

Úszó tárlatok

Beszélgetések az egykor Velencei Biennálén részt vevő magyar képzőművészekkel, kurátorokkal, nemzeti biztosokkal

12. rész – Kérdések Bálványos Anna* művészettörténészhez

✪ **Bódi Kinga:** Minden országban más és más rendszer alapján döntenek el, ki állíthat ki az adott ország nemzeti pavilonjában. Mit gondolsz a 2002 óta érvényben lévő magyar kurátori pályázati rendszerről?

✪ **Bálványos Anna:** Alapvetően jó dolog, főleg abban a helyzetben, ami ma Magyarországon van. Egy ötletbörze csak jó hatással lehet azokra, akik ebben az egész folyamatban részt vesznek: a kurátorokra, akik ezen elgondolkoznak, a művészekre, akik szóba kerülnek, és nem utolsósorban a nemzeti biztosokra és a mögöttük álló minisztériumi gárdára, akik – legalább – a pályázatoknak köszönhetően valamennyire képbe kerülhetnek az aktuális képzőművészeti produktumok egy része kapcsán. Persze a pályázatok csupán egy szűrt képet mutatnak a kortárs magyar képzőművészetről, de a semminél azért ez mindenképpen több. Mert, ahogy ezt Mélyi József már számtalan cikkében boncolgatta, a mai kulturális vezetésnek – és ezalatt nem csupán a jelenlegit értem, hanem az elmúlt húsz-huszonöt év kulturális vezetését is – úgy tűnik, hogy nem nagyon van fogalma arról, hogy mi zajlik Magyarországon a kortárs képzőművészeti életben. Azokban az országokban, ahol a kulturális vezetés és a kinevezett nemzeti biztos, illetve a mögötte álló minisztériumi csapat jobban tisztában van az adott ország képzőművészeti életének aktualitásaival, ilyen típusú pályázattal nyilván nincs szükség. Ott a minisztériumban dolgozó kompetens szakemberek pontosan el tudják dönteni, hogy évről-évre ki és mi reprezentálja leginkább az országukat.

Az a hátulütője ennek a magyar pályázási rendszernek, hogy azt közvetíti a világ felé, hogy a nemzeti biztos, aki egyébként szakember, tehát nem politikus, mégsem kompetens abban, hogy ő maga döntse el, ki állíton ki a Magyar Pavilonban. Ez talán egy kissé visszás, de legalább őszinte.

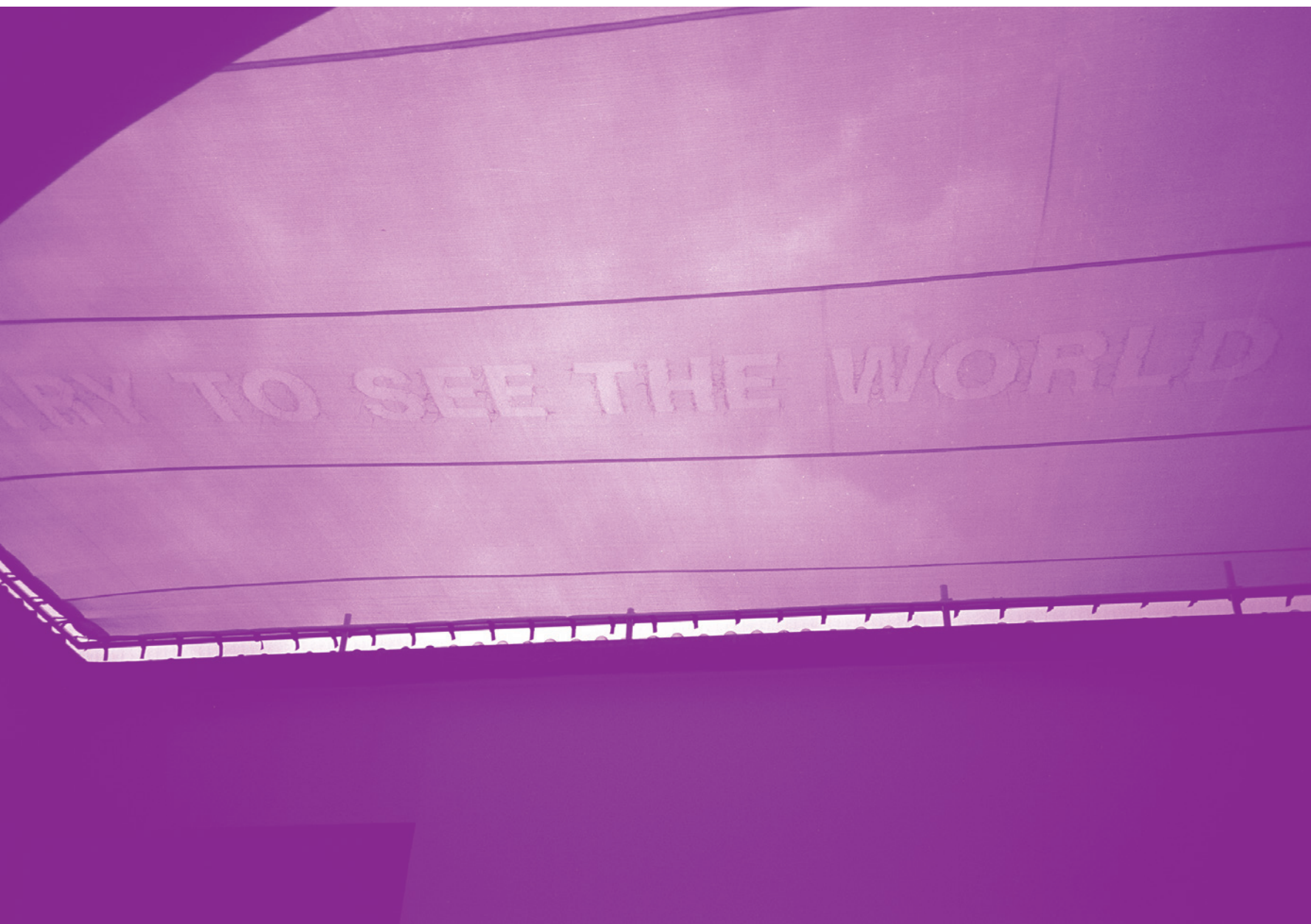
✪ **BK:** 1993 és 1999 között több Biennálén közreműködöttél társrendezőként a Magyar Pavilon kiállításainak megszervezésében. Milyenek látod ezt a hét évet a Magyar Pavilon szempontjából?

✪ **BA:** Ha egy mondatban kellene megfogalmaznom a véleményemet az egész velencei magyar szereplésről, akkor azt mondanám, hogy leginkább a ki nem használt lehetőségek tárházának látom. Koherens eseménysort, tudatosan felépített koncepciót, linearitást nem látok. Önmagukban állnak az egyes évek, az egyes történetek. Minden évben az adott nemzeti biztos személyisége határozta meg a kiállítás milyenségét, sikerét vagy éppen kudarcát. De kapcsolat az egyes évek között nem volt.

1993-ban KESERÜ KATALIN volt a magyar kiállítás¹ kurátora, aki köztudottan egy rendkívül felkészült művészettörténész, így pontosan megértette a *Biennale* akkori központi, ACHILLE BONITO OLIVA által megfogalmazott hívógondolatát, amire egy nagyon jó művészeti választ adott. Viszont Keserü egy tudós művészettörténész, aki könyvek között töltötte a pályáját – és tölti ma is –, így teljesen tapasztalatlan volt a gyakorlati kérdésekben, illetve nem mozgott otthonosan sem a hazai művészeti társadalom viszonyrendszerében, sem a nagy nemzetközi kiállítások – mondjuk így – diplomáciai világában. Sajnos a minisztériumtól sem kapta meg azt a támogatást, amire nagyon is szüksége lett volna. Véleményem szerint az 1993-as magyar szereplés az egyik legnagyobb olyan elszalasztott lehetőség, ami Magyarországnak és az egész magyar képzőművészetnek dicsőséget hozhatott volna. Mert akkor egy nagyon erős kiállítást mutattunk be a Magyar Pavilonban: teoretikusan nagyon végiggondolt, szakmailag kifogástalan volt a koncepció (azaz JOSEPH KOSUTH és hozzá LOIS VIKTOR kiválasztása), de hiányzott a kommunikáció és a diplomáciai háttér. Ez utóbbiak Velencében ugyanúgy a kiállítások részét képezik, mint az elmélet és az installáció, ezt tudomásul kell venni. Illetve volt még egy óriási hátráltató körülmény 1993-ban, mégpedig az

1 Joseph Kosuth. *Zeno az ismert világ határán és Lois Viktor. Hangutazás* című tárlatok. *La Biennale di Venezia XLV. Esposizione Internazionale d'Arte*. Magyar Pavilon, Velence, 1993. június 14 – október 10. (ld. Bódi Kinga: Úszó tárlatok. Beszélgetések az egykor Velencei Biennálén részt vevő magyar képzőművészekkel, kurátorokkal, nemzeti biztosokkal. 7. és 8. rész – Kérdések Keserü Katalin művészettörténészhez, illetve Lois Viktor képzőművészhez. *Balkon*, 2014/1., 4-8., 2014/2., 4-9.

* 1969-ben született Budapesten. Tanulmányait 1988 és 1994 között az ELTE BTK művészettörténet-olasz szakán végezte. 1993 és 1997 között a Múcsarnok munkatársa volt. 1997-től a Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum muzeológusa. Jelentősebb kiállítás-rendezései: *Katarzyna Kozyra. Tavaszai áldozat* (2003); *...függőleges... / ...vertical...* Nádler István új képei (2008); *Maurer Dóra. Szűkített életmű* (2009).



BENCZÚR EMESE
Try to see the world through, 1999, 48. Velencei Biennále, 1999, Magyar Pavilion
© Fotó: Rosta József

egyként összezáró magyar művésztársadalom, amely elutasítóan hátat fordított Keserűnek és az egész velencei magyar szereplésnek, mert a magyar művészek úgy érezték, hogy ki vannak hagyva valamiből, ami egyébként az „övék”. Nem értették meg, hogy hosszabb távon ők is profitálhatnak abból, ha egy világhírű művész állít ki egy ilyen kis ország, mint Magyarország nemzeti pavilonjában. A magyar művészek, akik úgy szocializálódtak a hatvanas-hetvenes években, hogy egy művész karrierjében két csúcspont van – egyéni kiállítás a Műcsarnokban és részvétel a *Velencei Biennálén* –, Kosuth szerepeltetésében azt látták, hogy a velencei szereplésre várók sora két évre megtorpant. Ha Keserű Kati mellett ott állt volna akkor valaki, aki a művészet menedzselésében jártas, mondjuk egy minisztériumi ember, és azokban a situációkban, amikor Kosuthra irányultak a reflektorok, odateszi magát

és Magyarországot reprezentálja, és minden lehető fórumon hangoztatja, hogy a kicsi kelet-európai ország felvállalt egy ilyen nemzetközi sztárt és kiállítja a nemzeti pavilonjában, akkor ma teljesen máshogyan emlékeznénk vissza erre az 1993-as szereplésre. Mindezt akkor azonban senki sem tette meg, és ez óriási hiba volt. 1995-ben nem vettem részt a *Biennále* szervezésében, aztán 1997-ben újra belekerültem, akkor NÉRAY KATALIN kurátor mellett működtem közre. Neki először KÖVES ÉVA és EL-HASSAN RÓZA neve merült fel.² A rendszerváltás után hirtelen minden „beáramlott” az országba, már nem csak szamizdat formában, hanem ténylegesen is. A *gender* akkor nagyon aktuális téma volt Magyarországon (is). Emlékszem, akkor volt a Goethe Intézetben Köves Évának egy kiállítása,³ amit megnézve, azt mondtam magamban, hogy a munkáihoz mennyire illenek HERSKO JUDIT művei. Aztán pár napra rá hallottam, hogy Néray Kata tőlem teljesen függetlenül előállt azzal, hogy Éva és Róza mellé harmadiknak Juditot is viszi Velencébe. Nekem, fiatal művészettörténésznek, akkor ez egy óriási visszaigazolás volt. Ezután keresett

² *Natura Morta. Judit Hersko, Éva Köves, Róza El-Hassan. La Biennale di Venezia XLVII. Esposizione Internazionale d'Arte. Ungheria. Magyar Pavilion, Velence, 1997. június 15 – november 9.* (ld. Bódi Kinga: Úszó tárlatok. Beszélgetések az egykor Velencei Biennálén részt vevő magyar képzőművészekkel, kurátorokkal, nemzeti biztosokkal. 10. rész – Kérdések El-Hassan Róza képzőművészhez. *Balkon*, 2014/5., 4-10.)
³ Köves Éva. Goethe Intézet, Budapest, 1997 (Weber Imrével).

meg Kata, hogy segítsék neki a *Biennale* szervezésében, aminek rettentően örültem. Nagyon tetszett, hogy ő egy *programot* fogalmazott meg. Nem dokumentálni akart, nem egy jelenséget ragadott ki, hanem egy komplex programot hozott létre. Három nagyon jó, s ugyanakkor teljesen különböző művészt választott, akiknek azonban mégis nagyon jól működtek a művei. Véleményem szerint ez az 1997-es magyar szereplés az egyik legjobban sikerült velencei magyar kiállítás, ami – ha nem is teljesen maradéktalanul, de – meghozta azt a sikert, amit akkor vártunk. Ez egy iskolapélda arra nézve, hogy minimum így kell csinálni.

1999-ben STURCZ JÁNOS volt a magyar kiállítás⁴ kurátora. Jánosról akkor az derült ki számomra, hogy ő is inkább „szobatudós”. Mindaz, amit ő Velencébe koncepciónak kitalált, és ami elméletben tényleg kifogástalanul állt is, látványban már egyáltalán nem jött ki. Persze voltak önmagukban szép és jól működő részei a kiállításnak, de mint koherens egység nem működött. Mindenképpen jó ötlet volt például, hogy ERDÉLYI GÁBOR nagy selyemképeit kivitte Velencébe, mert a Pavilon nagy üvegfelületein keresztül átszűrődő napfényben gyönyörűek voltak ezek a munkák, korábban soha nem működtek ezek olyan jól, mivel mindig csak mesterséges fényben voltak bemutatva. Ezzel ellentétben BENCZÚR EMESE élénk rózsaszín fátlyát nagyon hamar kiszívta a nap, és az a benyomás, ami a kiállítás első heteiben még működött, hogy rózsaszínben úszik az egész Pavilon, a kiállítás közepétől teljesen megszűnt, és a látogatók csak egy fakó vásznat láttak „műként”. IMRE MARIANN betonlap-hímzései is nagyon hamar tönkrementek, így egy idő után már észre sem lehetett venni azokat. Az amortizáció persze benne volt a műben, hiszen úgy volt tervezve, hogy rá lehessen lépni a lapokra, de akkor ki kellett volna tenni egy fotósorozatot is a mű mellé, amiben a kiállítás végéig látszik az eredeti állapot, vagy hétről hétre dokumentálni kellett volna a változás folyamatát, és ezeket a fázisokat kellett volna bemutatni. De utólag nyilván okosabb az ember. CSÖRGŐ ATTILA munkáit nagyon szerették az emberek, főleg az olaszok, hiszen ők játékos emberek, a baj csak az volt, hogy állandóan elromlottak a szerkezetek. A mechanika nem úgy volt tervezve, hogy öt hónapon keresztül folyamatosan működésben legyen. Mindemellett még azt is gondolom, hogy Attila munkái egy sterilebb környezetbe valók, nem ilyen poros, kavicsos kiállítótérbe. BUKTA IMRE munkáját pedig egyáltalán nem értették. Mivel ki lett ragadva a saját kontextusából, szinte senkinek sem volt világos, pontosan miről is szól. Egy átlag látogatónak nem sok minden állt össze az 1999-es magyar kiállításból, de még talán egy már sok mindent látott kurátor esetében sem biztos, hogy megértette a mondanivalót. Hiába a jól megírt tanulmány és katalógus, Velencében a látvány az elsődleges.

• **BK:** *Hová pozícionálnád a Magyar Pavilonnak az 1990-es években rendezett kiállításait összehasonlítva az abban az időszakban a többi pavilonban látottakkal?*

• **BA:** Összességében mindenképpen azt mondanám, hogy az 1990-es években a Magyar Pavilon kiállításai teljesen up-to date-ek voltak, nemzetközi összehasonlításban szinte minden mű megállta a helyét. Tehát az már mindenképpen megszűnt addigra, mondjuk 1986-tal kezdődően, ami még az 1970-es években jellemezte a magyar kiállításokat, hogy minimum hat-nyolc-tíz évvel korábbi művek kerültek ki a falakra, amelyeket a megkészettség miatt nem igazán értett a korabeli közönség. Ezt csak azért hangsúlyozom, mert azért még az 1990-es években is sok olyan pavilont láttam, ahol olyan művészek munkái voltak kiállítva, akiket még a saját nációjuk is szegyelett. Tehát a politika minden országban játszik, nem csak nálunk, ezt látni kell. Hiszen a *Biennale* így indult, hogy a minisztériumokat, művészeti intézményeket keresték meg, vagy ahol a minisztériumoknak nem volt ilyen hatalmuk, ott az államilag dotált országimázsért felelős kulturális intézményt, s ezek a szervek intézik a mai napig mindenhol a velencei részvételt. Tehát ne felejtjük el, hogy Velence esetében nem a független kurátorok fórumáról van szó. De ettől függetlenül persze születnek jó és izgalmas kiállítások. Ezt a háttérrel mindenképpen látni kell a pozícionálás kérdésénél.

Az 1993-as kiállítás benne volt a nemzetközi élmézőnyben, de ez nyilván Kosuth nevének szólt. Sokan úgy jöttek az ő kiállítására, hogy azt sem tudták, melyik

nemzet pavilonjában vannak. A díj⁵ is jelzi, hogy Kosuth akkor nagyon aktuális volt.

Az 1995-ös kiállítással⁶ kapcsolatban nekem az a kritikám, noha ennek a megszervezésében nem vettem részt, hogy JOVÁNOVICS GYÖRGY életművet mutatott be Velencében, de az ott nem szokás. Teljesen egyet kell, hogy értsek Bachman Gábor észrevételével, miszerint sokkal ütősebb lett volna a kiállítás, ha Jovánovics csak a négy legfrissebb, monumentális szobrát rakta volna ki. Ha ezeknek melett volna a megfelelő terük, és megkapták volna a kellő drámaiságot, akkor sokkal nagyobbat szólhatott volna az ő szereplése. De így nem szólt. A *Biennálén* az emberek az aktualitásokat keresik, Jovánovics az 1960-as években keletkezett munkáival 1995-ben nem tudtak mit kezdeni. Nagyon sajnálatos, hogy Jovánovics a hatvanas években nem kapott lehetőséget Velencében, de ezt a hiányt utólag már nem lehet bepótolni. A művek harminc év alatt kanonizálódtak, bekerültek a művészettörténet könyvekbe, és akit ez érdekel, elolvassa a megjelent szövegeket, és elmegy Budapesten vagy Székesfehérvárott megnézni a munkákat. A nemzetközi aktuális pozícionálás szempontjából az 1990-es években, véleményem szerint, az 1997-es kiállítás volt a legsikeresebb. El-Hassan Róza egy Németországban felnőtt, angolul kitűnően beszélő művész, akinek az 1990-es években már egy beindulóban lévő nemzetközi karrierje volt. Az ő karrierjén, ha nem is látványosan, de mindenképpen lendített a velencei szereplés. Hersko Judit velencei bemutatása azért volt fontos dolog az ő karrierjében, mert neki, mint Amerikában élő művésznak, sokat jelentett egy európai kiállításon való részvétel. Köves Éva esetében pedig egyértelműen kimondható, hogy Velencében indult be a nemzetközi karrierje. 1997-ben bejöttek az emberek a pavilonba, azonnal látták és értették, hogy miről van szó (Éva-Róza-Judit: nemzetközileg is érthető női nevek), a kiállítás vizuálisan és üzenetként is tökéletesen működött.

1999-ben hiába volt kiállítva a Magyar Pavilonban sok önmagában jó és aktuális mű, együtt sajnos gyengítették egymást. Túl sok volt mindez úgy egyben, elsikkadt a figyelem. Ha valakit mégis ki lehet emelni az 1999-es csapatból, mint aki a leginkább beleillett az akkori nemzetközi trendbe, akkor az egyértelműen Csörgő Attila. Az ő művészete talált a leginkább befogadásra akkor Velencében, őt – kimondhatjuk – akkor a *Velencei Biennálén* fedezte fel magának a nemzetközi szcénára.

⁵ 1997-ben Joseph Kosuth kiállítása a Magyar Pavilonban a *Biennale* különdíjában részesült.

⁶ György Jovánovics. XLVI. *Biennale di Venezia 1995. Ungheria*. Magyar Pavilon, Velence, 1995. június 12 – október 15. (ld. Bódi Kinga: Úszó tárlatok. Beszélgetések az egykor Velencei Biennálén részt vevő magyar képzőművészekkel, kurátorokkal, nemzeti biztosokkal. 9. rész – Kérdések Kovalovszky Márta művészettörténészhez. *Balkon*, 2014/4., 4–9.)

⁴ *L'Assunzione della techné. Emese Benczúr, Imre Bukta, Gábor Erdélyi, Mariann Imre. La Biennale di Venezia XLVIII. Esposizione Internazionale d'Arte. Ungheria. Magyar Pavilon, Velence, 1999. június 9 – november 7.*

☞ **BK:** *Mi volt a korábbi véleményed a Biennáléről? Változott-e ez azáltal, hogy szervezőként is részt vettél több Biennálén? Ha igen, mennyiben?*

☞ **BA:** 1993-ban jártam először a *Biennálén*, előtte csak hírből ismertem. Elsőre nyilván lenyűgözött az a forgatag, amit ott láttam. A rengeteg ember, a több ezer műtárgy, a pezsgés a megnyitó napjain. Csak kapkodtam a fejem, és fel sem tudtam fogni mindazt, amit átéltem. De azt már elsőre is éreztem, hogy elképesztő politikai nyomás van a *Biennálén*. És a szervezői oldalról láttam, hogy Magyarország a diplomáciában mennyire alul marad. Emlékszem, 1993-ban egyszer csak megjelent Bonito Oliva egy legalább harmincfős, sötétkék öltönyös-kosztümös csapattal, és mint a hurrikán, végigrohantak a kiállításokon. Mindenhová benéztek, Oliva mindenhol mondott valamit, majd mentek is tovább. Csak később derült ki a számomra, hogy ez a csapat a francia Kulturális Minisztérium küldöttsége volt. Fel is tettem magamban a kérdést, hogy vajon az illetékes magyar minisztérium ezt miért nem teszi meg? Hol a kapcsolat a magyar diplomácia és a *Biennale* között? 1993-ban nemhogy kapcsolatépítés céljából nem utazott ki senki

Velencébe, de még az eltervezett megnyitóbeszédet sem tartotta meg az eredetileg kijelölt minisztérium illetékes. A diplomáciai háttér teljes hiánya nagyon elszomorító volt. Aztán 1995-től legalább a megnyitókra kiutaztak a minisztériumból, sőt, 1995-ben Göncz Árpád nyitotta meg a Magyar Pavilont, és neki nagy sikere volt, de a diplomáciailag szervezett háttérmunka akkor is hiányzott. 1997-ben és 1999-ben pedig csak megtartották a beszédeket az államtitkárok, és utána mentek is haza. Más országokban, és nem csak a nyugatiaknál, ez teljesen más-képp működik. A diplomáciában a lengyelek, vagy például a románok is nagyon jók. Ami még ehhez kapcsolódóan érdekes volt 1997-ben, hogy Néray Kata nagyon jóban volt BARBARA SIETZ-cel, a budapesti Goethe Intézet akkori igazgatónőjével.⁷ Ő nagyon komolyan vette a feladatát, és mint Magyarországon működő német kulturális menedzser, akinek tetszett a Magyar Pavilon kiállítása, tömegesen hozta oda a német vendégeket. Sőt, vacsorát is szervezett Katának és a művészeknek. Ez persze egyszerre szomorú és örömteli, hogy a német diplomácia többet tett a magyar kiállításért, mint a magyar...

☞ **BK:** *Örök vita tárgya a szűkös időkeret. Elegendőnek éreztétek-e a rendelkezésre álló időt a kiállítások megvalósításához? Milyen munkafázisai voltak ezeknek az időszakoknak?*

☞ **BA:** Erről én azt gondolom, hogy alapvetően nem szűk az időkeret. Akkor szokott kapkodás lenni, ha a művészek teljesen új munkákat akarnak kivinni Velencébe, és csak a részvételi döntés után kezdenek el rajtuk dolgozni. Ha nagyon pontosan meg van a cél, akkor azt a rendelkezésre álló idő alatt el lehet érni, csúszás

⁷ Barbara Sietz 1992 és 1996 között vezette a budapesti Goethe Intézetet. A kortárs magyar képzőművészettel foglalkozó egyik legismertebb, általa szerkesztett kötet: Barbara Sietz (szerk.): *Zeitgenössische Kunst aus Ungarn. Malerei, Skulptur, Installation, Videokunst 1968–1999*. Matthes & Seitz Verlag, München, 1999



mindig akkor van, ha menet közben megváltoztatjuk a koncepciót. Illetve talán a katalógus elkészítésére kevés egy kicsit a fél év.

A minisztériumban mindig az volt az érv arra, hogy miért csak fél évvel a megnyitó előtt hirdetik meg az aktuális részvétel költségvetését, hogy „de hát várjuk a *Biennale* központi tematikáját.” Közben meg persze tudjuk, hogy ehhez a nagyon általános központi gondolathoz a nemzetek vagy egyáltalán nem kapcsolódnak, vagy annyira tág a téma, hogy ha akarom, minden belefér. Úgyhogy ez nekem mindig álkifogásnak tűnt. Két *Biennale* között másfél évig alszunk, aztán fél év alatt gyorsan kell összehozni a kiállítást. Általában októberben hirdetik ki a központi témát, olyankor mindig van Velencében egy gyűlés a nemzeti biztosoknak. Én kétszer voltam ilyenén, és emlékszem, hogy a téma kihirdetése után nagyon sok nemzeti biztos úgy állt föl, hogy mi idén XY művészt fogjuk kiállítani és nagyszerű, hogy ez a központi téma, mert ehhez úgyis kapcsolható az, amit mi be fogunk mutatni. Azaz nagyon sok ország addigra már az utolsó szögig megtervezte a kiállítását.

✚ **BK:** *Ki finanszírozta 1993 és 1999 között az egyes kiállítások költségeit? Mennyire változott évről-évre a rendelkezésre álló keret?*

✚ **BA:** A finanszírozás kérdése érdekes. Ez is a kurátor rutinosságán múlt. A rendelkezésre álló állami keretről nem mondom, hogy sok pénz, de nem is kevés. Például Néray Kata ebben (is) nagyon profi volt, kijött a megadott pénzből. Tudta, hogy ennyi van, és ennyiből kell megoldani. Kisebb szponzoráció már akkoriban is volt, de nem jelentős.

A pénz alapvetően mindig attól függött, hogy éppen volt-e valaki a minisztériumban, akinek szívügye volt a *Biennale*. Amíg SÜMEGI GYÖRGY támogatta, addig volt pénz, majd amikor 1997-ben KONCZ ERIKA támogatta Néray Kata miatt, akkor is volt pénz, de például 1999-ben alig nőtt a keret... Egy állandó komponens volt akkoriban a költségek fedezésében, amennyire én tudom, hogy a Pavilon villany-számláját a Római Magyar Akadémia fizette.

Régóta felmerült, hogy magánpénzt is be kellene vonni a velencei magyar kiállítások költségvetésébe, de ez a mai napig is csak korlátozottan történt meg. A cégek egyszerűen nem tudják, hogy ez mekkora lehetőség. Igazából azt a példát kellene követni, amit SPENGLER KATALIN és SOMLÓI ZSOLT valósított meg 2012-ben: összeszedték a pénzt CSÁKÁNY ISTVÁN munkájához a kasseli *documenta*.⁸ Ezt kellene tanítani minden művészeti menedzser szakon.

Az állami forráson kívül 1993-ban kaptunk egyszer egy nagyobb összeget az EU-tól Kosuth installációjára. Egészen pontosan a Pavilon felújítására kaptuk, illetve költöttük el azt a pénzt: nagyon sima falakra volt szükség ahhoz, hogy a falra szitázott munkái tényleg tökéletesen érvényesüljenek. Komoly munka volt, hogy tükörsimáságú falakat hozzanak létre, ehhez kellett az extra anyagi támogatás.

✚ **BK:** *Milyen (magyar és nemzetközi) intézmények, partnerek vettek részt az általad ismert években az egyes kiállítások megvalósításában? Kialakultak-e a Biennalénak köszönhetően később nemzetközi együttműködések hazai és külföldi múzeumok, illetve kurátorok között?*

✚ **BA:** Nagyon jó, hogy ezt kérdezed, mert szerintem ez egy fontos kérdés, de sajnos ezzel kapcsolatban is csak a kívülmaradásunkról tudok beszámolni. Például más országoknál elképesztő mennyiségű magángaléria nyomult – és nyomul ma is – a *Biennalén*. Sorban állnak, hogy kisebb-nagyobb mértékben részt vegyenek a kiállítások létrehozásában. Magyarországon ennek nyomát sem látjuk. Hogy miért? Szerintem a minisztérium alapvetően azt gondolja, hogy ez kizárólag az ő (az állam) feladata, nem nagyon enged mást beleszólni, ugyanakkor meg mégsem látja el a feladatát.

Az is egy nagy probléma, hogy a Római Magyar Akadémia semmilyen szinten nem vesz részt a Magyar Pavilon kiállításainak megszervezésében, a diplomáciai háttérmunkában. Tudom, hogy Róma nagyon messze van Velencétől, de azért legalább a megnyitókra illene eljönni, vagy egy vacsorát lehetne szervezni, vagy azoknak az embereknek, akikkel az Akadémia kapcsolatban van, lehetne ajánlani a

kiállítást, hogy tessék elmenni és megnézni, mert ott van a kortárs magyar művészet színe-java. Ehhez képest sajnos semmilyen együttműködés nincs a minisztérium és az Akadémia között a *Biennale*vel kapcsolatban.

Amúgy meg az a pozíció, amiben Magyarország Velencében van, az olaszoknak köszönhető. Valahogy ők emlékeznek még mindig úgy ránk, hogy jó kulturális kapcsolatban vagyunk egymással. Nekünk egyszerűen csak jobban ki kellene használnunk ezt a pozíciót.

De hogy az optimizmusomat is kifejezzem, Molnár Aniban és az általa létrehozott Kortárs Galériák Szövetségében szerintem nagyon sok potencia van, úgyhogy bízom benne, hogy a magyar galériák nemzetközi vásárokon való menedzselése után egyszer a *Biennale* és a Magyar Pavilon kiállításai is a céljaik közé kerülnek.

A múzeumi kapcsolatok kialakulását illetően azt kell, hogy mondjam, valójában intézmények között nem alakult ki semmi ilyesmi, ahogy én láttam. A személyes kontaktusok, azaz a magyar és nemzetközi kurátorok közötti kapcsolatok egy fokkal jobban alakultak, de ezek is inkább csak elvétve. Inkább azok tudtak otthonosan mozogni Velencében, akiknek már amúgy is voltak korábbról személyes kapcsolatai, ők ezeket bővítették, erősítették tovább

Keserü Katalin nagyon sok embert ismert névről, de személyesen csak egyedül ANDA ROTTENBERGET. Az ő alkata nem olyan, mint mondjuk Néray Kataliné volt, ő nem tudott úgy kapcsolatokat építeni. De erre meg azt mondom, hogy ha valaki letesz az asztalra egy olyan kuratori programot, mint amelyet ő letett, de a karaktere meg nem olyan, hogy ehhez még kapcsolatokat is tudjon építeni, akkor ezt ne is várjuk el tőle, hanem álljon ott mellette egy menedzser, aki a munkának ezt a részét elvégzi. De sajnos nem állt. És Sturz János mellett sem 1999-ben. Úgyhogy hiába az okos kuratori koncepciók, tudtommal utána egyiküket sem hívták meg más helyekre kiállítást rendezni. Elmesélek egy példát arra, hogyan kell, vagy lehet a nemzetközi kapcsolatokat építeni Velencében. Ezt egyébként csak Néray Katánál és Hegyi Lórándnál láttam. Néray 1997-ben kerti bútorokat, székeket és egy színes napernyőt vetetett velünk, majd mindezt felállította a Magyar Pavilon előtt a bejáratnál. A kiállítás építése alatt minden reggel leült oda egy üveg Camparival és két üveg narancslével. Hegyi Lóránd meg közben minden pavilonhoz elment, mindenkivel beszélt, és mindenkit elhozott Katához és a Magyar Pavilonhoz is. Gyakorlatilag folyamatosan ott tanyázott nála mindenki: kurátorok, művészek, nemzeti biztosok. Katának óriási nemzetközi kapcsolatrendszere volt, és ezt ott Velencében még tovább bővítette. És ez igaz Hegyi Lórándra is. Ők ketten tökéletesen össze is dolgoztak. Nem egymás ellen, hanem egymásért, a magyar művészetért. Ehhez hasonló példát szerintem az elmúlt húsz

8 Csákány István: *Ghost Keeping*, 2012. Installáció, vegyes technika, változó méret. Kassel, *documenta* (13), Hauptbahnhof, 2012. június 9 – szeptember 16. A mű az ACAX | Nemzetközi Kortárs Képzőművészeti Iroda – Ludwig Múzeum-Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest; Somló Zsolt / Spengler Katalin; Szauer Péter; Málnay B. Levente; Dénes Andrea / Árpád Balázs; Gerő László; Bodnár Zoltán; Dr. Balogh Imre; Pálfi György; Ahlers AG, Herford támogatásával jött létre.

évből nem nagyon tudunk mondani. Igaz, sokan vádolták őket azzal, hogy „csőlátásúak”, és csak bizonyos művészeket „futtatnak”. De egyáltalán nem voltak csőlátásúak, csak pontosan tudták, hogy mit lehet nyugaton „eladni”. Ez az ő idejükben az új festészet volt. Így sokan kimaradtak (például a konceptualisták, a szobrászok) az ő válogatásaikból, na de hát miért nem voltak mások, akik meg más csoportokat menedzseltek volna külföldön?

✚ **BK:** A Velencei Biennále *régóta erősen kritizált avított, nemzeti pavilonrendszerben való gondolkodása miatt (a nemzeti pavilonok célja „az adott ország művészeti termésének két évente történő bemutatása”). Mennyiben gondolsz úgy, hogy a Magyar Pavilonban az 1990-es években megrendezett kiállítások az akkori kortárs magyarországi képzőművészetet reprezentálták Velencében?*

✚ **BA:** Azt egyértelműen kijelenthetjük, hogy az 1990-es években kiemelkedő kortárs magyar művészek voltak kiállítva Velencében. Mondjuk úgy, hogy az idősebb fiatalok, vagy a középgeneráció legjobbjai jutottak ki. Szerintem ez fontos, mert nem lehet valakinek az első kiállítása rögtön a *Biennále*. Velencében nagyon sokat számít, hogy az emberek hallották-e már az adott művész nevét. Itt nem lehet a semmiből debütálni.

Ha úgy nézzük a pavilon-rendszert, hogy globalizáció van, akkor valóban avított ez a szisztéma. De ha úgy nézem, hogy ez egy hagyomány, ami a *Biennále* történetéből adódik, akkor már csak a hagyománytisztelet miatt is érdemes azt őrizni. Egyébként ezzel a kérdéssel maga a *Biennále* is szembesült, és választ is adott rá: az Olasz Pavilonnak nevezett épületben mindig nemzetközi kiállítás van, hogy az Arsenaléről már ne is beszéljünk. A pavilonok teljes elvetését én butaságnak tartanám. Miért tépjük ki teljesen a gyökereket a földből? De hogy ezen lazítsunk, az mindenképpen jó ötlet. Főleg manapság, amikor például francia művészek Németországban, németek meg Franciaországban élnek. Vagy ott van Tony Cragg, aki angol, de Németországban él: akkor ő most az angol vagy a német szobrászat része? Melyik pavilonban állítson ki? Ez most már fából vaskarika; ő az európai szobrászat része és kész.

✚ **BK:** *Milyen volt a nemzetközi és a magyar visszhangja a Magyar Pavilonnak és az ott bemutatottaknak az 1990-es években?*

✚ **BA:** Magyarországon mindig a féltékenységből fakadó kritizálás ment. Egyedül a Kata által rendezett kiállításba nem kötöttek bele, de például 1999-ben nagyon támadták a magyar sajtóban a kiállítást. A nemzetközi sajtóval pedig az volt a baj, hogy minden évben hiányzott az a valaki, aki „kézben tartja” a velük kapcsolatos ügyeket, folyamatosan kommunikál a külföldi újságírókkal. Nagyon kellett volna egy sajtófőnök a magyar kiállításokhoz. Olyan soha sincsen, hogy egy újságíró csak úgy bejön, és magától ír a Magyar Pavilonról.

Egyébként az általam megélt *Velencei Biennalék* közül egyértelműen az 1997-es magyar szereplésnek volt a legnagyobb és legpozitívabb visszhangja kint. A szakmai visszajelzések mellett óriási közönségsiker is volt, a látogatók nagyon szerették a kiállítást: Róza illatozó gyömbéreit, Hersko Judit látványos gőzölgő művét. Annyit eladtunk a katalógusból, hogy komoly bevételt jelentett a befolyt összeg. Illetve 1993-ban Lois Viktornak is sikere volt, főleg a megnyitón, amikor előadta a „zenéit” a hangszerszobrain. Pedig a Magyar Pavilon pincéjében nem lehet kiállítást rendezni, mert maga a tér teljesen alkalmatlan erre. A magyar teljesen unikális épületnek számít a pincéjével Velencében, más pavilonoknál ilyenre nincsen példa. Ennek egyébként kizárólag vízelvezető funkciója van, azért nincs kibetonozva és van benne kavics, hogy a víz feljöjjön, majd visszamenjen. De ez nem kiállítótér. Amikor magas volt a víz, a látogatók nem tudtak bemenni, és gyakorlatilag maguk a művek is vízben álltak. Úgyhogy hiába voltak a Viktor művei nagyon jók, sokan meg sem tudták közelíteni azokat. Máshol kellett volna őket kiállítani. Így az a párbeszéd, amit a Keserű Kati egyébként zseniálisan kitalált Kosuth és Viktor művei között, a rossz helyválasztás miatt nem jött át az embereknek.

✚ **BK:** *Milyen hatással volt (ha volt) a Biennále saját művészettörténeti karrieredre? (Kaptál-e közvetlenül ennek hatására meghívást külföldi kiállítás megszervezésére, kialakultak-e nemzetközi kapcsolataid stb.)*

✚ **BA:** A saját karrieremet egyáltalán nem befolyásolta a *Biennále*. De ez az én bénaságomból adódik. Utólag persze sok mindent látok, hogy mit kellett volna másképp csinálnom, de akkor magamtól ezekre nem jöttem rá. Nem használtam ki eléggé a *Biennalét*, mint lehetőséget.

✚ **BK:** *Ma visszatekintve milyen emlékeid vannak a Biennaléről?*

✚ **BA:** Alapvetően jó. De ha meg azt nézem, hogy a *Velencei Biennalén* való magyar részvétel története a magyar kulturális menedzsment és diplomácia totális impotenciájának a története, akkor szomorú vagyok. Sokan érdemtelesen kerülnek pozícióba, az emberek nem tudják, hogy hol vannak, és nem csinálják jól a munkájukat. Az egész *Velencei Biennále* magyar történetében egy vagy maximum két kultúrdiplomátát tudok felsorolni, aki tényleg tudta, mi a jelentősége, és azt is, hogy ott miként kell népszerűsíteni a magyar művészetet: az egyik RADISICS JENŐ⁹ volt, a másik Néray Kata.

✚ **BK:** *Rendeznél-e ma megint kiállítást a Biennalén?*

✚ **BA:** Elvben persze, mindenképpen, de még kicsik a gyerekeim, úgyhogy ez egyelőre nem reális. Majd öt-tíz év múlva nagyon szívesen!

✚ **BK:** *Milyennek látod a Velencei Biennále jövőjét?*

✚ **BA:** A *Biennalénak* vannak jobb, és kevésbé jó fázisai, de akárki, akármit is mond ez egy nagyon fontos nemzetközi fórum. Nem azt mondom, hogy egyedi, de megkerülhetetlen. Nem süllyedt még soha sem olyan szint alá, hogy ne lenne fontos vagy érdekes.

PAOLO BARATTA, a jelenlegi elnök, szerintem nagyon sok pozitív változást hozott a *Biennále* életében. Bankár, aki igazi menedzseri szemlélettel számtalan jó újítást hajtott végre. Ezek főleg strukturális dolgok, illetve az egyik legnagyobb érdeme, hogy anyagilag függetlenné tette a *Biennalét*. Az 1990-es években a *Biennále* képviselői folyamatosan arra panaszkodtak, hogy gyakorlatilag állandó pávatáncban vannak, mivel a *Biennalét* egyrészt az olasz állam, másrészt pedig Velence városa szeretné a magának tudni. Ők viszont mindkettőtől szerették volna bezsebelni a pénzt, hogy azután hagyják őket békén, szakmai szempontok szerint dolgozni. Ehelyett persze állandó harc és konfliktus volt. Baratta viszont kivívta a *Biennále* függetlenségét, és ezt mindenképpen óriási dolognak tartom. Ha mindig lesznek ilyen típusú, újítani akaró vezetői a *Biennalénak*, akkor nem kell féltetni ezt az intézményt.

Készült: Budapest, 2013. április 25.

9 Radisics Jenő (1856–1917) művészeti író széleskörű kulturális tevékenységet hajtott végre Magyarországon. 1882-ben az Országos Magyar Iparművészeti Múzeum munkatársa lett, amelynek 1897-től haláláig főigazgatója volt. A Múzeum felvirágoztatása és szecessziós gyűjteményének megalapozása fűződik a nevéhez. A velencei Magyar Pavilon megépítésének (1909) szervezési ügyeit intéző állami megbízottja volt, akinek meghatározó szerepe volt abban, hogy Magyarország másoikként építhetett nemzeti pavilont a Biennalén.