

A részvételével lezajlott néhány eseményt követve évtizednyi késéssel a franciaországi Lille-ben 1990-ben megrendezett *Les artistes hongrois et l'ordinateur*¹³ című kiállítás Joël Boutteville rendezésében, amelyet másfél évtizeddel később, 2016-ban három budapesti múzeum szervezésében mutattak be újra *Magyar művészek és a számítógép – egy kiállítás rekonstrukciója* címmel.¹⁴

- 1 Algoritmus: rögzített szabályok szerinti eljárást adott kezdeti állapotból kiinduló, adott végállapotot elérő, véges számú megengedhető lépés sorozatának (szekvenciájának) végrehajtásával.
- 2 Computer art.
- 3 Az első *Nove tendencije* (NT1) kiállítás a rendszeralapú megközelítést és az objektumok struktúrájának, valamint felszínének optikai kutatását hangsúlyozta. A mozgalom átfogó történetét M. Rosen (Ed.): *A Little-Known Story About a Movement, a Magazine, and the Computer's Arrival in Art – New Tendencies and Bit International, 1961–1973*, (MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2011) című kötete dolgozza fel.
- 4 Zágábban az NT-kiállítások folyamánként 1968-ban megjelenik a többnyelvű *bit international* című interdiszciplináris folyóirat. Az első három számot a *Computers and Visual Research* (Számítógépek és vizuális kutatás) nemzetközi szimpózium kapcsán teljes mértékben a számítógép-művészetnek szentelték.
- 5 A nemzetközi kapcsolatok feszültségének enyhülése, a détente, a csehszlovák reformfolyamat katonai leverésével 1968-ban voltaképpen leállt; a Brezsnjev-doktrína a hidegháború egy új fejezetét nyitotta meg, ami hatással volt a kelet-nyugati kapcsolatokra, így a művészeti mozgalmakra is.
- 6 *Nove tendencije* (NT4) *Tendencije 4: Kompjutori i vizualna istraživanja / Computers and Visual Research* (Számítógépek és vizuális kutatás), Zágár, 1968. augusztus 3.
- 7 A. M. Noll: The Digital Computer as a Creative Medium, *IEEE Spectrum*, 4(10): 89–95, 1967. november.
- 8 Vera Molnar: The role randomness can play in visual art, *PAGE*, No. 1, 1981.
- 9 A generatív művészet általában az algoritmikus művészetre utal, tehát a számítógép generálta műre, azonban az autonóm rendszer másfajta is lehet: kémiai, biológiai, adatléképező, mechanikus vagy robot, manuális randomizálás (például számok véletlen kiválasztása egy telefonkönyvből, bár ez ma már nehezebb, mert megszűntek a telefonkönyvek). A „generatív művészet” és a „számítógép-művészet” fogalmakat, ugyan kicsit pongyolán, de szinonimaként is használják.
- 10 A filológiai pontosság kedvéért megemlítendő, hogy az év március 4. és 30. között a Nyíregyházi Tanárképző Főiskolán mutatkozott be szűkebb körben Lantos Ferenc vezetésével a Pécsi Vizuális Műhely. Kiállítottak: Csízy, Dobály Sándor, Fekete Judit, Fekete Mariann, Kazimour Antal, Kiss István, Konkoly-Thege Klára, Lantos Ferenc, Mészáros István, Muck Ágota, Tohl Oszkár és Zalavári József. (Csízy László szíves közlése)
- 11 A gép programozása „nyomógomb nyelven” történt, formális programozási kód nélkül. A gép 8 Kbyte memóriájú, voltaképpen mérési adatgyűjtő volt összekapcsolva egy A3 méretű asztali plotterrel és egy konzol írógéppel.
- 12 Peternák Miklós (szerk.) Csízy László – Kismányoky Károly – Lantos Ferenc: Beszélgetés. In *Új képkorszak határán – a számítógépes grafika és animáció kezdetei Magyarországon*, SZÁMALK, Budapest, 49–58.
- 13 Magyar művészek és a számítógép, 1989.
- 14 Beke László, Orosz Márton, Peternák Miklós: *Magyar művészek és a számítógép – Egy kiállítás rekonstrukciója*, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2016/5, 111.

Kétemeletnyi művészet

Válogatás a Somlói-Spengler Gyűjteményből

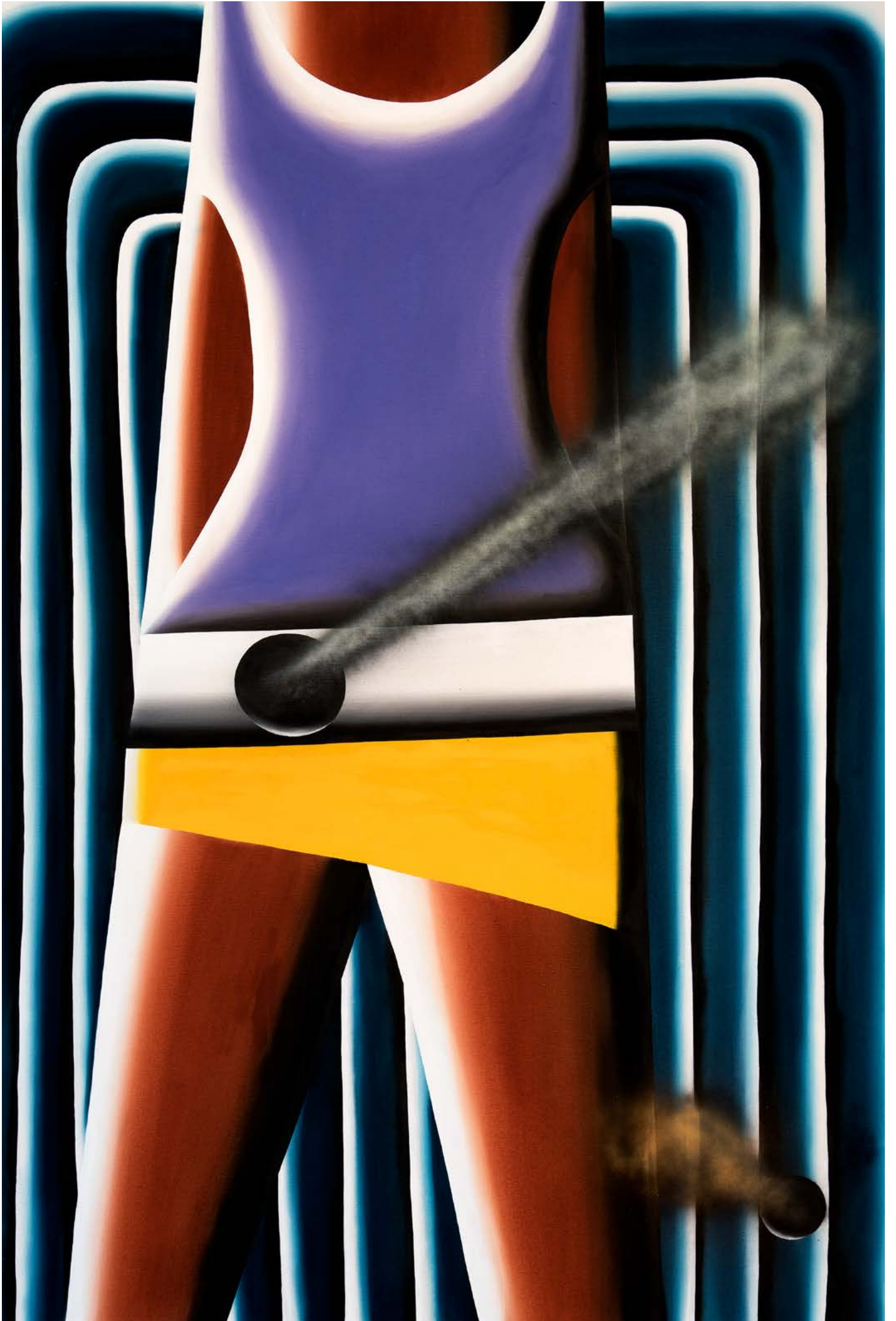
Q Contemporary,
2022. IV. 8. – IX. 17.

dén nyáron a Q Contemporary impozáns tereiben tekinthetünk meg egy válogatást a Somlói-Spengler-kollekcióból. A színvonalas, idestova harminc éve gyarapodó anyagról távirati stílusban annyit, hogy létrehozzák a 90-es évek legelején, a rendszerváltás után kezdték el a gyűjtést, mégpedig az iparterveseket követő, újhullámos-újfestészeti generációval, erről az Ébli Gábor *Magyar műgyűjtemények 1945–2005* című kötetében közölt interjúból értesülhetünk. Az is kiderül a beszélgetésből, hogy az első kortárs mű, ami a tulajdonukba került, Bukta Imrétől származik. Az ezredfordulótól aztán gyűjtési fókuszuk bővül, és kortárs külföldi művészek (többek között Tony Cragg) munkáit is vásárolják. Egy körülbelül hétszáz műalkotást számláló kollekcióból több tárlatot is lehetne rendezni különböző koncepciók alapján, így dicséretesnek mondható, hogy a kiállítást rendező kurátor, Zsikla Mónika a nehezebb, nem megszokott utat választotta, hiszen a most bemutatott anyag esetében a kevésbé ismert darabokból válogatott össze közel hetvenet.

Az első tematikus blokk – mintegy felvezetésként – a posztkommunista rendszerekből fakadó politikai és történelmi reflexekkel foglalkozik. E témakört a történelmi tragédiákra, a holokausztra utaló válogatás követi többek között olyan alkotásokkal, mint Szűcs Attila már-már lírai és éppen ezért meghökkentő festménysorozata (*Lidice*, 2003), illetve Zbigniew Libera legótéglákból és -figurákból épített, koncentrációs tábor formázó objektje. E felvezetés után magyar síkkonstruktivista festők vásznai következnek – Bak Imre: *Dombok* (1973) és Nádler István: *Táj* (1970) –, melyek nonfiguratívoknak mondhatók ugyan, ám címükkel, zöld, fehér, kék színvilágukkal a tájkép toposzát is megidézik. Mellettük jelen vannak a koncept art képviselői is – Erdély Miklós *Időutazás I–III*. (1976 körül) című, emblemikus, sokat reprodukált fotószorával és Szentjóby Tamás kis méretű, talán kevésbé ismert nyomtatásával, a *Magyar verssel* (1972). Koncz András transzavantgárd festményén, *A Test halott* (1983–85) című kompozíción egy bakelitlemezekkel borított dombon oszlopos, timpanonos görög templomot látni, közel a kerethez, a képtér alsó részén pedig egy figura hever. Az égbe emelt timpanonos szentély, valamint a földre bukott figura a korszak egyik szlogenjét idézi: „Az avantgárd halott.”



↑
KONCZ András: *A Test halott/Tetszhalott,*
1983–1985, olaj, vászon, vegyes technika, 200×150 cm
Fotó: Berényi Zsuzsa
HUNGART © 2022





↑
 FEHÉR László: *100 cm*, 2020,
 akril, olaj, vászon, 180×120 cm
 Fotó: Berényi Zsuzsa
 HUNGART © 2022



↑
 NÁDLER István: *Vence (Táj)*, 1973,
 akril, vászon, 100×240 cm
 Fotó: Berényi Zsuzsa
 HUNGART © 2022

Fehér László két alkotással is szerepel a válogatásban. Egy korai, amatőr fényképek ihlette, komor, szürke tónusú csoportképpel (*Archív*, 1978) és egy jóval későbbi, gyermeki élmények alapján született, a strandon a víz mélységére figyelmeztető táblába kapaszkodó, fürdősapkás kislány megörökítő, rózsaszín koloritú festménnyel (*100 cm*, 2020). Vonzza a tekintetet az osztrák Erwin Wurm emberi lábakon álló, téglatestet formázó, groteszk *Nagy dobozembere* (2010). Ugyancsak a groteszk a fő jellemzője a Londonban élő lengyel képzőművész, Goshka Macuga híres emberek portréit, például Martin Heideggerét megidéző virágcserepeinek vagy Spoerri 90 fokkal a falra síkjára fordított – az asztalon felejtett tárgyakat, evőeszközöket, ételmaradékot, cigarettacsikkeket domborművé transzformáló – asszambulázsának (*Cím nélkül*, 2011).

Végül eljutunk a számomra legegységesebbnek tűnő, a női társadalmi szerepeket felvonultató és sztereotípiákra rákérdező műegyütteshez. Az utóbbi évtizedek számos tárlata foglalkozott a női művészek által készített vagy a nőket középpontba állító munkákkal. Kósa János egy nagy méretű festménnyel szerepel itt, melyen a mesterség címere előtt festőnők csoportja, egy gyerek és egy robot látható (*Festőnők*, 2000). Ezzel szemben a nokturnális témákat (*Játszótér éjjel*, 1995) kedvelő Szűcs Attila *Éjszakai műszak a szaloncukor-válogatóban* (2002) című vásznán egy asztalnál dolgozó fiatal nőt je-

lenít meg bensőségesen, sőt költőien. A válogatás egyik legfrissebb darabja Keresztesi Botond *Dohányzó nő* című, az elmúlt esztendőben született festménye, amely enyhén szürreális és groteszk látomás a nőről, akinek a belső szervei ebben az esetben gépalkatrészek. S bár nagyon helytelenül a férfiak alkotta képekkel kezdtem, ezt a szekciót természetesen a női művészek uralják. Nem véletlen tehát, hogy a hagyományosan nőiként interpretált szerepek szinte mindegyikére találunk példát az anyától, a szenttől (Csáky Marianne: *Madonna*, 2008) a dolgozó nőtől át a díváig, a fehér ruhás, férjhez menni készülő lánytól (Szépfalvi Ágnes: *Menyasszony*, 1997) a „könnyű nőcskéig” (Daniele Buretti: *Tényleg azt hiszed, hogy választhatsz?* 2003), a széptől a szuggesztíven bemutatott rútig (Marlene Dumas: *Formátlan női test*, 1988).

A számtalan tematikai szál felvonultató tárlat legfőbb erénye, hogy együtt szerepelteti a hazai és a nemzetközi kortárs művészetet, és – ahogy a bevezető szövegben is olvasható – noha kevésbé ismert alkotások közül szemléz, korrekt, izgalmas állapotrajzot nyújt a gyűjteményről.

Gellér Katalin

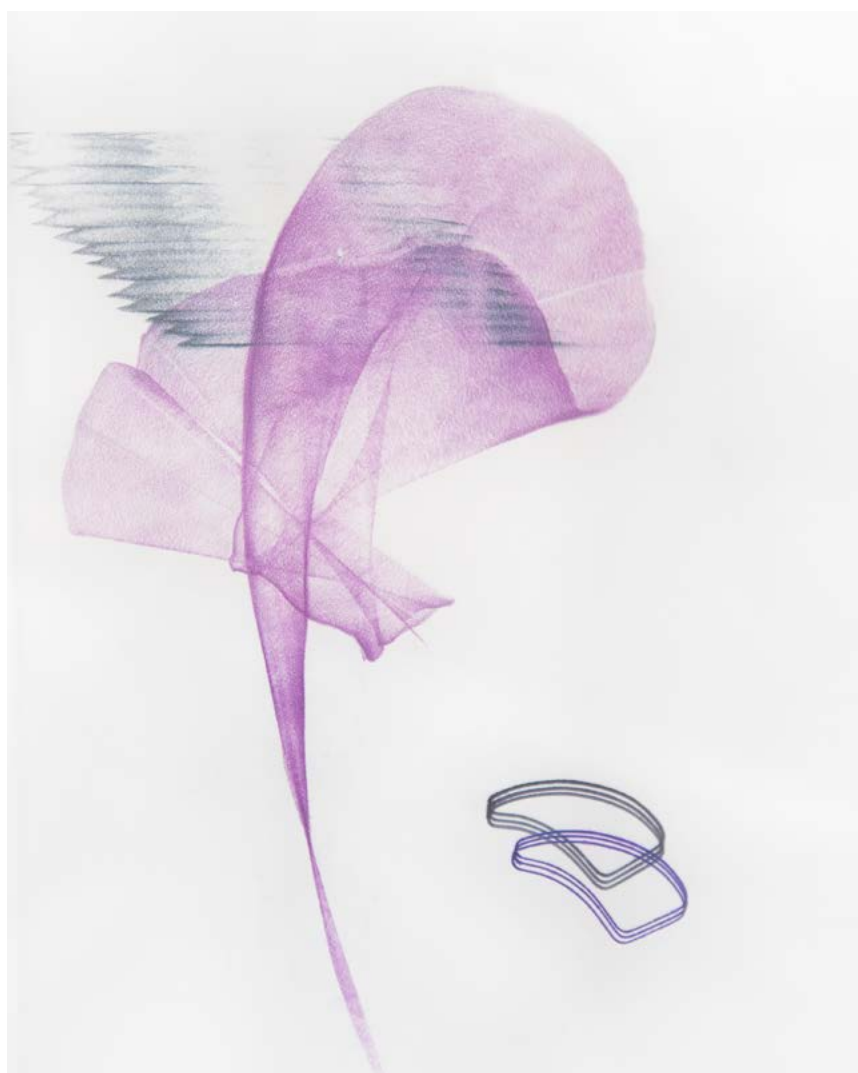
Emlékek és gesztusok

**Barwanietz Bezerédy
Melinda és Széchy
Beáta kiállítása**

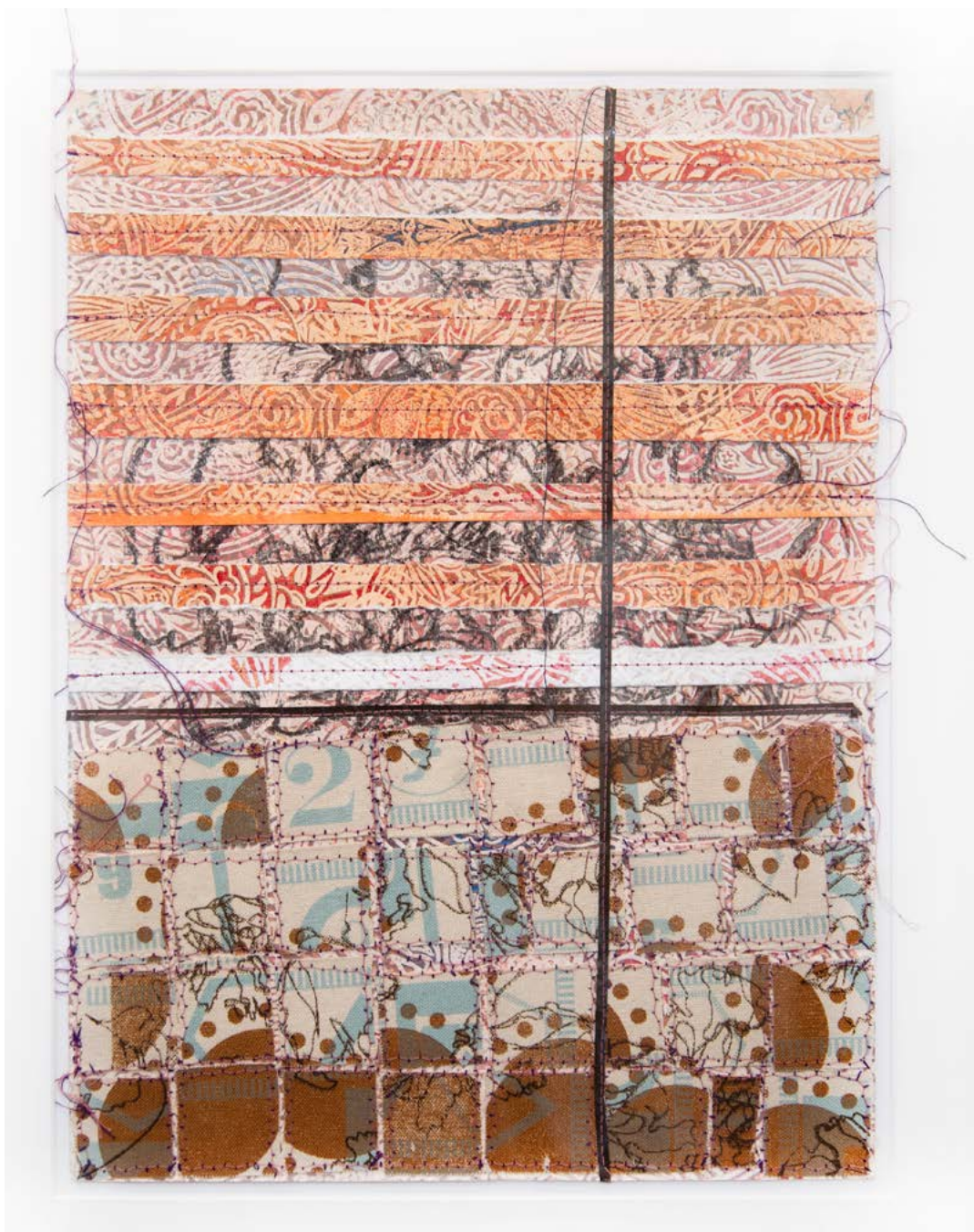
Zuglói Ifjúsági Centrum,
Zic Mini Galéria,
2022. VI. 3-ig

Két különböző karakterű, művészeti képzését, szellemiségét tekintve eltérő alapállású művész alkotásai láthatók a kiállításon. Széchy Beáta sokoldalú, érett alkotó. Talán egyik legjellemzőbb vonása a legkülönbözőbb tárgyakkal való komponálás játékossága, valamint a legújabb művészeti áramlatokkal való együttélés, az új formai eszközökben, technikai médiumokban való jártasság. Az ő szavait idézem: „Képeim, munkáim a velem kapcsolatos történésekkel, élményekkel, gondolatokkal függenek össze, többféle anyagot és technikát használlok. Változatos médiumokban dolgozom a művészkönyvtől

a grafikáig, a fotótól a videóig, az installációtól a konceptuális beavatkozásig.” A kiállítás, ha kicsiben is, de felvillantja ezt a sokféleséget, a saját élmények és a családi emlékek beépítését munkáiba, melyet gyakran a címadások is elárulnak - *Nagyapám szőlője*, *Találkozások - Családi délután a kertben*. Ez utóbbiban az emlékezetből felbukkanó, elmosódott, lebegő figurák szubjektív telítettségük ellenére ismert toposzokat, képi motívumokat idéznek fel az *Utolsó Vacsora* drámájától az 1910-es évek magyar festészetében gyakran feltűnő, családi vagy baráti társaságot ábrázoló aranyorképekig.



BARWANIETZ BEZERÉDY Melinda:
Új élet, 2016,
szén, pasztellkréta, papír, 70×50 cm
Fotó: Spitzer Fruzsina
A művész jóvoltából
←



SZÉCHY Beáta:
Bibliai tavasz 4.,
 vegyes technika,
 40×50 cm
 Fotó: Spitzer
 Fruzsina
 A művész
 jóvoltából
 ←

Kiemelném még a kiállított művek közül sorozatait, több elem ismétlődésével és kombinációjával létrejött munkáit, melyeket néhány alapmotívum új, mégis formai szabályszerűségeken alapuló átrendezésével alkotott (*Báránymű 1956-ban I-III.*). A tankok és a spirális vonal ismétlődésén alapuló, vegyes technikával készült lapokon a háttérrel változatos betűkollázs képezi. Gondolati sűrítettség és a műfajhatárok átlépése jellemzi a *Bibliai tavasz* négy lapját, amelyek szintén szeriális kompozíciós elv alapján épülnek fel. Az ismétlődő, nyomott vásznat idéző, ornamentális alapon erőteljes rajzú mintázat rajzolódik ki; a kint és a bent világa. A háttérre ezen túl az írás szabályos soraira, könyvlapra emlékeztető vízszintesek vetülnek. A sorok a *Biblia* üzenetét rejtik, a vízszintes vonalak az alapra rávarrt bibliai idézeteket tartalmazó hangszalagok.

Barwanietz Bezeredy Melinda szintén érett, saját formanyelvet kialakító művész. Ő a technika felől fogalmazta meg ars poeticáját, melynek lényege az egyetlen gesztussal, a kréta forgatásával kialakított rajz. Motívumait egy, legfeljebb két húzással hozza létre, és többé nem nyúl hozzá. „Többé nincs javítás – vagy pillanatok alatt létrejön a rajz, vagy a szemébe kerül” – vallja. Ennek köszönhető a kéz lendületét, a pillanatnyi be-

nyomást őrző munkáinak könnyed frissessége és áttetszősége – a többnyire virágokat, viráglényeket idéző formák törékenységének érzékeltetése. A kréta gyors mozzgatása által hagyott nyomok az alkotói kéz sajátosságairól és az anyag tulajdonságairól is árulkodnak. A legfinomabb, virágsziromra vagy áttetsző fátyolra emlékeztető részleteket csak közel hajolva vesszük észre. Kompozícióiban a vonal és a választott szín variációi, árnyalatai a kiteljesedéstől a pusztulás sejteleméig vezetnek el. Most kiállított sorozata a kék színhez fűződő, ismert szimbolikus tartalmak mellett a romantika „kék virágát”, Novalis *Heinrich von Ofterdingen* című, 1802-ben megjelent regényének szimbolikussá vált motívumát juttatta az eszembe, amely többértelmű titok hordozója, az elvágódás, a tisztaság keresésének jelképe.

Fontos a Bezeredy Melinda műveiből kirajzolódó karakter, a művek mögött rejtőző ember, aki feltárja szubjektumát, hiszen az egyetlen mozdulatra, lendületre való építés feltárulkozás, ami az egész embert mutatja. Ezt a gesztust megint csak irodalmi idézettel tudom érzékeltetni, Hugo von Hofmannstahlnek 1911-ben *A pantomimról* című esszéjében írt mondatával: „Egy tiszta gesztus egy tiszta gondolathoz hasonló.”

22 / 07 / 13 — 16.

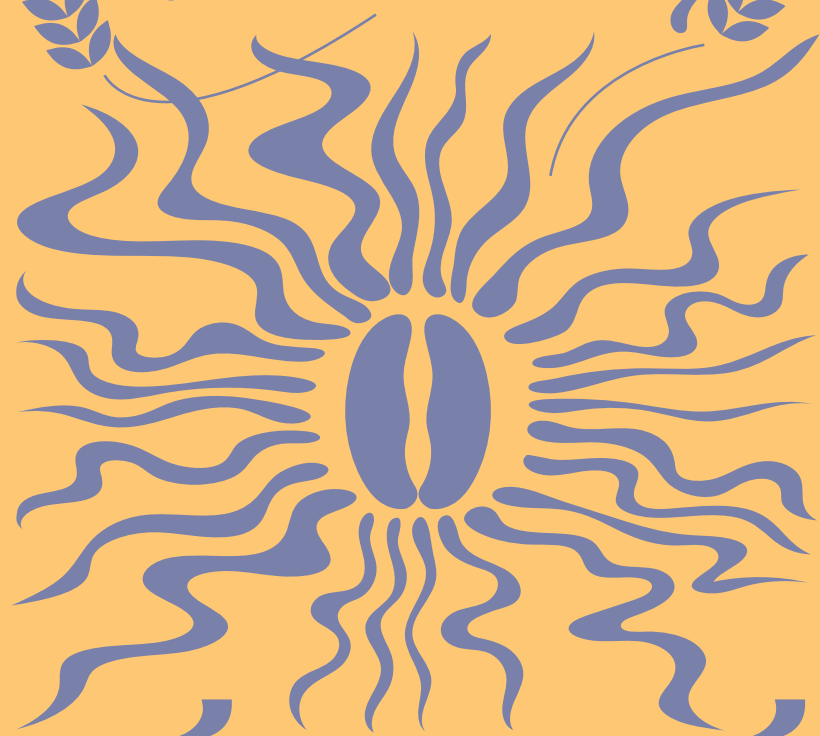
BRAWE X BÁNKITÓ

TALAJFESTÉS
FESTÉK A TERMÉSZETBŐL

MAGBÓL VIRÁGBA
MŰVÉSZETTERÁPIA ✧ ALKOTÁS13

NÖVÉNYRAJZOLÓ
FELNŐTT RAJZSAKKÖR

GNÖTHI SEAUTON ✧ FKSE



BÁNKITÓ



31. MŰVÉSZETEK VÖLGYE

2022. JÚLIUS 22-31.

AZ ORSZÁG LEGNAGYOBB
ÖSSZMŰVÉSZETI FESZTIVÁLJA

30Y • ANNA AND THE BARBIES
AUREVOIR • CSÍK ZENEKAR • DEVA
BAGOSSY BROTHERS COMPANY
BLAHALOUISIANA • CARSON COMA
BOHEMIAN BETYARS • BUDAPEST BÁR
CSAKNEKEDKISLÁNY • IRIE MAFFIA
DÉS LÁSZLÓ • ELEFÁNT • ESTI KORNÉL
EURÓPA KIADÓ • FRAN PALERMO
HOBÓ • GALAXISOK • HIPERKARMA
IVAN AND THE PARAZOL • KISCSILLAG
MARGARET ISLAND • PÁLYA BEA
RICSÁRDGÍR • PARNO GRASZT 30
PLATON KARATAEV • VAD FRUTTIK
SZABÓ BALÁZS BANDÁJA

ANALOG BALATON • ANDREJ TOMŠE • ART-SZÍNTÉR
ANIMA SOUND SYSTEM DJS • FIREBIRDS • AZAHRIAH
BARKÓCZI NOÉMI • FREAKIN' DISCO • BANDART
IFJ. BALÁZS ELEMÉR • BETON HOFI • COLORSTAR
MÖRK • DÉ:NASH • RECIRQUEL • ORLAI PRODUKCIÓ
ÓBUDAI DANUBIA ZENEKAR • OLÁH IBOLYA
HARCSA VERONIKA - GYÉMÁNT BÁLINT QUARTET
MOMENTÁN TÁRSULAT • OHNODY • THE ANAHIT
PROTON SZÍNHÁZ • KOLLÁR-KLEMENCZ LÁSZLÓ
GRECSÓ KRISZTIÁN • SÖNDÖRGŐ • LACKFI JÁNOS
VÖLGYIMPRÓ

ÉS MÉG SOKAN MÁSOK...

KONCERTEK • IRODALOM • SZÍNHÁZ • HANGVERSENYEK • FILMVETÍTÉSEK
NÉPZENE • WORKSHOPOK • ZÖLD PROGRAMOK • ÚJCIRKUSZ
KORTÁRS TÁNC • NÉPTÁNC • BESZÉLGETÉSEK • ÖNISMERETI DISZKÓ
KÉZMŰVES ÉS ALKOTÓ PONTOK • GYEREKPROGRAMOK
TÁRSASJÁTÉKVÖLGY • PAJTACHILL

TALIÁNDÖRÖGD | KAPOLCS | VIGÁNTPETEND
WWW.MUVESZETEKVOLGYE.HU

Szabó Noémi

A szürke 99 árnyalata

Góra Orsolya
kiállítása

MissionArt Galéria,
2022. V. 25. – VI. 17.

Semmi nem egy önmagával.
Rainer Maria Rilke: Negyedik elégia

Góra Orsolya legújabb sorozatát bemutató kiállításának címét (*Az örök áramlás forrása*) Rilke utolsó korszakának főműve, a *Duinói elégiák* versciklusának élménye ihlette. Nem könnyű olvasmány, valójában Rilke egész művészetének szintézise. Metafizikai régiókig hatoló, sokrétű versek ezek, mely a művész teremtő feladatáról szinte panteista elragadtottsággal szólnak.

Tér és idő (téridő): két olyan fogalom, amely Góra Orsolya művészetét alapvetően meghatározza. Látványból kiinduló művészetének, táj- és városképeinek ihlető forrása meglehetősen komplex; egyfelől bátran merít a természettudományok (Arisztotelész, Newton, Einstein), az elméleti fizika (Hawking, Riemann), a filozófia (Adorno) és a (spirituális) irodalom (Borges, Rilke) térrel, idővel és színnel-fénnyel foglalkozó teoretikus műveiből, másfelől e bonyolult és összetett elméletek alaptéziseit végül könnyed eleganciával és megfelelő arányú művészi szabadsággal integrálja vérbő festőiségű festményciklusába. Legújabb, *Colorium* című sorozatán izgalmas elmentmondásra hívja fel a figyelmet, ugyanis a tér és idő fogalmának objektív összetartozását állítja szembe az idő múlásának és a tér formájának szubjektív, személyes megélésével, így domborítva ki az azok kontextustól függő értelmezése között örökös fennálló ambivalenciát. Persze mindez nem újdonság. A festészet történetének alfája és ómegája – természetesen koronként eltérő festői eszközökkel, stílussal megragadva – a tér és az idő ábrázolhatóságának összetett problémaköre. Az egyiptomi művészet statikus idő- és kétdimenziós térábrázolását az európai művészet évszázadainak narratívaközpontú időleképezése és az euklidészi geometrián alapuló térfelfogása követte, majd a 20. században mind a narratíva, mind az euklidészi geometria helyét egy újabb, immár a természettudományok által megtermékenyített idő- és térfelfogás váltotta (geometrikus absztrakció, minimalizmus stb.). Az emberi észlelés és érzékelés folyamatos változása, szisztematikusan nyomon követhető a művészet, jelen esetben a festészet történetén keresztül.

Góra Orsolya a legkézenfekvőbb témát, a saját maga által bebarangolt helyszíneket hívja segítségül: ember nélküli város- és tájképeket fest, ahol a jól ismert építészeti motívumok emblémává vagy sablonná egyszerűsödnek. Az üres terek, az élet nélküli városi motívumok



közül épp a személyes emlékek hiányoznak, és így válnak e tájak időtlen, dermedt emlékművekké. Tájképein központi szerep jut az útnak, mely erős szimbólumként és gondolati metaforaként a művész pozícióját, folyamatos kutatói magatartását, kérdésfelvetéseit jelképezi. Ezek az utak vezetnek át a múltból a jövőbe, és teszik fel Carlo Rovelli¹ nyomán a kínzó kérdést: létezik-e egyáltalán jelen. A válasz: nem.

↑
GÓRA Orsolya: *Nincs egyazon pillanat az univerzumban 8.*, 2021, olaj, vászon, kartonra ragasztva 5×5×24 cm
Fotó: Mester Tibor
A művész jóvoltából



↑
GÓRA Orsolya:
Megfoghatatlan,
időtlen erő 1.
(Citadella 1), 2022,
 olaj, vászon,
 70×100 cm
 Fotó: Mester Tibor
 A művész jóvoltából

Góra Orsolya legalább öt éve folytatja szisztematikus kutatását a tér és idő kérdéskörében, és ehhez adekvát festői eszközt nyújt számára a színek és a fény vizuális lehetőségeinek vizsgálata. Sőt, talán nem túlzás azt állítani, hogy Góra a színekért, a fényért fest. Az elmúlt években kialakított, jellegzetes festői módszere a színek primátusát hirdeti, még akkor is, ha a kolorit a reliefszerű rétegződés során el is veszíti elsődleges jellegét. Korábban Newton színelméletét ültette át saját transzcendens-metafizikus festészetének szolgálatába, ahol a fehér szín, amely a fény teljes spektrumát változatlanul veri vissza, az összes szín hordozójaként, egyfajta ős szintézisként kapott központi szerepet művein. Mostani szériája szintén elméleti alapokon nyugszik, Nemcsics Antal *Színdinamikájából* indul ki, amely holisztikus módon közelíti meg a színérzékelés fokozatait, így különítve el az objektív-fizikai-optikai, a szubjektív-egyéni-pszichikai és a közösségi-történelmi-kollektív színérzékelést. Leegyszerűsítve, van, amit látok, van, amit érzek, és van, amit tudok. Nemcsics bonyolult teoretikus traktátusán keresztül Góra térről, időről, univerzumról és ezek viszonylagos kapcsolatáról kialakított képe tovább bővül a mindezekről elválaszthatatlan fényel és az abban rejlő színek végtelenül sokrétű jelentéstartalmával.

Góra Orsolya robusztusan festő művész. Hosszú processzus során színrétegek tucatjait festi a vászonra, át- és újrifest, az egyes vastagabb-vékonyabb, kevésbé vagy éppen jobban megszáradt festékrétegek fizikai

kölcsönhatásba kerülnek egymással, a kéken átvilágít a piros, vagy felbukkan a még mélyebb layerből átsugárzó sárga. Színek himnuszát hozza létre, míg végül, a festés folyamatának utolsó lépéseként Nemcsics fő konklúzióját – miszerint minden színek összessége a szürke – a saját praxisába ülteti, és a vastagon festett reliefsképeket a mindent magába olvasztó szürke színű lazúrral fedi be. Ez hol jobban, hol kevésbé takarja a képet, valódi emlékműszerűséget, időtlenséget és kortalanságot kölcsönözve jól ismert Budapestünk megannyi szegletének. A szürke számtalan (Nemcsics rendszere szerint összesen 99) árnyalatának finom átmenetei és harmóniái, melegsége vagy hidegsége, sűrűsége vagy halványsága, bárnyosság vagy acélossága pontosan azon múlik, hogy milyen összetevők, milyen színek és milyen arányban kerültek bele. A szürke szín így válik valódi metaforává, az élet alakulásának, a sors kifürkészhetetlenségének jelképévé. Ahogyan ezt Nádás Péter tökéletesen megfogalmazta: „A két véglet közé zárt kifejezési vágy a szürkék fokozatain halad.”

1 „Általában úgy gondoljuk el az időt, mint valami egyszerű, magától értetődő dolgot; órával mérhető, és mindennek fittyet hányva, egyenletesen halad előre a múltból a jövő felé. Az idő múlásával meghatározott rendben következnek egymásra a múlt, a jelen és a jövő eseményei; a múlt végérvényes, a jövő nyitott. Csakhogy bebizonyosodott: ez mind tévedés.” Carlo Rovelli: *Az idő rendje*, Park Kiadó, Budapest, 2018

Kovács Ágnes

Fű a műterempadlón

Voiceover – Felice Beato Japánban

Ludwig Múzeum,
Köln,
2022. VI. 12-ig

Hopp Ferenc 1888-ban Yokohamában készült fényképein jól látható a modern Japán iránti érdeklődés, bár ez kivételes volt abban a korban, amelyben még a Japánról alkotott hagyományos kép erősebbnek bizonyult a valóságnál. A hagyományos képet Lafcadio Hearn, Ernest Fenollosa és főként az európai japonizmus divatja alapozta meg.

A Japánt felkereső turisták, akiknek a száma 1888-ban elérte 2370 főt, elsősorban a régi, különleges, egyedülálló és boldog Japánt keresték, a gyönyörű, különleges tájakat, templomokat, a dekoratív öltözékeket, a gésákat és a kolduló samurájokat, vagyis mindazt, amit előzőleg már a fotográfiákon láthattak. A 19. század közepétől ugyanis számos külföldi fényképész jelent meg a szigetország nagyobb városaiban. Elsőként a velencei Felice Beato (1825–1904) nyitott fotóműtermet Yokohamában 1863-ban, ahol a régi Japán életét mutatta be zsánerképein és tájképein, amelyek albumokba rendezve bejárták az egész világot. A zsánerképeken láthatunk hivatalnokokat, vándorló szerzeteseket, kézműveseket, hordárokat, utcai akrobatákat, szumóharcosokat, gésákat, táncosnőket, muzsikuszokat és a Yoshiwara negyed kurtizánjait is. Beato a stúdiójában, a Yokohama Shashinban felvett jelenetek háttérét kifestette. Ezek olyan ismert tájak voltak, mint a hóval fedett Fudzsijama vagy a virágzó cseresznyefákkal teli parkok, kertrészek, és hogy a természet tökéletes illúzióját keltse, a stúdió padlóját is befedte fűvel.

Tájképei és enteriőrjei talán még legnyűgözőbbek, mint a korban szokásos, beállított portréi. Yokohama, Kobe, Nagaszaki, Tokaido költő szépségű tájai, veduták a városokról, a Fudzsijamáról, a városi piacokról és a különös hangulatú japán kertekről, a kamakurai templomról és a szent városban, Edóban lévő Buddha-szobrokról készült képek kitűnő kompozíciók, annál is inkább, mivel Beato egy idő után kis kamerával és rollfilmmel dolgozott. Sokszor készített fotókat kereskedők, diplomaták vagy utazók megrendelésére, azok egyéni kívánságait is teljesítve. A képeket albumokban helyezték el, kézzel kiszínezve és magyarázó szövegekkel kiegészítve. A legkorábbi felvételeket még partnere, Charles Wirgman színezte, aki fametsző és kalligráfus volt egyszerre. Beato képei olyan népszerűek voltak, hogy 1872-ben már két asszisztent, négy fotóst és négy színezőmestert foglalkoztatott. Annak ellenére, hogy képei szuveníreknek készültek, mindegyikük különleges, a nyugati

szem egzotikumot kereső tekintetét nyújtja egy számára időtlennek tűnő világról. Olykor teli vannak humoros jelenetekkel, amelyeknek komikus voltát felerősítik a kapcsolódó kommentárok, a hangversek, melyek Beato képeinek akusztikus hatást is kölcsönöztek. Különösen





↑ Felice BEATO:
Gyaloghintóvívők,
1856, albuminpapír
színezve,
30,5×40,5 cm
Fotó: Rheinisches
Bildarchiv

humorosak az amerikaiakról, Perry kapitányról és az első konzulokról vagy a „leskelődő” európai utazókról készült képei, amelyek nem egészen hízelgő véleményt tükröznek a korabeli amerikai „hódítókról”.

De maguk a japánok is el voltak ragadtatva a még akkoriban újnak számító technikától, és sokan meg is próbálkoztak vele. Ueno Hikoma, Tamamura Kohzaburo – és még lehetne sorolni – lenyűgöző tájképeik mellett a régi Japán világát ábrázolják ugyanúgy, mint a nyugati fotográfusok. A kulturális csere ezen téren is győzelmet aratott. A kezdetben tanítványként tevékenykedő japánok hihetetlen gyorsan tanultak, és nemsokára saját műtermeket nyitottak. 1877-ben például Tokióban már száz hivatásos fotós regisztráltatta magát. A Japánról készült leporellóalbumokat, amelyeket gyakran gazdagon díszített lakkfedelelkel, elefántcsont intarziával díszítettek, exportálták Európába és Amerikába is, és ez igen jó üzletnek bizonyult.

1853. július 8-án Matthew C. Perry sorhajókapitány, az USA tengeri flottájának négy hajójával kikényszerítette a kereskedelmi együttműködést az addig elzárkózó országgal. Az amerikai „ágyúnaszád-diplomácia” meggyengítette a sogunátus hatalmát, és az események felhívták a japán vezetés figyelmét a nyugati technológia fölényére, amely arra inspirálta őket, hogy modernizálják országukat. A keleti etika és a nyugati tudomány kombinációját akarták létrehozni, de a nyugati kultúra

átültetése és nemzeti identitásuk egyidejű fenntartása túlságosan nagy kihívás volt. A Meidzsi-korszak (1868–1912) évtizedeit a nyugati kultúra kritikátlan átvétele jellemezte, erre éppen a már említett Ernest Fenollosa hívta fel a figyelmet. De némi iróniával fűszerezve már az 1872-es Bécsi Világkiállítás alkalmából is „cilinderben járó japán urakról” számoltak be a bécsi lapok. A nemzeti hagyományok és a nyugati modernitás közötti egyensúly a művészet területén csak a 1890 körül valósulhatott meg, amikor Fenollosa tanítványa, Okakura Thensin létrehozta Tokióban a festészeti akadémiát, ahol újra a hagyományos japán festészet, a *nihonga* állt a tanítás központjában. A fotográfusok közül Suzuki Shin-ichi és fotóstúdjója is igyekezett a régi Japán nemzeti kincseit megőrizni.

A kölni Ludwig Múzeumban látható fotográfiák és díszes lakkalbumok Robert Lebeck gyűjteményéből származnak. Őt, bár a modern atomerőművek fotografálásával volt megbízva, a régi japán kultúra nyűgözte le. Gyűjteményét 1993-ban adta át Ludwig Múzeumnak, amelyben jó néhány Beato-fotográfia is szerepel. Felice Beato képeinek többségét egyébként a Nagaszaki Egyetem könyvtárában tekintheti meg az érdeklő más kiváló kortárs fényképész munkáival együtt.

Ismeretlen művész:
Nyugati fotográfus
Japánban, 1870-es
évek, színes
fametszet, 36×25 cm
Fotó: Rheinisches
Bildarchiv Cologne
←



Dubniczay-palota
(Vár utca 29.)
Rorschach Image, IV. 30. – VI. 19.
Szabó Dezső, IV. 29. – VII. 31.

AUSZTRIA

Bécs
Munch
Albertina, VI. 19-ig
Goya és a jelenkor
Albertina, VIII. 21-ig
Ai Weiwei
Albertina Modern, IX. 4-ig
Vasemberek – páncéldívatok
Kunsthistorisches Museum, VI. 20-ig
Amikor fúj a szél
KunstHaus, VIII. 28-ig
David Hockney
Kunstforum, VI. 19-ig
Ellenálló Műzsák
Kunsthalle, IX. 4-ig
Alfred Kubin
Leopold Museum, VII. 22-ig
Wolfgang Tillmans
MUMOK, VIII. 28-ig
Óceánok

••• **Weltmuseum**, VI. 27. – I. 31.

Realista festészet
Oberes Belvedere, XI. 1-ig
Josef Hoffmann
MAK, VI. 18-ig
Neil Beloufa
Secession, VI. 29. – IX. 4.
A Föld teremtése
Eva Kahan Foundation, VII. 31-ig
Randomroutines (Kaszás Kristóf)
DIT, VI. 10-25.
Graz
A pop amazonjai, 1961-79
Kunsthau, VIII. 28-ig
Monica Bonvicini
Kunsthau, VIII. 21-ig
Salzburg
Valódi képek? Kortárs amerikai fotó
Museum der Moderne Mönchsberg,
VI. 26-ig
Richard Kriesche
Museum der Moderne Mönchsberg,
X. 2-ig

BELGIUM

Brüsszel
Marat halála
Musée royaux des Beaux-Arts, VIII. 7-ig
Christian Dotremont
Musée royaux des Beaux-Arts,
VIII. 7-ig

CSEHORSZÁG

Prága
J. Prihoda: Üresség
Rudolfínium, VIII. 28-ig

DÁNIA

Koppenhága
Haugue Yang
Statens Museum for Kunst, VII. 31-ig
Diane Arbus
Humblebaek, Louisiana, VII. 31-ig

FRANCIAORSZÁG

Lille
A mágikus erdő
Palais des Beaux-Arts, IX. 14-ig
Lyon
Családi történet. A Robelin-
gyűjtemény
MAC, VII. 10-ig
Párizs
Németország – 1920-as évek
Centre Pompidou, IX. 7-ig
Gaudi
Musée d'Orsay, VII. 17-ig
Gallén-Kallata
Musée Jacquemart-André, VII. 24-ig
Szittyia Emil, az avantgárd vagabund
Liszt Kulturális Központ, VI. 25-ig
Toulouse
Orlan
Les Abbatoirs, VIII. 20-ig

HOLLANDIA

Amsterdam
A rabszolgaság
Rijksmuseum, VII. 1-ig
Barbara Hepworth
Rijksmuseum, VI. 3. – X. 23.
Hága
Mondrian – mozgásban
Gemeentemuseum, IX. 25-ig
Jeroen Hofman
Fotomuseum, VI. 19-ig

HORVÁTORSZÁG

Zágráb
A háború szomorú dalai
Museum of Contemporary Art, X. 2-ig

LENGYELORSZÁG

Krakó
Művészet és politika
MOCAK, II. 21-ig
Varsó
R. Stanczak
Zachęta, VII. 3-ig

LUXEMBURG

Luxemburg
Irán
MNHA, IX. 11-ig

NAGY-BRITANNIA

Cambridge
Hockney szeme
Fitzwilliam Museum, VIII. 29-ig
London
Stonehenge
British Museum, VII. 17-ig
Raffaello
National Gallery, VII. 24-ig
Walter Sickert
Tate Britain, IX. 15-ig
Szürrealizmus – határok nélkül
Tate Modern, VIII. 29-ig
A férfidívat
V&A, XI. 1-ig
Tánc az ellipszisben
iniVA, VII. 24-ig
Bekeretevés: Nó az ablakban
Dulwich Picture Gallery, IX. 14-ig
Grace Ndiritu: Az abszolút folyó
Lux, VII. 16-ig

NÉMETORSZÁG

••• **Berlin**
Schliemann világi
James-Simon-Galerie, XI. 6-ig
Barbara Kruger
Neue Nationalgalerie, VIII. 9-ig
Hollywood
••• **Museum für Fotografie**, VI. 3. – XI. 20.

Takeover
Gropiusbau, VI. 10. – VIII. 14.
Bonn
Simone de Beauvoir és a „második
nem”
Bundeskunsthalle, X. 16-ig
A szín mint program
Bundeskunsthalle, VIII. 7-ig
Düsseldorf
Lygia Pape
Kunstsammlung NRW K 20, VII. 17.

Frankfurt
Renoir és a rokokó
Städel, VI. 19-ig
Hamburg
E. W. Nay retrospektív
Kunsthalle, VIII. 7-ig
Kassel
documenta
Különböző helyszínek, VI. 18. – IX. 25.
München
Fujiko Nakuya
Haus der Kunst, VII. 31-ig
Stuttgart
Testek és terek.
A fotó mint térfoglalás
Staatsgalerie, VI. 19-ig

OLASZORSZÁG

Firenze
Massaccio és a reneszánsz
Uffizi, X. 23-ig

Róma

Superbarokk
Scuderie del Quirinale, VII. 3-ig
Az olasz videóművészet
Palazzo delle Esposizioni, IX. 4-ig
Velence
59. Nemzetközi Képzőművészeti
Biennálé
Giardini és más helyszínek, XI. 27-ig
Szürrealizmus és mágia
Peggy Guggenheim, IX. 26-ig
Marlene Dumas
Palazzo Grassi, I. 8-ig
Bruce Nauman
Palazzo Grassi, XI. 27-ig

ROMÁNIA

Bukarest
Ion Grigorescu
MNAC, IX. 25-ig
Kolozsvár
I. A. Mureşan
Muzeul de Arta, VI. 19-ig
Kerezi Nemere
Galeria Quadro, VI. 24-ig
Marosvásárhely
Párhuzamos központok: Kolozsvár és
Vásárhely 1920-90
Kulturpalota, IX. 4-ig
Sepsiszentgyörgy
Gergely István
EMÜK,
VII. 2-ig

SPANYOLORSZÁG

Barcelona
Turner fényképei
MNAC, IX. 1-ig
Terhesség és művészet
MNAC, IX. 25-ig
Las Palmas
Myriam Mihindou: az emlékezet színháza
Centro Atlantico de Arte Moderno,
VI. 15. – IX. 18.
Madrid
A keverékek kertje
Reina Sofia, IX. 5-ig
Ragnar Kjartansson
Museo Thyssen-Bornemisza, VI. 28-ig
Alex Katz
Museo Thyssen-Bornemisza,
VI. 15. – VII. 31.

SVÁJC

Bázel
Picasso-Greco
Kunstmuseum, VI. 11. – IX. 15.
Brice Mardin
Kunstmuseum, VIII. 28-ig
Átjárások a figuratív és absztrakt között
Riehen, Fondation Beyeler, VIII. 14-ig
Mondrian „fejlődése”
Piephen, Fondation Beyler, VI. 5. – X. 9.
Bern
Éljünk a mi időnkben! Bonnard,
Vallotton és a Nabik
Kunstmuseum, X. 14-ig

Lausanne

Élet
Collection de l'art brut, VI. 10. – XI. 27.
Martigny
Henri Cartier-Bresson
Fondation Pierre Gianadda,
VI. 10. – XI. 20.
Zürich
Művészet és gyógyítás
Kunsthau, VII. 17-ig
Korai fotók Afrikából
Museum Rietberg,
VII. 3-ig

SZERBIA

Újvidék
A 70-es évek feminista avantgárdja
MSUV, VI. 19-ig

SZLOVÁKIA

Kassa
Jan Vasilka
Vychodoslovenska galéria,
IX. 13-ig
Xantus Géza
Rovás Központ Figuratív Galéria,
VI. 21-ig
Pozsony
Spektrális múzeum
Galéria mesta, Pálffy-palota, IX. 25-ig
Alapozás-magvetés
tranzit,
VII. 10-ig



...megvalósulása lényegében a valóság ferdített és hevített hangulatú
kivetítéséből áll egy szabálytalanul hullámos, torzításos referencia-síkra.
(Boris Vian)

11. GROTESZK TRIENNÁLÉ

Nemzetközi Groteszk Képző- és Iparművészeti Pályázat és Kiállítás

A kiállítás helyszínei:

Múcsarnok, Budapest - Hősök tere
2022. július 13. – augusztus 28.

Vaszary Képtár, Kaposvár

Kapos ART Képző- és Iparművészeti Egyesület
E-mail: info.kaposart@gmail.com
www.kaposart.hu

ÚjMűvészet

XXXIII. évfolyam, 6. szám

Kiadja az Új Művészet Alapítvány

Vezető szerkesztők

Pataki Gábor pataki.gabor@btk.mta.hu
Rudolf Anica rudolf.anica@ujmuveszet.hu

Szerkesztők

Lóska Lajos loska.lajos@ujmuveszet.hu
Sirbik Attila sirbik.attila@ujmuveszet.hu
Tayler Patrick patricktayler@ujmuveszet.hu

Logotípa

Solymosi Mór

Lapterv

Stark Attila

Állandó munkatársak

Jankó Judit
Sinkó István
Sipos László

Fotó

Berényi Zsuzsa berenyi.zsuzsa@ujmuveszet.hu

Nyomdai munka

Grafoprodukt, Szabadka
Felelős vezető
Özvegy Károly

Új Művészet Online

Sirbik Attila sirbik.attila@ujmuveszet.hu

Szerkesztőségi titkár

Körmendi Krisztina info@ujmuveszet.hu

Szerkesztőség

1065 Budapest, Nagymező utca 49. II. em. 4.
+36 70 626 2392

Terjeszti a Lapker Zrt. (1092 Budapest, Táblás utca 32.) és alternatív terjesztők. Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Zrt. Megrendelhető a postákon, a hírlapot kézbesítőknél, posta.hu WEBSHOP-ban (eshop.posta.hu), e-mailben a hirlapelofizetes@posta.hu címen, telefonon a 06-1-767-8262 számon, levélben az MP Zrt. 1900 Budapest címen. Előfizethető továbbá az ujmuveszet.hu oldalon a Bolt menüpont alatt, valamint átutalással az Új Művészet Alapítvány MKB Zrt.-nél vezetett 10300002-20337629-70073285 számú számláján.

Egy példány ára 1150 Ft

Melléklettel 1450 Ft

Előfizetés a postán augusztus 1-től

egy évre 10 800 Ft

fél évre 6390 Ft

Előfizetés a kiadónál június 1-től

egy évre 8500 Ft

fél évre 5300 Ft

A megjelent szövegek másodközlése csak az Új Művészet és a szerzők jóváhagyásával lehetséges.

© Új Művészet 2022, © Szerzők 2022

ujmuveszet.hu

HU ISSN 08662185

Alapító főszerkesztő

Sinkovits Péter

Tisztelt Szerzők!

Az Új Művészet csak saját névre vagy cégre kiállított számla ellenében tudja kifizetni a cikkekért járó honoráriumot. Megértésüket köszönjük!

A nagy számban beérkező kérések, ajánlások és javaslatok hatékonyabb kezelése érdekében a szerkesztőség arra kéri az érdeklődőket, hogy mostantól a szekesztoseg@ujmuveszet.hu címre küldjék témajavaslatukat. Az ide érkező, a lap célkitűzéseivel és víziójával jól illeszkedő anyagokat örömmel fogadjuk, azonban jelezni szeretnénk, hogy a leadás nem jelent automatikus megjelenést. A szerkesztőség csapatként, kollektíven hoz döntéseket a folyóirat vállalásai alapján. A beérkező leadásokra igyekezünk a lehetőségekhez képest hamar válaszolni.

Az „Új Művészet képzőművészeti folyóirat szakmai működésének támogatása” program megvalósítását 2022-ben a Magyar Művészeti Akadémia támogatta.

nka

Nemzeti Kulturális Alap



↑

Erwin WURM: *Dobozember*, 2010,
alumínium, festék, 172×43×36 cm

Fotó: Berényi Zsuzsa

HUNGART © 2022

Számunk szerzői

Bordács Andrea esztéta, műkritikus, kurátor, az ELTE SEK tanszékvezetője, docens
Boros Lili művészettörténész, kurátor, az Eszterházy Károly Katolikus Egyetem docense
Danka Zsófia művészettörténész, kurátor, a szentendrei Ferenczy Múzeum munkatársa
Geller Katalin művészettörténész, az ELKH BTK Művészettörténeti Intézet senior munkatársa
Kovács Ágnes művészettörténész
Muladi Brigitta művészettörténész, kurátor, a szentendrei Ferenczy Múzeum munkatársa,
az IKON Galéria vezetője
Nátyi Róbert művészettörténész, a szegedi REÖK-palota vezetője, Szegedi Tudományegyetem
oktatója
Szabó Noémi művészettörténész, kurátor, a szentendrei Ferenczy Múzeum munkatársa
Szöllősi-Nagy András egyetemi tanár, az OSAS alelnöke
Tolnay Imre képzőművész, a Széchenyi István Egyetem tanára

A nyári összevont, tematikus lapszám tartalmából

MANIPULÁCIÓ, KONFLIKTUS

Az Európai Iskola háborús recepciója

Ai Weiwei

Shirin Neshat

Kaszás Tamás

Eszterházy Marcell

Haditudósítások

Street art

... és még sok érdekes téma csaknem 100 oldalon



2022. AUGUSZTUS 2-6.

Díszvendégek:

BUDAPEST BÁBSZÍNHÁZ • FORTEPAN • KOLLÁR-KLEMENCZ LÁSZLÓ
LÍRA KÖNYV • MAGYAR NEMZETI MÚZEUM

FF ▶▶

