

HOMMAGE – IDEÁL VAGY MINTA?

Knoll Galéria, Budapest

2016. november 17 – 2017. január 14.

Az *Hommage – ideál vagy minta?* című kiállítás eredetileg a bécsi *curated by Vienna* elnevezésű programsorozatra készült.¹ A minden évben megrendezett mini fesztivál koncepciója szerint a résztvevő bécsi galériákban külön erre az alkalomra felkért nemzetközi kurátorok terveznek kiállításokat egy adott problémakörre reflektálva. Az ideik, a példaképek, az *hommage*, a referenciák és idézetek témája köré épülő problémakört – a *My Origins? I Made Them Up* című esszéjéből kiindulva² – DIEDRICH DIEDERICHSEN német kurátor és kritikus határozta meg. A meghívott kurátorok közé tartozott SASVÁRI EDIT, a Kassák Múzeum igazgatója is, aki a bécsi Knoll Galériában rendezett kiállítást az *hommage* kultuszának dekonstrukciójára tett kísérletekről. Múlt év novemberétől a budapesti Knoll-ban is megtekinthető volt ugyanez a tárlat.

Ami a téma aktualitását illeti, fontos megemlíteni, hogy az utóbbi időben számos olyan példa nevezhető meg a kortárs képzőművészetben, ami valamilyen módon az *hommage* fogalmát értelmezi át. Ezek közé tartozik a performansz esetében annak sajátos válfaja, a performansz-újrajátszás is, amikor – általában, de nem kizárólag – fiatal művészek ismétlik meg az 1960-as, 1970-es évek kultikus performanszait. Úgy írják felül radikálisan a klasszikus performanszelmélet szerint megismételhetetlen egyediség és a jelenlét fontosságát, hogy közben tematizálják azt a problémát is, miszerint nem áll rendelkezésünkre kellő mennyiségű (és minőségű) képi dokumentáció a 20. század második felében előadott performanszokról, ezért sokszor a leírások alapján a képzeletünkre vagy szemtanúk beszámolóira tudunk csak hagyatkozni. Mindezt tovább gondolva felmerül a kérdés, vajon milyen módon „vihető be” a performanszművészet a múzeumba, mint ahogy az is, hogy mennyiben tekinthetők-e dokumentációk műalkotásoknak? Több szerző vitatkozik arról is a performansz-újrajátszások esetében, hogy mennyiben van szó a 1960-as, 1970-es évekbeli munkák pusztá rekonstrukciójáról: nevezhető-e ez a stratégia *hommage*-nak a fiatal alkotók részéről vagy éppen kritikus újragondolásról van szó, esetleg mind-

kettőről egyszerre. Felvetődik a kérdés, hogy mennyiben születik egy új performansz egy ilyen esetben, mennyiben van szó az „eredeti” módosításáról, egyáltalán beszélhetünk-e még eredeti munkáról. Sokat hivatkozott példa Marina Abramović *Seven Easy Pieces* (2005) című munkája, melynek keretében hét estén keresztül a New York-i Guggenheim Múzeumban olyan művészek akcióit, performanszait ismételte meg, mint Bruce Nauman, Valie Export vagy Joseph Beuys, illetve egy saját, korábbi munkáját is újragondolta.³ A hét eltérő eljátszási stratégián keresztül Abramović tulajdonképpen kanonizálni kezdte a performanszművészetet, létrehozta saját kritikai értelmezését és egyben aktualizálta is a munkákat. A performansz-újrajátszás műfaja csak egy eset a sok közül, amikor az *hommage* fogalom és attitűd újraértelmezésére kerül sor, és noha a Knoll Galéria kiállításán nem szerepelnek ilyen munkák, a változatosan heterogén anyagban találunk olyan művészeti akciót vagy performatívna is tekinthető videó munkát, amely rokonítható akár ezzel az iránnyal is.

Ahogy Sasvári a kuratori koncepcióban is fogalmaz: a kiállítás során „a művészekkel közösen arra kerestünk válaszokat, hogy a művészet régi, tekintélyelvű struktúráját modellező *hommage* fogalma ma hogyan gondolható újra, illetve a *hommage* attitűdjé-

nek van-e nem-hierarchikus formája.⁴ Egy-egy agyonhasznált és közhellyé váló fogalom újragondolása gyakori a kortárs kuratori és művészi gyakorlatokban és mindig érdekes megfigyelni, mennyiben érvényesülnek a koncepcióban kitűzött célok magukban a munkákban, a kiállítási szituáción keresztül. Kérdés, hogy a provokatív problémafelvetés és a téma aktualitása mellett maguk a művek mennyivel visznek közelebb az *hommage* fogalmának kritikai értelmezéséhez.

A tárlat egyik erőssége, hogy különböző generációkat helyez egymás mellé – a fiatal, pályakezdő művésztől az elismert, munkáival közgyűjteményekben szereplő alkotóig – és épp a köztük létrejövő párbeszéd az, ami képes lehet az „*hommage* nem-hierarchikus” formáit létrehozni. Ezt példázzák a fiatal művész, MURÁNYI MÓZES Márton és a különböző kollektívák (Ex-artists’ collective, the Randomroutines) is jól ismert KASZÁS TAMÁS munkái. Itt megfordul a szokott irány: Kaszás állít *hommage*-t (*Sunday Trespasser – Homage to Mózes Murányi*, 2008–2016) Murányi 2010-es, a kiállításon egy tableten, videó formájában megjelenő „gerillaakciójának”, melynek keretében átmászott a Terror Háza előtt álló vasfüggőnyt ábrázoló szobron, majd továbblépett. Kaszás, a tőle már megszokott „faliújságon” tágabb értelemben reflektál a határ, a kerítés és az átkelés témájára: a „tilos az átjárás” és „no trespassing” feliratokat, valamint szögesdrótokat megörökítő fotói egy linóleummetszetet fognak közre, amelyen egy alak (akár Murányi?) egy kerítésen próbál átmászni. Interpretációja egyértelműen eszünkbe juttatja a menekültválságot és ezzel kapcsolatban a földrajzi határok újbóli meghúzásának, illetve lezárásának kérdését. Ugyanakkor az a tény, hogy nem szokás, hogy egy idősebb művész egy fiatalabb pályatársa munkájára reflektáljon, a művészeti közeg szimbolikus határainak áthágását is felidézheti.

Ennek a közvetett párbeszédnek a továbbgondolásaként, egy virtuális beszélgetésnek lehetünk tanúi BIRKÁS ÁKOS videó munkájában (*All of my fellow artists who have ever existed are much rather my partners than the mass of people living around me*, *Conversation with György Jovánovics*, 2016), aki egy JOVÁNOVICS GYÖRGGYEL készült skype interjúban a művészt saját példaképeiről, mestereiről kérdezi. Miközben Jovánovics Watteau-ról és más klasszikusokról, mint a

„barátairól” mesél, és – ahogy a kísérőszöveg is kiemeli – egy viszonylag klasszikus pozícióból beszél az „ideálokról”, vall az őt ért hatásokról, valójában nem tud nem eszünkbe jutni, hogy amit nézünk, az tulajdonképpen egy kortársi pozícióból róla készült „*hommage*-film”. Birkás háttérbe húzódik az interjú során: végig Jovánovicsot látjuk, a „kérdező” csak a másik számítógép képernyőjén keresztül, pixelekké veszve jelenik meg. A dupla keretezés – mi is egy képernyőt nézünk, amiben valaki egy másik képernyőt néz – eközben felhívhatja a figyelmet arra is, hogy milyen öndefiníciós kísérleteket hajtunk végre ezen ideálokhoz való igazodásunkon keresztül. Birkás egy másik munkájában, Kaszáshoz hasonlóan szintén egy nála fiatalabb művészre reflektál. Kisméretű akvarelljén az utóbbi években befutott román festő portréját sajátítja ki (*Homage to Victor Man*, 2016). A festmény legfeltűnőbb motívumát, a három szemet helyezi át saját önarcképébe, a festői stílust nem, pusztán csak ezt a motívumot véve át. A középső teremben egy másfajta együttműködésnek lehetünk tanúi NEMES CSABA és az amerikai NOAH FISCHER munkáit nézve (*What happened to this state? Illiberal Forint 01 és 02*, 2016, illetve: *What happened to this state? Acceleration Currency*, 2016), akik 2015-ben találkoztak egy New York-i rezidencia-programon és azóta többször dolgoztak már együtt. A kiállításra mindketten egy saját „*designnal*” ellátott fiktív papírpénzt terveztek: a „bankjegyeken” kiforgatják az azokon sokszor megjelenített, nagy múltú államférfiak alakját. Elsőre a kisméretű papírmunkák és a digitális printek közös alkotás-



Nemes Csaba
What happened to this state? Illiberal Forint 01 és 02, 2016
vegyes technika, papír, 235 x 305 mm egyenként

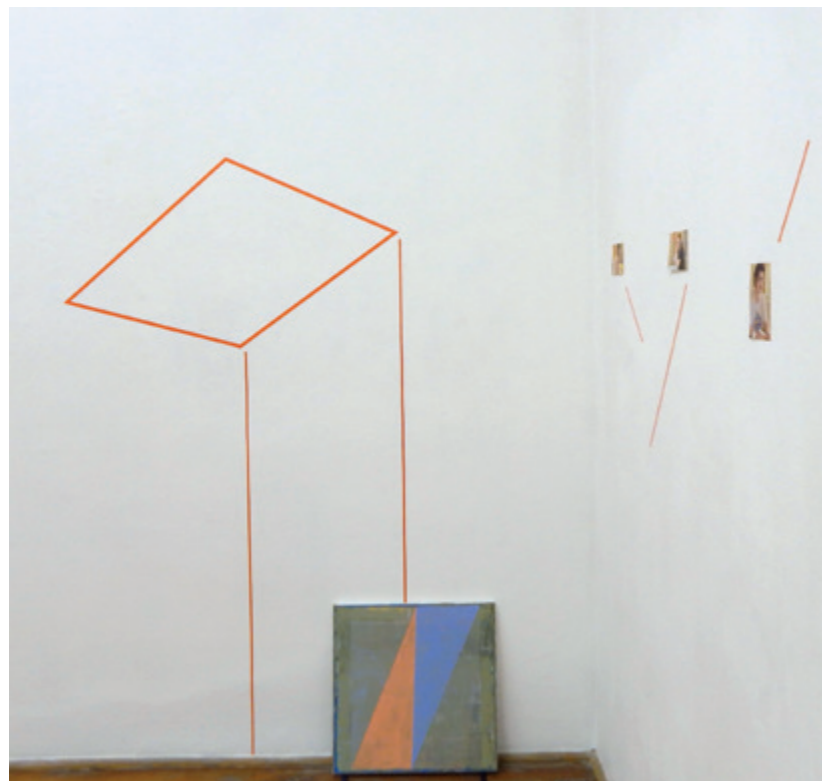


1 *curated by* Edit Sasvári: *Homage - Ideal or Pattern?* Knoll Galerie, Bécs, 2016. szeptember 8 – november 12. | <http://www.knollgalerie.at/779.html>

2 <https://viennabusinessagency.at/creative-industries/curated-by-vienna/about-curated-by-vienna/concept/>

3 Ld.: Erdősi Anikó: *PERFORMA 05. Balkon 2005/11,12.* <http://www.balkon.hu/archiv/2005/09nyc.html>

4 <http://budapest.knollgalerie.at/792.html>



Rudas Klára
Productiv
Disagreement,
Negative
Inspiration,
Positive
Dependence, 2016



Olivia Mihaltianu
Film-Métrage,
1996–2016
Super 8 ruha

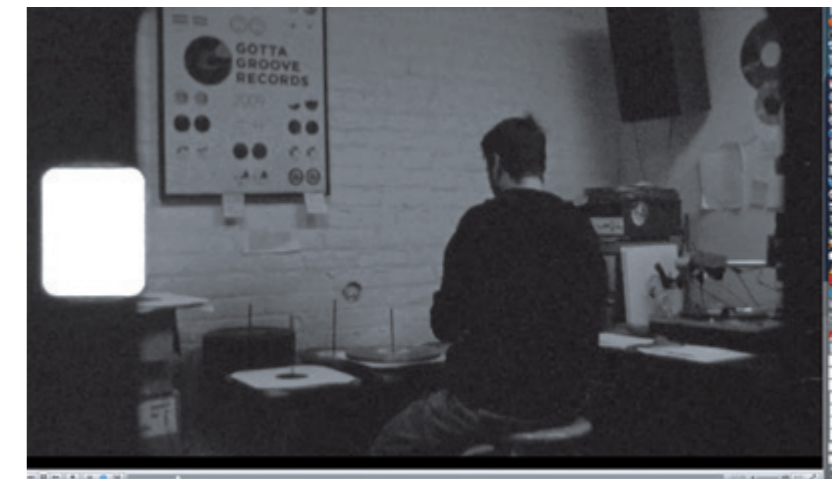
nak tünnek, ám közelebről megvizsgálva észrevesszük a két művész különböző, ám mégis egymásba kapcsolódó világát. Míg Nemesnél konkrét magyar aktuálpolitikai motívumok és figurák jelennek meg, Fischer egy univerzálisabb és vizuálisan is heterogén világot teremt. Az homage szó itt már elvétve jut csak eszünkbe, két alkotó jelen idejű együttműködését láthatjuk, melyben hangsúlyos szerepet kap az aktivizmus, a társadalmilag elkötelezett művészet kérdése és mindezek beemeléseinek lehetősége az önálló művészeti praxisba.

Ez a tematika tovább vihet minket a szintén fiatal alkotó, RUDAS KLÁRA munkájához (*Productiv Disagreement, Negative Inspiration, Positive Dependence*, 2016), aki az homage-t rendhagyó módon a negatív hatás fogalmán keresztül értelmezi. A sarokban installált absztrakt festmény és a falakra rajzolt vonalháló között három fénykép látható: a kortárs művészeti közegben mozgó látogató felismerheti rajtuk KISSPÁL SZABOLCS, KARAS DÁVID és ERLICH GÁBOR képzőművészeket. Mindhárom művésznél közös az aktivista attitűd (pl.: SZABAD MŰVÉSZEK csoport), és a klasszikus művészi munkát (műtárgy létrehozást) háttérbe helyező, a társadalmilag elkötelezett művészeti projekteket preferáló kritikai hozzáállás. A cím – *Termékeny félreértés, negatív inspiráció, pozitív függés* – arra a dinamizmusra és elsősre önellentmondásnak tűnő, ám nagyon is természetes folyamatra utal, amikor valaki úgy van ránk hatással, hogy a művészeti, az alkotói tevékenységet érintő kérdésekben mégis teljesen mást gondolunk. Rudas nem fordul el a „hagyományos” festészettől és épp a médium határait feszegetve keres választ – Nemes Csabához hasonlóan – művészet és aktivizmus kapcsolatának mibenlétére.

Rudas kompozíciójához vizuálisan és tartalmilag is jól illeszkednek a terem túoldalán látható albán művész GENTI KORINI absztrakt, konstruktivista festményei (*Shapes from the Screen no. 11, 12, 13*, 2016), amelyek a történeti avantgárd hatását vizsgálják és gondolják újra a szocialista építészet motívumain keresztül. Letisztult munkái izgalmas szint visznek a kiállításba azáltal, hogy Korini nem egy konkrét művészre utal, hanem sokkal inkább egy korszaknak, festészeti irányzatnak állít „homage”-t. Ez a távolságtartó gesztus kicsit kiegyenlíti az amúgy nagyon személyes hangvételű munkákat. Végül, a harmadik térben a román OLIVIA MIHALTIANU filmszalagból készült,

ruhát formázó installációja és egy digitalizált Super 8-as filmje látható (*Film-Métrage*, 1996–2016), amely az „ön-hommage” kérdését is bekapcsolja a kiállításba. A filmszalagból készült objektet a művész a gimnázium utolsó évében készítette, amikor még sokkal inkább a film materiális minősége érdekelte. Ezzel állítja párhuzamba egy 2016-os analóg technikával készült filmjét, amely nem is saját, hanem inkább talált filmre, found footage-ra emlékeztet. Az 1970-es éveket idéző lírai rövidfilm különféle helyszíneket és munkájukat végző embereket villant fel összefüggés nélkül, mintha a művész saját hivatására is reflektálna ezáltal.

A laza rendezés és a sokféle munka sem teszi széttartóvá a kiállítást, a kurátor izgalmasan helyez egymás mellé összeillő gondolkodásokat és beállítódásokat, utalva arra, hogy a válogatás korántsem teljes, a sort még lehetne folytatni. Láthatjuk, hogy a kiállítás vállaltan heterogén művészeti praxisokat mutat be, ugyanakkor a résztvevők homage-hoz való viszonya mégis sok esetben – így például a párbeszéd kezdeményezése és fenntartása, az együttműködésekre tett kísérletek, illetve az önreflexió tekintetében – rokon. Az homage-t egy „emberközelibb”, élőbb, dinamikusabb és nem feltétlenül egyirányú (fiatal-idős, kelet-nyugat) mozgásnak tételezi és talán éppen ezen metódusok mentén gondolható újra a fogalom, kerülhet ki a megszokott értelmezési keretből.



Olivia Mihaltianu
Film-Métrage, 35 mm Super 8 film, 1970



Noah Fischer
What happened to this state? Acceleration Currency, 2016, nyomtat, papír, 59×130 mm

