



JOSEP GRAU-GARRIGA
Retaulo dels penjats (Akasztott nép oltárképe), 1972–76; és *Mártír* (vértanú), 1972, installáció;
 helyszín: Új-Dél-Wales Művészeti Galériája © Fotó: Zan Wimberley

érzését testesítik meg.¹⁴ A kivágott figurák szembetűnően elnagyolt talapzatai elhelyezésük esetlegességét hangsúlyozzák a rejtélyes, idegen szerkezetek között.

A ghánai IBRAHIM MAHAMA a sziget hatalmas turbinatermék falait egymáshoz toldozott zsákokkal fedi be, monumentalitást adva a lélekölő munkát idéző elnyűtt, barna vásznaknak.

Egy másik kiállítási helyszín, az ArtSpace galéria egyik termének falait szintén Mahama vásznai fedik, ebben az esetben azonban felcsavart második világháborús hordágyak anyagaként. A művész Ghánában talált tárgyakat és nyugat-afrikai füstölthalpapírt vegyít középük. Itt az elnyűtségek kontrasztot alkot a tiszta, steril fehér falakkal.

Velük szemben állnak a Tennant Creek Brio, a Kakadu-szigetről már szintén ismerős játék gépei. Pár lépésre tőlük az inuit származású, kanadai TAQRALIK PARTRIDGE maradék tárgyakból, gyöngyökből, konyharuhából, fogselyemből készített, állatfigurákkal és spirituális segítőikkel díszített munkái függenek.¹⁵ A Kakadu-sziget tágasságával szemben az ArtSpace-ben¹⁶ a művek sokszínűsége egy pár perc alatt bejárható térbe van sűrítve. Így üzenetük még intenzívebbnek hat: éppen ez a mondani, üzenni akarás a biennálé egyik legmeghatározóbb élménye.

A Museum of Contemporary Art Australia¹⁷ sydney-i operaházzal szemben álló épületében kiállított alkotásokra is a szinte zavarba ejtő sokszínűség jellemző. MAYUNKIKI japán *ainu* művész a tradicionális, de hosszú ideig tiltott *sinuye* arctetoválást bemutató installációival¹⁸ szemben a tongai KULIMOE'ANGA STONE MAKI II. Erzsébet brit és Salote tongai királynő barátságának, és a

14 MOORE et al. (2020), 112.
 15 MOORE et al. (2020), 278.
 16 <https://www.artspace.org.au/>
 17 <https://www.mca.com.au/>
 18 MOORE et al. (2020), 222.



IBRAHIM MAHAMA
A Grain of Wheat, 2015–18, installáció; helyszín: ArtSpace
 © Fotó: Zan Wimberley

két szigetország kapcsolatának állít emléket padlóra fektetett és kordonnal védett festett kendővel.¹⁹

A dél-afrikai ZANELE MUHOLI²⁰ *Brave Beauties* című sorozata transznőket, a *Faces and Phases* pedig fekete leszbikus és transzgender embereket mutat be. A portrék közvetlenségükkel, egyszerű őszinteségükkel meghatóak és barátságosak. Közöttük elhelyezett önarckép-sorozata, a *Somnaya Ngonyama* hatalmas fotóin viszont a művész arca egyszerre mélyreható, elbűvölő és szinte kérdőre vonó. Nehéz ezekről a képekről levenni a tekintetet és mintha a művész sem venné le pillantását a látogatókról.

NONGIRRNA MARAWILI²¹ földpigmentből és talált nyomtatópatronból nyert rózsaszín tintával készített fakéreg-festményei mögött TONY ALBERT²² a SEED INDIGENOUS YOUTH CLIMATE NETWORKKEL,²³ a fiatal ausztrál őslakosok által vezetett környezetvédő csoporttal közösen készített zászlója üzeni, „Don't frack the NT”, „Ne alkalmazzanak kőzetrepesztést a Northern Territory államban”²⁴ Annak a kiállításlátogatónak, tehát valószínűleg a többségnek, aki nyugati művekhez és alkotókhoz szokott, zavarba ejtő lehet az ideai Sydney Biennálé művészei által reprezentált kavalkád, problémafelvetéseik közvetlensége és sürgető erőteljessége.

Európából nézve Ausztrália a világ peremén van, de ami egy Ausztráliába látogató, és ott félételtöltő magyar számára megdöbbentő, még Ausztráliából nézve is. A helyiek gyakran utalnak a kontinensre, ahol élnek, mint egy kis szigetre, ami messze van mindentől, és mesélnek arról a pár évről, amit Európában, esetleg Amerikában töltek. Mintha a világ közepe, történelme, kultúrája,

19 MOORE et al. (2020), 194.
 20 MOORE et al. (2020), 298.
 21 MOORE et al. (2020), 242.
 22 MOORE et al. (2020), 288.
 23 <https://www.seedmob.org.au/>
 24 https://www.seedmob.org.au/about_seed

és a világot irányító szabályok forrása máshol lenne. Északon, Nyugaton, angolul. A 2020-as Sydney Biennálé sok szempontból nyíltabb a szokásosnál, ugyanakkor Ausztrália most sokkal zártabb. Március óta külföldi látogatóknak szinte lehetetlen bejutni az országba, és az ausztrál állampolgárok is csak különleges esetekben utazhatnak külföldre. Nirin, perem.

EZKAN ÖZGEN török művész a biennálé egyik legszembemerkölőbb alkotásában, *Wonderland* (2016) című filmjében²⁵ egy Muhammed nevű szíriai süketnéma menekült kisfiú meséli, kiáltja el történetét. Szavak nélkül, a kezeivel, vonásaival, egész lényével, mintha az élete, és az egész világ múlna rajta. Szeme közben a hallgatót fürkészi, vajon igazán érti-e, hogy miről beszél?²⁶ Ideje van középről érkezve is közelebb kerülni a peremhez, és ehhez olykor hallgatni kell.

25 ld. még: <https://vimeo.com/354654462>
 26 Moore et al. (2020), 154.



ERKAN ÖZGEN
Csodaország, 2016, egycsatornás digitális videó, 3:54 perc;
 helyszín: Ausztrál Kortárs Művészeti Múzeum © Fotó: Alex Robinson

GINA ATHENA ULYSSE
An Equitable Human Assertion Rasanblaj I, 2020, installáció;
 helyszín: Cockatoo Island © Fotó: Jessica Maurer



SÉRA HANGA

Láthatatlan élvonal

A nőművészek helyzete a kortárs művészeti életben

A news.artnet.com művészeti portál és az In other words művészeti ügynökség átvizsgálták a nemzetközi aukciós házak, a vezető galériák és az *Art Basel* 2008–2019 közötti eladási adatait. Ez alapján a női művészek alkotásaiból befolyt összeg az összeladási érték 2 azaz kettő százalékát tette ki. Számokban kifejezve: a nők által alkotott munkákat 4 milliárd dollárra értékelte a művészeti piac, míg a férfiművészek munkáit 196.6 milliárdra. (PICASSO egymaga lekörözte a majd 6000 nőművészt, alkotásai ugyanis 2008–2019 között 4.8 milliárd dollárért cseréltek gazdát.) A nőművészek piaca nem csak sokkal jelentéktelenebb, de az erőviszonyok is aránytalanok. Az öt legjelentősebb nőművész, Yayoi Kusama, Joan Mitchell, Louise Bourgeois, Georgia O'Keeffe és Agnes Martin munkái összesen 1.6 milliárdot hoztak a konyhára, ez a nőművészek által termelt összérték 40,7 százaléka. Azaz a maradék kb. 5995 nőművész osztozott a teljes összeg majd 60 százalékán. A férfiművészeknél a leghúzóssabb öt (Pablo Picasso, Andy Warhol, Zhang Daqian, Qi Baishi, és Claude Monet) az összérték 8,7 százalékát termelte ki, ami sokkal kiegyenlítettőbb erőviszonyokat mutat.¹ A galériák szintjén már sokkal jobb a helyzet: művészeik közel egyharmada nő, és ugyanez az arány mutatkozik meg az eladási mutatókban is. Innen már csak egy közepes ugrás lenne a fele-fele arány, ami végre visszatükrözné a művészek tényleges nemi arányát.

Természetesen ez „csupán” a piac értékelése, ami nem esik törvényszerűen egybe a művészeti érték jelenlétével. Ám a pénz mozgásteret jelent, körülírható szabadságot. Segít az ötletek megvalósításában, az elmélyült művészeti munkában. Akinek a pénzkérés veszi el az ideje nagy részét, az nem tud hosszabb időn keresztül dolgozni egy témán, és ez kihatással van az alkotások minőségére is. A láthatóságban és a piaci erőviszonyok eltolódásában megmutatózó anomália okai szerteágazóak: a 20. századig igen kevés női művésszel találkoztunk, műveikről még mindig sokkal kevesebb könyv és tanulmány jelenik meg, ami erősen kihat általános megítélésükre, láthatóságukra. A férfi kurátorok – kevés kivételtől eltekintve – még a közelmúltban is többnyire férfi művészeket mutattak be, a női kurátorok pedig, hogy bizonyítsák tudásukat és látszólagos elfogulatlanságukat – szintén. A műgyűjtők között még ma is igen kevés nő van, a férfi műgyűjtők radarján pedig ritkán jelenik meg női művész.

A legkézenfekvőbb és egyben legnehezebben körülírható ok természetesen az előítélet. Azon országokban, ahol az esélyegyenlőség gyenge lábakon áll, sokkal kevesebb női művész kap teret.

1 JULIA HARPELIN & CHARLOTTE BURNS: *Female Artists Represent Just 2 Percent of the Market. Here's Why—and How That Can Change*, 2019. szeptember 19., ld. <https://news.artnet.com/womens-place-in-the-art-world/female-artists-represent-just-2-percent-market-heres-can-change-1654954> (utolsó belépés a tanulmányban hivatkozott webhelyekre: 2020. október 16.)



© FATart Fair, 2020. Fotó: Fabienne Spiller, Eliane Zinner

Ezt vizsgálta RENÉE ADAMS, az oxfordi egyetem üzleti tudományok iskolájának professzora 2017-ben, amikor számítógép által generált festményeket látott el véletlenszerűen férfi vagy női névvel.² Ezeket egy 2000 fős mintának mutatta be, megkéve a vizsgálatban résztvevőket, hogy becsülik meg a festmények értékét. A csoport tehetősebb férfiakból álló része – különösen azok, akik rendszeres galérialátogatók, tehát potenciális műgyűjtők – a női nevekkal ellátott alkotásokat következetesen kevesebbre értékelték, mint a „férfiak” munkáit. Igaz, hogy a nőművészek láthatósága nőtt az utóbbi években, többet hallunk, többet beszélünk erről a témáról, de a valóság sajnos igen keveset változott. Az *Art Basel* helyszínei közül egyedül a hongkongi az, ahol a nőművészek százaléka 2015 óta nőni tudott. Ez azzal magyarázható, hogy a világ női selfmade milliárdosainak több mint a fele Kínában él. Ez a csoport elég tőkével rendelkezik ahhoz, hogy egy nőművészre fókuszáló gyűjteményt alapítson, vagy egyszerűen nőművészek alkotásaiba fektesse be a pénzét. Ez egy viszonylag új keletű jelenség, egy női műgyűjtő még 30-40 évvel ezelőtt is csak a férje vagy az apja vagyonát fektethette be.

Erre a problémakörre többféle módon lehet reagálni. A londoni Tate Modern 2019 áprilisától kezdve egy éven keresztül női művészek munkáin keresztül mutatta be a brit kortárs művészetet 1960-tól napjainkig.³ Vagy még radikálisabban: a svájci Graubünden kanton művészeti múzeuma 2020 első felében kizárólag női művészek munkáit mutatta be. (<http://www.buendner-kunstmuseum.ch>) Erről természetesen lehet úgy is vélekedni, hogy az igazán értékes alkotásokat magától is megtalálja az elismerés, és mivel a művészet legalapvetőbb tulajdonsága a szabadság, mindenfajta megkötés vagy kvóta csak visszaütni tud. Ez így is volna, ha az elismerést nem lehetne „megcsinálni”, vagyis, ha a kánon önmagában nem politikai kérdés lenne. Ha nem galeristák, kurátorok, műgyűjtők, aukciós házak vezetőinek a véleménye lenne az, amin a szélesebb rétegek elismerése alapul. Ezért van szükség olyan nőkre a művészeti életben, akik pozíciójukból eredően véleményformáló erővel bírnak a mindenkor kánonra is.

URSINA GABRIELA ROESCH és MARK DAMON HARVEY 2018-ban alapította meg a *FATart*-ot⁴ (Femme Artist Table), Európa egyetlen nőművészeti vásárát, amit évente megrendeznek. A *FATart* történelmi helyszínen mutatta be, idén immár harmadszor, hatalmas programját. Összesen száz női művész munkáját láthattuk abban az egykori schaffhauseni fonodában, ahol 1984 és 2014 között a Hallen für Neue Kunst (Az új művészet termei) nevű intézmény működött.⁵ A világhírű kiállítóhelyet 2014-ben peres úton megfosztották alapítása legendás darabjától, JOSEPH BEUYS *A tőke szoba* (*Das Kapital Raum*, 1970–1977) című alkotásától. Ezután az érvágás után költözött Baselbe a nyugat-európai és az amerikai minimal art és az arte povera világhírű gyűjteménye. A *FATart* négy évvel később talált helyet a Hallen für Neue Kunst termeiben, hogy minden évben egy több napos művészeti vásár és rendezvény-sorozat keretében mutassa be a főleg svájci nőművészek munkáiból álló kiállítást. A vásár két alapítójával, URSINA GABRIELA ROESCH konceptuális- és performanszművésszel, MARK DAMON HARVEY Los Angeles-i születésű zenész és land art művésszel és a vezető kurátorral, PAULINE DELLA BIANCA-val és Zürichben beszélgettem. Ursina Gabriela Roesch munkái a képzőművészet, a hanginstalláció és a performansz mezsgyéjén mozognak.

Mark Damon Harvey többek között megalapította a svájci férfi- és apaegyesületek ernyőszervezetét, projektvezetőként a zürichi afrikai diszpóra integrációján dolgozott, de például permakultúrával⁶ is foglalkozik Svájcban és Senegalban.

Pauline Della Bianca, a *FATart* vezető kurátora Fribourgban és Heidelbergben tanult művészettörténetet, ahol a diákoknak szinte kizárólag férfi művészek munkáin keresztül mutatják be a nagy kultúrtörténeti folyamatokat. Emiatt határozta el, hogy Londonban fejezi be tanulmányait, ahol egy éven keresztül feminista művészettörténetet hallgatott. Svájcba visszatérve rá kellett jönnie, hogy a rendszer továbbra is a férfi művészeket favorizálja, feminista szemléletnek nincs helye a kurátori gyakorlatban. Már fel akarta adni művészettörténeti és kurátori ambícióit, terve az volt, hogy pályaelhagyóként egy teljesen más, kevesebb diszkriminációval terhelt foglalkozást keres. Ekkor került kapcsolatba a *FATart*-tal, ahol már második éve dolgozik.

Séra Hanga: *Hogyan jött az ötlet ehhez az egyedülálló kezdeményezéshez?*

Ursina Gabriela Roesch: 2016-ban többedmagammal kurátorként dolgoztam azon kiállításon, ami 144 női művész 3000 alkotását mutatta be az egykori zürichi teherpályaudvar üresen álló raktátereiben, az Art Dock-ban, *Női erő 1916 - 2016* címmel.⁷ Ezalatt jött az ötlet, hogy ezt érdemes lenne folytatni. Az új utak keresése, a folytonos kísérletezés a saját művészeti gyakorlatomból is származik. Gyakran elégedetlen vagyok a kiállítóhelyek konvencionális voltaival, emiatt megpróbálok új helyeket, új módokat keresni, ahol és ahogyan a saját munkáimat kiállíthatom.

A Femme Artist Table eredetileg egy havi rendszerességgel megrendezett találkozó volt Zürichben, ahol női művészek mutatják be egymásnak a munkáikat (ez a formátum azóta is létezik). Ebből nőtt ki egy csoport, amely az ARTMUC müncheni művészeti

4 www.fatart.ch

5 https://fraussmueller.org/?page_id=302 illetve SÉRA ILDIKÓ: „Olyan mint a naplemente. Minden nap ugyanaz, és minden nap új.” Interjú Urs Rausmüllerrel és Christel Sauerrel, a Hallen für Neue Kunst alapítóival, *Balkon* 2014/3., 4-9., ld. https://issuu.com/elntree/docs/balkon_2014_3

6 „A permakultúra olyan mezőgazdasági termelő rendszerek tervezése, és működtetése, amelyek rendelkeznek a természetes ökoszisztémák változatosságával, stabilitásával és rugalmasságával. Az emberi közösségek és a természetes táj olyan integrációja, mely lakóinak biztosítani tudja az életmet, energiát, lakást és egyéb anyagi, és nem anyagi szükségleteit.”

7 https://l-wiki.ch/Frauen_Power_1916-2016

vásáron⁸ már közösen vett részt. Ha többedmagaddal lépsz fel, más az ereje, a dinamikája az egésznek. Ez egy nagyon pozitív élmény volt, ötünk között a csapatmunka nagyon jól működött. Ezt szőttük tovább, így jutottunk el az első *FATart* kiállításhoz, ahol 50 nőművész mutattunk be. Persze addig még hosszú volt az út. Először is meg kellett győzni a művészeket, hogy a munkák bemutatása és eladása is fontos része az alkotói életnek.

SH: *Ez talán onnan származik, hogy a nők gyakran végeznek fizetetlen munkát: a gyereknevelés, a háztartási munka, a családtagok gondozása többnyire női feladat. A láthatatlan munka azonban hozzászoktatja az embert ahhoz, hogy az elvégzett munkáért ne várjon el semmit. Ilyen helyzetből pénz és elismerés remélni a gyakran nehezen definiálható művészeti munkáért nem könnyű.*

UGR: Egy másik probléma, hogy mi ezt a rendezvényt nőművészeti kiállításként határoztuk meg. Ez nem lenne muszáj, csinálhatnánk az egészet ugyanígy, mint most, csak fű alatt feministaként. De mi szeretnénk a nevével nevezni a dolgokat. Szeretnénk párbeszédet folytatni ezekről a témákról, mert még nagyon sok tennivaló van a nőművészek helyzetével kapcsolatban.

ELISABETH EBERLE, a *FATart* csoport fontos tagja, tíz éve gyűjt svájci kultúrpolitikai adatokat a nőművészek diszkriminációjáról. Archívuma alapján megállapítható, hogy minél nevesebb egy kulturális intézmény, annál erősebb a nemi alapon keletkezett egyenlőtlenség. Ezt a nőművészek közül sokan nem hiszik el. Abban bíznak, hogy ha fejlődnek és jobb művészekké válnak, akkor támogatásra érdemesnek találja őket a kultúrpolitika. Mások feladják és bezárkóznak a műtermükbe. Azt, hogy a feminizmus idejétmúlt dolog, és a férfiak egyszerűen jobb művészek, fiatal kurátorok szájából is lehet hallani. Innen egyenesen vezet az út oda, hogy

8 <https://www.artmuc.info/>

© FATart Fair 2020. Fotó: Fabienne Spiller. (jobbról balra) Margrit Schlumpf-Portmann, Dominique Belvedere, Edith Schindler



Svájcban az utóbbi tíz évben egyéni kiállításokon 74 százalékban mutatták be férfiak alkotásait és csupán 26 százalékban nőkét. A múzeumi gyűjtemények terén is nagy a különbség. Ennek legszembeötlőbb példája a zürichi Kunsthaus, ahol a gyűjteménybeli alkotások kevesebb mint 5 százaléka származik nőművészek-től. A kiállítások terén hasonlóan keserves az arány: nyolc férfira jut egy nőművész. Ezt tematizálta az a zürichi művészek által kezdeményezett akció, amely során egyénileg postázott képeslapokkal árasztották el a Kunsthaus levelesládáját, melyeken a szöveg a nőművészek hiányát kritizálta. Strukturális egyenlőtlenségeket így megoldani persze nem lehet, különösen akkor, ha a kultúrpolitika által erősen támogatott intézményről van szó, de figyelemfelkeltésnek kitűnően bevált ez az akció.

Pauline Della Bianca: Ez egy zárt rendszer. Amíg a műgyűjtők kifejezetten férfi művészek munkáit vásárolják, addig a múzeumok, kiállítóhelyek, akik ezekből a gyűjteményekből „táplálkoznak”, szintén csak férfiak alkotásait fogják kiállítani. Így kevés nőművészre figyelnek fel nemzetközileg, kevesen kapják meg azt az elismerést, amit munkáik alapján megérdemelnének.

Mark Damon Harvey: Ha erre a strukturális egyenlőtlenségre egy nő hívja fel a figyelmet, semmi nem történik. Egészen addig nem történik semmi, amíg egy férfi újságíró fel nem fedezi magának a témát.

SH: *Tudtok-e hasonló kezdeményezésekről szerte a világon?*

MDH: A *FATart*-on kívül egyedül az USA-ban létezik nőművészeti vásár, *Every Woman Biennial* néven, 2014 óta New Yorkban. Az első alkalommal még egynapos rendezvény volt, azóta kéthetesre nőtte ki magát és már Los Angeles-ben is megrendezik.⁹ A két helyszínen összesen 600 női művész mutatja be munkáit. Az USA-ban afroamerikai művészek között jelenleg nyilvános párbeszéd tárgya, hogy

9 <http://www.whbiennial.com/>

milyen intézményeknek, műgyűjtőknek van joguk megvásárolni ezen kisebbség alkotóinak a munkáit. Ugyanis a Black Lives Matter mozgalommal párhuzamosan divatba jött az afroamerikai művészet, ami a munkákat gyorsan felvásárló és ezeken pillanatok alatt túl- adó műgyűjtők figyelmét is felkeltette. A művészek ezt a fejleményt természetesen kritikusan nézik. Bizonyos latino csoportok szintén bekapcsolódtak ebbe a párbeszédbe, melynek célja, hogy a kapitalista logika szerint eltolódott erőviszonyokat helyrebillentse a műkeres- kedelemben. Ez az izgalmas folyamat remélhetőleg odavezet, hogy a művészek újra meghatározhatják műveik eladásának feltételeit. Ebben az önfenntartó rendszerben a férfiak már régóta használják bevált hálózataikat. Igaz, hogy művészként egyénileg lépnek fel, de a szociális konstrukció segíti őket abban, hogy egymást segítve feljebb jussanak.

SH: Mi a következő lépés, mit terveztek?

PDB: A nőket aktívan és erősen kell segíteni, hogy közösen kiegyen- líthessük az évszázadok alatt kialakult nemi egyenlőtlenséget. A FATart hosszabb távon természetesen folyamatosan jelen akar lenni a művészeti életben, ezért állandó kiállítóhelyet keresünk, ez a következő lépésünk. Ezenkívül workshopokat, hálózatotteremtő találkozókat rendezünk, így fokozzuk a társadalmi érzékenységet a téma iránt.

MDH: Külső inkubátorként akarunk működni, hogy elősegítsük a régen szükséges változásokat. Svájcot a társadalmi fejlődés szem- pontjából visszamaradott országnak tartom. Túl lassan történnek a dolgok, még nagyon sok a tennivaló.

A New York-i székhelyű Guerrilla Girls művészeti csoport híres kérdése, hogy vajon a nők csak aktmodellként kerülhetnek-e be a Metropolitan Múzeumba, sajnos még napjainkban is aktuá- lis. A kérdésre adott válaszuk függ a nemünktől, a társadalmi érzékenységünktől és a művészeti életben betöltött szerepünktől. A nemi viszonyok országonként változnak, de a társadalmi felelős- ség, ami az egyén sajátja, összeköt minket.

© FATart Fair 2020, Fotó: Fabienne Spiller, Performance «Me, me and me» Hanga Séra



RÉVÉSZ EMESE

A Felejtés borítékjai Andreas Fogarasi sorozatáról¹

Ha valamiben, hát felejtésben jók vagyunk, a 20. században fel- halmozott történeti traumák rutinos felejtővé tettek bennünket. Mindez pedig a művészettörténet-írásunk mindenkori narratívá- jára is rányomja a bélyegét. „Lehetséges tehát csaknem emlékezet nélkül élni, sőt boldogan élni, amint az állat tanúsítja; azonban teljességgel lehetetlen, hogy felejtés nélkül egyáltalán éljünk.”² Friedrich Nietzsche olyan korban intett a felejtés létszükségletére, amikor a csúcsra járatott historizmus idején elviselhetetlenül átha- tott mindent az emlékezés kényszere. ANDREAS FOGARASI Vintage Galériában kiállított műegyüttese az én olvasatomban a felejtéssel, pontosabban saját jelenkorunk szelektív művészettörténeti emlé- kezetével szembesíti a nézőt. Fogarasi hatvanas években készült rézkarcokra hajtogatott vörösréz lapokból borítékokat, nagyrészt kitarva a képeket. Maga a kérdéskör, a kulturális produktumok újraértelmezése, történetileg változó jelentésmódosulása, régóta Fogarasi munkáinak középpontjában áll. Ám eddig jellemzően a Kádár-kori városépítéssel szövetéből emelt ki objektumokat, mint a 2012-ben a Liget Galériában megrendezett Építéset című tárla- tán,³ ahol a budapesti modernista építészeti mára jelentéktelenné vált, ám egykor kitüntetett figyelemnek örvendő büszkeségeit emelte a középpontba. Most viszont a korszak egy másik, jelleg- zetes műtípusára, a sokszorosított grafikára tereli figyelmünket. Objektjei tíz grafikai nyomatot kereteznek újra, vörösréz lemezből hajtogatva rájuk keretet. A plasztikák anyaga a rézkarcok eredeti hordozóját, a rézlemez terjeszti ki a képek köré. Ám ami eredeti formájában az originális kép kiindulópontja volt, az a felület, ahol az alkotó individuális gesztusa még megjelent, most „csapdába ejti” a képeket. A változatos módon hajtogatott reliefek frusztrál- ják a nézőt, aki akadályozott a nyomatok szabad megtekintésében. A korlátozott betekintés ugyanakkor fokozza is a néző kíváncsi- ságát. A megmutatás és elrejtés, felfedés és eltakarás ambivalens érzelmi állapota Fogarasi művén nem öncélú játék, hanem pon- tos leképezése annak a viszonyoknak, amit az aktuális történettudo- mány a közelmúlt eseményei és művészeti produktumai kapcsán gyakorol. Szűkebb értelemben pontosan modellezi a Kádár-korra vonatkozó művészettörténeti emlékezetünk ambivalenciáját, azt a kettős mércét, ami továbbra is az emlékezet félárnyékában tartja a korszak művészeti produktumainak tömegét.

Noha az elmúlt években megkezdődött a korszak újra értelmezése, ami nagy ívű tárlatokba öltött formát, az évtizedek óta begyako- rolt hangsúlyok csak lassan változnak, a kánon újra fogalmazása időigényes folyamat. A témában meghatározó *Kettős beszéden*

¹ MI - Andreas Fogarasi és Christian Kosmas Mayer kiállítása, Vintage Galéria, Budapest, 2020. szeptember 9 - november 6., ld. <https://vintage.hu/exhibitions/mi-fogarasi-mayer> (utolsó belépés a szövegben hivatkozott webhelyekre: 2020. október 12.)

² FRIEDRICH NIETZSCHE: *A történelem hasznáról és káráról*. Ford. E. BARTFAI LÁSZLÓ, Akadémiai, Budapest, 1989, 31.

³ *Andreas Fogarasi: Építéset*. Liget Galéria, Budapest, 2012. március 29 - április 26., ld. <http://www.ligetgaleria.c3.hu/dupla0203.htm>

2 0 2 0 - 6



MI - ANDREAS FOGARASI / CHRISTIAN KOSMAS MAYER, 2020, kiállítási enteriőr
© Fotó: Biró Dávid. A Vintage Galéria jóvoltából.

innen és túl. Művészet Magyarországon 1956-1980 című tanulmány- kötet bevezető írásában SASVÁRI EDIT a hatalmat kiszolgáló és az ellenzéki művészet között húzódo alkotások tömegét meglehetősen sematikus és elfogultan vázolja: „ők a tárgyalt húsz év során az állást nem foglaló művészet számtalan, jórészt érdektelen vari- ációját hozták létre. Szemléleti bázisuk egy közhellyé vált, helyi tradíciókat követő realizmusszármazék volt, amelyet vegyítettek a posztimpreszionizmus, a kubizmus vagy a klasszikus moderniz- mus egyes esztétikai elemeivel. Ezek a produktumok nem sokban különböztek a pártkedvencek hivatalos művészetétől, de szeré- nyebbek voltak, és tartalmuk tisztázatlan maradt. Konzervatív jellegük a művészeti állami intézményrendszerének legitimitását igazolta, erősítette.”⁴ E nézőpont nem rendelkezik azzal a fogalmi rendszerrel, amelynek keretében értelmezhető lenne mindaz, ami az avantgárd művészetet túl van. Egyfajta morális alapú kánon jegyében az életművek megítélésének fő szempontja a hatalom- tól való távolság, a „kollaboráció” mértéke lesz. „A morális mérce alkalmazása akkor kerül előtérbe, amikor a diktatúrák bukását követően a kollaboráció egy szempillantás alatt elveszti korábban volt (igazolt) funkcióját és mint merő erkölcsstelesség nyer új értel- mét” - írja a fogalom kapcsán GYÁNI GÁBOR.⁵ Bár az említett kötet- ben HORNYIK Sándor és FEHÉR DÁVID tanulmányai már kísérletet

⁴ SASVÁRI EDIT: *Autonómia és kettős beszéd a hatvanas-hetvenes években*. In.: *A kettős beszéden innen és túl. Művészet Magyarországon 1956-1980*. Szerk.: SASVÁRI EDIT, HORNYIK Sándor, Turai Hedvig. Vince Kiadó, Budapest, 2018, 8-20: 14.

⁵ GYÁNI GÁBOR: *A történelem mint emlék(mű)*, Pesti Kalligram Kft., Budapest, 2016, 261. ld. http://real.mtak.hu/46030/1/Gyani_A_tortenelem_mint_emlekmu_u.pdf

tesznek e „szürke zóna” differenciálására, az összkép kísértetiesen hasonlít arra az elfogultságra, ami hosszú időn át a 19. századi historizmus és szalon-műcsarnoki festészet megítélését jellemezte. A kánon újra írása ott már megkezdődött, amit például a Magyar Nemzeti Galériában pár éve újrarendezett 19. századi állandó kiállítás új hangsúlyai (szalonfestészet, realizmus, intézménytör- téneti szempontok) jeleztek. A Kádár-kort illetően ez a szempont- váltás még várat magára. Fogarasi mű-együttese erre az átmeneti helyzetre mutat rá, amelyben a „szürke zóna” művei jelen vannak ugyan, de kívül esnek az érdemi történeti elemzések és értelme- zések körén. A „második nyilvánosság” háttérbe szorítását kom- penzáló történeti emlékezet primátusa mára megkérdőjeleződött, hiszen tömegével „írt ki” életműveket a hazai művészettörténeti emlékezetből. Szakmánk alapvető etikai kérdése, hogy régésznek tekintjük-e magunkat, aki a múlt minden rétegét egyenlő figyelem- mel tárja fel, vagy moralizáló szempontok mentén súlyozva építünk történeti narratívát.

Fogarasi művének központi eleme az a gesztus, amivel a jelen nézőpontjának metaforájaként helyezi takaró keretbe a régmúlt művét, azt sugallva, hogy annak önértékén nincs legitimitása a kortárs művészeti szcénába. A kánon szükségszerűen diszkrimi- natív, befogad és kirekeszt, a kirekesztett hagyományra pedig a kollektív amnézia fátyla borul. A felejtésnek a művészettörténeti narratívában sok féle módozata van, a bagatellizálástól és átér- telmezéstől a tagadásig és elhallgatásig. A felejtés egyik módo- zata az időzjelbe helyezés. Az áttervezés jellegzetes gyakorlata volt az elmúlt évek 1945 utáni magyar művészeti újra gondolásai- nak. 2016-ben GRÓF FERENC BERNÁTH AURÉL az 1958-as *Brüsszeli*