

VISSZACSATOLÁS
exindex antológia

A borítón: Látogatók nézik Hajas Tibor *Öndivatbemutató* című filmjét,
documenta 12 magazines projekt, documenta Halle, Kassel, 2007

LECKÉK SZERÉNYSÉGBŐL

Brian Holmes: <i>A rugalmas személyiség</i> (Erhardt Miklós bevezetőjével)	008
Carlos Basualdo: <i>Az ingatag intézmény</i> (Molnár Edit bevezetőjével)	033
Julie Ault: <i>A kiállítás mint politikai tér</i> (Zólyom Franciska bevezetőjével)	048
Claire Bishop: <i>A szociális fordulat</i> (Somogyi Hajnalka bevezetőjével)	058
Lev Manovich: <i>Posztmédiá esztétika</i> (KissPál Szabolcs bevezetőjével)	069
Jan Verwoert: <i>Leckék szerénységből</i> (Lázár Eszter bevezetőjével)	082

VISSZACSATOLÁS

Kotányi Attila: <i>Visszacsatolás</i>	088
Gregory Sholette: <i>Fütyüljük együtt a dallamot, Herr Adorno?</i>	096
Maja és Reuben Fowkes: <i>Érzéki ellenállás</i>	107
KMKK: <i>Panaszláda</i>	112
Erhardt Miklós: <i>Rituális realizmus</i>	119
Beöthy Balázs: <i>Intézményi együttműködés</i>	122
Mélyi József: <i>A budapesti Manifestától a Budapest Biennáléig</i>	124

A JELEN ARCHEOLÓGIÁJA

László Zsuzsa: <i>A modernitás és a modernizmus konfliktusa egy mézeskalács házban</i>	127
Beöthy Balázs: <i>Bent a kint, és viszont</i>	133
Hornyik Sándor: <i>Ideológiai keresztútzen</i>	138
Maja és Reuben Fowkes: <i>Új magaslatokra törve</i>	145
Tatai Erzsébet: <i>Hogyan csináljunk világot?</i>	148
Maja és Reuben Fowkes: <i>Ne reklamálj!</i>	154
Szombathy Bálint: <i>Hogyan működik a meggyőzés mechanizmusa?</i>	157
Mélyi József: <i>Egy torzó anatómiája</i>	159
Erhardt Miklós: <i>Információ</i>	165
Mélyi József: <i>Az oroszlán ősszel</i>	168
Tímár Olivér: <i>Derkó a metrón</i>	170
Mélyi József: <i>Kő a gyomorban</i>	176
Paksi Endre Lehel: <i>Derkovits-émlékséta</i>	178
decker: <i>„Szia Pikachu! - mondja a cica”</i>	183
Szombathy Bálint: <i>A festészet ideája, olajban</i>	185
Dékei Krisztina: <i>A zöld könyv</i>	187
Paksi Endre Lehel: <i>A szerző meglátja a műben a szobrászat értelmét felvilágítani, és terjeszteni kezdi azt</i>	190
Szombathy Bálint: <i>A homo technicus vívódásai</i>	193

Csatlós Judit: <i>A jelen archeológiája</i>	195
Dékei Krisztina: <i>Az örökkévalóság mozgó képei</i>	198
Peternák Miklós: <i>Möbius-tér</i>	201
Maria Marcos: <i>Ha soha senkinek nem lett volna tévéje</i>	203
Bódy Bori: <i>Pixelhiba a Kerengőben</i>	207
Eike: <i>Botrány a Várban</i>	209
Maria Marcos: <i>Pódium vagy kordon?</i>	211
Szombathy Bálint: <i>Művészvadják a nemzetgyűlésen</i>	215
Dékei Krisztina: <i>Transzcendens háromszög</i>	217

SZELÍD SZUBVERZIÓ

Süvecz Emese: <i>A rosszcsontság, vagy a kritikai közösségek hiánya...</i>	220
Erhardt Miklós: <i>A realista nem kritizál</i>	229
Maria Marcos: <i>Kontextus-légyapír</i>	232
Kotun Viktor: <i>A táblák hazudnak</i>	235
Csatlós Judit: <i>Használati utasítás helyett</i>	239
Angel Judit: <i>A kiállítás tere</i>	243
Maja és Reuben Fowkes: <i>A kevesebb gyönyörű</i>	246
Bak Árpád: <i>Az utcakő szemiotikája</i>	249
Bódy Bori: <i>Egy nagyot vagy sok kicsit?</i>	258
Kerekes Anna: <i>Empire, State, Building</i>	262
Beöthy Balázs: <i>Szelíd szubverzió</i>	266
Mélyi József: <i>Művészeti önterápia</i>	270
Stepanovic Tijana: <i>„Nem élni könnyebb”</i>	274
Szombathy Bálint: <i>A megtestesült elmélet</i>	277
Maria Marcos: <i>Az utópikus test</i>	272
Mélyi József: <i>Az év műtárgya</i>	285

CSAK AZ APRÓ KEZDEMÉNYEZÉSEK LEHETNEK HATÉKONYAK

Erhardt Miklós: <i>A művészetnek nem muszáj mindig birkaként viselkednie</i>	291
Eröss Nikolett: <i>Csak az apró kezdeményezések lehetnek hatékonyak</i>	301
Maria Marcos: <i>Intenzív passzivitás</i>	309
Turai Hedvig: <i>A váratlan magvai</i>	314

A nullás évek egyik katalizátora a világháló volt. Az információ termelésének, áramoltatásának és elrendezésének új konfigurációi számos diszciplínára hatottak ösztönzőleg, mi több, az interdiszciplinaritás irányába orientáltak. Ez a kötet sem jött volna létre a világháló nélkül.

Egyetlen kép sem került végül ebbe a képzőművészetre koncentráló kötetbe. Ennek oka a fennálló logisztikai korlátok mellett elsősorban az, hogy az antológia a szerkesztői szándék szerint azoknak az elméleti felvetéseknek és probléma-megszólító kritikai gyakorlatoknak kíván hangot adni, amelyek a művészeti termelés változóban lévő keretkondícióit elemzik és a nullás években a kortárs képzőművészet globális diszkurzív terében tetten érhetőek voltak. A kötet témája tehát elsősorban a művészetről való beszéd.

Jelen összeállítás nem törekszik teljességre, módszertana szerint inkább mintákat mutat fel, eseteket elemez, jelenségeket tematizál, összefüggéseket keres. A válogatás alapjául azok a szövegek szolgáltak, amelyek az *exindex* hálózati felületén láttak napvilágot az elmúlt években, az egyes tételek keletkezési dátuma meglehetősen szórását mutat.

A *Leckék szerénységéből* olyan elméleti forrásszövegeket tartalmaz, melyet a budapesti képzőművészeti szcéna egy-egy személyisége fordított le és ajánl figyelmünkbe, vagy azért, mert valamilyen szempontból relevánsnak, vagy mert éppen vitathatónak tartja azt.

A *Visszacsatolás* elmélet és gyakorlat összefüggéseire reflektál, intézménykritikai felhangokkal, globális, regionális és lokális szempontokat egyaránt játékba hozva.

A *jelen archeológiája* párhuzamos recenziókra épül, eltérő beszédmódokat ütköztet, annak reményében, hogy a reflexiók polifóniája hozzásegíthet minket a tárgyalt jelenségek árnyaltabb értelmezéséhez.

A *Szelíd szubverzió* szókimondó szövegei a kritikai távolságfelvétel és az értelmező megközelítés lehetséges módszereit alkalmazzák egy-egy konkrét mű, művelet, műcsoport, kiállítás aktuális példáján keresztül.

A *Csak az apró kezdeményezések lehetnek hatékonyak* beszélgetéseket tartalmaz a nemzetközi művészeti színtér néhány elkötelezett szereplőjével.

A szerkesztés során mindemellett folyamatosan azzal szembesültünk, mennyi minden marad ki, s mi mindenről kellene írni még. Noha az *exindex* hálózati felületén a kötetben szereplő írásokon túl még számos szöveg található, folyamatosan publikálunk újakat is. Mint ahogy az itt megjelenő írásoknak gyakran gazdagon felképzett változatai is elérhetőek ezen a háló-helyen.¹ Akinek tehát hiányoznának mégis a képek, megtalálja őket ott.

1. <http://exindex.hu>

LECKÉK
SZERÉNYSÉGBŐL

„Nincs cikibb, mint egy összeesküvés-elmélet.”

Sz. L.

A neoliberalista kapitalizmus sikerrel fordította feje tetejéről a talpára a 68-as kritikai mozgalmak célkitűzéseit – ahogy Guy Debord mondta volt: a besúgókból forradalmárokat, a forradalmárokból besúgókat csinált (csak egy közvetlen példa: a ‘forradalom’ kifejezés ma az üzleti csúcsmenedzsment körében válik regisztrált védjeggyé, míg a nagyvárosi dzsentrifikáció – hála a nyelvnek, a ‘dzsentri’ kifejezésnek azért itt megvan a maga aurája – jóhiszemű aktivista művészek lába nyomában jár). A Foucault-féle „kormány-fő” (gouvernementalité, bővebben lásd a szövegben) egyre szofisztikáltabban produkálja az öncenzúrát, az inherens kritikai hajlam a kritika kritikájával repít sosemvolt magasságokba – a mi vezérünk immár valóban bensőnkől vezérel, ami kreatívabb, olcsóbb, hatékonyabb és higiénikusabb is minden külső kényszernél.

Az amerikai Brian Holmes egyik meggyőző ellenpéldája a rosszhiszemű vélekedésnek, miszerint a politikai aktivizmus ifjúkori sajátosság, jól piacósítható divat, illetve frusztrált egyének terápiás táncszínháza volna csupán. Párizsban él, ott különböző politikai / művészeti aktivista projektek közreműködője, mint a Ne pas plier és a Bureau d’études. Művészetelmélettel, filozófiával és újságírással foglalkozik; a Nyugat-Európában virágkorát élő kritikai művészeti diskurzus kitermelte események megbecsült résztvevője. Azért is üdítő jelenség a kortárs művészet környezetében, mert kivételesen artikuláltan képes beszélni, ráadásul türelmesen és szégyentelenül alkalmazza az amerikai akadémiai közbeszéd és zsurnalizmus didaxisát: az elején elmondja, hogy miről fog beszélni, majd arról is beszél, közben több részleges summázást is beiktat, végül pedig levonja a konklúziót. Alábbi hosszú, 2002-es szövege nagyra törő próbálkozás, hogy a tömegével kínálkozó buktatókat nem elkerülve a jelenkori kritikai kultúra gyökereit és lehetőségeit foglalja össze. A szöveg informatív, kihívó, ugyanakkor gazdagon lábjegyzetelt – akár sorvezetőként is használható egy olyan, kritikailag alulmotivált művészeti életben, mint a mienk.

Erhardt Miklós

Brian Holmes

A RUGALMAS SZEMÉLYISÉG: EGY ÚJ KULTÚRKRITIKA FELÉ¹

Az ezredforduló eseményei, Seattle-től New Yorkig, megmutatták, hogy a globális kapitalizmus átfogó kritikája nemcsak lehetséges, de halaszthatatlan is — mielőtt még drámai módon megemelkedne a világ erőszakszintje. Az „unortodox” gazdaságelmélet² megújulásával megteremtődtek egy ilyen kritika alapjai. Most azonban nézzünk távolabb, a kortársi kapitalista kultúra kritikája felé.

A hatékony kultúrkritikának meg kell mutatnia a legfőbb hatalmi alakulatok és a mindennapi élet többé-kevésbé triviális esztétikája közötti kapcsolódásokat. Fel kell fednie a társadalmi viszonyok szisztematikusságát és minden érintettel szemben érvényesülő kényszerítő jellegét, még akkor is, amikor azon egyedi diskurzusokra, képekre és érzelmi attitűdökre mutat rá, amelyek dolga elfedni az egyenlőtlenséget és a durva erőszakot. Szét kell zúznia a konszenzus egyensúlyát azzal, hogy éppen arra világít rá, hogy pontosan mi a társadalmi konszenzus tárgya, arra, ahogyan a társadalom tolerálja a tolerálhatatlant. Az ilyen kritika nehezen szervesül a gyakorlattal, mivel két ellentétes szinten kell működnie: egyrészt megfelelő mélységben kell megértenie a társadalmi folyamatok komplexitását ahhoz, hogy meggyőzhesse a kutatókat, akiknek specializált tudására szüksége van, ugyanakkor a következtetéseit kellően feltűnő módon kell kifejezésre juttatnia ahhoz, hogy befolyással lehessen azokra, akiket leírni gondol — azokra, akiknek a viselkedésén a status quo átalakulása függ.

Ilyesfajta kritika létezett a közelmúltban; intellektuális fókusszal szolgált a hatvanas és hetvenes évek erőteljes és kiterjedt elégedetlenségének, segített az egész rendszer átalakításában. Mára, úgy tűnik, nyoma veszett. Az esztétikai dimenzió többé nem tűnik fel úgy, mint ostromlott híd a psziché és a társadalom objektív strukturái között. Mintha elveszítettük volna a tagadás ízét, egy

1. In: *Economising Culture*, szerk: Geoff Cox, Joasia Krysa and Anya Lewin, New York, Autonomedia, 2005. Újraeközlés a szerző szíves engedélyével.

2. A Társadalmi Világforum (*World Social Forum*), melyet első ízben Porto Alegreben rendeztek meg 2001-ben, szimbolizálja az elfordulást a neoklasszikus, vagy befektetői nézőpontú (supply-side) gazdaságelmélettől. További erőteljes szimbólum-értékkel bírnak Joseph Stiglitz közgazdász nyilvános vádjai egykori munkaadóival, a Világbankkal, illetve még jellemzőbben a Nemzetközi Valutaalap-pal (IMF), a neoklasszikus doktrína legfontosabb nemzetközi szervével szemben

rendszerellenes kritika ambícióját. A helyén nem találni mást, mint az angol-amerikai cultural studies végtelen variánsait — mely lényege szerint igenlő stratégia, eszköz, amely hozzáadott értéket termel, ahelyett, hogy értéket vonna el. Ma a cultural studies történetével érvelhetünk a tagadás megújítása, az ideológia-kritika mellett.

Ötvenes évek végi feltűnésekor a brit cultural studies megpróbálta a feje tetejére állítani a különböző esztétikai hierarchiakat, ahogy az irodalomkritika kifinomult nyelvezetét munkásosztályos gyakorlatokká és formákká alakította. Azzal, hogy populáris kifejezési módokkal „szennyezte be” és egyben formálta át az elit kultúrát, pozitív alternatívákat igyekezett kínálni a tömegmédiával kivetített dominancia új fajtáira. Ez a megközelítés nagymértékben kitágította a bevett kutatási tárgyak és akadémiai stílusok körét, s ezzel valószínűleg hozzájárult a népszerűségi ideáljához.³ Sőt, a cultural studies valódi iskolát teremtett a szellemi baloldalon, és egyfajta stratégiai szándékot alakított ki. Mindazonáltal, kulcsfontosságú elméleti eszköze a differenciált befogadás, vagy ‘egyzetetett olvasat’ fogalma volt — azaz a befogadó által az üzenetnek hozzáadott személyes hozzájárulása. Ezt a fogalmat eredetileg arra használták, hogy egy olyan modell szerint tárják fel a domináns üzenetek munkás-olvasatait, amely még az osztálytudat alapján állt.⁴ Mikor azonban az értelmezés hangsúlya a nyolcvanas években elszakadt az osztálydinamikától, a cultural studies azon egyedi csavarintások véget nem érő ünneplésévé lett, melyeket bármely egyén vagy csoport hozzáadhatott a globalizált média-össztermékhez. Ily módon pedig legitimált egy új, transznacionális fogyasztói ideológiát.⁵ Ez a tökéletes, kiszajátított, egyénített, etnicizált, belsővé lett elidegenedés diskurzusa.

Hogyan lehet ma a kultúrkritika újra hatékony? Egy ideáltípus megkonstruálása mellett fogok érvelni, amely képes felfedni a társadalmi hatalom kereszteződéseit a belső erkölcsi diszpozíciókkal és erotikus késztetésekkel.⁶ Ezt az ideáltípust rugalmas személyiségnek nevezem. A „rugalmas” kifejezés közvetlenül utal a jelenlegi gazdasági rendszerre, annak alkalmi munkaszerződéseire, naprakész termelési alakulatára, informatív termékeire és a pénzügyi szférában köröző virtuá-

3. A cultural studies rövid történetét – mint kezdetben népszerűségi mozgalom, majd későbbiekben a saját gyökereinek és lehetőségeinek egyre elméletibbé váló kutatása – lásd Williams (1989) *The Future of Cultural Studies* ill. *The Uses of Cultural Theory* c. munkáiban.

4. Lásd: Hall & Jefferson és mások (1993) *Resistance through Rituals* c. könyvét, különösen a kötet „elméleti áttekintés”-ét (9-74. o.)

5. A fordulat egyértelmű, ha a cultural studies-nek az amerikai akadémiai piacra történő tömeges exportját tekintjük, melynek első lépése Grossberg és mások (1992) antológiájának beemelése volt.

6. Az ideáltípus módszertani eszközét Max Weber fejlesztette ki *Protestáns etika és a kapitalizmus szelleme* c. művében; mint látni fogjuk, a Frankfurti Iskola mint vita-alakzatot vette át az ötvenes években.

lis valutától való abszolút függésére. Ugyanakkor utal számos nagyon is pozitív képre, mint a spontaneitás, a kreativitás, az együttműködés, a mobilitás, az egyenrangúságra épülő viszonyok, a különbözőség értéke, a közvetlen tapasztalatra való nyitottság. Aki közel érzi magát a hatvanas-hetvenes évek ellenkultúrájához, nyugodtan elmondhatja, hogy ezek bizony a mi kreációink, amelyek azonban egy új hegemonia torz tükrének a fogságába estek. Jelentős történelmi erőfeszítést követel mindannyiunktól, hogy a kortársi társadalom egészségtelensége tolerálható legyen.

A továbbiakban tekintsünk vissza a közelmúlt történelmére, hogy meglássuk, hogyan artikulálódott a második világháború utáni években egy hatékony kultúrkritika, előbb szellemi, majd társadalmi síkon. De azt is látni fogjuk, hogy a jelenlegi uralmi struktúrák részben éppen abból következnek, hogy ez a kibomló kritika képtelennek bizonyult elkerülni, hogy a kortárs kapitalizmus magába olvassza.

A tekintély ellen

A háborút követő időszak paradigmaticus kultúrkritikai példája az Institut für Sozialforschung — a másképpen Frankfurter Iskolaként ismert autonóm tudományos szervezet. Az iskola munkásságát a freudo-marxizmus formulájával foglalhatjuk össze a legegyszerűbben. De mit is jelent ez? Ha újra megnézzük a szövegeket, azt találjuk, hogy az intézet már 1936-ban a tekintély pszicho-szociológiai struktúrái körül építette fel uralom-elemzését. A *Studien über Autorität und Familie* célja az volt, hogy orvosolja „a hagyományos marxizmus képtelenségét, hogy magyarázattal szolgáljon a jelenségre, hogy a proletariátus vajon miért viselkedik olyan kelletlenül, mikor történelmi szerepének betöltéséről volna szó” (...). Ez a „kelletlenség” — azaz a munkásosztály lelkes faszálódása — csak úgy érthető meg, ha feltárjuk, milyen módon jelentkeznek a társadalmi erők a pszichében. A család feletti apai tekintély hanyatlása, és a társadalmi intézmények növekvő szerepe a gyermek személyiségének kialakításában olyan folyamatként kerültek bemutatásra, mint amely kéz a kézben halad a liberális, patrimonális kapitalizmus felszámolásával, amelynek árnyékában a tizenkilencedik századi burzsoá tulajdonos még közvetlenül ellenőrizte az örökölt családi tőkét. A huszadik századi monopolkapitalizmusban a hatalom a magánszemélyektől szervezett, személytelen testületekhez vándorolt. A tekintélynek való mazochisztikus alárendelődés Erich Fromm által leírt pszichés állapota elválaszthatatlan volt az új ipari kartellek mechanikus rendjétől, illetve azon képességüktől, hogy az egyéneket integrálják a tömegtermelési rendszer komplex technológiai és szervezési láncolataiba. Az „instrumentális ész” kulcsfogalma csírájában már itt megjelent. Ahogy Marcuse írja 1941-ben:

„A tények, amelyek az ember gondolatait és tetteit vezérik... a gépi folyamat tényei, mely maga úgy jelenik meg, mint az ésszerűség és célszerűség megtestesülése... A mechanizált tömegtermelés betölti az üres tereket, ahol az individualitás tételezhette magát.” (1988:143, 158)

Az Intézet korai munkásságában a tekintélyelvű fegyelem pszicho-szociológiai elemzése összekapcsolódott az instrumentális ész filozófiai fogalmával. Azonban hatékony rendszerellenes kri-

tikájuk nem kristályosodhatott volna ki a központi tervgazdaság elemzése nélkül, amelyek azt az 1930-as évek gazdasági válságára adott társadalmi és politikai válaszként értelmezték. Friedrich Pollock és Otto Kirchheimer az elsők között írták le a harmincas évek új „államkapitalizmusát”.⁷ Túllépvén a monopol-kapitalizmus hagyományos marxista ábrázolásán, amely az 1929-es válsággal beleütközött saját dialektikus ellentmondásába, Pollock és Kirchheimer határozott elmozdulást írtak le a liberális rendszertől, ahol a termelést és az elosztást még egyéni ágensek szerződéses piaci viszonyai vezérelték. Az új rendszer nem más, mint a menedzseri kapitalizmus, ahol a termelés és az elosztás viszonyát a központilag tervező állam kalkulálja. Az elmozdulás mértékét nemcsak a náci fennhatóságú német ipari kartellek, de a szovjet ötéves tervek és az amerikai New Deal is mutatta, megelőlegezván a Keynes-i jóléti államot. Az elemzés központjában újra csak az autoritás fogalmát találjuk. „Az államkapitalizmusban — írja Pollock — az emberek mint irányítók és irányítottak kerülnek kapcsolatba egymással”. (1988: 78) Vagy, Kirchheimer szavaival: „A fasiszmus azon a szinten lesz jellemző, ahol az egyén már tökéletesen elveszítette függetlenségét, és az állam az irányítói csoportokat ismeri el egyedüli legális felekként a politikai kompromisszumra.” (1988: 70)

A gazdasági válság megoldása, azaz a totális háború központi tervgazdasága, konkrét módon megmutatta, hogy Pollock miért is nevezte „létfonosságúnak” annak kutatását, hogy „az államkapitalizmus vajon demokratikus ellenőrzés alá vonható-e”. (1988) Ezt a vizsgálódást maga az Intézet vállalta fel amerikai száműzetése idején, mikor igyekezett nácizmus-elemzését a hidegháborús amerikai környezetre alkalmazni. Ma leginkább a kultúripar elméletére és kritikájára emlékszünk (Isd. az azonos című esszét), a maga idején azonban jóval fontosabb volt egy szociológiai kutatás, melyet *A tekintélyelvű személyiség* címmel publikáltak 1950-ben. A könyv, amelyet egy négytagú kutatócsoport — köztük Adorno — írt Horkheimer irányítása alatt, kísérlet volt arra, hogy a szociológia statisztikai módszereit alkalmazzák a fasisztoid karakterstruktúra tapasztalati beazonosítására. A kérdőív módszerének alkalmazásán keresztül igyekezett bizonyítani egy „új antropológiai típus” megjelenését, amelynek legfőbb karakterjegyei a merev konvencionális, a tekintélynek való behódolás, az ellenszegülés mindennemű szubjektívitásnak, hajlam a sztereotípiára, a hatalom és a keménység előtérbe helyezése, destruktivitás és cinizmus, a tudattalan érzelmi impulzusok kivetítése, illetve az eltúlzott érintettség a szexuális botrányokkal kapcsolatban. A korábbi tekintély-tárgyú tanulmányokkal egybecsengve ezek a vonások egy olyan családstruktúra viszonylatában jelentek meg, amelynek fő vonása már nem a patriarchális erő, hanem a gyengeség, ami arra vezet, hogy a szülők színlelik a gyermekeikkel szembeni fölényt, amely valójában már átszállt a társadalmi intézményekre.

7. Az „államkapitalizmus” kifejezés jellemzően a sztálini Szovjetunió bukott kommunizmusának megjelölésére szolgált, mint pl. Cliff-nél (1974); mindazonáltal a továbbfejlesztett fogalmat a Frankfurti Iskola, kisebb változtatásokkal, a Nagy Gazdasági Világválságot követő valamennyi központilag tervezett gazdasági alakulatra alkalmazta.

A tekintélyelvű személyiség a csúcspontja egy ideáltípus akaratlagosan programozott, interdiszciplináris konstrukciójának. Az ideál-típus lényegében a társadalmi én polémikus képe, amely a kritika különböző formáinak mutathat utat, illetve strukturálhatja azokat. A különböző kritikai álláspontok egybefogásának képessége az ideáltípus kulcseleme, amelynek fontossága messze túlmutat a kérdőív-tanulmányban alkalmazott statisztikai módszerekén. Adorno retorikai és esztétikai stratégiái például csak a tekintélyelvű személyiség dúsan strukturált képével szemben bevetve kerülnek erejük teljébe. Vegyük például az alábbi, az 1961-es *Commitment* című esszéből való idézetet: „A radikális jobboldal magazinjai és napilapjai folyton-folyvást felkavarják a megbotránkozás hullámaival mindennel szemben, ami természetellenes, túl intellektuális, morbid és dekadens: jól ismerik az olvasóikat. A szociálpszichológiának a tekintélyelvű személyiséggel kapcsolatos megállapításai őket igazolják. E típus alapjellemevonásai közé tartozik a konformizmus, a közvélemény és a társadalom megkövesedett homlokzata iránti tiszteletet, valamint az ellenállás minden olyan hatással szemben, amely megzavarja a rendjét, illetve olyan tudattalan belső elemeket idéz meg, amelyek létét nem lehet beismerni. Ez a mindenfajta idegennel vagy elidegenítővel szembeni ellenségesség sokkal jobban megfér bármiféle irodalmi realizmussal, deklarálja az magát akár kritikusként vagy szocialistának, mint olyan művekkel, amelyek nem esküsznek fel semmiféle politikai szlogenre, de amelyeknek már a megjelenése is elegendő, hogy szétzúzza a tekintélyelvű személyiséget vezérlő merev koordináta rendszert...” (Adorno 1988: 303)

Adorno azt igyekszik megmutatni, hogy a brechti vagy sartré-i politikai elkötelezettség hogyan simulhat fokozatosan bele a tekintélyelvű állam rendjének vak ölelésébe. Ilyen körülmények között Beckett vagy Schönberg töredezett, rejtélyes formái több politikai jelentőséget hordozhatnak, mint bármiféle kollektív tüntetési felhívás valamely ügy mellett. Egyszerre irányulván a megelégedett individualizmus gyenge belső harmóniája és egy kizsákmányoló rendszer jóval erőteljesebb totalizáló hatásai ellen, az esztétikai forma Adorno víziójában egyfajta tiltakozóerővé lesz azáltal, hogy elutasítja a valódi ellentmondások hamis feloldását. Amint egyik szónoki lendületű mondatában írja: „Nem az a művészet tiszte, hogy alternatívákat mutasson fel, hanem hogy pusztán a formájával ellene szegüljön a világ menetének, ahol állandóan pisztolyt tartanak az ember fejéhez.” (Adorno 1988: 304)

Nem az a dolgunk, hogy valamiféle perlekedést indítsunk azon, hogy vajon Adorno hogyan is értette pontosan az ellentmondásos formáknak ezt az ellenállását. Jóval érdekesebb azt meglátni, hogy egy összehangolt kritika hogyan vezetheti a társadalmat a valódi ellenálláshoz. A legfontosabb figura ebben a tekintetben Herbert Marcuse, akinek 1964-es *Az egydimenziós ember* című könyve nemzetközi bestseller lett, különösen Franciaországban. A diákok 68 májusának megmozdulásaiban „Marx, Mao, Marcuse” feliratú táblákat hordoztak. De ez csak azt mutatja, hogy Marcuse, a maga közvetlenül forradalmi hozzáállásával, egyfajta jelképpé vált, melyben összefutott a tekintélyelvű állam, az ipari fegyelem és a tömegmédiákritikája. Franciaországban Sartre már írt a „sorozatgyártású ember”-ről, Cornelius Castoriadis pedig kidolgozta a bürokratikus produktivizmus kritikáját. Amerikában az üzleti író William Whyte már 1956-ban figyel-

meztetett a „szervezeti ember” megjelenésével járó veszélyekre, míg 1961-ben egy leköszönő elnök, Dwight D. Eisenhower szövegeztetett az „katonai-ipari komplexum” technológiai fenyegetéséről. A kritika a televíziót nevezte meg a kapitalizmus legfőbb propaganda-eszközeként, kezdve az amerikai Vance Packard 1957-es *The Hidden Persuaders (Rejtett rábeszélők)* című könyvével, majd immár jóval radikálisabban Barthes *Mitológiák*-jával, és mindenek előtt Debord művével, *A spektákulum társadalmá*-val. Ivan Illich és Paul Goodman az iskolarendszert támadják, mint a társadalmi idomítás központi erejét, R.D. Laing és Felix Guattari kidolgozza az anti-pszichiátria, Henri Lefebvre az anti-urbanizmus programját, mely utóbbit a szituacionisták fejlesztettek tovább a *dérive*, vagy „sodródás” gyakorlatával. *Essay on Liberation* című, közvetlenül 68 után írott szövegében Marcuse egyenesen egyfajta tömeges szürrealizmus hirtelen megjelenéséről beszélt — amely, úgy vélte, összekapcsolódhat a rasszosodott amerikai lumpenproletariátus lázadásával, illetve egy széleskörű felkeléssel a Harmadik Világban.

Nem gondolom, hogy mindez a felforgató tevékenység közvetlenül kötődne a Frankfurter Iskola munkásságához. De annyi bizonyos, hogy a hatvanas évek végi, hetvenes évek eleji „Nagy Elutasítás” nyilvánvalóan a katonai-ipari komplexum, az általa kitermelt parancsolgatás és munkahelyi fegyelem, illetve az ezeket a realitásokat jótékonyan eltakaró, hízelkedő kulturális ipar ellen, és elsősorban a „tekintélyelvű személyiség” egzisztenciális és pszicho-szociális kondíciója ellen irányult. Ebben egyetérteni látszik a jobboldali szociológus, Samuel Huntington is, mikor a hatvanas évek lázadásait úgy írta le, mint „általános kihívást a tekintély, a nyilvános- és magán-szféra ellen” (Crozier et al. 1975: 74). Persze, ez csak annak igazolása, ami amúgy is nyilvánvaló. A hetvenes évek Amerikájában lépten-nyomon az ellenkultúra szlogenjébe lehetett ütközni: „Question Authority!”.

Az eddigiekben igyekeztem megvilágítani egy olyan hatékony rendszerellenes mozgalom intellektuális háttérét, amely egyszerre irányul a kapitalista produktivizmus kulturális, illetve a szubjektumra kifejtett hatásai ellen. Mindezt hatékonyan foglalja össze az egyik híres francia graffiti: *On ne peut pas tomber amoureux d'une courbe de croissance* (Nem lehet beleszeretni egy növekedési görbébe). Ez a 68 májusi falfelirat minden erotikájával a rendszerellenes kritika eddig általam nem említett, pozitív tartalmára is utal: nevesül az egyenlőség és a társadalmi egység, az osztálymegosztottság eltörlésének vágyára. Az 1968-as radikális diákság alapvető követelése az önrányítás és a közvetlen demokrácia megvalósítása voltak, s egyben ez volt baloldali ideológiájuk messze a legveszedelmesebb vonása.⁸ Jürgen Habermas írta 1973-ban: „A

8. A párizsi *veszettek* szavaival: “Melyek a tanács hatalom lényegi jellemvonásai? Minden külsődleges hatalom eltörlése – Közvetlen és totális demokrácia – Döntés és végrehajtás gyakorlati egyesítése – Küldöttek, akik bármely pillanatban visszahívhatók azok által, akik meghatalmazták őket – A hierarchia és a független szakosodványok eltörlése – A szabaddá tett élet valamennyi feltételének tudatos kezelése és átalakítása – Folytonos kreatív, tömeges részvétel – Nemzetközi kiterjedés és koordináció. Ezek a jelenlegi követelmények. Ezt jelenti az önrányítás. (Egy

polgárok valódi részvétele a politikai akaratformálás folyamataiban, azaz a lényegi demokrácia, tudatosíthatja az adminisztratív eszközökkel társadalmásított termelés és az értékfölbblet állandó privát kisajátítása és használata közti ellentmondást.” (1975: 36) Más szóval, a fokozódó demokratikus részvétel gyorsan megmutatná az embereknek a valódi érdekeiket. Huntington újra csak egyetérteni látszik, mikor a maga részéről úgy írja le a fejlett társadalmak „válságát”, mint a „demokrácia túlságát” (Crozier et al. 1975: 113).

Talán valaki még emlékszik, hogy a hírhedt *Háromoldali Bizottsági beszámoló* (1975), amelyben Huntington a fenti megjegyzést tette, legfőbb gondja éppen a hatvanas évek társadalmi mozgalmából ébredő fejlett társadalmak növekvő „kormányozhatatlansága” volt. Az is eszünkbe juthat, hogy a kormányozhatatlanság szelleme volt éppen az a csapás, amellyel szemben Margaret Thatcher Angliában sikeresen végrehajtotta a maga „konzervatív forradalmát”.⁹ Más szóval, amit Huntington a hatvanas évek „demokratikus nyugtalanságának” nevez, volt a háttér, amelyből a jelenlegi neoliberális hegemónia kiemelkedett. A kérdés tehát, amit itt fel szeretnék tenni, így hangzik: hogyan szívták fel a posztindusztriális társadalmak a „demokrácia túlságát”, amely a tekintély-ellenes felkelésekben szabadult fel? Vagyis, végül milyen módon tették a hatvanas évek elfogadhatóvá a kilencvenes éveket?

Oszd meg és tedd a magadévá!¹⁰

„A kooptáció komoly története, amely a nagyvállalati szellemet a maga helyén kezelné, nem mint valami gúnyrajzot, még nincsen megírva”, mondja az amerikai történész és kultúrkritikus, Thomas Frank (1997:8), aki *The Conquest of Cool* című, a hirdetési-és divatipar történetét tárgyaló művében megkísérli összefoglalni azokat az egyedi stratégiákat, amelyek révén az, ami a hatvanas években ‘hip’ volt, a kilencvenes évekre már egyeduralkodó lett, átalakítván a konformizmus neveltségessé tételére épülő kulturális ipart egy még erőteljesebb ágazattá, amelynek alapja az „autenticitás, az individualitás, a másság és a lázadás” túltengő kínálata. Példák tömegén keresztül mutatja meg, hogy a hatvanas évek lemorzsolódott középosztálybeli fiataljainak vágyai hogyan váltak hirtelen piaci áruvá. Elkerülvén valamiféle szimpla manipulációs elmélet csapdáját, Frank azzal a következtetéssel zárja gondolatait, hogy a dologban részt vett hirdetési szakembereknek és divattervezőknek elemi érdeke volt a rendszer átalakítása. Az eredmény annak az ideológiának a változása volt, „amellyel az üzleti élet magyarázta a nemzet élete feletti uralmát” — olyan változás, amelyet — bár csak érintőlegesen — a szerző David Harvey „rugalmas felhalmozási” elméletéhez (1997: 229)¹¹ köt. A stilisztikai

1968. május 30-i kiáltványból , aláírás: VESZETTEK ÉS SZITUACIONISTÁK NEMZETKÖZI BIZOTTSÁGA, TANÁCS A FOGLALÁSOK MEGTARTÁSÁÉRT
9. A „konzervatív forradalom” leírását lásd: Dixon-nál (1998)

10. A szituacionista ízű „recuperation” kifejezés fordításával mindig gond van. A kifejezés eredeti kontextusában azt a mozgást írja le, amellyel a domináns rendszer magába építi, „újra-hasznosítja” az eredetileg ellene irányuló tetteket, üzeneteket – kritikát. (*a ford.*)

11. Harvey (1990: 25, 233)

kooptáció krónikáján túl még meg kell magyaráznunk az új gazdasági rend egyéni mozgatórugóinak, ideológiai öngazolásainak és komplex társadalmi-technikai funkcióinak keresztkapcsolatait.

Kiindulópontnak választhatjuk Piore és Sabel gazdaságelemzők néhány szuggesztív megjegyzését, a *The Second Industrial Divide* (A második ipari vízválasztó, 1984) című munkából. Ebben a szerzők egyfajta szabályozási válságról beszélnek, melynek „lényegi vonása a felismerés, hogy a meglévő intézmények már nem tudják biztosítani a funkcionális megfelelést a javak termelése és fogyasztása között” (1984:4). Az ipari társadalmak történetében két ilyen válságot írnak le, melyeket ehelyütt már vizsgáltunk a Frankfurti Iskola összefüggésében: „a nagy ipari testületek megjelenése a tizenkilencedik század végén, illetve a Keynes-i jóléti állam megjelenése a harmincas években” (1984: 5). Korunkban körvonalazódott egy harmadik válság: a hetvenes évek elhúzódó recessziója, kicsúcsosodván az 1973-as és 1979-es olajsokkban, amelyet az egész évtizeden áthúzódó munkavállalói nyugtalanság kísért. Ez a válság okozta a fordista tömegtermelési mód és a jóléti állam intézményi összeomlását, megteremtven ezzel a feltételeket egy ipari vízválasztóhoz, amelyet a szerzők a nyolcvanas évek elejére helyeznek „Azokat a rövid pillanatok, amikor az ipari fejlődés nyomvonala maga válik kérdésessé, ipari vízválasztóknak nevezzük. Ilyen pillanatokban látszólag a lehető legeltérőbb természetű társadalmi konfliktusok határozzák meg a technológiai fejlődés további irányát a következő évtizedekre. Jóllehet az ipari szakemberek, munkások, politikusok és értelmiségiek esetleg csak homályosan vannak tudatában annak, hogy technológiai választások állnak előttük, tetteikkel és döntéseikkel mégis meghatározzák a jövő gazdasági intézményeit. Az ipari vízválasztók adják tehát a hátteret vagy a keretet a rájuk következő regulációs válságokhoz.” (Sabel 1984:5)

A szerzők, észak-olaszországi megfigyelésekre hivatkozva, egy „rugalmas specializáció”-nak keresztelt termelési rendszer megjelenéséről számolnak be, amelyet úgy jellemeznek, mint „a folyamatos innováció stratégiája: alkalmazkodás a szakadatlan változáshoz, nem pedig folytonos erőfeszítés annak kézbentartására” (1984: 16). Az új stratégia elfordul a háború utáni évek központosított gazdaságtervezésétől; kis, független termelőegységekkel halad előre, amelyek jól képzett munkaerőt és több felhasználású eszközkészletet alkalmaznak, illetve viszonylagosan spontán együttműködésre törekuszenek a többi hasonló teammal, hogy alacsony költségszinten és naprakészen alkalmazkodhassanak a gyorsan változó piaci kereslethez. Ezek a vállalkozások, úgy tűnt, visszatértek a tizenkilencedik századot jellemző, iparosok közötti szociális viszonyokhoz, mielőtt még az első ipari vízválasztó elvezetett volna az ipari gépparkok bevezetéséhez és a tömegtermelési rendszerhez¹². A valóság

12. Az Észak-Olaszországi ipari újítások inspirálta kutatást átszövik „kulturalista” vagy „intézményi” elméletek, melyek szerint a gazdasági szervezeti formák az átfogó társadalmi struktúrákból nőnének ki, gyakran a premodern hagyományra való hivatkozásokkal. Ezek a hivatkozások misztifikációk. Ahogy Toni Negri írja: „Nem a valaha volt munkatípusok emléke vezeti a masszív taylorista ipar kizsigerelt munkásait, eleinte a kettős foglalkoztatottsághoz, majd a fekete munkaerőpiacra, majd a

azonban, Észak-Olaszországban és azon túl is, jóval összetettebbnek bizonyult annál, amit a szerzők 1984-ben előre láthattak; Piore és Sabel nem jósolhatták meg, hogy miféle szubjektív és szervezeti fontosságra tesz majd szert egyetlen árukészlet, távol bármitől, ami a tizenkilencedik századhoz volna köthető: a személyi számítógépről és a távközlési eszközökről van szó.¹³ Mindazonáltal az általuk leírt viszony az intézményi szabályozás válsága és az ipari vízvélasztó között, segíthet megérteni a kulcsfontosságú szerepet, amelyet a társadalmi konfliktus — és az azt koncentrálni segítő kultúrkritika — játszott mai világunk szervezeti formáinak és technológiájának kialakításában.

Miféle konfliktusok tették tehát a számítástechnikát és a távközlést a hetvenes évek recessziója után elindult gazdasági fejlődés új hullámának központi termékévé? Hogyan befolyásolták ezek a konfliktusok a munkavállalókat, a menedzsmentet és a fogyasztási módokat? Mely társadalmi csoportok integrálódtak a rugalmas kapitalizmus új hegemóniájába és hogyan? Melyek lettek elutasítva vagy erőszakosan kizárva, és hogyan tették elfogadhatóvá ezt az erőszakot?

Fenti kérdésekre mindezekig a legszuggesztívebb válaszokat Luc Boltanski és Eve Chiapello *Le nouvelle esprit du capitalisme (Az új kapitalista szellem)* című, 1999-ben megjelent könyvében találjuk.¹⁴ Tételük szerint a kapitalizmus minden korszaka vagy „szelleme” azzal kell, hogy igazolja a maga irracionális készletét és a felhalmozásra, hogy legalább részben integrálja vagy „újra hasznosítja” (recuperate) az előző korszak kritikáját, hogy a rendszer így újra tolerálhatóvá válik — ha másnak nem is, de irányítói számára. Két nagy, kapitalizmus elleni kihívását határoznak meg: a kizsákmányolás kritikáját, amit „társadalomkritikának” neveznek, s amely hagyományosan a munkásmozgalomhoz kötődik, illetve az elidegenedés kritikáját, amit „művészi kritikának” neveznek. Utóbbi, mint mondják, hagyományosan kisebb hatókörű, irodalmi ügy volt; azonban

decentralizált munkához és a vállalkozás elindításához, hanem a munkavezető diktálta munkaritmus elleni harc, illetve a szakszervezet elleni harc... Csak akkor tudjuk megérteni a decentralizált munka némely kezdeti jellemvonását, ha a 'munka elutasítását' fogjuk fel motivációs alapként a gyárak elhagyására.” (Lazzarato, 1993:46)

13. Piore és Sabel természetesen jól látták a programozható gyártóeszközök szerepét a rugalmas termelésben (1984: 26-20). Általánosságban megjegyzik, hogy „a kompjúter vonzereje – ahogy azt etnográfiai tanulmányok dokumentálják – abban áll, hogy a felhasználó megfeleltetheti a saját céljainak és a saját gondolkodási szokásainak” (1984:261), azonban nem látják előre, hogy ennek mekkora hatása lehet, azaz, hogy az új-gazdaság milyen mértékben épül majd erre a vonzóra.

14. A továbbiakhoz lásd: (1999:208-85). A szerzők a weberi módszertan segítségével javasolják a kapitalista vállalkozó, a „kapcsolati ember” új típus-ideálját. Ezt a típus-ideált nem kötik szisztematikusan egy új szociálpolitikai rendhez és termelési-fogyasztási módhoz, és nem is ragadják meg teljes mélységében kétértelműséget, amelyre a flexibilis típust hatvannyolcas gyökerei determinálják; azonban tökéletes leírását adják az ideológiának, amely azért jött létre, hogy semlegesítse ezt a kétértelműséget.

a fontossága sokat nőtt, miután a jóléti állam egyetemei megemelték a közműveltség szintjét. Boltanski és Chiapello a 68-as zavargásoktól indulva — mikor is a critique sociale szövetségre lépett a critique artiste-tel — követik a nagyobb francia társadalmi csoportok sorsát. Megmutatják, hogy a munkavállalók legszervezettebb frakciója előzmények nélküli gazdasági előnyökhöz jutott, még ha ezt követően fokozatosan újraszervezték is a termelést, illetve kihelyezték azt a szakszervezeti ellenőrzés és állami szabályozás hatálya alól. Ugyanakkor azt is megmutatják, ahogyan a fiatal, feltörekvő menedzseri osztály, akár még az egyetemeken, vagy a vállalkozói ranglétra alsóbb fokain, a legfontosabb tényezővé lett a tekintélyelvűség és a bürokratikus személytelenség művészi kritikájában. Boltanski és Chiapello könyvének erőssége, hogy világossá teszi, hogyan tudott a network szervezeti alakzata mágikus válasszal szolgálni az ötvenes-hatvanas évek rendszerellenes kultúrkritikájára — mágikus válasszal, legalábbis a feltörekvő menedzseri osztály számára.

Miben áll hálózati szervezés és termelés társadalmi és esztétikai vonzereje? Elsősorban is gyengült a merev, tekintélyelvű hierarchia nyomása azáltal, hogy kiküszöbölődött a fordista vállalkozás komplex középvezetői ranglétrája, és lehetőség nyílt a hálózat tagjai között az egyéni kapcsolatokra épülő rugalmas rendszer kialakulására. Másodsorban, a hálózat bátoríthatja a spontán kommunikációt, a kreativitást és a relációs fluiditást mint a termelékenység és a motiváció eszközeit, s ezzel megszűnik a személytelen, racionalizált folyamatok elidegenítő hatása. Harmadsorban, lehetőségessé, sőt, követelménnyé válhat a kiterjesztett mobilitás, amennyiben a munkaeszközök miniaturizálódnak, sőt, tisztán mentálissá válnak, s így a munkavégzés a telekommunikációs csatornákon keresztül is lehetséges lesz. Negyedsorban, csökken a termék-sztenderdizáció — a tömegtermelési mód individuális elidegenedésének legláthatóbb jegye — súlya, azzal, hogy olyan kisméretű, sőt, mikro-termelési hálózatok jönnek létre, amelyek kisszériás fogyasztási cikkeket gyártanak, vagy személyre szabott szolgáltatásokat végeznek.¹⁵ Ötödször, vágyat lehet kelteni, és új, gyorsan elévülő, közvetlenül a kulturális térre építő termékeket alkotni (lásd elsősorban a multimediális termékeket), így egyszerre elégítve ki az alkalmazotti és a fogyasztói jelentés-keresletet, illetve részben megoldva a fordista gyárakban előállított tartós fogyasztói cikkek iránti csökkenő kereslet problémáját. Fenti előnyöket összefoglalandó azt mondhatjuk, hogy a hálózati szerveződés visszahelyezi a fogyasztót — azaz a professzionális fogyasztót (prosumer) — önmaga tulajdonába, míg a hagyományos cégek igyekeztek megvásárolni az énjüket, mint munkaerőárut. Immár nem kényszerítő fejelemről, hanem egy új típusú, belsővé tett elhivatottságról van szó; minden egyes projekt

15. Andrea Branzi olasz dizájnér, az Észak-Olaszországi átalakulás egyik vezetője és leírója, megkülönbözteti a „homogén metropoliszt”, ahol a tömegtermelési ipari dizájn a meghatározó, illetve a „hibrid metropoliszt”, „amely a klasszikus modernitás és a racionalizmus válságából született, és amely feltárja a piaci réseket, felfedezi a robot vezérlésű gyártósorokat, az egyénített terméksorokat, és az etnikai és kulturális kisebbségeket”. (*The Poetics of Balance: Interview with Andrea Branzi*, in: F. Burkhardt és C. Morozzi, Andrea Branzi (nem datálva: 45) Paris, Editions Dis-Voir.

egy-egy hívó szó a kreatív önkiteljesítésre, és mostantól ez formálja és irányítja az alkalmazottak viselkedését. Kezd eltűnni az éles határvonal termelés és fogyasztás között, és eltűnni látszik az elidegenedés is, amint az egyének arra törekszenek, hogy keverjék egymással a munkát és a szórakozást.¹⁶ Még maguk a cégek is kezdik kvalitatív módon kezelni a munkát, mint a kreatív aktivitás és az önmegvalósítás szféráját. A „kapcsolati ember” — azaz, az én szóhasználatomban, a networker — kiszabadult a közvetlen ellenőrzés és a bénító elidegenedés alól, hogy a saját megelégedésére szolgáló tevékenységének menedzsere legyen — mindaddig persze, amíg ez a tevékenység egy bizonyos ponton átfordul értékelhető gazdasági cserévé, ami a hálózatban való megmaradás elengedhetetlen feltétele.

Érthető, hogy a Thomas Frank által jellemzett fiatal reklámszakembereknek és divattervezőknek elemi személyes érdekük fűződött a hierarchia fellazításához. De a networker örömteli önbirtoklásának és önrányításának van egy ideológiai előnye is: azzal, hogy választ ad 68 májusának követeléseire, ez lesz a tökéletes legitimációs érv amellet, hogy a kapitalista osztály folytassa a jóléti állam nehézkes, bürokratikus, elidegenítő, haszon-elszívó struktúráinak — egyben tehát a munkásosztály társadalomkritikán keresztül elért legfontosabb történelmi eredményeinek — lebontását. Az elidegenedés esztétikai kritikájának kooptálásával a hálózati vállalkozás kultúrája képes volt a munkásmozgalom fokozatos kiszorítására és a szociális programok lebontására. Így — a Raymond Williams által „szelektív tradíció”-nak (1989)¹⁷ nevezett folyamat eredményeképpen — megjelent egy szelektív, tendenciózus művészeti kritika, egyik legfontosabb kötőelemeként annak az új hegemoniának, amelyet a nyolcvanas évek elején Reagan és Thatcher talált fel, majd a kilencvenes években Clinton és az utánozhatatlan Tony Blair tökéletesített.

Hogy összeszedje magát a hatvanas-hetvenes évek megtorpanása után, a kapitalizmusnak duplán rugalmassá kellett válnia — bevezette az alkalmi munkaszerződéseket és a „delokalizált” gyártóhelyeket, hogy kibújhasson a jóléti állam szabályozása alól, és arra használta fel ezt a töredezett

16. *L'individu incertain* (A bizonytalan egyén) című munkájában Alain Ehrenberg szociológus úgy írja le a háború utáni fogyasztási módot, mint amit „a (tévé) képernyőre bámuló passzív néző, és az elidegenedés modellje által meghatározott kritika dominanciája jellemez”. Ezután korunk kompjúter-termináljának pozitív konnotációit egy olyan kommunikációs modellhez köti, „mely az aktivitás és a viszony, valamint az önmegvalósítás mint uralkodó fogyasztói sztereotípiá tematikája alapján szervezett egyének közötti cserét mozdítja elő.” (1999: 240) Érdekes megfigyelni, hogy a kritika eltűnt a második modellből.

17. A „szelektív hagyomány” kifejezést Raymond William *When was modernism?* (Mikor volt a modernizmus? – 1989) című esszéjéből emeltem ki; ez és az ezt követő szöveg tartalmazza William vélhetőleg legmélyebb gondolatait a kapitalista elidegenedés szerepéről az esztétikai formák történeti fejlődésében.

termelői apparátust, hogy fogyasztói mézesmadzagokat és lelkesítő karriereket kreáljon a potenciálisan forradalmár menedzserek és értelmiségiek lojalitását visszanyerendő. Ez a kettős mozgás nyitott utat a David Harvey által „rugalmas felhalmozás”-ként megnevezett rendszer felemelkedése előtt. Harvey evvel a fogalommal nemcsak az új munkafolyamatok struktúráját és fegyelmi rendjét írja le, de egyben a személyre szabott, gyorsan elavuló termékek formáját és élettartamát, valamint az új, illékonyabb fogyasztási módokat is, amelyeket a rendszer promotál (1990: 141-148). A kortársi kultúrkritika szükségleteinek megfelelően az átalakulás lényegi elemeként kell felismernünk a szerepet, amelyet a világszerte high-tech sweatshopokban előállított kompjüterek és a kapcsolódó távközlési eszközök játszottak a folyamatban. A kompjüter technikai értelemben nem több, mint egy számológép, amely a lehető legmerevebb rendezőelvek alapján működik, társadalmi használata mégis egyfajta kép- és nyelvgépezetté tette: produktív eszközévé, kommunikációs vektorává és elengedhetetlen vevőkészülékévé az anyagtalán javaknak és a szemiotikus, sőt érzelmi szolgáltatásoknak, melyek ma a gazdaság vezető szektorát adják.¹⁸

A kompjüter és kiszolgáló eszközei egyszerre ipari és kulturális szerszámok — egyfajta kompromisszumot jelentenek ellenőrzés és kreativitás között, amely időleges megoldást kínált a művészi kritika által gerjesztett kulturális válságra. A mozgási szabadság, amely a nomadizmus és a kóborlási vágy alakzataiban idealizálható, e kompromisszum egyik központi eleme. A laptop szabaddá teszi az utat a szellemi munkás vagy a nomád menedzser előtt, hogy a mobilitás mind fizikai, mind képzeletbeli formáit megéltse, miközben az ellenőrzés hordozható eszközöként is szolgál az alkalmi munkavállaló és a töredezett gyártási folyamat felett. Sikeresen miniatürizálja a hozzáférést a megmaradt bürokratikus funkciókhoz, míg egyben privát csatornát is nyit a virtuális vagy „fiktív” tőke világába, a pénzügyi piacokra, ahol az értéktöbblet mintegy varázslásra képződik, a környezeti romlás felhalmozódó jelei ellenére. Ily módon a hálózat szervezési paradigmája olyan autonómiát nyújt, amely egy újfajta produktív fegyelem felé mutathat, ahol a társadalmi kapcsolatok távirányítása — állandóan nyitottan a kettős értelmezésre — kulcsfontosságú tényező. Ha felismerjük a hálózati kompjüter mélységes ambivalenciáját — azaz a

18. *Immaterial Labour* (Anyagtalan munka) című szövegében Maurizio Lazzarato bevezeti az esztétikai termelés fogalmát: „Ha megkíséreljük megragadni a társadalmi kommunikáció kialakulása, illetve a ‘gazdaságinak’ való alárendelődése folyamatának lényegét, hasznosabbnak tűnik a termelés ‘materiális’ modellje helyett az ‘esztétikai’ modell alkalmazása, amely feltételez szerzőt, reprodukciót és befogadást... A ‘szerző’ el kell veszítse individuális dimenzióit és át kell változnia iparilag szervezett termelési folyamatá (munkamegosztással, befektetéssel, megrendeléssel és így tovább), a ‘reprodukciónál’ a profitképzés imperatívuszainak megfelelően szervezett tömeges reprodukció lesz, a közönség (‘befogadás’) pedig hajlik arra, hogy fogyasztó/kommunikátorrá váljon.” (Lazzarato 1996: 144). A szerzői szerep ilyen ipari szerveződését lehetővé tévő kulcseszköz a kompjüter, mely az állandó visszajelzés viszonyát biztosítja a kommunikáló közönséggel.

módot, ahogyan kommunikációs és kreatív lehetőségei megalapozták az ideológiát, amely elfedi távirányítói funkcióit —, akkor felismertük az egyeduralkodó kompromisszum lényegét és törékenségét is, amelynek alapjára a globalizáló tőke rugalmas felhalmozási rendjét építették.

A gyártás földrajzi szétszórtsága és globális koordinációja, a naprakész termelés és konténeres szállítási rendszer, a fogyasztói ciklusok általános felgyorsulása, illetve a túlhalmozott tőke beszárgulása a villámsebességű pénzügyi szférába, melynek mozgásait egyszerre tükrözi és gerjeszti a globális média hasonlóan gyors fejlődése: lényegi vonásai ezek a hetvenes évek vége óta alakuló rugalmas felhalmozási rendszernek. David Harvey, példászerű marxista módon, a tőkének ezt a transznacionális újra-bevetését reakcióként látta a munkásmozgalmi harcokra, amelyek egyre inkább korlátozták a források és a munkaerő kizsákmányolását a nemzetileg szabályozott gazdasági térben. Piore és Sabel érvelése igen hasonló ehhez, mikor azt állítják, hogy az ipari vízváltató idején „egymástól látszólag teljesen független társadalmi konfliktusok határozzák meg a technológiai fejlődés irányát”. Még ha nem is sikerült megragadniuk az általuk leírt ideáltípus teljes kétértelműségét, mégis elsősorban Boltanski és Chiapello analitikus megosztása — a hatvanas évek mozgalmainak művészi és a társadalmi kritikája között — segít hozzá, hogy megértsük, hogyan kezdtek kikristályosodni a rugalmas személyiség specifikus esztétikai hajlamai és szervezeti struktúrái a nyolcvanas évektől kezdődően, így tévén teljessé a folyamatot, melyben a kapitalizmus felépült a hatvanas évek demokratikus forrongásából — s egyben magába építette azt.

Új uralom alatt

Azért nem akarok elszakadni a társadalmi formától, amelyet a hetvenes évek recesszióját követő tőkeátcsoportosítás során a számítógépek és a távközlés vettek fel, mert ezek a technológiák és különböző felhasználásaik, központi szerepet játszottak a mai globális információs gazdaság kialakulásában. E gazdaság legfejlettebb állapotát jellemezve Manuel Castells írja, hogy „az új információs technológiai iparágak termékei információ feldolgozó eszközök, vagy maga az információ-feldolgozás” (1996: 67). Ezzel jelzi az utat, amelyen a kulturális kifejezés, multimédiává újrakódolva és feldolgozva, beléphet a digitális kommunikáció hozzáadott érték-képző hurkába. Valójában úgy érti, hogy be kell lépnie: „Minden más üzenet visszabomlik individuális képzelődéssé vagy egyre erősebben marginalizált, csak a személyek közvetlen kapcsolatában élő szubkultúrává” (1996: 374). Azonban Castells hajlamos a belépés feltételeit alapvetően technikaiként elgondolni, anélkül, hogy figyelembe venné az elvet, amely szerint a társadalmi, politikai és kulturális viszonyok mintázata meghatározhatja magát a technológiát. A szubjektív és a kollektív hatóerő kérdését tisztán a hálózat elsődleges választása vagy elutasítása alapján fogja fel, mely döntést ezek után az uralkodó rendszeren belüli vagy az azon kívüli lét többé-kevésbé járható útja követi. Maga a hálózat nála nem forma, hanem elrendeltetés. A rendszer megváltoztatásának lehetősége fel sem merül.

A kritikus megközelítés ezzel szemben úgy láttathatja a számítógépeket és távközlési eszközöket, mint specifikus, jól hajlítható konfigurációkat, azon a tágabb kereten belül, amelyet

Michel Foucault-val „gouverna-mentalitásnak” nevezhetünk. Foucault úgy jellemzi ezt (azaz a ’governmentality’-t¹⁹), mint „olyan gyakorlatok teljes készletét, amelyek arra szolgálnak, hogy kialakítsák, definiálják, szervezzék és instrumentalizálják a különböző stratégiákat, melyekkel az egyének szabadon élhetnek egymás felé” (1994: 728).²⁰ Itt a kényszer szintjének meghatározása a központi kérdés, túl azon, amit Foucault szabadságként fog fel — az egyének közti hatalmi viszonyok nyílt terepén, ahol mindenki azon igyekszik, hogy „vezesse a másik életvezetését”, olyan stratégiákkal, amelyek mindig a visszajukra fordíthatók —, de még az uralom szintje alatt, ahol a hatalmi viszonyok teljességgel megmerevednek, mint például a fizikai kényszer esetében. A kormányzási technológiák csakis az uralom ilyen szintje alatt léteznek: ezek a kollektív irányítás szubtilisebb formái, amelyek éppen megfelelnek a demokratikus társadalmak kormányzásának, mely társadalmakban az egyének lényegi szabadságjogokkal rendelkeznek és hajlanak elutasítani az autoritás nyílt tételezését.

Világos, hogy a Huntington, Thatcher és más új-konzervatívok által a hetvenes évek közepén felpanaszolt „kormányozhatatlansági” válság csakis új kormányzati technológiák bevezetésével „oldódhatott meg”, melyek a társadalmi viszonyok új mintázatát rajzolták ki; és igencsak itt az ideje megnézni, hogyan is működnek ezek a relációs technológiák.

Hogy egyszerűen a hardverrel kezdjük: vegyük észre a felügyeleti technikák észvesztő fejlődését a digitális távközlés megjelenése óta. Bármely küszöbön — határokon, pénzfeltevő automataknál, metróbéjáratoknál, kórházi recepción, hitelfolyamodványoknál, kereskedelmi weboldalakon — közhelyszámba megy, hogy az ember személyes azonosítóit (sőt, testrészeit: ujj- vagy kézlenyomatát, retinamintázatát, DNS-ét) összevetik egy távoli adatbázis adataival, hogy így engedélyezzék, vagy tiltsák meg az áthaladást. Ez közvetlen, néha tekintélyelvű ellenőrzésnek tűnik. Azonban, ahogy David Lyon megjegyzi, „a felügyelet minden kiterjesztése olyan indokokkal történik, amelyeket, akár tetszik, akár nem, elfogadnak azok, akiknek személyes adatait a rendszer kezeli” (2001: 44). A legmeggyőzőbb logika a biztonság növelése (rablás vagy támadás esetére), illetve a különböző biztosítótársaságok kockázatkezelése, ahol a szerződéskötés feltétele személyes információk átadása. Ezek és további érvek révén a felügyelet imperatívuszai belsővé válnak, és az emberek lelkesen adják meg adataikat távoli megfigyelőknek. Azonban a

19. Magyarra fordíthatatlan kifejezés: a francia eredetiben (s angol megfelelőjében) a *gouvernement* (kormány) ill. a *mentality* (mentális) fogalmi keverednek, megjelentvén az elvet, mely szerint a jelenlegi kormányzási mód alapja, hogy a rendszer a vezérlési, ellenőrzési funkciókat kihelyezte az egyénhez, annak belső funkcióivá tette. A *La gouvernementalit* című Foucault-előadás magyar fordítója, Kicsák Lóránt a nehézkes Kormány-fővel gondolkodni fordulattal élt (in: Michel Foucault, *Nyelv a végtelenhez, Latin Betűk*, Debrecen, 1999: 287 (a ford.))

20. Lásd még Maurizio Lazzarato kiváló cikkét *Du biopouvoir á la biopolitique* (A biopolitikától a biohatalomig) címmel, in *Multitudes* I. (45-57).

felügyeleti eljárásokkal való önkéntes együttműködés e példái csak az ellenőrzés jéghegyének csúcsát alkotják. Az ön-ellenőrzés hatalmasabb és politikailag bénítóbb formái jelennek meg az egyén és a munkaerőpiac kapcsolatában — különösen olyankor, mikor a kérdéses munka kulturális információ-feldolgozással jár.

A bérmunka, végezzék azt helyben vagy távolról, tematikusan összekapcsolt helyszíneken, nyilvánvalóan megfigyelés tárgya lehet, a szabályszerűség biztosítása érdekében (Izd. térfelügyelő kamerák, telefonhívás ellenőrzés, leütésszámlálók, rádió jeladók, stb.). A szabadúszó munkavállalót ugyanakkor egyszerűen el lehet utasítani, amennyiben bármiféle szabálytalanság merül fel, akár az általa előállított termékben, akár a szállítási feltételekben. A belsővé tett önellenőrzés tehát a szabadúszó létszükséglete lesz. Ez alól a kulturális munkások sem kivételek, amennyiben ők saját belső lényüket kínálják eladásra: a művészi kifejezés legmagasabb szintjeinek kivételével az öncenzúra szubtilis formái a meghatározók, legalábbis az elsődleges piacokkal való kapcsolatban (Corsani et al. 1996: 71-78)²¹. De mélyebb és alattomosabb kihatásai vannak annak, mikor a valaha éppen az állandóságuk miatt értékelt kulturális, művészi vagy etikai ideálokat is beillesztik a kapitalista értékképzés és avulás gyorsan hullámozó ciklusába. A kulturális gazdaság adatfeldolgozóinak körében — ide értve a mediális előállítás, a design és a performansz személyes kategóriáinak miriádjait, valamint kiterjesztve a szolgáltatások, a tanácsadás, a terápia, a nevelés, stb. különböző formáira — a politikaellenes cinizmus elterjedtebb, mint az öncenzúra. Hallgassuk Paolo Virnót: „A kortársi cinizmus alapja a tény, hogy a férfiak és a nők nem „tények”, hanem szabályok megtapasztalásán keresztül tanulnak... A szabályok megtanulása mindazonáltal azt is tételezi, hogy felismerjük azok megalapozatlanságát és egyezményességét. Többé nem egyetlen, előre meghatározott „játék” meggyőződéses résztvevői vagyunk. Számos, különböző „játékkal” állunk szemben, melyek mindegyike megfosztatott minden nyilvánvalóságtól és komolyságtól, csakis a közvetlen önállítási helyszíneire — és ez az önállítási csak annál brutálisabb és arrogánsabb, annál cinikusabb, minél inkább — illúziók nélkül, ám tökéletes, azonnali ragaszkodással —, éppen azokat a szabályokat alkalmazzuk, amelyeknek egyezményességét és változékonyságát pontosan érzékeljük.” (1996: 17-18)

1979-ben Jean-Francois Lyotard a nyelvjátékokat mint a tudáshoz kompjüteres hozzáférést kínáló kapitalista társadalmak egyik új érték-termelő arénáját határozta meg, ahol már nem az elsődleges kutatás, hanem egy önkényesen meghatározott szemantikai mezőben zajló transzformációs „mozgások” számítanak (1979: 13-14, 31-33). A gazdaság e nyelvi fordulatával Mallarmé híres „kockadobásának” váratlan szemiotikai átalakulásai egyfajta kompetitív társadalmi szerencsejátékká lettek, mint a belső kereskedés sújtotta részvénytőzsdéken, ahol a „szerencse” pusztán annak nem tudása, hogy pontosan ki is manipulálja a szabályokat. A cinizmus itt egyszerre oka és előfeltétele a játékosok határtalan opportunizmusának. Ahogy Virno megjegyzi: „Az opportunis-

21. Az (ön)cenzúra működéséről a kortárs kulturális termelésben lásd Corsani és mások (1996: 71-8).

ta egyenértékű lehetőségek folyamatát látja maga előtt, igyekszik annyit nyitva tartani, amennyit lehetséges, mindig a legközelebbit ragadja meg, és kiszámíthatatlanul lavíroz egyikről a másikra.” Majd így folytatja: „A kompjúter például nem egy egyértelmű cél elérésének eszköze, mint inkább ígéret a munka több egymást követő, ’opportunistá’ kidolgozására. Az opportunizmust elengedhetetlen képességként értékeli ott, ahol a konkrét munkafolyamatot átszövi a diffúz, ’kommunikatív tett’... a kompjúterizált fecsegés, az alkalom embereit’ kívánja meg, akik készek és hajlandók minden esélyt megragadni.” (1996: 17)²²

A valódi opportunistá persze mindig jóváhagyja az új nyelvjátékok által kínált friss előnyöket, legyen az illető játék akár politikai természetű. A politika pedig belebukik a rugalmasságba, illetve a piaci viszonyokat jellemző gyors hozamidőbe. Ez az értelme Virno ironikus hivatkozásának Habermas „kommunikatív tett” elméletére. A demokratikus legitimációs válságot elemezve Habermas megfigyelte, hogy a konszenzus feltétele a demokratikus társadalmakban végül is az, hogy minden állampolgár higgye el magáról, hogy kétség esetén meggyőzhető valamely részletes érveléssel: „Csak mikor a tettek motivációját már nem igazolást igénylő normák működtetik, és ha az egyes személyiség-rendszerek már nem követelik meg, hogy identitást nyújtó interpretációs rendszerekben találják meg az egységüket, válhat rutinná a döntések érvelés nélküli elfogadása, azaz ezen túl bármely kívánt fokon előállhat az abszolút konformitásra való készség”. (1975: 44)

Ami 1973-ban Habermas számára még társadalmi fikció volt, az Virno számára a kilencvenes évek elején realitássá lett: megjelentek azok a személyiség-rendszerek, amelyeknek semmiféle vágyuk nincs szubjektív igazságra, semmiféle szükségük biztonságos kollektív interpretációs folyamatokra. És ami még rosszabb, ennek realitását azon felhívás eltorzításával konstruálták meg, amelyet a radikális olasz baloldal a munkavállaló autonóm státuszának megteremtésére tett.

A lényeg világos: mikor az anyagtalán munkást, a „prosumert” vagy „networkert” mint rugalmas személyiséget határozzák meg, tulajdonképpen az elidegenedés új formáját írják le — nem a hatvanas éveket felbolygató életenergiától és szabadságvágytól való elidegenedését, hanem a politikai társadalomtól való elidegenedését, amely demokratikus formájában nem hasznosuló üzlet, és nem recikálható vég nélkül a képek és érzelmek termelésébe. A rugalmas személyiség struktúrája a társadalmi ellenőrzés új formája, amelyben a kultúra nagyon lényeges szerepet játszik. Ez ugyanis a tekintélyelvűség és a szabványosítás elleni művészi lázadás torzképe: egy sor olyan gyakorlat és technika, amelyek révén „konstituálhatók, definiálhatók, megszervezhetők és

22. V.ö. Sennet elemzésével egy 1991-es USA kormányzati beszámolóról, melynek témája a rugalmas gazdaságban szükséges emberi készségek volt: „a rugalmas munka-formákban a játékosok alkotják a szabályokat, amint egyre előrébb haladnak... a múltbeli sikerek nem vezetnek megtérüléshez a jelenben; minden egyes hivatali ’játékban’ előlről kell kezdeni” (Sennet 1998: 110).

instrumentalizálhatók” a hatvanas évek nyugati társadalmában felszabadult forradalmi energiák, amelyek egy ideig képesnek tűntek a társadalmi viszonyok átalakítására.

A rugalmas személyiség — azaz a kortárs kapitalizmus által formált és vezérelt szubjektivitás fogalma élesebben és mélyebben jelenhet meg előttünk, ha kitekintünk Franciaországból, túl a feltörekvő menedzseri osztályon, a proto-forradalmi társadalmi erők egy másik csoportjának sorsára, nevesül az elrasszosított amerikai lumpenproletariátusára, amelyből a hatvanas években kinőttek a fekete, chicano és amerikai indián mozgalmak, majd az azokat követő számtalan identitás-csoport emancipációs erői. Itt, az egyik olyan ponton tehát, ahol valódi fenyegetés támadt a kapitalizmus ellen, az integráció és a kizárás dialektikája még látványosabb és még durvább. Egyrészt támogatni kezdik a különböző identitás-formációk mint a kultúra-áru stilisztikai forrásai kialakulását, aminek hatására a felmerülő kérdések egyre távolabb kerülnek a társadalmi antagonizmustól. Így például a friss cultural studies szórakoztató médiára koncentrálnak, a valós ellentéteket elmosó diskurzusai ügyesen terelték el a figyelmet attól a komoly konfliktustól, amely a kilencvenes évek elején kezdett lábra kapni az amerikai egyetemeken, mikor elindult egy mozgalom a kisebbségi emancipációs narratíva egyes darabjainak, mint például az *ÉN, Rigoberta Menchú* beemeléséért az úgynevezett „irodalmi kánonba”. A kereskedelmi csúcsmédia — televízió, mozi, popzene — mérhetetlen forrásai segítségével a regionális kultúrákból és szubkultúrákból mintákat vesznek, termékformában újra kódolják és a hasonlíthatatlanul tágasabb és erősebb profitképző erővel bíró világpiacon keresztül táplálják vissza eredeti alkotóikhoz.²³ A befogadásban jelentkező helyi különbségekre azután úgy ugranak rá, mint a globális termékek nyitott, egyetemes természetének bizonyítékaira. A nagyvállalati és kormányzati hierarchiák is megnyílnak számos nem fehér előtt, amennyiben azok hajlandók a menedzsment játékát játszani.

Ez elengedhetetlen feltétele a transznacionális kormányzat legitimitásának. Azonban amint egy identitás-formáció problematikussá válik és fenyegetni kezdi a városi, regionális vagy geopolitikai egyensúlyt — gondolok itt elsődlegesen az arab világra, de a Balkánra is —, akkor a kulturális retus

23. A cultural studies olyan kutatási munkái, mint Dick Hebdige *Subculture, the Meaning of Style* című klasszikusa vajon közvetlenül instrumentalizálható volna a piaci szakemberek által? Ilyen sugallatokat találhatunk Thomas Frank és Matt Weiland *Commodify Your Dissent* (Árusítsd ki az ellenvéleményed) című munkájában, ahol Frank és Dave Mulcahey így mutatják be fikciós „vételi ajánlatukat” reménybeli befektetőiknek: „A Consolidate Deviance Inc. (Konzolidáld a devianciát – ConDev) bizonyosan az ország piacvezetője, ha ugyan nem az egyetlen valódi piaci erő, a deviáns szubkulturális gyakorlatok előállításában, a vonatkozó szaktanácsadásban, tartós bérletekben és merchandise-ban. Rendkívül sikeres „SubCults TM” láncával, széles rétegekhez elérő ifjúsági kultúra-kampányaival, melyek gyors stilisztikai megtérüléssel és erőteljes média-közi kiegészítőkkkel operálnak, a ConDev eljuttatta a fogyasztókhoz a társadalom peremére szorultak báját.” (1997: 73-7)

(„cultural touch” — Boris Buden) már egészen más módon operál, és az etnikai identitást nem mint kereskedelmi aranyat, hanem mint a regresszív, „törzsi” tekintélyelvűség jelölőjét fogalmazza meg, amelyet jogosan lehet elnyomni. Az *Empire* című könyv ehelyütt alapvető tanulással szolgál: hogy t.i. a helyi konfliktusok gerjesztése majd kezelése, és nem az elkerülésük alkotja a transznacionális kormányzás sarokkövét (Hardt-Negri 2000: 198-201)²⁴. Valójában már magát az Egyesült Államokat is ilyen módon vezérik, egyfajta alacsony intenzitású, örökös polgárháborús állapotban. A kezelhető, fegyverzetigényes nemzetiségi konfliktusok kiváló jövedelemforrást jelentenek a kapitalista birodalom számára, a terrorizmus valósága pedig kiváló alkalmat a felügyeleti funkciók hangsúlyozására — a polgárok nagy hányadának teljes egyetértésével.

Utóbbi megjegyzéseinkkel egyértelműen léptéket váltottunk: a pszicho-szociológia területéről átléptünk a geopolitikáéra. Azonban, ideáltípusunk megfelelő működése érdekében sosem feledkezhetünk meg a kijegecesedett politikai és gazdasági keretről, amelyben a rugalmas személyiség kibomlik. Piore és Sabel kimutatják, hogy az általuk „rugalmas szakosodásnak” nevezett folyamat csak az egyik oldalát alkotta a hetvenes évek szabályozási válságára és recessziójára adott válasznak. A másik stratégia globális: „Célja kiterjeszteni a tömegtermelési modellt. Olyan módon teszi ezt, hogy a fejlett országok termelési infrastruktúráját és piacait a leggyorsabban fejlődő harmadik világbeli országokéval kapcsolja össze. Ez a válaszlépés annyit tesz, hogy immár a nagyvállalatot (mint friss multinacionális entitást) használja a piacstabilizációra, egy olyan világban, ahol az államok közötti kooperációs formák erre már nem alkalmasak” (1984: 16-17).²⁵

A pénzpiacok által vezérelt és a G-7 államok katonai ereje és jogrendje által támogatott transznacionális nagyvállalat végeredményben átvette a világ gazdasági irányítását a régi gyarmati-imperialista struktúráktól. Nem a Piore és Sabel által lehetségesnek gondolt „multinacionális Keynes-izmust” hozta így létre — egy olyan rendszert, amelynek részét alkották volna a fogyasztói igények kielégülését világszinten biztosító szabályozó mechanizmusok —, hanem ehelyett a maximális hozamra számított rablóbefektetés rendszerét, ahol a makrogazdasági szabályozás egyedüli funkciója, hogy a minimális inflációt, a vámmentes kereskedelmet és az olcsó munkaerőt biztosítsa. A „katonai-ipari komplexumot”, amelyet a tekintélyelvű személyiség korában még a hatalom legfőbb forrásaként értékelték, mára túlnőtte a „Wall Street-Pénzügyi komplexum” — „egy C. Wright Mills-féle hatalmi elit, hasonló gondolkodású nagy elmék intézményközi network tevékenysége — a legfontosabb érintett intézmények pedig a Wall Street, a Pénzügyminisztérium, a Belügyminisztérium, az IMF és a Világbank”. (Bhawati 1998)

Vajon miféle munkaerő-struktúrát termel ki a hatalmi elit ilyen transznacionális hálózata? 2001 június 13-án azt olvashattuk az újságokban, hogy a kompjúter eladások hirtelen visszaesése miatt a Compaq

24. A Birodalom hármas imperatívusza: építsd be, különböztesd el, menedzselj.”

25. V.ö. a „Multinacionális Keynes-izmust” tárgyaló szakasszal. (1984: 252-7).

globális foglalkoztatottainak 10%-át, a Hewlet Packard 5%-át volt kénytelen elbocsátani — ez 7000, illetve 4500 munkahelyet jelentett. Ebben a helyzetben a nagy mobilitású Dell társaság azonnal helyzeti előnyt kovácsolt az általa alkalmazott flexibilis munkaerőből: „A robotok egyszerűen nem elég rugalmasak, amikor minden kompjúter egyedi”, magyarázza a Dell Europe elnöke.²⁶ A csak rendelésre való termelési struktúrájának köszönhetően a Dell azonnal képes az alkatrészek árcsökkenését továbbítani a fogyasztókhoz, mivel nincsenek elfekvő áruik; ugyanakkor nincs kötelezve, hogy tétlen munkásokat fizessen nyolc órában, amikor éppen nincsen munka, s így máris elragadta a piacvezető pozíciót a Compaqtól, és még többre vágyik. „Olyan lesz az egész, mint valami Bosznia”, mondja mohón az egyik csúcsmenedzser, „Ilyen piaci részesedéshez jutni egyszer lehet az életben”.

Ez a fajta könyörtelen élvezet, háttérben a kizsákmányolással és a kizárással, teljességgel tipikussá lett — jól példázván az opportunizmust és cinizmust, amelyet a rugalmas személyiség tolerál (Dejours 1998).²⁷ De valóban ezt vártuk volna a hatvanas évek tekintély-kritikájától?

Konklúziók

A Yes Men néven ismert csoport egyik provokatőre, a WTO képviselőjének pózában, a közel-múltban elfogadott egy felkérést egy előadásra a Finnországi Tamperében megrendezett „A jövő textilipara” című konferenciára. Egyszerre történelmi és futurisztikus nézőpontot téve magáévá, Hank Hardy Unruh kifejtette, hogy az amerikai polgárháború néven ismert igen kellemetlen eseménynek tulajdonképpen be sem kellett volna következnie: a piaci törvények tettek volna róla, hogy a déli gyapotrabszolgákat végül felszabadítsák. Rabszolgákat etetni, ruházni, laktatni és felügyelni egy olyan országban, mint Finnország, ma abszurd módon költséges volna, érvelt tovább az előadó, összevetve mondjuk a gaboni munkabérekkel, ahol az élelem, a ruházat és a lakhatás költségei minimálisak, ráadásul a felügyelet költségeit is ki lehet iktatni, lévén a munkások szabadok. Ugyanakkor arra is figyelmeztetett, hogy már történtek próbálkozások a távoli munkaerő

26. *Une crise sans precedent ebranle l'informatique mondiale*, Le Monde, június 13. (2001: 18).

27. E tolerancia végső oka, úgy tűnik, a félelem. Christophe Dejours munkapszichológus az „eredendő rossz” kortársi vezető réteg körében tapasztalható „banalizációját” kutatja. Túl a perverz vagy paranoid szadizmus csúcsvezetői rétegben sűrűsödő esetein a szerző elkülöníti az imperatívuszt, hogy a bátorságot és az életrevalóságot használják elsődleges erkölcsi felmentésként a ‘piszkos munka’ (elbocsátások, a termelékenység szigorú fokozása stb.) elvégzésekor: „A kollektív védelmi stratégia része, hogy tagadják a szenvedést, amit a ‘piszkos munka’ okoz... A Gazdasági ésszerűség ideológiája... – túl az életrevalóság felmutatásán – abban áll, hogy a cinizmust úgy tüntetik fel, mint jellembeli erőt, határozottságot, illetve erős kollektív felelősségtudatot... mindenesetre az egyén feletti érdekek iránti felelősség érzetét.” (1998: 109-11) A védelmi mechanizmusok háttérben Dejours

használatára olyan országokban, mint India: ekkor a Power Point bemutató képernyőjén a brit uralom ellen tüntetők képei peregetek. Ha tehát a WTO-nak sikerül megakadályozni, hogy egy Gandhi-szerű lázadási szituáció, a kézi fonású pamut, vagy a helyi önellátás gondolata még egyszer lábra kapjon, akkor meg is van a megoldás a textilipar problémáira.

Az előadás e pontján a színpadra lépett egy asszisztens, és lerántotta Mr. Unruh átlagos üzleti öltözékét, s így előtűnt annak testhez tapadó, csillogó aranszínű kezeslábas, melyből sebesen kinőtt, majd önálló életre kelt egy méteres, felfújható fallosz. A Power Point egy trópusi tengerparton ugránczó, hasonlóan öltözött alak animációját mutatja: Unruh magyarázata szerint a Vezetői Szabadidőruha úgy került kialakításra, hogy beépített csipeken keresztül kellemes információt juttat el viselőjéhez, amennyiben a dolgok jól mennek a távoli gyárban. A kitüremkedés csúcán azonban található egy beépített monitor egy távirányítóval, mellyel a menedzser beavatkozhat, amint kellemetlen hibajel érkezik a távoli gyártóegységből: „Ez az Alkalmazott-megjelenítő Egység, egy instant alkalmazású beépített eszköz, amely lehetővé teszi, hogy a menedzser közvetlenül lássa az alkalmazottait, és releváns adatokat kapjon róluk” — magyarázta Unruh²⁸, miközben hallgatósága tapsolt és füttyölt.

A Yes Men — a „Bólogató Jánosok”, korunk konszenzuskészségének archetipikus figurái — ezzel az abszurd paródiával úgy tűnik, minden finom részletét megragadták a modern ellenőrzési és fogyasztási rezsimeknek. El lehetne vajon képzelni jobban a stílus-tudatos, technikailag naprakész, nomád és hedonista menedzsert, aki közvetlenül kapcsolódik az információs csatornához, képes és köteles minden rezdülésre reagálni, ugyanakkor élvezzi az életét — pazar hasznot húzván a részvényeiből, folyvást a levegőben hivatás és vakáció között, a végtelen öröm és a techno-kontroll lehetőségeivel a keze ügyében? Toleráns etikájának megfelelően a nagyvállalati hallgatóság imádta a textilipart, a technológiát és a viccet is, míg csak a másnapi sajtó nevenségessé nem tette az egész konferenciát. Egyáltalán megrezdült az arcuk, mikor a Power Point bemutató a távoli munkások — tizenöt éves ázsiai nők a gyárpadlón, esztergapadoknál guggoló gyerekek — képeit mutatta?

A rugalmas személyiség képviseli a „gouvernementalitás” kortársi formáját, azaz a „lány” kényszer belsővé vált és átkulturalizált mintáját, amely ugyanakkor könnyedén megfér a munkahelyi viszonyok kemény valóságával, a bürokratikus és rendőri gyakorlatokkal, a határrendszerekkel és a katonai beavatkozásokkal. Most, hogy ennek a mentalitásnak — valójában kultúr-ideológiának²⁹ — a tipikus karakterjegyei világosan látszanak, itt volna az idő, hogy beavatkozzunk, mint értelmi-

egyrészt a személyes felelősségtudat félelmét, illetve az attól való félelmet találja, hogy a menedzser maga is áldozattá válhat. (1998: 89-118)

28. A Yes Men történetét az RtMark weboldalán találjuk, *Corporate Consulting for the 21 st Century* címmel (www.rtmark.com)

29. A gondolat, hogy a kortárs transznacionális kapitalizmus egyfajta „kultúr-

ségiek és mint polgárok. A kényszerminták tanulmányozása, amivel hozzájárulunk az ideáltípus szándékosan eltúlzott alakzatának kibontásához, az egyik útja annak, ahogyan az akadémiai tudás-termelés hozzájárulhat a fokozódó demokratikus ellenálláshoz. Különösen az „anyagtalán” vagy „esztétikai” termelés státusza javulhat a radikális negatív kritika megújulásával. Azok, akik csodálják a Frankfurti Iskola, vagy hogy közelebbi példát mondjunk, Michel Foucault munkásságát, nehezen állhatnak ellen a kihívásnak, hogy elemzéseiket a mai helyzetre alkalmazzák — ma, mikor az uralom új rendszere és stílusa kristálytisztán körvonalazódott.

Ugyanakkor egyértelmű, hogy egy uralmi rendszer mégoly pontos és tudományosan megalapozott leírása sem elegendő elűzni azt. A Foucault-i kormányzási technológiák új modellje pedig, a maga összes finomságával, könnyedén kínálja magát a végtelen introspekcióra, amit jobb volna elkerülnünk. Az időszerű kritikai elméletnek számot kell vetnie a lehetőséggel, hogy elutasít egy olyan, magasan artikulált és hatékony ideológiát, amely magába integrált és semlegesített számos, valaha alternatívként jelentkező javaslatot. De az is fontos, hogy elkerüljük a csapdát, amelybe, úgy tűnik, különösen a Frankfurti Iskola sétált bele: egy olyan totalizáló kritika patthelyzetét, amely nem hagy más kiutat, hacsak nem valamely szélsőségesen szofisztikált, kontemplatív, végül tehát elitista esztétikán keresztül. A kritikának ma teljességgel nyilvános gyakorlatnak kell lennie, mely el van kötelezve a kommunikatív tettek, valójában tehát a kommunikatív aktivizmusnak: egy olyan ellenzéki kultúra megteremtésének, mely formájában az elkerülhetetlen bedarálási kísérleteknek való ellenállásra van kialakítva.³⁰ A rugalmas személyiség alakzatát nyilvánosan neveltségessé lehet tenni, az azt támogató intézményeket lehet támadni politikai és gazdasági téren, különböző vonásait fel lehet mutatni a kulturális és művészeti termelésben. A leírását és az uralma alternatíváinak keresését nemcsak mint egy újabb egyetemi iparágat — azaz az anyagtalán produktivizmus egy újabb lehetséges helyszínét — lehet felfogni, hanem mint esélyt a szellemi szolidaritás új formáinak létrehozására, egy jobb társadalom kollektív projektjére. Ha a társadalmi átalakulás perspektívájával gyakoroljuk, a negatív kritika maga is erőteljes szubjektíváló erő lehet, út, hogy egy közös törekvési igényei alapján alakítsuk ki a személyiségünket.³¹

ideológiával” legitimálja magát, illetve teszi magát kívánatosá, Sklair dolgozta ki (*The Transnational Capitalist Class*, 2001).

30. Innen ered a paradox, ugyanakkor lényegi elutasítás, hogy az ellenzéki politikai gyakorlatokat úgy fogjuk fel, mint pártalakítást, valójában tehát egy egységes társadalmi osztály kialakítását, az államhatalom megragadása érdekében. E paradoxon egyik legjobb megfogalmazását adják Miguel Benasayag és Diego Sztulwark *Du contre-pouvoir* című könyvükben. Nem véletlen, hogy a könyv foglalkozik a tudás-termelés módjainak átalakításával is: „A különbség nem annyira abban áll, hogy részét alkotjuk-e valamely állami struktúrának, egyetemnek, vagy sem, mint inkább abban, hogy kapcsolatban állunk-e olyan alternatív dinamikákkal, amelyek együttesen állítják elő, dolgozzák át és terjesztik a különböző ismeret-formákat. Ennek pedig a ‘kisebbségi’ (azaz nem egyeduralkodó) ellen-hatalom helyszínein kell történnie, amelyeknek foko-

A rugalmas személyiség nem elrendeltetés. És a belenyugvás ideológiái ellenére, vagy az ellenőrzés társadalmában uralkodó kormányzati struktúrák kemény valósága ellenére sem akadályozza meg az egyetemek egyedi, a társadalmi és történelmi idővel csak közvetett kapcsolatot tartó időbeliségében kidolgozott kritikai ismeretek kifinomult formáit abban, hogy közvetlenül kapcsolódjanak az utcákon megjelenő ellenállás új, hasonlóan komplex és kifinomult formáihoz. Ebben a folyamatban a „művészi kritika” újra csatlakozhat a kizsákmányolás elutasításához. Éppen ezt a kereszteződést figyelhetjük meg a neoliberális globalizációt ellenző mozgalmak széles spektrumán belül.³² Egy ellenzéki „iskola” most egy jóval szélesebb mezőre terjedhet ki. A kommunikációs infrastruktúra részben kihelyeződött a személyi számítógépekbe, és jelentős szellemi tőke áramlott a jóléti állam iskoláiból és egyetemeiről az anyagtan munkások testébe és szellemébe: ezt a tőkét mindenki magáévá teheti, aki egyszerűen hajlandó használni, ami már a miénk, és vállalni az önirányítás és a demokratikus ellenállás kockázatát. A radikális demokratikus mozgalmak történetét fel lehet tární és el lehet mélyíteni, miközben a jelenlegi mozgalom céljai és folyamatai világossá, és nyílt vita tárgyává lesznek.

Nagyra törő program. De az alternatíva nem más, mint tovább játszani valaki másnak a játékát — mindig a levegőben, hivatás és vakáció között, a legfrissebb információra szegezett szemmel, ujjakkal a távirányítón. Pörgetni a cinkelt kockát, újra meg újra.

Fordította: Erhardt Miklós

zatosan kell átalakulniuk egy színes ellen-hatalmi tömbbé.” (2000: 113)

31. A szabad és független alanyok közötti, etikai alapokra helyezett, új típusú versengés a társadalmi összetartás jóval ígéretesebb jövőjét rajzolja ki, mint a hagyományos tekintély bármiféle restaurációja. Richard Sennet nem rejti véka alá nosztalgiaját az utóbbi iránt, *The Corrosion of Character* című munkájában (1998: 115-6); mindazonáltal, figyelemre méltó módon megjegyzi, hogy „a közösség folyamat-alapú nézetében... amint az a ‘konzultációs demokrácia’ jelenlegi politikai elméleteiből kiderül... az egyet nem értés kifejezésre jutása erősebben köti egymáshoz az embereket, mint a ‘korrekt’ elvek pusztá hangoztatása” (1998: 143-4).

32. Susan George *Fixing or Nixing the WTO* című írása (2000) jó rálátást nyújt abban a tekintetben, hogy értelmiségiek, aktivisták, munkások és művészek milyen módon tudnak együttműködni különböző tiltakozó akciókban.

HIVATKOZÁSOK:

- T.W. Adorno et. al., *The Authoritarian Personality*; New York: Harper, 1950
- T.W. Adorno, „Commitment” [1988 (1962)], in: *The Essential Frankfurt School Reader*; New York: Continuum
- Miguel Benassayag - Diego Sztulwark, *Du contre pouvoir*; Paris: La Decouverte, 2000
- Jagdish Bhagwati, „The Capital Myth”, *Foreign Affairs* May/June 1998;
- Luc Boltanski - Eve Chiapello, *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Paris: Gallimard, 1999
- „The Poetics of Balance: Interview with Andrea Branzi,” in: *F. Burkhardt and C. Morozzi*, Andrea Branzi, Paris: Editions Dis-Voir, é.n.
- Manuel Castells, *The Rise of the Network Society*, London: Blackwell, 1996
- Tony Cliff, *State Capitalism in Russia*, London: Pluto Press, 1974
- Andrea Corsani, Maurizio Lazzarato, Antonio Negri, *Le Bassin du travail immateriel (BTI) dans le métropole parisien*, Paris: L’Harmattan, 1996
- Michel Crozier, Samuel Huntington, Joji Watanabi, *The Crisis of Democracy* (Trilateral Commission, 1975
- Christophe Dejours, *Souffrance en France*, Paris: Seuil, 1998
- Keith Dixon, *Les évangélistes du marché*, Paris: Raisons d’agir, 1998
- Alain Ehrenberg, *L’individu incertain*, Paris: Hachette, 1999
- Michel Foucault, „L’éthique du souci de soi comme pratique de la liberté,” interview with H. Becker, R. Forner-Betancourt, A. Gomez-Mueller, in *Dits et écrits*, Paris: Gallimard, 1994
- Thomas Frank, *The Conquest of Cool*, Chicago: The University of Chicago Press, 1997
- Thomas Frank and Matt Weiland (szerk.), *Commodify Your Dissent*, New York: Norton, 1997
- Susan George, „Fixing or nixing the WTO,” in: *Le Monde diplomatique*, January 2000
- Lawrence Grossberg et. al. (szerk.), *Cultural Studies*, New York: Routledge, 1992
- Jürgen Habermas, *Legitimation Crisis*, Boston: Beacon Press, 1975; német kiadás: 1973
- Stuart Hall - Tony Jefferson, et. al., *Resistance through Rituals*, London: Routledge 1993; első kiadás: 1975
- Michael Hardt - Antonio Negri, *Empire*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2000
- David Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Oxford: Blackwell, 1990
- Martin Jay, *The Dialectical Imagination*, Berkeley: University of California Press, 1996; első kiadás: 1973
- Otto Kirchheimer, „Changes in the Structure of Political Compromise”, 1941; in: *The Essential Frankfurt School Reader*, op.cit
- Maurizio Lazzarato, Yann-Moulier Boutang, Giancarlo Santilli: *Des entreprises pas comme les autres: Benetton en Italie, le Sentier a Paris*, Paris, Publisud, 1993
- Maurizio Lazzarato “Immaterial Labour.” In Hardt, Michael & Virno, Paolo (szerk.) *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press
- David Lyon, *Surveillance Society*, Buckingham: Open University Press, 2001
- Jean-Francois Lyotard, *La condition postmoderne: Rapport sur le savoir*, Paris: Minuit, 1979
- Herbert Marcuse, „Some Social Implications of Modern Technology,” in: A. Arato and E. Gebhardt, eds., *The Essential Frankfurt School Reader*, op.cit.
- Michael J. Piore - Charles F. Sabel, *The Second Industrial Divide*, New York: Basic Books, 1984
- Friedrich Pollock, „State Capitalism: Its Possibilities and Limitations” (1941), in *The Essential Frankfurt School Reader*, op. cit.
- Richard Sennet, *The Corrosion of Character: The Personal Consequences of Work in the New Capitalism* (New York: Norton, 1998
- Leslie Sklair, *The Transnational Capitalist Class*, London: Blackwell, 2001
- Paolo Virno, „The Ambivalence of Disenchantment,” in: *Radical Thought in Italy*, op. cit.
- Raymond Williams, *The Politics of Modernism*, London: Verso, 1989

Carlos Basualdo az Egyesült Államokban élő, argentin származású költő, kritikus és kurátor. A velencei egyetem (IUAV - Università Iuav di Venezia) professzora, a Documenta 11 és az 50. Velencei Biennálé Structure of Survival szekciójának kurátora. A columbusi (Ohio) Wexner Center for the Arts főkurátora; rendszeresen jelennek meg írásai az Artforumban és még számtalan rangos nemzetközi szaklapban. 2000-ben a ljubjanai Moderna Galerija Worthless / Invaluable című kiállítását, 2001-ben a Musée D'Art Moderne de la Ville de Paris Da Adversidade Vivemos című kiállítását rendezte. Mostanában Tropicália: A Paralell Modernity című projektjén dolgozik, amely 2005 tavaszán nyílik meg New Yorkban, a MCA Chicago, a Bronx Museum for Arts és a BrasilConnects közös szervezésében.

A fenti vázlatos szakmai életrajzból kitűnik, hogy Carlos Basualdo a „globális” művészeti szcéna nemzetközileg elismert, diskurzusformáló figurája. A kortárs képzőművészetet reprezentáló stabil és (lentebb kifejtett) ingatag intézményekben elfoglalt pozíciói mellett évek óta olyan rangos zsűrikben tevékenykedik, amelyek nemcsak a szakma tekintetét vonják magukra, de a piaccal, a vállalati világgal való szoros kapcsolatuk révén a szponzoráció, a mecenatúra és műgyűjtés számára is irányadóak (Basualdo pl. a Hugo Boss Díj zsűrijének – Guggenheim Museum, New York – tagja).

A meglehetősen nehézkes angol fordításban fellelt szöveget azért tartottam érdekesnek a hazai közönség számára bemutatni, mert egy olyan intézménytípus megjelenését és sajátosságait taglalja, amely még mindig vitatott helyet foglal el a kortárs képzőművészet reprezentálására hivatott intézményrendszerben, és az írás szélesebb kontextusban kívánja elemezni ezen kiállítás típus kultúrában betöltött szerepét.¹ Nem kevésbé volt motiváló számomra az a körülmény sem, hogy a szerző nemcsak közelről figyeli ezen változásokat, de az a játékos, aki alakíthatja is a nagy játszmát.

Köntőrfalazás nélkül bevallhatom, a „beavatott” argumentációjára voltam kíváncsi. Ebből a perspektívából a szövegnek érdekes kultúrtörténeti relevanciái vannak, főleg a beszélő pozicionálása szempontjából. Az írás összességében ugyanis nem Basualdo konkrét szakmai tapasztalatait elemzi, hanem mintha pontról pontra meg akarná adni a választ valamennyi olyan kritikai megjegyzésre, amelyek a példaként felhozott események kapcsán jelentek meg.

A gyér hazai műkritika is szót ejt a mega-kiállításokról, ha helyenként röpké beszámolóik formájában is, vagy a kitekintés távolságtartásával, mint egzotikus, távoli (és sokszor vágyott) eseményekről adva hírt róluk, amelyeknek nem sok relevanciája van a még mindig meglehetősen elszigetelt művészeti életünkben. Nem lévén sok hazai szerző és intézmény kinek munkája felvonnulna ezeken az eseményeken, a biennálé intézményét mint új jelenséget vizsgáló és megjelenésének kontextusát értelmező céllal csak György Péter ÉS-ben megjelent cikkét tudnám említeni.² Basualdo és mondjuk György Péter írásait együtt olvasva rajzolódik ki, áll össze az a polémia, amely rendkívül érdekesen láttatja ezeket a kiállításokat, a kortárs művészet globalizálódó kapcsolatrendszerét és hangsúlyeltolódásai által kiváltott változásokat, és talán a hazai művészeti szcéna számára sem érdektelen követni ennek a történetnek a fordulópontjait és hatását.

Basualdo nagyon sokat akar ebben a rövid cikkében - a biennálék geneológiájától a kurátor szereplehetőségeinek elemzésén át. Az „ingatag intézmények” működési jelenségét abba a képbe helyezi bele, amelyet valószínűleg ugyanolyan hangsúlyosan határoz meg a globalizálódó kultúr-ipar, mint a képzőművészet kortárs kultúrában elfoglalt helyzetének, az alkotótevékenység autonomitásának megkérdőjelezése.

A szerző költői túlzásokkal és hatalmas ugrásokkal szökken egyik témáról a másikra, nem feltétlenül válaszolva meg a saját maga által útközben feltett kérdéseket. Vitatkozhatnánk túlzó és néhol a tényeket megszépítő állításaival, például azzal, hogy a biennálék és általában a nagy nemzetközi kiállítások függetlenek lennének a műgyűjtéstől és a kereskedelmi galériák működésétől. Nem említi azt a fontos információ-terítő szerepet sem, amelyet a kereskedelmi galériák töltenek be a nemzetközi szintéren dolgozó kurátorok szövevényes szakmai kapcsolatainak legitimáló gépezetében.

Félek, hogy bár Basualdo mint magányos ventilátor fújna a szelet, hogy a felhők eltolásával tisztább kép megpillantását tegye lehetővé, cikke után azonban még egy darabig a felhőkön keresztül, hunyorogva, körvonal-darabkákból kell hiteles képet összeállítanunk.

Hát igen, Carlos Basualdo költő, viszont az ajánló írója bevezető soraival azt bizonyította, hogy ő nem..., mégis az olvasók rovására próbálkozik ;-))

Molnár Edit

1. Ezúton szeretném megköszönni Erhardt Miklós fordítói munkámhoz nyújtott segítségét.

2. György Péter: Van-e élet a provincián?, Élet és Irodalom, 47. évf. 46. szám.

Carlos Basualdo

AZ INGATAG INTÉZMÉNY¹

1531-ben Tiziano vásárolt egy kertes házat Velence északi részén, a lagúna közelében, ahonnan tiszta időben akár láthatta is szülővárosát, Pieve di Cadoret övező hegyek körvonalait. Ez a hely az egykori Biri Grande a San Canciano negyedben már nem létezik. Néhány évvel a művész halála után a helyén épült fel a Fondamente Nouve, a sziget északi szegélyén végigfutó, fél mérföld hosszú 'új rakpart'. A rakparton céltalanul sétálóknak ma óriási szerencsájük kell legyen, hogy részesüljenek az Alpok látványában. A köd és szmog általában összeesküsznek, és a táj képét a San Michele temető ciprusainak klasszikus sziluettjére, vagy Murano néhány harangtornyára korlátozzák. De a hegyek azért ott vannak. Tanúsíthatom, hiszen aznap, mikor elhagytuk Velencét, részünk lehetett ebben a fenséges meglepetésben, mikor, összes csomagunkkal a reptérre menet, a hajótatról megpillanthattuk az Alpok körvonalait.

Néha még a magától értetődő dolgok is láthatatlannak tűnnek - nem mintha nem léteznének, inkább azért, mert bizonyos pillanatokban az intellektuális bűvészkedés, a tettek és gondolatok bizonyos együttállása szinte teljesen elrejtik őket az észlelés elől. Furcsa módon az az érzésem, valami hasonló történik a nagy nemzetközi képzőművészeti kiállításokkal is. Nem a szó szoros értelemben válnak láthatatlanná — hiszen létük éppen a láttatás roppant mechanizmusának felvonultatása —, de mintha az értelmük, az egyszerűségük elrejtőzne az újságírók, kritikusok, történészek és mindennemű írástudók miriádjai elől, akik, mint sejthető, ezen kiállítások kiváltságos látogatói.²

Azt természetesen nem állítom, hogy ezek az események ne generálnának számos, ilyen-olyan véleményt. Épp ellenkezőleg, a vélemények hemzsegnének, de nem azért, mintha létezne legalább egy elfogadott kritériumkészlet, amely mentén ez a kiállítási műfaj értékelhető lenne. A legutóbbi

1. In: MJ - *Manifesta Journal, Journal of Contemporary Curatorship*; No2, 2003-2004 Tél/Tavaszi, pp. 50-61. · Jelen esszé eredetileg a Philadelphia Exhibitions Initiative felkérésére íródott a *Questions of Practice: What makes a great exhibition* című kiadvány számára.

2. Itt kell megjegyezni, hogy ennek az esszének a megírását többek között az is motiválta, hogy különböző minőségekben, alkalmam volt három, itt említésre kerülő rendezvényen dolgozni: a „100 Days/100 Guests” (Documenta X) meghívottja, valamint a Documenta 11. és az 50. Velencei Biennále kurátori csapatának tagjaként. Az utóbbi két esemény alkalmat adott arra, hogy kivegyem a részem mind a kiállítások koncepciójának kidolgozásában, mind szervezésében.

Velencei Biennálét vagy a kasseli Documentát bíráló cikkek például hatalmas különbségekről árulkodnak, nem feltétlenül a kiállítások, mint inkább azon elvárások tekintetében, amelyeket a kritikusok és a sajtó világa azokkal szemben támasztanak. A kitartó igyekezet, mellyel a kritikusok figyelmen kívül hagynak minden kifejezett szándékot, amelyek — a szervezők elképzeléseinek megfelelően — a kiállítások tematikáját és kivitelezését igazolják, önmagában még nem lenne annyira komoly, különösen, ha valami szándékos álláspontot takarna. A tény azonban, hogy a kiállításokat olyan perspektívákból elemzik, melyekben ezek az eredeti intenciók végül is láthatatlanná lesznek, komolyan elgondolkodtató.

Az embernek például az a benyomása támad, hogy sok kritikus minden olyan felvetésre ingerülten reagál, amely az individuális műveket egy-egy átfogó és komplex tematikus koncepciónak rendelnék alá — mintha ezen kiállítások elsődleges funkciója éppen az volna, hogy megszabadítsák a művészetet intellektuális meghatározottságától. Más esetekben viszont éppen a tematikus keret hiányát tartják megbocsáthatatlannak. Ritkán veszik komolyan szemügyre magának az eseménynek a komplex kiállítási struktúráját, művészetben kívüli elágazásait, annak ellenére, hogy a párhuzamos programok igen gyakran lényeges alkotóelemek a szervezők kifejezett céljainak szolgálatában.

A bibliográfiák illetően áttekintése akár szórakoztató is lehetne, ha nem volna ugyanakkor oly mélyen kellemetlen, néha egyenesen lehangoló dolog.³ Nem elég, hogy a cikkek tárgyi tévedésektől hemzsegsenek, hiányosak, de a figyelmes olvasás gyakran azt is világossá teszi, hogy a szerzőnek nem is sikerült a kiállítás teljes anyagát végignéznie.

Azt is el kell azonban ismerni, hogy a legtöbb ilyen kiállítás egyszerűen nem arra lett tervezve, hogy azt a maga teljességében lássák — már csak a méretükből és nagyszámú alkotóelemből álló bonyolult szerkezetből adódóan is; így egy minden részletre kiterjedő látogatás sokkal több időt venne igénybe, mint más kiállítások esetében. A kritikusok hajlanak arra, hogy figyelmen kívül hagyják ennek kifejezett szándékosságát, és csak utálkoznak, anélkül, hogy megállnának és elemeznék egy ilyen figyelmetlenség lehetséges következményeit.

A hasonló események interpretálását segítő referenciális keret hiánya így még szembeötlőbbé, megteremtésének szükségessége egyre sürgetőbbé válik. Egy olyan vonatkoztatási rendszer hiányában, mely érvényt szerezhetne neki, a speciális művelet, melyet ezek a kiállítások a művészet és a kultúra területén végrehajtanak, alig, vagy egyáltalán nem lesz észlelhető a seregnyi kommentátor véleménye alapján.

3. A teljes feldolgozásra törekvő pragmatikus történeti munka példájaként lásd Brice Kurtz: Documenta 5: A Critical Priview, in: *Arts Magazine*, 46. no. 8. (1972), amely dióhéjban tartalmazza az ezen eseménnyel kapcsolatos szokásos félreértéseket.

Tiziano hegyei beleolvadnak a ködbe, amely elrejtí és álruhába bújtatja őket. A nyomtatott lapokon csak a ciprusok ismétlődő, felcserélhető sziluettjei vehetők ki.

A tintafolyammal ellentétben, amely mind a szaksajtót, mind a tömegmédiát elárasztja a kiállításokkal kapcsolatban, az akadémikus kritikai irodalom szegényes; az utóbbi évtized során alig egy tucat könyv jelent meg a témában, két vagy három nyelven.⁴

Lehet, hogy a két jelenség összefügg. Olyan kiállítások, mint a Documenta, vagy a Velencei Biennálé a kortárs képzőművészetben példa nélküli nyilvánosságot kaptak, s mindezt a kultúra egy olyan területén, amely napjainkig szinte kizárólag csak egy szűk, szakmai közeg érdeklődésére tarthatott számot. Az ilyen kitüntetető figyelem hirtelen a politikai és az üzleti szféra számára is vonzóvá, sőt, esetenként jövedelemteremtő eszközzé teszi ezeket a kiállításokat.

Ugyanakkor ez teszi gyűlöletessé őket éppen azon értelmiségi réteg szemében, amelynek (feltezem), arra kéne fordítania analitikus képességeit, hogy megvilágítsa aktuális jelentőségüket és lehetséges potenciáljukat. Az akadémiai körökből még azon kevesek is, akik egyáltalán megemlítik ezeket a kiállításokat, nagyobb részt lekezelően nyilatkoznak. A leggyakrabban olvasható vélemények szerint ezek az események csupán a tömegkultúra felületi jelenségei volnának, kétségtelen tünetei annak, ahogyan a kultúr-ipar asszimilálja az avantgárd projektjét — szintiszta, egyszerű látványosságok tehát, melyek csakis a késő-kapitalizmus logikájának engedelmessé válnak, mely az értékek többrétegű rendszerét elnyomja, és az egyetemes fizetőeszközzé, csereértékre váltja át.

4. Bár a múzeumokról bőséges irodalom áll rendelkezésre, úgy tűnik, nincs egyetlen olyan kiadvány sem, amelyet kizárólag a nagyszabású nemzetközi kiállításoknak szenteltek volna. Néhány a kiállítási- és kurátori praxisról az utóbbi néhány évben megjelent kiadványok közül: Bruce Altshuler: *The Avant-Garde in exhibitions: New Art into the XXth Century*, New York, Harry N. Abrams, 1994; Emma Barker ed.: *Contemporary Cultures of Display*, New Haven Conn., Yale University Press, 1999; Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne ed.: *Thinking About Exhibitions*, London, Routledge, 1996; Bernard Guelton: *L'Exposition: Interpretation et Reinterpretation*, Paris, Harmattan, 1998; Anna Harding ed.: *Curating the Contemporary Art Museum and Beyond*, London, Academy Editions, 1997; Susan Hiller and Sarah Martin eds.: *The Producers: Contemporary Curators in Conversation*, vols. 1-4., Gateshead, UK, Baltic, 2000-2003; Bern Klüser, Katharina Hegewisch eds.: *L'Art de l'Exposition*, Paris, Editins du Regard, 1988; Carin Kuoni ed.: *Words of Wisdom: A Curators Vademecum on Contemporary Art*, New York, Independent Curators International, 2001; Paula Merincola ed.: *Curating Now: Imaginative Practice/Public Responsibility*, Philadelphia Exhibitions Initiative, 2001; Dorothee Richter and Eva Schmidt eds.: *Curating Degree Zero: An International Symposium*, Bonn, VG Bild-Kunst, 1999.

Ha úgy vesszük, ez az értelmezési trend azt sugallja, hogy az ellenzéki hozzáállás, amely a modernitás kritikai projektjét jellemzi, nagyon idegen ezektől a kiállításoktól, mivel azok kétségtelenül összekapcsolódnak a marketing és a fogyasztás világával. Ezen okfejtést követve az a konklúzió vonható le, hogy a kritériumok nyilvánvaló hiánya, amelyet a napi sajtó kritikusai ilyen események elemzésekor hangsúlyoznak, nem több, mint a fenti tradicionális funkció megszűnését jelző tünet a kultúraipar fejlődésének mostani fázisában.

A művészeti kritika megjelenésével párhuzamosan kialakult egy olyan nemzetközi áramkör, melyben a művészek, a galériák és a múzeumok mind megtalálták a maguk helyét. Persze az egyetemekhez kötődő tudományos kritika (túlnyomórészt a művészettörténet tárgyához kapcsolódva) is ugyanebben a szisztémában kap helyet, mint egy további intézményi kikötő a többi mellett. Így a művészeti modernitás úgy jelenik meg, mint speciális gyakorlatok és intézményi elemek konstellációja, melyek arra kaptak megbízást, hogy felismerjék - és kijelöljék - azokat a viszonylagos értékeket, amelyeket magukba foglalnak. Ezt az együttest tehát az határozza meg, hogy egy bizonyos módon prezentálja saját történetének rendkívüliségét, és artikulálja azt az értékrendszert, amelyet kitermel.

Ezek az intézményes példák meghatározzák a kapcsolatot az individuális alkotóelemek között, miközben ugyanakkor korlátozzák is a szabadságukat. Természetesen ez az intézményi konstrukció nem szinkronikus; nem egyik pillanatról a másikra jelent meg. Inkább többé-kevésbé ingatag terméke egy sor történelmi folyamatnak, melyek, mint az üledékes kőzetek rétegei, lassan rakódtak egymásra, hogy végül a teljesség benyomását keltsék.

Az intézményeknek — túlélésük érdekében — szükségük van az örökkévalóság illúziójára, mivelhogy végső soron csak ez védi meg őket saját esetleges, változékony természetüktől. A nyugati országokban a modern művészetről azt volt a közfelfogás, hogy az egy olyan, viszonylagos egyensúly terében rendeződik el, mely meghatározott számú, a közös történelemre, vagy történetekre, azaz közös értékekre épülő intézmény között valósul meg. A dolgok ilyen rendjében a művészeti termelés és a piac közti feszültség egyfajta döntőbíróra talált a műkritikában és a múzeumokban.⁵ Leegyszerűsítve kijelenthetjük, hogy a kritika feladata megjeleníteni az előállítás folyamatát a művészet szimbolikus terében, oly módon, hogy ezzel egy időben elérhetővé teszi azt a csereérték-termelés mechanizmusának hatásai számára, míg a művészettörténet feladata visszakeresni a műalkotás azon speciális megkülönböztető jegyeit, amelyek megakadályozzák, hogy az végképp a csereérték alá rendelődjön.

5. Azon feszültség vizsgálatáról, amely a közönség és a kortárs művészet edukációjára és terjesztésére hivatott intézmények között fennáll, lásd: Seth Koven: *The Whitechapel Picture Exhibitions and the Politics of Seeing*, in: Daniel Sherman, Irit Rogoff eds.: *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994.

A kettő közül a kezdetektől alapvetően ideológiai jellegű múzeum intézménye volt az, amely a műalkotás értékét csereértékként szentesítette, de előbb persze áruhába öltöztette, azon történeti narratíva karámjában rejtegetve, mely szerint a múzeum dolga csupán a megőrzés és műstátuszának megerősítése volna.⁶ Nem nehéz elképzelni tehát, hogy minden olyan kiállítás vagy művészeti produkció, amely nincs közvetlen kapcsolatban galériákkal és múzeumokkal — és, bár párbeszédet folytatnak mind a piaccal, mind a művészettörténettel, de egyik elvárásaival sem igazán találkoznak —, milyen könnyen lesz hirtelen, legalábbis részben, olvashatatlanná azon rendszer számára, amelyben működnie kellene.

Ezen a ponton már világossá kell tennem, hogy miféle eseményekre is célzok. Általában véve a nagyszabású kiállításokról volna szó? A nemzetközi biennálé-rendszerről? S talán még fontosabb: olyan jellegzetességekről, melyek kizárólag a kiállítások méretével kapcsolatosak — a költségvetés nagyságával vagy a kiállított munkák számával —, vagy más tényezőkről is, például azon intézményi keret természetéről, amely az ilyen események létrejöttét generálja? Bár a nagyszabású nemzetközi kiállítások modelljének archeológiája nagyon sok olyan kiállítással is foglalkozhatna, amelyeket konvencionálisabb művészeti intézmények szerveztek, de közelebb állunk az igazsághoz, ha leszögezzük, hogy a biennálék a leginkább példa értékűek ezen események közül.

Első pillantásra úgy tűnik, hogy a biennáléknak szinte csak a megnevezésük közös. Az első Velencei Biennálét a 19. század végén rendezték meg, a században oly népszerű világkiállítások mintájára. Másik öt évtizednek és két világháborúnak kellett eltelnie, hogy a São Paolo-i társát megalapítsák, melyet, csakúgy, mint a velenceit, a mai napig megrendeznek. Alig tizenöt év alatt, 1984-től (az első Havannai Biennálé éve) napjainkig, több mint 15 nemzetközi biennálét alapítottak, többek között Isztambulban (1987), Lyonban (1992), Santa Fében (1995), Gwangjuban (1995), Johannesburgban (1995), Shanghaiban (1996), Berlinben (1996), és Montreálban (1998).⁷

Mi több, a biennálék megszületésének körülményei is elképesztően szerteágazóak és ugyanez mondható el a pénzügyi háttérükről, vagy arról, hogy milyen mértékben vonzóak a szaklapok és a média számára. A São Paolo-i Biennálének a Velencei volt a modellje. Alapításakor azt határozták meg legfőbb feladatuként, hogy a Velencei Biennálé és az 1896-ban alakult Carnegie International mellett egy olyan világméretű eseménnyé nője ki magát, amely a várost és az országot ráhelyezheti a modern kultúra térképére. 1984-ben az első Havannai Biennálének kifejezetten ideológiai célja volt, az ti., hogy stimulálja a kommunikációt a déli félteke művészei és gondolkodói között, és a kortárs képzőművészet terjesztésének monopóliumára törő gazdasági központok hatalmát megtörje.

6. lásd: Theodor Adorno: Valéry Proust Museum, in: *Prisms*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1982.

7. lásd: Paula Latos-Vailer: Biennales Big and Small, in: *Info, the Newsletter of the 25th Biennial of Graphic Art*, Ljubljana, 2003.

Havanna sikeréből számtalan későbbi biennálé is tőkét kovácsolt magának, amelyek azzal a nyilvánvaló céllal indultak, hogy nyilvánosságot teremtsenek a helyi művészeti termelés számára és támogassák a helyet biztosító várost vagy országot.

Majdnem mindegyik kiállítás számít a befogadó országok hivatalos pénzügyi támogatására. A marketing elem mindegyikükénél ugyanaz: céljuk a város vagy régió kulturális és művészeti potenciáljának reklámozása. Néhányuk megszületésében talán ideológiai motívumok is szerepet kaptak, csakúgy, mint például a Havannai Biennálé, vagy természetesen a Documenta esetében, amely 1955 óta rendeznek meg a németországi Kasselben — kezdetben minden negyedik évben, manapság ötévente.

A Documenta egyrészt a hidegháború szerencsés mellékterméke, másrészt abból a háború utáni Németországban fellépő igényből fakadt, hogy az ország felzárkózzon a modern és kortárs művészet élvonalához, és maga mögött hagyja a náci rezsim fájdalmas túlzásait és mulasztásait — amelyek, többek között, hatással voltak a modern művészet németországi gyakorlatára és értékelésére is.⁸

Mindemellett a nemzetközi nagy kiállítások kapcsán a diplomáciai, politikai és kereskedelmi érdekek nagy erővel konvergálnak egy közös célban, amely, úgy tűnik, nem más, mint a művészet szimbolikus értékének kisajátítása és intézményesítése.

A speciális motivációk mások és mások — Velence célja eredetileg az egyetemesség ideológiájának modernizációja volt, amely nyilvánvaló kapcsolatban állt az európai gyarmati rendszerrel; Havanna viszont egy olyan ideológiai projektet vitt színre, amely a fentivel szöges ellentétben állt — érdekes módon azonban az eljárás és a működési metódus megegyezik. További hasonlóság adódik abból a tényből, hogy az ilyen kiállítások nagy többsége a kulturális és művészeti termelés internacionalista természetét hangsúlyozza. Ez nem valamely egységes vízióban való osztozás kérdése, sokkal inkább úgy tekintenek az internacionalizmusra, mint olyan fogalomra, mely a legkülönbözőbb módon interpretálható, illetve a szó szoros értelmében vitatott.

A kiállítások mögött álló érdekek természetének hasonlatossága és elkötelezettségük a nemzetköziségben rejlő lehetőségek iránt meghittent összefűzi őket a modernitás hepehupás történetével — és lehetséges interpretációinak sorával. Ingatag természetük — kísérleti jellegük, befejezetlenségük, a szüntelen helykeresés és alkalmazkodás - csak tovább erősíti ezt a köteléket.

8. Az első kasseli Documenta és a náci „Degenerate Art” kiállításának kapcsolatáról, lásd: Walter Grasskamp: *Degenerate Art and Documenta I: Modernism Ostracized and Disarmed*, in: Daniel J. Sherman and Irit Rogoff eds: *Museum Cultures*. Grasskamp nézete szerint azzal a feszültséggel, amely a Documenta, mint a háború utáni Németország példaszerű művészeti intézménye és a náci modern művészetről alkotott képe között fennáll, mindenféle implikációjával egyetemben végül is csupán az Documenta 5 (1972) kurátori stábjá foglalkozott.

1983-ban, alig egy évvel az első Havannai Biennálé megnyitása előtt - amelynek sikere hozzájárult a biennálék elburjánzásához — Theodore Levitt, a Harvard Egyetem professzora, így írt a Harvard Business Review-ban: „Küszöbön áll a piacok globalizálódása.” Ez volt az első azon szövegek közül, amelyek már azt a terminust használták, amely a következő években mindinkább közhellyé válik. A globalizáció, amelyre Levitt utalt, a gazdaság logikájának világméretű kiterjesztésében áll; a szerző arra a feltevésre alapoz, hogy a fogyasztók ízlése világszinten konvergál. Egy újságcikkében, amelyet Levitt szövegének publikálása 20. évfordulójára írt, Richard Tomkins megjegyzi: „Egyszerű Levitt professzor üzenete. Mióta az új technológiák révén a globális média már mindenhová elér, a kommunikációs költségek pedig lecsökkentek, a világ folyamatosan zsugorodik. Ennek eredményeként a fogyasztók ízlése a világ minden táján egyfelé tart, a tömegtermékek mindaddig elképzelhetetlen méretű globális piacait teremtvé meg.”⁹

Levitt esszéjének publikálása egybeesett a piaci nyitás periódusával, amely, kevésbé nyilvánvaló módon bár, de a mai napig is tart. Miközben a fogyasztók ízlésének konvergálását jósolta, Levitt, úgy tűnik, nem vette számításba, hogy az új technológiák elterjedése és az információ használatának soha nem látott decentralizációja révén éppen az igények természete válik majd egyre specializáltabbá.

Mostani perspektívánkból kijelenthetjük, hogy Levitt tételének értéke főleg annak szimptomatikus jellegéből fakad. Az internet kiváltotta információs forradalommal egyidőben (és a kommunikációs lehetőségek fejlődésével általában) Levitt előre láthatta a világszintű progresszív integráció korszakát, jóllehet a decentralizációt már nem. A kortárs képzőművészet területén ez a jelenség precízen visszatükröződik a nagyszabású nemzetközi kiállítások ingatag intézményének rohamos elterjedésében. Megkockáztathatjuk azt a hipotézist, hogy a biennálék, amelyek az elmúlt két évtizedben nőtték ki magukat, hihetetlen összhangban voltak ezekkel a változásokkal. Ennyiben tehát annak az ellentétnek az eredményei, amely a centralizáció tendenciája (ami a piacok globális integrációjának tipikus jellemzője) és az információhoz való hozzájutás leegyszerűsödése (melynek révén egyre könnyebben kaphatunk képet a helyi szituációkról és problémákról) között fennáll. Ez a feszültség nyilvánvalóan lényegi alkotóeleme az olyan intézményeknek, amelyek célja nagyrészt pontosan annak reprezentációja és elemzése.

Nyilvánvaló, hogy ezeket az intézményeket jól elkülöníthető instrumentális céllal hozták létre: hogy megfeleljenek az őket életre hívó érdekeknek — vagyis, hogy előtérbe helyezzék azokat kontextusokat, amelyekben maguk is helyet kaptak; hogy hangsúlyosabb nemzetközi megjelenést biztosítsanak nekik, a presztízs patinájával vonják be őket; és hogy hivatalosan kimondják ezen kontextusok feltételezett elkötelezettségét a modernitás, illetve, konkrétan módon, a késői kapitalizmus gazdasági integrációs folyamatai felé.

9. Richard Tomkins: Happy Birthday Globalisation, in: *Financial Times*, May 6., 2003.

A presztízis aurája, amely úgy általában körüllegi a képzőművészetet — a modern és kortárs művészetet pedig kiváltképpen —, tökéletesen megfelel ennek a feladatnak. A nagyszabású kiállításokon a modern művészet szimbolikus tőkéje instrumentalizálódik, mely saját feltételezett autonómiájához és a piac logikájától való függetlenségéhez kötődik. Az érvelés ezen fonálát követve, elérkezhetünk a paradox konklúzió levonásáig, miszerint a művészeti biennálék feltételezett célja és a tradicionális múzeumok feladata közötti kapcsolat nem más, mint egyszerű folytonosság.

Az eredetileg a múzeumok által megalkotott szimbolikus értéket — mint a műalkotás és művészeti praxis csereértékének rejtett megerősítését — a biennálék végül is tiszta hasznossággá fordítják át. Lehet, hogy eredetileg (és egyes esetekben talán még ma is) ez a (végeredményben naiv) érvelés jellemez sok biennálé-alapító intézményt. És az efféle érvelés bizonyos esetekben részben még jogos is lehet.

Mindemellett a fenti egyenlet totális egyenértékűséget feltételez aközött, amit a múzeumokban, és aközött, amit a biennálékon állítanak ki. Továbbá megegyezést feltételez mindkét intézménytípus koncepcionális és ideológiai keretei között. Mindkét feltevés hibás.

A biennálé-típusú intézmények mögötti érdekek konfigurációja világosan eltér attól, ami életre hívta a művészeti modernitáshoz tradicionálisan kötődő intézményeket (a múzeumokat, a múkritikát és a galériákat). A művek kereskedelmi forgalomba kerülése nem evidens és nem is feltétlenül szükséges a biennálékon, azon egyszerű oknál fogva, hogy az esemény és projektjei mögött hatalmas pénzügyi támogatás áll, amely jórészt függetlenné teszi azok megvalósulását mind a magán, mind az állami műgyűjtéstől.

Ez teszi lehetővé a nem tárgy-orientált művészeti gyakorlatok bevonását, vagy éppen interdiszciplináris természetű munkákat, illetve olyanokét, melyek a kultúra más területeihez tartoznak, mint a filmművészet, a dizájn, az építészet stb.; mindez végül is közvetett módon a vizuális művészeti tevékenység autonómiája kérdésének problematizálását serkenti.

Az interdiszciplináris jellegű munkák bevonása és a diszkurzív elemek következetes szerepeltetése egyre inkább az ilyen események állandó tényezője.¹⁰ Ezen felül a kiállítások hatalmas mérete — amelyre azért van szükség, hogy elérjék az elvárt piaci hatást — feltétlenül szükségessé teszi pontosan részletezett interpretációs rendszerekbe való beillesztésüket. Az ilyen rendszerek hiányában a kiállítások elvesztenék azt a képességüket, hogy elkülönültségüket, egyszerűségüket kommunikálják; azaz elvesztenék az identitásukat.

10. Csak olyan példákat kell megemlíteni, mint a Documenta X „100 Days/ 100 Guests” című projektje, a Documenta 11 négy platformja vagy azok az események, amelyek az 50. Velencei Biennálé *Archive of Contemporaneity* című szekcióját övezték.

Sok esetben leplezetlen az elvárás, hogy az olvashatóságot garantáló konceptuális keret helyi témákkal, kérdésekkel legyen megtöltve — vagy legalább a lokális kultúrához kapcsolódó elemek is jelenjenek meg benne.

Következésképpen a kurátor mint az események konceptuális szervezője jelenik meg. A tradicionális múzeumi szakember szerepével összevetve úgy tűnik, hogy a kurátor újabb inkarnációja nagyobb autonómiával rendelkezik. Esetében nem a megbízható kritikusról, vagy speciális hagyományokat tanulmányozó történésről van szó, mint inkább egy viszonylag ismeretlen figuráról, akinek hidat kell vernie a hagyományosan a kritikusok és történészek által kialakított értékrendszer, valamint azon gyakorlati és ideológiai nyomások között, amelyek megfelelnek az intézményes kontextusnak, melyből ezek az események kinőnek. A kurátor ezen különös megtestesülése azonban nem véletlenszerű; minthogy olyan művészeti szakértők ők, akiknek egy sor művészetben túli feltételnek is meg kell felelniük, munkájuk szükségszerűen különbözik is azokétól, akik előttük jártak.¹¹

Az a típusú tudás, amelyet a gyakorlatba emelnek, jóllehet magasan specializált tudásról van szó, egyre kevésbé a művészettörténész és a művészeti kritikus tudása. A jelentésláncolatnak, mely az ilyen kiállításokat alkotó gyakorlat-csoportokat értelmezhetővé teszi, szükségszerűen a helyi történetek és kontextusok kutatására kell épülnie, jóllehet, mindig észben tartva azok lehetséges kapcsolódását a feltételezett nemzetközi horizonthoz.

A kurátor munkáját ilyen kérdések járják át keresztül-kasul, és túlnyomórészt ezek determinálják azt. Talán elmondható, hogy a kurátor annak függvényében képes kitermelni egy magasan differenciált tudásformát, hogy mennyire hűsége a kurátori gyakorlatot övező egyszerű helyzetek teljes mintázatához.

Az ilyen típusú munka tehát olyan reflexív gondolkodást követel meg, ami a helyi kulturális formákat képes összekapcsolni azzal az internacionalista horizonttal, mely mint az ilyen események alapeleme jelenik meg.

Végül részben megszabadulva — vagy inkább erőnek erejével felszabadítva — a művészeti alkotás feltételezett autonómiájának szorításából, a kurátor olyan helyzetben találja magát, illetve annak érzi szükségét, hogy kiterjessze, immár nemcsak a kanonizált apparátust, amely a kortárs

11. lásd. Karsten Schubert: *The Curator's Egg: The Evolution of the Museum Concept from the French Revolution to the Present Day*, London, One-Off Press, 2000. A nyugati világ múzeumi történeti áttekintésének második részében, Schubert több fejezet is szentel a kurátor szerep megváltozásának az elmúlt 30 évben. Bár megfigyelései főként a múzeumi kurátorokra vonatkoznak, gondolatmenetét nagyban befolyásolta a nagyszabású nemzetközi kiállítások kurátorainak szerepváltozása.

és modern művészethez kötődő történeti narratívákat artikulálja, de a definíciót magát, hogy mi is számít művészi gyakorlatnak egy-egy specifikus kontextusban.¹²

Paradox módon a biennálék feltételezett instrumentális természete arra is szolgál, hogy általa egy sor olyan műveletet lehessen tesztelni, amely a (nyugati) modern és kortárs művészet tradicionális intézményes kontextusában radikálisnak számít. Ezeket a műveleteket két típusba sorolhatjuk: revizionista törekvések, amelyek a (szinte kizárólag az Egyesült Államokban és Európában kitermelt) történelmi narratívák által meghatározott kanonizált mechanizmusok újragondolásához vezetnek; illetve a műalkotás pozíciójának feltárása egy szélesebb kulturális kontextusban, olyan szimbolikus gyakorlatokkal való kapcsolatában, amelyekkel általában nem szokták viszonyba állítani.

A kánon alapos felülvizsgálata és a műalkotás autonóm természetének újragondolása tulajdonképpen ugyanannak az éremnek két oldala, minthogy a művészettörténet narratíváját felépítő mechanizmusok kutatása kérlelhetetlenül elvezet minket annak felismeréséhez, hogy a történelmi diskurzus magas fokon ideologizált, s mint ilyen, többnemű és eltérő gyakorlatok és érdekek találkozásának szükségszerű eredménye.

A helyi kontextussal való, általában kötelező jellegű kapcsolat jó lehetőséget nyújt a történelmi revizionizmus gyakorlására, ami végső soron elkerülhetetlenül a modern művészet intézményrendszerét formáló ideológiai alapok megkérdőjelezésébe torkollik.

Tekintettel a tradicionális intézményszerkezetre, a nagyméretű kiállítások úgy is működhetnek, mint valami titkos rövidzárlat. Feltételezett instrumentálisuk — ami az akadémikus kritikai körök szerint a kulturális ipar általi meghatározottságuk függvénye — más oldalról nézve olyan fordulópontot is jelenthet, ami lehetővé teszi a kánon kitágítását, illetve a lehetséges művészi gyakorlatok körének kiterjesztését bizonyos specifikus kontextusokban.

Felesleges megemlíteni, hogy bár ezek a lehetőségek ott rejlenek a nemzetközi kiállítások intézményi szerkezetében, megvalósulásukra azonban nincs garancia. Ennek teljes felelősségét az adott esemény kurátorának kell viselnie.

Azokat a feltételeket ugyanis, amelyek garantálhatnák az efféle kiállítások kurátori gyakorlatának sikerességét, nem határozza meg az intézményi keret, amelyben azt folytatni kell — nem

12. A művészet, mint autonóm tevékenység vizsgálata bizton elvezet a történeti narratívák specializált gyakorlatainak számbavételéhez. Ha ez a keret, mint tisztán intellektuális motívum eltűnik, lehetségessé – sőt kényszerítő erejűvé – válik egy szélesebb kulturális mező felfedezése, mivel napjainkban a művészeti praxisok megértése kapcsolatban áll a szélesebb gazdasági, politikai és szociológiai kontextussal. Általánosabban véve megállapítható, hogy a Documenta X éppen ennek a kánonnak a felülvizsgálatát célozta.

úgy, mint a hagyományos múzeumi szisztémában dolgozó kurátor esetében. A kurátor vitathatatlan vezető szerepe az ilyen kiállítások létrejöttében újabban arra vezetett, hogy a kurátorság maga túlzott és félreértésekre okot adó nyilvánosságot kap a kulturális szférában.

Ez azonban valami félreértett celebritás-státusz kérdése. Legyen bár a kurátor a kulturális ipar egyszerű eszköze, vagy éppen a független intellektüel típusának egyik legújabb megtestesülése, azok a határok, melyek között a döntései megjelennek, egyszerre tágasak és végesen meghatározatlanok.

A homályosság és átláthatatlanság, amelyről a bevezetésben írtam, teljes mértékben vonatkozatható arra a pozícióra, amelyet ezek a kiállítások a tradicionális kritika, múzeum és galéria által meghatározott körben elfoglalnak. A nagy nemzetközi kiállítások soha sem illeszkednek teljes mértékben a művészeti szisztémába, oda, ahova feltehetően tartoznának, az általuk felvetett gyakorlati és elméleti lehetőségek pedig gyakran felforgatónak minősülnek — ne feledkezzünk meg itt arról, hogy a múzeumok mindenekelőtt a nyugati világ intézményei, a nagyléptékű kiállítások globális elterjedése pedig következetes decentralizáló hatást fejt ki, mind a kánon, mind a művészeti modernitás tekintetében.

Egyre inkább az lehet a benyomásunk, mintha a tárgyalt kiállítástípus vitalitása egyenes arányosságban állna a látogatók számával, a gyakori médiajelenléttel, illetve fordított arányosságban a szakmai kritika elismerésével. A kizárás politikája szempontjából — amely történetileg a modernitás intézményeihez kapcsolódik — a nagyszabású kiállítások olyan szerepet tölthetnek be, mint a színház az érett reneszánszban: mint „olyan erő, amely az osztálykülönbségek leomlását, sőt a demokratizálódást célozza.”¹³

Ez a vitalitás tagadhatatlanul túlélésük legjobb garanciája. Általában véve az utolsó két Documenta, vagy az első Havannai Biennálé által megnyitott szellemi horizont szinte teljesen feltáratlan maradt. Afelől azonban nincs kétség, hogy e kiállításoknak is számtalan olyan aspektusa van, amelyet a múzeumok és galériák részben már felszívtak és visszaforgattak — és ez a folyamat, bár nem új keletű, az elmúlt tíz évben láthatóan felgyorsult.

Ezalatt a rövid idő alatt például jelentős számú művésznek sikerült bekerülnie a háború utáni kanoizált narratívába. Sok konvencionális múzeum folyamodott biennálé- vagy triennálé-rendszerű bemutatókhoz, hogy fokozza látogatottságát és elnyerje a sajtó figyelmét. A nemzetközi kiállítások tradicionális intézményekre gyakorolt közvetlen hatása néhány esetben igazolható; más

13. William J. Bouwsma: *The Waning of the Renaissance 1550-1640*, New Haven, Conn.: Yale University Press, 2000. 131. p. Érdekes párhuzam vonható a színház, mint a reneszánsz kulturális gyakorlata és a nagy nemzetközi kiállítások kulturális életben elfoglalt szerepe között. Mindkettőt eredendően gyanakvás övezi, lévén látványosságok és közvetlen kapcsolatban állnak a piaccal; mindkét jelenség művészeti fejlődését részben növekvő népszerűsége révén érte meg, a kultúra és a pusztá látványosság komplikált kapcsolatát kutatva, amelyet a modernitás intézményei hagyományosan elutasítanak

esetekben ez inkább egymástól független (jóllehet, kétségtelenül egyidejű) folyamatok részleges egybeesésének kérdése, minthogy a nemzetköziség ezen formája — amelyet mi globalizációnak hívunk — egyre inkább meghatározó tényezője az európai és egyesült államokbeli múzeumok anyagi támogatásának és programalakításának.

Túl ezeken az átalakulásokon és az érzésen, hogy a megakiállítások és a hagyományos művészeti intézmények között egyre nagyobb az egymásrautaltság, úgy tűnik, még mindig nincs meg a megfelelő keret a nagyléptékű kiállítások összes folyamányának elemzésére. E kiállításokat mindig csak és kizárólag a modernitás intézményeinek logikája mentén értékelik, és nem a kihívások mentén, amelyeket megtestesítenek.

Egy korrekt történeti számvetés e kiállítások felbukkanásáról még megírásra vár. A kánon és a művészeti autonómia modern eszméjének újrafogalmazását célzó kérdésfelvetéseik hatásának mélyebb megértése sem kevésbé fontos. Jóllehet sok ilyen új típusú intézmény legfőbb motivációja kezdetektől fogva a nyugati modernitás alternatív változatainak megfogalmazása volt, ezen radikális lépés összes következményének elméleti feldolgozására mégsem került sor.

A nagyszabású kiállítások fejlődése kapcsolatba hozható a késő kapitalizmus gazdasági és információs átalakulásával — úgy, mint a turizmus globális szintű elterjedése és ezzel párhuzamosan a múzeumlátogatók számának megnövekedése világszerte —, más szavakkal, a kultúra demokratizálódásával, melyet a nevelés / ismeretterjesztés és a szórakoztatás növekvő egybemosódása jellemez.

A nagyszabású kiállítások jól reprezentálhatnak a kultúra egyik lehetséges válaszát ezekre jelenségekre. Mindazonáltal kevésbé feltárt, hogy milyen szerepet is játszanak a kulturális iparban, illetve a művészeti modernitás intézményrendszerében. Hozzájárulásukat a kultúra fejlődéséhez alig veszik számításba. Lehet, hogy éppen egy ilyen nézőpontú kutatás adná meg a nemzetközi kiállításoknak azt a nyilvánosságot, amelyre szükségük volna, amennyiben — többek között — a modernitás intézményeinek hatékony reformját akarjuk megvalósítani.¹⁴

Molnár Edit fordítása

14. Számos olyan, a háború után létrejött intézmény, melynek feladata a modern és kortárs művészet kiállítása volt, egykor nem sokban különbözött azoktól a nagyszabású nemzetközi kiállításoktól, amelyeket itt tárgyaltam, legalábbis, ha eredeti célkitűzéseiket vesszük szemügyre. Kivételesen érdekes példa a párizsi Centre Georges Pompidou, melyet a modern és kortárs alkotás kutatását célzó interdiszciplináris laboratóriumnak szántak. Bár Pontus Hulten igazgatóságának ideje alatt a Pompidou tevékenysége ezen célok mentén haladt, az intézmény később fokozatosan egy többé-kevésbé hagyományos modern művészeti múzeummá vált. Ritka alkalmakkor, néhány kiállítás erejéig visszaternek az interdiszciplináris és kísérleti elemek, de már nem dominálják a programot.

Amit a közönség mindig is tudni akart...

A művészet és a politika kapcsolatáról szóló írások helyenként olyan megállapításokba torkollanak, hogy a művészet politikai megközelítése alkalmazott műfaj, amely a művészi szabadság elvesztéséhez vezet; hogy a művészet esztétizálja és ezzel elveszi a kritikus indítatás erejét; hogy a politikus művészet az intézményi kiszajátítás következtében a művészeti rendszer eszközzé válik és nemcsak hatástalan, de kontraproduktív is, amennyiben az intézményrendszer demokratikus önabrázolását teszi lehetővé, elfedve a benne működő kizárási mechanizmusokat. Kérdéses azonban, hogy lehet-e egyáltalán általános kijelentéseket tenni a művészet politikumáról, egy olyan sokrétű jelenségről, melynek történelmileg és ideológiailag teljesen különböző árnyalatai léteznek?

Julie Ault a kulturális aktivizmus, a gyakorlat felől közelít a témához, tapasztalatai a Group Material csoportban végzett munkájából erednek.¹ Ault annak a kritikus mozgalomnak a tagja, amely az 1960-as évek társadalmi tiltakozásainak szellemében bontakozott ki a New York-ban.² A párhuzamosan működő, önszerveződő kezdeményezések, kiállító- és találkozóhelyek, adatbázisok, információt közvetítő és terjesztő egységek – melyek törekvései tartalmilag részben átfedték egymást – az ismeretterjesztésnek és nyilvános, demokratikus vitafórumok létrehozásának kötelezték el magukat. Munkájuk hatására alul- vagy egyáltalán nem reprezentált tartalmak és közösségek kaptak széleskörű (intézményi) figyelmet.

A társadalmi, politikai és művészeti kérdések keresztezése a kulturális demokrácia képzetét teszi meg, mely utóbbit témák és „ügyek” sokaságaként, műfajok egyenrangú kezelésekként és bemutatásaként, valamint az adott témák közérthető kommunikációjaként definiálhatunk. E kulturális gyakorlat aktivistái szerteágazó információs hálózatot alkotnak, amely lokális jelenségeket kapcsol vissza egy általános vizsgálódásba, és amely a művészet és az elmélet összekötése révén folyamatosan új ismeret- és tudásanyagot termel. Az úgynevezett kulturális munkások az évek során egyre nagyobb elismerést nyertek, világszerte sokan dolgoznak tanárként, előadóként, kiállításrendezőként.

Julie Ault írása számomra azért érdekes, mert szükségesnek tartom a kiállítási gyakorlat és a kiállítások beágyazódásának kritikus vizsgálatát. Hogyan viszonyul egy kiállítás ahhoz a kulturális, szellemi és materiális közeghez, melyben megrendezésre kerül? Milyen közönséghez szól, miként és milyen időpontban, milyen társadalmi eszmecseréhez, vitához kapcsolódik? Sokan úgy vélik, hogy egy kiállítás akkor jó, ha a kurátor „kifinomult ízlése” és bizonyos művészeti eljárásokhoz való affinitása érvényesül benne. Szerintem a személyes érdeklődés és elkötelezettség a kiállítás-készítés hajtóereje, nem tartalma. Egy kiállítás akkor válik elevenné, ha túlmutat az egyéni szenzibilitás határain és általános kérdéseket, igényeket megfogalmazó, bevett nézeteket, elképzeléseket kihívó, hagyományokat felnyitó dinamikus gondolati tereket hoz létre.

Nemrégiben egy kurátor kollégám felajzva magyarázta, hogy a mai kiállítások műalkotásnak álcázott szociológiai felmérések társaságában mutatják be az igazi (sic!) műalkotásokat, elho-

mályosítva ezzel a művészi alkotófolyamat lényegét. Mások e kiállítási gyakorlat száraz, spród jellegét, az (ábrákat, írott dokumentumokat, tárgyakat és műalkotásokat vegyítő) elrendezés érzéki sivárságát vetik el.

Számomra a kritikus kulturális gyakorlat semmiképp sem a művészet háttérbe szorítását jelenti, hanem a nyilvánossággal szembeni felelősség felvállalását, melyre Ault több helyen is kitér. Ez a felelősség közintézmények esetében kulcsfontosságú és az ismeretterjesztés és ismeretfejlesztés lehetőségeinek sokaságát vonja magával. Meggyőződésem, és az elmúlt évek ilyen irányú kiállításai is azt bizonyítják³, hogy az információ, a közművelés és a szórakozás összekapcsolása szélesebb látogató-köröket szólít meg, mint a művészet az életkörülményektől elszigetelt bemutatásmódja. A társadalmi jelentőségüket tekintve „gyengélkedő”, vagy éppen a blockbuster-kiállítások felszínességébe menekülő művészeti intézmények aktuális szerepét talán éppen abból a felismerésből kiindulva kellene meghatározni, hogy az embereket mindig is érdekelték a dolgok mögötti rejtett összefüggések, a „láthatatlan” szubtext, a színpalak mögé vetett pillantás.

Zólyom Franciska

1. Az 1979 és 1996 között aktív csoportnak eredetileg 13 alapító tagja volt, köztük Tim Rollins, Patrick Brennan, Julie Ault, Mundy McLaughlin, Marybeth Nelson, Beth Jaker. A továbbiakban Doug Ashford, Felix Gonzalez-Torres, Karen Ramspacher, Thomas Eggerer és Jochen Klein is részt vett a csoport munkájában. 1980/81-ben a New York-i 13. utcában kiállítóhelyet működtettek, melyet később változó kiállítási szituációk (sokszor nyilvános hirdetési felületek) váltottak fel. A csoport legismertebb projektjei közé tartozik a helyközi metrójáratokon 1981-ben bemutatott Subculture, az 1988-ban a Dia Art Foundation-ben rendezett Education & Democracy és az AIDS Timeline, amely először 1989-ben a University of California at Berkeley múzeumában került bemutatásra.

2. Példaként említhető az ACT UP, a General Idea, a Guerrilla Girls, a Paper Tiger Television és a Group Material, valamint a 80-as évek végétől a Gran Fury, a Women's Action Coalition, a Repo History és a Godzilla

3. Lásd: NowHere, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, 1996; MoneyNations, Shedhalle, Zürich, 1998; First Story – Women Building / New Narratives for the 21st Century, Galeria do Palácio, Porto, 2001; Shrinking Cities (2002-2005), Kunstwerke Berlin, 2004, Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig, 2005.

VÁLOGATOTT IRODALOM:

- Apple, Jackie (szerk.): Alternatives in Retrospect: A Historical Overview, 1969-1975. New York, 1981.*
- Ault, Julie (szerk.): Cultural Economies: Histories from the Alternative Arts Movement, New York City. New York, 1996.*
- Ault, Julie: Widely spaced at eye-level. In: springerin. Hefte für Gegenwartskunst. VI./1, 2000.*
- Ault, Julie (szerk.): Alternative New York. 1965-1985. A Cultural Politics Book for the Social Text Collective. Minneapolis, London, 2002.*
- Felshin, Nina (szerk.): But Is It Art? The Spirit of Art as Activism. Seattle, 1995.*
- Hinz, Hans Martin: Das Museum als Global Village. Versuch einer Standortbestimmung am Beginn des 21. Jahrhunderts. Frankfurt am Main, 2001.*
- Kestor, Grant (szerk.): Art, Activism, and Oppositionality: Essays from Afterimage. Durham, 1998.*
- Kravagna, Christian (szerk.): Agenda. Perspektiven kritischer Kunst. Wien, Bozen, 2000.*
- Lacy, Suzanne (szerk.): Mapping the Terrain: New Genre Public Art. Seattle, 1995.*
- Lippard, Lucy R.: Get the Message? A Decade of Art for Social Change. New York, 1984.*
- Nelson, Robert S.; Shiff, Richard (szerk.): Critical Terms for Art History. Chicago, London 1996; 2003.*
- O' Doherty, Brian: Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space. 1976;1986*
- Raven, Arlene (szerk.): Art in the Public Interest. New York, 1989.*
- Staniszewski, Mary Anne: The Power of Display. A History of Museum Exhibitions at the Museum of Modern Art. Cambridge, Massachusetts, 1998.*

Julie Ault

A KIÁLLÍTÁS MINT POLITIKAI TÉR¹

A Dürfen die das? szimpózium — amelyre 2000-ben a linzi O.K. Centrum für Gegenwartskunstanban került sor — szervezői a következő kéréssel fordultak hozzám: „Szeretnénk, ha minden előadó megfogalmazna egy személyes nyilatkozatot vagy tézist arról, hogy miért választott egy bizonyos munkamódszert és munkahelyet. Abból a feltételezésből kiindulva, hogy mindannyiuk szemléletmódja politikai és ugyanakkor úgy döntöttek, hogy a kultúra területén dolgoznak, a következő kérdéseket szeretnénk feltenni: Mi a tevékenységük célja? Politikainak neveznék-e? Politikailag felkészültek? Meg kell-e haladni a művészet határait ahhoz, hogy valaki politikai munkát végezzen vagy létezik egy politikai diskurzus a művészetben belül? Van-e értelme a „művészet”, a „kurátori munka”, stb. fogalmakat a „kulturális munka” kifejezéssel helyettesíteni, megnevezhető-e ezáltal egy másfajta kommunikáció a nyilvánossággal?”

Következzék tehát az előadásom, melyet ezek a kérdések ihlettek.

Művészként dolgozom és 1977 óta New Yorkban élek, bár az utóbbi években ideiglenesen Los Angelesben is laktam. Főképp észak-amerikai összefüggésekben dolgozom és megjegyzéseim ezekből a tapasztalatokból vezethetők le. Kapcsolatban állok néhány művésszel és másokkal, akik különböző svájci, osztrák, német és angol művészeti intézményekben dolgoznak. Eszmecseréink a művészet és a politika közötti kapcsolatok, a kritikus művészeti képzés és általában a kulturális politika iránti közös érdeklődésünkre vezethetőek vissza. Ezek mind viszonylag marginális kérdések a tágabb művészeti szférában és a kulturális piacon. Annak ellenére, hogy sokszor az a benyomásom, hogy az említett országokban az USA-hoz képest aktív diskurzus zajlik a kulturális politika körül, feltételezem, hogy ezek a kérdések ott is hasonlóan periférikusak.

Egyaránt dolgozom egyénileg és kollaboratívan, kiállításokat, különféle részekből álló „multiform” projekteket és kiadványokat csinállok, melyek általában egy konkrét témát vagy témakört járnak körül. Mint médiumot, a kiállítást szeretem a legjobban. A kiállítás-készítés gyakorlata számtalan tevékenységet foglal magában: egy téma megfogalmazását, a kutatást, az információk és ötletek kiválasztását, a művészekkel és más résztvevőkkel való közös munkát, az adminisztrációt és a kiállítás- szervezés különböző szereplőivel való együttműködést, az elrendezés és a bemutatás megtervezését, a projekt népszerűsítését írott szövegeken, prezentációkon és kötetlen

1. In: Julie Ault - Martin Beck: *Critical Condition. Ausgewählte Texte im Dialog.* Essen, 2003. 359-366.o.

beszélgetéseken keresztül. A kiállítás-készítés minden részlete — a tervezéstől a befogadásig — szociális folyamatokra épül, társadalmi dimenziókban mozog. Ennélfogva a kiállítás-készítést a kultúra területén zajló politikai folyamatnak tekintem. A kiállítások számomra aktív kontextusok, melyekben a művészetet és a műalkotásokat kulturális és politikai történetük összefüggésében lehet bemutatni.

A legtöbb művészeti intézményben viszonylag sztenderdizáltak a szervezési folyamatok. Hogyha ezektől a bevett szokásoktól eltérően, más módon vagy más témákat felvetve járunk el, akár a kiállítás szerkezetével vagy a sajtóanyag tartalmával kapcsolatban, mindig konfliktusokba ütközünk. A kiállítás-készítés minden részlete — tartalmának megfogalmazásától, nagyságrendjétől kezdve a kiállítóhely vagy a támogató intézmény stábjával való egyeztetésig — át van itatva politikával. Ez nem csak a mindennapi praktikus folyamatokra érvényes, hanem tágabb értelemben, a kulturális politika szintjén is. Olyan politikai konfliktusok is keletkezhetnek, amelyek a kiállítást tartalmi szempontból érintik. A projektek megvalósításában majdnem minden kommunikatív kapcsolat eredményez a nézők számára is észlelhető következményeket, ezért szinte minden, a folyamathoz tartozó kapcsolatot a munkám részének tekintek.

Ezt a tevékenységet nem az adott lehetőségek listájából választottam, hanem az évek során alakítottam ki, elsősorban a Group Material kontextusában és a kulturális aktivizmusnak abban a tágabb, politikailag elkötelezett közegében, amely a 80-as és a 90-es években létezett New York-ban. Jelen összefüggésben szeretném kifejezni ennek a gyakorlatnak az ismérveit és célkitűzéseit, de hozzáténném, hogy ezeket sem állandónak, sem általánosíthatónak nem tartom. Kontextuálisan dolgozom, ami azt jelenti, hogy a (materiális) forma és a metódus az adott projekt szándékától, helyétől, anyagi feltételeitől és az általa felvetett kérdésektől függ. Éppen ezért nem tudom, hogy még öt év múlva is kiállításokon fogok-e dolgozni, vagy más stratégiákat, a kommunikáció más formáit választom-e majd. Jelenleg ideiglenes munkatársként egyik projektről a másikra haladva dolgozom. Ennek megfelelően vendégelőadóként tanítok, nem köteleztem el magam egyetlen intézménynél sem. E döntések nagymértékű szabadságot és mobilitást jelentenek.

Művészként arra törekszem, hogy szociális, politikai, kulturális és esztétikai gondolataimat egyenrangúan ültessem át a gyakorlatba. Olyan ad hoc munkamódszereket dolgoztam ki, amelyek megengedik, hogy hű maradhassak ahhoz, ami szeretek csinálni. Véleményem szerint a kulturális gyakorlatnak és folyamatnak a kifelé megnyilvánuló hatáson és elkötelezettségen túl bizonyos értelemben személyes szinten is örömtelinek és építőnek kell lennie.

1979-től 1996-ig a New York-i Group Material művészcsoport tagja voltam. Saját kiállítóhelyet létesítettünk, ahol kiállításokat és más eseményeket szerveztünk, installációkat készítettünk non-profit helyeken, egyetemi kiállítóterekben és múzeumokban, nyilvános hirdetőfelületeken szerveztünk beavatkozásokat, hogy ezeken keresztül (mely tevékenységeket én kulturális aktivizmusnak tekintek) vizsgáljuk meg a kultúra és a politika kapcsolatait. Kiállításainkra a tematikusság volt jellemző, belsőépítészetileg megtervezett környezetben a különböző médiumú és

stílusú képzőművészeti alkotásokat tucatárakkal és más termékekkel együtt mutattuk be. Ezek a kiállítások gyakran aktuális kulturális és politikai témák köré épültek fel, valamint intézmény- illetve helyspecifikusak voltak.

A kollaboratív gyakorlat kezdetén a Group Material konkrét szociopolitikai témákra dolgozott ki kiállításokat, amelyeket fórumként és szituációként képzelt el. Idővel ez egy folyamatos gyakorlattá nőtte ki magát, amely a csoport változó felállásainak megfelelően egy sajátos, felismerhető kiállítás-készítési stílushoz vezetett. 1996-ban, amikor a Group Material megszűnt, függetlenként, más együttműködések formájában szerettem volna folytatni a kiállítások és tematikus projektek készítését.

Miért éppen kiállítások? A kiállítások olyan helyek, ahol a művészet és a műalkotás nyilvánosságra kerül, ahol körül lehet írni és be lehet mutatni azokat a szociális folyamatokat és kontextusokat, melyekből a művészet és más jellegű tevékenységek is erednek. A kiállítások szociális terek, melyekben kulturális anyagok jelentését, narratíváit, történeteit és szerepét aktív módon meg lehet jeleníteni. Kereszteződések, ahol a művészet illetve a művész, az intézmény és a néző találkozik.

Mint sokan mások, a 70-es évek végén, 80-as évek elején én is úgy éreztem, hogy a kurátorok és galériások által rendezett kiállítások nem megfelelően mutatják be a művészeti pozíciókat és termékeket, elhomályosítják a lehetséges jelentéseket, a politikai vonatkozásokat, valamint a kulturális termelés nagy részének diszkurzív jellegét. Az elmúlt években számos művész által fenntartott kiállítóhely létesült annak érdekében, hogy megkérdőjelezzék a művészettel való foglalkozás fennálló módszereit. Sok művész és csoport ellenőrizni kívánja munkáinak bemutatásmódját és terjesztését, így a múzeumok és galériák határain kívüli stratégiák kifejlesztésén dolgozik. Számos jelentékeny alternatív modell létrejött ellenére a mai napig szükség van olyan kiállítás-készítési, bemutatási és terjesztési stratégiák kialakítására, melyek meghaladják a művészetet és a művészeti produktumokat általánosító módon kezelő, továbbra is uralkodó megközelítést.

A művészek és kurátorok közötti szakadék leginkább a munka szétválasztásából fakad. A szétválasztás lehatárolja és szaktudásként határozza meg a művészet készítését, interpretációját, bemutatását és terjesztését. A művész/kurátor megkülönböztetés magában hordozza azt a feltevést, hogy a művész dolgokat hoz létre, amelyeket a kurátor bemutat: amíg a művészeti gyakorlat elmélkedő és szubjektív, a kurátor metódusai értelmezőek és analitikusak. Tudjuk azonban, hogy egy alkotás bemutatásának esztétikai és informatív keretei fontos részei a befogadók művészettel kapcsolatos élményeinek. Ilyen értelemben nem lehet a művész érdeke az, hogy átengedje a kritika és a kontextus-teremtés feladatait a kurátornak.

Azok a művészek, akik nem veszik figyelembe az installálást és a kiállítási összefüggést, vagy más, a műveiket érintő kommunikációs szempontokat, mondván, hogy ez nem rájuk tartozik, a műalkotás „keretei” közé szorítják saját tevékenységüket. A kurátorok érdeke sem lehet, hogy ta-

gadják tevékenységük kreatív és kritikai szerepét annak érdekében, hogy erősítsék a meglévő szakmai határvonalakat, melyek hatással vannak a jelentés-teremtésre, és hogy fenntartsák a kurátori objektivitás illúzióját.

A kiállítás-készítés és kurátori tevékenység többek között a befoglalás és a kizárás folyamata. A kurátori mező már definíciójánál fogva is a kultúra hierarchikus felfogását tükrözi. Ha általában nincs is kimondva, a kulturális pozíciók hierarchiája leolvasható abból, hogy az intézmények mit ítélnék támogatásra érdemesnek, következképp mit állítanak ki, és mit nem. Ezen túlmenően a hatalmi struktúrák megjelennek abban is, hogy melyek egy kiállítás szempontjai és szervezésének elvei, hogyan valósulnak meg és miként szólítják meg a közönséget.

A kurátori tevékenység, mely csak rövid ideje lépett ki az intézmény árnyékából, egyre inkább a kulturális gyakorlat egy formájaként definiálja önmagát és így is van tekintve. Jelentésváltozás van folyamatban: a kurátori munka, melyet hagyományosan egy kevésbé tolaakodó tevékenységnek tartunk, kulturális termeléként kezd elismerést nyerni. Az elmúlt években nem ritkán kurátori témák képezték kerekasztalbeszélgetések tárgyát és a művészeti világ vitáinak alapját.

Ezek a viták gyakran szerveződtek a művészek azon félelme köré, miszerint a kurátorok növekedő tekintélye beárnyékolja az övékét, és hogy néhány kurátor nem megfelelően értelmezi a művész és a kurátor együttműködését. Ma már számos amerikai és európai program keretében működik szakosított kurátori képzés. Mindez jelentős pillanatot jelent, mely alkalmas arra, hogy a jelenlegi kulturális kontextusok figyelembevételével felülvizsgáljuk a kurátori gyakorlat mibenlétéről szóló korábbi elképzeléseket. Kiváló lehetőségnek tűnik, hogy összefoglaljuk a kurátorokkal szembeni elvárásokat (a kurátorok magukkal szemben támasztott elvárásait is beleértve) és azt, hogy mi tarozhat még ide.

A kurátori szakmához legközelebb álló tudományág a művészettörténet. A kurátori képzés nagyjából művészettörténeti metódusokat és eszközöket használ fel és kétségtelen, hogy a köztük lévő kapcsolat akár eredményes is lehet. Ugyanakkor az, ha egy szakirány táplál vagy hoz létre egy másikat, megkötések sorát vonja magával. A kurátori munka akadémikus elméletei olyan tartalmakra összpontosítanak, melyek érdemesnek bizonyulnak arra, hogy bekerüljenek a művészettörténeti diskurzusba. A kiállításkészítés hagyományosan olyan pszeudotudomány, amely a tekintély által megengedett, korlátozott számú formátumokból és szerkezeti módokból építkezik. A kiállítási szféra — akadémiai vagy marketing szempontból elfogadott — előírászerű formákkal és konzervatív bemutatási módokkal terhelt. Kétségbe kell vonni azonban meglévő kiállítási formáknak az adott tartalomtól független alkalmazását, hiszen ez azt a látszatot kelthetné, mintha ezek a formák semlegesek lennének, vagy a művészeti alkotófolyamat általánosítható volna. Az ilyesfajta felfogás nem számol azzal, hogy a kiállítás maga egy kontextus, egy produkciós tényező. A látogatók, az alkotások és az intézmények szerepe gyakran túlságosan kötött az ilyesfajta bemutatási rendszerekben. Élő művészeti cselekmények, szociális folyamatok és dinamikus összefüggések tárgyasodnak így el és válnak bizonyos mértékig semlegessé.

A kiállítás-készítés a cselekvés arénája, melyhez a gyakorlaton keresztül kritikusan közelítek. Kiállítások rendezése által szeretném megkérdőjelezni a művész és a kurátor munkájának kettéválasztását. Annak ellenére, hogy művészeti tevékenységem néha látszólag megegyezik a kurátoréval, több oknál fogva sem nevezném magam kurátornak: a kurátori szakma a connoisseur-séghez való történelmi kötődése és elitizmusa miatt; azért, hogy láttassam azt a személyes hozzáállást, melyet a kurátorok nem feltétlenül ismernek be; hogy a kiállítás-készítést a kulturális produkció egyik formájaként emeljem ki, valamint azért, hogy művészi szabadságot követeljek. Bevett intézményi és kurátori modellektől eltérően a kiállítást a műalkotáshoz hasonlíthatónak tekintem, amelyben minden konceptuális és konkrét aspektus választás eredménye, nem pedig konvencióé. Ezért döntő fontosságúnak tartom, hogy a kiállítás-készítési tevékenységet mindig az adott tartalomhoz, illetve a kiállítandó anyaghoz viszonyítsuk. A kiállítási és bemutatási módoknak rugalmasaknak kell lenniük. Célom olyan kiállítások létrehozása, melyek önreflexív módon figyelembe veszik az alkotások és eljárásmodok kontextusait, valamint azokat az új kontextusokat, amelyek a kiállításban jönnek létre. Az alternatív kiállítási formák felfedhetik a látszólagos semlegesség csalását. Dinamikus szituációkat teremthetnek helyette, hogy ideiglenesen elmozdítsák azokat a határvonalakat és hierarchiákat, melyek a hivatalos kultúra státuszát támasztják alá.

Jelenleg különösen érdekel, hogy úgynevezett mainstream intézményekben alkalmazzak alternatív kiállítási stratégiákat (a struktúrát, a tartalmakat, a bemutatás és a kiállítás módozatait illetően). Ily módon széles és különféle közönségrétegeket lehet megszólítani, hatékonyabban lehet figyelmet kelteni kiállítások iránt, és végül, a bevett gyakorlathoz képest alternatív témákat és eljárásmodokat lehet felvetni.

A kiállításokban azt szeretném körüljárni, hogy a művészet hogyan képes összekapcsolni gondolatokat, az élmény és a vizualitás szintjén megszólítani a befogadókat, hogy a művészet, a műalkotás és a kiállítási környezet miként lehetnek a kritikus gondolkodás és analízis eszközei, miként nyújthatnak hozzáférést információkhoz, milyen mértékben jelenthetnek szórakozást, miként serkenthetik a vizuális gondolkozást, stb. Azt vizsgálom, hogy milyen esztétikai döntéseket kell hozni ahhoz, hogy a kiállítás információként működhessen, a kultúrtörténeti fejezetek és az aktuális összefüggések pontos olvasatait adja és megértésüket elősegítse.

Tekintve, hogy a jelenlegi kulturális klímában emberek, gondolatok, témák, politika és dolgok viszonylag gyorsan bukkannak fel, majd tűnnek el újra, hasznosnak tűnik felvenni egy intézmény tekintélyét, és azt kiterjesztve olyan művészeti stratégiáknak és kulturális termékeknek tekintélyt, láthatóságot és értéket kölcsönözni, melyek kikezdi és kritikusan szemlélik az uralkodó esztétikai, kulturális, szociális és politikai szerkezeteket. A kiállítás médiumán keresztül történelmi vizsgálódással is foglalkozom, és szeretnék alternatívákat felkutatni illetve javasolni a hagyományos történelemírás gyakorlatával szemben.

Az a tény, hogy a politika és a kultúra eszenciálisan kapcsolódnak egymáshoz, sok elméleti diskurzus számára evidencia. Ennek ellenére nap mint nap számtalan olyan kísérlettel találkozunk

a világban általában, és a művészeti világban különösképp, melyek szeretnék ezt szimbolikusan és ténylegesen is elhomályosítani.

Civil kezdeményezések akkor tűnnek a leghatékonyabbnak, ha kimondottan és határozottan politikai területeken helyezhetők el. Ezek a helyek azonban nem a politikai aktivitás egyedüli helyszínei. A kulturális produkció szintén egy szociálisan és politikailag meghatározott területen zajlik. Minden művészeti megnyilvánulás szót emel valamiért, képviseljen bár egy politikai álláspontot vagy egy leíró rendszert. Az a fajta művészet, amely független esztétikai alkotásként mutatkozik, ennek a művészet-felfogásnak a védelmében szól.

Nem lehet elválasztani egymástól a politikát és a kultúrát; azok a folyamatok, melyek a művészetoktatás, az alkotás, a terjesztés, a finanszírozás, a bemutatás és a használat mögött állnak, nem semlegesek, hanem történelmi, gazdasági és szociális dinamikák alakítják őket. A kulturális aktivizmus egyik szerepe az lehet, hogy segítse ezeknek a folyamatoknak a kritikus olvasatát és hogy megvizsgálja a művészek és a társadalmi felépítmény kapcsolatát, a művészeti ipart is ideértve. A kulturális aktivizmus a művészet területén megvilágítja a kultúra, a politika és a szociális elkötelezettség közötti döntő fontosságú kapcsolatokat.

A kiállítás-készítés hatékony és magával ragadó formája lehet annak, hogy szociális folyamatokat és körülményeket fejezzünk ki és vázoljunk fel. Azáltal, hogy bevisszünk az intézményekbe efemer anyagokat, mint amilyenek a politikai graffitik, vagy olyan művészetet mutatunk be, amely politikai tartalma vagy alacsony gazdasági értéke miatt általában kiszorulna onnan, lehetőséget teremtünk arra, hogy egy szélesebb nézőréteg ismerkedhessen meg történelmi körülményekkel, stratégiákkal és konfliktusokkal.

Az időszaki kiállítások olyan efemer tulajdonságokkal rendelkeznek, amelyek lehetővé teszik a beavatkozást és a szimbolikus erő bemutatását. Hasonlóan az utcán megjelenő politikai graffitikhez, a kiállítások ideiglenes jelleggel új napirendi pontokat vihetnek be a művészeti intézmények nyilvános tereibe, képesek átalakítani, átkódolni a teret, amelyet elfoglalnak. A kiállítások, melyek specifikus anyagokat mutatnak be, művészetet vagy mást, egyben összetett formát is jelentenek, azáltal, ahogy különböző narratívákat keresztezve materiálisan, intellektuálisan és esztétikailag közelségbe hozzák egymással a dolgokat. Egy kiállítás magában hordozza annak lehetőségét, hogy új politikai teret teremtsen egy kulturális helyszínen belül.

Fordította: Zólyom Franciska

Claire Bishop brit kritikus és művészettörténész. Jelenleg a Warwick University művészettörténet szakán és a Royal College of Art kortárs művészeti kurátori programján oktat. Rendszeresen publikál többek között az Artforumban, az Octoberben és a Tate Etc.-ben.

Elsősorban konceptuális-, installáció-, performansz- és videoművészettel foglalkozik, e műfajok nézőhöz való viszonyával, illetve a bemutatásukkal kapcsolatos kérdésekkel. Jelenleg egy könyv megírásán dolgozik, amely a kortárs művészet szociális irányultságát tárgyalja a kilencvenes évek eleje óta, történelmi és teoretikus kontextusba állítva e jelenséget, amelyet a húszas évekig vezet vissza.

Jelen szöveg e kutatás egyik fázisának tűnik. A tanulmány a kollaboratív, ezen belül is kifejezetten a művészek és nem-művészek együttműködésére építő művészeti gyakorlatokat tárgyalja, komplex esztétikai szempontrendszer kimunkálását javasolva az elsősorban etikai alapú kritikai megközelítések helyett, amelyek véleménye szerint mindezekig az ilyen típusú művészet elemzésének szinte kizárólagos módját jelentették. Ezt nevezi Bishop a műkritika etikai fordulatának.

A tanulmány erős visszhangot váltott ki a nemzetközi művészeti életben, köszönhetően polemikus hangvételének, illetve annak, hogy egy igen elterjedt és kevésbé vitatott kritikai megközelítést támad, néven nevezve ezen irányvonal több fő képviselőjét, illetve az általuk propagált művészeket, csoportokat is.¹

Claire Bishop egy korábbi, de a témához szorosan kapcsolódó, Antagonism and Relational Aesthetics című tanulmányát az amerikai művészetelmélet és -kritika bevehetetlen felleghára, az October publikálta 2004-ben.² Jelen esszé a művészeti élet nagyalakú színes magazinjában, az Artforumban látott napvilágot. Talán ez magyarázza, hogy Bishop ezúttal egy szűkebb területre koncentrált: a kilencvenes évek relációs vagy szolgáltatás alapú gyakorlatainak két évvel korábbi kritikája helyett figyelmét a nem művész közösségekkel együttműködő művész lehetséges stratégiáira összpontosítja. Kevesebb elméleti megfontolással és hivatkozással él, cikke nagyobb részét az általa „jobbnak” ítélt gyakorlatok ismertetése teszi ki, esztétikai elemzésüket mintegy esettanulmányként adva.

A cikk középpontjában kétféle kollaboratív művészi alkotómódszer megkülönböztetése áll: a szerzőséget Bishop szerint elutasító, az adott közösséggel való konszenzusra építő, aktivista gyakorlatok a kollaborációs helyzetet mindvégig kontroll alatt tartó, az együttműködőknek kreatív szerepet nem osztó művésztől. Bishop úgy ítéli, hogy utóbbi stratégia komplex esztétikai jelleggel bíró műveket eredményezhet, míg előbbi lemond az esztétikairól, és teljes egészében etikai megfontolásoknak veti alá magát. Ily módon egyrészt összemosza, azonosként kezeli a művészeti illetve a kritikai gyakorlatok vizsgálatát, valamint, eredeti célkitűzésének ellentmondva, néhány fél mondatos javaslatot kivéve meg sem kísérel az általa aktivistának minősített stratégiák esztétikai szempontú megközelítéséhez szükséges szempontrendszer kimunkálását.

Ezt a cikk azon konklúziója magyarázhatja, miszerint az autoritásról lemondó gyakorlatokkal éppen az a baj, hogy nem teljesítik az esztétikai kritériumát. Ezt Bishop Jacques Rancière francia filozófus nyomán és a felvilágosodás által lerakott alapokon határozza meg: az esztétikai az el-lentmondásban való gondolkodás képessége, amely a művészet autonómiája és heteronómiája közötti feszültségen alapul. Jóllehet az autoritásról való lemondás (amelynek megvalósulása ezen projektek esetében szintén kérdéses, de erről később) egyáltalán nem jelenti automatikusan a feszültség feloldását vagy figyelmen kívül hagyását – hiszen az autonómia nem a művészre, hanem a műre, illetve befogadására vonatkozik –, Bishop problémátlanul kapcsolja össze a szerzőiség háttérbe szorítását azzal, amit a felvilágosodástól máig érvényes paradigma félreértésének gondol.

Mindezek ellenére Bishop álláspontja világos: a művész és együttműködői közötti hierarchiát kiegyenlíteni kívánó, esztétikai meggondolásokat bevallottan nélkülöző tevékenység nem (jó) művészet, mivel nem eredményezi a világra való rálátásunk megváltozását, megrendülését, nem kínál számunkra új meggondolásokat, elvész a jóakarati etikai útvesztőjében. Talán túlságosan is bízunk e művészek és támogatóik etikai alapú megközelítésében, amikor maga is úgy ítéli, hogy ezeknek a munkáknak nincs esztétikailag megítélhető kvalitásuk? Vagy, másként fogalmazva: lehetséges egy e stratégiákra érvényes esztétikai szempontrendszer kimunkálása, hogy ha sem gyakorló, sem propagáló nem lépnek fel ilyennel?

Ennek megválaszolásához először egy (sor) másik kérdést kell feltennünk. Bishop egyik megfigyelése arra vonatkozik, hogy a kritikai tevékenység etikai fordulata a termékkel szemben csak a folyamat – etikai szempontú – értékelésére szorítkozik. De mi is az a termék, amely nincs megítélve a folyamattal szemben? A kritikust követve éljünk az Oda Projesi művészcsoporthoz példájával: vajon az ő tevékenységük terméke a programjaikon való részvétel élményében fogható meg, vagy abban a visszhangban, dokumentációban és interpretációban, amely a későbbiekben a művészeti diskurzus csatornáin cirkulál? Vajon minden művészeti termék élhet független életet megvalósulásának pillanatától? Nem lehetséges, hogy azért nehéz ezt a terméket értékelni, mert nem a „mi” élményünk? Másképpen: ki számít közönségnek? Vajon csak olyankor releváns az esztétikai élmény megvalósulásáról beszélni, amikor ezt az élményt a „beavatottak” is átélhetik? Lehet-e esztétikai élménye azoknak, akik nem vesznek részt az esztétikai diskurzusban? Lehetséges, hogy a Bishop által konszenzusosnak ítélt munkák résztvevői olyankor is átélnek a „szabad játék” esztétikai kulcsélményét, amikor a művészeti élet aktív résztvevői semmilyen új belátást nem nyernek?

Minderre válaszolhatunk úgy, hogy kijelentjük, csak az tekinthető művészetnek, ami részt vesz a művészeti diskurzusban, (az a művészet, ami nekünk az), és ennek megfelelően kizárjuk abból a fenti gyakorlatokat. A „kívülállók” élménye nem elég. A határ azok között, akik „számítanak”, és azok között, akik nem, létezik, bár belátható, hogy meghúzása újabb problémákat vet fel.

Ennek megvizsgálása előtt azonban ugorjunk neki egy másik kérdéskörnek, amely azt vizsgálja, vajon részt vesznek-e ezek a projektek a „mi” diskurzusunkban is, és ha igen, milyen módon.

Először is: valóban a szerzőségről való lemondásról van szó? Lemond-e az Oda Projesi szerzői kreatív státuszáról, amikor helyet és élményeket biztosít egy közösségnek? Nem az ő döntéseiken múlik mindaz a kreatív együttműködés, amelyben a részt vevők is szót kapnak? Mi magyarázza jelenlétüket és tevékenységüket a közösségben, ha nem éppen és egyedül művész voltuk? Nem az ő nevük alatt, az ő művészetükként érvényesül minden projektjük? Nem ők szavatolnak érte, nem ők magyarázzák, ismertetik a művészeti életben?

Úgy tűnik, valójában nincs szó a szerzőségről való lemondásról. Az, hogy egy adott projekt nem (kizárólag) a művész keze nyomát hordozza magán, ismert jelenség Duchamp ready-made-jeitől Sherrie Levine fotóin át napjaink számos nem kollaboratív projektjéig, amelyek éppen a szerzőség „mítoszát” kritizálják az arról való szimbolikus lemondás gesztusával.

Véleményem szerint jelen esetben tehát nem annyira a mű feletti autoritás elhagyásáról van szó, mintsem egy bizonyos intellektuális diskurzus előfeltevéseinek megkérdőjelezési kísérletéről. A posztmodern művészetet éppen az ilyen irányú kritikai tevékenység előtérbe kerülése jellemzi: az egyes kulturális szférák autonómiájának tagadása, vélt kereteik, kimondatlan és közmegegyezésesnek vélt előfeltevéseik megvilágítása. Amiként a feminista művészeti gyakorlat rámutatott arra, ahogyan a művészet mind az alkotót, mind a befogadót automatikusan hímneműnek feltételezi, lehetséges egy másik keret kritikus megközelítése is: azé, amely alapján művészeti diskurzusunk mind az alkotót, mind az értelmezőt „beavatottként” tételezi?

Bár az esztétikai élmény Bishop által citált Felvilágosodás-kori filozófiai meghatározása nem utal erre, a művészet intézménye minden korban szükségessé tett bizonyos tudást és intellektuális felkészültséget a részvétel feltételeként, és létezése ezen a konszenzuson alapul ma is. Erre utal a „magas” és „alacsony” rendű kultúra megkülönböztetése, amely azonban különböző művészeti gyakorlatok eredményeként mára megrendült – ám koránt sem veszítette érvényét. Míg a populáris vagy tömegkultúra termékeinek beemelése a művészetbe természetessé vált, e gyakorlatok is mindig a magas kulturális diskurzusra vonatkoztatva értelmeződnek. Minden avantgárd törekvés ellenére a művészet ma is izolált terület, intellektuális, és – ebből (is) fakadóan – komoly pénzügyi zsilipekkel. Lehetséges e diskurzus exkluzivitásának keretként történő kritikai megközelítése? Lehetséges az eddig tárgyalt gyakorlatokat ilyen kritikai tevékenységként értelmezni?

Amennyiben e gyakorlatokat így, a művészeti diskurzus intellektuális elitizmusának kritikájaként tekintjük, azok etikai döntései esztétikailag is értelmezhetővé válnak. Hiszen annak biztosítása, hogy a résztvevők megértsék és aktívan formálják a projekt adta helyzetet – tehát az, hogy maguk is „beavatottá” váljanak –, vagyis az, hogy a projekt valóban alternatívát nyújtson a művészeti élet kommunikációs és reprezentációs rendszerére, kulcsszerepet kap a projekt esztétikai célkitűzése szempontjából. Innen nézve e munkák jelentősége nem annyira egy adott közösség „újrateremtésében” rejlik, mint inkább egy speciális közösség: a közönség, a művészeti élményben részesülők egy új csoportjának megteremtésében.

Azonban ez az értelmezés paradoxonhoz vezet. Ezek a munkák legtöbbször már kigondolásuk pillanatában, de legkésőbb értelmezésük során elkerülhetetlenül részévé válnak a művészeti diskurzusnak. A rendszer tagadását úgy tűnik, csak maga a rendszer képes fenntartani (mint oly sok egyéb kritikai gyakorlat esetében is). Ennek oka csak látszólag anyagi és logisztikai természetű – e szerint az (önmagában is paradox) ok az lenne, hogy a művészeti intézményrendszer a legkészségesebb támogatója és lebonyolítója az ilyen jellegű kezdeményezéseknek. A valódi ok inkább az, hogy csak ez a diskurzus képes bármilyen tevékenységet művészetként értelmezni, kritikailag megítélni.

Csakhogy ezzel a kritikai tevékenységgel itt gondok adódnak. Bishopnak igaza van abban, hogy a művészeti élet újdonságra éhesen és problematizálásuk nélkül fogadja magába ezeket a projekteket. Ennek eredményeként akkor szembesül kritikai megítélésük feladatával, amikor ezek a gyakorlatok már mint a diskurzus részesei feltételeződnek, jóllehet kritikai potenciáljuk éppen e diskurzus kizárólagosságának megkérdőjelezésében rejlik. A kritikai gyakorlat elbizonytalanodásának következményeként pedig számtalan, a maga „terepén” teljesen sikertelen (esztétikai élményt nem teremtő, a közösséggel kommunikálni nem tudó) projekt legitimizálódik, művészetként, etikai alapon, míg a művész „skizofrén” helyzetbe kerül: egyszerre kell relevánsnak lennie legitimálója, a művészeti diskurzus, valamint alternatív közönsége, a bevont közösség felé.

Bishop eredeti felvetése tehát releváns, ami az etikai szempontú megítélés kárhoztatását és az esztétikai szempontú kritika hiányát illeti. A kollaboratív művészeti gyakorlatok megítéléséhez szükséges komplex esztétikai szempontrendszer kidolgozása szükséges, nem utolsó sorban azért is, mert rávilágítana a kortárs művészeti diskurzus és intézményeinek egyes sajátosságaira.

Somogyi Hajnalka

1. a cikkben megnevezettek közül Grant Kester válaszolt az Artforum következő számában, Artforum International, 2006. március, 22. Bishop viszont válasza uott, 24.

2. October 110, 2004 ősz, 51-79. Itt Claire Bishop Nicolas Bourriaud Relációsesztétika (Nicolas Bourriaud: *Esthétique relationelle, Les presses du réel – Documents*, 1998. Magyarul megjelent: Nicolas Bourriaud: *Relációsesztétika (Múcsarnok-könyvek 1.)*, 2007) című könyvének kritikáját adja, érveit négy művész, Tomas Hirschhorn, Santiago Sierra illetve Liam Gillick és Rirkrit Tiravanija munkáinak elemzésével támasztva alá. Bár jelen írás keretei között nem térhetek ki ezen írás bemutatására, mégis érdemes rá felhívni a figyelmet, mivel igen sok ponton kapcsolódik a Szociális fordulat kérdésfelvetéseihöz és érveléséhez – csakúgy, mint Liam Gillick meglehetősen komoly, két évvel később ugyanott megjelent válasza (Liam Gillick: *Contingent Factors: A Response to Claire Bishop's „Antagonism and Relational Aesthetics”*, October 115, 2006 tél, 95-107.).

Claire Bishop

A SZOCIÁLIS FORDULAT: A KOLLABORÁCIÓ ÉS ELÉGEDETLENEI

Minden művész ugyanolyan. Arról álmodnak, hogy valami társadalmibbat, együttműködőbbet és valószínűbbet alkotnak, mint a művészet. – Dan Graham

A Superflex internetes tévécsatornája egy liverpooli lakótelep idős lakói számára (*Tenantspin*, 1999); csoportok és egyének, akik Annika Eriksson meghívására a Frieze Art Faren tették közzé gondolataikat és készségeiket (*Do you want an audience?* 2003); Jeremy Deller *Social Parade*-je San Sebastiánban több mint húsz társadalmi szervezet részvételével (2004); Lincoln Tobier, aki fél órás rádió programok létrehozására tanította a helyi lakókat Aubervilliers-ben, Párizs északi részén (*Radio Ld'A*, 2002); az Atelier Van Lieshout *A-Portable* elnevezésű úszó abortusz klinikája (2001); Jeanne van Heeswijk projektje, melynek során a rotterdami Vlaardingén lakói számára egy halálraítélt bevásárló központot kulturális központtá alakított (*De Strip*, 2001—2004); Lucy Orta workshopjai Johannesburgban (és máshol), ahol munkanélkülieket oktattak új divat-ismeretekre és a kollektív szolidaritásról cseréltek eszmét (*Nexus Architecture*, 1995—); a Temporary Services rögtönzött, a környezet hulladékából épített environmentje a los angelesi Echo Park egy üres telkén (*Construction Site*, 2005); Pawel Althamer, aki egy csapat „problémás” tizenévest (köztük saját két fiát) küldte Varsó Bródno nevű munkásnegyedéből maastrichti retrospektív kiállítására egy kis lézengésre (*Bad Kids*, 2004); Jens Haaning naptára finnországi menekültek fekete-fehér portréival, akik menedék kérelmük elbírálására várnak (*The Refugee Calendar*, 2002).

A fenti felsorolás csak mintavétel a művészeti érdeklődés azon újabb keletű hullámából, amely a kollektivitás, az együttműködés és bizonyos társadalmi csoportokkal való közvetlen foglalkozás felé irányul. Jóllehet, ezen gyakorlatok nagy része viszonylag gyengén szerepel a műkereskedelemben — a kollektív projekteket nehezebb piacositani, mint az egyéni alkotásokat, valamint többnyire nem is „művek” ezek, mint inkább társasági események, kiadványok, workshopok vagy performanszok —, a közszektorban mégis egyre nyilvánvalóbb jelenléttel bírnak. A biennálék példátlan terjedése kétségtelenül hozzájárult ehhez a változáshoz (csak az elmúlt tíz évben harminchárom új biennálét alapítottak, többségüket a nemzetközi művészeti életben korábban perifériális helyzetűnek tekintett országokban), mint ahogy a megrendelő ügynökség új modellje is, amely a közösségi szférával foglalkozó kísérleti művészet megvalósításának szenteli magát (a londoni Artangel, a hollandiai SKOR, a francia Nouveau Commanditaires csak néhány kézenfekvő példa). Miwon Kwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational*

Identity (2002) című kritikai történeti munkájában amellett érvel, hogy a közösségekkel foglalkozó művek kiindulópontja a „heavy metal” public art kritikája, amennyiben a helyszínt (site) társadalmi, és nem formális vagy fenomenológiai keretként értelmezik. Így az ezen projektek által létrehozott interszubjektív tér válik a művészi vizsgálódás középpontjává — és médiumává.

A relációs gyakorlatok ezen kibővült terepe jelenleg számos név alatt fut: társadalmilag elkötelezett művészet (socially engaged art), közösségen alapuló művészet (community-based art), kísérleti közösségek (experimental communities), párbeszédés művészet (dialogic art), határművészet (littoral art), részvételen (participatory), beavatkozáson (interventionist), kutatáson alapuló (research-based) vagy kollaboratív művészet (collaborative art). Ezek a gyakorlatok kevésbé érdekelték a relációs esztétikában, mint inkább a kollaboratív tevékenység kreatív eredményeiben — akár korábban is létező közösségekkel való munka, akár saját interdiszciplináris kapcsolatrendszerük létrehozása útján. Megkísért a gondolat, hogy ezen gyakorlatok látótérbe kerülését a kilencvenes évek elejére datáljuk, amikor a kommunizmus bukása a baloldalt a forradalom eszméjének utolsó maradványaitól is megfosztotta, amelyek egykor a politikai és esztétikai radikalizmust összekapcsolták. Ma sok művész nem tesz különbséget a galériában és az azon kívül megvalósuló munkái között, és még az olyan igen elismert és kereskedelmileg sikeres művészek, mint Francis Alys, Pierre Huyghe, Matthew Barney és Thomas Hirschhorn is mind a társadalmi együttműködés felé fordultak konceptuális és szobrászati munkásságuk kiegészítéseként. Bár ezen művészek és csoportok céljai és eredményei rendkívül különbözőek, mindet összeköti a kollektív cselekvés és a gondolatok megosztásának erőt adó kreativitásába vetett hit.

A társadalmi együttműködésen alapuló munkák eme vegyes összképét tekinthetjük a ma avantgárdjának: azokat a művészeket, akik társadalmi helyzetekre építve olyan dematerializált, piacellenes, politikailag elkötelezett műveket hoznak létre, amelyek továbbviszik művészet és élet elegyítésének modernista törekvését. Nicolas Bourriaud számára, amint azt *Relációesztétika* (1998) című³, a relációs gyakorlatot meghatározó szövegében kifejti, „a művészet egy sajátos társas lét megvalósulásának helye”, éppen mivel „a tévétől eltérően szorosabbá teszi a viszonyok terét”. Grant H. Kester szerint — egy másik kulcsszövegben, a *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*-ban (2004) — a művészet egyedül áll szemben egy olyan világgal, amelyben „fogyasztók atomizált pszeudoközösségévé redukálódtunk, spektakulum és ismétlődés által tompított érzékenységgel.” A szociálisan elkötelezett művészet ezen és egyéb támogatói szerint a részvételen alapuló gyakorlatok kreatív energiája újrahumanizálja — vagy legalábbis megmenti az elidegenedéstől — a kapitalizmus elnyomó eszköztárával elszibbasztott és darabokra szabdalt társadalmat. Azonban ezen politikai feladat sürgőssége egy olyan helyzetet eredményez, amelyben az ilyen jellegű kollaboratív gyakorlatok automatikusan az ellenállás hasonlóan fontos művészeti gesztusaiként észlelődnek: Nem létezhet elbukott, sikertelen, meg-

3. Magyarul megjelent: Nicolas Bourriaud: *Relációesztétika* (Műcsarnok-könyvek 1.), 2007

oldatlan vagy unalmas kollaboratív mű, mivel valamennyi egyaránt nélkülözhetetlen a szociális kötelekek megerősítésének feladatában. Míg általánosságban rokonszenvezem ezzel az ambícióval, véleményem szerint szükségszerű ezen munkák művészetként való kritikus megvitatása, elemzése és összehasonlítása is. Ez a kritikai feladat különösen sürgető Nagy-Britanniában, ahol a New Labour a szociálisan elkötelezett művészetével majdnem azonos retorikával tereli a kultúrát a társadalmi elfogadás felé. A művészetet célközönségek és „teljesítmény mutatók” statisztikai információjává redukálva a kormány fölébe helyezi a társadalmi hatást a művészi minőségről való meg gondolásoknak.

A társadalmi gyakorlatok megítéléséhez szükséges szempontrendszer kialakítását nem segíti a jelenlegi patthelyzet hitetlenek (az ilyen műveket mint marginális, félrevezetett és művészetként tökéletesen érdektelen munkákat elutasító esztéták) és hívők (az esztétikai kérdésfelvetést mint a kulturális hierarchiával és a piaccal egyet jelentőt elutasító aktivisták) között. Az előbbiek szélsőséges esetben egy irreleváns festészeti és szobrászati világba száműznének bennünket, míg utóbbiak hajlamosak olyannyira marginalizálni saját magukat, hogy azzal akaratlanul is megerősítik a művészet autonómiáját, ily módon akadályozva meg bármiféle hatékony egyeztetést művészet és élet között. Vajon létezik közös talaj, amelyen ez a két fél találkozhat?

A társadalmi együttműködésre építő művészzel kapcsolatosan jelentkező komoly kritikai tevékenység különös formát ölt: A kortárs művészet szociális fordulata a műkritika etikai fordulatát idézte elő. Ez egyértelműen megmutatkozik abban a megnövekedett figyelemben, amely az adott együttműködés megvalósításának hogyanját kíséri. Más szóval, a művészeket egyre inkább munkafolyamatuk alapján ítélik meg — az alapján, hogy milyen fokig alkalmaznak jó vagy rossz együttműködési modelleket — és ezen az alapon is illetik kritikával a lehetséges kihasználás bármilyen nyomáért, amelynek eredményeként alanyaikat nem „teljesen” képviselik, mintha ilyesmi lehetséges volna. A folyamat eme hangsúlyozása a termékkel szemben (vagyis az eszköze a végeredménnyel szemben) a kapitalizmus ellentétes irányú gondolkodásával szembenállóként igazolódik. A Santiago Sierra elleni felháborodott kitörés e tendencia kiváló példája, de csüggesztő az ugyanezen gondolatmenet alapján megfogalmazott, más művészeket érő kritikákat olvasni is: leuralás és egocentrizmus vádjával illetik azokat a művészeket, akik résztvevőket alkalmaznak egy projekt megvalósításához ahelyett, hogy engednék ennek konszenzusos együttműködés általi megvalósulását.

Az Oda Projesi nevű török művészcsopotról szóló írások világosan példázzák, miként kerekedik az etikai szempontrendszer az esztétikai ítélet fölébe. Az Oda Projesit három művész alkotja, akik tevékenységüket 1997 óta egy háromszobás lakás körül fejtik ki Isztambul Galata negyedében (oda projesi magyarul „szoba projekt”)⁴. A lakás olyan munkák platformjaként funkció-

4. Valójában az 1997 óta együttműködő művészek csak 2000-ben bérelték ki az említett lakást és vették fel az Oda Projesi nevet.

nál, amelyeket a kollektíva kezdeményez a szomszédsággal együttműködésben — mint például egy gyermek workshop Komet török festővel, egy közösségi piknik Erik Gönrich szobrásszal, vagy a Tem Yapin színházcsoport szervezte parádé gyerekeknek. Az Oda Projesi állítása szerint kontextust kíván teremteni az eszmecsere és a párbeszéd lehetőségének, a környezetükbe való beilleszkedés vágyától hajtva. Hangsúlyozzák, hogy céljuk nem a helyzet javítása vagy orvoslása — egyik projektjük szórólapján az „exchange not change” (körülbelül: nem megváltás — szóváltás) szlogen olvasható — jóllehet világos, hogy munkájukat finoman ellenzékinek tartják. Azzal, hogy szomszédaikat közvetlenül bevonják workshopok és események szervezésébe, nyilvánvalóan egy kreatívabb és aktívabb társadalmi szövetet kívánnak teremteni. „Üres terek” és „lyukak” létrehozásáról beszélnek egy túlszervezett és bürokratikus társadalom ellenében, és közvetítőknak vallják magukat olyan csoportok között, akiknek egyébként nincs egymással kapcsolatuk.

Mivel az Oda Projesi sok munkája művészeti oktatás és közösségi események formájában valósul meg, tekinthetjük őket a közösség dinamikus tagjainak, akik művészethez juttatnak egy szélesebb közönséget. Fontos, hogy bevezetik a nem tárgy alapú művészet gyakorlatát Törökországban, amelynek művészeti akadémiai és piaca még mindig nagyrészt festészet- és szobrászatközpontú. Továbbá hozzám hasonlóan talán az is örömet okozhat valakinek, hogy ezt a feladatot három nő vállalta magára. Ugyanakkor konceptuális gesztusuk, a szerzői státusz minimumra redukálása, végeredményben elválaszthatatlan a közösségi művészet hagyományától. Még ha Svédországban, Németországban vagy más országokban állítanak is ki, projektjeik alig megkülönböztethetők más társadalmilag elkötelezett gyakorlatoktól, amelyek a workshopok, beszélgetések, étkezések, filmvetítések és séták kiszámítható formuláit alkalmazzák. Ennek az lehet az oka, hogy az Oda Projesi számára az esztétikai érték kérdése nem bír érvénnyel. Amikor az *Untitled* magazin számára készített interjúm során (2005 tavasza) megkérdeztem tőlük, milyen szempontrendszerre alapozzák munkáikat, azt válaszolták, hogy ez azokban a döntésekben jut kifejeződésre, hogy hol és kivel működnek együtt. A siker mutatói a dinamikus és hosszútávú kapcsolatok, nem esztétikai megítélések. Mivel gyakorlatuk az együttműködésen alapszik, az Oda Projesi szerint az esztétikai valójában „veszélyes szó”, amelynek nem szabadna a beszélgetés részét képeznie. Én furcsálltam ezt a választ: Amennyiben az esztétikai veszélyes, nem kéne éppen ezért megvizsgálni?

Maria Lind svéd kurátor egy, a csoporttal foglalkozó újabb írásában magáévá teszi az Oda Projesi etikai megközelítését. Lind a politikai és relációs gyakorlatok egyik legartikuláltabb támogatója, és kurátori munkáját a társadalmi felé való erőteljes elkötelezettséggel végzi. Az Oda Projesiről szóló tanulmányában, amely Claire Doherty *From Studio to Situations: Contemporary Art and the Question of Context* (2004) című könyvében jelent meg, megállapítja, hogy a csoport nem a művészet bemutatásában vagy kiállításában érdekelt, hanem abban, hogy „a művészetet esz-közként használja az emberek közötti kapcsolatok meg- illetve újratereztésére”. A továbbiakban tárgyalja a kollektíva Riemben, München közelében megvalósított projektjét, amelynek során egy helyi török közösséggel együttműködve teadélután, a lakók által vezetett városnézést,

fodrászkodást és Tupperware partikat szerveztek, valamint bemutattak egy hosszú tekercs papírt, amelyre a párbeszédet elősegítendő írtak és rajzoltak az emberek. Lind összeveti ezt a törekvést Hirschhorn *Bataille Monument (Bataille emlékmű)* című 2002-es munkájával, egy kasseli török közösséggel való híres együttműködésével. (Ez a részleteiben kidolgozott projekt egy tévé stúdiót, egy Bataille-ról szóló installációt és egy, a kivándorolt szürrealista érdeklődését tematizáló könyvtárat foglalt magába.) Lind megfigyelése szerint Hirschhornnal szemben az Oda Projesi bizonyul jobb művészeknek, mivel egyenrangú szerepet biztosítanak együttműködők számára. „[Hirschhorn] célja, hogy művészetet alkotson. Előkészített, és részben meg is valósított tervei voltak a Bataille Monumenthez, amelyek kivitelezéséhez segítségre volt szüksége”. Résztvevőit megfizette munkájukért, a „kivitelező”, és nem az „alkotótárs” szerepét játszották. Később jogosnak ítéli a Hirschhorn munkáját ért kritikát, amely szerint az „kiállított” és egzotizált a társadalom peremére szorult csoportokat, és hozzájárult a társadalmi pornográfia egy formájához azzal, hogy résztvevőket használt az emlékmű műfajának kritikájához. Ezzel szemben, írja, az Oda Projesi „saját közvetlen környezetükben dolgozik emberekkel, és megengedi, hogy azok nagy befolyást gyakoroljanak a projektre”.

Érdeemes közelről megvizsgálni Lind szempontjait. Állásfoglalása a szerzőség elutasításának etikáján alapul: Az Oda Projesi munkája jobb, mint Hirschhorné, mert a kollaboráció egy magasabbrendű modelljét példázza. Félretolja a projektek koncepcionális összetettségét és művészeti jelentőségét, hogy művész és együttműködői viszonyát értékelje. Hirschhorn (szándékosan) kihasználó kapcsolata negatívan viszonyul az Oda Projesi beemelő nagylelkűségéhez. Más szavakkal, Lind háttérbe szorítja, ami az Oda Projesi munkájában művészetként érdekes lehet — a párbeszéd médiummá formálásának lehetséges eredményét vagy a projekt társadalmi folyamattá való dematerializálásának jelentőségét. Ehelyett kritikáját a munkafolyamat és a szándék etikai megítélése határozza meg.

Hasonló példákat találunk a Superflexről, Erikssonról, van Heeswijkről, Ortáról és sok más, a társadalmi jobbítás hagyományait követő művészeiről szóló írásokban. A „valódi” emberekkel (azaz nem a művész barátaival vagy más művészekkel) együttműködő művészetéről szóló teoretikus írások többsége is ezt az etikai imperatívuszt támogatja. Lucy R. Lippard, a helyspecifikus művészetet ökológiai/posztkoloniális szempontból tárgyaló, *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society* (1997) című könyvének konklúziójaként egy nyolc pontos „helyetikát” (place ethic) dolgoz ki közösségekkel dolgozó művészek számára. Kester *Conversation Pieces* című munkája, bár világosan megfogalmaz számos, az ilyen gyakorlatokhoz kapcsolódó problémát, mégis azokat a konkrét művészeti beavatkozásokat támogatja, amelyek során a művész sem pedagógiai, sem kreatív alapon nem helyezi magát mások fölébe. *A Good Intentions: Judging the Art of Encounter* (2005) szerzője, Erik Hagoort holland kritikus szerint nem szabad visszariadnunk e művészet morális megítélésétől, hanem mérlegelnünk kell a művész jó szándékának bemutatását és képviselését. Ezen példák mindegyike a szerzői szándékosságra (vagy annak szerénységet tükröző hiányára) koncentrál a mű, mint társadalmi és esztétikai forma koncepcionális jelentőségének tárgyalása helyett. Paradox módon mindez ahhoz vezet, hogy nem

csak kollektívákat, hanem egyéni alkotókat is dicsérnek a szerzőiségről való lemondásért. És ez bizonyos fokig választ adhat arra, hogy mi menti fel sok esetben a társadalmilag elkötelezett művészetet a művészetkritika ítélete alól. A hangsúly az adott mű zavaró sajátosságáról áttevődött egy általános morális szabálykészletre.

A *Conversation Pieces*-ben Kester kifejti, hogy a konzultatív és „párbeszédés” művészet egy másfajta művészetfelfogást tesz szükségessé: a vizuálissal és az érzékivel szemben (amelyek egyéni élmények) a művészetnek „gondolatok cseréjeként és megosztásaként” való értelmezését. Arra szólít fel, hogy a kommunikációt esztétikai formaként kezeljük, de végtére ezt nem sikerül megvédenie, és tökéletesen elégedettnek tűnik azzal, hogy engedi sikernek elkönyvelni azt a társadalmi együttműködésre építő művészeti projektet, amely társadalmi beavatkozásként működőképes, jóllehet eredendően művészetként alapozódott meg. Kester álláspontját, amelyben nélkülözi az esztétikai felé való elkötelezettséget, az identitás-politika által megnyitott ismerős intellektuális áramlatok közé illeszkedik, amelyek a másik tiszteletét, a különbözőség elismerését, az alapvető szabadságjogok védelmét, és a politikai korrektség egy rugalmatlan formáját propagálják/hirdetik. Mint ilyen, egyben minden olyan művészet elutasítását jelenti, amely megsértheti vagy felzaklathatja közönségét — ahogy a történelmi avantgárd tette, amely avantgárd családfán Kester mindezek ellenére szeretné a társadalmi elköteleződést mint radikális gyakorlatot elhelyezni. A dadát és a szürrealizmust, amelyek „sokkolni” kívánták a nézőt, hogy érzékenyebbé és befogadóbbá tegyék a világ felé, kritikával illeti, amiért a művészt a belátás kivételezett letéteményesének állították be. Véleményem szerint az effajta kényelmetlenség és frusztráció — csakúgy mint az abszurditás, a szélsőségesség, a kétség vagy a pusztaság élvezet — éppen ellenkezőleg, döntő szerepet játszhatnak a mű esztétikai hatásában és nélkülözhetetlenek ahhoz, hogy helyzetünkre új rálátást nyerjünk. A társadalmi együttműködésen alapuló művészet legkiválóbb példái ezen — és sok más — hatásnak nyitnak utat, amelyeket egyéb, világosabban érthető szándékokkal összevetve kell értelmeznünk, amilyen egy képzeletbeli társadalmi kötelék megerősítése vagy a szerzőség feláldozása egy „igaz” és tiszteletteljes kollaboráció nevében. Ezen projektek némelyike jól ismert: Hirschhorn *Musée Précaire Albinet* és *24h Foucault* című munkái (mindkettő 2004), Aleksandra Mir *Cinema for the Unemployed* című műve 1998-ból; Alys *When Faith Moves Mountains* című projektje 2002-ből. Ahelyett, hogy egy aktivista vonulatban helyeznék el magukat, amely a művészetet a társadalmi változás eszközeként tekinti, ezen művészek közelebbi kapcsolatban állnak az avantgárd színházzal, performansszal vagy az építészettel. Talán ennek következményeként az esztétikait és a társadalmi/politikait együtt próbálják végiggondolni, ahelyett, hogy mindkettőt alárendelnék az etikainak.

Phil Collins brit művész például tökéletesen egyesíti ezt a két megfontolást munkáiban. Amikor meghívást kapott, hogy Jeruzsálemben dolgozzon vendégművészként, úgy döntött, diszkó tánccsatornát rendez Ramallahban tizenéveseknek, majd ennek felvételeiből kétcsatornás videoinstallációt hozott létre *they shoot horses* címmel 2004-ben. Collins kilenc tizenévesnek fizetett, hogy két egymást követő napon nyolc-nyolc órán keresztül folyamatosan táncoljanak egy ríkító rózsaszín fal előtt az elmúlt négy évtized popslágereinek egy könyörtelenül nyálás vá-

logatására. Megbabonázó és ellenállhatatlan a látvány, ahogy a fiatalok kitörő partizásból előbb unalomba esnek és végül kifulladásra. A zenék banális, eksztatikus szerelemről és elutasításról szóló szövegei megrendítően kétértelműekké válnak felismerve a fiatalok kitartásának kettős természetét: egyrészt a maraton, másfelől a végeérhetetlen politikai krízis csapdáját. Nem kétséges, a *they shoot horses* visszas bemutatója a „helyszínnek”, amelynek értelmezésére a művész meghívást kapott. A megszállt területeket sohasem mutatja, de ezek létezése keretként mindig érzékelhető. A hors cadre ezen használatának politikai oka van: Collins döntése, hogy a résztvevőket átlagos globalizált tizenévesekként mutassa be, akkor válik érthetővé, amikor elgondolkozunk a videó közönségének párbeszédeiből elcsíphető zavart kérdéseken: Hogy-hogy a palesztinok ismerik Beyoncé-t? Hogy-hogy Nike-ot hordanak? A munka direkt politikai narratívájának hiányával Collins arra hívja fel a figyelmet, milyen gyorsan tölti ki ezt a teret a fantázia, amelyet a Közel-Kelet képeit szelektíven előállító és terjesztő média táplál (hiszen a tipikus nyugati nézőt, úgy tűnik, arra kárhóztatja, hogy a fiatal arabokat vagy áldozatként vagy középkori fundamentalistaként lássa). Ezen túlmenően a palesztin és nyugati tinédzseres számára egyaránt ismert popzene használatával Collins árnyaltabban kommentálja a globalizációt a legtöbb aktivista irányultságú politikai műnél. A *they shoot horses* újra játssza a jóakarató társadalmi együttműködésen alapuló művészet közmegegyezéses szabályait (résztvevői számára új történetet kreál és megerősíti a szociális köteléket) de azokat a valóságtévét képi és koncepcionális konvencióival párosítja. A teljes nyolc órás munkanapot kitöltő kétsatornás videó bemutatása mindkét műfajt kifordítja önmagából, egyrészt a csábítás együttérző használata, másfelől a munka tikkasztó hosszúsága révén

A lengyel művész, Artur Zmijewski Collinshoz hasonlóan gyakran foglalkozik nehéz, néha gyötrelmes helyzetek megteremtésével és felvételével. Zmijewski *The Singing Lesson I.* című 2001-es videójában egy csoport siket diákot filmez, akik egy varsói templomban Jan Maklakiewicz 1944-es Lengyel miséjének kyriéjét éneklék. A nyitókép megrázóan kemény: A templombelső elegáns, neoklasszicista szimmetriával teljes képét egy fiatal lány kakofón, torz hangja töri meg. Körülötte diáktársai, akik nem hallván erőfeszítését, jelbeszéddel csevegnek egymással. A vágás által Zmijewski figyelmünk középpontjában tartja a kórus és környezete között feszülő ellentétet, azt sugallva, hogy a szépségről alkotott elképzelésünkre továbbra is hatással vannak a tökéletesség vallásos paradigmái. A *Singing Lesson* második változatát 2002-ben Lipcsében forgatta. Ezúttal a siket diákok egy hivatásos karvezető közreműködésével egy Bach kantátát énekelnek egy barokk kamarazenekar kíséretével a Szent Tamás templomban, ahogy egykor Bach kántorként dolgozott és ahol eltemették. A német változat vágása a kísérlet egy játékosabb oldalát fedi fel. Néhány diák komolyan veszi az előadást, mások nevetve feladják. Jelbeszédes gesztusaikat a próba során a karvezető mozdulatai visszhangozzák: két vizuális nyelv, amelyek kiegyenlítik azt a két fajta muzsikát, amelyet Zmijewski kísérlete hoz létre: a zenekar harmóniáit és a kórus erőltetett macskazenéjét. A vágás, vegyítve azzal, hogy nem értem a jelbeszédet, a film lényegének hordozója: mások érzelmi és társas élményeihez csak részleges hozzáférésünk lehet, és a tudásnak ez a korlátoltsága minden olyan elemzésnek akadályt támaszt, amely ezzel ellentétes előfeltételezésből indul ki. Ezzel szemben lehetőségünk nyílik annak értelmezésére, ami a sze-

műnk elé tárul: a karvezető, a zenészek és a siket kórus visszas gyülekezete, ami valami bonyolultabbat, felkavaróbbat és sokrétűbbet hoz létre, mint az egyéni kreativitás felszabadítása.

Egyesek azzal érvelnek majd, hogy Collins és Zmijewski galériás fogyasztásra készíteneк videókat, mintha a külvilág automatikusan hitelesebb lenne — ez a gondolatmenet Kwon részletesen elemzi *One Place After Another* című könyvében. Érvelése a közösségeket sokféle-ségükben vizsgáló művészet mellett haszonnal alkalmazható Jeremy Deller brit művész eljárására. Deller 2001-ben rekonstruálta az angol bányászok 1984-es sztrájkjának egyik kulcseményét: bányászok és rendőrök erőszakos ütközetét a yorkshire-i Orgreave faluban. Az *Orgreave-i csata* (*The Battle of Orgreave*), amelyet több történelmet felelevenítő társaság közreműködésével volt bányászok és rendőrök játszottak el, ezen összecsapás egynapos újrajátszása volt. Bár a munka látszólag tartalmazott egy kitekert terápiás elemet (amennyiben egykor küzdő bányászok és rendőrök egyaránt részt vettek benne, néhányan szerepet cserélve), az *Orgreave-i csata* nem annyira a seb gyógyításának, mint inkább feltépésének tűnt. Deller eseménye egyszerre volt politikailag értelmezhető és teljesen céltalan. Megidézte a politikai tüntetések megtapasztalásában rejlő erőt, csak éppen jó tizenhét év késéssel. Összehívta az embereket egy borzalmas esemény felelevenítésére és eljátszására, de a megemlékezés körülményei inkább hasonlítottak egy falusi vásárra, rezesbandával, ételt kínáló bódékkal és szaladgáló gyerekekkel. Ez a kontraszt világosan megnyilvánul az *Orgreave-i csata* egyetlen videodokumentációjában, amely Mike Figgis egy-órás filmjének részét képezi. Figgis baloldali filmrendező, aki a munkát kifejezetten a Thatcher kormány bírálatának eszközeként használja fel. Deller eseményének részletei korábbi bányászokkal felvett érzelmes riportok közeiben tűnnek fel, és a hangvétel éles váltása zavarbaejtő. Az *Orgreave-i csata* egy politikai sérelem bemutatása, de más hangfekvésben, hiszen Deller akciója egyszerre erőszakos is, meg nem is. A történelmet felelevenítő társaságok bevonása szerves része ennek a kétértelműségnek, hiszen részvételük emeli a közelmúlt Orgreave-i eseményeit az angol történelem státuszára, és hívja fel a figyelmet erre a különöb hobbira, amelynek során véres csatákat utánoznak lelkesen társas és esztétikai élmény gyanánt. Az egész esemény tekinthető kortárs történelmi festészetnek, amely összemosza a reprezentációt és a valóságot.

Carsten Höller *A Baudouin kísérlet: egy szándékos, nem-fatalista, nagyvolumenű csoportos elhajlási kísérlet* (*The Baudouin Experiment: A Deliberate, Non-Fatalistic, Large-Scale Group Experiment in Deviation*) című, 2001-es projektje egy kevésbé terhelt szimbolikus szinten működik és az előbbihez képest meglepően semleges. Az esemény kiindulópontja egy 1991-es eset, amikor Baudouin, Belgium egykori királya lemondott egy napra, hogy lehetővé tegye egy olyan abortusz törvény elfogadását, amelyet ő nem hagyott jóvá. Höller összehozott száz embert a brüsszeli Atomium egyik ezüst gömbjében, hogy szokásos tevékenységeiket felfüggesztve huszonnégy órát töltsenek ott. Az alapvető szükségleteket (bútor, étel, WC) biztosították számukra, de nem volt lehetőségük kapcsolatba lépni a külvilággal. Bár a társas esemény némileg hasonlított egy Big Brother-szerű valóságshow-hoz, felvétel nem készült róla. A projekt dokumentálásának e megtagadása egyben kiterjesztése Höller folyamatos érdeklődésének a „kétely” kategóriája iránt, amellyel kapcsolatos gondolatait eddig a Baudouin kísérlettel foglalta össze legtömöre-

ben. Vajon dokumentáció híján elhiszük-e, hogy egy ilyen anonim projekt tényleg megtörtént? Visszatekintve, Höller eseményének megfoghatatlansága arra a bizonytalanságra emlékeztet, amit társadalmilag elkötelezett művek dokumentációját látva érezhetünk, amelyek azt kívánják, hogy vakon higgyünk értelmes párbeszédet és politikai megerősítést célzó projektjeik sikerében. Ezzel összevetve a Baudouin kísérlet alapos inaktivitás volt, avagy „passzív aktivizmus” — a mindennapos teljesítménykényszer visszautasítása, megtagadva egyben a művészetnek valami-féle észlelt szociális hiányosság ellensúlyozása érdekében történő felhasználását is.

Deller, Collins, Zmijewski és Höller nem hozzák meg az etikailag „korrekt” döntést, nem teszik magukévá az önfeláldozás keresztényi ideálját, ehelyett a büntudat béklyói nélkül, vágyaik szerint cselekszenek. Így munkáik olyan, erősen szerzői helyzetek hagyományát folytatják, amelyek a társadalmi realitást gondosan kiszámított leleménnyel egyesítik. Ennek a hagyománynak a megírását talán a „Dada idénnyel” kéne kezdeni 1921 tavaszán, amely egy, a párizsi közönséget bevonni kívánó megnyilvánulás-sorozat volt. A legkiemelkedőbb eseményének egy „kirándulás” bizonyult (André Breton, Tristan Tzara, Louis Aragon és mások vezetésével) a Saint Julien le Pauvre templomba, amely a szakadó eső ellenére több mint száz embert vonzott. A zord időjárás megszakította a túrát és megakadályozta az „absztrakciók aukciójának” megrendezését. E dada kirándulás, csakúgy mint a fenti példák esetében, az interszubjektív kapcsolatok nem önmagukban bírnak értékkel, hanem az élvezetről, a láthatóságról, az elkötelezettségről és a társadalmi kölcsönhatás konvencióiról való gondolkodás összetettebb problémáinak kibontása révén.

A társadalmilag elkötelezett művészet megvitatásának szempontrendszere jelenleg az antikapitalizmus és a keresztény „jó lélek” közötti hallgatólagos analógián alapszik. Ebben a rendszerben győz az önfeláldozás: a művésznek le kell mondania a szerzői jelenlétről, hogy a résztvevők rajta keresztül beszélhessenek. Ezzel az önfeláldozással párosul az a gondolat, hogy a művészetnek ki kell lépnie az esztétika „haszontalan” köreiből, hogy a társadalmi gyakorlattal egyesüljön. Jacques Rancière francia filozófus megfigyelése szerint az esztétikai e lejáratása figyelmen kívül hagyja azt a tényt, hogy a művészet rendszere, ahogyan azt Nyugaton értjük — a művészet Friedrich Schillerrel és a romantikusokkal kezdődő és máig érvényes „esztétikai rendszere” („the aesthetic regime of art”) — pontosan a művészet autonómiája (az instrumentális racionalitástól való távolságtartása) és heteronómiája (művészet és élet elegyítése) közötti konfúzió alapszik. Ennek a csomónak az átvágása — vagy figyelmen kívül hagyása konkrétan művészeti célokot kutatva — némiképp a helyzet félreértése, hiszen az esztétikai, Rancière szerint, az ellentmondásban való gondolkodás képessége: művészet és társadalmi változás viszonyának termékeny elmentmondásában, amelyet pontosan az a feszültség jellemez, amely a művészet autonómiájába vetett hit és az abbéli meggyőződés között feszül, hogy a művészetet elválaszthatatlan szálak kötik egy eljövendő jobb világ ígérétséghez. Rancière úgy gondolja, hogy az esztétikait nem szükséges feláldozni a társadalmi változás oltárán, mivel előbbi eleve magában hordozza utóbbi ígéréstét.

A művész/aktivista pozíció önkioztó implikációi Grace alakját juttatják eszünkbe a *Dogville*-ből, Lars von Trier 2003-as provokációjából. Vágya, hogy a helyi közösséget szolgálja, elválasztha-

tatlan kivételezett helyzete fölött érzett büntudatától, és példamutató gesztusai olyan gonoszsgot kavarnak fel, amelyet csak további gonoszsgok törölhetnek ki. Von Trier filmje nem egyértelmű morális útmutatás, hanem az önfeláldozás egy lehetséges borzalmas következményének megragadása — *reductio ad absurdum* alkalmazásával. Néhányak számára a *Dogville* durva eszköznek tűnhet az aktivista irányultságú gyakorlatokkal szembeni fenntartások megfogalmazására, de a jószándék nem teheti támadhatatlanná a művészetet a kritikus elemzés számára. A legjobb művek (ahogy maga a *Dogville* is) képesek beteljesíteni annak az ellentmondásnak az ígérétét, amelyet Schiller az esztétikai élmény valódi gyökerének tekintett, és nem adják át magukat példamutató (de viszonylag hatástalan) gesztusoknak. Az elmúlt tíz év legjobb kollaboratív megközelítései erre az autonómia és társadalmi beavatkozás között feszülő ellentétre összpontosítanak, és erre reflektálnak mind a mű szerkezetével, mind a befogadás körülményeivel. Ehhez az — elsőre bármennyire is kényelmetlennek, kizsákolónak vagy zavarba ejtőnek tűnő — művészethez kell fordulnunk, amikor alternatívát keresünk azokra a jószándékú szentbeszédre, amelyeket manapság a társadalmi együttműködésről szóló kritikai diskurzusként fogadunk el. Ezek a szentbeszéd akaratlanul is egy platóni rendszer felé kényszerítenek, amelyben a művészetet inkább igazság tartalma és tanítói hatékonysága miatt értékelik, mintsem azért, mert — ahogyan a *Dogville* — lehetőséget biztosítanak arra, hogy helyzetünkkel kapcsolatban sötétebb, fájdalmasan komplikált megfontolásokkal szembesüljünk.

Fordította: Somogyi Hajnalka

Az alábbi szövegre véletlenszerűen bukkantam az ARTMargins honlapján, s miközben gépemre mentettem, a fájlnevet kiegészítettem a „fontos” jelzővel. Hogy miért tűnt számomra e szöveg első olvasásra fontosnak? Egyrészt azért, mert joggal kérdőjelezi meg az újmédia művek jelenleg érvényben lévő, ám érezhetően bizonytalan klasszifikálási módszerét, másfelől, mert a szerző talán itt fogalmazza meg legvilágosabban más írásaiban is gyakran felbukkanó kritikai álláspontját, amely szerint olyan esztétika megalkotására van szükség, amely egységes egészként tárgyalja a vizuális kultúra történetét, a hagyomány olyan kontinuumaként, amelybe a reneszánsz táblaképtől a modernista filmen keresztül a hálózati művekig és VJ remixekig minden helyet kaphat. Bár nem tagadható, hogy ezen igyekezetben erős legitimációs vágy és elkötelezettség rejlik, a szöveg jelentősége mégsem ebben, hanem egy új esztétika körvonalainak, és egységes terminológiájának megalkotására tett erőfeszítés produktív voltában rejlik, amely remélhetőleg a magyar esztétikai diskurzust is termékeny vitákra serkenti.

KissPál Szabolcs

Lev Manovich

POSZTMÉDIA ESZTÉTIKA

Krízisben a médium

A huszadik század utolsó harmadában a különböző kulturális és technikai változások együttes hatására kiüresedett a modern művészet egyik kulcsfogalma: a médium. A művészetet festészetre, papírmunkákra, szobrászatra, filmre, videóra, stb. tagoló médiumalapú fogalomrendszer helyét nem vette át a művészeti gyakorlat új topológiája. A múzeumok, művészeti iskolák, alapítványok és más kulturális intézmények szerkezetét továbbra is az a feltételezés rendszerezi, mely szerint a művészeti gyakorlat takaros elkülönülő halmazokba rendezhető, jöllehet a kultúra aktuális működése ezt már rég nem támasztja alá.

E fogalmi krízis létrejöttéhez különböző folyamatok vezettek. A hatvanas évektől kezdődően az olyan új művészeti formák gyors fejlődése, mint az assemblage, a happening, az installáció (összes változatos formájában, a helyspecifikustól a videoinstallációig), a performansz, az akcióművészet, a konceptuális művészet, a folyamatművészet, az intermédia, az időalapú művek, stb. folyamatosan veszélyeztették a médiumalapú fogalomrendszert e formák sokfélesége miatt. Ráadásul a hagyományos tipológia a művészeti gyakorlatban használatos anyagok különbözőségeire támaszkodott, viszont az új médiumokban ezek vagy tetszőlegesen keveredtek (installáció), vagy még ezen is túllépve, a mű anyagtalanítását célozták meg (konceptuális művészet). Az új formák tehát valójában már nem médiumok a szó hagyományos értelmében, az új technológiai formák a régi tipológiához történő folyamatos hozzáadásával a fogalom új mutációja alakult ki. A fotográfia, film, televízió és videó lassanként megjelentek a művészeti iskolák tanterveiben és a művészeti múzeumok külön osztályokat létesítettek számukra.

A hagyományos (értsd pre-digitális) fényképészet és film elkülöníthető médiumként való felfogásának még mindig volt értelme, hiszen különböző alapanyagot használtak (a fényérzékeny papír a fotó, a filmtekeres a film esetében), és a hagyományos esztétika egy másik alapvető megkülönböztetésének kategóriáit, a térbeli (festészet, szobrászat, építészet) és időbeli (zene, tánc) művészeti formákba történő besorolást is könnyedén kielégítették. Miután a fotográfia álló-, a film pedig időben érzékelhető mozgóképekkel dolgozott, valamint anyaghasználatuk is megkülönböztethető volt, e két formával való kibővítés a művészeti médiumok tipológiáját nem fenyegette.

A televízió és videó esetében azonban ez már nem volt annyira egyszerű. A tévé tömeg- és a videó művészeti médiuma is ugyanarra az anyagi hordozóra épül (a sugárzott vagy szalagra rögzített elektromos jelre), és mindkettő azonos érzékelési feltételeket kívánt (ti. a tévéképernyőt). A meg-

különbözésüket alátámasztó érvek társadalmi és gazdasági jellegűek, úgymint nézőtáboruk méretei, elosztásuk mikéntje (a televíziós csatornák a múzeumi és galériabeli kiállítások ellenében), valamint az egy szalagról/műsorról készült másolatok száma.

A televízió és videó szembenállása annak példája, hogy a hagyományos esztétika által használt régi médiumfogalom miként került összetűzésbe a huszadik század számára fontos, a művészeti és tömegkultúra szétválasztásából adódó megkülönböztetések új halmazával.

Míg a modern művészeti rendszer olyan tárgyak forgalmára épült, amelyek vagy egyediek, vagy pedig kis példányszámúak, addig a tömegkultúra egymással azonos másolatok tömeges elosztását gyakorolja, és ezáltal a különböző mechanikus és elektronikus reprodukciós technológiák függvénye. Amint a művészek a tömegkommunikációs eszközöket elkezdték művészi célokra használni (legyen szó akár fényképezésről, filmről, rádióról, videóról vagy digitális művészetről), a művészeti rendszer gazdaságossága azt kívánta meg, hogy a tömegreprodukciós technológiákat ellenkező céllal, korlátozott példányszámú kiadások előállítására használják (ily módon találkozhatunk kortárs művészeti múzeumokban olyan konceptuálisan ellentmondásos tárgyakkal, mint a „6 példányos videoszalag”, vagy a „3-as példányszámú DVD”). Ez az elosztás során jelentkező szociológiai különbség, valamint a befogadók száma és a kiállítótér mérete fontosabb kritériuma lett a médiumok megkülönböztetésének, mint az anyagi hordozó, vagy a befogadás feltételei. Röviden: a szociológia és gazdaságosság az esztétika fölé kerekedett.

A digitális támadás

A tömegmédia XX. századi elterjedésével és az új művészeti formák hatvanas évekbeli burjánzásával egyidejűleg egy másik folyamat is fenyegette a médium hagyományos fogalmát: a '80-as és '90-es évek digitális forradalma.

A tömegmédia termelési, tárolási és elosztási eszközei nagy részének áthelyeződése a digitális technológiákba, valamint ugyanezen eszközök egyéni művészek általi elfogadása egyaránt megzavarta a hordozó anyagon és befogadási feltételeken alapuló hagyományos megkülönböztetési módot, és a jóval újabb, az elosztási modellekre, a befogadási és kiállítási módszerekre, valamint a javadalmazási rendszerekre épülő kategóriákat.

A digitális ábrázolásra való áttérés, valamint a médiumok javarészében alkalmazható közönséges szerkesztési eszközök (másolás, beillesztés, morfolás, betoldás, szűrés, stb.) anyagi szinten eltörölték a különbségeket fotográfia és festészet, illetve film és animáció között (az álló- illetve mozgókép birodalmában).

Esztétikai értelemben a világháló egy multimédia-dokumentumot (értsd: valamit, ami a szöveg, fotó, videó, grafika és animáció különböző médiumait kombinálja és keveri) emelt az új kommunikációs szabvány szintjére. Ugyanakkor a digitális technológia elősegítette annak a már létező

kulturális gyakorlatnak a meghonosodását, amely ugyanazon mű különböző verzióit állította elő különböző médiumok, elosztási hálózatok és hallgatóság számára. És amennyiben valaki ugyanazon mű gyökeresen különböző verzióit állíthatja elő (például interaktív és nem interaktív változat, vagy 35 mm-es film és webes változat) a műtárgy identitása és médiuma közötti hagyományosan erős kötődés megszakad.

Az elosztás terén a világháló, legalábbis elméletben, feloldotta a tömeges terjesztés (tömegkultúra) és a korlátozott elosztás (szubkultúrák, művészet) közötti különbséget. (Ugyanaz a honlap látogatható egy, tíz, tízezer, tízmillió, stb. ember által.) Ez csak néhány példa arra, hogy a médium hagyományos kategóriája mennyire működésképtelen a posztdigitális, illetve poszt-internetes kultúrában. És mégis, a kortárs kulturális és művészeti valóság leírásának nyilvánvaló hiányosságai ellenére a médium fogalma továbbra is fennmarad. Részint tehetetlenségi erőből, részint pedig amiatt, mert egy új fogalmi rendszer bevezetése igen nehéz. Ahelyett tehát, hogy a teljes médiatipológiától megszabadulnánk, újabb és újabb kategóriákkal bővítjük azt: „új műfajok”, interaktív installáció, interaktív művészet, hálózati művészet.

Ezekkel az új kategóriákkal az a probléma, hogy a régi hagyománytól — amely a felhasznált anyagok alapján azonosítja a különböző művészeti gyakorlatokat — mindössze annyiban térnek el, hogy a különböző anyagokat új technológiákkal helyettesítik.

A hálón fellelhető összes művet — amelyek a háló technológiáját használják — például egyszerűen a hálózati művészet (net art) kategóriájába erőszakoljuk. De vajon miért tételezzük fel, hogy az e technológián alapuló összes műben a befogadás szempontjából valami közösnek kellene lennie? Az interaktív mű gondolata szintén problematikus. Amint azt korábban sugalltam, a számítógép alapú médium esetében az interaktivitás fogalma tautologikus. A modern ember-számítógép interfész (HCI, human-computer interface) per definitionem interaktív, olyan korábbi interfészekhez viszonyítva, mint a batch processing¹, a modern HCI a képernyőn kijelzett adatok valós idejű manipulációját kínálja fel felhasználójának. Amint egy tárgy a komputerben megjelenik, automatikusan interaktívvá válik. Így tehát a komputer médiumát interaktívnak nevezni értelmetlen, annyit tesz, mint kijelenteni a számítógéppel kapcsolatos legáltalánosabb ténnyt.

Amiképpen nem szabadna azt feltételeznünk, hogy minden, a háló anyagát használó mű a „hálózati művek” médiumához tartozik, ugyanolyan hiba az összes interaktív technológiát használó, illetve arra épülő tárgyat az „interaktív művészet” kategóriájába sorolni. Megkockáztathatjuk a kijelentést, hogy létezik a hálózati művészet elkülöníthető kategóriája, ám hiba volna ekképpen azonosítani valamennyi művet, amely e médiumot használja.

1. batch processing = kötegelt feldolgozás

A posztmédia esztétika programja

E cikk kereteit meghaladná egy olyan, a poszt-digitális, poszt-hálózati kultúra leírására alkalmasabb új fogalmi rendszer kialakítása, amely a médiumok hagyományos diskurzusának helyébe léphetne.

Mindössze annak a sajátos iránynak a kijelölésére vállalkozhatom, amely szerint haladva egy ilyen rendszer megalkotása lehetségesnek tűnik. Ez az irány magában foglalná a médium fogalmának helyettesítését a számítógépes és hálózati kultúra területéről vett új fogalmakkal. E fogalmakat egyaránt használhatóak szó szerinti és metaforikus értelemben is (a számítógépes, illetve a számítógép előtti kultúrára vonatkoztatva).

Egy posztmédia esztétika tehát a következőképpen nézhetne ki:

1] Olyan kategóriákra van szüksége, amelyek képesek leírni, hogy *egy kulturális tárgy miként szervezi az adatokat és miként rendszerezi a felhasználó ezen adatokkal kapcsolatos tapasztalatait.*

2] Kategóriáit nem szabad egy bizonyos tároló vagy kommunikációs médiumhoz kötni. Például ahelyett, hogy a *közvetlen hozzáférést* a számítógépre jellemző sajátosságként gondolnánk el, inkább egy általános (hagyományos könyvekre, építészetre alkalmazott) adatszervezési stratégiaként, ugyanakkor a felhasználó viselkedésének sajátos stratégiájaként kellene elképzelnünk.

3] Ennek az esztétikának át kell vennie a számítógép és hálózat korának olyan új fogalmait, metaforáit és műveleteit, mint az információ, adat, interfész, sávszélesség, adatfolyam, tárolás, tömörítés, stb. E fogalmakat egyaránt használhatnánk napjaink, illetve a múlt kultúrájának leírásához. E közelítést nemcsak intellektuális kalandként tartom érdekesnek, hanem a régi és új kultúra folytonosságát tételző etikus hozzáállás szükségessége miatt is, amely az új kultúrát a régi esztétikai technikáival gazdagítja, a régit pedig hozzáférhetővé teszi azon generációk számára, amelyek a számítógépes és hálózati kor új fogalmain, metaforáin és technikáin nevelkedtek. Például Giottót és Eizensteint nemcsak reneszánsz festőként, illetve modernista filmesként közelíthetjük meg, hanem jelentős információtervezőként is. Az előbbi egy statikus, két- vagy háromdimenziós felület (táblakép, illetve templomi oltárkép) adatszervezésének új módjait találta fel, míg az utóbbi az adatok időbeli szervezésének és különböző hordozósávokon történő elrendezésének olyan új technikáit kísérletezte ki, amelyekkel maximális hatást gyakorolhatott a felhasználóra. Ily módon az információtervezés jövőbeli könyve együtt tárgyalhatná Giottót és Eizensteint Allan Kayjel és Tim Berners-Leevel.

4] A médium hagyományos fogalma egy bizonyos hordozó fizikai tulajdonságait és ábrázoló képességeit emeli ki (azaz jel és jelölt viszonyát). Amiként a hagyományos esztétika általában, ez a felfogás a forma és tartalom kérdését inkább a szerző, mintsem a felhasználó felől közelíti meg. Ezzel ellentétben, ha a kultúrát, a médiumokat, és az egyedi kulturális termékeket szoftverként fogjuk fel, ez hozzásegít ahhoz, hogy a felhasználó számára felkínált (a programokban

parancsoknak hívott) műveletekre összpontosíthatunk. A hangsúly tehát a felhasználó képességeire és viselkedésére tevődik át. *A médium helyett tehát a szoftver fogalmát használhatnánk a múlt médiumainak tárgyalásakor, vagyis arra kérdezhetnénk rá, hogy egy bizonyos médium milyen információs műveleteket bocsát felhasználója rendelkezésére.*

5] A kultúrkritikusok és szoftvertervezők egyaránt arra a következtetésre jutottak, hogy különbséget kell tenni a szöveg/program által előírt eszményi olvasó/felhasználó, és a valós felhasználó aktuális olvasási/felhasználási/újrafelhasználási stratégiája között. A posztmédia esztétikának egy hasonló különbségtételt kell eszközölnie az összes kulturális médium tekintetében, vagy pedig az imént felvezetett *kulturális szoftver* fogalmát kell használnia. A hozzáférhető műveletek és egy kulturális tárgy „helyes” használata különbözik attól, ahogyan az emberek ezt a gyakorlatban megvalósítják (valójában a kortárs kultúra egyik alapvető mozgatórugója a kulturális szoftver következetes nem rendeltetésszerű használata, mint amilyen a bakelitlemezek karcolása a DJ-kultúrában, vagy a régi zeneszámok újrakeverése).

6] A felhasználói taktikák (Michel de Certeau fogalmával élve) nem egyediek vagy véletlenszerűek, hanem bizonyos mintákat követnek. Szeretnék egy másik fogalmat, az *információs viselkedés* bevezetni a hozzáférhető információ-feldolgozás bizonyos módjainak leírására. Nem szabadna magától értődően feltételeznünk, hogy egy adott információs viselkedés „szubverzív”, közelíthet a szoftver által sugallt „eszményi” viselkedéshez, vagy különbözhet attól egyszerűen azért is, mert az adott felhasználó kezdő és még nem sajátította el használatának módját.

Információs viselkedés

Amiképpen a „szoftver” fogalma a média/szövegről a felhasználó felé mozdítja el a hangsúlyt, remélem, az „információs viselkedés” fogalma hasonlóképpen hasznos lesz a kulturális kommunikáció korábban észrevétlenül maradt dimenziói elgondolásában. E dimenziók mindig is léteztek, ám az információs társadalomban hamar életünk jelentős részévé, s így intellektuálisan észlelhetővé váltak.

Életünk ma a szó legszorosabb értelmében információs tevékenységekből áll, mint amilyen az e-mailek fogadása és küldése, a telefonüzenetek meghallgatása, a számítógépes állományok rendezgetése, vagy a keresőprogramok használata, stb. E tevékenységek mindegyike az információs viselkedés alapjaként gondolható el, s bár a kognitív tudományok paradigmája az emberi észlelést és megismerést általában is információ-feldolgozásnak tekinti, itt természetesen nem erre utalok.

Miközben a vizuális percepció vagy emlékfelidézés összes aktusa információ-feldolgozásként értelmezhető, itt sokkal többről van szó: átszűrésről, előkeresésről, átválogatásról, fontossági sorrend kialakításáról és tervezésről. Más szavakkal: társadalmunkban a mindennapi élet és munka olyan új információs viselkedésformák szerint működik, amelyek hatalmas mennyiségű információ keresésével, kibontásával, feldolgozásával és közlésével járnak (egy város szállítási hálózatának irányításától a webhasználatig).

Az egyén identitásának lényegi alkotóelemeit képező információs viselkedésformák olyan, az egyén vagy egy csoport által jól meghatározott taktikák, amelyek az információs társadalomban való túlélést biztosítják. Az információs viselkedés fogalma — miként az információs társadalom egyéb fogalmai, a szoftver, az adat és az interfész — a jelen információs aktivitásain túlmutató értelemben is használható, például a Palm Pilot², a Google, vagy a metró-hálózat használatára vonatkoztatva, de kiterjeszhető a kulturális szférára és kivetíthető a múltra is.

Az irodalomolvasás, a múzeumlátogatás, a tévécsatornák kapcsolgatása vagy egy letöltendő fájl kiválasztása kapcsán is beszélhetünk információs viselkedésről. Az információs viselkedésmód fogalmának kiterjesztése múltbéli kultúrákra beláthatóvá teszi, hogy azok nemcsak a vallási meggyőződések, a dicsőített vezetők, a szépség vagy az ideológiák ábrázolásaival, hanem egyben információ-feldolgozással is foglalkoztak.

A művészek az információkódolás, míg az olvasók, hallgatók és nézők azok dekódolásának technikáit fejlesztették ki. A művészet története nemcsak stilisztikai újításokról, a valóság és az emberi sors ábrázolásának küzdelméről, egyén és társadalom viszonyáról szól, hanem *művészek által kialakított új információs interfészekről és nézők által kialakított új információs viselkedésmódokról is*. Mikor Giotto és Eisenstein megformálták az információ új tér- és időbeli szervezését, nézőiknek is ki kellett alakítaniuk az új információs szerkezetekben való eligazodás módjait, ahogy manapság az új programverziók megjelenése a korábbiak által kialakított információs viselkedésünk megváltoztatására készlet.

Mindennapi életük információs interfészeivel körülvéve a művészek és kritikusok egy ideje a múlt kultúráját az információs struktúrák fogalmaival határozzák meg. Egy jó példája ennek Francis Yates *The Art of Memory* (Az emlékezés művészete) című könyvének fontossága az új média körüli vitákban.

Végtére is azt javasolom, hogy az olyan fogalmak, mint az információs interfész vagy viselkedés bármely, a múlt vagy jelen kulturális tárgyával kapcsolatban alkalmazható legyen. Röviden: bármely kultúrtárgy részben Palm Pilot.

A szoftver, a kultúra analízisének új tárgya

Vajon a korábban vázolt posztmédiá esztétika miként illeszkedne az elmúlt évtizedek kulturális elméleteihez? Amennyiben a kulturális kommunikációt a szerző-szöveg-olvasó (pontosabban adó-üzenet-vevő) klasszikus információelméleti kategóriái szerint vizsgáljuk, a figyelem fokozatos eltolódása figyelhető meg a szerzőről a szöveg, majd az olvasó irányába.

2. Palm Pilot = multifunkcionális zsebszámítógép

A hagyományos kritika a szerzőre, annak alkotói szándékára, életrajzára és pszichológiájára összpontosított. Az ötvenes évek végéhez érkező, a strukturalizmus a figyelmet a szemiotikai jelek rendszereként felfogott szöveg irányába terelte. 1968 után a kritikai energiák a szövegről fokozatosan az olvasóra tevődtek át. Ennek több oka is volt, egyrészt világossá váltak a strukturalista megközelítés korlátai, éspedig az, hogy minden szöveget egy általános rendszer elemeként kezelve semmit sem tudott a szöveg egyediségével és kulturális jelentőségével kapcsolatban kijelenteni. Másrésztől 1968 után világossá vált, hogy a strukturalista megközelítés, szándékán kívül, a status quo, a Törvény és a Rendszer fennállását támogatta. Mivel a módszer mindent zárt rendszerként szeretett volna leírni, és mivel minden kulturális szöveget egy sokkal általánosabb „mélyszerkezet” kijelentéseként kezelte, az derült ki, hogy sokkal inkább az elvárások, mint a kivételek; a többség, mint a kisebbség; a fennálló, mintsem egy lehetséges társadalmi berendezkedés oldalán áll.

A szövegről az olvasóra történő hangsúly-eltolódás számos formát öltött és lényegében két részletben zajlott le. Első lépésben a strukturalizmus absztrakt szövegének helyét átveszi az eszményi absztrakt olvasó fogalma, ahogyan az a pszichoanalízisben (Kristeva), illetve az azon formálódott kritikában, a film apparátuselméletében, vagy az irodalom befogadélméletében megjelenik. 1980 táján ennek az általános olvasónak a helyébe valós olvasók, illetve olvasók kortárs és történelmi közösségei lépnek, amelyeket a kritikai kultúrákutatók, az etnográfia, és a korai film befogadástörténete elemez.

A szerzőtől a szövegen keresztül a befogadóig tartó pályát bejárva merre tarthat hát tovább a kultúrkritika? Nézeteim szerint előbb a szerző-szöveg-olvasó információs modelljének két új elem hozzáadásával történő frissítésére van szükségünk, majd próbáljuk kritikus figyelmünket kizárólag ezen új elemeknek szentelni. E két új elem a szerző illetve az olvasó által használt szoftver. Egy kortárs alkotó (adó) szoftvert használ, szövege (üzenete) előállításához, és ez a szoftver nemcsak hogy befolyásolja, hanem valósággal formálja a létrejövő szövegeket, az építészeti tervezését speciális szoftverre alapozó Frank Gehrytől, Andreas Gursky Photoshop használatán keresztül azokig a DJ-kig, akiknek tevékenysége az aktuális szoftverektől (akár átvitt értelemben), a lemezjátszókkal, keverőkkel és más elektronikus eszközökkel végezhető lehetséges műveletektől függ. Ehhez hasonlóan egy kortárs olvasó (vevő) gyakran kezel szövegeket számítógépprogramok, például egy böngésző, vagy átvitt értelemben a régebbi „bedrótozott” (hardwired) interfészek (például egy hagyományos CD lejátszó) segítségével (miután sok szoftver korábban létező gépi interfészek szerkezetét szimulálja, mint például a Quick Time Player a videomagnót, ez a különbségtétel nem is annyira lényeges, mint azt elsőre gondolnánk.) Ez a szoftver alakítja azt, hogy az olvasó miként fogja fel a szöveget, és lényegében meg is határozza azt, legyenek azok egy CD különböző zeneszámai, vagy multimédia elemek és linkek összessége egy honlapon.

Eddig a kommunikációról az információelmélet adó, üzenet, vevő hármásával meghatározott modellje alapján beszéltem. A valóságban ez egy jóval összetettebb szerkezet, összesen hét alkotóelemmel, melyek az adó, az adó kódja, az üzenet, a vevő, a vevő kódja, a közege és a zaj.

A modellnek megfelelően a küldő saját kódját használva kódolja üzenetét, amelyet egy kommunikációs csatornán keresztül közvetít, ám közben az üzenet zajjal keveredik. A címzett saját kódját használva dekódolja azt. A csatorna korlátjai, és a két kód közötti lehetséges eltérések miatt előfordulhat, hogy a vevő nem pontosan az adó által küldött üzenetet kapja meg. A húsz-harminc években eredetileg távközlési alkalmazásokra (televíziós sugárzás, telefon), majd a második világháború alatt titkosításra kifejlesztett információelmélet célja a mérnökök segítése volt a kommunikációs rendszerek tökéletesítésében.

Amikor ezt a kommunikációs modellt kulturális értelemben is használni kezdik, különböző problémák adódnak. A modellt kialakító mérnököket az üzenettovábbítás pontossága foglalkoztatta, ám a kulturális kommunikációban a pontos átvitel fogalma veszélyes. Annak feltételezése, hogy a kommunikáció csak akkor sikeres, ha a címzett pontosan rekonstruálja az üzenetet, az adó értelmezésének a vevőé fölé helyezését jelenti (a kritikai kultúrakutatás, amely a domináns kultúra „szubverzív” használatára összpontosít, ha lehet, még tovább megy, azt feltételezve, hogy csak a félreértett kommunikáció érdemes a tanulmányozásra). Ráadásul a kommunikációs modell a kódot és a közeget (az utóbbit a médiummal megfelelően) passzív, mechanikus alkotóelemeknek, mindössze egy korábban meglévő üzenet továbbításához szükséges eszközöknek tekinti. Miután a modell a távközlés kontextusából származik, azt feltételezi, hogy a közvetlen szóbeli vagy képi kommunikáció (két egymással beszélgető ember, vagy egy a valóságot szemlélő személy) eszményi - csak a távolság áthidalásának vágya miatt kell kódokkal és közegekkel vesződnünk.

Azt hiszem, hogy a szerzői, illetve olvasói szoftver e modellhez történő hozzáadása hangsúlyozza az eredeti modellben kódként, illetve közegeként szereplő technológia kulturális kommunikációban játszott aktív szerepét. A szerzői szoftverek alakítják azt, hogy a szerzők miként fogják fel az általuk használt médiumot, következésképpen egy techno-kulturális szöveg végleges formájának kialakításában is döntő szerepet játszanak.

A szöveg befogadását, azt, hogy milyen típusú adatokat tartalmaz, azok miként vannak megszerkesztve, mi mást jelenthetnek, és mit nem, az interfész - amelyen keresztül az olvasó a szöveghez hozzáfér -, szintén alakítja. Továbbá, a konkrét és a metaforikus értelemben felfogható szoftvereszközök teszik lehetővé a szerző és a felhasználó számára a már meglévő kulturális szövegek újraalkotását (remixét). Ezzel kapcsolatban újra felidézhetnénk a DJ-eljárás példáját.

Melyek az itt felvázolt posztmédia esztétika-elmélet veszélyei? Mint bármely más paradigma, bizonyos kutatási irányokat mások elé helyez. Miközben hatékony lehet a kultúrtörténet információs interfészek, viselkedésmódok és szoftverek történeteként való megközelítésének elindí-

tásában, elterelheti a figyelmünket a kultúra egyéb aspektusairól. A legközvetlenebb és nyilvánvalóbb veszély, hogy a hangsúlyt az információs szerkezetekre és viselkedésmódokra helyezve a posztmédia esztétika a kultúra kognitív dimenzióit helyezi előtérbe, anélkül, hogy közben ennek lehetséges hatásaira bármilyen módon kitérne.

E hatások már az ötvenes évektől kezdődően, a matematikai kommunikációelmélet hatására elhanyagolódtak. Ekkortól Roman Jakobson, Claude Levi-Strauss, Roland Barthes és mások a kommunikációt pusztán üzenetek kódolásának és dekódolásának kezdték tekinteni. Barthes ezzel kezdi ismert írását, az 1961-ben közölt *Le message photographique*-ot (A fotográfia üzenete).³

„A sajtófotó üzenet. Általánosságban nézve ez az üzenet egy adóforrásból, közvetítő közegből és egy befogadási pontból áll. Az adóforrás az újság szerkesztősége, a technikusok csapata, akik közül egyesek elkészítik a felvételt, mások kiválasztják, megkomponálják, előkészítik, ismét mások címet adnak neki, feliratot és kommentárt szerkesztenek hozzá. A közvetítő közeg pedig az újság maga.”

Bár a későbbi kritikák kerülték a matematikai kommunikációelmélet fogalmainak a kulturális kommunikációra történő ennyire közvetlen alkalmazását, e megközelítés hagyománya, mint a kultúrkritika általános paradigmája évtizedeken keresztül kitartott, és még ma is a „szöveg” és „olvasat” fogalmaira összpontosít.

Mivelhogy a kultúrkritika bármely kulturális tárgyat/helyzetet/folyamatot a befogadó és/vagy kritika által „olvasott” „szöveg”-nek tekint, a kultúra információs és kognitív dimezióit annak érzelmi, performatív és tapasztalati aspektusai elé helyezi. Az utóbbi évtized további nagy hatású megközelítései e dimenziókat egyszerűen semmibe veszik. Sem Lacan pszichoanalízise (a hatvanas években) sem a film- és irodalomelmélet kognitív megközelítései nem hatékonyak e problémák leküzdésében. Ez az általam itt vázolt posztmédia-, vagy információesztétikára is igaz, így azt valószínűleg más paradigmákkal is ki kell majd egészíteni. De emlékeztetnék rá, hogy lehetetlen a kortárs kultúrával kapcsolatban igazságot tenni, ha egy információval dolgozó alkalmazottnak a számítógépes munkáját igen, ám az egyidejűleg CD vagy MP3 lejátszón hallgatott zenéjét nem vesszük figyelembe. Röviden: nem lehet csak az irodát látni, a klubot pedig semmibe venni.

Az iroda és a klub egyaránt ugyanarra a gépre (a digitális számítógépre) támaszkodik. Ami a kettő között különbséget tesz, az a szoftver. Az irodában böngészőt, adatbázisokat, információrendezőket, tömörítőket, programozási eszközöket, stb. használunk. A klubban a DJ zenekeverő és -szerkesztő programokat alkalmaz közvetlenül a színpadon, vagy korábban megkomponált zenedarabjai lejátszása során.

3. Barthes, Roland, „Le message photographique”, in *Communications*, 1, 1961; valamint: in Barthes, Roland, *L'obvie et l'obtus*. Paris: Seuil 1982, pp. 9-24.

Ha ugyanaz az adatfeldolgozó gép egyaránt használható racionális, tudatos folyamatokhoz (például egy számítógépkód előállításához) és a bulizás valós testi élményének előhívására, akkor ez azt jelenti, hogy az adat nem csak a kognitív oldal része. Ha társadalmunkban ugyanaz az adatfolyam mozgatja agyunkat és testünket, az információesztétika végül talán azt is megérti majd, hogy az adat érzelmi aspektusát miként is képzelje el.

(ford. KissPál Szabolcs, köszönet Kiss-Pál Klárának)

Jan Verwoert alább közlésre kerülő Leckék szerénységéből – A nyitott akadémia modelljéről című írása 2006-ban jelent meg a hollandiai *Metropolis M* művészeti magazinban.¹ A szöveggel a Magyar Képzőművészeti Egyetemen megrendezésre került Elképzeltések egy Fiktív Akadémiáról kiállítás előkészítésekor találkoztam, és azért figyeltem fel rá, mert a művészeti oktatás helyzetével kapcsolatban olyan kérdéseket feszeget, melyekkel nekem is szembesülnöm kellett. Ilyenek, hogy miként lehet egy kiállítás (workshop) kontextusában úgy foglalkozni problémákkal, hogy abban a kérdésfeltevésnek és a lehetséges válaszok felsorakoztatásának egyaránt hatékony szerepe legyen? Reflektálnak-e a diákok arra a helyzetre, amiben vannak, és hogyan viszonyul mindez az intézmény, és az ezen kívüli élet elvárásaihoz? Hogyan tudnak a hallgatók a saját maguk számára (is) inspiratív diskurzust kialakítani, melyekben a tanárokkal együtt gondolkodva rövidebb-hosszabb távú megoldások születhetnek?

Az elmúlt években teoretikusok, kurátorok és képzőművészek számos formában foglalkoztak a kortárs művészeti élet, az intézmények és a művészeti oktatás kapcsolatával²: kiállítások, workshopok, projektek elemezték az akadémiák jelentőségét és szerepét. Hogy csak a két legismertebb példát említsük: a 2006-ban meghiúsult Manifesta 6 az iskolaformát választotta a kiállítás keretéül, a 2007-ben megvalósult documenta 12 kuratori pedig grandiózus nemzetközi programjuk egyik vezérmotívumának választották az oktatást.³

A témával kapcsolatos elemzések olyan kérdéseket vetnek fel, mint hogy mennyire izolált a jelenlegi oktatás a globális művészeti és nem utolsósorban a politikai, gazdasági, társadalmi folyamatoktól és problémáktól? Milyen értékteremtő elvek mentén szerveződik az egyetemi curriculum, mennyire tartható fenn a klasszikusnak mondható mesterosztályi rendszerben történő oktatás? Szükséges-e, és ha igen, milyen mértékben, az oktatási gyakorlatnak reflektálnia a művészeti piac változásaira?

A művészeti intézmények – különösen az oktatásiak – megváltozott szerepével Verwoert több írásában is foglalkozik.⁴ Ezekben az edukáció tradicionális helyszínét a művészeti élet egyéb területeitől szimbolikus határok által elkülönült intézményként jellemzi. Beatrice von Bismarck egyik hasonló témájú tanulmányában Bourdieu mezőelméletét alkalmazva az akadémia a művészeti rendszeren belül egy olyan almezőnek tekinti, ahol a művészeti hálózat egyik tagjaként az intézmény maga fejleszti ki saját szabályrendszerét, belső logikáját és relatív autonómiáját.⁵ Ez a viszonylagos izoláltság egyrészt a diákok és tanárok számára egyaránt teremthet egyfajta bizonytalanságot, melyet a művészi identitás képlékeny státusza (mikor is válik művésszé a hallgató?) tovább erősít, másrészt viszont számtalan kiaknázható lehetőséget is magában hordoz.

Verwoert számára az ideális megoldás egy olyan többfunkciós intézmény létrehozása, mely nemcsak a művészeti intézményrendszer különböző területeit vonja egy kalap alá (oktatási intézmény, laboratórium, galéria, kiállítótér, múzeum), hanem egyedülálló lehetőséget, támogató környezetet, adott esetben finánciális háttérrel kínál olyan kutatások számára, melyeknek

eredménye nem biztos, hogy műtárgy formájában realizálódik. A hallgatókkal történő hatékony együttműködés során az oktató lehetőséget teremthet ahhoz, hogy a témafelvetést követően a diák saját módszerei szerint haladjon, és így közösen tudjanak eredményre jutni, de legalább a kutatás következő lépcsőfokáig.

Bár a szerző nem említ létező, „ideális” modelleket, ismerünk olyan példákat, melyek leginkább az akadémia keretei között működő művészeti projektek, kísérletek.⁶ Az egyetemi intézményesülés ezek kudarcát jelentheti, amíg olyan elvárásokkal kellene szembesülniük, mint a kötött tanterv, a szabályozott minőségi követelmények és a kötelező kreditpontok. Ennek ellenére inspiratívak ezek a törekvések, különösen, ha a hallgatók részéről is támogatást élveznek és részvételükkel jelzik a szándék fontosságát. Az egyetem keretein belül így szülehetnek szemléletváltozást előidéző platformok. Probléma akkor adódik, amikor az egyéni kezdeményezések az intézményi rugalmatlanság vagy a hallgatói aktivitás hiányában izolálttá válnak.

Az évszázados hagyományokra épülő, konzervatív struktúrájú művészeti akadémiák esetében nehéz a megmértetés, különösen ha monopolhelyzetben vannak. A versenyt a változtatásra irányuló belső igény és egy tágabb, nem feltétlenül regionális szintű összehasonlítás teremtheti meg. Annak felismerése is fontos, hogy akár a verseny maga is generálhat diskurzust, így nem feltétlenül kell azt az autonómia veszélyeztetésének tekinteni.

Akár piacorientált, akár más típusú „művészettermelés” folyik egy adott intézményben, mindig szem előtt kell tartani a közönséget – állítja Bismarck a már idézett szövegében –, mivel minden intézmény, így az akadémia is, a művészeti produkció és a közönségformálás közötti láncszem. Ez szabadságot adhat az intézménynek és a belőle kikerülő művészeknek is abban, hogy a megfelelés helyett arra koncentráljanak, hogyan alakíthatják a saját munkájukkal szembeni elvárásokat és a befogadó közönség ízlését. A különböző gazdasági és befogadói rétegek pusztán „kiszolgálásánál” ezért figyelemre méltóbb annak tisztázása, hogy mit, miért, és kinek csinál az alkotó – vagyis, hogy ki a célközönség?

De hogyan segíthet ebben az oktató? Verwoert a tanár ceremóniamesteri, moderátori szerepét hangsúlyozza, és azt az ideális szituációt írja le, amikor az oktató a téma felvezetését követően időszakosan háttérbe vonul, figyelve arra, hogy újabb kérdésekkel és iránymutatásokkal bármikor közbe tudjon lépni, és mindeközben a csoport dinamikáját és az egyének kreatív érdeklődését is fenntartsa.

A Leckék szerénységéből olvasásakor sokszor nem egyértelmű a szerző pozíciója. Néha olyan, mintha „belülről” (tanárként vagy diákként) jellemezné a jelenlegi helyzetet, máskor viszont kívülállónak beszél. Az írás elején érezhető kissé kiábrándult, kritikus hozzáálláshoz képest talán meglepő a meglehetősen poétikus lezárás, mégis ez a feszültség adja a szöveg dinamikáját. A szerző, bár jól ismeri a realitást, az időszakosan betöltött tanári pozíciókból adódó viszonylagos kívülállása miatt nem konkrét esetekben alkalmazható javaslatokkal, hanem olyan általánosabb,

bármely oktatási intézmény által megvalósítható felvetésekkel él, mint például a tanár–moderátor szerepmódel.

Tanácsai megfontolásra érdemesek, és követendő példát mutatnak ahhoz, hogy a saját identitással hadilábon álló művészeti egyetemek, mégha kis lépésekben is, de az időszerű változtatás egyik járható útját kövessék.

Lázár Eszter

1. Jan Verwoert Berlinben élő kurátor és műkritikus. A Frieze, a Metropolis M, az Afterall művészeti folyóiratok állandó szerzője. Könyvet írt többek között Bas Jan Aderről és Wolfgang Tillmasról. Vendégprofesszor volt az Umei Egyetem Contemporary Art and Theory tanszékén, valamint a londoni Royal College of Art-on. Jelenleg a rotterdami Piet Zwart Intézetben tanít. 2007-ben a tranzit.hu meghívására Budapesten is járt

2. <http://www.mke.hu/fiktivakademia/irasok.php>

3. Az akadémia szót a művészeti egyetem szinonimájaként alkalmazom a szövegben. Bár az akadémia bizonyos kontextusban más típusú intézményt jelöl, itt a tradicionális művészeti egyetemi felépítésére is utal.

4. Jan Verwoert: School's Out l-? in: <http://www.manifesta.org/docs/09.pdf>

5. Beatrice von Bismarck: Game within the Game: Institution, Institutionalization and Art Education <http://roundtable.kein.org/node/184>

6. Charles Esche Proto Academy programja (1998 – 2002), valamint Clémentine Deliss Future Academy projektje (2002-től) az Edinburgh College of Art támogatásával működik

Jan Verwoert

LECKÉK SZERÉNYSÉGBŐL — A NYITOTT AKADÉMIA MODELLJÉRŐL¹

Tisztázzunk valamit rögtön az elején: a művészeti akadémiákat leginkább az jellemzi, hogy senki sem tudja igazán megmondani, mi is történik ott. Művészhallgatónak lenni mindenekelőtt egy köztes állapot folyamatos megélését jelenti. Felvételt azok nyernek, akik magukban hordozzák a művésszé válás lehetőségét. De mivel épp ezért vannak ott, ebből az következik, hogy jelenleg még nem művészek. Akkor meg kicsodák? Többé-kevésbé művészek, akikről hosszú távon kiderülhet, hogy művészet-e az, amit csinálnak? Ez a köztes állapot közismert módon állandó krízist teremt, ami a kreativitás váratlan kitöréseit, valamint olyan bohém pózok elsajátításának képességét hívja elő, amelyek lehetővé teszik a krízis és a kreativitás életmóddá változtatását.

A professzorokba vetett bizalom sem jelent túl nagy biztonságot. Ha a hallgatóknak van olyan szerencsájük, hogy tanáruk nyitott gondolkodású, aki életképes kritikai művészeti gyakorlatot képvisel, ez még csak annyit jelent, hogy tehetsége van radikális módon rákérdezni a művészet-csinálás jelentésére. Még ha egy követhető gyakorlatot állít is a hallgatók elé, megtörténhet, hogy ugyanabból a krízisből és szépszisziből táplálkozik, amellyel azok is küzdenek.

Ha kevésbé szerencsések, úgy tanáruk barokkosabb személyiséggel és művészi pályával rendelkezik, és vagy azért dolgozik az akadémián, mert művészi karrierje mélyrepülésben van, így kiábrándultságán és cinizmusán kívül nemigen van mit megosztania; vagy azért, mert jól megy neki a szekér — ekkor pozíciója éppúgy neki szóló elismerés, mint az intézménynek —, ami azonban azzal a rizikóval járhat, hogy karrierje fényesítése nemigen hagy időt másra.² Így lehet, hogy az akadémiákon mind a diákok, mint a tanárok művészi identitását általában a bizonytalanság, ha nem egyenesen a zavartság jellemzi. Éppen ezért válhatnak a gondnokok különösen népszerű figurákká, hiszen ők legalább tudják, miért vannak ott — ha ez nem is jelent mást, mint a telefonközpontot, vagy más hasonlót kezelni naphosszat, amivel megússzák a kiégett izzó cseréjét az emeleti férfi-mosdóban.

1. A fordítás az alábbi szöveg alapján készült: Jan Verwoert: Lessons in Modesty. in: *Metropolis M*, No. 5, 2006

2. Természetesen ez leginkább – ha nem kizárólag – az olyan akadémiákon fordul elő, amelyek a művésztanárok vezetete osztály-struktúra tradícióját követik, ahol a tanárok nincsenek arra kötelezve, hogy egy bizonyos óraszámot diákjaikkal töltsenek.

Ugyanakkor a művészi identitás körüli bizonytalanság megteremtésének képessége az akadémia legfontosabb tőkéjévé válhat. A művészeti világ azon normái ugyanis, amelyek annak cselekvőit és cselekvéseit meghatározzák, itt nem alkalmazhatóak teljes mértékben. Ezen intézményi zárt-ságban alkalmanként olyan kísérleti művek jöhetnek létre, melyeknek kívül semmi esélyük sem lenne. Azt mindannyian tudjuk, hogy egy bizonyos művészeti identitás és pozíció elfoglalásának igényét részben a kompetitív művészeti piac nyomása motiválja. Az érettnek tartott művészeti munka gyakran egyszerűen a galériák gazdasági igénye által előcsalt, azok gyarapodását lehetővé tevő, előre meghatározott, jól felismerhető, ezáltal hatékonyan piacosítható sémákba illeszkedik. Mivel az akadémiákon a „kész” művek létrehozásának igénye legalább részben felfüggeszthető, ez hatékonyan segíti az új, garanciák nélküli művészeti formákkal való kísérletezést.

Szintén nem véletlen, hogy sok olyan művész, akiknek munkái efemer jellegűek, társadalmi kérdésekkel foglalkoznak vagy kutatásokon alapulnak, az akadémiákon talál pozíciót magának. Mivel munkáik piaci értéke elenyésző (hiszen nem sok mindent lehet belőlük eladni), a tanítás mindenekelőtt önfenntartásuk módja. Mindazonáltal az akadémiák és az ilyen eljárások kölcsönös vonzásának mélyebb gyökerei vannak. A kísérleti művészeti gyakorlatok többnyire a szimpóziumok, workshopok és szemináriumok kontextusában találhatnak befogadásra, vagy produkciós környezetre. Az experimentális filmet és videoművészetet például kezdettől fogva vetítették, terjesztették és gyűjtötték az akadémiákon. Hasonlóképpen, a konceptuális művészet kiteljesedése és továbbélése részben annak köszönhető, hogy ez a fajta művészet nem csak intellektuálisabb befogadóréteget ragadott meg, de diskurzust provokálva célba is vette közönségét, amikor a művészet teoretikus lehetőségeire és történelmi korlátaira reflektált kritikailag. E kötődést az akadémiahoz még szorosabbra fűzi, hogy számos kortárs kutatás-alapú és társadalmilag elkötelezett projekt jön létre az intézmény kontextusában. Az együttműködésen alapuló produkciós folyamatok ugyanis gyakran a kutatási költségvetésekre vagy a hallgatók bevonására támaszkodnak. Az ilyen projekteknek és gyakorlatoknak köszönhetően az akadémiák többé nem csupán a művészeti oktatásra szakosodott intézmények, de a bemutatás, a produkció, a befogadás és a gyűjtés elsődleges helyszínei is. Számos, a piactól kevésbé függő kortárs művész számára a szemináriumi terem legalább olyan meghatározóvá vált, mint a galériák.

Új művészeti munkamegosztás felé

Hosszabb távon e fejlődés egyaránt tekinthető a művészeti munkamegosztásban bekövetkezett változások visszatükröződésének és hatásának. A művészeti szféra struktúrájának megfelelően minden intézménytípushoz más-más funkció köthető, eszerint az akadémiák a képzés, a műterem a létrehozás, a galériák a bemutatás, a folyóiratok a terjesztés, a múzeumok pedig a gyűjtés helyei lennének. A kortárs akadémiák azáltal, hogy lehetőségük van e korábban elkülönült funkciókat alternatív módszerekkel közös tető alá vonni, kiindulópontjaivá válhatnak a művészeti világ újrasztruktúrálásának. Ez a folyamat tulajdonképpen már akkor megkezdődött, amikor a kilencvenes években olyan kiállítások és biennálék szerveződtek, amelyek az akadémiák modelljét követték annyiban, hogy magukat a tudás termelőiként és terjesztőiként mutatták be. Mivel e kiállítások

és biennálék gyakran megkerülik a galériagazdaság normáit és szereplőit (akár a kiválasztott művészek, akár a támogatott munkák vonatkozásában), a nyitott akadémia elvét követő kuratóri munka tulajdonképpen egy, a galériás világgal párhuzamosan működő gazdaságot teremtett, amely számos művésznek és írónak jelent megtartó közeget.

Miközben hiszem, hogy ezek a változások érzékelhetőek, hozzátennem, hogy a különböző gazdasági és befogadói rétegek egyértelmű szétválasztása — amelyhez az imént magam is folyamodtam — túlságosan is leegyszerűsítőnek tűnhet, mivel ezek jóval komplexebb módon fonódnak össze. Létezik a diszkurzív biennálé-művészetet befogadó galériakör, amiként a kiterjesztett akadémiai világban is vannak előre meghatározott karrierutak. Ezenfelül a piac már betette a lábát az akadémiák ajtóréseibe, még ha csak a vizgabemutatókra felvonuló, tehetségek után szaglászó galériások és kurátorok képében is. Kétségtelen, hogy az olyan, a piac által inkább meghatározott művészeti iskolák, mint amilyenek az USA-ban működnek, szintén egyre inkább a piaci karrierre való felkészítés eszközeként bocsátják áruba az oktatást. Ennek fényében, a bolognai folyamat részeként az angolszász BA/MA rendszer bevezetése Európába szintén nem az instabil identitásokat felkaroló nyitott akadémiák megteremése felé mutat, sokkal inkább a művészetoktatási intézmények konszolidálódását szolgálja egy meglehetősen szabályozott ütemterv szerint. Mégis, függetlenül attól, hogy ezek az ügyek milyen zűrés és átláthatatlan módon alakulnak, jelenleg politikai szempontból szükségszerűnek tűnik határozott pozíciót felvállalva a sokfunkciós akadémiák mellett kiállni.

E sokszerűség meghatározása elengedhetetlen. Enélkül az akadémiák támogatói azt kockáztatják, hogy akaratlanul is nosztalgikus eszményt szilárdítanak meg: az olyan egyetemes művészeti iskoláét, amely azelőtt létezett, hogy a modernitás társadalmi változásai során a művészeti szféra önmagán belül különböző közönségeket és gazdasági irányokat különböztetett volna meg. Éppen ezen pre-modern gyökerei miatt áll az akadémia olykor hadilábon a közönség és a gazdasági szempontok differenciálásának modern elgondolásával. Nem az intézmények modernitás előtti autoritásának helyreállításáról, hanem az akadémiáról mint rekvizitumról, a modernitás határán álló furcsa helyről van itt szó, amelyről kiindulva újragondolható a művészeti szféra differenciálódása és a különböző gyakorlatok túlszabályozás nélküli egyeztetésével egy alternatív modernitás-modell dolgozható ki.

A kritikai oktatás dilemmái

Az ilyesfajta politikai megfontolások ellenére meglehetősen bonyolult feladat a diákokat abban segíteni, hogy munkáikat el tudják helyezni a különböző gazdasági megfontolások és közönségrétegek között. Nem sok értelme van egy olyan művészeti gyakorlat mellett kiállni, amely a művészi identitás határozott kontúrjainak dekonstrukciójával jár és a lehetőségek nyitottságát hirdeti, ugyanakkor azon dolgozni, hogy a diákokat kivezessük a krízishelyzetből. A művészetcsinálás öröme bizonyos mértékben a magabiztosság érzésén múlik, a krízis-mentéségen, a nyugalmon, ami lehetővé teszi, hogy ténylegesen azt tegyék, amit tenni szeretnénk. Ha valakinek

segédkezet nyújtunk egy munka befejezésében, gyakran járhat azzal, hogy szándékolatlanul is éppen ahhoz a meghatározott és felismerhető formához juttatjuk közelebb a művet, amely egyben a piacon pozicionálja és egyszerűen eladhatóbbá teszi. A művészet-oktatás legnagyobb dilemmája tehát az, hogy vajon akkor vagyunk-e hasznosabbak, ha segítjük a diákokat művük „letisztázásában”, vagy ha arra biztatjuk őket, hogy munkáik megoldatlan konfliktusait tekintsék egy sokkal kaotikusabb kritikai gyakorlat kulcsának. Míg az egyik lehetőség a galériás elvárások szószólójának tűnhet, addig a másik (ti. a krízisalapú) olyan patthelyzetbe kényszerítheti a diákokat — különösen az élesebb szeműeket és kritikusabbakat —, amelyben azok kénytelenek maguk navigálni.

Azt azért nem állítanám, hogy minden meggyőzőnek tűnő formai megoldás szükségszerűen a könnyen emészthetőség felé tolja a műveket. Egy sikeres munka inherens politikai és gazdasági jelentőségének megítélése végül is bizonyos mértékben mindig homályos marad. És mivel az ellenállást tanítani nem lehet, úgy tűnik, a legjobb, ha tisztázzuk, hogy az elfogadás csupán egy a lehetőségek közül, s nem a végzet maga. Mégis, a tanítás közben felmerülő kérdések jelentőségét az adja, hogy a művészeti gyakorlat etikájának fontos ismérvei ekkor válnak beszédtemává (etika alatt nem morált értek, hanem azt a szellemiséget, amelyben a művészet fogan, azt a attitűdöt és éthoszt, amely a csinálásához tartozik). Végző soron azokhoz a kérdésekhez érkezünk el, hogy „mit akarunk a művésztől?”; „olyan művészetet akarunk, amely saját problémáinkat, tüneteinket és zavarunkat ragadja meg?”; vagy „olyan művészetet akarunk, amely segít tisztázni ezeket?”.

Hogyan vezényeljünk le egy pedagógiai ceremóniát?

A művészeti gyakorlat etikáját érintő kérdések a tanítás és minden más, tudást termelő vagy azt átadó munka szempontjából is fontosak. Hogyan lenne jogunk ahhoz, hogy mások arra figyeljenek, amire mi azt gondoljuk, hogy tudniuk érdemes? Ezzel a dologgal a dokumentumfilmesnek vagy a kutatás alapú, netán a politikailag elkötelezett művészet képviselőinek éppúgy szembeesülniük kell, mint egy művészeti iskolában tanító tanárnak. Mit lehet kezdeni az autoritás azon pozíciójával, amelyet rögtön elfoglalunk, mihelyst másoknak beszélni kezdünk? Vagy nem is mindig működik ez az autoritás és egyszerűen imposztorrá lesz, aki erre épít? A Lacan által gúnyosan a „tudás benyomását keltő”-nek nevezett szubjektum pozíciójából beszélni vajon nem azt jelenti-e, hogy mindig újra belekeveredünk a kierőltetett lojalitás és a felnőtt lázadás fászrtó ödipális hatalmi játszámájába? Ez lenne a tudástermelés és átadás egyetlen útja?

Annak kapcsán, hogy miként képzelhető el egy másfajta cserekapcsolat a művészet és az oktatás által kezdeményezett diskurzusban, Irit Rogoff amellet érvel, hogy az autoritás hierarchikus szerkezeteit azok összefogása erőtlennítheti el, akik együtt élík meg egy bizonyos helyzet kihívásait³ — legyen az művészeti projekt vagy szeminárium. Az autoritás csodája szertefoszlik,

3. Irit Rogoff, 'Looking Away', in Gavin Butt (szerk.), *After Criticism*, Blackwell publishing, Malden USA, Oxford UK and Victoria Australia 2005, p.117-134.

mihelyt a tanár vagy az elkötelezett művész felismeri, hogy e problémával szembesülve ő maga épp oly keveset tud, mint bárki más, és hogy az első kihagyhatatlan lépés annak felismerése, hogy a résztvevők maguk mit tehetnek a megoldás megtalálásának érdekében. Hierarchikus leosztás helyett egy ilyen helyzet „pillanatnyi kölcsönösségeket” teremt, melyek „akkor jönnek létre egy kis időre, amikor együtt találkozunk egy problémával, állapottal, megfogalmazásbeli vagy kulturális kihívással.”⁴ Rogoff a „megjelenés helye” Hannah Ardent-i gondolatára alapozza mindezt, miszerint a politikai forrongás pillanataiban azok az emberek, akiket az elkötelezettségük közösségébe vetett hit hoz össze, olyan rögtönzött helyzeteket teremtenek, amelyek lehetőséget adnak ezen elköteleződések megmutatkozására.

Mégsem egészen így van ez — nincs szeánsz médium és ceremóniamester nélkül. A diskurzusoknak és projekteknek általában szükségük van valakire, aki megragadja az első szó, a rákérdezés autoritását, rámutat a problémára és megteremti a szóban forgó dolog tétjének felismeréséhez szükséges feszültséget. Sokféleképpen hívhatjuk ezt: „feszültség-generator” lenne a menedzserterminológia szerint, agitátornak, felbujtónak, ring-mesternek mondaná a politikai. Az autoritás kérdése tehát egyre égetőbbé válik. Hogyan képes egy művész, tanár, író vagy kurátor létrehívni és kormányozni egy helyzetet, ahol a közös ügyek artikulációjában mindenki egyenlőként vesz részt, anélkül, hogy akaratan kívül elfogadná a ceremóniamester auratikus pozícióját? A pragmatikus válasz szerint annyira kell a hatalmát a maga számára is korlátoznia, hogy épp csak beindítsa a folyamatot, amelyet aztán a többiek visznek tovább. A pedagógia ideális formája tehát az autoritás operatív természetének kibontása volna, a dolgok beindításában betöltött ideglenes szerep. De lehet-e bárki elég pragmatikus akkor, amikor a dolgok felkavarásának mágikus képességéről van szó?

A pedagógiába való bevezetés alaplívében, Platón Lakomájában egyik szerelmese Szókratész, az archetipikus tanító készségeit a szatírok tudományán keresztül mutatja be, akik pusztán furlyájuk hangjának hatalmával tudják elbűvölni és összehozni az embereket. E hang maga a szerelem adománya, amelyet Szókratész birtokol, de csak arra használja, hogy megmutassa barátainak, hogy a szerelem önmagában még semmi, csupán az emberek, a tudás és a szépség kapcsolatában és általa létezik. A szokratikus pedagógia tehát egyszerre feltételezi és elveti az autoritást, mivel a tudásra és a szépségre irányuló vágyat (eroszt) ajándékozza a tanítványnak, aki ezáltal ismeri fel, hogy ez a vágy a (lakoma alkalmával történő) diskurzusban éppúgy megvan, mint saját életében és munkájában.

Legyen bár ez az antik öröksége, mégis a pedagógia iránti szenvedély egyik legerősebb felhívó erejű állítása marad.

Fordította: Eröss Nikolett

VISSZACSATOLÁS

Kotányi Attila

VISSZACSATOLÁS

Hozzánk, hang-adókhöz hasonlóan a többieknek miért nem sikerül ráakadniuk a szerencsés útra?

Kedves hang-adók!¹ Engedjék meg, hogy csak magunkról, vagyis azokról a hang-adókról beszéljek, akiket ütés ér. Majd egy más alkalommal szólnék azokról, akiket megsimogatnak, és erre adnak hangot, vagy akiket valami más módon érintenek, és talán meg sem szólalnak.

Szerencse-kalauzom reklámfigurája a francia költő, Henry Michaux lehetne, aki arra a kérdésre, hogy élete folyamán mi volt az, amihez sok energiára volt szüksége, így felelt: “az apró, de folytonos irányváltásokhoz”.

Nincs vészjel, nincs visszhang, nincs visszacsatolás distancia - távolság, szakadék nélkül. Vagy ahogy a sziléziai varga, Jakob Böhme szokta volt mondani: nincs találó válasz úr nélkül. Van azután egy parancsként ható jelszó: “Szabjuk ki a távolságokat!” Ez nem a cipésmestertől származik, hanem Nietzschétől, aki amúgy is sokban kapcsolódik a témánkhoz, mivel úgy vélte, hogy filozofálni kalapáccsal kell. Egy hang-adó felkapja a fejét, ha ilyesmit hall. “Szabjuk ki a távolságokat!”, ez franciául így hangzik: “Prenez vos distance”, amit Nietzsche is így gondolt, és ilyen értelemben fordított németre. Magam is fontolgattam, hogy nem volna-e érthetőbb a mondanóm, ha mindjárt a beköszöntőben rövidebben fogalmazok. Mindazt, amit visszacsatolás-szimpoziumunk témájához hozzá szeretnék fűzni, frappánsan összefoglalhatom az iménti mondatban: “Prenez vos distance!”

Ez a jelszó, ez a mot d’ordre körös-körül mindenre értendő. Ráadásul megóv a túlzó bajtársiasságtól, felebaráti- és önszeretettől. Szükségképpen egy halom differencia támad köztünk és minden egyéb, épp jelenlévő dolog közt. E különválás eredményeként szakadék támad, melyen feedback-híd ível át.

Azt gyanítom, hogy Nietzsche csatlakozása az extatikus Dionüszosz-kultuszhoz — amelyre újabban Werner Ross hívta fel a figyelmet — az említett echo-híd átívelte szakadékra vonatkoztatható. Az echo-rezonancia azt jelzi, hogy rá vagyunk hangolva. A jelenvalólet hangoltság.

1. A csehországi Plasyban, a berlini Gianozzo Kunstverein által szervezett *Feedback Symposiumon* elhangzott előadás.

Maga Nietzsche saját állásfoglalását olykor agyémnek minősítette. Netán úgy gondolta, hogy az “Emberi, nagyon is emberi” szemszögéből nézve a dionüszoszi szenvedély, kultikus közösség, pátosz és pathológia egyszerűen őrültség?

A századelőn szinte minden művész önmagára való titkos utalásnak érezte a nietzschei Dionüszoszt — még a legcsigavérűbbek is.

A század elején a művészetben ismét megjelent az absztrakció. Hasonlóan azokhoz az évszázadokhoz, melyekben a dithürambikus ünnep, a világnak való meghalás, a szakadék és annak feedback-je uralta az életet. Kitölteni soha nem tudta, csak uralni, a hangoltság révén. Ez az eltávolodás nem a világ öröme és bánata ellen irányult, hanem a világtól való megittasulás, a káprázat világa ellen, a világ ellen, mely törbe csal, a nagyszerűség látszatát keltve.

Az absztrakció distanciája minden lehetséges meghatározottság, pont, szín, erő és erény ellen irányul. De mi értelme van annak, ha az egész — személyemet is magában foglaló — világtól óvakodom? Nem mintha vissza akarnék táncolni a kölcsönös szívélyesség nevében. A fenét! Csak szerintem a distanciának a mi kellően hangolt hang-adó lényünk és mindazon dolgok közt kell előállnia, amelyek ettől idegenné váltak.

Mircea Eliadéhoz és más etnológusokhoz hasonlóan régóta bámulom a tradicionális közösségek bővületes összetartását. Amennyiben ez nem valami politikai bájital, a varázserő az eltávolodás fantasztikus képességében rejlik, abban, hogy a gondot és reményt, az egész világot el tudják határolni maguktól. Itt valóban a kialakuló elidegenedésről van szó — Hegel és Marx nélkül. A hatás felől nézve mindegy, hogy ez révületben történik, sőt az álom idején, éjjel, orgia formájában.

Senki nem nyeri, senki nem nyerte még vissza a szuverenitását a világ — szellemiekre is értendő — ráhatásának megtagadása nélkül.

Ezek az évezredek szakadékot nyitottak, és ez az extatikus ünnepekben is megjelenik. Résztevői kiszállnak a világból. “Elszállnak”. Nem feltétlenül a mindennapi tudat elvesztésének mámorától. Mózes arca sugárzott, amikor lejött a Sinairól. Ennek megfelelő krisztoszófiát képviselt a varga is.

A “kiszállók” ünnepi közössége egy az ősi állapotokba történő visszaváltozást él meg. Mélyleges mély distanciát a gond világával szemben. Erre a visszasugárzó megvilágosodásra a maguk valódi természetét illetően a táncban, énekekben, maszkokban tesznek szert.

A kultikus közösségek ugyancsak az így kapott üzenetből élnek. Hogy egy példát említsek: a legendás toltékoknak — meséli Castaneda Don Juanja, a sámán — volt egy törzsi istenük, a Fehér Sas, mely körös-körül nem modulált sugarokat bocsát ki. A Fehér Sas a folytonos információ-visszacsatolásból él. Ez érvényes az egész törzsrre: ünnepi rituáléjukban a visszaemlékezés útján megtapasztalják, hogy kik is ők valójában. Ebből élnek, ebből születnek újjá.

Nem áll szándékomban, hogy önöket, itt egybegyűlt hang-adókat a századelőre, onnan meg az ősidőkbe utaljam vissza. Ezt, sajnos, néhány varázsló száz éve buzgón űzte.

Azt hiszem azonban, hogy a dolog nem a programból ered. A zen-buddhistákra gondolok. Ha valaki a kultikus közösségben épp az imént demonstrált “nagy halált”, ahogyan Hakuin nevezi, meg akarja spórolni magának, ezt a legszerencsétlenebb megtakarításnak tartják. Úgy látják, hogy ennek a megtakarításnak a helyén a körül-tekintés tetemes deficitje áll elő. Ez a felderítés-beli deficit képez azután — a zen-megvilágosodás szemszögéből — jókora csődtömeget.

Ahogy a Zen-buddhisták körül talán éppen azért tolong olyan sok kiváló hang-adó, mert amazok nem is gondolnak arra, hogy veszni hagyják a “nagy halált”, a világ eltemetését. Mert — te jó ég! — még mit nem szólának az emberek?!

Tartok is tőle, hogy pár év múlva japánoktól és kínaiaktól azt kell majd hallanunk, hogy létezett egy bizonyos Johannes Cassian. Cassian 1700 évvel ezelőtt tudósított azokról az egyiptomi pusztabéli remetéről, akik vígan lebeszélnek bennünket arról, hogy bárhol másutt éljünk, mint a sivatagban. Máskülönben könnyen megfordul az ember fejében a nagy halál megtakarításának gondolata.

A Honda és Suzuki autók után azt várom, hogy a tiszteletreméltó ferdeszeműek a szellemi piacon Jakob Böhme kommentárokkal tűnnek fel. Néhány éve jelentettek meg japánul hatszáz oldalnyi Böhme-féle Biblia-kommentárt. Kutatnak, fürkésznek, és a jól betanult citátummal jönnek majd: “Arsenius, kerüld az embereket, és meg leszel mentve!”

A legtöbben valószínűleg irreális vagy neurotikus dolognak tartjuk az emberek kerülését egy olyan sivatagban, ahol a homokszemek emberek. Tényleg irreális? Feltétlenül az?

A héber nyelvben két szó van a pusztára: semama és midbar. A semama reménytelenséget, frusztrációt, terméketlenséget, megsemmisülést jelent. A homokszemek, a homokviharak világát. A midbar a dawarral, azaz a beszéddel, a nyelvi közléssel áll kapcsolatban. Ez a másik, hallgatódzó pusztá a csend homokszemeiből áll.

A kommentátor, Samuel Trigano szerint a tipikus zsidó tanulási folyamat színhelye a frusztráló sivatag. A lényeg az azon való igyekezet, hogy a sivatagon áthaladva életerőre tegyenek szert. A másodjára említett pusztát ennek révén érik el. Ez az utóbbi oázisokkal és kertekkel tarkított.

Szerencse, hogy a kolostorfalak masszívak. Mert hogy én itt a semamáról beszélek, jóllehet úgy tűnik, hogy a ma emberének a frusztrációt törölnie kell a programból.

A meditáció forrását minden fejlett vallási kultúra a sivatagban találja meg, a pusztá, a csönd, a nyugalom elviselésében. Az önmagukban való elmélyülésben.

A régi Izraelben ez az öröm ünnepeként megtartott Sabbat, amely különválik a hét többi, frusztrációval teli napjától, a semamától. A Sabbat békéje nem egyszerűen a hitgyülekezeten belüli megegyezéssel jön létre. Ez Salom: olyan béke, ami a mennyből érkezik, az Egészen Más és a teremtés integrált együttese közti feedback-hídon át. A Sabbat eredendően vidám. Ahogy háromszáz éve egy wormsi plébános magyarázta gyülekezetének: a Sabbatot ünneplő hívő zsidónak ebben az időbeli örökkévalóságban, ebben a Mában már élete folyamán megszabadul a gondoktól, nincs munkája, kötelessége, feladata. Ez a perspektíva nem valami vágykép, hanem a közösség archetipikus visszaemlékezése eredeti természetére.

Most, ezen a napon, amelyen Jahve a teremtés hat napját követően megpihent, a tíztagú imaközösség kell hogy megfelelkezék világaról és önmagáról. Olyan önfeledtség ez, amely extatikus megkönnyebbülést okoz. E napot finom, áthághatatlan határ különíti el az időtől és szenteli meg: havdala. Az ünnep Most-ja feldob, mint James Dean, Az óriásban. Elragadtatottság, öröm, delight - ezt jelenti a Sabbat.

Itt, a megvilágosodásban, ahogy Heidegger mondja, itt, a Sabbat talaján állt Jákob létrája. Az égből le s fel, az ember extázisba esik. Ennek a létrának köszönhetően tettek szert olyan emelkedett hangvételre a biblikusan megpendített hang-adók.

Néhány éve Harvey Cox egyik utalása nyomán támadt az a gondolatom, hogy a Sabbat a világnak, a szociális világnak való meghalás, amely már azzal fogva tart minket, hogy erőnek erejével igyekszik meghatározni, kik is vagyunk mi. Ám ez esetleg ellenérzést szül. Ha viszont a régi Izraelben az egész zsinagógai gyülekezet a megvilágosult Mózes intését követi, s kilép a mindennapi taposómalmából, akkor a szomszéd nem játékrontó.

Ha felméri, hogy a judaizmusban milyen óriási, sok évszázados gyakorlata van a távolságtartásnak, megértik azt is, mi vezetett arra, hogy itt, a Sabbatban keressem az európai meditáció útjának forrását. Megnyílik a teremtésbe visszavezető út, mely egyúttal kiút az eltárgyasult világból. [Harvey Cox úgyszintén a Zen-buddhizmus kerülőútján jutott a Sabbathoz.]

A meditatív utat inkább művészet néven ismerjük. A hangok, amiket mi, hang-adók produkálunk. Na persze csak akkor, ha ütés ér bennünket!

A vallási, úgynevezett vallási időkben nyitott a mélység-distancia ég és föld között. Belevetődni, úgy tűnik, olyan, mint a gyermek játéka, annak összes aggodalmával és ábrándjával. Nemcsak én látom ezt így, így gondolták az evangelisták is.

Ez a fajta visszacsatolás, amit a kisgyermek játék közben komoly arccal vár, ez az információ vezérli a játékát. A gyerekek nem tudják, mit kell tenniük, bóklásznak, puhatolódznak, s míg ezzel azzal babrálhatnak, alkalmazkodhatnak bármilyen apró visszajelzéshez. Bármilyen presque rienhez.

Ezzel visszanyerjük az eredeti körünkhöz. Kindertojástól kindertojáshoz. Ami itt számunkra fontos, az az, hogy az én-tudattal még nem rendelkező kisgyermek ihletett életművészetéhez nincs szükség arra a mély árokra, ami közte és a közt a világ közt húzódik, ami később a maga szuverén egzisztenciáját meghatározó környezet lesz. A szakadék megvan, jelen van. A kisgyerek még a közvetlen környezetét sem ismeri igazán. Saját feedback-kutatásából még elég keveset tárol. Egyébként a gyerekek ihletettek, “megvilágosultak” a maguk elkülönültségében azoknak a feedback-láncoknak az állandó érkezésétől, amelyek az Átfogóból jönnek, vagy térnek vissza, ahogyan azt Jaspers mondaná. A zen szóhasználatával élve: itt nincs oda és vissza. [Bernoulli is hasonlóan vélekedik: az entrópiának nincs értelme, ha a teremtés egészéről van szó.]

Nem kell külön bizonyítani, hogy a gyermekekben belső fény ég. Elég megfigyelni az arcukat, könnyed mozgásukat, vagy azt az elmerengő tekintetet, amelyet ránk vetnek. A gyermek az ideális szembekötödsdi-játékos. Szinte semmit nem tud, puhatolódzik, latolgat, megfejt, kitalál.

Hányszor szapult a Nietzsche a szellem embereit: tájékozódjatok, latolgassatok, ne akarjátok mindig csak a tudást habzsolni, ne akarjátok elbutulni, ti szegények!

A Sabbat logikája engem a szembekötödsdi-játék logikájához vezetett. Ami a második természetű való vakságot illeti, korrepetálásban is részesültem. Egy alkoholista nő, aki ugyanott rendezkedett be, ahol én, harminchárom éve, nos ő volt a segítségemre, együtt az Anonim Alkoholistákkal. A vesszőfutás során világossá vált számomra, hogy a szenvedélybetegek, az akaratlanul sodródók közelében éleshez belső távolságra, distanciára van szükség. A hosszútávú kötöttséghez meg aztán a távolságtartásra vonatkozó szigorú, reflexív stratégiák áttekintés kell, ami fellelhető Batesonnál, Watzlawicknál és a zen klasszikusainál.

A narkomániás nem tudja, hogy mit fog tenni aznap. Így ideális edzője a mindentudó bölcsnek. Hisz a “tudós” számára orákulummá válhat mindazon dolgok felől, amiket amaz ma éppen egyáltalán nem tudhat. Életre kel Cusanus, feltárul a tanult tudatlanság kincsesára. Beszédem végén majd hálából a szembekötödsdi-játékos egzisztenciájába és a rhizomatikus gondolkodásba történt beavatásért elmondok egy zen-történetet.

A kisgyermek inkább a Sabbatban élnek, semmint kívülről. Találó mondás, hogy a gyerek nem a földön jár. Tényleg így van - mégsem örült. Hogy ez hogyan, miféle lelki nyugalommal érhető el, ennek a gyermekek még tudatában vannak. Nem meglepő, hogy a krisztózófiái időkben közvetlen például szolgáltak arra, hogy a Mennyei Országát egy velünk élő embercsoport népesítse be. Éppen a kereszténység korában tűnt fel az egyén, a csoporttól relatíve független individuum, a polgár. A kisgyermek csak a mi biblikus tradíciókban szolgál egyúttal teoretikus modellként. A zen-ben ennek helyén az ideális, mintaszerű embert találjuk, konkrét példa formájában, a nem-születettet, mégpedig Blankei Mesternél.

Megítélésem szerint az emberi szerencsétlenségben a felhalmozódó feedback-deficit a ludas. Remélhetőleg így is van. Watzlawick testvér nem tiltakozik. Ezt az ellenőrző példával tudom bizonyítani: a kisgyermek és a szembekötődsi-játékos.

Ha a jólmegpendített hangadó begubószik, szembekötődsi-játékosként fog viselkedni. Szerintem a művész érvényesülésének egy lehetséges módja van: az, ahogyan rátalál arra, amit meg kell mutatnia. Erre pedig úgy talál rá, hogy puhatólódik. A kipuhatóló szofiológia élenjáró alakja a réves. Ő az útkeresés mestere, mondhatni mintapéldája. A hajó orrában áll, sztakkato-pilantásokat vetve a vízre. Ha a víztükör alatt valami veszélyt sejt, hosszú botjával lökést ad a csónaknak, hogy kikerülje. Ebben áll az ő kibernetikája, kormányzó-művészete.

Hála az egyik itt jelenlévő hang-adó Molderingre történt utalásának, megismertem Duchamp fő törekvéseit. Duchamp botrányosnak tartotta a szilárdan megalapozott, akadémikus tudományok abbéli igényét, hogy vezető szerepet játsszanak. Szerinte ostobaság, hogy egy keresztretjvény versenyre akar kelni az örömhírrrel, a kutatók, a művészek folytonos tomográfiai feedback-felderítésével. A szembekötődsi-játékos dada azóta is dobot hord a hátán, azt, amire épp az imént rávertem.

A vallási közösségnek nincs szüksége distanciára az Egészen Máshoz. E távolság megvan, jelen van, kivéve a Sabbatot. Ezen az ünnepen, a világ születésnapján, a család Elohimmal, a világ teremtőjével ül asztalhoz. Az ember ott ül, anélkül, hogy az élet vagy a társadalom jövőjén tipródna.

A művészt, aki az eleven kultikus közösségen kívül született, tanult vaksága, tanult tudatlansága következtében distancia, táto(n)gó szakadék választja el mindentől, ami csak jelen van. Van Goghot a székétől és a napraforgóktól. "Az embernek teljes eksztázisba kell esnie, hogy eltalálja a napraforgóim sárga színét", írta Theónak.

A művésznak mégis megvilágosulttá kell válnia a feedback-emanáció ártjától. Egyébként hogy tudna elbabrálni plasztikus szövegén? Milyen visszajelzések nyomán tudná tökéletesíteni?

A művész-kibernetikus a maga barkácsolását annak megfelelően irányítja, hogy elragadtatottsága mennyire túlfűtött.

Elméletileg a szubjektivitás örvényéről beszélhetünk. A szembekötődsi-játékos, az Egészen Más és a mindent strukturáló nyelv egy megosztott személyt képez, ahogy azt Jacques Lacan mondaná.

Ez az örvény, amire itt gondolok, jól illik az elkövetkezendő időkhöz, melyek ugyancsak bővelkedni fognak turbulenciában.

A kormányost, a kübernétészt fellelhetjük Platón egyik dialógusában és azokban a középkori teológiai traktátusokban, ahol Krisztus Kübernétosz elnevezés alatt jelenik meg. Ezt a lexikális tudást harminc éve sajátítottam el, amikor kibernetikát tanultam. Még ma is csodálkozom.

Azt gondoltam, hogy mikor Norbert Wiener a “kibernetika” kifejezést alkalmazta a matematikai valószínűségszámítás terén való kutatásaira, ezt a szóhasználatot a kisujjából szopta.

A szembekötődsi-játékosnak néhány szerény komputer-verziója is akad. Ezek a sakk- és harcmesztárs mesterei. Ha egy mai hadsereg és annak hadvezére AWACS felderítő repülőgépek nélkül indul csatába, a tetemes visszacsatolás-deficit a győzelmébe kerül. A hadvezér számára ez a szerencsétlenségbe torkolló rejtekút.

A háborús Irak elleni büntető expedíció idején kelt újsághír jól illusztrálja, hogyan fest a mai csatatér. Olyan, mint valami visszacsatolás-vetemény. Egy rakétákkal felszerelt harci repülő pilótáját várják az újságírók. A pilóta kiszáll a gépből, fején sisak. Abban a pillanatban, mikor immár a földön állva az újságírókhoz fordul, a repülőgépen lévő rakéták az újságírók ellen irányulnak. Minthogy a pilótasisak még mindig rajta volt, ez azt jelentette, hogy amerre fordult, a fegyverek kibernetikus automatikája számára ott volt a céltábla.

Ennek az ostoba szembekötődsi-játékosnak az ellenpéldájaként emlékeztetnék Simon bar Kocbara, a zsidó hadvezérré, akit a szembekötődsi-játékos megfajtott megértésének, kitaláló értelmének ősapjaként tisztelhetünk. Ő képes volt megérteni a rómaiaktól visszatérő követét, pedig az ellenség kivágta a hírnök nyelvét.

Beszélni akartam arról is, hogy tanult meg kitalálni a matematikus. Pascaltól Kolmogoroffig és Norbert Wienerig. Gero von Randow elég meggyőzően ír erről a fajta puhatolódzásról “Das Ziegenproblem” címen megjelent könyvében.

A racionalitás és a szisztematikus gondolkodás akaratlanul is vakká tehet. Ez aztán nem a bekötött szemből származó, hanem az elvakult vakság. Mulasztásomat elsősorban Georg Hamannak kell megbocsátania.

Nemcsak a matematikusnak támadtak kétségei annak a rendszernek és rendszerszerű gondolkodásnak a bizonyosságát illetően, mely mindig az előzetesen megalapozottra támaszkodik. Legyen az számrendszer, algebrai, algoritmos, vagy axiomatikus rendszer. Tanú rá Gödel. Utóbb már az egész természet elkezdett örült módjára, pontosabban szembekötődsi-játékosként viselkedni. Adós maradtam a beszámolóval, hogyan szabadult fel a természet a korábbi rendszabályok, mindenfajta determinizmus elnyomása alól. “A determinizmus mítosz”, mondja Prigogine. Az önmagához való visszacsatolás révén a derék, jólnevelt természetből kavargó, örvénylő, jórészt kiszámíthatatlan, antiautoriter önműködő rendszer lett. Anno az ember az áttekinthetőség reményében úgy emlékezett vissza, hogy valamikor az életnek és az univerzumnak volt valamiféle kezdete. Amióta az életet és az univerzumot illetően az eredetre vonatkozó kérdés és a fejlődő kutatás vált uralkodóvá, azóta, megítélésem szerint, nincs is semmiféle áttekintés, úgy mint korábban, a maxwelli időkben. Csak ezt manapság egész nyíltan beismerik.

A természet a kaotikus önszerveződés során nagy, genetikus distanciákat szabott ki. Lehet, hogy a természet, csakúgy, mint a művészek, Nietzsche jószándékú tanácsát követte?

Elkövettem persze egyéb mulasztásokat is a beszámolómban. Számptalan mulasztást. Ha csak felsorolnám őket, már az olyan hosszadalmas lenne, hogy nemigen tudnák megbocsátani nekem.

Az ördög, mint tudjuk, rossz

Történt egyszer, vagy kétszáz évvel ezelőtt, hogy egy úr, aki nem messze ide egyedül élt egy nagy házban, elment a piacra, aholis meglátott egy ördögöt egy ketrecben. Az ördögnek hosszú farka volt, sárga szőre, és két nagy erős metszőfoga. Akkora lehetett, mint egy nagyobbfajta kutya. Békeken gubbasztott erős bambusznádból font ketrecében, és egy csontot rágsált. A ketrec mellett egy kereskedő ácsorgott. Az úr megkérdezte, eladó-e az ördög.

– Hát persze – felelt az árus –, máskülönbem nem lennék itt. Pompás ördög ez! Erős, szorgalmas, megcsinál mindent, amit parancsolnak neki. Ért az ácsmesterséghez, kitűnő kertész, tud főzni, foltozni, fát vágni, felolvas, ha kell. Amit meg nem tud, azt megtanulja. És nem is kérek érte sokat. Ha ad 50 000 Yent, a magáé.

Az úr nem alkudott, s ott helyben ki is fizette az összeget, mert mihamarabb haza akarta vinni az ördögöt.

– Várjon csak egy kicsit – mondta a kereskedő –, maga nem próbált alkudni, hát mondok még valamit. Nézze, ez ugye mégiscsak egy ördög. És az ördög, mint tudjuk, rossz.

– De hiszen azt mondtad, hogy ez egy pompás ördög! – háborgott a vevő.

– Persze, persze. És ez is igaz. Pompás ördög, de rossz. Mindig is megmarad ördögnek. Sok öröme telhet benne, de csak egy feltétellel: állandóan foglalkoztatni kell. Minden nap meg kell határozni a munkarendjét: ettől eddig fát vágsz, aztán nekilátsz főzni, evés után lepihenhetsz egy fél órára, de tényleg le kell ám dőlnöd; utána aztán felásod a kertet, és így tovább. Ha szabad lesz, ha nem tudja, mit kell csinálnia, akkor veszélyessé válik.

– Nos, akkor rendben is volnánk – mondta az úr, azzal fogta az ördögöt és magával vitte.

Azután minden annak rendje s módja szerint történt. Az úr minden reggel odahívta magához az ördögöt. Az engedelmesen letérdelt, ő pedig elsorolta az aznapi feladatokat. Az ördög munkához látott, és gürcölt egész nap. Ha éppen nem dolgozott, pihent egyet vagy játszott, de mindig azt tette, amit parancsoltak neki. Néhány hónappal később aztán ez úr összeakadt a városban az egyik régi barátjával. Úgy megörült a váratlan találkozásnak, hogy minden másról megfeledkezett. Betértek egy fogadóba, egyik korszót a másik után hajtották fel, aztán megvacsoráztak, majd újra ittak, egyre többet, végül pedig a bordélyházban kötöttek ki. A hölgyek jóltartották a két barátot, és másnap reggel a mi emberünk egy idegen szobácskában ébredt. Először nem tudta hol van, ám lassacskán derengeni kezdett mindaz, ami történt, s hirtelen eszébe jutott az ördög. A barátja már elment. Kifizette a hölgyeket, akiket most egészen másnak látott, mint ahogy az előző estéről emlékezett, és hazasietett. Mikor belépett a kertbe, már sejtette, hogy valami ég. A konyhából füst szállt ki. Berontott a házba, és meglátta az ördögöt, amint a fapadlós konyhában ülve szítja a tüzet, s a nyílt láng fölött nyárson süti a szomszéd gyereket.

Gregory Sholette

FÜTYÜLJÜK EGYÜTT A DALLAMOT, HERR ADORNO?¹

*(Pletyka, autonómia és kollektívizmus
a vállalkozói kultúra korában)*

Legtöbbünk jól ismeri Steve Kurtz (Critical Art Ensemble) szerencsétlen történetét.

2004. május 11.-én reggelre kelve Steve Kurtz észreveszi, hogy felesége, Hope, élettelenül fekszik mellette. Azonnal hívja a mentőket. Érkezéskor a mentősök felfedezik, hogy a házban különböző laboratóriumi eszközök találhatók, úgy mint Petri csészék, kémcsövek és DNS kiválasztó berendezés. A helyi rendőrség idegesen értesíti az FBI-t. Az Egyesített Terrorellenes Erők hamarosan kiszállnak Kurtz otthonába, majd egy, az 1971-es *Androméda kód* című techno-thrillerbe illő jelenet keretében fehér vegyvédelmi ruhát viselő ügynökök zárják le a környéket, lefoglalják Kurtz feleségének holttestét és különböző anyagokat gyűjtenek be tudományos elemzésre. Lefoglalják továbbá Kurtz útlevelét, óratervét, könyveit, kocsiját, kompjútereit és a macskáját. Másnap a New York-i tisztiorvos hivatalos közleményben jelenti be, hogy semmiféle veszélyes anyagot nem talál-

1. Megjegyzés az esszé címéhez: Theodore Adorno kritikában részesíti a könnyűzenét, mivel az megszállja a tudatalattinkat és az egyediség olyan fals érzésével tölt el minket, amely gyakran a romantikus szerelem kifejezéseibe kötődik. Így azután, mikor reflexszerűen füttyülünk egy népszerű dallamot, valójában csak azon kérődzünk, amit a tudat-ipar szállított számunkra, és nem valami valódi érzelmet vagy vágyat fejezünk ki. Én azt szeretném sugallni itt, hogy vannak más „dallamok” is, amelyeknek nincsen közük a tömegmédiához, és amelyeket megérné felvenni a repertoárunkba – lehetőleg tudatosan, de akár öntudatlanul is, ha szükséges. Ez a másik dal itt a szolidaritásról és az ellenállásról szól.

További megjegyzésem, hogy jelen szöveg számos korábban publikált írásomra támaszkodik, többek között egy 2004. június 12.-én kelt levelemre az Artforum kiadójához, *Calling Collectives* címmel. A kreatív sötét anyag elvével kapcsolatban lásd még: <http://www.journalofaestheticsandprotest.org/3/sholette.htm>

Az FBI és a CAE ügyével kapcsolatban: <http://www.caedefensefund.org/>, illetve *Disciplining the Avant-Garde: The United States Vs. Critical Art Ensemble* című esszémet: <http://neme.org/main/318/disciplining-the-avant-garde>

tak a házban, nem áll fenn közveszély. Hope szívrohamban hunyt el. Ennek ellenére a házat további hat napon át karantén alatt tartják, magát Kurtz-öt pedig huszonkét órára felügyelet alá helyezik.

Felesége tragikus halálakor Kurtz és a CAE éppen befejezték a munkát *Free Range Grain* című projektjükön, amely tulajdonképpen egy házilag kivitelezett DNS-laboratórium, amellyel kimutatható a genetikailag módosított gének, avagy transz-gének normális esetben rejtett jelenléte különböző, áruházban vásárolt élelmiszerekben. A projektet éppen installálni akarták a *The Interventionists: Art in the Social Sphere* című kiállításon a Mass MoCÁ-ban (Massachusetts Museum of Contemporary Art) 2004 tavaszán. Bár az FBI visszaadta Hope holttestét a temetésre, továbbra is zár alatt tartották a művész útlevelét, könyveit és kompjűtereit. Ennek ellenére, ezen a ponton az incidens leginkább úgy tűnt, mintha a közvetlenül a 2001-es, azóta is megoldatlan antrax levél-küldemények botrányát követően ideges hivatalnokok túlreagálták volna a korai halált és a laboratóriumi eszközök váratlan jelenlétét. Ez volt az általános feltételezés, míg a Mass MoCA kiállítás megnyitóján FBI ügynökök el nem kezdtek idézéseket átnyújtani több CAE-tagnak, illetve a velük együttműködőknek. Júniusra kilenc személy kapott idézést, és miközben sem az FBI, sem az ügyész nem tette nyilvánossá a részleteket, a dokumentumok megfogalmazása világosan arra utalt, hogy Kurtz ellen nyomozás indult, az USA Btk 18. cikkely, 1. rész, 10. fejezet, 175. bekezdés alapján: azaz biológiai fegyverek birtoklása miatt. Ennek a cikkelynek a hatályát jócskán megnövelte a 2001-es USA Patriot Act. Olyannyira, hogy többen úgy vélik, még azok az ártalmatlan, kutatási célú baktériumok is, amelyeket Kurtz beszerzett a CAE projektjeihez, veszélyes „biológiai hatóanyagoknak” bizonyulhatnak.

A bioterrorral kapcsolatos vádakot azután bizonyíték hiányában hamarosan elejtették, a kormány mégis több tízezer dollárt költ arra, hogy Kurtz-öt és Robert Farrelt csalás vádjával vád alá helyezhessék. Azt állítják, hogy a gyanúsítottak csalás útján szereztek mintegy 200 dollár értékű baktériummintát egy laboratóriumtól, amely középiskolai és egyetemi biológia kurzusoknak szállít. Jóllehet a beszállító cég soha nem tett feljelentést, a lehetséges ítélet akár 20 év börtön is lehet. A remények, hogy esetleg ejtik az ügyet, mintegy két hónappal ezelőtt meghíúsultak, és ma már szinte biztosra vehető, hogy a bíróság elé kerül. Eközben Kurtz barátja és feltételezett bűntársa, Robert Farrel professzor rákban haldoklik.

2004 júniusában a Washington Post beszámolt egy interjúról, amelyet FBI ügynökök készítettek a buffalói New York University Művészeti Szakának tanszékvezetőjével.² Ez az az egyetem, ahol Kurtz az elmúlt húsz évben dolgozott. A cikk szerint a kormánykatonák, az akadémia kivételezett helyzetű szóvivőjével történt találkozások alkalmával figyelmetlenségükben három olyan témát is érintettek, amelyek kitartóan felmerülnek, valahányszor a kollektívizmus a vitatéma:

2. The FBI's Art Attack: Offbeat Materials at Professor's Home Set Off Bioterror Alarm by Lynne Duke, *Washington Post* Staff Writer: Wed., June 2, 2004, page CO1 <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/articles/A8278-2004Jun1.html>

beavatkozás, autonómia és a maga a kollektív identitás természete. De hadd legyenek most én a kérdezőbiztos egy pillanatra, néhány kotnyeles kérdés formájában újrafogalmazva ezt a három témát:

- mikor lesz a pletykából taktikai médium (*tactical media*)?
- miért keresik az aktivisták és az üzleti vállalkozók egyaránt az autonóm tereket?
- hogyan alakította át a művészeti vezető réteg a kollektívizmust a legfrissebb divatirányzattá?

A továbbiakban szeretnék kérdéseket felvetni a kollektívizmussal kapcsolatban, valamint élnék néhány ideiglenes válasszal is. A címe — remélem, meg fogják érteni, miért:

Fütyüljük együtt a dallamot, Herr Adorno!

2004 május 21.-én FBI ügynökök jártak a New York State University Művészeti szakának vezetőjénél. Steven Kurtz-ról — a szak egyik oktatójáról és a Critical Art Ensemble alapító tagjáról kértek információt. Az FBI a csoport művészeti tevékenységéről, könyveiről, és azok pénzügyi támogatásáról, de a professzor magánéletéről is kérdezte a hölgyet. Az önkéntes alapú beszélgetés során három további kérdés különült el:

1. Az ügynökök azt akarták megtudni az igazgatótól, vajon a CAE miért nevezi magát kollektívának, ahelyett, hogy a tagok nevével aposztrofálná magát?
2. Arra is kíváncsiak voltak, hogy Kurtz miért a házában működtetett laboratóriumot, ahelyett, hogy az egyetem egyik laborját használta volna.
3. Végül, mintegy az Oprah-showból, vagy akár a Mónika-showból ismerős taktika részeként azt kérdezték, hogy vajon az igazgatónő meglepődne-e, ha kiderülne, hogy a tanszék egyik oktatójának köze van a bioterrorizmushoz? (Olyasmi ez, mint hirtelen azt kérdezni valakitől: mit szólnál hozzá, ha az ősrégi szomszédodról kiderülne, hogy sorozatgyilkos?)

Utóbbi kérdésre válaszolva az igazgató nem kapta be a csallit, és egyszerűen azt felelte: „Teljesen meg vagyok győződve róla, hogy Steve-nek nincs köze hozzá.”³

Menjünk végig kicsit részletesebben az interjú három fenti pontján.

Első észrevétel: figyeljük meg, ahogy az FBI ügynökök a *pletyka* szubverzív erejére támaszkodtak, mikor drámai módon mintegy elejtették a bioterrorizmus büntetetté való utalást, egy állítólagos semleges, informális beszélgetésen. A pletyka mindenk előtt a közbeszéd olyan fajtája, melynek tárgya valakinek a magánszférája, amely gyakran szándékosan van elrejtve mások elől. Általában rosszhiszeműséget feltételez — mint ez esetben is —, de az is előfordul, hogy kerülőutas információszerezésére vagy terjesztésére használják olyan személyek, akik politikailag

alávetettek — általában nők —, olyan információkkal kapcsolatban, amelyek nyíltan nem kerülhetnének terjesztésre. Intervencionista művészek, gyakran kollektívák, szintén alkalmazzák a pletykát, mint a politikai kritika vagy az „identitáskorrekció” taktikus formáját. Hogy az iróniát fokozzam, erre varrjanak gombot: mikor az első email eljutott hozzám arról, hogy az FBI vallatja Kurtz-öt, rögtön gyanakodni kezdtem. A sztori annyira különös volt, hogy inkább tűnt a Yes Men vagy az RtMark egy újabb svindlijének. És nem én voltam az egyetlen, akinek ilyen gyanakvó reakciói voltak. Ez tehát az első kérdésem, más szavakkal: vajon mire mutat az, ha valaki (én), akár egyetlen pillanatra is azt sugallja, hogy hatalommal jószérivel nem rendelkező kulturális ágensek, mint a CAE, az RTMark, vagy a Yes Men hasonló taktikával élhetnek, mint egy olyan kormányügynökség, amelynek éves költségvetése milliárdokban mérhető, és csaknem globális hozzáféréssel rendelkezik?

Második észrevétel: a kollektivizmus gyakran kapcsolódik az autonómia, az autonóm tér és az önmeghatározás kérdéseire. Az autonómia kedves fogalma emellett az új technológiák, a vállalkozók és a neoliberaisok köreinek is. Vegyük szemügyre most az alábbi kommentárt, amelyet a tanszékvezető asszony adott a Wired magazinnak,⁴ kevéssel az FBI beszélgetés követően. Mikor az ügynökök a Kurtz lakásában üzemeltetett laboratóriumról kérdezték, láthatólag magára vette a kérdést:

„(az ügynökök) nem tűntek úgy, mint akik értik a dolgot.” — mondta a Wired-nek. „A tudomány példáját hozták fel, ahol a tudósok kormánytámogatással dolgoznak a laboratóriumaikban. Egy művészeti szakon ilyesmi ritkán esik meg. A dolgokat jóval inkább vállalkozói szellemben csináljuk.”

Ezen a ponton az autonómia két konkurens változatával állunk szemben. Az egyik autonómia nyíltan kritikus a kapitalista piaccal szemben, valamint látja olyan önszabályozó terek lehetőségét, ahol a munka kooperatív formái felváltják a sokak kevesek általi kizsákmányolását. És van a másik autonómia, amely nem kevésbé utópikus. Az a hit mozgatja, hogy az önellátás és önállóság alapja a radikálisan akadálymentesített szabadpiaci gazdaság. Hogyan válasszuk el egymástól ezt a két látszólag ellentétes módozatot? Egyáltalán lehetséges ez?

Harmadik észrevétel: ez egyenesen elvezet minket a kollektivizmus kérdéséhez. Nem különös, hogy az FBI így megerőlteti magát, hogy a CAE csoport-identitására koncentráljon? Szinte azt érezni, mintha arra céloznának, hogy maga a kollektivizmus is közellenség, mivel történetileg kapcsolódik a kommunistákhoz és a radikálisokhoz. Vagy lett volna még egy kis pletykaszerű utalás arra is, hogy a csoportos anonimitásnak köze volna a terrorista sejtekhez és az Al Khaidához?

Utolsó kérdésünk valószínűleg a leginkább zavarbaejtő. Hogyan és kinek a számára jelent fenyegetést, amikor művészek, értelmiségiek, egyetemisták, alkalmazottak és/vagy színészek úgy

4. Mark Baard *Twisted Tale of Art, Death, DNA*: Wired, June 4, 2004

<http://www.wired.com/news/medtech/0,1286,63637,00.html>

döntenek, hogy egyéni identitásukat feloldják a csoport-identitás egyén-feletti formájában? Vagy talán inkább az a kérdés: mikor jelent ez veszélyt? Mert az FBI interjúnak ezt a részét az a tény teszi igazán lenyűgözővé, sőt, bizarrá, hogy mindeközben a napi életünket túlnyomórészt a tömeges kollektivitás határozza meg. Vegyük csak figyelembe a vállalati branding spektákulumot, amely körbeveszi és átszövi a tapasztalatainkat. Ehhez a neoliberális nyáj-szellemhez néha csatlakozik, és néha versenybe is száll vele a kollektív tapasztalatnak egy másik típusa: a nacionalizmus *fétise*, amelyet a hidegháborút követő időszakban az úgynevezett normalizáció erősített, újabban pedig, az USA-ban, a Bush-vezetés reakciója a szeptember 11.-i támadásra. A különböző kollektívizmus-formák konkurálásának iróniája nagyon is szembetűnő, ugyanakkor logikája egyáltalán nem egyértelmű. Hogyan tehetnénk világosabbá ezeket a kétértelműségeket?

Mi van akkor, ha a kollektívizmus, a pletyka gyakorlata, az autonómia álma mégsem az aktuális társadalmi normák aberrációi, hanem éppen hogy beleszövődnek annak partitúrájába? Ez megmagyarázná, hogy miért szólhatnak ezek a formák akár valahogy hamisan is együtt: ránk ijesztenek, mint egy váratlan elhajlás egy jól ismert dallamtól, vagy fordítva, olyannyira harmonizálnak, hogy odafigyelés nélkül, mechanikusan, reflexszerűen együtt fűtülünk vele? Hadd vigyem még tovább a metaforát. Lehetséges volna, hogy a művészek egyedülálló módon magukévá tették a képességet, hogy a választóvonal mindkét oldalán működjenek — hasonlóan a kvantum-mező részecskéinek kísérteties mozgásához? Vagy pontosabb volna úgy fogalmazni, hogy a jelen körülmények között a művészek szakértőivé lettek annak a fajta kettős könyvelésnek, amelyet az Enron tett hírhedtté? (Ez megmagyarázná, hogy a 90-es évek másik felfedezése, a relációs esztétika miért lehetett annyira népszerű: lehetővé tette a mainstream műpiacnak, hogy visszanyerjen magának bizonyos *informális* kreatív gyakorlatokat, avagy azt, amit sötét anyagnak fogok nevezni egy kicsivel később.)

Most hátraarcot kell csinálnunk, de valójában ebből lehet később az egyedüli előre vezető út.

A művészeti élet vállalkozói szellemének köszönhetően hön szeretett, radikális ellenálló művészcsoportunk új formát ölt: ő lesz a legfrissebb kulturális termék. Remek dolog azok számára, akik kikapcsolódásra vágyanak, ugyanakkor látni sem bírják a húzós szellemi árcédulát, amely hagyományosan a kollektívizmus fogalmához jár. Más szóval, az új művészcsoportokban nyomuk sincs azoknak a kellemetlen politikai mellékhatásoknak, amelyek tipikus módon a poszthatvannyolcas művészettel kapcsolódnak össze, sem pedig a huszadik század eleji politikai aktivizmusnak.

Forcefield, Dearraindrop, Paper Rad, Gelatin, Royal Art Lodge, hobbypopMUSEUM: a nevek huncutul villognak a kortársművészeti élet amúgy meglehetősen fakó vetítőtáwnán, felidézve a techno-zene ütődött vidámságát és nosztalgiját egy látszat hatvanas évek — az LSD, a szabad szerelem és a vakító színek világa — iránt, melyben nyoma sincs a polgári jogi mozgalomnak, a feministáknak vagy az SDS-nek.⁵ A művészcsoport zsír dolog! Legalábbis ezt harangozzák a művészeti élet értétermelésének orákulumai, amint a gépezet éppen felpörög, hogy kielégítse a még csak spekulatívan létező keresletet.

De vajon miért ez a hirtelen igyekezet, hogy átpofozzuk ezt a hőzöngő, politizáló csoportos művészeti gyakorlatot? Hogy újra csomagoljuk, mint valami „törzsi”, „kicsattanó”, illetve „nemtörődöm” dolgot?

Az Artforum 2004 márciusi számában a kritikus Alison M. Gingeras megadja a választ a hobbypopMUSEUM nevű csoportról szóló írásában. Egyszerűen arról tájékoztat minket, hogy ez az új-kollektivitás valóban „nemtörődöm”. Elveti a „kollektív művészetszínállással társított társadalmi-politikai programot, és fiatalosan figyelmen kívül hagyja a történeti hűséget”. És Gingerasnak mindez a legnagyobb rendben is van, mivel ez a pimasz közömbösség bizony „az idők tükre”.

Miféle időké, kérdezem én? Az Egyesült Államok éppen sutba dobta a nemzetközi törvényeket és a lehető legátlatlászóbb indokokkal megszállt egy másik nemzetet, a globálkapitalizmus az élet minden sarkába beszivárgott, ideértve a művészetet, nevelést és a szabadidőt, mindeközben pedig a művészeti élet megy a maga útján — az üzlet az üzlet, ugye. Ezeké az időké?

Gingeras egyvalamit világossá tesz: a radikális politizálás a hatvanas, hetvenes, nyolcvanas és korai kilencvenes évek művészkollektívái számára volt központi kérdés. Nehéz tehát nem meglátnunk, hogy a galériák szponzorálta csoportocskák friss termése a vállalkozói kultúra egyedi terméke, amely kultúra — amint azt Chin-tao Wu történész mondja — mindannak a szinte teljes privatizációjára fut ki, ami valaha kiesett a kapitalizmus keze ügyéből, vagy egyenesen ellenállt neki, beleértve az avantgárdot és a radikális művészetet is. Ezért aztán, ha az egalitáriánus együttműködés szembemegy az individualista kapzsisággal, akkor a vállalkozói kultúra nem kívánja majd ezt a tendenciát nyíltan elnyomni. Ehelyett meg fogja találni az útját, hogy úgy brandolja és csomagolja a hasonló ellenállást, hogy eladhassa nekünk.

Így ezek a sablonos új művészecsoportok nemcsak friss terméknek tűnnek, hanem, köszönhetően a kurátorok, műtörténészek, művészeti vezetők, kritikusok, sőt, sajnálatos módon a művészek egy része általános történelmi amnéziájának, sokak szemében még valahogy radikálisnak is látszanak. Nem meglepő, hogy az ilyen új, nemtörődöm kollektivitás a divat és a személyiség-branding körül szerveződik. Amint arról Gingeras biztosít minket, a hobbypopMUSEUM tagjait valójában semmi más nem köti egymáshoz, mint „az üres arckifejezésük és a casual ruházat megválasztásában megnyilvánuló kifinomult ízlés”. Valamint, hogy „az identitásukat egyfajta stratégiai frivolitás szolgálatába állítják”.

De álljon meg a menet! Mindegy, politikailag mennyire következetlennek bizonyul ez az új, piacorientált kollektívizmus — és minden jel arra mutat, hogy egyszerűen egy oldalajtót talált a

kommersz művészet felé —, mindenesetre olyan különleges jelensége a mai kornak, amely annak a valaminek a láthatatlan gravitációs erejét tükrözi, amit én *kreatív sötét anyagnak* nevezek.

A kozmológia úgy írja le a sötét anyagot és a sötét energiát, mint szélesen elfekvő, láthatatlan entitásokat, amelyek létét az Ősrobbanás-elmélet előlegezte meg. Mindeztidáig a sötét anyagot mindössze közvetett módon sikerült érzékelni, látható csillagászati objektumok, csillagok és galaxisok mozgásának megfigyelésén keresztül. Láthatatlansága és ismeretlen összetétele ellenére azonban az univerzum nagy részét, esetleg kilencven százalékát a sötét anyag teszi ki. Ezt a jelenséget néha a „hiányzó tömeg problémájának” nevezik. Mint csillagközi unokatestvére esetében, a mai posztindusztriális társadalom művészeti aktivitásai közötti űrt is a kreatív sötét anyag tölti ki. De persze az ilyen sötét anyag láthatatlan azok számára, akik a kulturális menedzsmentre és tolmácsaira — a kritikusokra, műtörténészekre, gyűjtőkre, kurátorokra és művészeti vezetőkre — hallgatnak.

A sötét anyagba tartoznak az olyan informális gyakorlatok, mint a barkácsolás, a rögtönzött emlékművek, az internetes művészeti galériák, az amatőr fotók és amatőr pornó, a vasárnapi festők, a magánkiadású lapok és fan-zinek. A sötét anyag behatol a középiskolákba, a bolhapiacokra, a közterekre, vállalati weboldalakra, az utcákra, lakótelepekre és a helyi politikai gépezetekbe, olyan módon, hogy az nem hordoz semmi különös értelmet vagy használati értéket a művészeti diskurzus vagy a magánérdek számára. Pedig, csakúgy, ahogyan a fizikai univerzum is a sötét anyagtól és energiától függ, a művészeti élet is saját árnyékának függvénye. Körülbelül ugyanannyira van szüksége erre az árnyék-tevékenységre, mint ahogyan egyes fejlődő országok is titokban a sötét vagy informális gazdaságtól függenek.

Erről a kreatív sötét anyagról elmondható, hogy bele-belekapaszkodik a mainstream kulturális diskurzusba, alkalmasint pedig úgy nyújtja azt, mint valami meleg karamellmasszát. A formális művészeti élet pedig végül úgy reagál erre a nyomásra, hogy befog egyet s mást ebből az informális produktivitásból. Mindazonáltal ez mindig szelektív asszimilációt jelent, és mindig a politikailag legkétértelműbb példányokat preferálja, szemben a nyíltan intervencionistákkal. Mindez elmondható a kollektívizmusról is, mivel az ilyen csoportos aktivitás nagyrészt a sötét anyag területén marad. Az egyszerre amorf figurativitású és pragmatikusan nélkülözhetetlen kollektívizmus az intézményileg támogatott termelési formákkal való összevetésben egészen a közelmúltig meglehetősen nyomorúságosnak tűnt. Mégis, nélkülözhetlensége számos szinten működik, többek között vizuálisan, mint a lehetőségek egy horizontja, amely egyben reprezentációs határ is. A küszöb egyik oldalán a konvencionális kulturális narratívákat legelsősorban is az individualitás körül konstruálják. A küszöb másik oldalán pedig ezeket a narratívákat az összeomlás veszélye fenyegeti. Ilyen értelemben a huszadik század eleji művészkollektívák felhívása az individualitás kiküszöbölésére kifejezetté tette a veszélyt, amely ezen a reprezentációs horizonton túl várakozik. Ezzel ugyanakkor egy bizonyos formába fagyasztotta a kollektívizmus képét, amelyből az azóta sem tudott teljesen felolvadni. (Elsősorban Boris Groys írásaira gondolok itt, aki a kollektívizmust kitartóan a szovjet avantgárdhoz és a bolsevik önkényuralomhoz köti.)

Ezért egyik vagy másik formájában a kollektívizmus láthatatlanul és kibogozhatatlanul átalakítja a mindennapok világát. A kártyás pénzfelvételektől az úgynevezett közterek felügyeleti rendszereiig, ott rejtőzik tündökölve mindenütt az irányított kollektivitás. Az „én” szó minden kiejtése elfedi az önkéntelen „odatartozást”, minden gesztus egy-egy statisztikai adat a vásárlóerőről, képzettségéről és a vágyaid piaci potenciáljáról. Valójában már régen kollektivizálva vagyunk. Az egyedüli kérdés: önkéntelenül kell-e elfogadnunk a kollektívizmust, vagy aktívan keresnünk kell a kommunális lét más formáit? És ez nem pusztán egy stratégia a többivel szemben, hanem a megélt tapasztalat minden szintjén megjelenő alapvető probléma a Giles Deleuze által pontosan az *ellenőrzés társadalmának* nevezett keretben.

A hatvanas, hetvenes és nyolcvanas évek politikailag motivált művészkollektívái segítettek felkészíteni a művészeti diskurzus kapuit. Kollektíven lecsaptak a művészettörténet tulajdonneveire, stílusújításaira és formális tipológiájára, és erőfeszítéseiknek, valamint néhány individuális művész és művészettörténész erőfeszítéseinek hála, a művészeti élet vonakodva beismerte, hogy a kultúra ténylegesen a társadalmi tapasztalatra épül. (És soha nem is tért teljesen magához ebből a beismerésből. Emlékszem, láttam olyan színmező-festészeti kiállításokat, ahol a művész vagy a műkereskedő kötelességének érezte, hogy a munkát társadalompolitikai nézőpontból tárgyalja).

1968 és 1980 között a művészet társadalmi és politikai szerepét kutató viták olyan intenzitást értek el az Egyesült Államokban, amilyenre a húszas-harmincas évek óta nem volt példa. Tucatjával alakultak a különböző művészeti szervezetek, köztük az Art Workers Coalition, Artists Meeting for Social Change, Black Emergency Coalition, Art & Language, Red Herring, The Los Angeles Women's Building, Heresies Magazine Collective, Guerrilla Art Action Group, Alliance for Cultural Democracy, Paper Tiger, S.P.A.R.C. (Social and Public Art Resource Center), Carnival Knowledge, Border Arts Workshop, General Idea, PAD/D (Political Art Documentation and Distribution), és a Group Material. A csoportoknak nem volt egységes politikai vagy esztétikai programja. Mindazonáltal két dologban egyetértettek: először is hittek abban, hogy a művészet mint kommunikáció egyedülálló módon képes feltárni a hatalom és az elnyomás rejtett struktúráit. Néha az ilyen típusú intervenció konkrét eredményeket is elkönyvelhetett.⁶ Például az Art Workers Coalition kitartó köztéri demonstrációi a Modern Művészetek Múzeuma ellen a hatvanas évek végén arra bírta a MoMÁ-t és más New York-i múzeumokat, hogy a hét egyik napját ingyenessé tegyék a látogatók számára, és ez a rendszer a mai napig működik.

De ezek a különböző csoportok konvergáltak egymással egy másik úton is. Ilyen vagy olyan mértékben mindegyiket befolyásolta az Új Baloldal kultúrpolitikája: ezé a diákokból, háborúellenesekből, feministákból, progresszív szakszervezetekből és kisebbségi aktivistákból

6. A Group Material 1983-as metró-intervenciója, a *Szubkultúra* arra bátorította az utasokat, hogy a szokásos aranyérkenőcs-hirdetések helyett a munkakörülményekről és a fokozódó közép-amerikai USA katonai jelenlétről gondolkodjanak. A Grand

álló, meg nem határozható tömörülésé, amely a benne zajló, véget nem érő viták és a belső töredezettség ellenére még 1979-ben is képesnek mutatkozott arra, hogy hiteles ellenzéki erőt képezzen. Valójában egy fikcióról volt szó, de olyan fikcióról, amely egyre meggyőzőbbé vált, amint a politikai és gazdasági csődök a világszintű kapitalista rendszerben egyfajta küszöbönálló szakadás légkörét alakították ki.

Az 1979-es év — a friss délkelet-ázsiai USA katonai vereséggel és a Watergate botrányval a háttérben — volt az, mikor a válság kirobbanása valódi lehetőségnek tűnt.

1979 nyarára két USA-támogatta rezsimre — az egyik Nicaraguában, a másik Iránban — is vereséget mért a népi felkelés, és egy következő felkelés volt készülöben egy másik USA-klens államban, El Salvadorban. Az is 1979-ben történt, hogy csaknem kiégett a Three Mile Island-i atomerőmű egyik reaktora. Novemberben a teheráni USA nagykövetséget megszállta egy csoport iszlám diák, akik túszul ejtették a személyzetet. E politikai nehézségek mellett az amerikai gazdaság emelkedő inflációval küzdött, és éppen egy második válságzakaszba lépett, amit vélhetően az arab olajembargó is gyorsított — utóbbiról ma tudni lehet, hogy a nixon-i Fehér Ház rendezte meg. Mindazonáltal az én köreimbe tartozó művészek és politikai aktivisták azt érezték, hogy a későkapitalista válság mintha balra tolná a nemzeti hatalmi egyensúlyt. Mint kiderült, ennél nagyobb tévedésbe nem is lehetett volna esni. Ma már tudjuk, hogy a hetvenes évek politikai és pénzügyi válságát kihasználva éppen a szélsőjobb katapultálta magát a vezetői székekbe. Valójában persze a jól finanszírozott konzervatív erők már akkor pozícionálták magukat a haldokló jóléti állam örököséiként, mikor Barry Goldwater elbukott a választásokon, a hatvanas évek közepén.

A cél az volt, hogy egy slankabb, rugalmasabb és termelékenyebb munkaerőt állítsanak elő, azaz, hogy megvonják a szociális hálót, és megbénítják az amúgy is meggyengült szakszervezeti mozgalmat. A bontási folyamat csak akkor vált egyértelműen láthatóvá, mikor Ronald Reagan 1981-ben megtörte a Légiszállítók Szakszervezetét. Annyi bizonyos, hogy az amerikai baloldal 1988-ra teljesen felemésztette magát, átadván a politikai küzdőteret a neoliberais erőknek és a

Fury és az Act Up a nyolcvanas évek közepe táján újraalkották az aktivista ikonográfiát, mikor kifinomult média-stratégiák alkalmazásán keresztül világosították fel a közönséget az AIDS-válság mögött meghúzódó politikai háttérről. A kilencvenes évek elején a REPOhistory ideiglenes utcatáblákat helyezett ki a városokban, amelyek helyspecifikus ablakot nyitottak a járókelők számára a domináns kultúra által félreprezentált vagy figyelmen kívül hagyott különböző történeti eseményekre és emberekre, köztük munkásokra, nőkre, gyerekekre és kisebbségekre. A Guerilla Girls pedig, akik a Paper Tigerrel együtt az egyedüli csoportok a fent említettek közül, akik a mai napig aktívak, 1985 óta alkalmaznak utcai plakát-kampányokat, hogy felhívják a figyelmet a nők és az etnikai kisebbségek alacsony számbeli arányára a mainstream kulturális felsőosztályban.

vállalkozói kultúrának. Az sem véletlenül történt, hogy a MoMA 1988-ban retrospektív kiállítást rendezett az aktivista művészetnek, *Committed to Print* (kb. „Nyomatni mindenáron”) címmel. Kiállították a PAD/D (Political Art Documentation/Distribution) munkáit, csakúgy, mint számos művészkollektívát, amelyek az Új Baloldal köpönyegéből bújtak elő. Mondanunk sem kell, hogy a kiállítás hatyúdal volt az ilyen típusú művészeti aktivizmus nagy része számára.

Mihelyt a társadalmi kontextus művészete elismerést nyert mint műtörténeti tény (hát a MoMA is kiállította, nem?), és mihelyt a múzeumok és galériák a fenti tényt jelzendő találtak maguknak néhány izletes politikus művészt, az a számtalan művészkollektíva, amely ezt a paradigma-elmozdulást gerjesztette, dicstelenül merült el, részben vagy teljesen, a normatív művészettörténet hullámai között. Tevékenységük nyoma visszatért az árnyékba, ahol újra egyesült a sötét archívummal, melyet csordultig töltenek a névtelen történetek, a kollektivisták alkotás és a kreativitás el nem ismert útjainak további példái. Ugyanakkor ennek a rejtett archívumnak a gravitációja tette, hogy a kollektívizmust ma már nem lehet megkerülni a művészeti establishment kereskedelmi hálózataiban sem.

Konklúzió

Ezért jobban tesszük, ha nem ítéljük el a hobbypopMUSEUMot vagy a *könnyű kollektívizmus* további példáit, hanem inkább hasznot húzunk úgynevezett stratégiai frivolitásukból, azzal, hogy rámutatunk: ha lehetséges a művészeti élet pénzügyi erejét és presztízsét mozgósítani azért, hogy hitelesítse a kollektív gyakorlat ilyen vérszegény formáját, akkor miért nem próbálunk meg ezen a részen át bejuttatni további, kihívóbb és társadalmilag progresszívebb kollaboratív formákat is? És akkor már miért állnánk meg a múzeumnál? Mi van a munkahelyekkel, az iskolákkal, a közterekkel, vagy a katonasággal?

De még mindig nem válaszoltunk a kérdésre, hogy vajon mi olyasmi van a szervezett csoportos tevékenységben, ami annyira megrémíti a mainstream intézményeket? Ha nem maga a kollektívizmus, akkor biztosan az a tény, hogy mikor az emberek a közös munkát választják, akkor néha felébred bennük a vágy a társadalmi és politikai autonómiára. Hasonlóképpen, mikor a Yes Men a túlzó identitás-korrektió taktikáit használja, az kétségtelenül egyfajta pletyka, de olyan pletyka, amely felmutatja George Bush normális esetben privát, tehát rejtett lényét, vagy a WTO gondosan titkolt, csak a saját érdekeit néző politikáját. Mikor pedig a Critical Art Ensemble a műkedvelő tudóst játssza, kísérletezve a Monsanto génpiszkált vetőmagjaival, akkor nem semmibe veszi a nagyvállalati hatalmat, inkább új irányba tereli.

Az az ígéretes ezekben a csoportokban és taktikus akcióikban, hogy néha sikerrel erőltetik ki a mainstream intézményekből a választ. Ez az FBI-ra is érvényes. Az azonban kijózanító, hogy a Vállalkozói Kultúra korában már nem az ellentmondás és a tagadás adnak lendületet a radikális politizálásnak. Olyan, mintha a történelem kifordított kesztyű volna, amint az egykor oly elterjedt célt, hogy a társadalmat az egyenlőségre, testvériségre és a józan észre alapozzuk, ma inkább

a vállalkozás, a verseny és a fogyasztás imperatívuszai jellemeznék. Kivonták belőle az utópista impulzust. A szocializmus lett az a szellem, Jacques Derrida szavával, amely bejárja a globális kapitalizmus teljességét. Kell-e tehát csodálkoznunk azon, hogy az intervencionisták már nem annyira az államnak akarnak kesztyűt dobni, hanem inkább gondolnak a nagyvállalati hatalom kisajátításával? Hogy a pletyka diadalt arat a pártirányvonal felett? Hogy a kollektívizmust néha démonizálják, máskor meg karjaiba vonja a mainstream kultúra?

A téttek tehát megkívánnak némi önmagunkon végrehajtandó génpiszkálást. Meg kell követelnünk, hogy intervencionista, autonóm laboratóriumaink állítsanak elő egy olyan kollektív variánst, amely képes lesz védtelenné tenni a vállalkozói kultúrát a saját ivadéka előtt. Ennek a kollektívitásnak osztódónak és radikálisan demokratikusnak kell lennie, de ugyanolyan játékosnak és fürgének is, mint az ún. nemtörődöm kollektívitás, amely úgy tetszik az Artforumnak. Mert a mi kollektívizmusunk jobb híján a neoliberais kapitalizmusnak ebben a legömbölyített terében kell, hogy túléljen, ugyanakkor meg kell őriznie a genetikai rugalmasságát, hogy azonnal alkalmazkodhasson az esetleg radikálisan változó körülményekhez. Melyik lenne hát ez a rejtett gén? A libanoni író, Rasha Salti váltig állítja, hogy a kollektívizmus minden esetben magában rejt egyfajta felhívó erőt, amelyet esetleg tompíthat a piac, de teljesen soha nem hatástalaníthatja. A kollektívizmus, Salti szavaival: „feltámasztja és újra konfigurálja a kapcsolat, a csere, az együttműködés és a szolidaritás fogalmait, és a kulturális gyakorlat demokratizálásának, a szunnyadó ellenérzések keresztezésének és felszításának ígérletét”

Szítsd fel a szunnyadó ellenérzéseket. Ez az a dallam, amit kerestem!

Fordította: Erhardt Miklós

Maja és Reuben Fowkes

ÉRZÉKI ELLENÁLLÁS

a modernizmus öröksége a fenntartható művészet számára

A Madonna del Buonconsiglio 1467-ben jelent meg csodás módon a Róma melletti Genazzano városkában: a fellegekből szállt alá, majd lebegni kezdett a templom befejezetlen fala előtt, és azonnal zarándoklatok célpontja, vallási áhítat tárgya lett. Ugyanebben az időben, az ottomán megszállás tetőpontján látták az égbe emelkedni Albánia legnagyobb tisztelet övezte ikonját, a Shkodrai Miasszonyunkat, amelyet a két albán szemtanú ezután egészen Rómáig követett, ahol szem elől veszítették. A szent legenda generációról generációra hagyományozódott, és az emberek Albánia idegen megszállása és a legsötétebb vallási üldöztetés idején is a Madonnába vetették reményüket, amint arról a 'Jótanács Madonnája, térj vissza hozzánk' kezdetű zsolttár tanúskodik.

Ezt az egymásba szövődő, páros legendát választotta tárgyául az egyik legelbűvölőbb kortárs mű, a shkodrai születésű, ma Olaszországban élő Adrian Paci *PilgrIMAGE* című, 2005-ös filmje. A művész filmre vette a Madonna-festményt, olasz őrzői által gondosan védett kápolnájában, akik mintha még ma is tartanának tőle, hogy szárnyra kel, majd nyilvánosan levetítette a felvételeket Shkodrában, a Madonna hívei számára. Paci ezt a találkozást is rögzítette, majd, tökéletes kört leírván, a kápolna magányában levetítette a dokumentumot a Madonnának. A Madonna részére történő vetítéssel a művész elismeri a csoda lehetőségét, azzal pedig, ahogyan beavatkozik a festmény párhuzamos, de kölcsönös, több évszázados történetébe, a maga erkölcsi közelítésével járul hozzá az emberi boldogság egészéhez.

A mű jó eséllyel áll ellen a bináris szembeállításokkal — mint amilyen mondjuk az elkötelezett és az autonóm művészet ellentéte — operáló, szokásos interpretációknak, amelyek a modernista művészetelmélet közvetlen örökségei. Ugyanígy érvényét veszti a megkülönböztetés az egyéni művész modernista alapokon tételezett önreferencialitása, illetve a kollaboratív, társadalmilag elkötelezett, és közösségi alapon álló művész iránti kortárs érdeklődés között. Egyes kollaboratív projektek az egyén karrierjének, egójának katalizátorai lehetnek, ugyanakkor individuális művek, mint az éppen tárgyalt is, nagyban javíthatják egyes közösségek életminőségét. A *PilgrIMAGE* ugyanakkor rendelkezik a fenntartható művészet minőségével, amennyiben a mű azzal kelt jelentékeny művészi hatást, ahogyan belenyúl egy tárgy körüli interakciók és jelentések hálózatába, különböző anyagok és igazolatlan akciók halmozása nélkül, az új technológia hatékony használatával.

A magyar Veszely Beáta a lehetetlent kutatja: 'A tapasztalat valóban tapasztalat, valami, ami valóban megtörténik, amiből csak akkor születhet munka, mikor már a lehetséges legvégső határán állunk... A lehetetlen tapasztalata az a minőség, amely a vallást definiálja, és magának az emberi tapasztalatnak is van egy alapvetően vallási minősége.' A mitikus és spirituális világ iránti újjáéledő érdeklődés jelzi a szakítást a modernitás hangsúlyozottan világi örökségével, ugyanakkor ez az életminőség fenntartható javításának alapvető előfeltétele. Ezt az érdeklődést nem szabad összekeverni a posztmodern kvázi-antropológiai vonzódásával a Másik vallási szokásai iránt.

A szigorú megkülönböztetés autonóm művészet (melynek elképzelhető legmagasabb rendű funkciója, hogy nincs funkciója), illetve instrumentális művészet között (mely utóbbi azzal valószínű, hogy a politikai üzenet kedvéért feláldozta a művészi szabadságot), a modernizmus követlen öröksége, és mindmáig táplálja a művészi elkötelezettség természetével kapcsolatos, széleskörűen elterjedt feltételezéseket. Mindazonáltal a művészi autonómia újabb elméleti hivatkozásai rámutatnak egy bizonyos fokú összetartásra olyan, kortárs művészeti megközelítések között, amelyeket azelőtt bináris ellentétpároknak tartottak. Christoph Menke azzal érvel, hogy a modernitás művészete az autonómia mellett szuverenitásra is szert tesz, melynek révén kihívást intézhet a racionalitással szemben¹.

Azt sugallhatnánk tehát, hogy a művészet autonómiája garantálja státusát, mint elkülönült, szuverén szférát, az ebből következő, társadalmi szabályoktól és konvencióktól való függetlenséget. Ez az autonómiája adja a művészet — és a művészek, mint társadalmi tényezők — lehetőségét a szabadságra, és arra, hogy alternatívát kínálhassanak a domináns ideológiai paradigmákra. A művészet fenntarthatósága tehát, abban az esetben, ha a fenntarthatóság formai kritériumai megvalósulnak, nem lát ellentmondást autonómia és elkötelezettség között, mivel éppen a művészet autonómiája teremti meg az ellenállás terét².

Végletesen redukált és koncentrált formai megoldásai ellenére Tomo Savic Gecan, horvát származású amszterdami művész munkássága számos kérdést vet fel, az autonóm művészet kritikai potenciáljától a konceptuális művészet kortárs újra-hasznosításáig. Művei, jóllehet határozottan autonómak, általában alig többek, mint a galéria falára írott egyetlen mondat, mégis kívülre, a társadalom irányába mutatnak, a bennük felvetett, szűkszavú filozófiai dilemmákkal bátorítva a kritikai gondolkodást.

A 2005-ös Velencei Biennálé horvát pavilonja számára készített munkája a következő mondatból állt: 'Az 51. Velencei Biennálé idején a W139 Kortárs Művészeti Központ, Amszterdam, Hol-

1. Christoph Menke, *The Sovereignty of Art: Aesthetic Negativity in Adorno and Derrida* (MIT: Cambridge, Mass., 1998), 254.

2. A kortárs művészeti 'ellenállás'-sal kapcsolatban lásd: Gerald Raunig, *Art and Revolution, Art Activism in the Long 20th Century* (EIPCP: Vienna, 2005).

landia, látogatóinak mozgása a Sporidiklub Reval-Sport, Tallin, Észtország, úszómedencéjének vízhőfokát 1° C -kal emelte.’ Tagadhatatlan az elcsépeelt konceptuális gyakorlatokra való utalás, a művész munkái mégis kibújnak a szövegalapú önreferencialitás csapdájából azáltal, hogy mindig valamely konkrét, a való világban megjelenő hatásra utalnak. Gecan esetében nyilvánvalóan egy individuális művésszel van dolgunk, felvetései azonban kortársiak és önzetlenek, mivel munkái jelentését a válaszok, és az azokkal való interakciók adják, illetve a hagyományos bináris ellentétek meghaladása, mint amilyen a galéria-alapú művészet és public art megkülönböztetése is.

Gecan művészi gyakorlatának további jellemzője a fenntarthatóság követelményeinek való formális megfelelés. A Magas Modernizmus a műtárgy formai tulajdonságaival volt elfoglalva, de — némileg meglepő módon — ugyanez elmondható a művészet fenntarthatóságával kapcsolatban is. Végül is nem tartalmi kérdés, hogy a műnek van-e releváns politikai vagy gazdasági üzenete, inkább a formai megjelenés dolga.³ A formai fenntarthatóság feltételezi a tudatosságot a megalkotott mű környezeti hatása tekintetében, az anyagok vagy források felelős használatát, illetve egyfajta nem kizsákmányoló megközelítést. Az anyagtalanítás és a reciklálás két lehetséges útja annak, hogy fenntartható forma jöjjön létre. Míg az anyagtalanítás a mű áru-jellegére kérdez rá, illetve felveti műtárgykészleteink ‘növekedési határának’ kérdését, a reciklálás kulcsmozzanata a fenntartható művészetben az, hogy inkább alkalmazzák elvekre, mintsem anyagokra. Röviden, ha a modernizmus számára a forma esztétikai kérdés volt, a fenntarthatóságra törekvő művészet számára erkölcsi kérdés lesz.

A tartalom tekintetében a fenntarthatóság gondolata sürgető és egyetemes problémaként terjed el, amely többé nem önjelölt környezetvédő művészek fenségterülete. *Stories are Propaganda* (Minden történet propaganda, 2005) című munkájukban Rirkrit Tiravanija és Philippe Parreno a globalizáció hatásait firtatják, közös kínai útjuk során, ahol filmjüket forgatták. A film szimbolikus sűrítménye a kép, melyen egy bűvész egy nyuszit ránt elő a kalapjából, miközben egy fiatal fiú hangja elégikusan szól a ma bizonytalan kategóriájába foszló múlthoz. A művészek megidézik a ‘régi szép napokat’, mielőtt még ‘a kapucsinó, a szusi és a rukkola globalizálódtak volna... Mielőtt a kalandból sport, a természetből helyszín lett volna. Mielőtt betiltották volna a mobilozást a vonatokon. Mielőtt a google-ozásból az emberi viselkedés egyik aspektusa lett volna... Mielőtt úgy kezdtünk volna tekinteni a világra, mint alapanyag-készletre.’ Mégis, a globalizációnak a környezetre és az életminőségre gyakorolt, előre nem látható hatásait illető, első pillantásra erős kritika ellenére, valami kétértelműség íze marad a szánkban, amint a cím kínálta kiskapu felülírja ezt a kritikát. Ha a narratívájuk egyfajta modern tündérmeseként állítja magát, megmarad a fogyasztói művészet-játék számára oly kedves homályosság, a társadalomkritika pedig máris átkerül a szórakoztatás és a művészeti spektakulum ártalmatlan csatornáira.

3. Lásd Maja and Reuben Fowkes, ‘A fenntarthatóság princípiumai a kortárs művészetben,’ *Praesens*: 2006/1, pp.5-11

A modernizmusnak a kortárs fenntartható művészet számára tartogatott hagyatékára visszatérve hasznos megkülönböztetést tehetünk a klasszikus avantgárd és a modernista magas művészet széttartó vonalai között.⁴ A modernista magas művészet a stílus formai fejlődésére helyezte a hangsúlyt, greenbergi változatában pedig vizuális mező progresszív megtisztítását és a szigorú műfajhatárok megtartását vonta maga után. A modernizmus avantgárd vonásai jóval vonzóbbak a kortárs fenntartható művészet számára, lényegében az utópikus elem miatt, mely egyszerre őrzi és kelti a társadalom radikális átalakításának vágyát. A hetvenes évek konceptuális művészete, különösen annak kelet-európai, piacmentes megtestesülése, továbbadta az avantgárd lendületet a kortársi időszaknak, ugyanakkor pedig korszakváltást jelentett a modernizmus magas művészet, stiliztikai újítás és dichotómiás gondolkodás iránti érdeklődése után.

A brit képzőművész, Heath Bunting a lehetőségek azon tárházát kutatja, amely a kreatív huszonegyedik századi városlakók előtt nyílik meg. A munkái által sugallt modell radikális eltéréseket mutat a nagyvárosi flaneur-höz, a modernista művészet és irodalom imádott alakjához képest. A ma művésze nem kószál a városban, hogy érzéki serkentőkre és lebegő benyomásokra tegyen szert, hanem gördeszkára száll, hogy a fenntartható létezés összetevőit kutassa fel. *Food for Free* (Étel ingyen⁵, 2005) című projektjében a Bristol körzetében természetesen adódó élelmiszerforrásokat térképezi fel. Az ehető növényekről és organizmusokról, elhelyezkedésükről és érési időszakaikról részletes információ olvasható egy on-line térképen, amelyről — fontos észrevennünk — hiányoznak az utcanevek, mintha a művész ezzel is a város természeti ökológiájának primátusát hangsúlyozná a modern kultúra burkolata alatt.⁶

Gyakorlatának autonómiáját a művész végletes szabadsága adja — a szabadság, hogy fákat, kerítéseket és más városi szerkezeteket másszon meg, hogy áthágjon szabályokat és konvenciókat, melyeket hibásnak gondol. Bunting védi is ezt az autonómiát a kívülről érkező befolyással, és különösképpen a művészeti élet intézményi struktúráival szemben, melyek az általuk követett támogatási program-stratégia révén befolyásolják a művészek munkáját, az ötletektől a megvalósulásig. Web-oldala számos projektet sorol fel, melyeket 'senki, senki, senki' nem támogatott, és a galéria vagy a 'nyilvános tér' menedzsmentjétől való teljes függetlenség jellemzi őket. A korábban a szabadság virtuális tereként aposztrofált internet Heath Bunting számára a nyilvános tér azonos társadalmi kontrollnak alávetett kiterjesztése lett, és ez készítette arra a jelentős lépésre, hogy a net.art területéről a való élet terepére tegye át székhelyét. Vélhetően haszontalan volna a kenuzást, a barlangi kitelepítési gyakorlatokat vagy a folyókon való átkelést a magas művészet versus alacsony művészet szempontrendszer szerint

4. Lásd, Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde* (University of Minnesota Press: Minnesota, 1985).

5. http://duo.irational.org/food_for_free/

6. Lásd még, Maja és Reuben Fowkes, 'The Art of Making Do with Enough,' in *The New Art* (Rachmaninoff's: London, 2006).

átgondolni; inkább az avantgárd nyomai azok, amelyek rejtélyes, elvitathatatlan minőséget adnak munkájának.

Végül, a műtárgyak örömeiv alapú értelmezése és értékelése általában messze elkerüli a társadalmilag elkötelezett kritikai művészet iskoláját. Egyrészt a hírhedt ‘tetszik’ típusú megközelítés nyilvánvalóan nem rendelkezik megfelelő eszközökkel, hogy értékelhessen olyan kortárs műalkotásokat, amelyek számára az esztétikai kategóriák nem bírnak elsődleges fontossággal, másrészt viszont a másik véglet is tudatosan ignorálja az esztétikai dimenziót, mintha nem akarná megzavarni a társadalmi elkötelezettség véres komolyságát. A fent tárgyalt művek aláássák ezeket a kategóriákat, és alternatíváért kiáltanak, nehogy arra kényszerüljünk — ahogy Martin Seel mondja —, hogy “ki kelljen úzniünk az érzékiség bűnét a művészetelmélet templomából”⁷.

Fordította: Erhardt Miklós

7. Martin Seel, *Aesthetics of Appearing (Cultural Memory in the Present)* (Stanford University Press: Stanford, 2004), xi. www.translocal.org

KMKK

PANASZLÁDA¹

„A múzeum csak egy igazság, amelyet még számtalan felfedezésre váró igazság vesz körül.” - Marcel Broodthaers:

„Egy tárgynak csak az ad értelmet, ha dialógust gerjeszt.” - Douglas Gordon:

„Miért ambíciótlanak, ötlettelennel és tájékozatlanok a képzőművészeti infrastruktúra dolgozói?” – „A kurátorok valódi motivációi miért tisztázatlanok?”

Ezt a két kérdést egy füst alatt szeretném tárgyalni, mert a kurátor szerepének a hazai szcénában való tisztázatlanságát érintik, amelynek történeti és intézménykritikai vonatkozásai is vannak. A kurátori szerepkörnek kardinálisan eltérő modelljei élnek egymás mellett, csöndes békekességben. Egyik példa az intézményben dolgozó kurátor, akinek a mindennapi tevékenysége a latin eredetű megnevezés szó szerinti jelentésével írható körül leginkább: gondozza, ápolja és fenntartja az intézményt, annak gyűjteményét, kiállítási programját. Ebbe a kategóriába sorolhatjuk a Magyarországon dolgozó kurátorok 98 százalékát, de vannak érdekes kivételek, mint például Angel Judit műcsarnokbeli tevékenysége, akinek az adott intézményrendszer keretein és lehetőségein belül a megszokottól eltérő, radikálisnak mondható kurátori kezdeményezései közismertek.

A független, intézményes háttér nélkül dolgozó kurátorok tevékenységére bővebben is kitérnék. Ők a kilencvenes évek változásainak élharcosaiként élnek a nemzetközi művészeti köztudatban. A legradikálisabb (múzeumpolitikától, kultúrpolitikai, gazdasági és hatalmi viszonyoktól leginkább függetlenedő/függetlenedni vágyó), valóban inspiráló projektek létrejöttét segítették elő (gondolhatunk itt többek között Hans Ulrich Obrist vagy Charles Esche tevékenységére).

1. A *Két Művész – Két Kurátor* (KMKK) rendezvénysorozat egy civil kezdeményezés, amelyben művészetszínálók és -szervezők (El-Hassan Róza, Hegyi Dóra, Sugár János, Süvecz Emese) keresték az ideális művészeti szerveződés alternatív modelljét. A heti rendszerességgel zajló kiállítások, beszélgetések keretében 2001 októbere és 2002 márciusa között húsz egyestés kiállítást mutattak be. A *Panaszláda* a formáció hozzájárulása volt a Ludwig Múzeumban rendezett *Budapest Box* kiállításhoz. Itt a látogatók kérdéseket fogalmazhattak meg a budapesti művészeti élettel kapcsolatban. Összeállításunk a bedobott kérdésekből válogat, felkért hozzászólók közreműködésével.

A független kurátor fellépése a művészeti életben azonban korántsem kortárs jelenség, inkább csak intézményesülése, szerepének és hatalmi pozíciójának előtérbe kerülése okán vált a nemzetközi diskurzus tárgyává.

A kurátor mint „kulturális munkás” (a kifejezést Jason Coburn képzőművésztől és kurátortól kölcsönöztem) megjelenését a konceptuális művészet hajnalára tehetjük. E mélységesen politikus művészeti áramlat kritikusan és elemzően reflektál a kortárs művészeti rendszerre, a kontextusra — amelyen belül a művek megjelennek —, néha pedig egyenesen arra irányítja energiáit, hogy megváltoztassa azokat, egyértelműen új és a tradicionálistól radikálisan eltérő reprezentációs kísérletekre nyitott gyűjtőket, kiállításrendezőket és intézményvezetőket „termel ki”.

A hatvanas évek végén megjelennek ezek az akadémiai szempontból „beazonosíthatatlan szerepkörű organizátorok”, akik a műalkotás kezdeti, alkotói fázisában is már aktív szerepet kapnak. Maga a kiállításrendezés is új formává válik, olyan megnyilvánulássá, amelynek folyamatában a szerepek — a klasszikus magányos alkotó kontra a műrekeket esztétikusan elrendező kurátor — sokkal árnyaltabbak és a kommunikációra, együttműködésre hegyeződnek ki. Ez a szemlélet olyan intézményes keret életrehívását igényli, amely alkalmazkodni tud a kísérletezőkedvhez és tudatosan testesít meg új struktúrákat és társadalmi értékeket.

Példaként két pionírt, Seth Siegelautot vagy Harald Szeemannt lehetne megemlíteni. A kurátor és a művészek harmonikus együttműködésének egyszerű magyarázatát Siegelaut abban látja, hogy „az egyetemet végzett művészek felbukkanása megváltoztatta az alkotáshoz és annak bemutatásához kapcsolódó sztereotípiákat. Ők azok, akik már tudják úgymond kontextualizálni a saját munkájukat és nem zárkóznak el a kurátorral való alkotó együttműködéstől.”

A berni Kusthalle igazgatójaként Harald Szeemann 1969-ben először rendez Európában áttekintő kiállítást a konceptuális művészetről. A történeti jelentőségű kiállításban, *„When Attitudes become Form, Concept - Process - Situations - Information, motto: Live in your Head”* kurátori állásfoglalása is egyértelmű: pusztán azáltal, hogy együtt, egymás mellett állít ki különböző irányzatokat, egyben leszögezi, hogy a prezentációnak egyetlen helyes módja, ha eltekint a klasszikus kategorizálástól.

Progresszív kurátori stratégiaként értelmezhető a kiállításához készült katalógus szerkezete is, amelyben mindent megjelentet, ami a művek alkotói folyamata során jelentőséggel bírhat, akár múlandó, informális dolgokat is, mint például a művészek levelezését a kurátorral vagy egymással.

De ne feledkezzünk meg a hazai példákról sem. Beke László hetvenes évekbeli kiállításmegnyitói és a művészekkel folytatott munkáját, vagy Hegyi Lóránd művészeti menedzsmentjét ugyancsak a kurátori tevékenység különböző megnyilvánulásaiként értelmezhetjük.

E rövid történeti eszmefuttatás konklúziójaként megállapíthatjuk, hogy a képzőművészek alkotói stratégiáiban bekövetkezett változás hívta életre az összetettebb kurátori működést. A művészeti alkotás folyamatát egyre inkább radikális intézménykritika, a dialógushelyzet iránti igény jellemzi.

Ugyanakkor fontos hangsúlyozni, hogy számtalan kurátori stratégia létezik. Egy adott kurátor működését mindig a helyi művészeti szcéna befolyásolja, de számtalan példát ismerünk arra is, amikor egy kurátori kezdeményezés van inspiráló hatással arra a közegre, melyben megszületett. Ne feledkezzünk meg a nemzetközi művészeti színtér megváltozott körülményeiről sem: gomba módra szaporodó biennálék, a fiatal alkotók professzionális reprezentációja a nemzetközi szintéren (pl. Manifesta), a művészeti központok sokfélesége (míg a 80-as évek a művészeti centrumok korszaka volt — Köln, New York és London —, a 90-es évekre a többközpontúság dominál), dinamikus helyszínek születnek és tűnnek el elképesztő gyorsasággal, ezzel párhuzamosan pedig megjelentek a művészek által vezetett intézmények, önálló kezdeményezések.

A kurátor szerepének folyamatos újradefiniálása valóban fontos, de keretének és funkcióinak rigorózus meghatározása nem ajánlatos, maradjon fluid és folytonosan megújuló működési forma (ez adja érdekességét és frissességét — itt a legjobb példákról beszélek természetesen).

Néhány példa:

- a kurátor szerepe = a dialógus gerjesztése (művész - kurátor - néző - kurátor - művész)
- kurátor, mint katalizátor
- kurátor mint producer²
- kurátor mint a művész küzdőtársa (Saskia Bos)
- a kurátor egy laboratóriumi helyzet létrehozója, a laboratórium egyik dolgozója, a tudós és művész mellett (Hans Ulrich Obrist)
- szerepvállaló egy közösség megteremtésében (Charles Esche)

“Miért nem lehet kiállítás-konceptiókkal intézményekhez pályázni független kurátorként?”

Valóban, ez kérdés, de tudjuk, a hazai kiállítóhelyek és múzeumok működésének ismeretében, amelyek hatalmas kurátori „állománnyal” operálnak, vajon miként is lehetne az azokat támogató állami szervek felé legitimizálni, ha egy külsős, független kurátor rendez tárlatot, kezdeményez projektet és természetesen a főállású kurátorok bérének kifizetése mellett munkájáért honoráriumot kap. „Hát nincsenek ott amúgy is elegenden?” — mondhatná egy fiktív bürokrata.

2. lásd: a Baltic Center of Contemporary Art, Newcastle szervezésében rendezett beszélgetéssorozat kurátorokkal, amely *The Producers* címmel jelenik meg Susan Hiller és Sarah Martin szerkesztésében, ami azt mutatja, hogy a filmiparból kölcsönzött megjelölés, a producer is egy életképes meghatározása lehet a kurátori szerepnek.

„Miért kell a művésznak a kurátor szerepét vállalnia?”

A kérdés érzésem szerint azt sugallja, mintha valami elítélendő, szomorú dologról lenne szó, amikor a művész adott esetben akár kurátorként lép fel. Mintha egy jól működő képzőművészeti intézményrendszer már nem tenné szükségessé a művész aktív szerepvállalását a kontextus megváltoztatásában. Ezt kifejezetten egy olyan művészeti közegeből hozott példával szeretném megcáfolni, amelyről a legszigorúbb bírálók sem állíthatják, hogy alultámogatott, vagy szervezetlen lenne: a holland művészeti élet. 1999-ben *Changing the System?* címmel a rotterdami Építészeti Intézetben rendeztek konferenciát, főleg képzőművészek közreműködésével.³ A találkozó célja az volt, hogy definiálják a művészek öntevékeny jelenlétét és aktivitását egy adott kultúrpolitikai közegben. Itt csak Janet Cardiff hozzászólásából idéznék: „...szerintem napjaink történelemben fontos, hogy a művészek maguk szorgoskodnak a jelenlegi művészeti szisztéma megváltoztatásán és ez kiterjed egészen személyes mindennapi praxisukra”.

Ha már folyamatosan a nemzetközi művészeti intézményrendszerhez mérjük a saját gondjainkat, nem lehet eltekinteni attól, hogy semmilyen, még egy olajozottan működő szisztéma sem nélkülözheti a művészek aktív és felelősségteljes szerepvállalását az intézményrendszerekről való véleményalkotásban, lévén ez lesz a közege és kontextusa műveik megjelenésének.

„A magyar képzőművészeti gondolatok, kezdeményezések nem részei a nemzetközi diskurzusnak, a kevés kivétel (mint például a LuMu Kisterem, ICA-D, AICA) is ideiglenes, rövidtávú.”

Ehhez a hozzászóláshoz csak egy szomorkás megjegyzést szeretnék tenni. Addig, amíg az Ami Barak által a Múcsarnokba kúrált gyűjteményes kiállítás megnyitóján kb. 35 látogató mutatkozik, míg a Budapesten rendezett nemzetközi kiállítások szakmai látogatottsága szinte nevetséges, és amíg az FKSE által szervezett külföldi művészek prezentációi iránt ugyancsak elhanyagolható az érdeklődés (hangsúlyozom, hogy nem a nagyközönség, hanem szigorúan csak a szakma érdeklődésének hiányára utalok), addig hogyan tárgyalhatnánk kellő komolysággal a nemzetközi diskurzusról? Ez evidencia, amit nem lehet megkerülni: az éremnek két oldala van.

Molnár Edit

„Miért szeretik a politikusok a képzőművészeti giccset?”

A kérdés őszintének tűnik, magunk is feltennénk, ha előreláthatólag nem pusztába kiáltott szó lenne a válasz, de azért próbáljuk meg egy kicsit boncolgatni a tartalmát. Egyrészt fontos definiálni, hogy kik is azok a politikusok, magyarok-e vagy külföldiek, élnek-e vagy már meghaltak. A kérdés nyilván az élőkre vonatkozik, mert egyedül Churchill képzőművészeti munkásságának elemzése oldalakat tölthetne meg. Érdekesebbek a téma nációkra bontott vetületei, bár hosszasan erre sem térnék ki. Elegendő azt megemlíteni, hogy az újraegyesítés óta a német parlamentben már kétszer szavaztak képzőművészeti tárgyú kérdésben, először arról, hogy Christo és felesége becsomagolhatják-e a Reichstagot, másodsor pedig arról, hogy ugyanebben a szimbolikus épületben elhelyezhető-e Hans Haacke egyesek szerint provokatív, mások szerint biogiccsebe hajló műve. Ha pusztán szavazásról lett volna szó, az nem tartozna tárgyunkhoz, de a voksolást mindkét esetben hosszú és szenvedélyes vita előzte meg, amelyben a szakemberek mellett maguk a politikusok elemezték töviről hegyire az alkotások vázlateit, mondanivalójukat, azaz véleményét alkottak a kortárs művészet kérdéseiről.

Azt hiszem itt húzható meg a határvonal (ég és föld) az általam ismert legjobb külföldi példát jelentő Németország és a hazai helyzet között. Nemrég hivatalos ügyben találkoztam egy magyar politikussal. A C3 jellegének ismertetése közben szóba hoztam a *Látás* című kiállítást is. Mivel beszélgetőpartnerem nem tudta, melyik kiállításra gondolok, emlékeztetőként Sugár János homlokzati művét említettem. „Igen, azt láttam” — mondta. „De nem értettem”. Ezzel le is zárta a témát. Német politikusokkal is többször volt alkalmam találkozni, beszélgetni. Egy ilyen szituáció ott egyszerűen elképzelhetetlen. Nem mintha a német politikusok műveltebbek, kifinomultabbak vagy műértőbbek lennének. Ha nem is érdeklí őket igazán a téma, egyszerűen nem engedhetik meg maguknak, hogy vagy egy smalltalk-fordulattal ki ne kerüljék a kényes területet, vagy egy érdeklődő kérdéssel ne jelezzék nyitottságukat.

Az őszinte vagy álca-nyitottság nálunk egyelőre nem tartozik a kötelező politikusi erények közé. A kortárs képzőművészet könnyen lezárható téma. És nem csupán a politikusok számára. Hiszen politikusaink elsősorban és eredetileg jogászok, közigazdászok vagy éppen mérnökök. A kortárs képzőművészet nem tartozik a beszédtemáik közé, nem képezi az oktatás részét. Ezért fordulhat elő, hogy a Parlament elnöke egy róla készült giccsportréval fényképeztetni le magát, az egyik párt elnöke ízléstelen, negédes arcképet készített magáról, a többiek pedig még azt sem tudják, hogy Alföldi Róberten túl van-e élet. Persze vannak üdítő kivételek Zsigmond Attilától Rockenbauer Zoltánig, nem is szólva Kemenes Ernőről, aki még anno tervhivatali dolgozószobája számára biztos érzékkel választotta ki a Nemzeti Galéria legjobb Kokas Ignác képeit.

A másik alaptéma, hogy mit is tekintünk képzőművészeti giccznek, de ez már egy másik kérdés.

”Miért nem kapnak a művészek honoráriumot?”

A kérdés alapja egy feszültségekkel teli ellentmondás: a kortárs művészeti intézmények, múzeumok több mint harminc éve kanonizálják az immateriális, illetve a kereskedelmi forgalomba nem, vagy nehezen hozható művészetet, viszont azon az állásponton vannak, hogy mivel sok esetben az előállítási költségekhez hozzájárulnak és a mű a művész tulajdonában marad, ezért őt honorárium sem illeti meg.

Ez a logika követhetőnek tűnik a hagyományos műfajok esetében, hiszen a múzeumban kiállító festő művének árfolyama emelkedik, amelyet a piacon érvényesíteni is tud. Zökken egyet a gondolatmenet az immateriális, efemer, vagy idő-alapú művek esetében, melyek a hatvanas évek óta szerepelnek a legfontosabbnak tartott kiállításokon, és a kilencvenes évek elejére dominánssá, szinte egyeduralkodóvá váltak a kánongyártó nemzetközi művészeti színtéren, ám kereskedelmi forgalomba nem kerülnek. Ezekben az esetekben az anyagköltség fedezete semmiben sem kompenzálja a művész részéről befektetett szellemi és fizikai ráfordítást.

A múzeumi vásárlások jelentik azokat a kivételes eseteket, amikor az ilyen művek is illeszkehetnek valamiképpen a piachoz, azonban ezek egyedül nem képesek kompenzálni azt a több évnyi, évtizednyi kiesést, amely egy-egy művész esetében két vásárlás között eltelik (különösen nem a hazai gyakorlatot jellemző, infinitezimális vásárlási keret felett rendelkező múzeumok vonatkozásában). Ráadásul ez csak a sokszor szubjektív szempontok alapján kiválasztott keveseket érinti, akik ezekbe a gyűjteményekbe bekerülnek. Sokkal több visszaigazoltan (azaz az intézmények által kiállításokon hitelesített, közösségi használatba vett művekkel rendelkező) jó művész van aktívan jelen a budapesti színtéren, mint ahány megél ebből a tevékenységből.

Nem a vasárnapi festő ritmusát jelenti ez az aktivitás, nem lehet másodállásban csókolni a műzsát. A műintézmények feszes tempóban rendeznek kiállításokat, folyik a nagyüzemi termelés. Egy-egy tárlat legtöbbször egy hónapig sincs nyitva, s a kiállító művészek gyakran néznek szembe azzal a feladattal, hogy hatalmas tereket kell betölteniük műveikkel. A kurátorok, az intézményi dolgozók semmit sem kockáztatnak, ők havi fixért diktálják a tempót.

A befektetett munkájukért fizetséget váró művészek érvelése logikus: a kiállítás létrejötté az intézmény és a kiállító művész közös érdeke, ezért méltánytalan, hogy az egyik oldalon elmarad az anyagi ellenszolgáltatás.

Beöthy Balázs

„Miért kell a művészeknek a kurátor szerepét vállalnia?”

Nem okvetlen jó jel az, ha a művészek kurátori szerepre kényszerülnek, ez intézménykritika, és azt jelzi, hogy a valami nem működik, dolgok nincsenek a helyükön, esetleg változások vannak készülőkben. Az infrastruktúra válságban van és ezért lépnek a művészek.

A demokratikus intézmények visszaszorulása, az erőpolitika és a mediatizálódás párhuzamai jellemzik korunkat. A spektakulum a demokrácia ellensége, amennyiben infantilizálja a kritikai érzéket, élménnyé alakítja a tényeket, eltünteti a múltat.

Világszerte a múzeum klasszikus modelljének kommercializálása történik meg, a múzeumok komplex szórakoztatóközpontokká válnak, a dörneri erőműből egyre inkább vidámpark lesz. Az „institutional frame” lesz kommersz, mediatizálódik. A művészet ennek a modellnek az ellenzéke, és gondolkodni kényszerít, szabad véleményformálásra bíztat.

A művészeti intézmények válaszüton állnak. Nagyon leegyszerűsítve: vagy egy (a mű, a művész, a közvetítők, és a közönség között fennálló) kommunikációs, ezért kiszámíthatatlan és speciális figyelmet igénylő modellt követnek, vagy pedig az infotainment, nyilvánosságipar, illetve a politikai marketing koncepciójának megfelelőt, amely nem igényel kritikus figyelmet, akár félálomban is fogyasztható.

Sugár János

Erhardt Miklós

RITUÁLIS REALIZMUS

Boris Groysnak a *Balkon* novemberi számában megjelent írása¹ arra tesz kísérletet, hogy valami tömöret és érvényeset mondjon az utóbbi évtizedek képzőművészetéről, méghozzá az alkotói készítés oldaláról. Ez önmagában jelentős. Ilyesmire egyre ritkábban kerül sor, sokkal erősebb a hajlam a látszólagos képzőművészeti sokféleséget az elmélet szintjén még tovább fragmentáló gondolkodásra.

A felvezetés röviden a következő: az új formák létrehozására való művészi szabadság szemben áll a realizmusnak nevezett, a művészet fejlődésén a reneszánsztól kezdve átívelő irányzattal — a realizmus ugyanis a természet tárgyai iránt megnyilvánuló érdeklődés kifejeződése, így tehát az alkotó szubjektum térnyerése ellenében hat. Individuum és valóság antagonisztikus ellentétét Groys az alkotó és a gyűjtő kettősségében látja megfeszülni. Az általa megrajzolt folyamatban a szubjektum több lépésben veszíti el a meccset. A reneszánszban maga a zseni is természeti jelenséggé lényegül, így a művészeti piac joggal emelheti be a gyűjtött dolgok közé, és ezt a folyamatot tetőzi be a modern pszichoanalízis, mely a tudattalan feltárása révén az egyént végletesen eltárgyasítja. Megjelenik a képzőművészeti absztrakció, ahol is a művész, képei tárgyának felszámolásával csakis önnön magát „realizálja”; maga lesz a par excellence artefactum, a kizárólag gyűjtésre előállt dolog.

Az innen továbbvezető út csakis a direkt önfelszámolásé lehet. A szubjektivitás obszessziója elcsitul, az alkotó helyét a ready-made művész veszi át. A ready-made esetében, írja Groys, a művész újra maga válik gyűjtővé — mint az ártatlan reneszánszban —, és ezzel kel versenyre az őt eltárgyasító, az őt gyűjtő művészeti piaccal. Itt azonban már kizárólag a másík, a külső dolog iránti érdeklődés mozgatja, időben lezajló, ezért szubjektív kreatív tevékenységét, magát a praktikus alkotást felfüggeszti.

Ám az így megvalósuló redundancia még mindig túl nagy teret enged az individuumnak, akinek más dolga sincs, mint választásaiban megnyilvánulni, így identifikálhatóvá, s ezáltal ismét csak gyűjthetővé, áruvá válik. Groys ezen a ponton kísérel meg egy használható rendszer-fogalmat nyújtani a közelmúlt képzőművészete számára. Ez a fogalom a ready-made-realizmus. Groys olyan műveket tipizál, amelyek valamely, tárgyi formában létező banalitás, vagy éppen műtárgy nem technikai, hanem hosszadalmas, aprólékos munkával történő reprodukálásával jönnek létre.

Különösen fontosnak tartom, hogy a realizmus koncepciója ilyen erősen felmerült, különösen a keleti parton, ahol a rosszemlékű szocialista realizmus miatt maga a realizmus kifeje-

1. Boris Groys: Öngyűjtők, *Balkon* 2002/11. ford. Sebők Zoltán

zés is kellemetlen asszociációkat ébreszt. Pedig az elemzett tendenciára sok példát találunk. Nem számbavéve itt a fiatal magyar monitor-festészet számtalan produktumát, eszünkbe juthat Ferenczi Róbert két, az eredeti méretnél valamivel nagyobb papírgitárja, a Kis Varsó hegycsúcsa és homlokzata, Szabó Dezső valóság-modelljei, az FKSE holland művészek által készített új közösségi helyisége, mely a müncheni Kunstverein fogadóterének transzpozíciója, és a sor még folytatható, miután véleményünk szerint is ez volna a kortársi művészet egyik kardinális technikája, amely, ha nem is mindig az említettekhez hasonló, tiszta formákban jelenik meg, de számos szinten befolyásol gyakran tökéletesen eltérő irányultságú művészeket.

Groys több ponton is dialektikus módon láttatja a folyamatot, amely elvezetett a ready-made-realizmus megjelenéséhez, az alkotó-gyűjtő ellentét dialektikáját mégis tagadja, a jelenséget pedig szinte kizárólag a szubjektum oldaláról vizsgálja — mint „látszólag paradox és felesleges eljárást”, amely a munka értelmetlenségén keresztül a személyiség aktív kioltására tör. Legelső személyes emlékem erről a módszerről Langh Róbert egy korai videója, melyben az alkotó, egyetlen szereplőként, különböző mindennapi szituációkban elmondja John Cassavettes *Szerepetáradat* című filmjének dialógusait. Egy másik példa Michelangelo Antonioni Wim Wenders által levezenyelt utolsó filmje, a *Túl a felhőkön*, melyben a Mastroianni játszta szereplő Cézanne képeinek újra-festésével foglalkozik, ambivalens módon kint, magában a tájban, hogy — mint a szereplő mondja — „eltalálja a zseni mozdulatát”. Felmerülhet, hogy a ready-made-realista munkájának is egyik fontos célja „eltalálni a valóság mozdulatát”, így a személyiség kioltására tett kísérlet értelmezhető a valóság visszaszerzésére tett kísérletként is.

A technika általánossá válása szorosan kapcsolódik a digitális technológiával előálló korlátlan képi manipulációs lehetőségekhez, illetve a fejlett demokrácia szofisztikáltan manipulatív hatalomgyakorlásához. A Walter Benjamin szerint a technikai reprodukció lényegét adó bizonyító jelleg itt felszámolódik — mára egyszerűen nem hiszünk a fényképeknek, az elsődleges készítésünk a valótlanítás keresése a valóságnak látszó tárgy mögött. Perspektivikusan már nem várjuk el a valóságot. Ezzel, velünk együtt, tulajdonképpen a manipuláció maga is légüres térben kezd el mozogni, hiszen annak alapját az adná, hogy igenis elvárjuk a valóságot, és ezért hajlamosak vagyunk valóság-értéket tulajdonítani a manipulált tárgyknak is. Az így előálló helyzetben a valóság kimeríthetetlen űrt, egyfajta hatalmi űrt hagy maga után, mely kényszerítő erővel vonzza a „tetteket”. Véleményem szerint az említett típusba tartozó műalkotások fontos, objektív alapja ennek a helyzetnek a viselése.

Isten azt mondja: Legyen! A teremtés útján bekövetkező előállásnak nincsen gravitációja, nincsen lefolyása. A célszerűség hierarchikus folyamata, a munka maga, emberi vívmány. A realista valóságosan, a ready-made-realista pedig a rítus szintjén, a munka szférájában keresnek helyet maguknak, szemben mondjuk az önprojektáló individuális művésszel, aki a teremtés örököse. A ready-made-realista tettei természetesen a célszerű munka egy klónozott formáját jelentik meg, de éppen ezzel hordoznak politikai, reális tartalmat a munka eltagadására játszó világban.

A környező valóság, mint a realizmus dialektikájának egyik alkotóeleme, egyetlen, homályos politikai tartalommal bíró mondatban jelenik meg csupán a szövegben, mely szerint a „...szimbolikus ön-elvesztésen keresztül a művész azzal az uralkodó bürokráciával válik... egyenrangúvá, mely a ready-made világot igazgatja”. Ebből egy fontos következtetés mégis kiderül, hogy t.i. a számos negatív meghatározás, az áldozati jelleg ellenére nem kell megijednünk, a hagyományosan a világteremtő kreativitás áldását bíró művész nem a rutinjellegű, önfelszámoló hivatalnok-kreativitásra akar átváltani, nem a világ bűnéért vezeklő áldozatként akar megjelenni, és bizony azt se akarja, hogy ne vásárolják a munkáit: az uralkodó bürokráciával akar egyenrangúvá lenni, személytelen, hatalommal rendelkező intézménnyé akar válni maga is, aki intézményesült viszonyban áll önnön szubjektumával.

Beöthy Balázs

INTÉZMÉNYI EGYÜTTMŰKÖDÉS

Régóta gondolom azt, hogy egy műtárgy (de akár egy egész életmű) a közhiedelem ellenére nem kizárólag egyéni, hanem számos szempontból kollektív produktum is. Nemcsak abban az értelemben, ahogy a kor művészete körülveszi, helyzetbe hozza és inspirálja az alkotót, hanem abban a vonatkozásban is, hogy az intézményes művészeti közeg — a szcéna — motiválja, kihívások elé állítja, nem mellesleg kanonizálja a szerzőt, illetve egyáltalán láthatóvá teszi a produktumot. Manapság ez az érvrendszer a remix-kultúra kapcsán számos aspektussal színesedett, én ezek közül most a láthatóság kérdését emelném ki, ami a globális figyelemgazdaság farkastörvényei közepette önmagában is hűsbavágó kérdés.

Az elmúlt évszázad summája a képzőművészetre vonatkoztatva az, hogy azok a magyar szerzők kerültek be a nemzetközi kánonba (a Nagykönyvbe), akik erős szcénával rendelkező lakóhelyet kerestek maguknak (pl. Moholy-Nagy, Vasarely, Kepes, Hantai). Ez a fajta nomád attitűd — a művész bármikor legyen kész olyan helyre menni, ahol optimálisak a munkafeltételek — ma is gyakran emlegetett elvárás.

De mi van akkor, ha megfordítjuk a gondolatmenetet és egy erős szcéna lokális megteremtésének lehetőségében kezdünk el gondolkodni? Ekkor a kiterjesztett értelemben vett intézmények hatékony együttműködésének módszertanához érkezünk el.

Egy szcéna erejét nem a mérete, az egyes játékosok bőséges vagy éppen szűkös anyagi erőforrásai, hanem a szereptudatosság és az ebből fakadó együttműködési készség adja.

Együttműködni azok a szereplők képesek, akiknek van víziójuk arról az erőterről, amiben működnek és körvonalazódní látják ebben saját szerepüket is. Innentől fogva az egyes választások, döntések, állítások és tettek nem az önkény vékony hangján szólalnak meg, hanem a kapcsolódási pontokon felvillanó konszenzus kórusának magabiztos szólamaként.

A kortárs művészet fogalomkörébe sorolható tapasztalatok által kirajzolt erőtér globális léptékben ilyen kórusművekből táplálkozik. A hang akkor hallatszik, ha a számos illeszkedési pontból összeálló háló rezonálja azt. A rezonancia a glóbusz jelenlegi nyelve, ez a hálószerű képződmények kora.

Kurrens témánk ezért az *intézményi együttműködés* lehetne. Kollégám spontán módon a *biennálé* gondolatához kapcsolta a kérdést.¹ Ez már önmagában is komplex irány, hisz nagyon sokféle rendű és rangú biennálé létezik, ugyanakkor használhatónak tetszik, mint első meditációs objektum.

Később persze az is jó lenne, ha a művész-intézmény relációt is sikerülne áttekinteni, provokációképpen ezért azt állítom, hogy az intézményiség kiterjesztett fogalmába nemcsak a kiállításrendezői gyakorlatot, a műkritikát vagy az oktatást, de a márkává vált művészt is bele lehet érteni — még akkor is, ha azt gondoljuk, hogy helyzete jogi szempontból csak afféle őstermelőként értelmezhető — (és akkor is, ha Erdély Miklós szerint nem ez volt a neoavantgárd utáni állapot optimális alaphelyzete — azóta azonban sok izé folyt le a Dunán, a Szajján és a Majnán).

Mélyi József

A BUDAPESTI MANIFESTÁTÓL A BUDAPEST BIENNÁLÉIG

Valószínűleg ma másként írnánk, vagy gondolkodnánk képzőművészeti intézményeink együttműködéséről, ha a múlt évezred végén tényleg — az eredetileg erre kijelölt — Budapesten rendezték volna meg a Manifesta 3-t¹. Ha jól sikerült volna, akkor a sikerből kiindulva ma is működő struktúrák miatt nem lenne téma, ha meg rosszul, akkor illúzióink tűntek volna el, és azért nem lenne érdemes vitatkozni róla. Hogy végül miért nem itt rendezték a Manifestát, arra eddig két, nem túl alapos magyarázatot hallottam; az egyik oldalon állítólag Néray Katalin nem volt elég célratörő, a másikon pedig a minisztérium sokallta a szervezésre költendő pénzt. Gondolom, ennél meggyőzőbben ezt már nem indokolja meg soha senki.

Persze lehetséges, hogy egy Manifesta² még most is csaknem olyan felkészületlenül érné a hazai intézmények nemlétező hálózatát, mint tíz évvel ezelőtt. A budapesti intézményrendszer különböző szintű és érdekeltségű szereplői között ma is nehéz megtalálni a közös nevezőt: a műkereskedelem és a nonprofit szervezetek között mintha az előbbi erősödése ellenére sem vált volna könnyebbé az átjárás, az állami és a magángyűjtemények közötti kapcsolatok elmélyülésének rögzös útjáról nem is beszélve. A nagyobb múzeumok és kiállítóhelyek tevékenységei között komoly átfedések vannak, az alig-alig átalakult művészeti tömegszervezetek egy-két kivételtől eltekintve konzervatív bástyákká merevedtek, az állami emlékről lekapcsolt kisebb szervezetek pedig még mindig helykeresést folytatnak; egyfelől mindenki az állam megoldásaira vár, másfelől viszont a piac lassan lendületbe jövő „láthatatlan kezének” kényszerítő erejében bízunk.

Az állam megoldása idén a Reneszánsz Év volt, amelynek részét képezte a Műcsarnok *Na, mi van?* című sokszereplősre tervezett projektje is. Az elképzelés maga nem volt rossz: a Berlin Biennálé³ mintájára itt a budapesti intézmények együttműködése nyomán kaphattunk volna képet a kortárs művészeti tendenciákról. A megvalósítás azonban kezdettől fogva illúziókra épült. A Berlinben követett erős kurátori koncepció helyett a *Na, mi van?* együttműködési felhívása mindenkinek szabad kezét adott a projektek megjelölésében, a kisebbeket maga köré gyűjtő

1. <http://www.manifesta.org/manifesta3/index.html>

2. <http://manifesta.org/>

3. http://bb6.berlinbiennial.de/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=33&Itemid=84

nagy intézmény pedig saját projektjén túl, csupán a pénz továbbosztását vállalta magára. A Műcsarnok valószínűleg abból indult ki, hogy a felhívás hatására a kortárs kép szinte magától összeáll. A centralizált kurátori szándék decentralizált megvalósítása helyett így azonban csak a disztribúciós akarat maradt meg a decentralizált káoszban, ami nem nyújthatott valódi alapot az együttműködésre. Pontosan úgy, ahogy a Reneszánsz Év pénzosztó állama és pénzt elfogadó intézményei között nem alakulhatott ki párbeszéd; szervezőerő és világos koncepció hiányában a Műcsarnok és a többi helyszín között sem jöhetett létre valódi eszmecsere. A legnagyobb illúzió azonban — ahogy ez általában lenni szokott — a pénzhez kapcsolódott: egy ilyen akarat megvalósításához nagyságrendekkel több támogatásra és egyéb, megszerzett erőforrásra lenne szükség, ebből kifolyólag pedig nagyságrendekkel szélesebb körű együttműködésre. Alapvetően nemcsak a budapesti intézményekkel és az állammal, de a környező országok művészeivel, múzeumaival, szervezeteivel is.

Ha valamire, úgy tűnik, a nemzetközi kapcsolatok erősítésére valóban nyitott lenne a kortárs magyar képzőművészet intézményrendszere. A kisebb és nagyobb magyarországi kiállítóhelyek rendszeresen mutatják be a szomszédos országok művészeit, a Ludwigban, a Műcsarnokban vagy a Trafóban szinte folyamatosan futnak a szerb, horvát, lengyel és cseh képzőművész-kulcsfigurák kiállításai. Hogy az együttműködés esetleg valóban egy Budapest Biennáléba torkolljon, ahhoz fontos lenne tisztázni az ACAX⁴ szerepét is. Valószínűleg ennek érdekében növelni kellene a jelenleg látszólag a Ludwig és a Műcsarnok közös üzemeltetésében létező szervezet — látszólag, hiszen a Velencei Biennálé lebonyolítása már különös módon nem tartozik a kompetenciájába — szerepét és koordináló funkcióját, valamint ezzel együtt függetlenségét is.

Egy Budapest Biennálé megrendezéséhez azonban elsősorban a befogadói közeget kellene megteremteni, többek között a múzeumpedagógiai programoknak a mainál is erőteljesebb kiemelésével és összehangolásával, illetve például a műkritika súlyának növelésével — itt elsősorban a napilapokban megjelenő leírások átalakításának sürgető szükségére gondolok. A befogadói közeg mellett az együttműködés szempontjából nem árt persze az sem, ha az intézményfinanszírozási rendszereinket, gyűjteményeink bővítésének irányát, és a magángalériák vagy a magángyűjtők bevonásának módját is mérlegelnénk. Ebben a tekintetben az együttműködés lehetősége talán leginkább a Kunstvereinek létrehozásában nyilvánulhatna meg, de ez már jócskán túlmutat a mindennapi kooperáció problémáján.

4. <http://www.acax.hu/>

A JELEN
ARCHEOLÓGIÁJA

László Zsuzsa

A MODERNITÁS ÉS A MODERNIZMUS KONFLIKTUSA EGY MÉZESKALÁCS HÁZBAN

documenta 12

Mladen Stilinović a *Holtak kizsákmányolása* című műve az egyik kedvencem volt a *documenta 12* kiállított anyagában. Bár az ötévente megrendezett mértékadó nemzetközi kortárs képzőművészeti kiállítás idei művészeti vezetője Roger M. Buergel és közvetlen munkatársa, Ruth Noack nem kiemelt helyre, hanem a kifejezetten a *documenta 12* alkalmából felhúzott üvegház dzsungelébe helyezte el, mégis azt gondolom, hogy érdemes először itt keresnünk fogást a több mint 500 művet felvonultató és több mint 650 ezer látogatót vonzó szuperrendezvényen.

Az installáció a *documenta 12* funkcionális helységeihez hasonló fehér konténerből áll, amit apró képek és tárgyak, valamint valódi sütemények borítanak kívülről és belülről. A kicsi képek konstruktivista és szuprematista festmények ismert alakzatait apró, parodisztikus beavatkozásokkal ornamentikává változtatják. Régi újságkivágások, papírpénzek és érmék visszkapcsolják a tisztán vizuális kompozíciós harmóniakat és dinamikákat a történelmi időbe és a társadalmi térbe. Íme a „modernizmus archeológiája” — gondoltam vidáman, de a sütemények mégsem hagytak nyugodni, és olyan mű-értőhöz méltatlan kérdések jártak a fejemben: Vajon igaziak? A teremőrök majd megesszik őket zárás után? És amellett, hogy az ötlet nagyon szórakoztató, valójában miért is részei a műnek?

Bár nem szívesen valljuk be, minden műkritikus szereti néha detektívnek érezni magát, aki az elrejtett jelentés, az apró részletekből kirajzolódó mintázat után kutat. Persze tudjuk, hogy az értelmező mint detektív csak egy modernista mítosz, de a *documenta 12* kurátorai lépten nyomon arra csábítanak, hogy egy összeesküvéselmélet-gyártó leleményével állítsuk jelentésteli konstelációkba a kiállított tárgyak meglehetősen heterogén halmazát.

A detektív munkát egyrészt az teszi szükségessé, hogy hiányzik a főszöveg, a kurátori koncepció, a kiállítás-rendezési elvek, és a művek — a kiállítás kontextusán belüli — értelmezésének leírása. Ehelyett mindössze három (találós)kérdés¹ áll rendelkezésünkre, amire Buergel és Noack

1. <http://archiv.documenta.de/leitmotive.html?&L=1>

a bemutatott művek könnyen szétguruló szemeit felfűzte. Az első: „A modernitás a mi antikvitásunk?” kétségtelenül termékeny. Először is két másikat generált, feltehetőleg azzal a céllal, hogy a modernitás és a mi antikvitásunk a túlzottan Európa-centrikus, történeti nézőpontját ellensúlyozza. A második két kérdés: „Mi a pusztai élet?” és „Mi a teendő?” – az utolsó felvetés viszont nem tájítja igazán ki ezt a nézőpontot, mivel kicsúsztatja a kérdések fókuszából az elsőben még oly nyilvánvalóan jelen lévő, kollektív identifikációra felkínált alanyt. Azt, aki még pontosan körül tudja határolni, hogy mit jelent a modern, és problémamentes birtokviszonyban van a hagyománnyal, amiről ma inkább azt szokás gondolni, hogy elsajátítandó, vagy éppen kisajátított. A pusztai élet viszont nem a miénk, (mint a modernitás, vagy az antikvitás), hanem valaki másé, valami számunkra idegen, a szükséges tettek pedig cselekvő ágensek nélkül lógnak a levegőben. Ugyanakkor, és ezt épp Stilinović meta-gyűjteménye és -kiállítása példázza legjobban, a nagy kirakós-játék nem a világtól hermetikusan elszigetelt szférában zajlik. A kombinációknak téjje, következményei vannak, legalábbis Buerger és Noack azt remélik, hogy kiállításuk társadalmi-politikai tettként is bevonul a történelembe. Csakhogy egy nagy, csoportos kiállítás felettébb bizonytalan interszjektív viszonyai (sose rögzített, hogy az efféle mondatokat ki mondja és kinek) nemigen teszik lehetővé, hogy a személyes felelősségvállalás igényét valóban komolyan vegyűk.

Tehát fussunk neki újra a kérdéseknek, különösképp az elsőnek, most a rendelkezésre álló verbális kommentárok segítségével. A katalógusnak sajnos ebben nem igazán tudjuk hasznát venni. Abban mindössze azokat a rövid, izolált leírásokat találjuk, amik rendszerint a kiállítótérben a művek mellett szoktak állni, és amik mélyen hallgatnak arról, hogy mit keres például a *Világkiállítás* című Manet festmény képeslap-reprodukciója a Neue Galerie alagsorának egy félreeső vitrinében, vagy egy hatalmas iráni szőnyeg a *documenta* Hallében, Cosima von Bonin installációjának háttérében. Az ilyen kérdésekre leginkább az audioguide²-ban találhatunk válaszokat, ahol tulajdonképpen a le nem írt, és be nem fejezett katalógus tanulmányt hallgathatjuk meg Buerger és hiperkorrekt angolt beszélő színészek előadásában, sajátos zenei betétekkel fűszerezve. A kifejezetten a modernitás problematikájának szentelt monológ az egyetlen „szöveg”, ami megkülönbözteti a modernitást és modernizmust, amik a szjektív asszociációk hálójában, „egy ponton túl felcserélhetőek lesznek” — mondja a hang. Itt egyébként sok hasznos információt megtudhatunk Kassel, a *documenta* város történetéről, ami kiváló példája a pre-modern és a modern időbeli és térbeli egymásra-rétegzettségének. Ez a német kisváros, amit a második világháború alatt szinte teljesen lebombáztak, széles útjaival, hatalmas parkjaival és modern épületeivel a legjobb példája a folytonossághiányok folytán egymásra játszott múltnak és jelennek.

És végül ott a *documenta 12* folyóirat projektje,³ mely a három kérdésre adott hangsúlyozottan lokális válaszokat gyűjtött össze 90 nemzetközi művészeti folyóirat közreműködésével. Georg Schöllhammer, a projekt vezetője megpróbált egy hatalmas nemzetközi szerkesztőséget létrehozni

2. <http://archiv.documenta.de/749.html?&L=1>

3. <http://archiv.documenta.de/magazine.html?&L=1>

a 90 folyóirat képviselőiből, akik a *documenta 12* vita-fórumát alkották. Az így kialakult nemzetközi diskurzus bizonyára nagyban hozzájárult ahhoz, hogy az eredeti kérdések már említett, bizonytalan interszjektív viszonyai ne keltsék fel az Európa-centrizmus gyanúját, hanem minél több lokális nézőpont szóhoz juthasson. A projekt online verziójában hozzáférhető több mint ezer cikkből végtelen kitartással még talán kiolvasható lenne, hogy miként értelmeződhet antikvitásként a modernitás, de a nyomtatásban megjelent válogatásban a kérdések nagyban leegyszerűsödnek (*Modernity? Life! Education.*), és csak írásjelek jelzik az eredetiek szintaktikai feszültségét. A párhuzamos narratívákat, amiket — a modernitás esetében — a svéd, chilei, mexikói, marokkói, afrikai, délkelet-ázsiai, kínai és lengyel modernista és avantgárd mozgalmakról szólnak, nem fűzik össze itt sem a képletes antikvitásként való értelmezést, illetve a modernitás, mint korszak vagy episztémé és a modernizmus, mint művészeti irányzat felcserélhetőségének problematikáját kifejtő tanulmányok.

Természetesen a lokális modernizmusok koncepciója is egy érdekes probléma. A modern mint antik gondolata az európai hagyomány, a modernista eszmék és a jelenkori recepciójuk folytonosságihiányaira épül, amit kétségkívül a 20. század európai politikai katasztrófái idéztek elő. A kortárs képzőművészeti szempontból az — éppen a hamis univerzalizmusa miatt — aktualitást vesztett modern fogalmát a *documenta 12* sokkal inkább a lokális modernitások bevezetésével porolja le, mintsem a fenti folytonosságihiány kibontásával. Tehát nem azt állítják, hogy mivel csalódtunk a modernitás eszméiben (mint például a fejlődésbe vetett hitben, vagy egyetemes történeti narratívákban) ezért ezek teljesen érvényüket veszítették, és helyettük új strukturális formák fogják vezérelni a gondolkodásunkat. Hanem a modernitás lokális, de mégis összefüggő verzióinak kirajzolásával a modernista művészet formalizmusában egy több dialektusban élő, de mégis nemzetközi, univerzális nyelv eszméjét élesztik újra. Vagyis egy új és szükségképpen modernista eszme: a közös nyelv és a lokális dialektusok utópiája jelenik meg a *documenta 12* tereiben, amely szoros párbeszédbe igyekszik állítani az utóbbi 50 év különböző időpontjaiban és társadalmi kontextusaiban létrejött alkotásait.

Éppen ezért azt gondolom, hogy a kiállítás elsősorban egy másodlagos, vizuális nyelvként használja a modernizmust, és így kortól függetlenül az ornamentikában megjelenő absztrakcióval hozza összefüggésbe. Míg az európai és észak-amerikai modernizmus ornamentikával való kapcsolata nagyrészt utólag konstruált, addig a volt gyarmati országok esetében a *documenta 12* szerves kapcsolatokat igyekszik feltárni. Ebben a kontextusban az antikvitás, mint az autonóm művészet fogalma előtti korszak értelmezhető, mely most a modernista műtárgyakra vetítve egyrészt a dekorativitásukat, másrészt az időbe ágyazottságukat hangsúlyozza. És visszafelé: a kiállításon például lépten nyomon kiállított szőnyegek geometrikus mintázata pedig a premodern absztrakciót képviseli. Nyilvánvaló közhely, hogy a törzsi kultúrák funkcionális művészete nagy hatással volt az autonóm művészet apoteózisát jelentő európai és észak-amerikai modernizmusra. A 20. század első felében viszont a volt gyarmati országokban és más perifériális területeken is jelentkeztek modernista irányzatok. A *documentán* viszont az egyirányú geneológia, vagy hatastörténet helyett az egymás mellé helyezett tárgyak oda-vissza kibillentik egymást a műtárgy, illetve az ornemens státuszából.

Valójában Buerger és Noack azokat a gesztusokat ismétlik meg, amikkel jellemzően a műveken belül találkozunk, például mikor Nasreen Mohamedi 60-as 70-es évekből való minimalista fotói, valamint finom csíkokból és rácsozatokból felépülő rajzai mellé egy Maliból származó rituális célokra használt textíliát helyeznek. Vannak művek, melyek már önmagukban erről a kettőségről szólnak, mint például Gerwald Rockenschau 1991-es munkája a Neue Galerie padlóján, mely egy színes padló-szőnyeg négyzetekből kirakott konstruktivista kompozíció. Itt szerencsére nem érezték szükségesnek a kurátorok, hogy egy konstruktivista festmény, vagy egy keleties textil melléhelyezésével erősítsék meg a szőnyegek kettős vonatkozását. Ehelyett Bela Kolarova 1969-es összetört pengékből kirakott, bekeretezett képe került mellé, ami még sokkal kevésbé ironikus a mű-tárgy autonómiáját illetően.

Nem szimplán egy történeti folyamat — ami mondjuk a nem-ábrázoló festészetől az assemblage-okon és a talált tárgyakon keresztül az installációkig vezet — állomásait követhetjük nyomon. Vannak olyan művészek, mint például Tanaka Atsuko, a japán Gutai avantgárd csoport tagja, aki például nem illeszthető be ebbe történetbe. Az 1950-es évekből származó művei — amik már az első *documentán* is szerepelhettek volna! — afféle ősi műemlékek módjára sokszor már csak a 80-as években készült rekonstrukciókban léteznek. Három sárgás drapériája, amiket mindenféle beavatkozás nélkül, a falra szögezve — mint valami fordított trompe-l'oeil-t vagy sárga alapon sárga négyzetet — állított ki 1955-ben, a *documenta 12*-n Florian Pumhösl 2007-es installációjába olvadnak bele a Fridericianumban. Pumhösl *Modernology* című műve egy kiállítás a kiállításban, ami paravánokra akasztott minimalista képekből áll. Sajnos biztos vagyok benne, hogy sok látogató nincs vele tisztában, hogy a paraván is része a műnek: miért is gondolná, ha egyszer több művész munkája is látható rajta.

Itt található a *documenta 12* asszociációkra épülő kiállítás-rendezési gyakorlatának az egyik legproblematisabb pontja. Pumhösl műve, mint sok más kortárs művészeti alkotás nehezen illeszthető be egy csoportos kiállításba, mivel a mű nem egy tárgy, és nem is tárgyak sorozata, hanem tárgyak meghatározott térbeli elrendezése. Ez önmagában még nem lenne baj, de ha egy ilyen mű közvetlen szomszédságában (jelen esetben az installáció részét képező paravánon) egy egyedi tárgyként körülhatárolható művet állítunk ki, akkor vagy az installáció részét képező tárgyak kelnek önálló életre vagy az installáció fogja bekebelezni és így nyersanyaggá degradálni a mű-tárgyat. Ráadásul jelen esetben Atsuko műve is egy installáció — kéne, hogy legyen. A másik komoly probléma, amit ez a terem demonstrál, az az erőteljes információ-vákuum.

Ugyanis miközben a *documenta 12* kurátorai azt állítják, hogy egy olyan kiállítást csináltak, ami legalább annyira szól a nem-speciálisan képzett közönségnek, mint a szakmabelieknek, a művek értelmezéséhez nélkülözhetetlen verbális vagy vizuális információkat száműzték a kiállítóteréből. A vizuális asszociációk szintjén kétségkívül didaktikus kapcsolatokat alkottak az egymás szomszédságába kerülő tárgyak között, viszont a művek szerves részét jelentő keletkezéstörténetet és hivatkozásokat (idézeteket) maximum a katalógusból tudjuk kikeresni. Pumhösl a fekete paravánokkal, és az üveglapokra festett elemi geometrikus kompozíciókkal Murayama Tomoyoshi

japán képzőművészt idézi, aki a 20-as években Berlinben tanult, és ott ismerkedett meg a német expresszionizmussal és az orosz konstruktivizmussal, majd háromdimenziós tárgyakat kezdett el használni az un. „konkrét konstruktivista” alkotásaihoz. A mű címe is idézet, Kon Wajirotól (1888-1973), aki a modern élet hétköznapi tárgyainak és szokásainak rendszertanát nevezte így, viszont ha ezt véletlen nem tudjuk, joggal gondolhatjuk, hogy a cím ironikus viszonyt állít fel a rendszertanba foglalandó modernista formákkal, így Tanaka Atsuko vásznaival is, amik viszont az absztrakció egészen más útját választják, mint az idézőjelekben szereplő képek.

Az előző két *documenta*⁴ ezt a problémát úgy oldotta meg, hogy majdnem minden műnek saját teret biztosított, most viszont a kurátorok a „formák migrációját”, a kulturális kódok modulációit közvetlen térbeli-vizuális kapcsolatokon keresztül igyekeztek demonstrálni.

Ez a szemléletváltás, más archaizáló elemekkel (pl. színes falak) kiegészülve a kortárs művészet múzeumi bemutatásának problematikájába tenyerel bele. A huszadik század második felében a múzeumok — ki korábban ki később — azzal a problémával szembesültek, hogy nem lehetnek egyszerre modernek és kortársak. És itt nem pusztán arról van szó, hogy a két eredendően relatív kifejezés a nemzetközi művészeti világ különböző szegmenseiben egyre különbözőbb dolgokat kezdett jelenteni, hanem sokkal inkább a kortárs művészeti múzeum paradoxonáról. Épp mikor úgy tűnt, hogy ezt a paradoxont pont az időszaki kiállítások oldhatják meg, akkor ezek mintadarabja múzeummá változtatja magát, hogy az egyszerre jelenlévő irányzatok, pontosabban műtárgyak aszinkronitását a múzeum közös terében és általános érvényű múltidejében szinkronizálja. Vagyis a kurátorok nagyban ugyanazt játsszák el, mint sok művész kicsiben: sajátos enteriőröket alakítanak ki és személyes asszociációkon alapuló feszültségteli konstellációkba rendeznek el bennük mindenféle „talált tárgyakat”. Ezt az alárendelt szerepet azok a művek veszelik át legjobban, amik maguk is hasonló gyűjtögető, felhalmozó logikára épülnek (pl. Zoe Leonard, Luis Jacob, Ibon Aranberri), vagy elve reflektálnak a gyűjteményen belüli helyzetükre (Louise Lawler).

Ugyanakkor azt gondolom, hogy ezek a laza asszociációk nem igazán teszik lehetővé, hogy a modernista formák kultúrákon és időn keresztülívelő modulációiból egyszersmind a modernitás „utópista eszméinek és katasztrofikus kudarcainak” lokális történeteit is kiolvassuk, majd úgy távozzunk, hogy „tudjuk, mi a dolgunk a világban”.

Vegyük például John McCracken szinte minden helyszínen megtalálható, csillogó színekkel bevont téglatesteit, amik a kurátori koncepció szerint olyan meditációs objektumok, amik környezetüket visszatükrözve, a kiállítóteret formálva kapcsolatba lépnek a látogató testével, irányítják a térbeli mozgását, illetve hidat képeznek az egymástól távolabb eső tárgyak között. A kisebbek két esetben (a Fridericianumban és az Aue Pavillonban) saját arányaikkal megegyező

4. <http://www.documenta11.de/archiv/d11/data/english/index.html>

posztamenszre kerülnek, míg a nagyobbak szabadon állnak a kiállítóter padlóján. Azt kell, hogy mondjam, kicsit sajnálom őket. Például az Aue Pavillonban Ines Doujak *Siegesgärten* című fágakból, virággyásból, és az EU, valamint az USA bio-politikáját (termeszthető növény-fajok szabályozása, fajok „gyarmatosítása”) nyíltan bíráló feliratokból álló műve mellett, valamint a Karl-park tájképszerű háttere előtt elhelyezett zöld obeliszket Buergel lelkes és szeretetteljes szavai az audioguide-ból sem tudják megmenteni a steril műviség és mélységes társadalmi-politikai közöny vádjától.

Van ugyanakkor néhány olyan forma, ami szerencsésebb történeti és interkulturális átjárásokat tesz lehetővé a vizuális megjelenés, valamint a társadalom- és kultúrkritika között. Ilyen forma például a zászló, ami a *documenta 12* számtalan textil-alapú művei közül leginkább képes a modernista formalizmust és a modernitás társadalmi-politikai dilemmáit egyidejűleg megjeleníteni, például Paul Gernes Fridericianumban látható 1972-3 között készült humoros EU-zászló javaslatában, vagy Abdoulaya Konaté palesztin-izraeli zászló-patchworkjében. Hasonlóképpen a Bill Kouélany monumentális installációjában, az Aue Pavillonban a fal is termékeny multi-kulturális szimbólumnak bizonyul. A hatalmas építmény valójában újságpapírból áll, külső, nyilvános oldalát újságkivágásokból készült, belső, személyes oldalát pedig varrott, geometrikus mintákkal díszített textil téglapapír borítja. Ugyanez az önleplező illúziókeltés ismétlődik meg Jorge Oteiza hatalmas fotó-tapétájában, ami egy térelválasztó elemet borít. A messziről valóságnak látszó képen Oteiza egyébként minden kontextualizálásnak ellenálló, leginkább az első, 1955-ös *documenta* keretébe illő geometrikus plasztikai sorakoznak, amiket kicsit korábban, szintén az Aue Pavillonban élőben is láthattunk.

Amit Oteiza okosan saját maga ellen elkövetett, az Stilinovičnál már bevallott kizsákmányolás, amivel a még ki nem hűlt modern művészetet a kortárs bekebelezi. Csakhogy a *documenta 12* tereiben még a Stilinovič éles humorával felszerelt kortárs művészet sincs biztonságban. Buergel és Noack ugyanis olyan asszociációs hálót szőtt, amiben Ai Wei Wei *Tündérmese* című projektjéhez tartozó 1001 szék, amikkel lépten-nyomon találkozunk a kiállítóterekben, állandóan arra emlékeztet minket, hogy a Grimm testvérek szülővárosában vagyunk, és elég néhány habcsók ahhoz, hogy egy konstruktivista képekkel borított konténer mézeskalács házzá változzon át.

Beöthy Balázs

BENT A KINT, ÉS VISZONT

*documenta 11*¹

Mindig négy éve van a művészeti vezetőnek és munkatársainak arra, hogy kialakítsa az aktuális *documenta* arculatát. Gondosan tervezett és kivitelezett esemény, nagyvonalú és ambíciós hátterrel. Nem csoda, hogy trendszetterként működik, mint a képzőművészet globális rendszerében releváns kifejezési formák és pozíciók foglalata, afféle orientációs pont, nemcsak a művészvilág, a nagyközönség számára is. Van rá kapacitása: a *documenta 11* esetében például több mint 130 ember dolgozik csak a Közönségkapcsolatok és Tárlatvezetések Osztályán.

Nagy várakozással tekint hát a művészetbarát az ötévente rendezett esemény elé. Százerek zárandokolnak Kasselbe ebben a ritmusban. A művészet lelassítja az olimpiák és a biennálék tempóját. Nyugi-nyugi, no hurry, Harry.

A rendes, többnapos zárandoklat, lassulási lehetőség során általában nagyvilági reputációval rendelkező mesterek tucatjainak technikailag tökéletesen kivitelezett műveit vehetjük szemügyre, fiatal aspiránsok szintén *ttk* munkáinak karéjában. Néhány az előbbieik közül szellemi és fizikai értelemben is hatalmas mű, mely akár az életmű koronája lehet, az utóbbiak számára viszont már a kiállításon, a *documentán* való szerény jelenlét is a lehető legjobb ajánlólevelet jelenti, amit ma művész kaphat: világméretű bizalmi tőke.

A d11 ceremóniamestere, Okwui Enwezor erőteljes vízióval rendelkezik. A kurátor (és a művészet) feladatát nem izlésformálóként, hanem tudástermelőként definiálja. Ennek jegyében a szokásos exkluzív kiállítást öt különböző természetű, más helyen (értsd kontinensen) megtartott platformmá bővíti, melyből a 100 napos hipertárlat² csak egy az öt közül, amit négy elméleti esemény vezet fel (Democracy Unrealized³, Experiments with Truth⁴, Créolité and Créolization⁵, Under Siege⁶). Mindazonáltal a kiállítás legalább ennyire határozott hozzáállást mutat.

1. <http://www.documenta11.de/archiv/d11/data/english/index.html>

2. <http://www.documenta11.de/archiv/d11/data/english/index.html>

3. <http://www.documenta11.de/archiv/d11/data/english/platform1/index.html>

4. <http://www.documenta11.de/archiv/d11/data/english/platform2/index.html>

5. <http://www.documenta11.de/archiv/d11/data/english/platform3/index.html>

6. <http://www.documenta11.de/archiv/d11/data/english/platform4/index.html>

A résztvevők kiválasztása terén azt tapasztaljuk, hogy kitágult a potenciális szereplők spektruma, a művész-sztárokat balról különböző tudományos háttérű aktivisták, jobbról autentikus inuit közösségi videózás keretezi. Azaz, elmélyülve a *documenta-történelemben*⁷ kiderül, a tágulás inkább geográfiai, mint diszciplináris, hiszen korábban is keveredtek már a résztvevő művészek más műfajú szerzőkkel, például filmesekkel, költőkkel, építészekkel. Tehát a *documenta* ezúttal is transzdiszciplináris és antidiszciplináris, az új elem a *távolságtartó a*: akonceptuális, akapitalista. A tudástermelő művészet problémaérzékeny, artikulálni tudja a diskurzusokat, a semleges pozíció utáni vágy hatja át.

A képzőművészet, mint tudástermelő tényező apró, gyors késleltetesként, lassításként, *delay*ként, a már ismert (elavultnak tekintett) tudásrendszerek eltérítéseként, *détournement*jeként lesz semleges szerkezet. Kis, pontos mozdulat nagyobb egységek találkozási pontjain. Ezt a célt szolgálja a médiumok és dokumentumok halmozása. Ezért terjeszkedik több vászonra a videó. Ezért kerül a kép a hanggal időnként furcsa feszültségbe. Nem-retinális kapcsolat. Nem-egységes látványban fürdő tekintet. *Avydia* (<_>Vydia; megint egy a).

A *détournement* szó nemzetközi, lettrista⁸ és szituacionista⁹ gyökerei a nagyvonalú tervezés, a rendszerekkel való műveletek világába vezet minket. Mindazonáltal az egykor ebbe a körbe tartozott művészek közül egyedül Constant van jelen: méghozzá retrospektíve, igazi kiállítás a kiállításban.

Ez alkalommal a nagy nevek csendesebbek, a szerény megoldást választják. Pontosabban a látszat, a hatalmas anyag ellenére a nagyon kis mozdulat a divat. Mint Hanne Darboven központba emelt, a számsor minimális elmozdulását több ezer keretezett képen dokumentáló méretes installációja. Vagy Fiona Tan sanderiánus kelet versus nyugatnémet katalógusa. Eddigi értelemben (*oldszkúl*) grandiózus mű, mint Beuys *7000 tölgye*, vagy Walter de Maria *Földkilométere*, a d11 esetében nem nagyon akad. Megváltozott a művészet körül a klíma, s maga a művészet is. Nem az érzéki látvány, hanem a megjelenítés érzékenysége a főszereplő. Az adatbázis-gründolás, a tényanyag csoportosítása, az installáció megtervezése mind-mind a kicsi eltérítések megtörténtét, bemutatását teszik lehetővé, ugyanakkor a művészi alkotófázis szerves része a felettük való tervezői szintű kontroll.

7. Végre online az összes *documenta* művészeinek listája, így summázhatjuk a szerény magyar részvételt: a Berlinben élő Lakner László (D6 kiállítás), a már nem élő Bódy Gábor (D8 video), a Torontóban élő Monty Cantsin-Kántor István (D8 performance), az alkalmi Dawn csoport-Böröcz András, Gábor Áron, Révész László László, Sugár János, Szirtes János (D8 performance), a Berlinben élő Hámos Gusztáv (D8 video), Sugár János (D9 kiállítás).

8. <http://www.notbored.org/LI.html>

9. <http://www.nothingness.org/SI/>

Cláudio Meireles (*documenta* veterán) sem a medvét akarja láttatni, beéri a boccsal, megjelenésében szerény, ám poétikus és pontos részvétellel: jégkrémnek látszó tárgyat forgalmaz: fagyasztott tenger- illetve csapvizet, mint eltűnőfélben lévő elemet. A tranzakción az árusok keresnek, a vevők pedig szimbolikus összeget, egy egységet (eurót) fizetnek azért, hogy medítálganak egy percet a világ vizein (amiért pénzt ad az ember, azt komolyan veszí?).

Képregényvírusként veszi be magát Kassel török negyedébe Thomas Hirschhorn *Bataille Emlékműve*. A 8 elemből álló száznapos köztéri mű (ragasztószalaggal borított monumentális szobor (1), jellegzetes brutálbarakkokban¹¹ elhelyezett, a helyi török fiatalok által üzemeltetett imbisz (2), könyvtár (3), Bataille kiállítás (4), közösségi tv-stúdió (5), a rendes *documenta* helyszínnel való összeköttetést biztosító, nézőket oda-vissza szállító, hirschhorniánusan dekorált, koros Mercedes Benz (6), valamint webkamerák¹²(7) és workshopok (8) kevésbé visszafogott. Vicces dolog efféle filozófiát ekkora lendülettel szállítani a helyi török ifjúságnak, ám úgy tűnik, kell a méretes svung. Mert akkor az eredmény is meglesz. A lakosság használja a művet: a tv-stúdió működik, a könyvtárban Mohamed Ali meccseit nézik, az imbiszben olcsón jó kebabot és italokat mérnek. Kultúrák találkozása, 100 napra helyben hagyott tudástermelő felületek.

Az eltérítés műveletei igen változatos formában jelennek meg. Mint a látvány poétikus eltüntetése (Alfredo Jaar); mint a tőkemozgás logikáját befagyasztó cég (Maria Eichhorn); mint a világ minden tájáról összehordott elemekből álló játszótér (Dominique Gonzalez Foerster); mint radikalizált festmény (Fabian Marcaccio); mint lírai antropológia (Gilles Saussier); mint egyem-beres film (Jonas Mekas); hogy csak néhány példát hozzunk, mert lehetne sorolni sokáig.

A kiállításra egyébként nem jellemző a könnyen áruvá változtatható műtárgy. Ugyanakkor érzékelhetően sok pénzt költöttek az installációra, melynek elsődleges funkciója a nézők számára lehetővé, sőt kellemessé tenni a művekkel való időtöltést. A nagyszámú mű ellenére mégsem fárasztó végignézni a kiállítást, hála a sokféle, művészek által tervezett időszelidítő kényelmi berendezésnek. Egy csupán festményekből, szobrokból álló kiállítás megtekintése ilyen léptékben nagyságrendekkel nagyobb megterhelés lenne. Ez nem egy diszciplína láncára fűzött gyöngyosor, a sok-kép-egymás-mellé-akasztva, az "egy perc egy képre" effekt.¹³ Bonyolult, sűrű szövésű rizóma, háló, melyet e lassító berendezések tesznek megfigyelhetővé. Hogy látsszanak jól a *produktív ellenállást* célzó finom, kis műveletek.

11. <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=140>

12. <http://www.documenta11.de/archiv/d11/data/english/artists/hirschhorn/index.html>

13. a kifejezést Timár Katalintól kölcsönöztük (Egy perc egy képre, Kortárs Művészeti Intézet, Dunaújváros, 2002 március 9. - 2002 április 12, kurátor: Timár Katalin; FKSE produkció)

A hálóvilág szerény jelenlétét keleti versenyzőknek köszönheti. A tsunamii.net művészei a legkorszerűbb (kommerciálisan elérhető) technológia segítségével lassítják a szörföt sétafikává. Egyszerűen összevetik az online és offline helyváltoztatás sebességét: a kiállítóterben elhelyezett lcd-monitorokon nyomon követhetünk egy GPS-szel és mobillal felszerelt “web-walkert”, hálógyaloglót, aki a másik városban elhelyezett másik szerverhez gyalogol. Ez a kiállítóterből nézve nem valami látványos dolog, a mű szerkezetét áttekintve viszont éppen egyszerűsége teszi maradandó meditációs objektummá.

Annál látványosabb David Small *Illuminated Manuscript* című interaktív műve, mely hatalmas könyvbe vetített szöveget animál a néző lapozó mozgásával szinkronban, a szemünk láttára újraírva a szöveget, nem kis áhítatot generálva az együttmozgás okán (könyv-eltérítés). Figyelemreméltó dolog továbbá, hogy a hiperlátogatott kiállítás (600.000 nézőt várnak) sűrű igénybevételek kitett mű ottjártamkor, a “100 napos múzeum” 46. napján is kifogástalanul működött.

Igaza lehet annak, aki azt mondja, mindennek a hátere erősen teoretizált, protestáns művészetszemlélet; annak is, aki az egymillió évről szóló szavakat egymillió lehelletté olvasztó On Kawara keleti érzékiségét éppen elég csillogásnak tartja; annak is, aki szerint a kurátorokat most (is) a formára és tartalomra egyaránt kényesen érzékeny szerzők kontextus-műveletei vonzzák; és annak is, aki a gyakorlat grandiózus elméletiesítését látja az összképben.

Mondják, a d11 sokat köszönhet az elődnek, a dX-nek¹⁴, amely meghonosította a szociális-politikai diskurzust *documenta* berkekben, ám erőteljesen eurocentrikus világrépre alapozva. A d11 ezt a párbeszédet bővíti, igaz, némi spekuláció árán, de nem spekulummal, nem is spektakulummal operál legalább. Spek ide vagy oda, a posztkolonializmus fogalmát bizony tovább kéne tágítani ahhoz, hogy a szocializmus égisze alatt divatos hasonló gyakorlat analízise is beleférjen.¹⁵

Külön érdekessége a helyzetnek, hogy a formális, majdnem arisztokratikus angolt beszélő Enwezor nem művészettörténetet tanult, hanem politikatudományt, paralell kísérleti költészetet művelt és megalapította az Nka-t¹⁶, a kortárs afrikai művészet lassú, kétévenként megjelenő,

14. a dX hálóhelye viszont Vuk Cosic jóvoltából maradt csak ránk, aki letöltötte és továbbszolgáltatja (tovatükrözi) a kiállítás bezártával az illetékesek által levétetett tartalmat. Köszönjük, Vuk! <http://www.ljudmila.org/~vuk/dx/>

15. kulcsszavak a d11 szótárból: democracy unrealized, civil society, the nation state, transitional justice, processes of truth and reconciliation, créolité, creolization, the state of siege in african cities, colonization and postcolonialism, diaspora and migration, living conditions in EE and in megalopolises of Latin américa, racism, xenophobia, assimilation, eurocentrism, andocentrism.

16. <http://asrc.cornell.edu/nka/intro.html>

ám gyorsan divatossá váló New York-i folyóiratát. Ez a lap indította el a művészettel való bensőséges kapcsolat útján, tette kurátorrá és kritikussá. Pályájának következő állomásai nagy múzeumi kiállítások, majd a második Johannesburg Biennálé. Nem egyedül, mindig másokkal együttműködve. Ekkora kiállítás társakat kíván elméletben és a gyakorlatban, ahogy az most is történt.¹⁷

Szerteágazó kapcsolatok, amelyek szépen áttetszenek a katalógus életrajzi fejezetein: sokan résztvesznek ezen a kiállításon is azon művészek közül, akik már korábban is itt-ott együttműködtek a kurátor-team valamelyik tagjával. Kapcsolati tőke. A résztvevők spektrumának emlegetett tágulása egyébként mérhető is: amennyivel kevesebb a sztár, annyival több az eddig outsidernek számító szerző. Helyet cserél a bent és a kint, fejünk felett eltekint.

17. Okwui Enwezor, Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash, Octavio Zaya

Hornyik Sándor

IDEOLÓGIAI KERESZTTŰZBEN

Reprezentáció és performativitás a 8. Manifestán

Állítólag vannak dolgok, amikről nem is tudjuk, hogy tudjuk, és olyanok is, amikben úgy hiszünk, hogy nem is vagyunk tudatában. Felvezetésnek ez így talán kissé titokzatos, számomra mégis ez a bizonyos „unknown knowns” kifejezés reprezentálja legjobban a 2010-es Manifesta hozadékát. A frázisnak már az eredete sem érdektelen, mi több, egészen szimbolikus, ha szabad még egyáltalán ezt a szót használni (később a dolgok mellett a szavakra is visszatérek majd).

A Manifesta egyik kurátori csoportja, az ACAF (Alexandria Contemporary Arts Forum) vette kölcsön Terry Eagletontól, korunk egyik legjelentősebb marxista kritikusától.¹ Maga Eagleton pedig George W. Bush védelmi miniszterétől, Donald Rumsfeldtől szedte a szókapcsolat ötletét Slavoj Žižek szíves közreműködésével.²

Rumsfeld ugyanis egy ízben az iraki háború kapcsán arról beszélt, hogy vannak dolgok, amikről tudjuk, hogy tudjuk (known knowns), és vannak dolgok, amikről tudjuk, hogy nem tudjuk (known unknowns), de ráadásul olyanok is vannak, amikről nem tudjuk, hogy nem tudjuk (unknown unknowns). A stratégiai tervezésben — például a harcászati tömegpusztító fegyverek és a terrorizmus kapcsán — nyilván ez utóbbinak van igazán nagy jelentősége, és persze mérhetetlen veszélye is. De nem azért, mert a Fehér Ház vécéjében bármikor a nyakunkba ugorhat két vegyi fegyverrel felszerelt iszlám terrorista, hanem azért, mert igen komoly megelőző csapásokat és háborúkat legitimálhat, ahogy ez Irak esetében is történt.

Eagleton ehhez annyit fűzött hozzá a 21. századi művészetelmélet kapcsán, hogy abban meg az a legizgalmasabb, amiről nem tudjuk, hogy tudjuk. De vajon mire gondolhatott? És mire gondolt Dél-Spanyolországban az ACAF (vagyis Bassam el Baroni és Jeremy Beaudry), amikor ezzel a fogalommal vezette fel az általa összeállított szekció meglehetősen komplex koncepcióját? Állítólag — és persze Žižek nyomán — azokra a szinte tudatalatti, de legalábbis el nem ismert

1. Terry Eagleton: *Faith and Belief* című előadása a Stedelijk Múzeumban a *Now is the Time. Art and Theory in the 21st Century* című előadássorozat keretében, 2009. január 15.

2. Slavoj Žižek: *What Rumsfeld Doesn't Know That He Knows About Abu Ghraib*. (2004) <http://www.lacan.com/zizekrumsfeld.htm>

hiedelmekre, feltételezésekre és félelmekre, amelyek nemcsak formálják, de meg is határozzák a kortárs képzőművészet arculatát. De vajon melyek ezek?

Felelet helyett az ACAF titokzatosan a művekre mutat, és performatív módon magát a kutatást és a reflexiót jelöli meg célként. Vagyis annak felismerését, hogy Lacan és Žižek (továbbá Eagleton) után szabadon a kortárs művészet is abból profitálhat a legtöbbet, ha a régi kérdések feltétele helyett a saját tudatalattiját kutatja. A kérdés csak annyi, hogy ez a kutatás lesz-e annyira hátborzongatóan látványos, mint az Abu Ghraib-i fegyőrök dicstelen praxisa és annak leleplezése? (Žižek ugyanis az Abu Ghraib-i kínzások és brutalitások kapcsán vezette be az „unknown knowns” fogalmát a fegyőrök vágyai és ösztönkésztetési tekintetében.)

De miért is annyira szimbolikus az ACAF koncepciójának felütése a Manifesta egészére nézve? Egyrészt azért, mert egy nagyon komoly teoretikus vértezettal felszerelt kritikai biennáléről van szó, mégpedig olyan kritikai biennáléről, amely mindenekelőtt a marxista és a posztmarxista kritika fegyvertárát alkalmazza. Másrészt pedig azért, mert a legtöbb kritikai biennáléhoz hasonlóan a Manifesta is a társadalmi és a geopolitikai valóságra akar reflektálni.

Ez a reflexió pedig minden nemes szándékán és ideológiakritikai töltetén túl magában hordozza az illusztrativitás veszélyét. És ez még csak a kisebbik veszély, mert a háttérben ott ólálkodik a referencialitás veszélye is. Vagyis az, hogy a konceptuális művészet és a mikrotörténetírás dicső hagyományaihoz híven a művek felfejtése túl sok háttértudást igényel, még akkor is, ha egy mű transzparens a témáját illetően. Ha viszont nem az, akkor kell (jó esetben) néhány perc, hogy az eltérő kultúrájú és iskolázottságú néző egyáltalán képbe kerüljön. Ha viszont valaki túlságosan nézőbarát, akkor könnyen átcsúszhat a didaktikus és/vagy a látványos kategóriájába.

A Manifesta összképe alapján elmondható, hogy valamiért, ki tudja miért (művészek, kurátorok és kritikusok, analízisre fel), még mindig mindenki a látványosság, a spektakularitás vádjától tart inkább. Mintha a spektakulum Debord-i fogalma automatikusan a kapitalizmus és a piaci viszonyok szolgálatába állítaná a művészetet. És — ami még rosszabb — mintha a spektakularitás kritikája legitimálhatná egy művészeti alkotás vizualitásának szegényességét.

A spektakulum hiányán túl még valami nehezíti a befogadást: a túlzott önreflexivitás, amely szintén szimbolikus a Manifestára, de különösen erre az utolsó Manifestára nézvést. Nemcsak az ACAF teszi fel ugyanis azt a kérdést, hogy mi is a kortárs képzőművészet feladata és lehetősége korunk gazdasági és politikai valóságában, de ugyanezt firtatja a másik két kurátorcsoport is, a CPS (Chamber of Public Secrets, Khaled Ramadan és Alfredo Cramerotti együttműködése) és a tranzit.org (Vít Havránek, Zbynek Baladrán, Hegyi Dóra, Boris Ondreicka és Georg Schölhammer képviselésében).

Sőt, a tranzit.org még azzal is súlyosbítja a helyzetet, hogy rákérdez a kurátor feladatára és lehetőségeire is, mely kérdés szintén igen aktuális napjainkban. A *Constitution for Temporary*

Display (Alkotmány Időszaki Kiállítás) szekció kurátori koncepciója a demokratikus jogalkotás, a jogfilozófia, és az avantgárd provokatív hagyományai felől közelít a jelenlegi művészeti praxishoz, és azon belül is a kollaboráció, az együttgondolkodás és a közös alkotás problematikájához.

E sokszorosan visszaverődő és egyre mélyebbre vezető mise en abyme (kritikai-önkritikai) helyzetet csak tovább bonyolítja, hogy a közép-európai illetőségű kurátor-csoport egy olyan biennálén reflektált az avantgárd és a politikai orientációjú művészeti aktivizmus múltjára és jelenére, amely részben a migrációt állította a fókuszába, hiszen címében is vállaltan dialógust próbált kezdeményezni Észak-Afrikával, melynek helyzete több szempontból (orientalizmus, migráció, globalizáció) is összevethető Közép-Kelet-Európa közelmúltjával.

Végezetül az Eagleton - Žižek - Rumsfeld „vendégszöveg” annyiban is szimbolikus, hogy a katalógus szerzői, a kiállítások kurátorai, és a több mint száz művész alkotásai számtalan ilyen mélységű gondolati láncot és eseményhálózatot villantanak fel, melyek elemzése több hónapot venne igénybe. Így most, engedve a kurátori munkát is folyamatosan fenyegető szubjektivitásnak, csak néhány művet ismertetek, illetve illeszték be a komplex kiállítás absztrakt leképezésébe.

Az absztrakt nézőpont most két szempontból is kifizetődőnek tűnik. Egyrészt segíthet kikeveredni az ideológiakritika, az intézménykritika, a társadalomkritika, az önreflexivitás és az autonómia ideológiai kereszttüzéből azáltal, hogy a művek medialitását vizsgálja, egészen pontosan azt, hogy mennyire fókuszálnak a dolgokra, a szavakra és a képekre. Másrészt a társadalmi relevancia háta mögé kerülve egy pillanatra felidézheti, hogy mi is volt valaha a képzőművészet feladata, és annak, mármint a reprezentációnak milyen eszközökkel tett eleget. Továbbá arra is célozhat, hogy mi történik akkor, ha a kapitalista spektakulumtól szorongva és szorongatva a performativitás kerül előtérbe, ami már nem arról szól, hogy mit, és nem is arról, hogy hogyan, hanem arról, hogy mi célból.

Miközben a legnagyobb kérdés továbbra is az, hogy kinek? Persze ez a kérdés, vagyis az egyre inkább akademiázódó képzőművészeti enklávét problémája sem hagyta érintetlenül a kurátori koncepciókat: a CPS a média felé nyitott, a tranzit.org a politikai felé, az ACAF pedig szimpatikusan és szemtelenül a valóság felé, és annak komplexitását, illetve leképezhetetlenségét állította koncepciója centrumába.

Elteltekintve attól, hogy kibernetikától a káoszelméletig ívelően olyan régi ez a toposz, mint az Ural, vagy a Velencei-hegység, de legalábbis mint a murciai bányavidék, mégiscsak van benne valami: jó adag önreflexivitás, ironia és humor. Az ACAF talán ezért is keresztelte a maga szekcióját *Overscore*-ra, vagyis *Áthúzás*ra, abban az értelemben, ahogy egy helytelen, vagy oda nem illő szót áthúz az ember a korrektúraprogrammal. Áthúzzuk a „régit” kifejezést, de közben még látjuk és megőrizzük azt, és ahhoz képest keressük az újat. Az is örömdetes, hogy az „áthúzás” kapcsán nem jöttek sem a hegeli dialektikával, sem a heideggeri hermeneutikával, sem pedig a derridai dekonstrukcióval.

Helyette viszont felvázolták az *Alkalmazott Enigmatika Elméletét*, mely megkísérel ellenszegülni a kortárs művészet kollektív tudatalattijának, megvizsgálja az intézményesült humanizmus örökségét, szembe állítja a komplexitás fogalmát, és példák helyett bátran enigmákat, rejtélyeket, rejtvényeket használ. Ez így mind szép is, a kérdés már csak maga a „display”. Vagyis az, hogy mit tudtak kezdeni az alkotók a kurátori koncepciók és a geopolitika „öszöntökészletével”.

Dolgok

Az ACAF még egy igen jó dolgot lenyúlt Žižektől (és persze Hitchcocktól): a „MacGuffint”³. Azt kérték ugyanis a művésztől, hogy a katalógus „illusztratív” szekciójába, ahol a műveket vagy a művészeket szokták reprezentálni, küldjenek egy MacGuffint a kortárs művészet sztorijához. A MacGuffin olyan elem egy film történetében, amely titokzatos volta ellenére igen nagy fontossággal bír, és anélkül viszi előre a cselekményt, hogy a nézők tudnák, hogy pontosan mit is tartalmaz a dosszié vagy a bőrönd (Žižek amúgy a tömegpusztító fegyvereket nevezte az iraki háború MacGuffinjának).

És a manifestás MacGuffinok skálája szép széles lett. Kezdvén onnan, hogy Ann Veronica Janssens egyetlen szót küldött: „imperfection”, Simon Fujiwara meg egy hüvelykujjat dugott ki Magritte nevezetes pipájából, egészen Willy Doherty szürreális murciai történetéig a dobókockás pávával, és Nástio Mosquito antifasiszta és antiinstitucionalista kiáltványáig.

A kérdés csak az, hogy ezek a kis történetek valóban előreviszik-e a művészet nagy sztoriját. Profitálunk-e például abból, vagy legalább fenntartja-e az érdeklődésünket az, ha egy művész a művészet mivoltát firtató kérdésre azt válaszolja, hogy „légszi ne bassz ki velem”, és mindezt egy homályos Hitler portré felett teszi.

Ha már itt tartunk, a kibaszásnál és az átverésnél, akkor Simon Fujiwara projektje igen sokoldalúan reflektált a Manifesta egészére, és az ACAF koncepciójára. A mű címe *Phallusies* (2010), és egy 5 méteres kő fallosz „megtalálásának” történetét meséli el, ami persze egy fiktív archeológiai sztori. A helyszínen is látható, igen „élethű” kőszobrot ugyanis a művész készíttette el habsvacsából, és konstruált hozzá egy sztorit, ami mind a hely-specifikus történelem, mind pedig a kortárs képzőművészet tudatalattija szempontjából izgalmas. Egyrészt tehát fiktív archeológiáról van szó, másrészt arról, hogy mivel lehet felkelteni a néző és a kritikus érdeklődését: a fallosz pedig Freud és Lacan után „évszázadokkal” még mindig ilyen cucc.

Fujiwara ráadásul nemcsak a „megtalálást” dokumentálja igen gondosan, de létrehozza az archeológusok műhelyét is acélszekrényekkel, festékes gatyával, pénisz-fogantyús bögrével, virslit sütőgető cover girl-ös naptárral és homoerotikus römikártyával, vagyis számtalan apró ötlettel, amelyek nemcsak a projektre és a kiállítási szituációra, de a fallikus európai kultúrtörténetre is reflektálnak.

3. Slavoj Žižek: *The Iraqi MacGuffin*. (2003) <http://www.lacan.com/iraq1.htm>

Jóval helyspecifikusabb és ennél fogva a Manifesta 8-ra nézvést is tipikusabb Stefanos Tsivopoulos *AmnesiaLand* című filminstallációja (2010) a cartagenai kaszinóban. A csillogóan elegáns hellyel szembeállítva a filmen a Murcia környéki bányavidék marsbéli tájának képei peregnek. A kaszinóhoz képest egy másik, ha tetszik antikapitalista spektakulum képei, melyek a környezet pusztítására, a profitorientált rombolásra irányítják a figyelmet, miközben a kísértő narráció a mitikus fikciót és a szociográfiai dokumentarizmust vegyíti. Tsivopoulos ráadásul a fantasztikus táj lenyűgöző képeivel szemben a bányászok etnográfiai igényű diafelvételeit is a falra vetíti, így a fantáziákat és a fantasztikus képeket még inkább konfrontálja a rögválósággal.

A manifestás projektek jó része - ebben a szellemben - ha nem is helyspecifikus, illetőleg az új trendi kifejezéssel élve: „glokális”, akkor is kifejezetten a Manifesta számára készült. A geopolitikai reflexiót hangsúlyozzák a kurátorok által választott helyszínek is.

Laurent Grasso például Cartagena régi kőbonctani pavilonjában állította ki filmjét, a *The Batteria Projectet* (2010), amely a Cartagenát (egy időben Spanyolország legnagyobb hadikikötője volt) övező hatalmas erődrendszerrel mutat igen látványos képeket, hol kívülről, hol pedig belülről, változtatva ezáltal a grandiózus és a klausztrófób felvételeket, amelyekkel a nagyhatalmi illúziók és a harctéri szorongások világába egyaránt bevezet. És mindezt egy panoptikumot idéző centrális térben teszi, ahol a történelem testét és a memória lelkét egyaránt kés alá helyezi.

Egy másik tipikus helyszín a cartagenai börtön (ha eddig nem derült volna ki, akkor Marx és Freud mellett Foucault is ott kísértett a kiállítások jó részén), de rendeztek kiállításokat a helyi modern művészeti múzeumokban (CPS), a murciai régi vízimalomban (CPS), a régi főposta épületében (ACAF), és a tüzérségi barakkokban (tranzit.org) is.

Kifejezetten a barakk terére épített például Carla Filipe installációja, a *Desterrado* (2010), amely egy lepusztult mosdó padlóján öntötte finom betonba a murciai utcákon talált, elhagyott ruhadarabokat, emlékművet állítva ezzel az otthontalanságnak és a migrációnak.

Szavak

Az *Alkotmány Időszaki Kiállítás*hoz koncepciója minden heroikus és önironikus szándéka ellenére is elsősorban a szavakról szól, és szinte törvényszerűen megmaradt a szavak szintjén. Az alkotmány ugyanis nem jött létre a művészek aktív közreműködésének hiánya (illetve kanalizálhatatlansága) miatt, illetve nem úgy jött létre, ahogy elképzelték: kijelentések és állítások helyett főleg kérdéseket tartalmaz. A tranzit.org szekciója maga ennél sokkal komplexebb, magába foglalja nemcsak a Manifesta kérdéseit, de a közép-kelet-európai művészet avantgárd hagyományait is.

Példának okáért Cristina David *Time Machine* (2010) című műve egy román részecskefizikus szavain keresztül szembesíti a nézőt a hétköznapi és a kvantumfizikai valóság diszcrepanciájá-

val. A képek azonban nem sokat tesznek hozzá a szavakhoz. Természetesen nem illusztratívák, de „komplexitásuk” az én absztrakcióm korlátait speciel meghaladta.

Hasonlóan a szavak voltak igazán ütőképesek Neïl Beloufa (életkora igen jellemző a Manifesta antiinstitucionalista szellemiségére: 25 éves, és a művészek jó része 40 alatti) Malin forgatott filmjében (*Kempinski*, 2010) is, amely szintén igen szimpatikus ötletre épült. Az alkotó a helyi pástorokat faggatta (tudjuk ugye: globális) arról, hogy milyennek képzelik a jövőt, ami a posztkolonializmus összes sztereotípiáján túl is igen bájos szövegeket produkált, szürreális képek és egy konstruktivista ihletésű installáció keretein belül.

A képi megfogalmazás az Otolith Group *Drexciya Mythos* (2010) című művében sem érte el a szövegek, illetve a futurisztikus, progresszív, elektronikus zene komplexitását. Pedig az ötlet és a sztori igen erős: az évszázadok során tengerbe veszett emigránsok valamilyen úton-módon egy alternatív civilizációt hoztak létre a tengerek és az óceánok mélyén.

Az egész Manifesta egyik legreflexívebb műve, a Common Culture *The New El Dorado in Murcia* (2010) című filmje is a szavakra épített, illetve a beszédhelyzetek és a nézőpontok komplexitására. Meglehetősen humorosan, a nyolcvanas évek diszkóvilágát idézve szcenírozták újra a 19. századi grand tour eszmeiségét háromszereplős „sitcom”-jukban. Az angol turisták párbeszédei elsősorban a jelenlegi biennálé-turizmust tették neveltségessé, másodsorban meg az akadémikus elméleti nyelvet, amely mást se tesz, minthogy legitimálja az új intellektuális „burzsoázia” utazgatásait, partijait, és köldöknéző eszmeifuttatásait. De nemcsak azt, hanem a fogyasztás kultuszát, és az utópikus társadalomkritikai intenciókat is, melyeket lehetetlen komolyan venni a komikus figurák tolmácsolásában, akik rikító ruhákban, zselézett parókában, neveltséges tánclépésekkel fűszerezve tolmácsolják a néző felé a legnemesebb elméleti diskurzusokat.

A humor mellett a félig naturális, félig szürreális képi világ a legnagyobb erőssége Igor és Ivan Buharov *Kormányeltörésben* című „avantgárd” Super-8-as némafilmjének (2010) is, amelyet Domonkos István 1971-es költeménye inspirált. Az igen erős szöveg elé helyezett mozgókép ráadásul egy fura utazáson keresztül meglepően pontos és sűrű képet fest a szocialista valóság abszurditásáról, és arról, hogy mit jelent egy kultúrába és egy nyelvbe zárva sodródni a történelemmel és az ideológiákkal, amelyek mindig váratlanul „vágják nyakon” az embert, no nem azért, hogy szembe tudjon nézni a korlátaival, hanem azért, hogy nagyon gyorsan térjen vissza a valóságba.

Képek

A CPS „mediatizált” (vagyis a média technológiáira koncentráló, és azokkal dialógust kereső) koncepciója a *The Rest is History? (Ami Hátramarad, az Történelem?)* címet kapta. A történelem, mint konstrukció örökzöld téma, az információátadás medialitása szintén. A CPS hozzáadott értéke talán az „esztétikai zszurnalizmus” kifejezés lehet, melyet persze nem pejoratíván kellene érteni, de ez ugye nem könnyű.

A koncepció összességében arra törekszik, hogy kombinálja a tényfeltáró újságírás mélységet az elméleti kérdések érthető, „médiaképes” tálalásával. A Nyílt Titkok Kamrája általában akkor funkcionált jól, amikor kellően spektakuláris lett, mint Grasso és Tsivopoulos esetében, vagy például a 2004-es madridi, al-Kaida terroristaakció (11-M) képzőművészeti szcenírozásakor, vagy az afganisztáni háború képeinek felidézésekor. Miközben az utóbbiak nagyon markánsan megjelentették az illusztrativitás veszélyét is. A humor és az irónia viszont esetenként — már ha a téma engedte — ezen a problémán is enyhített.

Az ACAF-os Pablo Bronstein például látványosan és ötletesen konfrontálta fantasztikus „öszvér-épületeiben” a spanyol és az iszlám kultúrát (*Islamic Culture in Southern Spain — 1000 Years of Celebration*, 2010). A Giovanni Battista Piranesi és a politikai karikatúrák szellemiségét kombináló akvarellek grafikussága ráadásul igen üdítően hatott a túlnyomóan mozgóképekre épülő kritikai biennálén, amely lassan már filmfesztiválnak is elmenne, pláne ha egy picivel több képzőművész-sztárt hívnának meg rá, mert kurátorok aztán voltak ott rendszeren.

A néhány kisebb sztár közül feltétlenül ki kell emelni Willy Dohertyt, aki valóban egy híréhez (kétszer jelölték Turner Prize-ra) méltó művet állított ki. A *Segura* (2010) című videoinstalláció gyönyörű képeket vetített Murcia folyójának, a Segurának partjairól és hídjai alól az ACAF szekciójában. HD-minőség, kiváló beállítások, szemet gyönyörködtető színek, modernista ipari geometria, melyet időről időre „elrondít” a szemét, és annak termelője: a murciai hajléktalan.

Cartagénában pedig — szintén ACAF — az ARQUA (a tengeralatti archeológia múzeuma) spanyol nívódíjas épületében a 27 éves Mariusz Tarkawian álmódott egy nagyot filctollal a falra. Úgy 20 négyzetméteren, jó négy méter magas háromszögbe komponálva — remek háborús részletekkel fűszerezve — a város, Cartagena történelmi allegóriáját rajzolta meg (*History of Cartagena*, 2010). Murciában pedig igazán kitűnő, kicsi ceruzarajzokon teremtette meg az egész Manifesta allegóriáját: *Looking for Art / Anticipation in Art* (2010). Tarkawian a régi főposta lepusztult épületében több mint száz szellemes karikatúrát szentelt annak, hogy „reprodukálja” alkotótársai korábbi, jelenlegi és jövőbeli (!) manifestás műveit.

Miközben Doherty vagy Grasso a spektakulummal kacérkodva még kritizálni is képes volt, addig Tarkawian és a Common Culture sikeres példái alapján mégiscsak úgy tűnik, hogy — a társadalomkritikai intenciókon túl, és a valós társadalmi szerepvállaláson innen — a kortárs képzőművészet leginkább ahhoz ért, hogy önmagát analizálja.

Ez azonban csak akkor lesz látványos, ha a néző ismeri az akadémikus diskurzust, és végigragta magát a Manifesta összes művén, ami az ideológiák és a mikrotörténetek keresztütésében nem egyszerű feladat, de legalább közben kap néha egy kis tapasztalatot vagy tortillát, már ha olyan szerencsés, hogy kritikusnak, kurátornak, vagy kiállító művésznek mondhatja magát.

Maja és Reuben Fowkes

ÚJ MAGASLATOKRA TÖRVE

Manifesta 7

„Most megtörténik” — ezzel az ígéretes mottóval nyitotta meg kapuit idén júliusban Trentino és Dél-Tirol hegyvidéki tájain merészen a Manifesta 7. Az európai biennálé eddigi legszélszörtebb esemény-kínálatát négy helyszínen láthatjuk, melyek egymástól több mint 100 km-re, az ókori római, illetve germán birodalmakat összekötő történelmi útvonal mentén helyezkednek el. Az Alpokban található hatalmas erőd, a Habsburg Fortezza fekszik legmagasabban, és ez az egyetlen hely, ahol a Manifesta összes kurátora közös vállalkozásba fogott. A másik három helyszínt külön kurátor-csoportok kapták: Bolzano a Raqs Media Collective szárnyai alá került, Anselm Franke és Hila Peleg Trentóban kapott szabad kezet, Adam Budak pedig Roveretóról gondoskodott. Összesen 180 résztvevő művészt hívtak meg.

A nagyszámú kurátor, művész, illetve helyszín akár arra is engedhetne következtetni, hogy az idei Manifesta a mustra korábbi sikersorozatát hivatott feléleszteni a két évvel ezelőtt az utolsó pillanatban lefűjt ciprusi kiállítás rossz emlékét követően, melyre egyúttal fátylat is borít.

A Manifesta kísérleti jellege leginkább Fortezzában érződött, ahol a kurátorok lényegében művészek nélküli kiállítást hoztak létre. A *Scenarios (Forgatókönyvek)* című kiállítás alapja összesen tíz interdiszciplináris szöveg olyan szerzőktől, mint Mladen Dolar szlovén filozófus vagy Saskia Sassen holland teoretikus. A szövegek különféle „hallgató pontokon” kerülnek bemutatásra hangszórók, fülhallgatók, illetve fakorongok segítségével.

A kiállítás anyagtalansága révén figyelmünk az építészet festőiségére és a hegyszoros széléről a sebes folyó fölé tornyosuló erőd látványos fekvésére összpontosul. Másrésztől a sokszor nehezen hallható hangzó forgatókönyvek szinte anyagtalank maradnak. Ahogy egy látogató megjegyezte: a kiállításon a legérdekesebb hang a zubogó víz és a szél zaja. Az erőd egyik kaszárnyája moziateremként funkcionál, ahol a kurátorok intelligens ellenpontként öt némafilmet vetítenek. Saját nyilatkozatuk szerint elképzelésük az volt, hogy megfigyeljük, „mit hallunk, amikor nem muszáj látnunk, és mit látunk, amikor nem muszáj hallanunk.”

Bolzano iparterületén az új-delhii Raqs Media Collective csapata kúrálta a *The Rest of Now (A ma maradéka)* című kiállítást. Arra vállalkoztak, hogy felfejtsék az idő jelentését, a modernista sebességörületet, és korunk lassítási iránti vágyát, hogy körbejárják az emlékezet és az amnézia problémakörét, miközben továbbgondolják a maradvány fogalmáról alkotott elképzeléseiket: mi

marad, miután minden mást eltávolítottunk? Kiindulópontjuk egy 19. századi botanikus tanulmánya a Római kolosszeum növényvilágáról (Richard Deakin: *Flora of the Colosseum of Rome*, 1855), amely katalogizálta a római amfiteátrum biodiverzitását: a Raqs Media Collective hasonló projektbe kezdett a használaton kívüli alumíniumgyár területén.

Jorge Otero-Pailos spanyol építész *The Ethics of Dust (A por etikája)* című munkájához lenyomatokat vett a gyár ablakpárkányait borító, egészen a mussolini-korszakig datálható porrétegekről. Ez a munka a történelem eltörlésére hívja fel a figyelmet, ami a helyszínek kitakarítása és helyreállítása révén megy végbe, illetve rámutat a megőrzés mint ellenkulturális gyakorlat jelentőségére.

A norvég páros, Reinhard Kropf és Siv Helene Stangeland ugyancsak a helyszínspecifikus megközelítés mellett döntött: *The Naked Garden (A csupasz kert)* című munkájukban a gyár falain burjánzó gombák nyomában lyukakat fúrtak a falakba, hogy fénnel és nedvességgel táplálják őket, megőrizve élőhelyüket. A kiállításon szereplő többi munka különféle földrajzi és konceptuális kontextusokban ragadja meg a maradvány fogalmát. Az argentin Judi Werthein *Secure Paradise (Biztonságos Éden)* című filmje betekintést nyújt egy Chilében élő zárt német kolónia világába, kiemelve tisztaságmániájukat és erős munkaetikájukat.

Az egyik legprovokatívabb installáció a mexikói Teresa Margollesé: a *Sudor y Miedo (Verejték és félelem)* című munkát csak azután tapasztalhatjuk meg, miután beléptünk az üres szobába és a szemközti falon elhelyezett címkéről értesültünk róla, hogy a szobát azzal a mexikóvárosi hullaházból származó vízzel párasították, amellyel ott boncolás előtt a hullákat mosták. Habár a munkák nagy része a múlttal foglalkozik, a *The Rest of Now* a leginkább jövőbe tekintő, szabadsággal és élettelleliséggel átítatott kiállítás.

A látszólag egyszerű címmel (*The Soul – A lélek*) és teátrális alcímmel (*Much Trouble in the Transportation of Souls – Gondok a lélekszállítás terén*) ellátott kiállítás, melynek kurátora Anselm Franke és Hila Peleg, egy trentói üres postaépületben került megrendezésre. A modernizmus és a „white cube” újraélesztése iránt erősen elkötelezett kiállítás minden erejével megpróbál felülemelkedni a Palazzo delle Poste épületét alkotó számtalan kis irodahelyiség magától értetődő helyspecifikusságán.

Kiállításuk alapjául azt a 16. századi tridenti zsinatot veszik, amelyik elindította az ellenreformációt, és, hogy az egyén legmélyebb gondolatai se maradhassanak rejtve, jobban megerősítette a gyónás doktrínáját. A kurátorok azonban megálltak a metafora és a metafizika szintjén ahelyett, hogy ezt a történelmi eseményt napjaink tolakodó biopolitikájának lehetséges előfutaraként vizsgálták volna.

Az egyetlen mű, amelyik explicit módon foglalkozik a lélek biopolitikai dimenziójával, Maria Thereza Alves, Jimmie Durham és az antropológus Michael Taussig *Museum of European Normality (Az európai normalitás múzeuma)* című munkája, amelynek része egy „nem-vendégkönyv”, ami az Olaszország felé úszva tengerbe fulladt névtelen menedékkeresők pusztá száma adatait tartalmazza, és felhívja a figyelmet azokra, akik kívül esnek az európai ideálon.

A kiállítást jobban jellemzi Joachim Koester *Tarantism (Tarantizmus)* című fekete-fehér videóinstallációja, amely a delírium (beleértve a tarantella-csípést is) táncsaló gyógyításának középkori szokását idézi, és amelyben az őrző tánc a test titkainak felfedezéseként jelenik meg; vagy Ria Pacquée *Entre Nous Quelque Chose Se Passe (Valami történt közöttünk)* című filmje, melyben európaiak távolkeleti légzés- és mozgástechnikákat gyakorolnak különböző parkokban, ritmikus kommunikációt alakítva ki rokon lelkeik között.

Rovereto az utolsó helyszín, ahol a kiállítás további két iparterület, egy régi kakaógyár és egy dohánygyár között oszlik el. Adam Budak szekciója, a *Principle Hope (Remény-elv)*, elméleti utalások színes skálájára alapoz, Ernst Bloch „remény-elvétől” egészen Kenneth Frampton kritikai regionalizmusáig. A tágas Manifattura Tabacchi területén elhelyezett művek szépen beleilleszkednek a kiállítás tág gondolatkörébe, amelyben megférnek egymás mellett a hétköznapi tárgyakat a posztindusztriális esztétika kontextusába helyezendő elektrotermikusan felbuborékosított fazekak és serpenyők, illetve a modernista utópiák hanyatlását hirdető hatalmas fekete léggömbök az udvar felett, de akad hely újrafogalmazni a futurizmus helyi örökségét is szegényes anyagokból készült papírmaszkokkal és szobrokkal.

Az egyik legszebb munka Guido van der Werve filmje, a *Nummer Acht. Everything is Going to be Alright (A nyolcadik. Minden rendben lesz)*, amelyben a Finnország partjainál egy jégtörő hajó előtt néhány lépéssel sétáló művészt ábrázoló megbabonázó képsorok a remény törekénységét sugallják.

A másik helyszín, az Ex-Peterlini, Erhardt Miklós és a Kis Varsó *La Nave dei Folli (Bolondok hajója)* című videómunkájának ad otthont, meglehetősen mostoha körülmények között, ugyanis a videó hangját elnyomja egy másik kiállított film. Kítűnően kivitelezett munkájuk a befogadó épület közelmúltjának történetéből merít, ugyanis a helyszín felújítása előtt foglalt ház volt, helyi anarchisták lakták. A művészek rögzítették elbeszéléseiket, és, nehogy ellenállásuk gyakorlásából látványosság váljék, magyar aktivistákkal, magyar helyszínen rendezték újra a történetet.

Egy másik érdekesen kapcsolódó munka Claire Fontaine neonfelirata, *We are with you in the Night (Veletek vagyunk az éjszakában)*, amely az 1970-es években elterjedt grafittit ismétli, mely az olasz politikai foglyok iránti szolidaritást volt hivatott kifejezni (bár az alatta olvasható címke szívesebben illeti e mondatot a „kétértelmű” és „bizonytalan” jelzőkkel).

Bizonyos mértékig úgy tűnik, hogy a Manifesta 7 a kétértelműség, a többféle olvasat és a poszt-politikum talaján kíván utat törni, konstans hivatkozási pontként a modernizmust és a régióspecifikus futurizmust véve ahelyett, hogy a régió, illetve Európa mai kritikus állapotával nézne szembe. Vajon azért van ez, mert a Manifesta 6 túlpolitizált törekvései olyan katasztrófális eredménnyel zárultak, vagy pedig egyszerűen az idejű Manifesta célkitűzése, hogy tágasabb trendeket kövessen?

Tatai Erzsébet

HOGYAN CSINÁLJUNK VILÁGOT?

Az 53. Velencei Biennálé

Az ma evidenciának számít, hogy a művészet inkább világteremtés — melynek szükséges alapfeltétele a kreativitás és kritikai gondolkodás —, mintsem a “valóság” leképezése, luxuscikkek előállítására. Világteremtésben határozni meg tehát egy kiállítás koncepcióját minimum komolytalan. A kiállítás címe ugyanis: *Making worlds (Világok teremtése)* — és a főkurátori állásfoglalásban Daniel Birnbaum nem is megy tovább lapos általánosságoknál.

Évtizedek óta kérdés, hogy lehet-e egyáltalán egy határozott koncepciót (ha mégoly érdekes is) ilyen hatalmas kiállításban megvalósítani. Évek óta találkozunk különféle kurátori elképzelésekkel, és általában az a benyomásunk támad, hogy ha van is jól artikulált koncepció, az csak többé-kevésbé valósul meg; részben a művek eltérő kvalitása, részben nagyfokú divergenciája miatt (a kasseli *Documenta 11* tanulsága szerint egyébként lehet - csak hát nehéz).

Az idei velencei biennáléval sem az önmagában a baj, hogy nem lehet szép, kifejtett koncepciót olvasni, hanem az, hogy nem rajzolódott ki — a művekben, a művek által — semmi, nem volt sodrása a művek elrendezésének és nem volt egy igazán átütő alkotás sem. Úgy látszik, mégis szükség lenne egy jobban kigondolt, körülhatárolt — némileg persze diffúz, vagy elágazó — koncepcióra; mert ha ez nincs, az a kiállítás minőségében üt vissza.

E világteremtés koncepció eredményeképpen a l’art pour l’art győzelme látszik megvalósulni - és ettől talán nem független, hogy a modernizmushoz kapcsolható művek egy csoportja szőtte keresztbe-kasul a két központi kiállítást. A kis monászok együttesében bizony, talán törvényszerűen, nincs politikai mű (illetve akad egy-két felejthető), társadalmi felelősséget vállaló alig, és kevés az egyáltalán bármire (a művészetre magára is) reflektáló munka. Ha átütő művek nem is, de figyelemre méltók azért előfordultak.

Szerencsés volt talán az Arsenalében kezdeni, ott ugyanis még nem tűnt fel a koncepció lapossága — ami a Giardini-beli főpavilonban ordító volt —, mivel az Arsenale a lezserebb, a divergens hely; az első benyomás ezért hasonló volt a korábbi biennálékéhoz — azaz voltak olyan munkák, amik megszólítottak és olyanok, amik nem, sőt, ez az arány nem is volt rossz. Az összképet azonban rontotta az a “véletlen egybeesés”, hogy több “nagy” nemzeti pavilon is igen unalmas volt.

Véletlen, mivel az egyes országok kiállítása nem feltétlenül kell, hogy összefüggésben legyen a főkurátor által két helyszínen rendezett gigantikus kiállítással. A francia (Claude Lévêque) didaktikus, az angol közhelyes (Steve McQueen egyébként szép, melankolikus videója az üres, téli Giardiniről biennálés kontextusban kicsit kevés), a német (Liam Gillick) és az amerikai (Bruce Nauman) unalmas. Ezt nem menti, hogy a “legjobb pavilonnak” járó Arany Oroszlán díjat idén az amerikai kapta — egy retrospektív kiállítással. Ez így visszamenőleg mintha kicsit le is értékelné a magyar pavilon két évvel ezelőtti Arany Oroszlán-díját.

A modern művészet keresztülszövi a kiállítást — részben formalizmusa révén, részben a kreativitás, részben a neoavantgárd újítás szellemében. Van olyan mű, ami egyenesen a modernizmus és a neoavantgárd idejéből származik, mint például John Baldessari: *Six Colorful Inside Jobs*¹ (1977) című videója — a központi pavilonban; van olyan mű, melynek alkotója a modernizmus szellemiségét megszakítás nélkül folytatta, mint Lygia Pape munkája és Cildo Meireles *Pling plingje* (6 színes szoba, 6 monitor, térinstalláció, 2009) az Arsenáléban.

A későbbi művek a modernizmus örökségével operálnak: Carsten Höller *Swinging Curve*² című építészeti ihletésű hófehér, spirális folyosója és képei (2009), Ulla von Brandenburg *Singspiel*³ című fekete-fehér filmje — drapériákból kialakított labirintusával együtt (2009) —, mely le Corbusier 1928-ban épített Villa Savoy-ában játszódik. Sara Ramo *Nearly full — nearly empty*⁴ kétszatsornás videóján minimál eszközökkel és mozgással, egy téglaburkolatú tér két sarkán rejtélyes alig-események történnek.

Akad újmodernista munka (Tomas Saraceno), és van, ami kis nüansszal gondolja tovább a modern művészetet. Ilyen a Thomas Rehberger tervezte techno neo-op kávézó a főpavilon megnövelt épületében, ahol a tájékozódást is nehezítően vibrál a teljes térfestés és berendezés. Néhány alkotás — bár nyilvánvaló a forrása — kritikai távolságot tart, vagy inkább ironikus-kritikus olvasatot kínál (mint Sherrie Levine-é - a főpavilonban), végül olyan is van, ami látszólag nem szakad el forrásától, mégis apró eltérések révén gyökeresen új gondolkodást fed fel.

Anya Zholud *Communications* című installációja (2009) az Arsenale előterének fehér mennyezetén, majd sötét, téglafalának tetején, másutt fehér lapokon, különböző hosszúságú — meg-megszakadó (vagy csak újból felbukkanó?) drótkötegekből áll. A mű a minimalizmust és annak “lág” vonalát, de a technicizmust is idézi, mégis (bár nem túl szofisztikáltan) a megszakítottság által kételyeinek ad hangot.

1. Hat színes beltéri munka
2. Módosító kanyar
3. Daljáték
4. Csaknem tele-csaknem üres

Egy-egy nagyszabású, voltaképp egyszerű formákból és homogén anyagból konstruált térinstalláció fogadott mind az Arsenaléban, mind a Központi Pavilonban: az Arsenale első sötét térhasábjában materializálódott fénysugarakként jelentek meg Lygia Pape (*TTÉIA I C*, 2002) reflektoroktól megvilágított, aranyló, rézhuzalokból feszített karcsú négyzetes ferde és egyenes hasábjai, melyek színpadiasan szeltek át a teret. Tomas Saraceno a főpavilon legnagyobb fehér termét kitöltve, fekete, elasztikus szálak kifeszítésével hozta létre geometrikus, egyenes szakaszokból felépített hatalmas gömbalakzatait (*Galaxy forming along filaments, like droplets along the strands of a spider's web*⁵, 2008).

A szintani lecke, úgy látszik valamiért fontos volt: John Baldessari videóján (1977) egy kis zárt szobát minden nap a szivárvány másik színére fest át (pirostól az ibolyáig) az akkor - a vágásoktól — gyorsan pergő képsorok még ma is humorosan hatnak. Cildo Meireles vörös falútól az ibolya színűig terjedő, egymásba nyíló boxai és a bennük elhelyezett komplementer színeváltós monitorok kellemes hatásúak ugyan, de egy 15 éves tanuló szintanórai demonstrációján nem mutat túl.

Iván Navarro Chile képviselőjében kiállított *Death Row*-ja⁶ 13 alumínium fülkéből áll, melyeket — ugyancsak színes neonsövek szegélyeznek, vöröstől az ibolyáig, így kísértetiesen emlékeztetve — címe révén ellenben kifigurázva — az előbbi szintanleckéket. Sherrie Levine monokróm táblaképei: *Melt down (After Yves Klein*⁷, 1991) más színűek ugyan, mint az előzők, ám a nagy férfiművész módszerét kisajátítva ironizál e fajta végletes redukción — is.

A modernizmus újraértelmezéseire más nemzeti pavilonokban is találunk kitűnő példákat. Az egyik — nekem szimpatikus — örökséggel, a művészi ökonómiával élnek latin-amerikai művészek. A guatemalai Dario Escobar *Kukulkan* című műve (2009) hosszában elvágott, felfüggesztett és egymáshoz kapcsolt bicikligumikból állt, azok mint megannyi kígyó tekeregtek — ökonómia, újrahasznosítás egyik oldalon — és e “minimális” beavatkozással történő áttelekítés a másikon.

A kubai Carlos Garacoia *Bend City*-je⁸ (2008) raszteres rendben álló, piros és fehér kartonokból — egyenes vonalak mentén és többnyire derékszögekben hajlított — “házakból” áll: szellemes, modernista egyszerűség, precíz mérnöki munka egyfelől, másfelől pedig a makettméret, a hatalmas mennyiség, a társadalmi jelentésű szinkód és a cím együtt ironikus kritikai felhangokkal gazdagítja, értelmezi át az elsöre “iskolásan” egyszerűnek tűnő munkát.

5. Vékony szálak mentén formálódó Galaxis, mint cseppek a pókhálón

6. Halál sor

7. Beolvastva (Yves Klein után)

8. Hajtogatós város

A kínai Quiu Zhijie *Dominója* faágszerűen elrendezett, különböző méretű falapokból áll, melyek sorban eldőltek, a legnagyobb kivételével — ez a lap vagy a dőlés határán van épp, vagy a mű alcímével (*The small Knocking down the Big Wood*⁹) ellentmondásban — ellenáll. A mű nem is “tartalmánál”, mint inkább nagyvonalúságával hat: 30 x 20 méteren terül szét a fűvön.

Kis színes monokróm (sárga, piros, kék, zöld, fehér) díszes, de kommersz keretekbe foglalt olajfestményekből álló falnyi installációjában He Sen *The world of Taiji*¹⁰ (2009) egyszerre reflektál a kínai festészetre és az európai modernista hagyományokra, amennyiben a képek homogén felületét alig láthatóan kalligrafikus vonalak szántják, melyek hagyományos kínai festmények indáit, növényeit idézik.

A rossz összbnyomást az olasz és a Velence-pavilonban bemutatott produkció tetőzte be azal, hogy giccesek halmazát vonultatta fel — a levitézlett transzavantgárd stílusában létrehozott festményektől, a kortárs nyelvet ismerő videókon át objekttekig (olasz pavilon); a “letisztult” modernizmus lapos közhelyeitől (Velence pavilon — belül) a színpompás üvegtünetményekig (kívül).

Hogy a nyílt kereskedelmi szemlélet-e az oka, azt nem firtatnám,¹¹ mivel legalább Baxandall óta az is evidencia - és szemforgatás elleni óvintézkedésként leszögezendő —, hogy művészet (csak) ott van, ahol pénz is van; az is szükséges, de nem elegendő (soha nem elegendő — élcelődhetnék) feltétel.

Ennél fogva nem lehet alapja a művészeti kritikának az, hogy fellépnek-e gazdag vásárlók vagy nem, kik azok, akik erőből (pénzből) hoznak művészetet. Ugyanis nem közvetlenül, hanem egy bonyolult, hosszú időn át tartó, változó viszonyrendszereken átszűrődő, mindig más és más képet eredményező összefüggés áll fenn pénz és művészi produkció között. Ez persze nem jelenti azt, hogy ez a viszony elemzés tárgya ne lehetne, sőt!

A Giardiniben ezzel szemben üdítő volt a holland pavilonban Fiona Tan szereplése és jó néhány kelet-európai munka. Fiona Tant — mint mindig — az emberi sors érdekli. (Nehéz leírni:) költői és szép videóin egy kibontakozó és egy már lefelé tartó női élet; menekültek világa tárult fel; fekete-fehér állóképekből loopolt digitális képsorain pedig az élet mikrotörténései villantak meg.

A cseh és szlovák pavilont Roman Ondak *Loop* című munkájával alakította át: az ajtókat eltávolítva és a Giardino vegetációját ültetve belülrre — szellemesen relativizálva kint és bent viszonyát.

9. A kicsi fellöki a nagy fát

10. Taiji világa

11. Ahogy azt a Műértő 2009. július-augusztusi számában több szerző is véli: András Edit, András Gábor, Bán Zsófia.

A szerb Zoran Todorovic *Warmth*¹² című installációját meleg takaróbálák alkották, a takarókat — a melléte pergő videoképekből tudhatóan — fodrászatból összegyűjtött hajakból nemeztették.

A román Stefan Constantinescu *Troleibuzul 92*¹³ című videója vérfagyasztó kis — amúgy realista — abszurd: egy féltékeny, leszámolásra készülődő férfi mobiltelefonos “monológját” halljuk egy Bukarest utcáin közlekedő troliból. A történelemre érzékeny munka volt a török pavilonban (Arsenale) Ahmet Ögüt és Banu Cennetoglu *Exploded City*-je,¹⁴ ami szöveges, képes kutatási dokumentációból és egy nagyobb városmakettből állt, melyet felrobbantott épületek makettjeiből montíroztak össze.

A fő pavilonban Öyvind Fahlström *Dr. Schweitzer's Last Mission*¹⁵ (1964-66) című, pop artból származó, gazdag, játékos, humoros installációja mutatkozott inspirálónak, valamint Gordon Matta-Clark érzéki konceptuális videója és rajzai a *Trees*¹⁶ sorozatból (1970-74). Mintha ez előbbire rezonálna Jan Hafström *The Eternal Return*¹⁷-je (2003) az Arsenalében: Formára vágott MDF-lapokra festett kulturális ikonjainkat keverte világszerte ismert (művész)nevekkel, hétköznapjaink sajtójából kiemelt képekkel. Három falnyi humoros installációja számos asszociációt, átjárást nyújt magas és populáris kultúra, jelen és múlt között.

A növényi környezettel, fákkal, virágokkal és vegetációval kapcsolatos művek az Arsenalében és a biennálé számára újólag átadott kertjében enyhén szürreálisak, mint William Forsythe *The Fact of Matter*¹⁸ című torna-gyűrűkből álló installációja. A most megnyitott kerti házba helyezték — használható — játékszerek ebben az együttállásban meglepőek, így hangsúlyossá váló mesetársaság mivoltuk és a kerti ház romantikájának kontrasztja hatott.

Ahogy itt a környezet aurájával együtt vált varázslatossá a tornaeszközök halmaza, úgy rontotta le a nem megfelelő elhelyezés Sheela Gowda *Behold*¹⁹ című hatalmas installációját, melyben több méternyi, rituálisan levágott fekete hajból font köteleken acél lökhárítók lógtak. Ez ugyanis egy igazi, white cube-ba való munka, melynek csak a környezettől való vizuális elvonatkoztatottságában jönnének elő értékei, ám az Arsenale vizuálisan erős tere elnyomta — mégha fehérre festett fal-szakaszra függesztették is.

12. Melegség

13. 92-es trolis

14. Felrobbantott város

15. Dr. Schweitzer utolsó küldetése

16. Fák

17. Örök visszatérés

18. Szójáték. A Matter of Fact (valójában, tényszer en) kifejezés módosítása

19. Figyelj

20. Emberi lény

A kulturális identitás kérdésével csupán néhány mű foglalkozott, így a kameruni születésű Pascale Marthine Tayou *Human being*²⁰ című teremnyi, videókkal, objekttekkel és szobrokkal dúsitott installációja, mely egy afrikai falut idézett cölöpházaival, régi és új rítusaival. Jorge Otero-Pailos *The Ethics of Dust*²¹ című munkáiban az épületekre telepedő port a restaurálásból ismert módszerrel választja le. Ez esetben — helyspecifikusan — a Dózse Palota homlokzatrésztétét rajzolta ki a latexre átemelt por.

Humoros reflexió Chen Yun *Constellation No.3* című installációja: egy sötét terem padlójára helyezett rengeteg háztartási és személyi elektronikus eszköz ledjei az éjszakai égbolt csillagainak technicista, földi tükörképei. A munka elhelyezése is kiszámított volt: az előző, világos teremből érkező néző először csak a csillagképet látta, a többi csak akkor vált láthatóvá, amikor a látogató szeme átállt a sötétre.

Velencébe azért érdemes volt elutazni, a városban nyáron többek között Rebecca Horn (*Fata Morgana*, Palazzo Bevilacqua La Masa), Mona Hatoum (Fondazione Querini Stampalia), Peter Greenaway (San Giorgio Maggiore kolostora) kiállítása volt látható. Mindenesetre az is elgondolkodtató, hogy egy magányűjteményt bemutató kiállítás (Francois Pinault-é a Palazzo Grassiban és a Punta della Doganában *Mapping the Studio*²² címmel), koherensebb, feszültséggel telibb, mint maga a Biennálé.

20. Emberi lény

21. A por etikája

22. A műterem feltérképezése

Maja és Reuben Fowkes

NE REKLAMÁLJ!

„Ne reklamálj!” — ez a török nemzeti pavilon üzenete, jóllehet, kevés olyasmit találunk az 52. Velencei Biennálén, ami előtt térdre kellene borulnunk. A Giardini színpompás pavilonjai jelenítik az elsődleges vonzerőt; a nemzetek közötti barátságos versengés szelleme belengi a sajtóbejelentő hektikus ritmusát oldó fogadásokat és partikat is. Az Arsenale központi kiállítását, úgy tűnik, akként alakították, hogy ne túlzott lelkesedést, mint inkább valami szemlélődő, intelligens reakciót váltson ki, a „lassú művészet” szellemében. Az eredmény egyfajta hangfogós kommentár egy olyan kortárs művészettől, amely sem meghódítani, sem lelkesíteni, sem látványosságot létrehozni nem akar.

Az amerikai kurátor, Robert Storr szlogenje, a „*Gondolkodj az érzékeiddel — Érez a szellemmeddel*” ideológiailag semleges légkört teremt, melyben nincs hely komolyan mérlegre tenni a társadalmi és politikai valóságot. Ezt az alapvetően konzervatív nézetet fejezi ki a kurátori állásfoglalást is, melyben Storr elutasítja az „átfogó ideológiai és teoretikus felvetéseket”, egy a művészettel szembeni primér attitűdöt képviselve, amely szerint „minden mű önmagáért beszél”. A kiállítás-látogatót tehát nem terhelik elemző szövegek, képaláírások és színes grafikonok; úgy lépkedhet végig a teremben, hogy nem kell folyamatosan szembesülnie egy túlbuzgó kurátor meta-narratívájával. Storr nem akar további jelentést generálni a művek viszonyba állításával, ehelyett lehetőséget kíván teremteni egyszerre „harmonikus és disszonáns” együttállások kialakulására, hogy ezzel is tovább erősítse a „különböző nyelveken alkotott” munkák változatosságát.

A kiállítás globális áttekintést nyújt; kevés kísérlet történik, hogy az egyes munkák komplexitása az elkészültük helye és ideje viszonyában is megmutatkozzon. Andrej Monasztirszkij *Kollektív akcióit*, amelyeket a művész a hetvenes években Oroszország távoli vidékein hozott létre, most zavarba ejtő módon újra elővezetik Velencében. A misztikus szabadtéri happeningek új helyszíneit immár a „google earth” segítségével jelölik ki. A klasszikus kelet-európai konceptuális műnek ez a divatos újrahajszosítása az Arsenale kiállításán megfosztja azt minden történeti jelentésrétegetől.

Ha mégis van Storr kiállításának valamiféle vezérelve, akkor az vélhetőleg a háború és a halandóság. Ez jelenik meg Charles Gaines *Légi szerencsétlenség* óra című munkájában — ebben a kinetikus plasztikában, ahol egy repülőgép zuhan le időről-időre a felhőkarcolók között —, de érezzük jelenlétét a kibombázott épületeket soroló számtalan fotóban, Nedko Solakov végtelenül értelmetlen kutatásában, melyet a hamisított bolgár kalasnyikovok nemzetközi kereskedelme útvesztőiben végzett, vagy Neil Hamon érzékeny katona-portréiban. Valahogy mégis mindig va-

laki másnak a háborújáról van itt szó: a rombolás helyszíne Belgrád vagy Beirut, véletlenül sem Bagdad. Rosemary Laing szögesdróttal elkerített, illegális bevándorlók számára létesített táborokat ábrázoló fotói Ausztrália Isten háta mögötti vidékén készültek, nem Guantanamo Bay-ben. A közvetlen módon elgondolkodtató munkákban szegény kiállításon Yang Zhenzhong *Meghalok* című opusza keretében hat vetített képen nézhetjük, amint mindennapi emberek, félbeszakítván napi tevékenységüket, a címben jelzett velős megállapítást közlik a kamerával. A másik monumentálisan tálalt videó Paolo Canevari bombasztikus kreálmánya, amelyben egy fiút látunk egy koponyával futballozni, lebombázott romok között; a haláltánc-motívum jól adja magát a legbámulásosabb metaforikus értelmezéseknek.

Az Egyesült Államok nemzeti pavilonja is sikeresen kerüli meg a valós globális problémákat azzal, hogy egy olyan művészt állít ki, akinek társadalmi és politikai kritikáját hirtelen halála még a 90-es évek közepén befagyasztotta. Felix Gonzalez-Torres *Amerikája* első pillantásra szerethető, bár marad a kétség: vajon mennyire őszinte dolog feltámasztani egy kubai születésű, meleg konceptuális művészt és kultúraaktivistát, mint az USA nemzeti reprezentánsát? Filozófiai értelemben ugyan semmi baj a felvetéssel, hogy egy halott művész munkája is lehet kortársi, valahogy mégis az jut az ember eszébe, hogy ha a művész ma élne, bizonyosan gondolkodott volna a világon a távozása óta eltelt időben is, egyrészt a környezet-tudatosság szempontjából — az ingyenes plakátok végtelen készlete ma már kevésbé vonzó gondolat —, illetve a kilencvenes évek indentitás-politikája helyébe lépő „háború a terror ellen” globális hatásaival kapcsolatban.

Kurátori szempontból a legtöbb vitát a holland pavilon gerjesztette. Maria Hlavajova egy három részből álló projektet képzelt el, melynek elemei a pavilonban rendezett kiállítás, egy ambiciózus kiadvány, illetve a még az ősszel, Hollandiában szervezett előadás és eseménysorozat volt. A művész, Aernout Mik munkája, a *Polgárok és alattvalók* valódi problémákra és valós politikai kérdésekre látszik utalni, úgymint az ország viszonya a bevándorláshoz, félelemhez, erőszakhoz és nemzetbiztonsághoz. Felteszi a kérdést, hogy miféle állampolgárok és alattvalók akarunk lenni, ugyanakkor kijelenti: „a művészet nem szorítható vissza az ideájára”. Hozzáállását jól szolgálja jellegzetes módszere, amely megrendezett film-jelenetek és valós helyzetekben felvett dokumentumok szembeállítására épül.

A másik pavilon, amely — részben a napi DJ -és tequila-partiknak köszönhetően is — a figyelem homlokterébe került, minden idők első mexikói pavilonja volt, amely a legextravagánsabb és legromantikusabb velencei palotában rendezkedett be. Rafael Lozano Hemmer *Vannak dolgok, amik gyakrabban történnek, mint mindig* című kiállítása éppen ide illik, és jól használja a kínálkozó lehetőségeket. Táncoló székei, a rádió-fal, az elektromos szem és a villódzó villanykörtek mind a szó igazi értelmében interaktívak — tudomány és művészet mintaszerű fúziójának vagyunk tanúi.

A Villa Litvánia az egykori római Litván Nagykövetség érzékeny politikai kérdéséből indul ki. Az épületet Mussolini 1940-ben adta át a szovjeteknek, így azt ma az „utolsó megszállt litván terület”-ként tartják számon. Nomedas és Gediminas Urbonas projektje erre a diplomáciai anomá-

liára kívánja ráirányítani a figyelmet egy szeptemberre időzített Velence-Róma békegalamb-versennyel, valamint a pavilon sűrű kiállítási anyagával. A litván pavilon ausztrál születésű kurátora, Simon Rees maga bábáskodott az első csoportnyi galamb felengedésénél, egy a Giardini mellett horgonyzó uszályon. Az olasz, litván, lengyel és orosz illetőségű galambok a szemünk láttára köröztek a Szent Márk tér felett, látszólag nagy kétségekkel avval kapcsolatban, hogy merre is induljanak.

Az egyik legnagyobb csalódást okozó pavilonnak — a középszerűek tengerében, mint a spanyol, a német, a kiegyensúlyozatlan orosz, a bánatos görög, az időkapszulába zárt osztrák — a brit pavilon bizonyult: Tracey Emin mint Nagy Kriszta olcsó kiadása. A lengyel nemzetközi sztárművész, Monika Sosnowska bemutatója sem sikerült meggyőzőre, ahogy az is rejtély marad, hogy mit akartak vajon a csehek avagy szlovákok mondani a maguk pavilonjával.

Hogy valami komoly dolog is maradjon az idei Biennáléból, fejezzük be Libanon első velencei bemutatkozásával: pavilonjuk a közvetlen valóságról beszélt, egy összefogott csoportos kiállítás keretében. Ebből is kivált Walid Sadek műve, a *Virrasztás a holttest jelenlétében: gondolatok a társulási hajlamról, elhúzódozó polgárháborúban*, amely úgy olvasandó, mint számvetési kísérlet a 2006. júliusában újra kirobbant libanoni konfliktussal. A művész egzisztenciális, költői és tudományos igényű esszéjének sárgás példányai úgy vannak felstócolva az asztalon, mintha Torres elvihető plakátjainak volnának naprakész változatai, jóllehet Sadek esetében nem valamiféle állásfoglalásról szól a dolog, és nem is arról, hogy valamit ingyen kapjunk. Ez az erősen redukzív, gyönyörű minimalista munka a megélt tapasztalat, a nemzeti tragédia és a kulturális fénytörés fájdalmas metszéspontjára visz el minket, óvatosan úgy szöve a maga kontextuális olvasatát, hogy azzal ellenálljon mindenfajta kisajátításnak.

Fordította: Erhardt Miklós

Szombathy Bálint

HOGYAN MŰKÖDIK A MEGGYŐZÉS MECHANIZMUSA?

Az 50. Velencei Biennálé Magyar Pavilionjának exponátumáról

Idegen tollakkal ékeskedni, kisajátítani, sőt még kölcsönvenni sem volt igazán elfogadható a művészet romantikus korszakában. Az eredetiséget a múlt század első felében is többre becsülték, mint a kontextuális reminiscenciát, a citátumot vagy a kulturális hivatkozást. Az ezzel kapcsolatos szakmai-erkölcsi fenntartások mára érvényüket veszítették. Az elmúlt harminc esztendőben soha nem látott interferenciák és átszatelások jöttek létre a művészettörténet különböző korszakai és műtárgyai között. Az ez irányú törekvésekben az individuális és a kollektív emlékezet egyre hatványozottabb szerephez jutott. A kortárs magyar művészet aktőrjeinek egyike-másika — legkifejezettebben talán Tót Endre — többször is alkalmazta azt a kontextuális összeillesztést, amelynek értelmében külföldi múzeumok rangos műveinek fizikai-szellemi közelségében, úgymond holdudvarában állította ki saját alkotásait. A létrejött viszonylatokban nyomon lehetett kísérni, hogyan hatnak egymásra régi korok műtárgyai és a jelenkor exponátumai, hogyan módosítják egymás szemantikai olvasatát, szellemi-konceptuális állagát. S azon is el lehetett gondolkodni, milyen szakmai-értékbeli megítélések alapján „adhatják ki” a világ legrangosabb kiállítói intézményei a mindaddig érinthetetlennek vélt, szakralitással áthatott műremekeket egy még csak részben igazolt kortárs alkotónak. A döntés súlya ezáltal korábban nem tapasztalt kockázati szerephez jutott.

Most ismét valami hasonló történt, csak még összetettebb, bonyolultabb módon. Egyrészt adva volt egy hazai szerzőpáros nyertes projektje, és hát adva volt a háttéri művészeti kontextus, amelyben az elképzelés létrejött, ez pedig maga a magyar művészet, minden releváns struktúrájával egyetemben. Gondolok itt a kortárs produkcióra, arra az általánosabb vagy konkrétabb képre, amit a távoli művészeti központokban alkotni lehet róla, az egész intézményrendszerre, az infrastruktúrára, a művészettörténeti produkcióra, s nem különben azokra az értékekre, melyek művészetünk évszázadai során felhalmozódtak és valamilyen nemzetközileg értékelhető pozícióra tettek szert. Amikor Berlinben mérlegeltek — mert hiszen döntésüktől függött a megvalósulás lehetőségessége —, akkor szem előtt tartották mindezt, azon túl persze, hogy a velencei biennálé ázsioját is belevették a pakliba. Tehát nem kizárólag a szerzők vagy az őket képviselő intézmény neve esett döntő súllyal latba. A dolog csak úgy állhatott össze, hogy minden elemében tartalmazott valamit a maximalizusból, a monumentalitásból és a globalizusból. A projekt konceptu-

ális dimenziói egyszerűen parifikálták azt a valós különbséget, amely a kevésbé fejlett magyar és a fejlett nyugati művészeti rendszer között mutatkozik. Győzött a rábírás, a meggyőzés és az elfogadtatás művészete, vagyis a menedzselés, a marketing és a kurátori szervíz.

A kiállítás kurátora jogosan beszél nemzetközi kommunikációs folyamatról, hiszen a realizáció kiegyenlítődik magával a kreatív tettel, az úgynevezett műalkotással, amely ez esetben — a műtárgy anyagi jellemzőinek tekintetében — nagyon is viszonylagos, idealizált kategória. A végeredmény nem egy konkrét alkotás, hanem a projekt — ha úgy tetszik: konceptus — megvalósulása, ami tulajdonképpen a különféle kritikái, valamint adminisztrációs szintek legyőzésében válik megfoghatóvá. Ezeknek száma pedig nem csekély, gondoljunk csak a kevésbé rugalmas helyiekre. A Kis Varsó *Nefertiti teste* című projektje jószerivel csak ürügy azt illetően, hogyan működnek a helyi és a nemzetközi művészet mechanizmusai. Hiszen a nevezett mechanizmus körein kívül maga a műtárgy, a szobortorzó szuverén értéként kevésbé minősíthető.

A két alkotó elképzelésének provokatív jellege vitathatatlan. A *Nefertiti-fej* az emberiség évezredekének történelmi és kulturális lerakódásait akkumulálja, mindemellett szorosan behatárolt történelmi aurával sugároz az egyiptomi miliőben. Hozzányúlni, átértelmezni könnyen válthat ki kegyeletsértést, ezért nem véletlen, hogy gyanakvást okozott származási környezetében. A történetet ezenkívül a szerzők kezére játszó, nemzetközi visszhangot kiváltó véletlen események is kiszínezték: a hírügynökségek szinte a biennálé nyitásával egy időben tették közzé, hogy egy brit egyiptológus minden valószínűséggel megtalálta a néhai fáraónő múmiáját. Újabb lépés a mítosz testközelbe helyezése felé. Ki ő, ha nem egy kulturális sztár*¹, korának Mona Lisája?

Nyilvánvaló, hogy a *Nefertiti teste* című alkotás nem szobrászati érdemei folytán marad emlékezetes. A projekt az idea szintjén működik, méghozzá kiválóan. Eppur si muove...

Mélyi József

EGY TORZÓ ANATÓMIÁJA

A Kis Varsó Velencében

Cellini felajánlotta I. Cosimónak, hogy egy antik torzóhoz elkészíti a fejet, a kart, a lábat, és még egy sást is illeszt hozzá.¹ Canova visszautasította a Parthenon szobrainak kiegészítését, Thorvaldsen viszont elvállalta az aiginai dór templom oromzati alakjainak restaurálását. Amikor azt javasolták Rodin-nek, hogy egészítsen ki görög és római töredékeket, a szobrász a következőképpen válaszolt: „nem tartom magamat képesnek rá, hogy megtegyem; még ha az is lennék, sohasem merném”.²

Gálik András és Havas Bálint, a 2003-as Velencei Biennálé alkalmából az Európában a múlt század folyamán bemutatott műalkotások egyik leghíresebbikét, Nefertiti mellszobrát egészítették ki az általuk elképzelt testtel. A biennálé jó ideje véget ért, elültek a kampányok és viták, amelyek a Magyar Pavilont körülvették, és itt maradt ránk a torzó. Merthogy a szándékokkal ellentétben a nagyszabású szobrászi elgondolás kettős értelemben nem teljesedhetett ki: koncepcióként és kézzelfogható szoborként.

„E szobor az európai kultúrtörténet és szobrászat egyik fontos forrásaként tartható számon...” - írta Nefertiti mellszobráról Petrányi Zsolt, a kiállítás kurátora, a test bemutatása alkalmából megjelent füzetben. Ez a kijelentés igaz a Laokoón-csoportra vagy a Belvederei Apollónra, de semmiképpen nem az a Nefertiti-büszttel. Az időszámításunk előtti XIV. századból származó tanulmányszobor nem játszott meghatározó szerepet sem az európai kultúrtörténetben, sem azon belül a szobrászat alakulásában. Nem épült rá elmélet, és nem találunk olyan kiemelkedő alkotást sem, amely ihletet merített volna belőle. Ezzel szemben Nefertiti feje mindig is médiajelenség és tömegsodálalat tárgya volt, 1912-es megtalálásától kezdve, főként pedig 1924 óta, amikor először állították ki a berlini Elő-Ázsiai Múzeumban.

A különös szoborvázlat többek között azért válhatott a nagyközönség számára a női szépség megtestesítőjévé, mert a pontos számítások nyomán kialakított ideális-isteni arányokat szokat-

1. Ganümedész és a sas. Benvenuto Cellini önéletrajza: IV. könyv, V. fejezet.

2. Válasz Wanda Landowska kérdésére. In: *Das Fragment. Der Körper in Stücken*. 1990, Frankfurt. A *Le corps en morceaux* című kiállítás katalógusa, Musée d'Orsay, Párizs, 1990. február 5 - június 3., 18. o.

lan módon emberi-individuális formajegyekkel eleveníti meg. Sokszorosán meghirdetett időtlen szépsége kor- és helyfüggetlen. Egyedülálló volta és egyben közhelyszerűsége azonban azt is feltételezi, hogy a hozzá konstruáló, illetve rekonstruáló szándékkal közelítő alkotóknak el kell dönteniük, tulajdonképpen miként is néznek szembe vele³: az általuk kultúrtörténeti mérföldkönek tekintett műhöz, a szoborhoz, a médiajelenséghez vagy esetleg ennek összetett rendszeréhez kapcsolják az általuk megalkotott testet. A médiajelenség és a szobrászati alkotás, az embléma és a kultúrtörténeti forrás közti különbséget a kurátor és a művészek ebben az esetben a kulturális közkinccs bizonytalan fogalmával próbálták áthidalni, amely azonban nem árul el többet, mint hogy a projekt tengelyében a nyilvánosság fogalma áll.

További döntés eredményeként a kiegészítés folyamatában a konstrukció került előtérbe, a rekonstrukciós szemlélet, a történeti visszatekintés igénye pedig eltűnt a művészek látóköréből. Az ókori egyiptomi alkotások újraélesztésének története azonban nem söpörhető könnyedén félre; a művészet történetében restaurálások és derestaurálások szakaszai váltják egymást.

Egyiptománia — ezt a címet viselte egy 1994-es bécsi kiállítás⁴ —, ezzel a szóval jelölik „Európa vágyakozását a fáraók földje iránt”, azt a történeti kapcsolatrendszert, amely Európa és az ókori Egyiptom között a római császárkortól a későreneszánszon, a klasszicizmuson, a felvilágosodáson és a historizmuson át egészen a posztmodernig követhető, és amelyben az egyiptomi eredetű európai fantáziaképek kivételüként a speciálisan európai szépségideál hordozóivá váltak.

A magán- és közgyűjtemények kialakulásával párhuzamosan, részben az egyiptomániához kötődve jöttek divatba az ókori alkotások rekonstrukciói, kiegészítései.⁵ A restaurálás e hulláma a XVIII. század végén érte el csúcspontját, majd aztán a XIX. század folyamán lassan csillapodva a kiegészítés műfaja akadémiai ujjgyakorlattá vált.⁶

Az egyiptománia részének tekinthető az európai múzeumok Napóleon hadjárata után megkezdődött, és több mint egy évszázadon át tartó feltöltése is. A Nefertiti büszt XX. századi története is egy magán-, majd egy állami-múzeumi „bekebelezéssel” kezdődött.

3. Vagy ideális esetben megfordítva: a szobor néz szembe velük. Lásd Rilke *Archaiskus Apolló-torzóját*.

4. *Ägyptomanie. Die Sehnsucht Europas nach dem Land der Pharaonen*. Wien, 1994. Kiállítás a Wiener Künstlerhausban.

5. Ennek különleges csúcspontját Bartolomeo Cavaceppi erre a feladatra specializált műhelyében érte el. Róla bővebben: *Von der Schönheit weissen Marmors*. Zum 200. Todestag Bartolomeo Cavaceppis. Hrsg. von Thomas Weiss. Dessau-Wörlitz, 1999.

6. Karina Türr: *Zur Antikenrezeption in der französischen Skulptur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*. Berlin, 1979

Havas Bálint és Gálik András művének ötlete szó szerint és képletesen is a múzeum kereteiből indult ki, hogy azután szédítő dimenzióival ne csak az egyiptománia, de a múzeumi elmélet és gyakorlat kereteit is szétfeszítse. Azzal, hogy a két művész a testet és az eredeti szoborfejet Velencében kívánta egyesíteni, megdöbbentő, és múzeumi, politikai, művészi szempontból látszólag lehetetlen célt tűzött ki maga elé. A sokáig titkolt elgondolás szerint az összeillesztés akcióterve és a szobrászi megvalósítás párhuzamosan és egymást kiegészítve létezett, alakult. A Kis Varsó kettős problémafelvetése annyira átfogónak bizonyult, hogy szinte észrevétlenül — így aztán kevéssé tudatosan — egyidejűleg a művészet két alapvető „modern mítoszt”⁷⁷ próbálta megcélózni: a kézzelfogható alkotásban az abszolút szobor eszméje, az egyesítés koncepciójában pedig a nyitott társadalmi mű (más értelemben: szociális plasztika) gondolata rajzolódik ki.

Hans Belting nagyívű művészettörténeti tablója *A láthatatlan remekmű* vezérfonalául Balzac *Az ismeretlen remekmű* című novelláját választotta. Balzac művében Frenhofer, a festő meg van győződve arról, hogy festményén, melyet évekig elvonultan készített, az utolsó, döntő ecsetvonásokkal életet lehelhet az ábrázolt női testbe, azaz végső célként felülmúlhatja a természetet. A megszállott alkotót a gondolat és a mű közti ellentmondás feloldhatatlanságával a kép első nézői szembesítik, akik csupán egy lábfejet látnak kibukkanni a zürzavaros formák közül. Az abszolút műalkotás ideájának a XIX.-XX. század művészetében Belting által végigkövetett sorába, a Balzac által halhatatlanná tett Frenhofer vágyálmának követői közé minden további nélkül besorolhatók Nefertiti testének XXI. századi készítői is. Az abszolút szobor csábító illúziója a Kis Varsó esetében a háromdimenziós formát öltött eszme, minden idők nőiségének megtestesülése, amely egyben — a Petrányi Zsolt által használt, kissé a média szótárához igazított kifejezéssel — „álláspont az új évezred nőitípusáról”.

Az ókori egyiptomi ábrázolásokon a királyi asszony, ez esetben Nefertiti, általában egyszerre a nő megtestesítője és istenfeleség, azaz isten és ember közötti szakadék áthidalója. Ludwig Borchardt, a német régész, aki 1912-ben rábukkant a mészkőből készült büsztre, a korabeli feljegyzések szerint, amikor először pillantotta meg Nefertitit, elragadtatva azt mondta, hogy a leg-
elevenebb egyiptomi szoborra talált rá. Ehhez a ma is élettelinek tűnő fejhez kívánta a Kis Varsó (mint egyfajta „Pygmalion-csoport”) hozzárendelni a testet, amelynek elevenesége az egyesítés alapfeltétele lett volna. A szándékkal ellentétben azonban — a megvalósult alkotást az egyesítés koncepciójáról szigorúan leválasztva — statikus, feszültségektől mentes szobor keletkezett, amelyben a hangsúly a test zárt, öntörvényű egységére helyeződik át. Havas és Gálik az egység helyett furcsa, két emberi részből álló kimerát teremtett, amelynek általuk létrehozott elemi testi valójában nem más, mint a Nefertiti fejét ábrázoló szobor állványa.

Az abszolút szobor eszménye a XXI. század elején groteszk gondolatnak tűnik, de éppen a groteszk szemlélet tudatos használata hiányzik a Kis Varsó szobrából. És itt nem csupán a nevetésre

7. Hans Belting: *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst.* München, 1998

gondolok, hanem arra, amit Mihail Bahtyin a test groteszk kánonjának nevez: „A groteszk ábrázolás valamilyen formában mindig tartalmazza a változás mindkét pólusát: a régit és az újat, az elhalót és az éppen születőt, a metamorfózis kezdő és végpontját.”⁸ Ebben az értelemben — bár szobrászi megvalósításában korántsem kifogástalanul — klasszikusan zárt művet hoztak létre, amelyben nem nyílik alkalom az ellentmondásos tendenciák kibontakozására, még akkor sem, ha a két szoborrész élesen szemben áll egymással.

Bár Petrányi Zsolt megfogalmazása szerint „az anyagok ellentmondása a műben rejlő konfliktusok összetettségét illusztrálja“, mégis nagy súllyal esik latba az a kritika, amely szerint a „a két anyag, a bronz és a stukkó összekapcsolása annyira idegenszerű, hogy a szimbiózis utópiája kikerülhetetlenül a semmibe vezet.”⁹

A groteszk szemlélet szándékoltan vagy szándékolatlanul csupán magában az egyesítés aktuálisan jelent meg, amelyet az előbbi cikk joggal nevezett „groteszk happening”-nek. Míg azonban a művészek és a kurátor eljutottak a két szobor berlini összeillesztéséhez, addig számtalan, erre vonatkozó szervezési problémával¹⁰ kellett szembenéznük, amelyek egyre inkább háttérbe szorították magát a szobrászi kérdésfelvetést. Az időpont közeledtével a szoborral szemben az akció vált elsődleges problémává és (ön)céllá. Ebben nagy szerepet játszott a berlini Ägyptisches Museum igazgatója, Dietrich Wildung professzor, aki a kiegészítést az utolsó pillanatig lebegtetve, előrelátó rendezőként szabta meg a projekt irányát. Az, hogy Wildung kulcsfigurává vált, az előzmények ismeretében nem meglepő. Leginkább az 1986-ban Leverkusenben és Münchenben megrendezett *Aufbruch und Dauer* című kiállítás vetíthette ezt előre, amely modern és egyiptomi szobrok egymás mellé állításával kísérletezett. Wildungnak az akkori katalógusban¹¹ megjelent szövegéből is kitűnik, hogy fő célja az ókori egyiptomi művészet alkotásai kapcsán a stíluselemek létének elismertetése és az ikonográfiai nézőpont egyeduralmának megtörése. Tehát mostani, sokak számára meglepő beleegyezését nem lehet a kortárs művészet „terrorjának” tulajdonítani. Végző soron nem túl merész az a kijelentés sem, hogy az egyesítés megvalósult módja sokkal inkább illik az ő pályafutásába, mint a Kis Varsóéba.

Miután az egyiptomi hivatalos szervek jóvoltából marketing-szempontról pontosan „megfelelő” időpontban tört ki a botrány, az akció — részben az alkotók előzetes elképzelései szerint — mé-

8. Mihail Bahtyin: *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Budapest, 2002. 34. o.

9. Süddeutsche Zeitung, 2003. július 15. Tilmann Buddensieg kritikája: „Die Verbindung der beiden Materialien Bronze und Stuck ist so fremdartig, dass die Utopie der Symbiose unausweichlich ins Leere führt.”

10. Egyéb szervezési problémák taglalása túllépné az írás korlátait.

11. *Ägyptische und moderne Skulptur. Aufbruch und Dauer*. Städtisches Museum Leverkusen, Schloss Morsbroich. Katalógus. Leverkusen, 1986

diaeseménnyé változott. Maguk a művészek és a körülöttük tevékenykedő szervezők azonban nem rendelkeztek az ennek kiaknázásához szükséges energiával, és elszalasztották a koncepció kiteljesítése előtt váratlanul kínálkozó lehetőséget. Utólag úgy tűnik, mintha az egyesítés lebonyolításával véget ért volna számukra a projekt. Közvetlenül a biennálé előtt a kurátor és a művészek részéről csupán lapos állítások és a mű titokzatosságát, minden irányban fenntartani kívánt nyitottságát őrző semmitmondó, diplomatikus nyilatkozatok hangzottak el. Ezzel azonban maga a társadalmnak szánt mű némult el; mintha az alkotók innentől kezdve átadták volna a helyet a kritikusoknak. Egyikük sem vette észre — vagy ha észrevette, már nem maradt energiája, hogy kihasználja —, hogy a koncepció szobron túli kibontakoztatására épp itt nyílt volna mód. Nem vették észre, hogy — bár nem volt céljuk — egyszerre több diskurzus közepébe érkeztek. Magukban sem tudatosították, hogy kelet-európai művészekként az európai civilizáció történelmi szárait ragadták meg, hogy egy olyan észak-déli problémakörbe hasítottak bele, amely az aktuálpolitikán túl is számos irányba továbbvihető. Sem az éppen javában zajló, Habermas és Derrida által elindított „Kerneuropa-vitáról” nem vettek tudomást, sem maguk nem nyitották meg művüket ebbe az irányba. Pedig az alapséma mindezt lehetővé tette volna: két vadidegen fiatalember egyszerűen elkéri a Múzeumtól a Műtárgyat, hogy azt a maga módján egy kicsit kiegészítse... A „fényes” elszigeteltségből kiemelték a fejet, hogy a hozzátartozó testtel együtt a legnyitottabb, legdemokratikusabb tárggyá tegyék. Néhány egyszerű gondolattal a komplex tartalommal bíró szobrászati alkotás és a nemzeti kincs ellentétpárjához jutottak el, de a pátosz és fáradtság, amely a ráhelyezéssel rájuk telepedett, nem tette lehetővé a további kibontakozást.

„Az új évezred kezdetén múlt és jelen közt kapcsolatot keresve a két művész a Nefertiti-fej kiegészítéssel oly eredményre jutott, amely pozíciójukat egy más perspektívában, egy nem Európa-centrikus nyitott rendszerben látatja“ — írta Petrányi Zsolt. A Kis Varsó által létrehozott rendszer azonban egyrészt nem vált nyitottá, másrészt pedig, akármennyire nem vettek erről tudomást: európai maradt.

“A szobrászat fogalma az egyetlen, amellyel az egész rohadt apparátust ki lehet fordítani a sarkából.” — mondta Beuys¹² —, de a Kis Varsó projektje ettől messze járt.

A Kis Varsó szobra ideális állapotában a legnyitottabb mű lehetett volna: egyfajta jelentésgyártó gépezet, amely folyamatosan termeli az értelmezés egyre táguló tartományait. Ha csak szobrászi oldalról közelítünk, Havas és Gálik koncepciójában potenciálisan megtalálható a színes szobor és a bronz ellentmondása, az anyag és az idő, a torzó és a kiegészítés, az európai szépségideál és a nőiség problémája és még számtalan más kérdés. Azonban a történeti reflexió hiánya, az egyes értelmezési lehetőségek differenciálatlansága, a létrehozott test egyértelműsége és az adott helyzetben adekvát reakciók elmaradása miatt a táguló horizont helyett néma tartomány jött létre, amelyben minden önmagára utal: a kiállított szobor az egyesítés akciójára, az egyesítés pedig a szoborra. Nyitott mű helyett maradt a rövidre zárt kör.

A torzó, amely a test tematikájának hetvenes évekbeli visszatérése óta került ismét a figyelem középpontjába, a nyitott mű egyik legalkalmasabb médiuma. A kortárs művészetben a feldarabolt és összeillesztett test megjelenítésének háttérében Antony Gormleytől Pia Stadtbäumerig, Magdalena Abakanowiczától Louise Bourgeoisig olyan szerteágazó kérdések húzódnak, mint valóság és fikció, a természet és a kultúra viszonya, a nemiség vagy az automaták igencsak tág és a múltban messzire nyúló gondolköre. A megőrzés problémája, a művészet kontextusa, más kultúrákból származó emberek testének ábrázolása az európai érzékelési és értékminták szerint; ennek történeti vonatkozásai — ezek az elméleti kérdések mind levezethetők a kortárs szobrászat kiemelkedő alkotásaiból.

A magyar szobrászat múltjában sem kell messzire menni a hasonló jellegű nyitott művek példáiért. Jovánovics György a hatvanas évek végén a *Részlet a Nagy Gilles-ből* és az *Ember* című alkotásaiban a test szobrászi megjelenítésének problémáit feszegetve monumentális eredményekre jutott. A hetvenes évek közepén készített Liza Wiathruck-fotósorozata pedig az abszolút szobor és a jelentésgyártó automata eszményének lenyűgöző közelítése.

Havas és Gálík a magyar művészeti életben szokatlan módon grandiózus művészi feladatot állítottak maguk elé. Művük sok tekintetben szükségszerűen torzó maradt. Koncepciójukban az egységes test ideájából indultak ki; a test azonban korántsem egységes — maga is koncepció. Művük végső célja a néző által létrehozott test lehetett volna, ehhez a szobrot a koncepciók és gondolatok metszéspontjában kívánták elhelyezni. Abból indultak ki, hogy a gondolati tér egyben légüres tér is, amely egyetlen utalással telíthetővé válik. Az abszolút szobor és az abszolút társadalmi mű paradoxona azonban nem engedi meg a kibontakozást.

A *Nefertiti teste* immár sorrendben a Kis Varsó második paradox szobra. Az előző az *Utolsó Biennálé emlékműve* volt.

Erhardt Miklós

INFORMÁCIÓ

Andreas Fogarasi kiállítása az Ernst Múzeumban

Egy szűkös és gyenge művészeti diskurzusban, amelyen a mienk is, amely folyvást tour de force-okat vár a művésztől, Andreas Fogarasi munkáit nem nagyon lehet, úgymond, „érteni”. Illetve nehéz elhinni, hogy valóban annyit kell-e érteni belőlük, amennyit mondanak, mutatnak. Hiányoznak a diskurzus alapú művek mögött hivalkodóan megbúvó összeesküvés-elméletek, kritikai mozzanatok, ahogy hiányoznak a szubjektív elemek, ítéletek is. Hiányzik a heroikus levegő, amit megszoktunk és el-elvárunk a kortárs művészet körül lengeni, ahogy hiányzik a frivolitás és a nihilizmus is, amit szintén. Akkor meg, ugye, mi van? Mert annak nem dőlünk be, hogy az, amit a munkák, vagy a művész maga állít, hogy volna: itt ezt kutattam, ott az érdekelt, ez az, és így tovább. Valami suskust érzünk — hol a drámát, a látványosságot, hol a pontosságot hiányoljuk belőle, hol kimódolt felületességet gyanítunk: az elmúlt időszak magyar sajtóvisszhangja, a művészeti is, számos példával szolgált.

A kiállítás címe — *Információ* — mindjárt könnyen arra bírhatna, hogy a műelemzés és -kritika legjobb hazai hagyományainak megfelelően balról jobbra haladva számba vegyük, hogy mi minden látható itt. Ez annyiban is releváns gyakorlat volna, hogy tükrözné Andreas Fogarasi alkotói módszerét, tudniillik a számbavételt. De ezt a kiállítás maga, igen informatív módon, megteszi helyettünk.

Inkább kezdeném a címmel, amely szerintem, fogalmazzunk óvatosan, remek. Mindjárt az elején elrontja a könnyen adódó viccet, mi szerint itt a harminc éves művész retrospektív tárlatát látnánk. Nem: információt kapunk. Egyrészt olyan, kifejezetten érdekes dolgokról, hogy hogyan keresik az identitásukat és a mediális helyüket a globális kultúripar spektákulumában városok, pártszékházak, kultúrközpontok, egy T-betűs, kis versailles-i palota, mindenféle történelmileg terhelt entitások, és nem mellékesen arról is, hogy hogyan végzi Andreas Fogarasi már hosszú évek óta a munkáját a nemzetközi és a magyar művészeti életben.

A cím igen önreflexíven rájátszik arra is, ami szerintem a munkáinak egyik alapjellemzője: annyira referenciálisak, hogy legtöbbször a tartalmukra kérdeznék rá, azt emelik ki, illetve azt kritizálják, és azon csúsznak el. Fogarasi ugyanis választott magának egy érdeklődési kört, azt görgeti, azt tette meg a művészi észlelése középpontjává. A kultúripar térnyerését, a spektakularitást

kényszerét figyeli és kezeli minimalista módon, olyan következetességgel, amelyet leginkább talán monomániás festői életművekből ismerhetünk.

A New York-i Museum of Modern Art 1970-ben rendezett egy *Information* című kiállítást, amely az első nagy nemzetközi áttekintése volt a konceptuális művészetnek, arte poverának, process artnak, illetve további neveken tisztelt egykorú irányzatoknak, amelyek valamiféle büszke szerénységet vezettek be a művészet hagyományos anyagai és fogalmai közé. Ennek megfelelően a kiállítás maga is információs anyagot, periodikákat, sokszorosítványokat, művész-mappákat mutatott be, a világ minden tájáról.

Ami annak a kiállításnak a korszakos kurátori döntése volt, az Fogarasinak már művészeti nyersanyaga. Ezen a kiállításon is ilyesmit látunk: információs anyagot — leginkább tehát fát, némi fényes anyaggal, fényképekkel, printekkel, videókkal borítva.

A koncept artnak, amelyhez itt némileg irányítottan kapcsolódni igyekszünk, sok baja volt a művészetrel magával, a művészeti piaccal. Andreas Fogarasinak nincsen ezekkel baja. Amit a konceptuális művészet esztétikai vetkőztetés formájában és szándékával csinált, azt Fogarasi az öltöztetésével teszi. A koncept art kivonult, Fogarasi bevonul. Hogy világosabb legyen: amíg a koncept art indirekt módon úgy hozott létre esztétikumot, hogy annak a művészetben elfogadott, anyaghoz, alkotóhoz, tárgyakhoz stb. társított kategóriáit rombolta, addig Fogarasi aprólékos, analitikus munkával ad vissza kiemelt esztétikai státust szomorú információs médiumoknak, fotóknak, könyveknek, kereteknek, faliújságoknak, üres tereknek.

Munkája formailag az intézménykritikai művészetre is hajaz, azonban, és ez talán számít, a kritika minden hagyományos stíluslemét kerüli. Nem kifejezetten egy Hans Haacke. Eközben úgy juttatja eszünkbe a kilencvenes évek végétől megszokott szedett-vedett, workshop hangulatú aktivista kiállításokat is, hogy nem aktivista és, legfőképp, nem szedett-vedett. Nem „mond” semmit; csak talált anyaggal dolgozik, azt rendezi egyfajta mellérendelő szintaxisba: a rendszer szövetének felfeléseit, folytonossági hiányokat, rosszul megválasztott kiegészítőket — önmagukban nem, de ebben a szintaxisban, ahol minden szögnek, ragasztásnak, félrecsúszásnak eltervezett jelentősége van, egyaránt kulcsfontosságú semmiségeket. És ezzel úgy menti át a kritika lényegét, hogy a kritika ingatag pozícióját tagadja.

A mellérendelés nem magyar dolog, nemcsak a képzőművészetben, de sehol sem, mert sokkal többet bíz a befogadóra. Nem a frivol posztmodern mellérendelésre gondolok, hanem annak valami idősebb, hivalkodásmentes és kicsit talán kényszeresebb termékére. Jellegeiben az ilyen mellérendelés elsősorban is békés, másodsor igen magabízó. Békés, mert aki mellérendel, az szemléli, nem működteti a dialektikát, nem épít, nem rendel alá, fölé, nem ad okot, nem vár okozatot. Másrészt, aki mellérendel, kicsit olyan, mint Isten. A Teremtés Könyve kézikönyv a mellérendeléshez. A teremtett dolgok egymás mellett sorakoznak, szinte csak a jól végzett munka strukturálta napok választják őket el egymástól.

Ha hanyatt esni jövünk Andreas Fogarasi kiállításaira, biztosan csalódunk. Ő nem akar, ezért nem improvizál. Tud egy szakmát: ismeri az anyagokat, amelyekkel be lehet keretezni, dobózni, fel lehet kasírozni, modellezni lehet dolgokat. Ugyanilyen jól ismeri és tartja kézben a képzőművészet történetét, diskurzusát, intézményeit, hatásmechanizmusait és benne a maga jól meghatározott helyét. A biztonságát és a könnyedségét az ebből a nagyvonalú tudásból származó céhes öntudata is garantálja.

Szerintem akkor járunk jó nyomon, ha Andreas Fogarasit felnőtt művészként gondoljuk el. Ez, mondanom se kell, ismét nehézkes kategória itt, ahol vagy fiatal művész van, vagy öreg művész. Keveset mondani, keveset mutatni, alaposan: jó, levegős dolog. Hagyja élni, tovább dolgozni az embert.

Végezetül még egy rövid áttekintés. Fogarasi András 2001-ben ismertem meg, amikor éppen egy videóinterjú-sorozatot készített a magyar művészeti élet szereplőivel, arról, hogy miért nincsen szerintük magyar művész az éppen akkor alakuló *documenta 11*-en. Igen tanulságos darab; volt olyan interjúalany, aki egyenesen tagadta a kortárs művészet létét Magyarországon. De a nem létező magyar kortárs művészeti élethez ezen túl is számos szállal kötődik: Stúdió-díjas, volt önálló kiállítása a Stúdió Galériában és a Liget Galériában, számtalan csoportos kiállításon vett részt, gyakran olyan munkákkal, amelyek a hazai közegre reflektáltak, a Trafó galériában kurátorként maga is szervezett ilyet, többször publikálta a saját lapjában, a *dérive*-ben, magyar képzőművészek munkáit, illetve segítette őket külföldi szerepléshez. Most már Pro Cultura Hungarica díja is van. Munkácsy még nincs, nagyrészt azért, mert valahogy nem akadt szakmai szervezet, amelyik felterjesztette volna, többek között azzal az indokkal, hogy nevezett nem vesz részt a magyar művészeti életben.

Talán majd jövőre. Hátha akkor nem nyer meg semmit.

Mélyi József

AZ OROSZLÁN ŐSSZEL

Bágyadt, őszi fogadtatásban részesült itthon a hír: a Magyar Pavilon nyerte Velencében az Arany Oroszlánt. A napilapok nem különösebben áradoztak, a Kultúrház nem készített külön anyagot, az Index pedig bevallottan annyira meglepődött, hogy erejéből elsőre csak egy lakonikus tényközlésre futotta. Az első privát reakciók a rosszmájútól — a földönkívüliek megszarolták a zsűrit — a tanácstalanon át a visszafogottan boldogig terjedtek. Valóban senki sem számított a sikerre. Már a megnyitó körüli kritikák is a magyar pavilon langyosságát és érdektelenségét emelték ki, a szóbeli beszámolók is inkább a semmilyenségről szóltak. Kezdetől fogva szinte egyöntetű volt a vélemény, hogy ez alkalommal a magyar megjelenést nem a Biennálé befogadási szokásaira és lehetőségeire szabták. Nos, a zsűri — amely nyilván más időbeosztással nézte meg a pavilonokat, mint a művészeti turisták többsége — talán épp ezért emelte ki a magyarok elgondolkodtató és költői lassúságát.

Pedig sejthettük volna, hogy ha más nem is, ez a rég bevált avantgárd technika bejöhét nekünk. Néhány évvel ezelőtt nem kapott itthon túl nagy nyilvánosságot, hogy egy szavazáson Susan Sontag a Werckmeister-harmóniákat tartotta az év legjobb filmjének. A Nádas-Kertész-Esterházy-Konrád könyvek után az őket követő hullámban Krasznahorkai László és Bartis Attila lassú sodrású művei értek el komoly sikereket Németországban. A trenddel szembemenő, mikroszkóppal nagyító és végletekig lassító stratégia, sajátos — periferikus — pozícióból kiindulva jobban működik, mint a túllícitálás. Ha annyira lassúak vagyunk, hogy szinte már állunk, azt a rohanók is észreveszik. Aki ezt bevállalta, az Andreas Fogarasi és Timár Katalin volt. Jobb ezt itt leszögezni, mert még maga a nemzeti biztos is hajlamos elfeledkezni arról, hogyan jutott a mű egyáltalán a biennáléig. A siker után a HVG készített interjút Petrányi Zsolttal, aki így foglalta össze az intézményi tanulságot: „Egy vitatott műtípus nyert, s ez igazolja a nemzeti biztost, a kurátort, a művészt, s egyáltalán az egész mögöttes intézményrendszert”. A kurátort és a művészt mindenképp igazolja, ez nem is kétséges. A nemzeti biztos esetében már sántít a kijelentés. A kiválasztást követő vitákból ugyanis kiderült, hogy a zsűrinél a végül befutó pályázat csupán a második (Nemes Csaba mögött), a nemzeti biztos számára viszont csak a harmadik (Nemes Csaba, majd Gerber Pál mögött) jelölt volt. Az intézményrendszer pedig — ha ezen a nemzeti biztost, a Múcsarnokot és a Minisztériumot értjük — a döntés körüli hercehurcákból következtetve, finoman szólva nem keltett sziklaszilárd benyomást. Ami dicséretes: végül aztán nem rontották el. Időre elkészültek a dobozok, nem voltak a prezentációt megakadályozó jogviták, tiltakozások. Az illetékesek sehol nem nyilatkoztak hülyeséget, hagyták működni a művet.

A művet, amely számomra még a magyar átlagból sem tűnt ki különösképpen; hasonló jellegű munkából a kilencvenes években többek között Menesi és Rauch készített pontosabbat. Bevallom, nekem is kérdésesnek tűnt, vajon a legmegfelelőbb alkotás került-e Velencébe. A legjobb meglátásnak Százados Lászlót tartottam, szerinte jó lett volna megcserélni az építészeti és a képzőművészeti biennálé nyertes pályaműveit: tavaly bemutatni a magyar művelődési házak sorát, most pedig a kínai kütyük környezetformáló erejét, a budapesti kínai közösség életét. Egy ilyen cseréhez — még ha csak elméleti is —, nagyvonalú gondolkodásra lenne szükség, ami egy másik vonalon tulajdonképpen már meg is van. Vegyük észre, hogy a művészeti közeg és a közvélemény minden további nélkül elfogadta, sőt teljesen természetesnek tekintette, hogy a biennálén egy osztrák iskolázottságú, elsősorban az osztrák kultúrához kötődő művész képviselje hazánkat. 1993-ban, amikor Joseph Kosuth kapott különdíjat a magyar pavilonban megvalósított művéért, itthon több negatív vélemény hangzott el a kiválasztással kapcsolatban — igaz, a világsztár magyar kötődése legfőljebb a nevében mutatható ki. Az akkori koncepcióváltás — a Néray Katalin korábbi magyar lobbimunkája és Keserü Katalin merész nyitása közti ellentmondás — azóta is kibeszéletlenül maradt, és sajnos ez nem is lesz már másképp. Pedig a magyar képzőművészet nemzetközi megjelenésének jövője szempontjából hasznos lenne szót váltani a nyitottságról és a nagyvonalúságról, a művek értékeiről vagy középszerűségéről. Nemcsak magunk közt, de olyanokkal is, akik kívülről látnak minket, és esetleg pontosabban tudják e díj értékét. Egyelőre ugyanis saját értékrendszerünkben a Velencei Biennálé erősen túldimenzionált helyet foglal el. Mivel más fontos művészeti eseményre (documenta, Manifesta, stb.) magyar művészek alanyi jogon egyáltalán nem, vagy alig jutnak el, a nemzetközi műkereskedelemben pedig nincs jegyzett kortárs alkotónk, marad nekünk a nemzeti reprezentáció automatikus lehetősége. Így aztán minden teher a biennáléra kerül, jól megnyomva ezzel a komplikált rendszerben (államtitkár — nemzeti biztos — zsűri — kurátor) működő mindenkori felelősök vállát.

A tanulság levonása helyett mindenekelőtt örüljünk a sikernek és becsüljük meg. Aztán vegyük sorra, amit megtudtunk. Tudjuk, hogy nem mi vagyunk, akik értenek a harsány marketinghez, de most már azt is értjük, hogy nem mindig a harsány nyer. Ismét ráébredhettünk, hogy a kortárs képzőművészet itthon keveseknek fontos. Igazolódott viszont, hogy a nyitottságból tőkét kovácsolhatunk, ehhez pedig még az intézményeink is meglénnének. A meglévő intézményeknél most akár el is kezdődhetne a tanulságok levonása — vagy ha nem, százévente még mindig bízhatunk a zsűriben.

Tímár Olivér

DERKÓ A METRÓN

Rendezte az Oktatási és Kulturális Minisztérium

Régóta nem metróztam már, az utóbbi években a BKV-ról átszoktam a kerékpárra és ezzel párhuzamosan teljesen le a metróról, aminek jelentős lélektani okai voltak — „heringes konzervben” érzés, agresszív reklámzúdulat elkerülése stb. — és persze finánciálisak is: régi, kis létszámú, őszi légy típusú ellenőr-gárdáját félkatonai erődemónstrációvá varázsolta a BKV, minek hatására nem engedhettem meg magamnak többé a metrózást.

A múlt héten azonban ellopták mind a négy biciklinket a házunk udvaráról, ezért lekényszerültem a föld alá, mert rohanni kellett, mint mindig. Több napon át, napi rendszerességgel mozogtam a hármas metró vonalán, újra feldolgozva azt az iszonyatos fáradtságot, letörtséget, bezárkózottságot, amit mi, emberek munkába menet, munkából jövet így együtt sugárzunk magunkból. Újra felismertem a védekezési mechanizmusok jól kategorizálható típusait, amiből most talán csak egyet, a médiapiac által generált megoldást, az mp3 lejátszó hallgatását említeném. Ez általában a fiatalokra jellemző: a walkmanező utazót a zsúfolt metrókocsi valóságából az éppen hallgatott szám videoklipjének spektakuluma átszippantja egy illuzórikus valóságba.

„Térjünk a lényegre!” idézet a Budapest Bank óriásplakátjáról

Miután a UPC hazaküldött, hogy ott internetezzek, az Extreme Digital kimentett az unalmas tömegből, hiszen lehetővé tette, hogy internetről vásároljam a fényképezőgépet is, nem csak a pizzámat, hirtelen valami furcsa reklám vetette rám magát. Itt kezdődik valójában a cím által sugallt téma érdemi kifejtése. Annál a pontnál, amikor a UPC, BKV, HVG, AXN, OTP, Best, Penny Market és a Balázs Házak ígéretei után megpillantottam a Metrógaléria feliratot.

A Metrógaléria, amely a Média a Jövőért! alapítvány és az Oktatási és Kulturális Minisztérium projektje, 2007. november 7-től 2007. december 31-ig népszerűsíti tíz¹ Derkovits-öszöndíjas fiatal képzőművész munkáit. A minisztérium az egyes és a hármas metró vonalán kétszázötven reklámhellyel kívánja a fiatal, államilag támogatott képzőművészek számára megteremteni azt a társadalmi nyilvánosságot, amely majd ismerté teszi magukat a művészeket, illetve a művészek

1. Asztalos Zsolt, Uglár Csaba, Tibor Zsolt, Mécs Miklós, Borsos Róbert, Kerekes Gábor, Király Gábor, Fischer Judit, Vécsey Július, Király András.

munkáit. A Derkósok előtt két hónapig Pécsi József-ösztöndíjas fiatal fotósok munkáit „állítot-ták” ki a Metrógaléria keretei között Akkor Hiller István miniszter elmondta, hogy naponta 1 millió 300 ezren utaznak a metrón, — a képeket potenciálisan ennyien láthatják.

Manapság a valóságot szívesen leplezik el — hogy akarattal, vagy akaratlanul, azt nem tudnám megítélni — statisztikai adatokkal, illetve közvélemény-kutatások eredményeinek köszönhető számadatokkal. A statisztikák és a közvélemény-kutatások varázsának azonban csak érintőleges köze lehet a valósághoz. Venezuelában² például (bocsánat a kis kitérőért, de lesz értelme), amikor az első Chávez-ellenes puccsra készültek az Amerika-barát erők, lázasan közölték a közvélemény-kutatások őket igazoló, és ezzel párhuzamosan Chávezet meghazudtoló eredményeit. Igen ám, csak azt felejtették ki a játszmájukból, hogy a középosztálybeli közvélemény-kutatók nem mernek bemenni a népes nyomornegyedekbe.

Amikor aztán kezdetét vette a puccs-kísérlet, akkor hirtelen előjöttek az emberek a nyomornegyedekből, hogy helyre tegyék a közvélemény-kutatásokat, illetve a megzavart rendet. Távol essem tőlem Chávezet támogatni, csak arra szerettem volna utalni, hogy a napi 1,3 millió utas, mint statisztikai mutató talán mégsem garantálja a fiatal „alkotói babérokra” pályázó művészek ismertté válását. De talán kérdezzük meg erről a Mécs Miklós munkája előtt üldögélő két metrózó fiataalt:

- *sziasztok, ti ismeritek mécs miklóst?*

- *nem.*

- *és a munkáit?*

- *nem.*

- *és szerintetek ezt a metrógalériás cuccot itt mögöttetek mire találta ki a minisztérium?*

- *hát, hogy ismerté tegye a művészeket.*

- *de hát ti se ismeritek őket.*

- *de majd valakinek megtetszik, és az utánanéző annak a művésznek.*

Vajon a tíz fiatal képzőművész ismert akart egyáltalán lenni, amikor pályázott a Metrógalériába? Arra vágytak, hogy majd’ másfél millió metrózó utas lássa nap mint nap munkáikat? Könnyen lehet, viszont a huszonötezer forint sem jöhetett rosszul, amit az OKM kifizetett egy-egy pályaműre, hogy utána ne elégedjen meg azzal, hogy kitegye a logóját, de még azt a nagybetűs mondatot is odaillessze mind a kétszázötven kultúr-reklámhely aljára, hogy *A fiatal képzőművész az Oktatási és Kulturális Minisztérium ösztöndíjasa.*

2. „A kereskedelmi média egyre hevesebben követelte az elnök eltávolítását, a közvélemény kutatások pedig azt mutatták, hogy a többség Chávez távozását akarja. Az ellenzék vezetői úgy érezték, minden adott a hatalomátvételhez. Nem realizáltak, hosszú távon mekkora szívás az, hogy a közvéleménykutatók nem mernek bemenni a nyomornegyedekbe.” *Zapatizáns: Chávez világa IV. - A Birodalom visszavág.* <http://indy.media.hu/cikk.shtml?x=39166>

Kell a hírnév az OKM-nek.³ Felmerül persze a kérdés, hogy vajon az OKM-nek tényleg a TAG-elésre kellene-e költenie a pénzt, vagy esetleg szakmai szempontok szerint kellene újragondolnia a támogatások kérdését? Reklámozzuk-e a kultúrát, vagy inkább támogassuk? Túl egyszerűnek tűnik a metróreklám megoldása. A kilátástalan helyzetű pályakezdő képzőművészek számára — ők a Derkovits-ösztöndíj célcsoportja — persze, hogy jól jön havi ötvenezer fix. Hadd idézzem Előd Ágnes 2006-os munkáját a Derkovits beszámoló kiállításáról, ahol műanyagszív plasztikájának réztábláján a következő felirat olvasható: „Fiatal voltam, meg kellett élnem valamiből.” A Metrógaléria egy elfogadott képért huszonötezer forintot fizet — abból már ki lehet fizetni a lakbért, talán. Az OKM hozzáállása emlékeztet a Penny Market metróban elhelyezett óriásplakát-üzene-tére: „Minőséget mindig olcsón.”

A Derkovits-ösztöndíjat 1955-ben alapították, vélhetőleg acélból, hogy a fiatal művészeket rászoktassák az állam ideologikus megrendeléseinek teljesítésére. Manapság egyértelmű ideologi-kus megrendelések nem érkeznek, működik viszont egy olyan támogatási mechanizmus, ami a gyakorlatban arra játszik, hogy a képzőművészek is szeretnének jól élni. A huszonötezer forint valószínűleg legalább ugyanannyit nyom a latban, mint a potenciális közönség, vagy az OKM célja a kezdeményezéssel.

Félreértés ne essék, nem moralizálni szeretnék, nyilvánvalóan én is elfogadnám a havi ötvenezeret, sőt pályáznék az egyszeri huszonötezerre is, pusztán olyan kérdéseket szeretnék feltenni, és hozzájuk kapcsolódóan néhány gondolatkísérleten végigszaladni, amelyek a propaganda cik-kekben⁴ nem jelenhetnek meg — talán politikai célokból-okokból, talán őszinte azonosulásból.

A fiatal képzőművészen felmerülhetnek igen erős érvek. Lehet például abban hinni valamifé- le értelmiségi, reklámellenes attitűdtől hajtva, hogy legalább nem reklám van ott. Ez igencsak banális, különösen egy képekkel foglalkozó szakember esetében, most, a huszonegyedik század elején. Képei pár száz évvel ezelőtt valószínűleg biokémiai változásokat okoztak volna nézőik idegrendszerében. Most, a huszonegyedik században viszont állandóan képek bombáznak min- ket, óránként több ezer kép és szó, úgyhogy amit írok, az is csak egy újabb hangsor parádé, ami az egyik fülünkön bemasíroz, a másikon meg ki. „Ma nem tudjuk, mit keressünk, ha megpró- bálunk kilépni a játszmából. És azt sem tudjuk, hogyan léphetnénk ki.”⁵ Valóban, lehet hinni a keretből való kilépés kizárólagos értelmében, de amennyiben a keretből való kilépést az OKM rendezi — egy olyan intézmény, amelynek az a szerepe, hogy fenntartsa a keretet — akkor leg- alábbis gyanússá válik. Mint afféle kakukktojást, ezer reklám között fedezze fel az ingázó, le-

3. „Az intézmények az ember szolgálatában jöttek létre, de ma már urai és meghatá- rozói az embernek és gyakran gyilkosai is.” Erdély Miklós: *Szolidaritás-akció*. 1972.

4. Metrógaléria 2007: Az OKM kiállítása a Derkovits Gyula ösztöndíjasok műveiből. <http://www.okm.gov.hu/main.php?folderID=1437&articleID=230159&ctag=articlelist&iid=1>

zsarolt agyú munkás a nem-reklám reklámot? „Caesar alkotta a hamis tévéstudiót a »hegység királya« -játzmája számára, és ez a játszma az övé is. Az autópályák, a vagyon, a státusz, a hatalom, a pénz, a fegyverek, minden dolog, minden külső, ember által teremtett objektum az övé. [...] Ha a tévéstudióban vagyunk, engedelmessédjünk Caesar törvényeinek. De ne vegyünk részt a drámáiban.”⁶

Lehet abban is hinni, hogy az OKM — hasonlóan a UPC, BKV, HVG, AXN, OTP társaságokhoz — jót akar. Ebben az esetben viszont nem csak próbálkoznia kellene a jötevéssel, hanem meg is kellene tennie azt. Mert az egy dolog, hogy a metróban 1,3 millióan utaznak, de ettől még talán nem ugyanazon formai logika szerint kellene közzétenni a Derkósok munkáit, mint, teszem azt, az autóreklámokat. Általában egy képzőművészeti kiállítás rendezésénél is más tartalmi, formai szempontok érvényesülnek, mint egy egyetemi állásbörzén. De ez az ironikus kritika érvényes magára a Derkovits bemutató kiállításra is, amit évente rendez az OKM; mert igaz ugyan, hogy a nettó ötvenezres ösztöndíjon lehetne emelni, de ennek ellenére mégis ez a legrangosabb, fiatal képzőművészeket elismerő, támogató díj, amit ebben a kis országban odaítélnek, kiutalnak. Ennek ellenére alig van kommunikálva a társadalom felé — mintha az állam kulturális szervezeteiben osztana díjakat. A Derkovits kiállítás megmarad tehát egy szűk, szakmai körnek.

Lehet hinni abban is, hogy létezik egy szuperüzenet. Hogy nem csak elképzelhető, de meg is valósítható egy olyan művészeti alkotás, amely képes — nem csak egy pillanatra is — kizökkenteni az utasokat mindennapi megszokott rutinjukból. Ennek alapján nem egy szuperüzenet-gyanús munkát válogattak be a Metrógalériába. Mécs Miklós *Isten szereti magát* képe talán lehetne ilyen: graffitije valójában megfordítja a perspektívát és a korhangulatnak megfelelő, nárcisztikus Isten- és emberképet rajzol az utcafalainkról megszokott altruista, humanista „Isten szeret téged” graffiti helyére. Ilyen perspektíva-átfordító, populáris szuperüzenet lehetne Mécs *A 100 legszegényebb* című munkája is abban a korban, ahol a kilátástalan, elmagányosodott életet élő emberek érdeklődését újra és újra le lehet kötni a privilégizáltak, a sztárok spektakulumainak ismétlésével, amikor inkább olvasgatjuk egyedül *A száz leggazdagabb magyar* című kiadványt ahelyett, hogy saját nyomorúságos életünk lehetséges megoldásain agyalnánk.

A Mécs által alkalmazott technikák igen populárisak, mondhatni népiesek: a festékes kannával falra festett elementáris személyes üzenetek és a jegyzetfüzet (amiből a 100 legszegényebb is származik) telis-tele van soha meg nem valósuló álmokkal.

Tibor Zsolt Hármashatárhegye is szuperüzenet-gyanús lehet Isten, Művészet, Kerékpár szentháromságával. Ne feledkezzünk meg persze arról, hogy míg egy képzőművész képes ezzel a hármas

5. Timothy Leary: *Belső utazások*. Nyitott Könyvműhely Kiadó – NDI, Budapest, 2005.

6. Timothy Leary: *Belső utazások*. Nyitott Könyvműhely Kiadó – NDI, Budapest, 2005.

jelszóval kilépni a mindennapi élet bizonyos kereteiből — mint a metrózás, illetve a teremtő művészet hiánya —, addig a metrózó utasok többségének életében a művészet jórészt fogyasztási cikként lehet jelen — gondoljunk a Trafó blaszfémikus szlogenjére: „Művészet. Fogyasztóknak.” Biciklizni pedig valószínűleg senki sem a művészeti üzenet miatt fog elkezdni. A szuperzenetet — még ha létezik is — úgy tűnik, kioltja a szuperintenzív munka, a rohanó életmód, a rugalmas munkaerő mindennapi nyomora, a ránk zúduló akciók infó-vízesése.

A szuperzenet kérdése merülhetett fel Fischer Judit egyik munkájának elbírálásakor is, amit végül kicenzúráztak a Metrógalériából. A Trafóban októberben bemutatott munka címe a következő: *Azért háborúzni, hogy kiskutyá alakú legyen Magyarország*. Talán még túl frissek a trianoni békediktátum sebei, az OKM mindenesetre nem kívánt egy „idegen szívű” munkát kiállítani a Metrógalériában. Esetleg nem is a nemzeti lélek vitte erre a döntéshozókat, hanem a népszerűségi index-szel kapcsolatos félelmeik. Szerencsére Fischer *Csekk* című munkáját nem cenzúrázták ki — még ha az én számomra jóval felforgatóbb melónak tűnik is, mint a kiskutyás. Ha valamelyik metrógalériás munka populáris formanyelven íródott, hát akkor ez igen: nem nagyon kell az utasoknak azon gondolkozniuk, hogy „na ezzel mit akart a művész?” Hiszen azt a sárga formanyomatványt ismeri mindenki, aki rezsit, törlesztést, tandíjat, BKV-s büntetést, telefonszámlát stb. kényszerül befizetni mondjuk havi rendszerességgel. Ez a külső kényszer pedig lehet annyira intenzív, hogy beinduljon valami gondolkodási mechanizmus, ha már csak a *Csekk* szemben tudunk leülni a szerelvényben. Milyen érdekes, hogy a túlélésünkhöz szükséges termékeket vizuálisan általában úgy jelenítik meg, mintha egy ismerős sztár nyújtaná át ajándékként, de magát a csekket, amin majd kifizetjük az árát, sosem közvetítik. Mintha nem is létezne: „A mindennapi élet nyomorának valósága és az általa életre hívott szenvedés a maga reprezentálatlanságában, képtelenségében van elhallgattatva. Ezért válhat a probléma hihetlenné és egyúttal ezért tűnhet megfellebbezhetetlenek.”⁷

Asztalos Zsolt két munkája is sokat mondhat az utazónak — ha sikerült észrevennie, kiszűrnie a reklám rengetegből. A *Padon* olyasmi, mintha mondjuk a Corvin sétány propaganda animációjából vágott volna ki egy képrészletet; tarkaság helyett azonban most fekete-fehérben ül egy padon egy 3D animált figura és egy másik, fényképezett, 2D emberalak. Kettejük alatt egy, talán mindannyiunk által használt mondat olvasható: „Olyan jó, hogy az ember kiöntheti a szívét másnak!” A két emberalak helyzete alapján a feszegő fényképmember köszöni meg ezzel a mondattal a lazán, nyugodtan üldögélő animáció-ember empátiáját, emberiségét. Kísérteties ez a kor: az emberek alig mernek egymás szemébe nézni, de miért is tennék? Az emberi kapcsolataink szétroncsolódnak és szépen lassan felszívódnak, maradnak a szappanoperák és a reklámok ígéretei, mint afféle csillapítószer.⁸ „Pillantásom rád akad, látom, te is nézel. / Aztán indulsz, és az ajtók záródnak, végleg.” — olvasható Asztalos másik munkáján, amit talán nem is kellene

7. Die Weisse Blatte: *Kiáltvány a képtermelés felszabadításáért*. <http://kepfront.freeblog.hu>

túlmagyarázni: zavarodott elkülönültségünkben barátokat keresünk minden lehetséges találkozásban. Véletlenszerű találkozásaink ugyanolyan hirtelen és banálisan érnek véget, mint ahogy kezdődtek: záródnak az ajtók, és tovább sodródunk az akaratunktól független áramlatokban.

Annak ellenére, hogy maga a Metrógaléria, mint keret, nem egyértelműen képes kilépni a metróreklám-világ keretei közül, a zsűri által összeválogatott munkák többsége felfejthetővé válhat az utasok számára, amennyiben sikerül nem-reklámokként, de nem is professzionális, életüktől idegen művészetként észlelniük azokat. Nem feltétlenül a művészek szakmai bravúrja miatt, hanem az általuk megélt és közölt valós tapasztalatok általános, társadalmi természete miatt. A legtöbb „kiállított” munka a mindennapi élet környezetének mindannyiunk számára ismert formáit, hangulatait használja, rekonstruálja. A fentebb röviden bemutatott munkákon túl gondolok most Fischer Judit *Keféjére*, vagy Uglár Csaba lakótelep fotójára, aminek ha valahol helye van, akkor az a hármas metró, így Újpest és Kőbánya között.

Nem empátiáról van szó, hanem arról, hogy ezek a fiatal művészek is ugyanabba a valóságos élethelyzetbe kényszerülnek bele, mint akárki más, épp csak egy kicsivel élnek ideálisabb, vagy inkább idillibb életet — hála a havi ötvenezer fixnek. Képeiken ugyanarról a világról írnak, amiről a metróutasok is írnának, beszélnének, ha lenne rá még a munkanap végén erejük, vagy egyáltalán, ha lenne még kinek. Sokat dolgoztam ezen a szövegen, el is fáradtam, de jó volt beszélgetni kicsit. „Olyan jó, hogy az ember kiöntheti a szívét másnak!”

8. „A modern ember elidegenedett önmagától, embertársaitól és a természettől. Átváltozott árucikké, életerőt úgy éli meg, mint befektetést, amelynek az adott piaci feltételek közt elérhető legmagasabb hasznot kell hoznia. Az emberi kapcsolatok lényegében emberi automaták kapcsolatai; biztonságát valamennyi arra alapozza, hogy nem kóborol el a nyájától, és nem különbözik sem gondolataiban, sem érzéseiben vagy tetteiben. Miközben mindenki megpróbál a lehető legközelebb férközni a többiekhez, mindenki végképp magára marad, átitva a bizonytalanság, a szorongás és a büntudat mély érzésével, ami mindig bekövetkezik, ha az emberi elkülönültséget nem sikerül leküzdeni. Civilizációnk számos csillapítószeret kínál, hogy az emberek tudatosan megfelelkezhesenek erről a magányosságról: mindenekelőtt ott a bürokratizált, gépies munka feszes rutinja, amely segít az embereknek, hogy ne ébredjenek tudatára legalapvetőbb emberi vágyaiknak, a transzcendencia és az egyesülés óhajának.”
Fromm, Erich: *A szeretet művészete*. Budapest, Háttér Kiadó, 1993.

Mélyi József

KŐ A GYOMORBAN

Derkovits-ösztöndíjasok az Ernst Múzeumban

A hétköznapi kiállítási adminisztráció folyamatosságát, úgy tűnik, nem zavarhatja meg semmi. A normál üzemmódban nincsenek ünnepnapok, a művészek alkotnak, a folyóiratok megjelennek, és mindenki kötelességszerűen megrendezi a soron következő kiállítást. Most épp a sokak által kevésbé ismert Művészeti Ösztöndíjasok Fesztiválja keretében a Derkovits-ösztöndíjasok kipakolására került sor az Ernst Múzeumban. Ha a fesztivál szervezői arra hivatkoznak, hogy a Derkovits-ösztöndíjnak hagyományai vannak, az mifelénk inkább azt jelenti, hogy hányatott a múltja és tisztázatlan a jövője. A jelen pedig — bár lehet, hogy ez mindig az adott jelen sajátossága — áttekinthetetlen és szomorkás. Mostanában az idők szava a széles skála: adjuk meg a lehetőséget mindenkinek, hogy aztán, mikor már mindent láttunk, végérvényesen kiderülhessen, hol lakik az igazi művészet. Az anything goes sajátos félreértelmezésének következménye, hogy a minőség fokmérője nem lehet más, mint a művészek igényessége önmagukkal szemben. Ha ilyen szemmel nézzük a kiállítást, kiderül, mennyire különbözőek a mércék. Van, aki a hazai köztéri szobrok megrendelői közt keresi potenciális közönségét, vagy esetleg remek alkalmazott grafikussá válhat (Monori Sebestyén, Dinea László). Van, aki nemzetközi kitekintéssel dolgozik (Lakner, Szacsva y, Szépfalvi, Szegedy-Maszák, Eperjesi, Havas) van, aki csak épp annyit tett, amennyi a selejtezőszint teljesítéséhez kellett (Braun András, Császár Péter), vagy igyekezett többet tenni, de hiába (többek között Kő Boldizsár, Szabó Ábel, Balázs Áron). Mivel a művek nagyobb részét már korábban is ismerhettük, a fiatal — de már beérett — magyar művészek többsége pedig a igazi megmérettetést más területeken keresi, nincsenek meglepetések és új megközelítések.

Ha mégis van olyan munka, aminek láttán azt mondhatjuk, hogy a Derkovits-ösztöndíjat érdemes fenntartani a pusztta megélhetési célokon túl is, akkor az Gyenis Tibor műve. Végiggondolt, a lehetőségekhez képest jól kivitelezett, élő problémára reagáló, installációként elrendezett fotósorozatról van szó, címe: *Fuji Reala 100*. Nincs túlkomolykodva, érthetlenné rágva, sem öszszezapva. Nincs szó a pályafutást betetőző, egyszeri és megismételhetetlen alkotásról, csak egyszerűen egy folytatható, továbbgondolható mű született.

Gyenis testének, környezetének határait és valóságát kutatva, folyamatosan lehetséges (vagy lehetetlen?) rendszereket képz el, melyekből aprólékosan végiggondolt képeket alkot. Képzetele a mesék gondolatmenetét követi. A „Mi történne, ha klónoznának?” ugyanolyan logikájú (de persze valóságosabb) kérdés, mint a „Mi történne, ha kolbász nőne az orromra?” Gyenis Tibor fan-

táziája az elhivatottságba hajló barkácsszenvetélyel párosul. A korábbi években készült izomprotézisei, a néhol a Napkirály udvarának kerti díszítőművészetét idéző növényműemlényei, és a gravitációt meghazudtoló, abszurd módon dőlő emberekről készült képei csak így jöhettek létre.

A *Fuji Reala 100* talán még fokozza a műveire eddig is jellemző feszültséget, amely a fotográfiai manipuláció és a valóságban is végrehajtható trükk között húzódik. Amennyiben ezt az irányt — vagy akár azt, melyet a nagyszüleit ábrázoló sorozaton megkezdett — követni akarja, szükségképpen szembekerül a technikai lehetőségek helyi korlátaival, hiszen mondjuk Jeff Wall vagy Andreas Gursky minőségét ebben a műfajban még nálunk gazdagabb országokban is nehéz megközelíteni. Persze, ne szaladjunk ennyire előre, most örüljünk, hogy a „normális” üzemmód mellett is akadt valami feljegyezni való.

Paksi Endre Lehel

DERKOVITS-EMLÉKSÉTA

Mindig jusson eszünkbe az éhhalál, amikor a Derkovits-ösztöndíj szóba jön, s azután örülünk annak, hogy köztársaságunknak fontos, hogy képzőművészei továbbra is legyenek. Csak mert alkotók, pénzt kapnak annak érdekében, hogy jusson erejük olyasmit létrehozni, amely egyik az utolsók között abban a tekintetben, hogy igyekszik a közvetlen — gazdasági — hasznossággal vitába keveredni. Avagy ez, a minimálbért az adózás előtt sem megütő ösztöndíj nem képes ezt az optimális állapotot elősegíteni, s ezért ezen intézménnyel perlekedve tesszük meg éppen azt, amit a jelen megkíván?

Mécs Miklós részvételre fölkerő műve mintha ebben az irányban tenne fel egy költőietlen kérdést. A mű végletesen nem műszerű, legalábbis minimális energia- és nyersanyag-befektetés jegyében fogant; egy szavazóláda, ahová lehet ikszelt kérdőíveket dobni, a kérdés nem több: *mennyi pénzre van szüksége ahhoz, hogy ne csináljon semmit?* A válaszok pedig forint összegek — aki ezek után kiálmodja magának a havi fixet, megjelöli a katalógusból kitépelt cetlin és valóban bedobja, az elhitte, hogy a demokráciát ő csinálja, és ezért az létezik is; tartalma pedig a szabad akaratból eltartottság.

Mindez önmagában véve üdítően kellemetlen, azaz jelen helyzetünket értékelő, gondolkodásra kényszerítő lelemény bármely kiállításlátogató számára. Azonban a dupla fenék sem hiányzik, azaz a szakma által elvárt “belülre hivatkozás” kritériumainak is megfelel a mű. Ugyanis az alkotó egykori tanára, St.Auby Tamás létminimum-követelését — mint nem-művészet művészi ügyet is újratárlja / tisztelete tárgyává teszi / parodizálja, ezúttal az ösztöndíjra vonatkoztatva. Azaz a fölvetett semmit sem csinálásnak is eleve példája lehet, amennyiben az eredeti ötlet elvárásának is ellenszegül.

Hasonló fricska a SZAF részéről a *Derkovits lottery*: az ingyen beszerezhető lottószelvények sorára a Derkovits Ösztöndíj feliratot kirajzoló ikszelések sorozatát követték el. (Megjegyzendő, az eddigi, belső kritikát megfogalmazó állásfoglalásokat inkább nyelte le a kuratórium, mint a valamilyen szempontok szerint vehető nem-dolgozást, illetve ezt is elfogadta, ha ez önkritikaként került megfogalmazásra, s így nem vonták meg az ösztöndíj folyósítását a következő évre.)

Fischer Judit (a SZAF másik tagja) bemutatott munkái a “bad painting” mintájára elképzelhető “bad watercolour” (rossz festészet / rossz akvarell) képviselői. Míg a *0. születésnap gyertya* vagy a *Csillagszóró* szándékoltan szentimentális szellemi színvonalat üt meg, addig a vízfestékek-sorozat (szív vagy kisautó alakú dobozba gyártott termékek) “modelljei” már eleve háttor-

zongatóak. Emiatt nagy megkönnyebbüléssel vehetjük tudomásul a szerző távolságtartását is, a “bad watercolour” ettől a ponttól lesz valóban paródia.

Az aktuális kisszerűségek (még mindig az állami pénzosztás) alkotta hazai képzőművészeti életre tett közvetlen reflexióként ismertethető Horváth Tibor beszámoló anyagának egyik darabja is. Az intermediális művészet itt újfent a gicstermelés elleni lelkiismeretként működő antiművészet, hivatkozás; másodlagos médium (hiszen a már webes felületen megjelent¹, s ott minden további nélkül érvényesülő föltett körkérdésnek, s az erre érkezett válaszoknak kiprintelt, falba vakolt installációja).

Így a mikrotársadalmi fölháborodást tovább dagasztó újságíró-művész által egy éve termelt, ezúttal a szöveggörnyezetéből fizikailag is kiragadott idézet annyiban járul hozzá az aligha minősíthető tárgyú és lefolytatású vitához, amennyiben ékes példájává leszen a műélvezetből a kívülről cseppet perverz örömmel kirekesztő kiállítási élménynek (valójában arról is szó lehet, hogy Horváth eleve azzal számol, hogy kizárólag szakmabeliekből áll a kiállítás közönsége és ezért egyáltalán nem kirekesztő). A kiragadott körkérdés eredménye installációként az üvegetetős terem előrehozott hátfala mögötti rejtett térben jelenik meg, amivel viszont megfelelően modellezi a színpalak mögött, sutyiban zajló döntések légkörét.

A többiek dolgoznak — legalábbis mást élnek meg problémaként, és a folyó képzőművészeti életen kívülről hoznak be olyat, ami szerintük többeknek érdekes, hogy azt földolgozzák, majd művekben kommunikálják. Azaz nem kérdőjelezik meg ezt az országunkban jelentősnek számító megjelenést, és — például Mécshez mérten akár naivan — örömmel élnek vele, s igyekeznek megfelelni az állami támogatottságuk okozta elvárásnak.

Közülük legkevésbé messzire Szörényi Beatrix nyúl, konkrétan egy emlékezetes “művészet vége” kijelentéshez. A *Konzultáció Maleviccsel* egy posztamensen hanyatt fekvő, játékszerű medvefigura, a plafont és köldökét egyszerre néző tekintete a hasára esett vagy abból kitüremkedő fekete kockára is réved — figyelmének iránya nem eldöntött.

Kerekes Gábor újra a globális külvilág zaját tematizálja, jelen munkája ismét egy körlapra készített kollázs. Azonban a tüntetéseknek, ezek elfojtásainak médiából potenciálisan őt elérő képei mellett, hogy az elmúlt három év világtörténelmének szintetikus illusztrációját törekednek kirajzolni, ilyenformán transzcendálják is a napi hírként lefetyelhető forrongást.

A tömegek tömeges képe egyébiránt rendkívül színes és öröm a szemnek. Legjobban annak örülhetünk azonban, hogy az újságkivágások mappába gyűjtött fénymásolatai között találni egymás mellett olyan képközléseket, amikor azonos fotóhoz némileg eltérő magyarázatot ad egyik-másik médium, mi ellen is tüntetnek például a street / land artist aktivisták — a globális híradások

1. <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=572>

hittelét megkérdőjelező momentum azonban szerintem lehetett volna esetleg hangsúlyosabban megjelenő, ha nem maga a vita tárgya.

Kerekessel, a szintetizálással szemben a szó szerint vett, közvetlenül a kor egyes bajaira reflektáló kortárs képzőművészet orthodoxiájának megfelelő alkotók Király András és Varga Rita.

Utóbbi *Malina I-IV.* c. festménysorozata egy nemzeti kisebbségi mártír emlékműve — vidám, digitális fauve színekben készült, stylist-fotókra emlékeztető vérfoltok nélküli három kompozíciója Hedvig története ismeretének fényében fordul át háttorzongatóvá, erre a negyedik (vagy inkább első) kép tesz utalást.

Előbbi Mária-körmenetet és megduplázott székelykaput ábrázoló nagyméretű vásznai a Tuymans-féle hivatkozásfestészet darabjai: én véletlenül tudom, hogy a nemzeti identitás külsőségekre szorulása, azaz kiüresedése jelenségével szembeni kritikus álláspontból jöttek létre. Csöppet aggályos (mint a hivatkozásoktól függés eseteiben bárhol), hogy e hivatkozás önkényesen lecserélhető lehet akár a teljes ellentétére is — ugyanis e két kép bármit elbír, nem látni olyan elemet rajtuk, amely igyekezne kiküszöbölni a magyarságukat külsőségeiben megélők tetszését. Hozzájuk mérten már elvontabb problémákat fogalmaz meg Tibor Zsolt és Kis Róka Csaba. Előbbi a szemléltető ábrákat kedvelő dadaizmus formai leleményeit konstruktivista elven építi képpé: föl- és nem fölismerhető dolog-törmelékek összefüggésekbe elegyednek kompozícióin, s a képcímek olykor sokat segítenek abban, hogy mindennek miféle értelmet is adjunk (*Megmérjük a világot, Majomkirály*).

Utóbbi minden bizonnyal egyfajta társadalomkritikát fogalmaz meg gyermek- vagy állat-testű, kopaszodó, szakállas férfifejű szereplői gruppirozásain keresztül. Az egyszerre filozófusként és félállat pederasztaként (gyakorlatilag a görög szatírként) újrafölismerhető szereplők tömény förtelmeket művelnek, mintha az állat győzött volna a belső harcot megtestesítő, szimbolikus figurájukon belül.

Többek személyes problémákat tematizálnak alkotásaikban, de szerencsére nincsenek valami sokan az önmaguk sebeit nyalogatók, sőt, ez a divatos ön-identitás-gabalyítás mintha már nem volna annyira trendi, és ezt vegyük kiemelten jó jelként, a kommersz relatív kitagadásaként az ösztöndíjból.

Infantilizmus viszont (látszólag) van: Loránt Anikó bemutatott műve szintén megérdemel egy, a Fischer-munkáknál lejátszotthoz hasonló magyarázatot. A zöldre festett asztalkára kötözött, telerajzolt és -akvarellezett, egyforma füzetek tartalmáról kiviláglik — egyes szürrealistáknak kedves gyermekrajzokat idézőn — hogy Loránt valami után kutatva, tehát tudatosan, már valamelyest rekonstruált ártatlanságban dolgozik. Fenyő, csillag, csillagokból középpontos szimmetria mentén kisugárzó világegyetem, agancsféjű ember és Nap, nagyon sok Nap, mind egy táltos-világ vonatkozásai — igen, még pöttyös kalapú varázsgomba is van szépszerivel. A színes

vonalakból összeálló ábrák olykor még közvetlen formai párhuzamokat is hoznak egyes erdélyi templomok, mint Órisziget vegyes világnézetű kifestéseivel.

A pszichedélium ezen áttételes (talán csak képzelt) megjelenésén túl még Mátrai Erik fénydobozai kapcsán merülhet föl: a *Szentháromság* egy erdő lombjain áttűnő fényben megmutatkozó transzcendencia vízióját teszi láthatóvá ismerős formai megoldások segítségével. A *Galaktikus feltámadás* mozgó képe hasonló módon a jámborság és a sci-fi elbizonytalanító kevercse.

Asztalos Zsolt melegséget sugárzó *Vigasztaló angyalában* (egy hőt leadó lapra vetített angyalkép) ez az elbizonytalanítás egyáltalán nincs jelen, hiába a high-tech használata, az ő esetében tisztán jámborságot tetelezhetünk, amivel a tisztán művészeti alapvetésű értelmezés nem tud mit kezdeni, legföljebb kiúzi a képzőművészet területéről. Valóban én is szívesebben találkoztam volna vele egy fagyos napon a metróvégállomás közterületén.

A fagyos magány kapcsán az amúgy pompás rendezésnek köszönhetően az iménti művel furcsa párbeszédbe kezd az emléksétában őt megelőző Vécsei Júlia kép-installációja. Az egy-egy keretezett képen alig valamit, leginkább műszaki vagy kémiai sablonok minimalista ábráit szerepeltető sorozatok közé a *Kockacsendben* egy vers járul, mely kulcsot ad az egyéniségről szemmel láthatólag lemondó alkotó indíttatását megértendő. A fogyó és elértelmetlenedő jelenségek semmivé enyészésének tanújaként végig jelen lévő szubjektum szentimentális felhangok nélküli szikár magányáról értesülünk Vécseitől.

Minimál misztikum jellemzi Kristóf Krisztián videóját; Eckhardt mester látásmódjához hasonlatos, ahogyan meg képes látni egy látszólag hétköznapi elemekből fölépülő apró eseményben a háttérben munkálkodó erőket. Teszi mindezt azért, hogy a mozgóképre sikerül átültetnie a szemlélődést, tehát a kezdeti képsorok kisrealista ábrázolását akképpen transzformálja, ahogyan a tudat a szemlélődés révén tághatja a kisrealizmust a nagyobbak irányába.

Szász Sándor festészete a romantikához jóval közelebről kapcsolódik be végül ugyanide, nádasai valóban nádast ábrázolnak, de olyan absztrakción keresztül, amely egyaránt lehet érzelmi anyag megjelenítése is.

Függetlenekként pedig, akik az eddigiekhez képest még inkább elvont ügyekben mozognak, Németh Hajnal, Szász György, Kelemen Zénó és talán Kokesch Ádám említendőek. Mondhatni ők a legjobbak, ha azt az orthodoxiát választjuk, amelyek értelmében az alapvetés a mű autonómiája, egy egészen más világból hozzánk kerülése.

Kokesch még használ olyan elemeket alkotásaiban, amelyek emlékeztetnek afféle dolgokra, amiknek az életben értelmet tulajdonítunk. Éppen csak az összolvastat lesz máshová nem, csakis műtárgyba torkolló, tehát ő az átvezető ehhez a csoporthoz, noha hivatkozásai rejtélyesek maradnak.

Szász *Wunderkammer II.* című alkotása mindenféle értelmezésnek ellenáll, olyan meg- és fölfog-

hatatlan tárgy- anyag- és formakombináció, mintha maga lenne képzőművészeti illusztrációként próbaköve azoknak, akik a megismerhetetlent akarják megismerni.

Kelemen tömeg-geisztusa, a puha fekete felületű, maximálisan öntörvényű alak teljesen ufó a többiek valamely másik művészet-elvárás körhöz igazítható munkájához mérten.

Németh Hajnal videója pedig ismét egy egyszerű, elvonással operáló furcsaság, olyan, ami az életben mégis elképzelhetetlen. Nemcsak azért, mert az orgonista hátán lévő dekoltaasztól távolodó képet eleinte gondolhatnánk szeksziz zenészlány-videoklippnek, mert ettől a gondolattól igen hamar eltávolodunk.

Bach "Levegő" című művét egy elfogyó levegőjű orgonán játssza a lány, a kezdeti harmóniákból hamis hangokon keresztül egészen addig a pontig, midon már csak a billentyűk lenyomásának hangja marad, azaz nem más, mint amire az orgonistának eleve koncentrálnia kell a sípszók késleltetett fölzendülése miatt.

decker

„SZIA PIKACHU! - MONDJA A CICA”

Károlyi Zsigmond Toys R Us című kiállítása

Amikor a Paksi Képtárban váratlanul betuszkolt bennünket a jólelkű teremőr néni egy oldal-szárnyba — mondván, tetszeni fog a gyerekeknek a sok virgonc brékelő, gördeszkás és mackóruhás fiatalember — meglepetésként ért, hogy mindez azonos Pernecky Géza *Extrém sportok* című kiállításával. Az egyik legeredetibb művészetkritikusunk mindig is kacérokodott — leginkább konceptuális indíttatású — művészeti alkotások létrehozásával, de szavamra mondom, ha nincsenek ott azok a személyes jegyként is definiálható pecsétek, akkor szinte biztosan másnak tulajdonítom a dolgot. Hasonlóan ambivalens érzésekkel léptem be a Knoll Galériába: a festményeket ellepő játékgúrák bizonyára sikert aratnak kisméretű családtagjaim körében, de mi van akkor, ha a Képzőművészeti Egyetem festő tanszékének professzora kínos perceket okoz nekem legújabb műveivel. Félelmem azonban szerencsére alaptalan volt, s innentől komolyra fordítom a szót.

A tizenhárom kiállított olajfestmény szereplői kutyusok, McDonald’s játékgúrák, plüssmackók, dinók, de akad köztük elefánt, víziló, cica és boci is. Néhány kivételtől eltekintve — mint például a *Pici bocik a bociszőrön*, ami leginkább kedves paródia a XIX. századi tájképek stílusában, vagy a *Két kutya ellenfényben* című kép — e művek első látásra csendéletnek tűnnek. A képek téralakítása a klasszikus perspektíva szabályait követi, dobozszerűen zárt, a háttér legtöbbször Károlyi korábbi, érzékeny monokróm műveit idézi fel, míg az előtérben gyakori az erős komplementer színek használata (csíkos törülköző, kockás takaró). A csendéletben szokásosan szereplő tárgyak helyére (virág, gyümölcs, étel) viszont egy speciális, figuratív tárgyegyüttes kerül: a már említett gyerekjátékok. E játékszerek azonban sajátos, nem konkrét, inkább utalásszerű interakcióban állnak egymással („Szia, Pikachu!”), mintha a gyermeki fantázia által irányított jelenetek szereplői volnának. Olyan, különös zsánerképek tehát, melyek a megelevenedett plüssállatkák hétköznapi „életének” (*Kutyavilág IV-V-VI.*) mesés eseményeit mutatják be. A festmények finoman egyensúlyoznak a csendélet és a zsánerkép közötti határhelyzetben: miközben a narrativitás szinte teljesen hiányzik (nem mesekönyv illusztrációkról beszélünk!), a kicsiny játékok által elfoglalt pozíciók és virtuális viszonyok mégis egy varázslatos és életteli világot varázsolnak elénk.

És hogy e képek mégse fulladjanak giccses banalitásba, arról néhány elidegenítő elem is gondoskodik. Ezek számomra ironikusnak tűnnek, de kapcsolódnak a művész korábbi munkáihoz is — gondolok itt az egymás „főlé” festett, minimálisan elmozduló sík felületekből felépülő festményeire. Két kiállított mű felületén is megjelenik a szobafestők által igen kedvelt, hengerelt

virágmintás motívum, mintegy lepelként fedve az ábrázolt ”kedves, vidám dolgot” (*Mr. Maci Muclly és tsai*), s egyben jelezve, hogy a művész eredendően a művészet- és filozófiaelmélet felől közelíti meg a festészetet. A játékok virtuális életébe még egy idegen elem hatol be: egy hosszú fülű valódi kutyus üveges tekintetű, szomorú feje. Élettelen, akár a kilótt állatok vadásztrófeái. Egy felnőtt játék áldozata.

A játékos derűbe klasszikus csendéleti ború vegyül. Memento mori — mondja a kutya.

Szombathy Bálint

A FESTÉSZET IDEÁJA, OLAJBAN

Károlyi Zsigmond Toys R Us című kiállítása

Nem hiszek túlságosan a tudatlanság állapotában kieszközölt dolgok sorsalakító jelentőségében, úgymint a gyerekkorban elkövetett, immár meghatározott poétikával felruházott kreatív gesztusok jövőformáló, előrevetítő erejében, hiszen nyilvánvaló, hogy a távoli eseményekbe utólag könnyű belelátni némi többletet. Most mégis érdekesnek tűnik számomra egy konkrét párhuzam, amit csak az érthet meg, aki megnézte Károlyi Zsigmond legújabb képeit a Knoll Galériában.

Amikor 1994-es Balkon-beli interjújában Károlyi a kezdetek kezdetéről beszélt, megemlítette, hogy gyerekkorából megmaradt egy elmaszatólódott pasztell, melynek felületét egy elefánt töltötte ki. Nem kérdeztem meg a művészt, vajon mekkora jelentőséget tulajdonít ennek a gyerekkrajznak mostani tárlatanyaga viszonylatában, mégsem nehéz kikövetkeztetni a látens összefüggést a beavatásként is felfogható elefántábrázolás és eme jelenkori olajfestmények között, melyeknek témái játék állatfigurák, főként kutyák. Tény, rég volt a kezemben ebbe a kategóriába sorolható gyerekjáték, arra azonban emlékszem, hogy a néhai gumiállatok kéznyomásra sípoló hangot adtak, egy fals szférába lökve az illető állatok eredeti hangzásvilágát.

Bevallom, határozottan meglepett ez az új Károlyi-ciklus, amit nehéz összekötni a művész korábbi ismert festészeti problematikájával. Legalább is tematikai-stiláris értelemben, hiszen az általam az egyik legelhivatottabbként tisztelt magyar festő ezúttal egy merőben más módon képi tartomány kapuját tárta ki, mint amilyet eddig magáénak mondhatott. Nem kívánom felidézni mindazokat a meghatározó és az opust egységekre tagoló fázisokat, melyeket Károlyi maga mögött tudhat. Elég, ha csak az építészeti állványzatok köré épülő és stílusát tekintve lírai konstruktivista fotófestményekre hivatkozok a nyolcvanas évekből, melyeknek kapcsán Hajdu István a „forma formátlanodásáról” beszél. Vagy a kilencvenesekben kieszközölt mértani redukciót is felidézhetem, amely az előbbinek képezi szerves folytatását, ráépülését. Ugyanakkor azt sem hagyhatom figyelmen kívül, hogy a szerző a „nagy eklektika” asztalára is szép számú művet tett le, amelyek poétikai és nyelvi tekintetben merő ellentétei voltak a kilencvenes években nála bekövetkezett redukcionizmusnak.

Summa summarum: Károlyi tudott és mert váltani és változtatni, holott az ideális festészetet a megállapodottsággal összemosisó akadémikusok közül sokan vallják ezeknek a tulajdonságoknak festészetre gyakorolt „káros” hatását. Károlyi keresései elsősorban arra irányultak, hogy megjelje a hagyományos képi ideálnak a minimumát, azt a vékonyka sávot, amely szerinte már nem

kép, még nem kép. 1994-ben jelentette ki: "én valami arányos, belakható, figurális festészetre gondolok, elemi szinten kidolgozott viszonylatokkal". Hét év elteltével bátran kimondhatjuk: *Toys R Us* című tárlatával Károlyi eljutott erre a pontra.

A beteljesülés ismérvei immár rendre láttamoztathatók. Károlyi visszalépett a zsáner területére, fiainak játékaik között ráakadt egy vonzóan mértékletes figurális világra, amelynek alakjai a szemlélő számára meglehetősen közömbösek, így nem vonják el figyelmét magáról a nyelvi értelemben szerveződő festészetről. A vásznak első pillanattól fogva elnagyoltakként, kidolgozatlanokként hatnak, az alakok és a mértanián szétterülő háttéri elemek csupán annyira homályosak, hogy megállapíthassuk: szinte még nem képek, szinte már nem azok. Határhelyzetet definiálnak, saját létükkel húznak ujjat; vannak is, meg nem is.

Nem valami látványos piktúra, tagadhatatlan. Az is lehet, hogy nem eléggé átütő, helyenként talán visszatetsző is, vagy inkább érdektelen. Károlyi festészetében — képeinek háttérében — ott húzódik saját konstruktivista-geometrikus origója — a tulajdonképpeni modernitás —, későbbi eklektikus kalandjának figuratív felhangja pedig teljes mivoltában bontakozik ki az állatfigurák által. Ha ízekbe fordítjuk át a figurák keltette látványt, akkor a fanyar a legkézenfekvőbb. Mintha a művész vizuális értelemben ugyanabba a fals szférába taszította volna a műanyagjátékokat, mint amelybe a kis beépített sípok hangzásilag tettek.

A képekhez meditatív szándékkal kell odalépni, azzal a felismeréssel, hogy nem az ábrázolt értelmezése a központi momentum, hanem a szemantikai állagától elvonatkoztatott festészeti nyelv ideájának a szubjektív megragadása. Károlyi eljutott az általa eszményített festészet termőtalajára, ezért roppant érdekesítő lesz kívánni a termés legjavát.

Dékei Kriszta

A ZÖLD KÖNYV

Galbovy Attila - Péli Barna: A nagy júdásfüle

A *MEO - Kortárs Művészeti Gyűjtemény* földszintjén látható a fiatal kortárs szobrászszemzedék egyik legérdekesebb alkotópárosának kiállítása - kezdődjék így ez az írás, hiszen e tárlat kapcsán talán ez az egyetlen állítás, amely április 21-ig nyugodt szívvel verifikálható. A kiállítást ugyanis a műkritikus (és a néző) dekódolási szenvedélyére mért olyan határozott, ámde barátságos csapásnak (úgy is mint tockosnak) tekinthetjük, amely során a szürrealista automatizmus és a spontán asszociációk által létrejövő művek (installációk, objektek) megtörik a műolvasási szokások kényszerpályáit. Akkor ugyanis, amikor a műveket a közös alkotás közben felvillanó gondolattöredékek, álomfoszlányok, félreértett ötletek és humoros értelmezések inspirálják, és az alkotók deklarált célja a műveikhez köthető immanens „jelentés” tagadása, a befogadó minden külső támasz nélkül, egyedül marad a művekkel. Olvasata személyes lesz; még a privilegizált műkritikus értelmezési kísérlete, jelentés-rekonstruálása is óhatatlanul elveszti a tekintélyből (és tudásból) eredő relatív támadhatatlanságát. Amit tehát Önök itt az alábbiakban olvashatnak, az nem más, mint a rec. személyes és szabad asszociációinak jegyzéke.

A *Júdásfülgomba* (*Auricularia aricula-judae*) csoportosan növő, vöröses, fül alakú gomba: a ”fül” külső oldala bársonyos, belső felülete fénylő. Lombos fák elhalt részein, leginkább bodzaágakon élősködik. Ehető. (Mindezt a tenyéryni Fürkész Könyvek gombákkal foglalkozó kötetéből tudom.) Ha a kiállításon konkrétan füleket keresnénk — ezzel mintegy elvárnánk a művek egy részében a hívószóra való utalást —, úgy két, vetített diaképet találunk. Az egyik — amely szerepelt a Kis Varsó kiállítótermében is — egy gigantikus, tornyosuló alak füléből mintha egy répa nőne ki, a másikon két egymás felé forduló fej több nézetből készült fotójának egymásra montírozódása miatt (a megszokottnál) több fül (no meg több szem) szerepel a képen. Soványka eredmény. A metaforikus megközelítés fedi le leginkább a valóságot: az alkotók — a júdásfüle gombához hasonlatosan — egy halott művészeti hagyományon élősködnek, önnön műveiket ebből kiválva, illetve erre utalva építik fel.

A legfeltűnőbb a pop-art reminiscenciák jelenléte, a megidézés és a kiforgatás: a nagyra nőtt Brillo-doboz, melynek belsejéből egy kép vetül ki a falra [ezt csak gondolom, mert nem működött], az óriási, Industry feliratú hungarocell öngyújtó, kicsapódó és elfolyó kék lángjával és a mellétámasztott, piros-sárga kockás összetekert pléddel, vagy a tolható bevásárlókocsi, melyben egyetlen majonézes tubus árvalkodik. A tubusból — meglepő módon — vörös anyag (olajfesték) folyik ki, amely vörös festék hangsúlyosan jelen van az egy pulpituson (alacsony

asztalon) elhelyezett tárgyakon — ez tarkítja alaktalan festékfoltokkal a linóleumot, és evvel van tele a festékesbödön. Láthatunk még itt egy kissámlit, és két lefektetett izolírt is. Míg az előzőek egy konkrét művészeti irányzatra utaló ironikus művészeti aktusnak tűnnek, számomra ez a hely jeleníti meg az alkotópáros műtermét — ahol persze pihenni is lehet. Az a vörös tornamatrac, ami a falhoz támasztva látható, ugyanis nem az, ami, hanem egy vörös festékkel lefestett nagy méretű, kemény tárgy — a szemközti falon felfüggesztett rugós ágybetét pedig szintén nem alkalmas a kényelmes fekvésre. Az emelvény előtt, a földön fekete alapon két vörös és kék amorf formát látunk, melyeknek minta lábuk lenne: a jelen nem levő művészek árnyékainak szobrai.

Minthogy szobrászokról van szó, feltehető (sőt elvárható), hogy a szobrászat hagyományos műfaji kereteinek fellazítása, gunyoros megkérdőjelezése is jelen legyen műveikben. Az "árnyékszobor" mellett — ami felfogható egy olyan törekvésnek, amikor a háromdimenziós tárgyként létező szobor fizikai tere ellaposodik, minimalizálódik, illetve két dimenzióra redukálódik — maga a kiállítás tere is szoborrá válik azáltal, hogy a padlót, a falakat és a plafont folyamatosan, és az adott térhelyzetet negligálva egy vörös ragasztószalag cikk-cakkos csíkja "keretezi"; Christóval ellentétben mintegy belülről "csomagolják be" (ragasztják le, mint egy postai csomagot) a teret. Funkcionálisan persze dekonstruktív módon — azaz látszólag össze-vissza — tagolják, illetve összekötik a kiállított műveket. A ragasztószalag végpontját egy ember nagyságú szobor őrzi: testtartása és ruházata felidézi az amerikai focisták játékkedő pozícióját és a tömegszórakoztatás elemeiből merítő pop-art műveket. A görnyedt testtartású szobor nem nemes anyagból, hanem újság- és papírfecnikből készült, melyeket szorosan körbetekert cellux-csíkok tartanak egyben. (Csomagolás!) A szinte anyagtalan test valódi cipőben áll, akárcsak a falnak támasztott, hatalmas festőecsettel egyensúlyozó, búvárszemüveget viselő figura. Neki egyébként láthatóan a nyakán folyik ki az agya — talán a fizikai vagy a szellemi megerőltetéstől? Ez akár az egyik művész (mint szerep vagy mint individuum) meggyötört és szellemes önarcképe is lehetne — míg övé a sziszifuszi munka, melyhez néha a művészi kánonok árjával is szemben kell úsznia, addig a másik e művészeti világ bekeretezésén és elrendezésén fáradozik —, ha nem láthattunk volna 2001 októberében már egy hasonlóan agy- és (szó szerint) fejvesztett alakot tőlük az Ady-szobor tövében, a *Becsületkassza* című installáció egyik részeként. Ezzel az erővel a bájos, heverésző kutyus-ember-párt is tekinthetjük egyfajta kettős önarcképnek. Végül is miért ne? Ebben a kontextusban számomra most így értelmeződtek.

Megvan tehát a műterem, a tagadott és halott művészeti stílusra adott frappáns válaszokkal, a művészek feltételezett önarcképeivel és árnyékszobraival, s nicsak, találunk egy a perspektíva és a látvány szabályainak ellentmondó, sarokba szorult, megdőlt és parkettamintás pszeudo-árnyékot vető asztalkát, s a falon egy óriásira nagyított, álperspektivikus mosógépet, s hogy a művészek lélettere teljes legyen, egy kicsirázott krumplit és egy "megkövesedett" pogácsadarabot is. Mindehhez a hangszórókból néha különleges hanghatások társulnak. Ezek engem leginkább a csapból folyó vagy a WC-ben lezubogó víz hangjára emlékeztettek — melybe váratlanul és szervesen illeszkedett a MEO felsőbb szintjein szorgoskodó, fűrő, faragó munkások keltette zaj. A kiállításon látható még — a kiállítás határait térben is időben virtuálisan kitágítva, s egyfajta

retrospektív tárlat benyomását keltve — egy dia, melyen egy korábbi installáció részlete látható, illetve egy távirányítós autóra rögzített, mozgatható fél női fej, amely emlékeztet egy korábbi művükre, a földön körben forgó, óriási cipőre.

A földszinti teremtól elkülönítve, egy elsötétített teremben látható installáció egy külön kis kiállítás, doboz a dobozban, mű a műben. A *Nietzsche és Détári* című alkotás egy úszómedencében "játszódik": míg az egyik pálya arasznyi vízében vadul gyorsúszik egy "alak" (amely több, különálló és a vízből kiálló részből áll össze), távolabb egy másik, álló férfi éppen elégedetten napfürdőzik a villanyvilágítás mesterséges fényében, s mindezt két Claudia Schiffer-szerű cicababa vetített képe nézi elégedetten. A mű komplexitása egy másik írás témája lehetne, ezért e pontnál inkább megállnék, és mindenkit arra buzdítanék, hogy kötöttségektől mentesen merüljön el önnön játékos asszociációinak világában.

Annál is inkább, mert az alkotók rögtön a bejáratnál felszólítanak bennünket erre. A kiállítás címe alatt, egy pulpituson, szétnyitott, zöldre festett hungarocell könyv fogadja a látogatót. A szabad asszociációk által provokált véletlen e tárgyasult formáját az alkotók szándékoltan hátra- és nyitva hagyták az értelmezők előtt — s hogy ebből az enigmatikus műből ki és mit olvas ki, az már kizárólag rajta múlik.

Paksi Endre Lehel

A SZERZŐ MEGLÁTJA A MŰBEN A SZOBRÁSZAT ÉRTELMÉT FELVILÁGLANI ÉS TERJESZTENI KEZDI AZT

Urnamentál *a Tűzraktérben* - Péli Barna, Galbovy Attila és Kovách Gergő installációja

E szöveg terjeszti a fõnt jelzett idõpontban anyaggá vált mûvet az emlékezet felé. A terjesztés most nem úgy jelenik meg, hogy a szöveg követi az alkotói módszert, mert az nem szak-, hanem szépirodalom, és élõ szövegként, megnyitón indokolt. Itt csak a mû ésszel végebevihetõ megismertetésén munkálkodom.

Az alkotói módszer ez: a mû utánozza a valóságot, annak összefüggéstelenségében, mint ahogyan ezt Pernecky idézi Pauerrõl.¹ A tapasztalható valóság alapvetõ tulajdonságát ábrázolja egy érdekesnek ítélt részlet mûben megfogalmazása helyett. Költségtudatos, kultúrafüggetlen, és emberléptékû — idõben kötetlen sétára tervezett. Mûvészeink olyan elõtõ szinteket szalajtanak át egymásba és csálnak vitatható törvényességû nászra, amely politikai korrektség enyhítette közbeszédünkben terrorista merészségnek hat.

Ha a bécsi Museumsquartier kultúrpláza, akkor a Tűzraktér hulladékkultúrpláza. Itt nincs bolt, csak kocsmá, mûtermek, majd elõadások és techno-partik, világzene koncertek. Valami üzem lehetett egykor a befogadó épület, a Ferencváros külterkén. Villany van, mosdót nem tudok. Kibelezett óriási terek, több épületszárnyban, sok szinten.

A kiállítás az utcára nézõ homlokzat mögötti traktus földszinti terméhez csatlakozó, nagyobb lakószobányi térben berendezett installáció. Néhány lépcsõnyit lejjebb kell ide ereszkedni, remek beszédek lehet tartani így a helyiségbe érkezéskor, e lépcsõ tetejérõl. Adott volt balra a falhoz csatlakozó és jobbra szabadon álló, két oldalról fülkékbe tagolt berendezés, valamint egy rejtélyes árok, amely nem látszik igazodni a berendezéshez, és az egész mû értelmezési kulcsát felcsillantva a bal hátsó sarokban a mélybe bukik. A csatornaépítészeti spontán adalék a több helyen leeresztett erõs fényû lámpák miatt komolyabb

1. Pernecky Pauer-könyv kézírata, 2006. kiadatlan: „A valóság összefüggéstelen, de ábrázolható”

szemrevételel vív ki magának. *Ez okozza az egészet*, és sötétségét reflektorfénybe kényszerítik az alkotók. Törvényszerűen folydogáló szennyünk ellentétele a takaratlan fölső falszakasz, ahol is immateriális fényben, diavetítés révén manifesztálódik a fölső világ. Senki sem fogja szememre hányni, hogy nem bélyegzem demagógnak a magazinból kifotózott vörös sportautó és a kettőzött mosolygó képe fémjelezte felülemelkedést, mert az installáció többi eleme olyan elvetemülten pszichotikus, hogy e két jelenés a magasban képtelen giccsként működni.

E három srác államilag képzett szobrász, valamennyien még a Derkovits-ösztöndíjtől is támogatottak. Az itt létrehozott installációba építve szokás szerint újrafelhasználták korábbi figuráikat. Ezek következetesen ember nagyságúak: végtagjaik és felsőtestük harisnyába fűjt purhabból áll; arcuk külön applikáció. Egymás és barátaik arcáról készített gipszmaszkokat alkalmaznak a művészek, vad színekben és ízesülésekben olykor. Parókákkal és használt ruhadarabokba öltöztetéssel adják meg a végső formát, így jönnek létre a perifériás látómezőnek teljesen hihető műemberek. Ha elég terjedelmes a paróka, arc nem is szükséges. Arcokkal találkozhatunk nemcsak anatómiaiailag indokolt összefüggésekben is, így például egy föltekert pokróc végén, vagy egy gigantikus öngyújtó tetején, ráerősített színes tapsifülekkel. Iszonyatos grimaszokat vágnak. A szereplők kidolgozottsága a valamit kifejezni akarás határán egyensúlyozik, minimumot ad. Egy alak, amelyik ráadásul szexuálisan passzívként és semmi többként nem azonosítható — a mögé állított csavarkulcskező figura miatt — a négykézláb ereszkedés nikecellból kinagyolt, épp fölismerhető testtartásában fogalmazódott meg.

Ugyanaz a sampling-technika működik e laza alkotóközösségben, ami az elektronikus tánczenében is általános. Sajátos mozgó színpadot hoznak létre ezáltal, valóságsházát állóképben. A tér bekábelezése csak a fényforrások működtetésére szolgál, nincs kinetizmus, csak maga a kimerítés, ami éppen azért sokkoló, mert olyannyira valóságselemekből építkezik. A heves, a fajfenntartástól az életfenntartásig ívelő ösztönöket barokkos intenzitású meta-típusok képviselik, amelyek egymás mellett ki is oltják egymást. Térbolydaszerű, mennyire nem tartják tiszteletben a séta stációinak szereplői a nézők jó ízlését.

A kiállítás szóvicc-címe elárulja: ez most egy aktuálpolitikai alkotás, és erre a fülkébe be-beállított, mindenféle egyebet művelő alakokon kívül egy plexiurna is utal a tér közepén ücsörgő gnóm melletti asztalon. Jól látható papírlapokkal a belsejében, akár az üzletekben elhelyezett adománykasszák. Ennek fut neki a látogató tekintete elsőként, de a továbbiakban is olyan képzavarások között tesszük meg a kiállítási sétát, hogy precíz leírásukba azért nem fogok, mert csak magamról beszélnék eközben. Legyen elég annyi, hogy, a mindennapokban fellelhető alkatrészek éppen cselekvő vagy csak megnyilvánuló lényekként felismerhető összeállításban a mélyebb tudattartalmak káoszát kutyulják egyre följebb a kiállításlátogató közönség fejében. Példaként az első "szavazó", a parókás arctalan esete mégis említésre érdemes, ugyanis tükörben nézi épp magát, de arca valahogy nincs, tükörképe egy férfi gipszmaszkja, és a tükör is egy perzsaszőnyeg. Az árok pedig attól még inkább csatorna, hogy az egyik alak az egyik füle ajtájában, amelyik alatt az árok húzódik, nekünk háttal, pisálópózban áll. Sőt, a másik traktus-

ban egy mű-pottyantós vécé ülőpadjába fűrészelt — igaz, csepp, vagy vessző alakú — nyílás is épp erre az árokra nyit. Ezt a formát egy multicég is kisajátította, emlékszem, de Sugár János is gyakran alkalmazza.

A tér hármass felosztását eszerint megnyugtatóan sikerült beazonosítani a hagyományos fönt-lent-közép szemlélet szerint: 1. talaj alatti titkos okozó erőkként; 3. csillogó csúcspoggyászítás vetített képpé el-elérhetetlenített ábrándjaiként; 2. rémálom valóságként. A térben kibontakozó munka azonban túl barátságosan ismerős és emberközeli ebben a formájában, ezért az alkotók kis elidegenítő effektust dobtak föl a belépéssel szemközti, tagolatlan falra, ami jó megnyitószöveghez hasonlóan utánozza a mű alkotói módszerét, más műnemben. Itt seccóként megkapjuk az egész installációt még egyszer: félig képregényszerű, fehér alapon fekete rajzos modora olvasás szerinti irányban haladva derék szürrealista rajzban folytatódik, majd színes akció-fröccsenésekben végződik. A fülkékre emlékeztető, szavazási jeleneteket alkotó vonalak elfelejtik indításukat, és valami másban végződnek, kábeleekben, csövekben, csatornában, gubancban. A fal e részén egy valódi kábeltől készült gubancot akasztottak az ábrára, majd a térbe az egyik lámpában végződő szálát kivezették. E gesztus magát az alkotói módszert ábrázolja a művön belül — a teljesen heterogén kiterjedéseket akár össze is lehet mosni, a kettőt a hárommal. Ettől kortárs az *Urumentál*.

Szombathy Bálint

A HOMO TECHNICUS VÍVÓDÁSAI

Az ember egyik ősi alaptulajdonsága, hogy soha sincs megelégedve azzal, amiben van, vagy ami körülveszi. A teret végtelennek képzelet és egy lépéssel mindig közelebb kíván férkőzni ennek fizikai láttamoztatásához. Saját fizikai lehetőségeinek megnövelési szándéka mögött pedig az a magabiztosság munkál, amit a technikai eszközök birtoklása kölcsönöz neki. Létrehozta az úgynevezett technikai világot, amelynek létindokoltsága az eredendően véges testi adottságokban, a valós lehetőségek behatároltságában gyökerezik. Ezért nem túlzás, ha azt mondjuk, a legtöbb technológiai-technikai vívmány pszichológiai háttérben az ember mindenkori komplexusai húzódnak. Azon túl, hogy az új találmányoktól rendre valamilyen gyökeres javulást, előrelépést remél.

A technika által megnövelt életlehetőségek közepette rendszerint felsejlik annak az esélye, hogy egy elhatározással szétfeszítsük a valóság kereteit. A valóság és a valóságon túliság tartományainak határvonala gyakran nem más, mint egy képlékeny, kocsonyás sáv: a bizonytalanság folyosója. A mesterséges úton kitértélt életterben új határok keletkeznek, amelyeket a technikai lehetőségek viszonylagossága teremt. Az ember immár két ütközőfállal találja magát szemben: a valóság határaival és a technikai valóság határaival. Holott az elsőt azért feszítette szét, hogy világát határtalanná tegye. Modern korunk egyik központi paradoxona ez.

Úgy tűnik, Eike utóbbi tíz évben készült (video)installációinak és egyéb, a kiállításon nem látható műveinek pont ez a filozófiai problémává dagadó dilemma képezi vezérmotívumát. A jelenkor elektronikus eszköztára útvesztő is egyben, s ebben az útvesztőben mozog a szerző, csapdák közt szökellve éli ki játékos hajlamait. A hétköznapi életterben tetten érhető hétköznapi cselekedetek fennköltégtől mentes rituáléját emeli be a művészetbe, de úgy tűnik az ideában rejlő esztétikai lehetőségek érdeklik legkevésbé. Nem a szépet emeli magasba, hanem a szépkeresés tapasztalati határait kívánja bemérni, miközben folyamatosan borotvaélen táncol. Az *Aranyketrec* című alkotásban például az emberi testbeszéd artikulációs kitérülését és az elektronikus eszköz manipulációs műveleteit felelteti meg egymással. A képmezőben a rituális mozdulatokat bemutató táncos minduntalan a képkeretbe ütközik, mintha egy valós tér akadályával szembesülne. A realitás beletalpal a virtualitásba, de minduntalan visszapattan róla; az ember testi határai azonosulnak a képi valóság határaival, az emberi természet megvívja harcát a médium természetével. A mű általános érvényű művészetfilozófiai reflexióvá nemesül, és magában hordozza Eike ars poeticájának főbb vonásait (úgyszintén ezt a problematikát aktualizálja többek között *Virtualitás-gép* című kiállított fényobjektjében).

Eike a műfaji megoszlás széles skáláján mozog, eszköztára cseppet sem mondható szegényesnek, ám úgy vélem, hogy eredendően konceptuális készséggel fordul a mai művészet problémavilága felé. A homo technicus művészeti dilemmáit fogalmazza meg, emocionális kitételektől mentes logikai problémák megoldására vállalkozik. Munkássága gondolati és tárgyi konstrukciók tér-közében, az interaktív szférában bontakozik ki, amelyben az ember inkább eszközként, mint tárgyként van jelen.

Csatlós Judit

A JELEN ARCHEOLÓGIÁJA

Eike: Makett

Egy galéria terébe lépve a látogatók többsége önkéntelenül összefüggéseiben kezdi értelmezni a látottakat, és valamiféle rokonságot keresve tekint végig a műveken. Talán ez a mindennapos gyakorlat eredményezi, hogy a kiállítás címe azonnal rejtett üzenetként kezd működni és kijelöli az érzékelés irányait.

Ez a jelentés kereső magatartás egy olyan tájékozódási gyakorlatnak a következménye, amely lehetővé teszi az eligazodást és a közlekedést a számunkra adott valós és virtuális világban. Az ismeretlen domesztikálása, hasonlóan a tudományos módszerekhez, azonosságok és különbözőségek felkutatásán alapszik, amelyek a korábbi tapasztalataink és kialakult kognitív sémáink viszonyában kapnak jelentést.

Makett, olvassuk Eike meghívóján, és önkéntelenül a reprezentáció problematikáját kezdjük előbányászni tudatunk mélyéről. Ugyanakkor ezen a kiállításon nincsen jól láthatóan jelölve sem a (már említett) kulcsszó, sem a művek címe. Ez az apróság lassan kis rést üt a látogató magabiztosságán, aki gyanítani kezdi, hogy az itt látható művek nem pusztán valamely létezőnek a leképezései.

A kiállított videók, fotók narratívája mögött a mesélő, modellező szerepében rejlt kettősség kap formát. A modellező először megvizsgálja tárgyát, megérti működését, szerkezetét, környezetével való kapcsolatát, majd elkészíti a modellt, ami mindezeket láthatóvá teszi. A megértés feltérképez, a megjelenítés pedig újraértelmez és átszerkeszt. Az előbbi kívül próbál maradni és az objektivitásra hivatkozik, az utóbbi csak résztvevő lehet és felvállalja szubjektivitását.

A megértési és tájékozódási gyakorlatok mindannyiunk számára ismertek, a megjelenítés képessége csak keveseknek adatott meg. Ha figyelmesek vagyunk, nemcsak a valóság struktúráit tárják fel Eike művei, hanem a modellezés folyamata, apró trükkjei is láthatóvá válnak.

Az *Utópia: A jövő múltja* videóinstalláció és a hozzá szorosan kapcsolódó *Utópia: Gyűjtemény* címen¹ jegyzett alumínium-nyomat archívum az időtapasztalat többretegűségét, szinkronitását

1. Az *Utópia: A jövő múltja* filmrészleteiből kirajzolt fekete-fehér képek nyomtatott változatait tartalmazza az *Utópia: Gyűjtemény* sorozata.

tárja fel. A fantasztikus filmekben a múlt egy adott időszakában jellemző társadalmi képzetek tárgyiasulnak, ami eltörli az idő lineáris menetét. Eike összeállít egy archívumot, majd analizálja a film valóságát alkotó formákat és meghatározó struktúrákat.

„Negyvenhárom sci-fi filmből... van kiemelve egy-egy érdekes tárgy, építészeti képtelenség. Mindegyikből egy makettszerű, háromdimenziós fekete-fehér látvány rajzolódik ki. Csodák, amelyek fantáziák, utópiák voltak... Elképzeljük, milyen volt ott, akkor élni, milyenek voltak az emberek. A sci-fi-ben a jövőt nézzük ugyanígy. Hogy fog kinézni, milyen tárgyakat fogunk használni, milyen emberek leszünk”².

A különböző fimjelenetek egy számunkra távoli kor maradványai. Múlt, jelen és jövő között diszkontinuitás van, amelyen egyáltalán nem, vagy csak nagyon bonyolultan lehet áthatolni. Ahhoz, hogy a múltat fel lehessen használni a jelen és a jövő megértéséhez, először is azt kell tudni, hogy a múlt nem nyilvánvaló, nem „adott” a jelenben élők számára, hanem mélyen el van temetve. Ez a töredezettség jellemzi az időhöz való viszonyunkat, legyen szó a személyes múltunkról, vagy a történelemről.

Eike, a jelenkor kutatója, az archeológushoz hasonlóan jár el, mikor a jövőről alkotott képeket strukturálja. Először magát a „forrást” tárja fel, majd megtisztogatja és restaurálja, mint egy régészeti tárgyat. Végül a lelet a saját idejéből kiszakítva, megmarad a maga megismerhetetlenségében, jelenlétével utalva az alternatív világok létezésére. A letisztult szerkezeti képek, az archívum egyes képei új képkonstellációkhoz vezetnek és ezek ismét a valóság képmását nyújtják.

A modellezés szükségszerű velejárója az egyszerűsítés, amely nem önmagáért való, nem csupán a modellépítő kutató kényelmét szolgálja. Ha a modell elég egyszerű ahhoz, hogy ne veszítse érvényét új helyzetekben, akkor vizsgálataink eredményeit alkalmazhatjuk más, eddig még nem vizsgált rendszerekre is. Így az „utópiák” esetében modellezett időtapasztalat a saját emlékeinkhez való viszonyt is feltárja. A *Múltvágás* című videómunka így közeli rokona az *Utópia* együttesnek.

„Modern szélmalomok, ameddig a szem ellát. Változatos nézőpontokból látható, ahogyan lapátjaik hasítják a levegőt. Néha egy-egy szárny lyukat vág az égbe, bepillantást enged egy mögöttes lévő szintre. Vidéki, városi jelenetek villannak fel, mint emlékek. Az egyúttal dokumentáció és turistafilm jellegű képkockák a 80-as évek Magyarországaról különleges hangulatot teremtenek. A másodpernyi kivágások között összefüggések jönnek létre, amelyeknek dramaturgiáját a fokozatosan egyre közelebb kerülő malomok hatása felerősíti.”³

A véletlenszerűen fennmaradt emlékek a maguk esetlegességében vonulnak fel, és a töredékek mögött egy rég letűnt valóság dereng. A másik valóságban játszódó történet mindvégig sejtés

2. Forrás: www.eike.hu

3. www.eike.hu

marad, mert a múlt és a jövő történelme korunkra már meg van fosztva az irányoktól és a haladás eszményétől.

A leletek eredeti kontextusuk hiányában egy-egy valóság emlékműveként lesznek részei világunknak. A *Makett 1-2. (Eső, Fal)* videóobjekt ugyanakkor a szemléltetett valóságtöredék kontextusát is bevonja a műbe. A videókon látható reális teret egy absztrakt közegbe helyezi a művész, amely felidézi a jelenetek eredeti környezetét. A fizikai tér visszahozza az érzékletességet a folyton önmagába visszatérő hétköznapi, lecsupaszított cselekménysor vetített világába. Eike a technika által létrehozott és a valós tér kettősségének feloldására tesz kísérletet az élő állapot modellezésével. A virtuális tér nem mint hely válik érdekessé. Nem tulajdonságai, paraméterei, szerkezete és ember általi megtapasztalhatósága a fontos, hanem a szem számára reálisnak tűnő kép és a realitást nélkülöző absztrakt, de fizikailag létező objektum egymáshoz való viszonya. Kettőjük kapcsolatában egy mindennapi tájékozódási gyakorlat jelenik meg, miszerint a valóság érzékelése és elkülönítése a nem-valóságostól mindig a pillanatnyi szituációtól és az értelmező előzetes tapasztalataitól függ.

A *Fények 1-3.* világító dobozaiban a természetes és mesterséges fénnel játszó fotósorozat is az érzékelés viszonylagosságát modellezi, hiszen éppen azt látjuk hitelesnek, ami manipulálva van. A helyzetet csak bonyolítja, hogy a valóság láthatóvá tétele visszahat magára a valóságra, ahogy a megfigyelés nemcsak a megfigyelőt változtatja meg, hanem a megfigyeltet is. Tehát joggal felvethető a kérdés, hogy mindez mit jelent egy olyan korban, ahol a virtualitás területe egyre inkább összemosódik a fizikai valósággal. Az elkényelmesedett szemlélő sokszor hajlamos mechanikus leképezésnek, s nem a valóság egy modelljének tekinteni a képet, amit a fotografikus kép természete csak megerősít számára.

Sétálunk a galériában, elmélyülve nézzük a videókat és képeket, jó szemlélők próbálunk lenni és komoly arccal bólogatunk, pedig mindez egy nagy játszótér. A *Csípőből* című videó előtt magunkhoz térünk, önkéntelenül elkezdünk mosolyogni. Az első pillantásra kaotikusnak tűnő képsorok után fokozatosan válik átláthatóvá a montázsrendszer. A három sávra osztott vetítőfelületen a művész távirányítók segítségével három kamerát irányít egyidőben önmagára. Látjuk, ahogy Eike cinkos mosollyal tartja a távirányítókat és önfeledten játszik. Azzal a megnyugtató érzéssel léphetünk ki a művészet világából, hogy ez is egy játék, amiben mi is részt vehetünk. Csak nem szabad megijedni!

Dékei Kriszta

AZ ÖRÖKKÉVALÓSÁG MOZGÓ KÉPEI

Csörgő Attila kiállítása Székesfehérváron

Mintha minden a narancssal kezdődött volna, azzal a gyermekkori kísérlettel, hogy eltávolítható-e egyetlen darabban a gyümölcs héja. S ha igen, visszafordítva a folyamatot, fel lehet-e építeni csupán sík elemekből a tökéletes gömbformát? Persze nem, csupán hozzávetőlegesen, hiszen a kör — csakúgy, mint a gömb — nem négyszögesíthető, nem fedhető le egyenes vonalak által határolt lapokkal.

A létrehozható majdnem-gömböket, ezeket a tökéletlen formákat Csörgő a *Hogyan szerkesszünk narancsot* (1993) című installáció keretében demonstrálta, amint azok egy kényes egyensúlyi helyzetben lebegtek (vagy éppen lepotyogtak) a ventilátorból feltörő légáramlatban. Mintha a világegyetem kisbolygóit, kvázi-szférikus testeit pillanthattuk volna meg lekicsinyítve, játékosan domesztikálva. Egy geometrikus testet burkoló felületet le lehet fejteni egyetlen darabban — de a feladat annál nehezebb, minél inkább eltér a szerkezet az egyszerű téglatest formától.

A *Peeled City* (2002) című fotósorozaton nyomon követhetjük, ahogyan Csörgő egy New York-i felhőkarcoló makettjének héját megszakítatlanul eltávolítja — amint dekonstruál egy konstrukciót. A lefejtett burok mögül előtűnő semmi rávilágít arra, hogy a kiindulópont „egyszerű” testváz volt csupán. Az a csábító értelmezés, amely az alkotás politikai, történelmi aspektusai felől közeledne — s amely interpretáció tagadhatatlanul benne van a műben —, háttérbe szorítaná azt a tényt, hogy Csörgőt elsősorban a geometriai törvények érdeklik és inspirálják. Elég csak a *Plátói geometria* (1996-2000) sorozatműveire gondolnunk, azokra a kinetikus szerkezetekre, amelyekben az — először Pláton által leírt — öt szabályos test átalakul egymásba. Egy tiszta egyenletben vázolt folyamat (például: 1 tetraéder + 1 kocka + 1 oktaéder = 1 ikozaéder) a gyakorlatban megszámlálhatatlanul sok amorf állapoton keresztül valósul meg. Mintha egy univerzális ősröbbanás rázta volna meg a létező és szabályos világot, hogy a káoszról ismét megteremtődjön az isteni rend.

Az öt szabályos test mindegyike beleírható és -illeszthető a kozmosz szimbolikus másába, a gömbbe. Ha magát a „valóságot”, a rajtunk kívül álló, érzékelhető mikrokozmoszt kívánjuk leképezni, akkor általában egy objektív médiumhoz, a fotográfiához nyúlunk. A fény az, amely láthatóvá teszi a körülöttünk levő világot, s a fényt csaljuk csapdába (például egy papír felületére), amikor fényképeket készítünk. A leképezés végeredménye általában síkban valósul meg, de a fotográfia úttörői sok eljárást kidolgoztak csak azért, hogy a néző előtt újra megvalósuljon a

tér illúziója. De amikor Csörgő világító félgömbökbe zárta a rajtunk kívül eső világot (*Fél-tér*, 2002), nem a csalóka ábrándoknak adózott, hanem létrehozott egy másik valóságot.

A *Narancs-tér* (2004) című projektben újabb gömb-valóságot teremt meg, s ehhez felhasználta a korábbi narancshámozós gömbalakzatok tapasztalatait is. Csörgő fotografikus gépei mintha a tér és az idő (Einstein óta) ismert összefüggéseit, egy tudományos tételt alkalmaznának és használnának fel a művészi gyakorlatban — hiszen a körkörösén és függőlegesen is mozgó fotografikai szerkezet hosszú exponálási idő alatt rögzíti a külvilág fényhatásait. A doboz belsejében megbújó gömbre ragasztott fényérzékeny papír a meghámozott narancshéj-spirálra emlékeztet, amelyből előhívás után rekonstruálható, visszaépíthető a kiinduló gömbfelület. A kiállítás plakátján levő spirális képfomat kivágvva mindenki elkészítheti és kézbe foghatja azt a sajátos kozmoszt, amelyen megfordul az ismerős rend. A gömb középpontjából körbefókuszált látványt, amely valójában a látógömb belső felületének a leképzése, mi megfordítva, kívülről, a gömb felületén figyelhetjük meg. Ezt a teremtett realitást pedig körbefonják azok a spirális, a síkba kiterített fényképek, amelyek a bűnbeesés okára és következményére emlékeztetnek.

A nyugati (és keresztény) kultúrkör a görög filozófusoknak, tudósoknak a világról alkotott nézetein alapul. A Möbius-szalag egy topológiai transzformáció, amelynek során egy olyan felületet lehet létrehozni, amely nem illeszkedik a matematikusok által régóta támadott euklideszi geometria mindenhatóságába. Csörgő legújabb, *Möbius-tér* című projektje August Ferdinand Möbius matematikus és csillagász 1862-ben közzétett „találmányán” alapul. A Möbius-szalag egy felületű és egyetlen éle van — valójában egy olyan, vékony sík lap, amelynek rövidebb oldalait a térben megcsavarva ragasztjuk össze. (Klein-kancsót — Erdély Miklós szemléltetésében az ormányát a szájába vevő elefántot — pedig két Möbius-szalag összeragasztásával állíthatunk elő.) A Möbius-szalag nem matematikai, hanem művészi pályafutása talán M.C. Escher kései, 1945 utáni műveivel vette kezdetét (érdekes adalék, hogy Escher is nagyon vonzódott a platóni tökéletes testekhez, sőt el is készítette az öt test kozmológikus körbe illesztett makettjét).

Magyarországon főként Erdély Miklóst inspirálta a probléma, ő alkalmazta mind műveiben (*Új Jing-Jang jel*), mind művészeti írásaiban (*Idő-möbiusz*, *Törvény-véletlen-möbiusz*), sőt 1976-ban az FMK-ban Möbius kiállítást is szerveztek. Csörgő camera obscurája a függőleges tengely mentén forog körbe, miközben a dobozba rejtett, Möbius-szalagként megcsavart papírlap a vízszintes tengely mentén forog. A világ képének fenti és lenti része így egy adott pillanatban megfordul („fejre áll”), hogy aztán megint visszatérjen önmagába. Bár maguk az előhívott szalagok alulról megvilágított tárlókon állnak, kézbe is vehetők. De még így sem könnyű mentálisan felfogni és valóban látni ezeket a megfacsart tereket. A Möbius-terek síkba kiterített párjait nézve még inkább elfogja a nézőt a borzongás. Mintha egy sci-fi motívum elevenedne meg a szemünk előtt, amikor meglátjuk a tér- és időkaput; az átforduláskor keletkező zuhogó fénynyalábok hálója alkotta interspace-t.

Meg a térben kiforduló, görbülő időt, vagy ahogy Platón nevezte a Timaioszbán: az örökkévalóság mozgó képeit. Mert Csörgő soha véget nem érő, mindig újra ismétlődő Möbius-tere maga a perpetuum mobile. Heuréka! Sikerült!

Peternák Miklós

MÖBIUS-TÉR

Csörgő Attila műveiről

A fotográfia a 21. század elejére alapvetően megváltozott. Röviden és némileg egyszerűsítve a helyzetet azt mondhatnánk: míg egy hagyományos fényképezőgépet használva jól át kellett gondolni, hogy mit fényképez az ember, addig a digitális eszközökkel gondolkodás nélkül készíthet bárki bármennyi képet. Ahogy csökken a képkészítés felelőssége, úgy növekszik a képek mennyisége. A digitális fénykép (Lichtbild, Photo) talán nem is kellene *fotográfának* nevezni, olyannyira eltávolodott a nyomhagyás, a rajz és az írás (graphiké) hagyományos technikáitól.

Az image-processing bitekben tárolt, gombnyomásra előálló és gombnyomásra eltüntethető adat-tömege szinte felfoghatatlan mennyiségben s mondhatni, „fénysebességgel” gyűlik zsebeinkben (például a telefonba épített, kikerülhetetlenül és szándéktalanul megvásárolt) digitális kamera memóriachipjén, s válik a világháló egyre áttekinthetlenebb szabad tárhelyeinek folyamatosan fluktuáló adatforgalma révén nyilvánossá. Ez már nem képcsinalás, inkább olyasféle információk feljegyzése, melyeket nem kívánuk sem leírni, sem igazából megnézni, minthogy ez utóbbit, a közvetlen megfigyelést halasztjuk későbbre, amikor az eszköz memóriájába dugjuk a látványt.

Vannak ugyanakkor a fotográfiát új módon használó, a fent leírttól eltérő művészeti stratégiák. Csörgő Attila például hagyományos fotóanyagokat használ, emulziót, fotópapírt, síkfilmét — csakhogy a kamerát maga tervezi és építi meg, s ezzel együtt megtervezi a fény útját, a nyomhagyás formáját. Olyan képeket készít, amelyeket soha nem láthatnánk egyébként: nem valami amúgy is láthatót rögzít, hanem láthatóvá tesz, egy időben lezajló fényrajz egységes térbeli képét konstruálva meg.

A *Möbius-tér*hez használt kamera Csörgő Attila harmadik saját készítésű eszköze, mely az előző kettőtől abban is különbözik, hogy réskamera, vagyis a fény egy nagyon keskeny nyíláson keresztül éri a fényérzékeny anyagot, s ebből adódik, hogy nem csupán a kamera, a „film” is mozog a kép készítése közben. A korábbiak közül a *Fél-tér* kamérajája egy emulzióval bevont, áttetsző félgömbre exponálja a képet, melynek lényegében a teljes, kör alakú horizont az alapja. A *Narancs-tér* egy megfelelőképpen, kvázi-gömbalakú összeillesztett fotópapírt használ érzékelő anyagként, s ez egyúttal az ennek felhasználásával készített (kontakt) pozitív kép „negatívjaként” szolgál. Itt mintha szabályosan kifordulna a minket körülvevő látványtér: a kamerában elhelyezett gömbön jelenik meg egyetlen képként, melyet a fényképezőgép többirányú forgómozgása tesz lehetővé.

A *Möbius-tér* képét transzparens filmen látjuk, s ez csak látszólag emlékeztet egy hagyományos panorámaképre. A lényegi eltéréshez tudnunk kell, mi a Möbius-szalag. Ha veszünk egy papírcsíkot s egy félfordulatot csavarva rajta a két végét összeragasztjuk, megkapjuk a Möbius-szalagot, melyre olyan vonalat rajzolhatunk egy ceruzával, hegyét a papírról fel nem emelve, aminek a két „vége” összeér. Ez a térbeforduló alak valójában egyoldalú felület, aminek egy éle van. Vagy, szakszerűbben, ahogy a geometriai-topológiai tankönyvek fogalmazznak, *olyan valós projektív sík, melyen egy lyuk van.*

A transzparens Möbius síkon rögzített fotó a tér, a körbetekintés sajátosan kifordított képét adja. A szalag elején és a végén ugyanaz a motívum rögzül — az egyik verzióban fejtetőre állva — amelyek 180 fokos fordulattal pontosan egymásra illeszthetők. A Möbius fotótér a réskamera fény-szkennelése miatt nem pillanatkép, adott időtartam alatt készül el, s a létrejött, két végén összeillesztett kép felfogható kispasztikaként, melynek annyi lehetséges nézete van, ahány nézőpontot rendelünk hozzá. Tehát előáll az a szemléletünk számára paradox helyzet, hogy a mű egyszerre egy-, két- és háromdimenziós, attól függően, hogy a hordozó felület, a rajta rögzült fénykép, vagy a kiállítási forma felől próbáljuk értelmezni. Ezen ambivalencia belátása hozzásegíthet — bár nem nélkülözhetetlen — a képen megjelenített különös térbeli helyzet megértéséhez.

Maria Marcos

HA SOHA SENKINEK NEM LETT VOLNA TÉVÉJE

A konkréttól a tűnékenyig és vissza

Ott van ellenpéldaként mondjuk Lucio Fontana, akinek életútja átívelt a huszadik század képzőművészeti szempontból legváltozatosabb szakaszán, munkásságában mégis igen nehéz volna e periódus kubizmustól a Fluxusig tartó, szerteágazó történeti hatását kimutatni. Egyetlen gesztusra építette életművét, amely az időközben lezajlott gyökeres változások hatásával kapcsolatban nem informatív.

Az ausztrál születésű Peter Callas (1952) eddigi életműve viszont — amely majdhogynem teljes mértékben egybeesik a videó művészeti műfajjá alakulásának történetével — szemléletesen követi és illusztrálja azokat a törekvéseket, amelyek az elektronikus mozgókép emancipációs történetének mérföldköveit alkotják. Az utóbbi mintegy huszonöt évet átfogó munkássága tehát műfaj történeti tanulságokat hordoz. Azt mondhatnánk, szemléletes történelemlecke, amely a nyolcvanas évek tükörparadigmájától az ezredvég VJ-kultúrájáig ívelő fejlődéstörténet csomópontjait plasztikusan jeleníti meg, feltárva ugyanakkor a „videóművészet” fogalmának problematikus voltát, közvetett módon kérdezve rá: mi is nevezhető ma videónak, érvényes-e autonóm kategóriaként a videóművészet?

A számos videót használó kortárs alkotó közül kevés esetében tartható fenn bármely egységesítő besorolás, mivel napjainkban az eszközhasználat gyökeresen különböző hagyományainak felvállalásával találkozhatunk. Leegyszerűsíteni kategorizálásunkat, ha a médiumot magát neveznénk meg egységesítő szempontként, ám tekintettel annak komplex jellegére ez sem tartható, hiszen ideológiai értelemben gyökeres különbség van például a klasszikusnak nevezhető videokamerát, egy harmadik generációs mobiltelefon, talált és eltérített médiaképeket vagy 3D animációs programot használó művészek között, a tartalom megjelenítés szélsőségesen különböző módozatairól nem is beszélve. Ez utóbbiak a múzeumi black boxtól a media hackig, a köztéri kivetítőtől a közösségi tévécsatornáig, a megvásárolható és otthon élvezhető DVD-ktől a Web2-es fájszerelő honlapokig olyan változatos képet mutatnak, amely nélkülözni látszik bármely összehasonlítható elemet, hacsak nem az elektronikus mozgóképet tekintjük annak.

Peter Callas esetében viszont a megnevezés helytálló, ő valóban videóművész.

Több mint negyedszázada, 1980-ban írt esszéjében e kategóriát a következőképpen fogalmazza meg: „...olyan alkotók, akik a film- és televízióipartól függetlenül dolgoznak, emiatt a videószalagot eredeti és kiszámíthatatlan módon nem világra nyíló ablakként, hanem önmagában való médiumként használják. Mindenesetre a videóművészet képtelen arra — és nem is kellene törekednie rá —, hogy a videószalagot oly módon tekintse médiumnak, miként a festők a vásznat és a festéket. A videómonitor használatától függetlenül kulturálisan terhelt.”¹ Idézett írásában nemcsak a videóművészet kulturális emancipációját fogalmazza meg, hanem konklúzióként a videót olyan változatos médiumként definiálja, amelynek közösségi keretében (public space) az alkotók sokkal otthonosabban mozognak, mint egy a nappaliban sugárzó tévé kulturális terében.

Ez az otthonosság Callas számára a médium nyújtotta szabadság teljes kiaknázása által valósul meg, ami nemcsak az utómunka során felkínálkozó technikai manipulációk széles tárházának verbő alkalmazását jelenti, hanem a klasszikus kamera-művész performansztól a politikai töltetű médiaképeken keresztül a rajzolt-animált és szintetikus-modellezett elektronikus képek keverésének konvenciómentes szabadságát is, amelynek során egy-egy képkocka a nagyméretű digitális nyomtatási formátumát is elbírja (ez utóbbiakból néhány a kiállítás részét képezi).

A Jövő Háza Pixel Galériájának kiállítása tehát a videó műfaj történetének egyik fejlődési vonalát is bemutatja egyetlen alkotó munkásságán keresztül. Ez azonban nem teljesen egyezik azzal az európai videótörténettel, amely a land art — élő művészet — konceptualizmus — fluxus ívhez köti a műfaj történetét, bár a látható videók pl. Nam June Paik képességével formai rokonságot mutatnak. Ausztrália ugyanis innen messze, Japánhoz például viszont annál közelebb van, ahol a képernyő alapú elektronika más kulturális jelentést hordoz, mint mondjuk egy évtizedeken keresztül COCOM-listás posztoszocialista országban. A plazmaképernyőkön látható — ám eredetileg nem erre a formátumra készített — darabok befogadását igencsak megnehezíti az installálás igénytelensége. Nemcsak a klasszikus 4:3-as képarány átszabása, hanem a hangsávok élvezhetetlensége miatt is, amelyek zavaróan egybeolvadnak és elnyomja őket a ház hangosbemondójának harsány hangereje.

Az animációiban gyakorta megjelenő manga-idézetek nemcsak Japánhoz fűződő szoros viszonyával magyarázhatók², hanem az ázsiai szigetország miénktől különböző médiaszemléletének felimeréséből is, amely — a videót az ausztrál kulturális identitás kifejezése legalkalmasabb műfajának tekintő — Callas médiaszemléletére nagy hatást gyakorolt. Mint írja: „Nyugaton a technológiát a Teljes Kontroll Birodalmának sötét és betolakodó erőivel azonosítják. A Nyugat rögeszméje egy hiányos egyenlet, amely a média működésének elméletét írná le, ám a média tulajdonlásának és ellenőrzésének összeegyeztethetetlen tényezőit tartalmazza. Mi a tévéképernyőt gyanakvással, hipnotizált hitetlenséggel szemléljük, graffitivel válaszolunk az óriásplakátokra attól a hittől vezérelve, hogy ez a stratégia képes helyreállítani egyenletünket, amely a

1. http://www.anu.edu.au/ITA/CSA/callas/redu/CAN_+VAST.HTML

műsorszórást megválaszolja. Japánban a műsorszórást „ajándékként” fogadják be.”³ Ezek alapján érthető, hogy miként egyeztethető össze számára a videókép kvázi festői szemlélete a megjelenített — főként kolonializmuskritikai — politikai tartalmakkal.

A személyes és a társadalmi összefüggései jóformán minden művében felbukkannak, ám jellemző rá is az a korai videóművészetben gyakori idealista álláspont, amely a mozgókép társadalmi-politikai töltetét elsősorban az alkotói folyamathoz, a képhez és annak manipulálásához kötődő viszony, nem pedig a mozgókép társadalmi funkciójának szemszögéből értelmezi.⁴ Videóinak politikai tartalma sokkal inkább ikonikus utalások szövedéke, mintsem a médium funkcióinak tematizálása által teljeseedik ki. Ilyen értelemben a videótörténet esztétizáló ágához kapcsolódik, ahhoz a nyolcvanas évekbeli felfedező periódushoz, amikor a műfajjal kísérletező alkotók szignójukban az „A videotape by...” fordulattal definiálták,⁵ közelebbről mit is tekintenek a videó esetében műnek: egy újkeletű, a tömeg-médiától függetlenedett, mindenki által birtokolható tárgyat: egy szalagot. Ez a tárgyiasított metafora jelenítette meg a nyolcvanas évek során a tömegkommunikáció alternatívájaként tételezett publikus teret. Érthető, hiszen ki gondolhatott volna akkor érdemben a kábel- és közösségi tévéadókra, a videótelefonra, internetre, tehát mindazokra a mozgókép-disztribúciós csatornákra, amelyek időközben mindennapjaink részévé váltak.

A húsz, monitoron futó mű majd mindegyikére jellemző a manipulációs eszközök, analóg illetve digitális keverők nyújtotta lehetőségek gazdag kiaknázása. Egy nagyon tudatos „mixertombolás”, amely során a megjelenő felület komplex vizuális szövetté formálódik, eklektikus és játékos módon kombinálva olyan videótartalmakat, amelyek kisebb szabadságigényű nyugati művészek esetében megmaradtak önálló műfajoknak. Így például a performanszdokumentáció könnyedén

2. A Sydneyben született művész az ausztrál televízióiparban kezdte pályáját, művészeti tanulmányai végeztével mindössze 29 évesen egyetemi előadóként vállalt munkát, előbb Ausztrália különböző városaiban, majd a kölni Médiaművészeti Akadémián. Számos nemzetközi ösztöndíja segítségével bejárta a világot Indiától Japánig, Európától Amerikáig, eközben több díjjal honorált nemzetközi elismerést is begyűjtve, egyebek között a bonni Videonalén, a linzi Ars Electronicán és a tokiói Electrovisions '87-n. Művei számos jelentős közgyűjteményben fellelhetők (pl. MOMA New York, ICA London, NBK Berlin). Intenzív alkotói munkája mellett kurátorként és előadóként is jelentős tevékenységet fejt ki Ausztráliában, Indiában, Dél-Amerikában és Kelet-Ázsiában. (http://www.anu.edu.au/ITA/CSA/callas/redu/CAN_+CV_CURATORIAL.HTML)

3. http://www.anu.edu.au/ITA/CSA/callas/redu/CAN_+TECH_AS_TERR_TEXT.HTML

4. http://www.anu.edu.au/ITA/CSA/callas/redu/CAN_+SCAN.HTML

5. a „videotape” angolul egyaránt jelenti a videószalagot, mint médiumot és a videókazettát, mint tárgyat.

keveredik a médiából átvett és elektronikusan megmunkált képek özönével, a mangák, középkori kódexek elemei szintetikus 3D motívumokkal, a zajokkal roncsolt U-matic kockák korai ASCII-képiséggel. Montázstechnikájának dinamizmusa, a képszerzés könnyedsége és sokrétűsége nem véletlenül juttatja eszünkbe napjaink VJ-kultúráját, hiszen művészetének talán legfontosabb jellemzője a mixerekhez, effektekhez és a szintetikus mozgóképhez kötődő találékony és fenntartásmentes viszonya, amely a kompozit képrétegek egyidejűségének architektúrájában a fény-idő-kép egységes felületét számtalan rétegre bontja.

Hogy ennek az alapfokon megmunkált rétegzettségnek hogyan sikerül mégis túlmutatnia önmagán, azt Callas szavai tükrözik leghívebben: „Olyan képek és cselekvések finom és intuitív rögzítése foglalkoztat, amelyek konkrétak, és újraszerkesztve őket egy gondolatokkal és érzésekkel telített empátiát valósítanak meg, amely viszont tűnékeny. Akár társadalmi, akár politikai témát dolgozok fel, ez csak az újraszerkesztés fázisában valósul meg. Minden eddigi munkám személyes vágyakból indult, „önarcképként”, ha úgy tetszik, de miután életünkben a személyes politikaivá válik, az ilyen jellegű művekben a politikai témák mindig is önmagukra találnak. A videóhoz személyes indítatásból közelíteni minden esetben politikai tett. Ha senkinek soha nem lett volna tévékészüléke, ez nem így volna.”

Video ergo cogito, videtis ergo estis.

Bódy Bori

PIXELHIBA A KERENGŐBEN

A médiaművészet világsztárjai adják egymásnak a kilincset a Jövő Háza Pixel Galériájában. Most épp Peter Callas kiállítása látható ott. Mivel már sokat hallottam a szerzőről, de még nem láttam tőle szinte semmit, gondoltam, elmegyek, megnézem magamnak. Odafelé menet talákoztam egy ismerős, fiatal lánnyal, aki soha nem járt még médiaművészeti kiállításon, javasoltam neki tehát, tartson velem.

Nagy várakozással léptünk a spirálba, ahol a korábbi kiállításokról ismerős plazmaképernyősor fogadott. Hatalmas anyag, egy híján húsz mű. Kezdjük a végén, javasoltam. Úgy is tettünk. A második plazmánál a lány láthatóan zavarba jött. Néhány keresetlen szóval próbáltam hát pozicionálni a szerzőt és a szerzeményeket, miközben azon kaptam magam, hogy rajtam is furcsa türelmetlenség, már-már szorongás lesz úrrá.

Ugyanis egyik monitornak sem jött ki hang a torkán. Egészen közel hajolva kiderült, hogy szerzői szándék szerint lenne azért itt hangsáv is, csak csontig van halkítva. Talán hogy ne rivalizáljon a hangosbemondóval, vagy hogy ne zavarja meg a pénztár és a büfé működését.

A rétegesen szervezett, idézettechnikával operáló elektroszóttas, amely Callas munkáit jellemzi, így, némán, ilyen sűrűn egymás mellé téve egyszerűen dekorációvá laposodott. Mondtam persze gyorsan a lánynak, hogy hiányzik a hang, de hát ezzel a dumával nehéz csorbát köszörölni. Láttam a szemén, hogy itt most fű nem terem. Lányos zavaromban azt motyogtam ekkor, hogy ezek a művek nem is erre a formátumra készültek eredetileg, miközben udvariasságból még végigsétáltunk a plazmasoron, aztán rövid búcsú, szevasz, szia.

A nagy döbbenet már kint a kertben, a Ludwig Múzeum elől ideszármazott, felfújható rózsaszín épületnél ért. Ott ugyanis épp Callas egyik műve ment, szép nagy méretben kivetítve, hangosan. Ekkor tudtam felmérni a különbséget, ekkor értettem meg, hogy mitől döglök a légy, miért lett Callas híres, s miről maradtunk le az előbb.

Hát igen, gondoltam magamban, halmozottan hátrányos helyzetű ez a plazmakupac. Már vagy a harmadik kiállítás megy rajta, egyre ugyanúgy installálva, méltán híres művészek munkáival, valahogy mégsem áll össze az egész.

Ha maximalisták lennénk, azt mondhatnánk, hogy minden mű megérdemli a dedikált teret, ami egy ekkora komplexumban, mint a Jövő Háza, valahogy talán össze is jöhet (Callas saját bevalása szerint még sohasem állított ki egyszerre hét-nyolc munkánál többet).

Ha azonban minimalista szemlélettel közelítünk, akkor is kérdés marad, hogy miért nem lóg legalább egy-egy fejhallgató minden kiállított videónál, ha már ragaszkodni kell az adott konfigurációhoz. A hang bizony egy efféle műnek legalább a fele, még akkor is, ha a kép és hang összecsendüléséből adódó jótékony hatást alig számoljuk bele. Pedig itt kezdődik az igazi matek, a katarzis csak ezután jöhet.

Ha pedig bele vesszük azt, hogy milyen jó kiállítások voltak már ugyanezen a helyen, amikor még a Kerengő Galéria állt itt. A spirális elrendezés akkor valahogy működött. Meg is kapta hamar a *zseb-guggenheim* becenevet.

Az idekomponált műcsoportok közül nekem személy szerint Gerber Pál kiállítása jelentette a legnagyobb meglepetést, de szépen tekeredett Gábor Imre térre szabott körképe is. Ám nemcsak az ide készült művek mutattak itt jól. Egybecsengett Eperjesi Ágnes hozott anyagból összeállított sorozata, megszelídültek Kicsiny Balázs madárlátta akvarelljei is, ahogy idesimult Csáki László a falról már kicsit lemászó anyaga (hogy a fénydobozban gitározó, szemüveges Gerhes Gábort vagy a szomszédban szisztematikusan számítógépező Eikét most ne is említsem).

Valahogy változtatni kéne, visszaváltoztatni, megteremteni a méltó körülményeket. Ha már sztárok jönnek személyesen (a hírek szerint Peter Callas is itt járt a megnyitó alkalmával — gondolom akkor a hangosbemondó volt lehalkítva és a plazmák lettek feltekerve - ideiglenesen - avagy nem? szemtanúk, előre!).

Eike

BOTRÁNY A VÁRBAN

(Kiállítás ajánló a német közönségnek)

Tisztelt német olvasók! Tegyük föl maguknak a következő kvízkérdést: Mi a Fluxus? Egy órájuk van a válaszadásra. Most a könyvespolcukon büszkén sorakozó Brockhaus lexikonra gondolnak, annak is 14., teljesen átdolgozott kiadására 1893-ból, tizenhat kötetben, ámbar a fogalom mégiscsak újabb keletűnek tűnik. Mérlegelnek egy kirándulást a Nemzeti Múzeumba, de ott már Szent István koronájának is csak hült helyét találják. Még abban az esetben is hiábavaló lenne a keresés, ha a 20. század második felének művészetére tippeltek és a múlt évben elvetődtek volna a Várba, a Kortárs Művészeti Múzeum / Ludwig Múzeum *Nézőpontok / Pozíciók – Közép-európai művészet 1949- 1999* című kiállítására.

Tegyünk inkább egy aprócska kitérőt a *Szobrászaton innen és túl* című tárlatra a Múcsarnokba: több mint 300 élő magyar szobrász munkái, a legdohosabb bronzérmétől a vasúti talpfákon át a kinetikus installációkig. A tárlat egy nagylélegzetű sorozat része, melyben egymás után, műfajonként, háromnegyed éven keresztül bemutatásra kerül a teljes kortárs magyar művészeti szcéna. Mindez a Múcsarnok korábbi igazgatója, Beke László és a különböző művészeti szervezetek közti, a mindenkori kormányzat nyomása alatt lezajlott elkeseredett viták eredménye. A monstre tárlatok épp ennyire vitathatónak tűnnek.

A Beke László búcsúajándékként sebtében készült, tavaly augusztus végi intermédia kiállítás még izgalmas volt, ezt azonban egy borzalmasan megrendezett festészeti kiállítás követte, számos jó művel. Ezek után jött az egyéni kiállítás gyanánt megrendezett grafikai show, és most a szoborerdő, melyet sokan szoborraktárnak tartanak. Bár a plasztikák többsége művészileg korszerűtlen, a kiállítási architektúra meggyőző. Minden terem sajátos hangulatot áraszt, a zsúfoltságból pedig az antropológiai áttekinthetőség öröme árad. Egészen addig, míg egyes helyeken vissza nem térhetünk a művészeti diszkurzushoz. Például St.Auby Tamásnak a médium határait kutató installációja esetében, Marcel Duchamp utolsó, *Adva van...* című művének diaprojekciójánál. Egy kapu, melyre St.Auby táblát akasztott, "Sztrájk" felirattal. Mellette egy vitrinben barna anyagdarabkával töltött kémcső és egy halom fehér trikó, melyen a Kortárs Művészeti Múzeum / Ludwig Múzeum igazgatónője, Néray Katalin portréja látható. Ezek a művész egy héttel korábban, a Collegium Budapestben megnyílt kiállításának relikviái.

A Collegium Budapest szintén a Várnegyedben van, hallótávolságra a Halászbástyától. Neve a szélesebb közönség előtt néha a filozófia és tudomány külföldről idelátogató képviselői révén

bukkan fel, kapcsolata a modern művészettel kevésbé ismert. Néhány kivétel erősíti a szabályt, mint például az ellentmondásos, gyűlölt-szeretett művészlegenda, St.Auby Tamás kiállítása. Felépése mindig paradox, hiszen 1980 óta folyamatosan sztrájkol. A "Telekommunikáció Nemzetközi Parallel Uniójának szuperintendánsaként" azonban újra és újra találkozhatunk a nevével.

A rendezvény kezdetén St.Auby Tamás közölte, hogy Robert Bozzi 1966-ban leírt Fluxus-akciójának egy változatát kívánja előadni. Egy széket és egy asztalt állított a tér közepére. Két doboz közül egyet kinyitott, elővett belőle egy tortát, melyet szintén Néray Katalin portréja díszített. Egyes, kilences, nyolcas és négyes formájú gyertyákat szúrt a tetejébe, meggyújtotta, majd röviddel ezután elfújta őket. Biztos mozdulatokkal ismét kivette a gyertyákat, kezébe vette a tortát, és saját arcába borította. Az akciót a következő mondattal zárta: "Ezennel megnyitom a Globális Anti-művészettörténet-hamisítók Frontját."

Az akció előtt Sebők Zoltán filozófus, a Képzőművészeti Egyetem tanára tartott bevezetőt a szervezők számára is meglepően nagyszámú közönség előtt. Elmondta, hogy Jugoszláviából történt áttelepülése után mennyire megdöbbentették az itteni viszonyok. A társadalomban és különösen a művészeti élet résztvevőit sokat beszélnek a másik háta mögött, senki sem vállalja a felelősséget, hogy a nyilvánosság előtt is képviselje álláspontját. Ezért fontos St.Auby tevékenysége, mivel magát teszi támadhatóvá azzal, hogy gyakran képvisel radikális véleményt.

A kiállítóterem egy fal kivételével üres. Az ott függő kép a szétbombázott Belgrádi Akadémiát, annak is kibontott keresztmetszetét mutatja. Egy 1999-es mű, amely eddig különböző összefüggésekben bukkant föl, többek közt a Berliini Művészeti Akadémián rendezett kiállításon és egy internetprojekt keretében.

A romok közé St.Auby különböző műalkotások és más "nyilvános képek" reprodukcióit ragasztotta. A kollázst két posztamens keretezi, az egyikben egy halom trikó, a másikon egy fénymásolt brosúra példányai: válaszgyűjtemény egy St.Auby Tamás által a már említett *Nézőpontok / Pozíciók 1949-1999* című kiállítással kapcsolatban írt nyílt e-mail körkérdésre. Ebben véleményt kért arról, hogy a retrospektív kiállítás magyar részében számos fontos művészeti irányzat, mint a happening, fluxus, konceptualizmus, pop, nem képviselteti magát. Több ismert művész és művészettörténész reagált a felvetésre.

Éppen mivel vitatkozni lehet arról, hogy St.Auby Tamás megnyilvánulási módja mindig a célt szolgálja-e, feltárul előttünk a mögötte megbúvó művészi szándék. Mivel meggyőződését nyilvánosan celebrálja, lebontja megszokásainkat, hasonlóan ahhoz, ahogy a bombák szétzúzták az Akadémia épületét.

Természetesen nem lehet félúton megállni. Ezért gyakran félünk attól, hogy egyáltalán vitába bocsátkozzunk. Ezen a helyen még sokat lehetne mesélni az illegális szamizdat-irodalomról, Major Jánosról, akinek a művész a kiállítást ajánlotta, a művészeti életben érvényes szelekcióról akkor és most, és és és. De ezek után talán más szemmel nézi az ember a nagy kiállításokat és felfedezi az üresen hagyott falszakaszokat is. Ezzel le is telt az egy óra.

Maria Marcos

PÓDIUM VAGY KORDON?

„*Valami mást kell találnunk*”

Az alcímben szereplő idézet egy banner-művön olvasható a Ludwig Múzeum aktuális kiállításán, amennyiben egyáltalán észrevesszük Ben Vautier alkotását. Ez azért kérdéses, mivel nehezen észrevehető helyre — négy-öt méter magasba, a haladási iránnyal szemben álló falrészletre — került. Ráadásul a konvencionális szemlélődési teret zsúfolásig tölti számos egyéb tárgy, vetítés és dokumentum, amely intenzíven igénybe veszi és leköti a látogatót. Kár lenne átsiklani alatta (sic!), mert egy fontos kérdésre irányítja rá figyelmünket: egy a jövőre vonatkozó mondatot olvashatunk, miközben jelenünk az akkori jövő. A mondat jelenideje viszont előremutat a mi jövőnk irányába.

Az utazó kiállítás Berlin, Vilnius és Krakkó után érkezett Budapestre, és már az első állomásáról megjelent magyar kritikát¹ követő polémiák² is jelezték³, hogy nem egyszerűen megközelíthető jelenségről van szó.

Petra Stegmann kurátor tudományos pontossággal térképezte fel, vette leltárba és dokumentálta a Fluxus keleti történetét.⁴ A kiállítás az alapos művészettörténeti kutatásra építő dokumentumhalmaz és a múltfeltárás logikájával él, viszont kevés hangsúlyt fektet az aktualizációra. A hiánypótló és kiemelkedő jelentőségű kiállítási anyagot alaposan megszerkesztett, részletes kétnyelvű (német-angol) katalógus kíséri, amelyet mindenképpen érdemes a helyszínen megvásárolni, mivel pontos képet nyújt az események kronológiájáról, szereplőiről és körülményeiről Varsótól Vilniusig, Budapesttől Tallinig.

Azt, ami a termekben látható, bizonyos szempontból a publikáció pontosabban hordozza, így felvetődik a kérdés, hogy nem lett volna-e szerencsésebb a kiállítást egy hosszabb Fluxus-esemény sor *helyszínének* tekinteni, amely a lezajlott akciók és események nyomain és rekvizitumain keresztül, egy élő történet visszafejthető terét hozta volna létre inkább a mentális rekonstrukció, mint a művészettörténeti dokumentálás szellemében.

1. <http://www.nol.hu/archivum/archiv-467080>

2. <http://lists.c3.hu/pipermail/artinfo/2007-October/thread.html#5903>

3. <http://lists.c3.hu/pipermail/artinfo/2007-October/thread.html#5910>

4. <http://www.fluxus-east.eu/>

A bemutatott anyag szerkezetét a múzeumi narratíva meggyőző erejébe vetett hit alakította, ami a néző koncentrált figyelmét igényli. A befogadás során viszont nem árt, ha teret engedünk *periférikus* figyelmünknek, így nemcsak Ben fontos mondatát, hanem azt a szellemiségét is van esélyünk megtapasztalni, amelyet a Fluxus jelentett.

Ez utóbbi nehezen megfogalmazható jelenség,⁵ történeti értelemben „egy radikális antiművészeti hálózat, amely az Egyesült Államokban és Nyugat-Európában keletkezett, japán művészek számottevő hozzájárulásával”⁶ a hatvanas években. A George Maciunas litván származású, Amerikában élő művész által elnevezett *nem-művészet művészeti* áramlat művészettörténeti kanonizációja és az intézményes művészeti hagyomány általi bekebelezése folyamatosan zajlik. Számos jelentős nyugat-európai művész került szorosabb-lazább kapcsolatba vele Nam June Paiktól, John Cage-en keresztül Joseph Beuysig és Yoko Onoig.

A kiállítás e szerteágazó hálózat keleti szálainak, történetének bemutatását tűzi ki célul, arra a jogos és fontos argumentumra alapozva, hogy puha és kemény diktatúrák, kulturális elszigeteltség és a kommunikációs marginalizáció dacára a Fluxus igenis létezett a néhai keleti blokk államainak területén, beleértve Magyarországot is, amelynek több kiállítója is szerepel a résztvevők között. A bemutatott anyag rendkívül gazdag, több száz plakát, fotódokumentum, szöveges koncept, Fluxus-doboz, -tárgy és mozgóképes dokumentum alapján válik láthatóvá, hogy az informális kapcsolatokon keresztül miként épült laza hálózattá Kelet-Európában a művészetről való gondolkodásnak az a felszabadító erejű szellemisége, amelyben az avantgárd hagyományok keveredtek a konceptualizmussal radikális, inspiratív és intermedialis módon.

Mivel a tárlat egy múzeum tereiben látható, nem meglepő, hogy *múzeumi* logikával találkozunk, mégis valami ellentmondás sejlik fel a Fluxus egyik legfontosabb karaktere, az élő, nyitott, lezáratlan gondolati frissesség és a prezentáció elkerülhetetlenül muzealizáló jellege között. Talán a formátumnak tudható be, hogy mind a kiállításból, mind pedig a katalógus tipográfiai és tartalmi szerkezetéből hiányzik az a radikális szemléletbeli nyitottság, amely a Fluxus egyik legfontosabb jellemzőjének tekinthető. Ez utóbbit a megnyitó eseményei tükrözték a leghívebben, és mivel ezek dokumentációja nem, vagy csak részben látható, a továbbiakban két akció leírásával világítanak rá a Fluxusnak nevezett sokrétű jelenség aktualizációjának és értelmezésének összetettségére.

A megnyitó számos eseménye⁷ között lezajlott egy performansz és egy Flux-koncert is. Formailag mindkettő jellemzően Fluxus-mű, ám az egyik a belső terek középpontjában egy pódiumon, a másik viszont a kint és bent közötti félúton, a lépcsőházban zajlott, és lényegi elemei a kordonok

5. <http://www.fluxus.org/>

6. Idézet a katalógus bevezető tanulmányából

7. <http://www.ludwigmuseum.hu/site.php?inc=kiallitas&kiallitasId=399&menuId=45>

voltak. Az elsőt a kritikamentes intézmény-konformitás, a másodikat a következetes és kritikus radikalizmus logikája működtette.

Az 1931-ben született és a Fluxussal kezdetektől kapcsolatban álló Geoffrey Hendricks egy 1983-as, Charlotte Moormannak, Nam June Paiknak és Emmett Williamsnak ajánlott performanszát adta elő, klasszikus Fluxus performansz-kellékekkel és aktusokkal a létrától a hangszerekig, a változatos hanghatás-keltésektől a székfűrészelésig és fejenállásig. Az előadás egy pódiumon zajlott, amelyen a nyomok és rekvizitumok ma is láthatóak, és amelynek peremén sok más szöveg mellett a következő felirat is olvasható: „Ezen a pódiumon az életet nézheti”.

E szöveg a Fluxus egyik alapgondolatára utal, amely a művészeti műfajok, valamint a művészet és élet határvonalainak feloldását célozza meg radikális médium- és intézménykritikai éllal. Az utalás viszont a magyar művészeti intézményrendszer legjelentősebb múzeumának számító Ludwig Múzeum „felszentelt” terében éppen radikális kritikai hangvételétől fosztott meg. Ráadásul egy harminc-negyven évvel ezelőtti befogadói magatartást feltételezett, amikor még a természetes cselekvések, aktusok életszerűsége művészeti kontextusban nemcsak működőképes, hanem felszabadító erejű, inspiratív és előremutató volt.

A befogadói attitűd — többek között éppen a Fluxus közvetett, ám erőteljes hatására — időközben olyan immunitásra tett szert, amelyhez képest a performansz és a pódium felirata naivnak, sőt konvencionálisan szimbolikusnak hatott, amit csak fokozott a pódium mint keret teatralitása. A néző-művész-intézmény hármásából ma hiányzik az az együttállás, ami a hatvanas években New Yorkban, Poznanban vagy Budapesten kulturális, művészeti vagy éppen politikai háttérrel szolgáltató gesztushoz, márpedig élő műformák esetében e háttérrel számolni kell.

A fenti performansz láttán nyitott kérdés maradt, hogy a történeti dokumentáción túl milyen formákban és gesztusokban tud a Fluxus szellemisége ma egy kiállításon belül érvényesen és élő módon megnyilatkozni. Röviden: létezik-e ma Fluxus?

A fenti kérdésre az Intermédia Bölcsőde Kar⁸ St. Auby Tamás által levezenyelt akciója adta meg a pozitív választ. A Maciunas radikális gondolatait terjesztő 1963-as *Fluxus News Policy* hírlevelekre alapozott Fluxus-koncert egyszerű beavatkozásával komplex helyzetet teremtett. A több órás megnyitó idejére kordonokkal zárták le a kiállításhoz vezető lépcsőket, így modellezve nemcsak Fluxus és intézmény viszonyát, hanem az áramlaton belüli szerteágazó, esetenként egymásnak ellentmondó művészetfelfogások dinamikáját is. Ugyanis a kordon azon túl, hogy sikeresen pozicionálta magát az eseményt az intézményhez képest, a publikumot szembesítette saját szerepével, ráadásul a párhuzamosan zajló akciók megtekintését is lehetetlenné tette. Ezzel a Flu-

8. Bessenyei Kati, Eörtzen Nagy Gergely, Hajdu Zsolt, Lukács Orsolya, Rohánszky Bence, Simon Klára, St.Auby Tamás, Tésy Dániel

xus születésénél oly fontos szerepet játszó radikalitás következetes, önreflektív, ugyanakkor ellentmondásmentes és valóban életszerű megjelenítése valósult meg, amit gazdagított a szerzőség kérdésére való világos szerkezeti utalás az esemény megválasztásában és előadásában egyaránt.⁹

A két fent leírt mű egymáshoz, a kiállításához és a Fluxus történetéhez való viszonyának fényében érdemes tehát szemlélni a rendkívül gazdag kiállítási anyagot, amelynek megtekintése kihagyhatatlan, mivel a Fluxus felbecsülhetetlen gondolati és eszmei tartalmakat hagyományozott a kortárs képzőművészetre. Ennek nyomai nap mint nap felbukkannak a jelen műformáiban a public arttól¹⁰ kezdve az utcaművészetten¹¹ keresztül a médiaművészetig¹². Ám e hagyaték értelmezéséhez, felhasználásához a művészet aktuális funkciókeresési állapotában elengedhetlenül fontos Ben mondatának örökös jelen időben való értelmezése: „Valami mást kell találnunk.”

Következétesen, újra és újra.

9. A korai Fluxus egyik meghatározó műfaja a performanszoknál és happeningeknél egyszerűbb, rövid élő akció, amelyet esetenként partitúrák rögzítenek, és bárki által előadhatók. Mint Maciunas írja: „In fact flux-policy is that there are no professional flux performers and anyone can do it.”

10. <http://networkcultures.org/wpmu/weblog/2005/06/22/hacking-public-spaces-in-vilnius/>

11. http://www.jonasmekas.com/Merchant2/merchant.mvc?Screen=PROD&Product_Code=29&Category_Code=JMW&Product_Count=12

12. http://www.mayastendhalgallery.com/fluxus_to_media-page.html

Szombathy Bálint

MŰVÉSZVAJDÁK A NEMZETGYŰLÉSEN

Szentendrei Vajda Lajos Stúdió, 1972-2002

Szép is, szomorú is. Pontosabban: nagyon szép és kicsit szomorkás. Mármost szép látni és tudni azt, amit maga után hagyott és még hagyhat, amit hozzátett és még hozzátehet a (magyar) művészethez. Holott immár nem a kollektivitás szellemisége sugárzik belőle, hanem az egy tőről fakadó egyéni arcéléké. Szomorú benne pedig az, hogy akaratán kívül is szabályszerű művészettörténeti epizóddá vált és részben intézményesült, holott mindig is kívül szeretett volna lenni mindenféle hivatalos formán, kánonon, magán a művészetben. Az angolszász konceptualizmus a New York-i Modern Művészetek Múzeumában magasztosult fel, a Vajda Lajos Stúdió szépszámu tagságának homlokára pedig előbb a szentendrei Városháza dísztermében, majd most a Múcsarnokban került fel a babérkoszorú. De ez már csak így törvényszerű, és nem is baj hogy így van, mert az unalmas kortárs magyar művészetben még mindig a "vajdások" statuálják a fiatalos lendületet és az eredetiséggel felvértezett meglepetéseket.

Nem hanyagolható el tehát, hogy a Vajda Stúdió néhány központi alakja még mindig és mindenkor képes a jelenkori magyar művészet állóvizének felkorbácsolására. Bizonyos fokon még mindig él a lázadás, a nonkonformizmus, a meg nem alkuvás szelleme és a kalandvágy, csak éppen más körülmények között, mint harminc évvel ezelőtt. És ami a legkevésbé mellékes: él az eredendő poétikák szellemisége, nem apadtak ki a primer életnedvek az olyan meghatározó opusokban, mint amilyen Bukta Imréné, Lois Viktoré, feLugossy Lászlóé, efZámbó Istváné és Wahorn Andrásé. Ők, a "nemzetség vajdái" még nem gondolnak összegzésre, holott munkaévek számának tekintetében külön-külön is kijárna nekik. De ez is csak egy felesleges konvenció lenne, amit jobb minél inkább elodázni.

A megalakulásának harmincadik esztendejét jegyző és az idők folyamán tagságilag jelentősen felduzzadt Stúdiónak 2000-ben már megjelent egy vaskos történeti kiadványa. Úgy hírlík, a mostani retrospekcióhoz még ennél is terjedelmesebb katalógus készül. A "nemzetgyűlés" a szokásos történeti mélyszántással nyit. Az első teremben foglalnak helyet a kezdet kordokumentumai, megannyi Bosch-, Dali- és Ernst-parafrázis, egyértelművé téve a csoport szürrealista indíttatásának és uralkodó poétikájának máig érvényes meghatározó voltát. Valamint azt, hogy szinte mindegyik "vajdás" a festészetben látta a művészet individuális távlatait. Szinte csak Győrffy Sándor mutat vonzalmat a koncept, valamint a küldeményművészet fluxista attitűdje iránt. A kezdeti életszagúság a Stúdió központi egyéniségeinek munkásságában mindmáig alapvonásként van jelen. Ez a vezérfonal mennyiségben és minőségben egyaránt túlszárnyalja a konstruktivista

szárny produkcióját. A két irányzat kiállítási jelenléte megközelítőleg a valóságnak megfelelő arányt tükrözi, mint ahogy szerencsésnek mondható viszonyban vannak egymással a különféle műfajok is.

Novotny Tihamér és Orosz Péter kiállításrendezőben bizonyára felemás érzések bujkálnak. Egyrészt azért, mert kevés kiállítás realizálása nyújthat ekkora művészi élvezetet, másrészt pedig azért, mert csakis kompromisszumok árán válogatható össze objektivitásra törekvő anyag egy akkora összprodukciónak, mint amilyen a "vajdásoké", ahol már lezárt életművek is vannak. Az összkép azonban kifejezetten impozáns és az utóbbi időszak számos érzést és költői fantáziát nélkülöző műcsarnoki rendezvénye után valóban a reveláció erejével hat. Függetlenül attól, hogy a névsor nem teljes és számomra érthetetlenül néhány újdonsült alkotóval próbálták pótolni az olyan törzsökös értékeket, mint amilyen Waszlavik László munkássága. De még Bada Dada és drMáriás opusa is több rokonságot és kölcsönhatást mutat a szentendreiekkal, mint például Ungár Ágnesé vagy Nagy Barbaráé.

Dékei Krisztina

TRANSZCENDENS HÁROMSZÖG

A Vajda Lajos Stúdió jubileumi kiállítása a Múcsarnokban

„Vaginacsapágy zöld dzsungelében kószálok, mint egy gumipap” - összegezte a 18 éves ef.Zámbó létbevetttségének jellemzőit az *Üzenet a XXI. Századból* című „nalaja”-típusú művészkönyvében. 1968-ban már a maga földi valóságában is ott csatangolt Szentendre macskaköves utcáin, egy fokozatosan bővülő, hosszú hajú, profétikus látomásokkal terhelt, automatikus szürrealista szövegelésbe, borozgatásba, zenélésbe és bulizásba merülő csoport élén. Az, hogy 2002-ben a Múcsarnokban a hippy, non-konformista baráti társaság mint a magyar művészeti élet egyik meghatározó vonulata jelenhet meg, csupán annak a következménye, hogy a kényszergyógykezeléssel és börtönbüntetéssel megzabolázni képtelen egyedeket 1972-ben a hatalom egy felülről ellenőrizhető csoportba kívánta integrálni. A Vajda Lajos Stúdió azonban kemény falatnak bizonyult: az életnek mint művészetnek, s az egyéni szabadságnak az igenlése látványosan átsüt a kiállított műveken. Szentendrén békésen megfér egymás mellett az autodidakta, a szürrealista és a konstruktivista, barcsays művészeti vonal — de tagadhatatlan, hogy a VLS-nak inkább a provokatív és spontán, dadaista és extravagáns képviselői ismertek. Maga a kiállítás is kiemeli a vezéregyéniségek tevékenységét, fókuszban ef.Zámbóval, akinek *E/4 ik-reibe*, azaz újszülött-pólyába csavart hatalmas, propellerrel vagy malackával díszített, kórházi gyerekágyba fektetett kenyereibe ütközik először a kiállítást megtekinteni szándékozó látogató. Ő maga is tapasztalhatja, hogy az alternatív életstílusból, az autodidakta, ezért rendszeren kívüli művészetfelfogásból elképesztően sikeres, new-wave-punk zenei stílust képviselő együttesek (A.E.Bizottság, Batu Kármén, Tundraveice, Új Modern Akrobatika — a teljesség igénye nélkül), groteszk és ironikus filmek (*Jégkrémbalett*) és performanszok — a videodokumentáció a ruhatárban tekinthető meg —, illetve képzőművészeti tárgyak (kanonizált műalkotások) születtek.

Ez utóbbiak kronológiai sorrendben a Múcsarnok baloldali teremsorában sorakoznak, kezdve a hetvenes évek elején, ef.Zámbó szürrealista, Dalis útkeresésével és Csajka Gábor Cyprián képvetségével, bevégezve a nyolcvanas évek közepén/végén Wahorn András art brut jellegű festményével és Matyófalvi Matyó Gábor „agresszív” szobraival. A VLS gazdag múltja olyan mennyiségben rétegződik egymás fölé/alá a termekben, hogy némely esetben szinte beleütközünk a szobrokba, miközben sajnálatosan magasra kerül Bernáth/y Sándor brutális *Édesbrigád* sorozata. Ugyanakkor például Lois Viktortól több művet is lehetett volna mutatni. A jobb oldali teremsor a mai VLS-ra összpontosít - itt viszont igen levegősen helyezkednek el a művek, ami arra enged

(lehet: tévesen) következtetni, hogy esetleg az új generációt már nem inspirálja a Stúdió nyitott légköre, illetve hogy az amatőrizmus üdítő szellemét (melyet néhány, most nem említendő, mert művészileg kifogásolható színvonalon megoldott alkotás képvisel) felváltotta a profizmus iránti elkötelezettség. (Talán nem véletlen, hogy korábban a VLS Szabadiskolában oktató, majd az akadémikus művészetoktatásban is jeleskedő Szirtes János műve is ebben a csoportban szerepel.)

A főcsapás iránya láthatóan valamiféle VLS „összegzés” kíván lenni, tudatosan egymás mellé helyezve a konstruktív rendszerelméletek felől közelítő és posztgeometrikus stílusterjedésekkel jellemezhető alkotók műveit (Aknay János festményei, Kis Tóth Ferenc *Labirintusa*, Bereznai Péter fekete képei, illetve a fiatalabbak közül Vincze Ottó, Kótai Tamás munkái), valamint a „pszichoprenaturális” abszurd és groteszk újprimitivizmus képviselőit, akik tematikájukat a szerelem-élet-halál transzcendens háromszögéből merítik. Az avantgárd szubkultúra képviselői mára azonban már beépültek a mainstreambe, kissé lankadt a botránykavarási kedv, az expresszív alkotási módszerek alkalmazása. feLugossy nylonfóliába gyömöszkölt vérszívó nőit, apró lábajószágait, polgárpukkasztó tabufestményeit („annyi tabu volt, hogy elkezdtünk tabukat festeni”) illetve a koncertekről, performanszokról ismert személyes auráját most egy rendkívül elegáns és nagy méretű „zongorás” installációban (k@rm@) egyesíti, ef.Zámbó pedig gátlástalanul felhasználja újabb képein korábbi motívumait. Ettől függetlenül például a *Tájkép Szupermannel, Miska-kancsóval és fenyőfát üldöző Mikulással* című (nem mellesleg ott sírdogál a kép szélén egy kertitörpe is) abszurd és humoros életképén mégiscsak tovább él a neodadaista, intuitív, asszociatív játékosság, megspékelve egy féktelenül szabad, ironikus ön-akadémizmussal is. A különutas Bukta Imre szerencsére ugyanolyan maradt, bár a *Férfi hermelinnel* vagy a *Méhek kiűzetése a kasból* című, a nyolcvanas évek közepén készült szobrai mégis átütőbbnek tűnnek. Wahorn Andrásról pedig azért nem változhat meg véleményünk, mert — felteszem, kényszerűségből — csak a nyolcvanas években készült graffitis, gyerekrajzokat idéző munkáikból válogattak. A bejáratnál elhelyezett művein nyersen és brutálisan felrajzolt mágikus és totemisztikus alakokat látunk. A fekete férfiak óriási, meredező hímtagja a Múcsarnok elkerített apszisa felé mutat. A függőnyt megkerülve feltárul a titok, Bernáth/y Sándor korábbi, *Astromithoporno* című munkájának felnagyított és technozenével illetve fényeffektusokkal kombinált változata. A szexuális aktusok közben ábrázolt állatjegy-szimbólumokat ábrázoló festményei közé kicsiny kabinetképek ékelődnek, megannyi, bugyiból kibukkanó, ál-fanszórrel eltakart vagy csupasz pina. „Már megint csak őrája gondolkodok, már megint csak akarok egy jó nagyot” — énekelte a hőskorszakban Wahorn a *Szerelem, szerelem* című szerzeményben. És az mégis méltányolandó, hogy harminc évvel a VLS megalakulása után ez a nyílt és szabad, brutális szexualitás, „a szőke-lila hajú fenséges-akarátú-semmit-nemakarású nagynyílásköd-nőstény” iránti vágy ilyen intenzív formában megmaradhatott.

SZELÍD SZUBVERZIÓ

Süvecz Emese

A ROSSZCSONTSÁG VAGY A KRITIKAI KÖZÖSSÉGEK HIÁNYA AZ, „AMI KÍNOS, ÉS ÖNMAGÁBAN ANNYIRA ÖNGYILKOS”? *Válasz a Rosszcsontok című kiállítás kapcsán*¹

„Aki dudás akar lenni, pokolra kell annak menni, ott kell annak megtanulni, hogyan kell a dudát fújni!”

Ez az írás elsősorban a *Rosszcsontok* című kiállítás művész kurátorának, Uglár Csabának szól. A minap az egyik kolleganóm a kéziratot olvasva Uglárral szembeni elfogultsággal vádolt. Uglár Csaba „személyével” én nem elfogult vagyok, hanem hiszek tehetségében. Pontosan ezért fejezem ki elégedetlenségemet a *Rosszcsontok* kiállítás okán.

Másodsorban pedig írásom Szövényi Anikónak szól,² pontosabban az olyan kritikáknak, amelyek úgy „kritizálnak”, hogy nem mondanak semmit. A kritikusi stílus egyéni ízlés kérdése, a kritikai nyelv és érvelés viszont nem. Ez utóbbi egy közösségi formát feltételez, melynek meghatározott játékszabályai vannak, pontosan azért, hogy a szerző álláspontja követhető és számon kérhető legyen. Azért, hogy sikeresen hozzájáruljon a kérdéses kritikai közösség jelentésalkotási folyamataihoz ezen sajátsága egyben legitimitását is szolgáltatja, máskülönben mindenki, mindenről és mindenféle módokon megnyilvánulhatna, ezt azonban Speakers Corner-nek és nem képzőművészeti kritikának nevezik.

Válaszomban egy fontos problematikáról szeretnék szólni, amit, úgy tűnt, a szóban forgó pamflet méltatlan módon elhanyagolt, lebecsült, illetve amilyen mértékben konstatált, olyan mértékben félre is értett. A „rosszcsontság” mibenlétére, mondhatjuk, ideológiájára gondolok.

1. Szeretném megköszönni El-Hassan Rózának, Erhardt Miklósnak, Hegyi Dórának, Kokesch Ádámnak és Sugár Jánosnak a témával, illetve a kézirattal kapcsolatos észrevételeiket, Schuller Gabriellának és Eröss Nikolettnek a szöveg gondozását. Junghaus Timeának, Sugár Lászlónak és családjaiknak ezúton is szeretném megköszönni, hogy a társadalmi mobilitásról nem csak elméletben gondolkodhatok.

2. exindex.hu/index.php?/=hu&page=3&id=111

Birkás Ákost épp az *exindex* „hasábjain” kérdezték a magyar művészet nemzetközi helyzetével kapcsolatban, mikoris Birkás azt a nagyon frappáns és találó jellemzést adta a magyar kortárs képzőművészet értékelésére, hogy az nem rossz, nem is jó, hanem gyenge. Különösen áll ez a megállapítás a *Rosszcsonatok* kiállításra: a rosszcsonatok „nem eléggé rosszcsonatok” és ez a legnagyobb fogyatékoságuk. Miben is áll a rosszcsontság esszenciája — ez lehet a legfontosabb kérdés, ami felcsigázza kíváncsiságunkat a kiállítás címe kapcsán. Ki rosszcson és ki nem az? Mitől lehetek rosszcson, és ha rosszcson vagyok az nekem jó vagy rossz? Magyarán szólva, mi is a kiállítás koncepciója?

A megnevezés, azaz a rosszcsontság a társadalom perifériáján működő elemekről szólhat, legalábbis erről ad hírt az a valóban nagyon zavaros, naiv és egyes utalásaiban mosolyogni való állásfoglalás, amely feltételezésem szerint a kiállításrendezés körüli kapkodásban „kiment” az Ikon levelezőlistájára. Ezt a balesetet azonban tekintsük szerencsének, a szöveget pedig egy amolyan freudi elszólásnak. Mit is állítanak ebben a szövegben magukról a „rosszcsonatok”? Nem kevesebbet, mint hogy azokat a tendenciákat szándékoznak egybegyűjteni és bemutatni, amelyek „a legközelebb állnak a mindenkori avantgarde szemléletéhez és az avantgarde művész életviteléhez.” Szó esik továbbá „a kritikusokkal és az értékképző elittel való újrapozicionálás”-ról, amelyet viszont „nem csupán egy európai felzárkózás, hanem a tengeren túli csatlakozás igényével” gondolnak el! Ez a maga általánosításával és nagyotmondásával együtt is zseniálisan hangzik, kurátorként azt kell hogy mondjam, pontosan egy ilyen hangra, lendületre és aktivitásra lenne a legnagyobb szükség a meglehetősen enervált budapesti művészeti közegben! A szöveg folytatására, legalábbis ami a politikai korrektség elv működésének mizériáját, illetve az intézmény versus intézményen kívüliség mesterséges dichotómiája problematikáját illeti, inkább vessünk fátylat, e kérdésék vizsgálatát itt nem tekintem feladatommak. Idézem inkább az utolsó mondatot: „A kiállítás olyan művészeket mutat be, akik képesek fenntartani függetlenségüket, még akkor is, ha ennek egzisztenciális következményei lehetnek.” Idealizmus ez a javából (mosolyogni valóan naiv és kompetitív kijelentés is egyben).

És mégis, ha valamiben, akkor én ebben: a művész egzisztencia kihangsúlyozásában látom a szövegben megfogalmazódó rosszcsontság sajátos arculatát (és egyben a kiállítási koncepció által kijelölt tematikát). A rosszcsontság a kiállítók szerint tehát a függetlenséget, a periférián való léte és a szegénységet éppúgy jelöli, mint *valami ködösen artikulált életformát*. A „rosszcsontság” így lényegében *egy sajtóságos személyes hangnak a jele*, a felvilágosodás korában megszületett szubjektum-felfogásnak az eredménye. Az erre alapozódó klasszicista művészeideállal szemben a romantika a szubjektumot éppen nem elrejt, hanem nagyon is láthatóvá teszi a közönsége számára. Művelői pedig azok a művészek, akiket a kiállítás felsorakoztat: Losonczy István, Szántó Dániel, Szigeti András, Korodi János, Goran Dimic, Szilágyi László, Fuchs Tamás, Csáki László, Uglár Csaba, Bodó Sándor, Komoróczy Tamás, Horváth Tibor, Szilágyi Lenke, Galbovy Attila, Kováts Gergő, Péli Barna, Ferenczi Róbert.

Közelebbről szemlélve a meghívó szövegét, mit takar az avantgarde művész-életmód sajátjaként leírt ködös utalás? Szó szerinti értelmében ez egy kissé anakronisztikus dolgot jelent, a moder-

nizmus művész-szubjektumról való elgondolásait — egy autoriter, neme szerint férfi művészt, aki hisz még a magas művészet egyediségében.³ Ha azonban elvonatkoztatunk a kérdéses meghívószöveg pontatlan megfogalmazásától, illetőleg átfogalmazzuk azt: mi lehet a rosszcsontos művész-életforma avantgardizmusa? Mi lehet a rosszcsontság, mint egy sajtóságos és *Budapest*en hiányt pótló művész-életforma tartalma? Ha valamiben megragadható a kiállítás kudarca, akkor az nem a rosszcsontság-kérdés felvetése (pedzegetése), hiszen *ebben áll aktualitása és fontossága*; inkább a válasz ködösítése, pontosabban szólva a válaszadás elsinkófálása. A rosszcsontság mibenléte összpontosíthat a művész létformájára, vagy akár a fogalom kapcsán felmerülő ezernyi más asszociációra is, a kiállításnak és a kiállított munkáknak viszont egyértelműen kommunikálni kell a megfogalmazott tartalmakat. A *Rosszcsontok* kiállítás csupán címében hordoz üzenetet közönsége, társadalmi valósága irányában — a munkák, illetőleg a bemutatás szintjén át gondolatlanul jelez. A kiállításon bemutatott művek által képviselt gondolatok nem rosszcsont gondolatok — vagy nem eléggé azok, és egyáltalán nem kommunikálnak semmiféle közönséggel, más szóval közösséggel.

A kiállításon a teljes érdektelenséget képviselik például Szilágyi Lenke fotográfiái. Szilágyi Lenke az egyedüli művész, aki neme szerint nő (!), és gyanítom, sajnálatos módon a dísznő (token woman) szerepére lett kárhóztatva, amit azonban ő maga teljes mértékben el is fogadott. Semmi szubjektív, rebellis gesztust nem találni a bemutatott fotográfiák tematikájában (a többszörös nemi identitású, azaz queer vagy meleg létforma megjelenítésének esetében a fekete fehér, szemérmes, esztétizált jeleneteknél jóval ütősebb tartalmakat láthattunk már e témában, igaz azok többségében nem a magyar valóság reprezentánsaiként szerepeltek a nyilvános térben). Mennyivel életszagúbb megoldás lett volna, és mennyivel több fejtörést, konfliktust okozhatott volna a szűkebb szakmai közösségnek, (amennyiben a rosszcsontság a határsértés értelmében is használatos) ha más, olyan művész-kollegákról készített portréit mutatja be, akiket pontosan azért nem hívott meg a kiállítás rendezése (Fabényi Júlia és Uglár Csaba) mert hogy ars poeticájuk szöges ellentétben áll az alkotói szubjektivitás rosszcsontos, romantikus felfogásával. A bemutatás konzervativizmusát képviseli Szántó Dániel *Merci* című grafikai sorozata, amely mellel a *Rosszcsontok* kiállítás egyik legerősebb „darabja”. A konkrét tartalom (máktea főzés) és a formaválasztás (képregény) fájdalmasan őszinte és vicces, társadalmi normasértő mondanóját nem a paszpartu, az üveg, a képkeret (amúgy nem éppen az Albertina ízlését tükröző) nyomja agyon; ellenkezőleg, a bemutatás módja némítja el azt — a telezsúfolt tér és felületek, a kispolgári installálás, a nagyvonalúság hiánya. Szerencsésebb lett volna a munka kiállításának formáját ütköztetni a bemutatás tartalmával: a white cube által képviselt elitista ideológiát párhuzamba állítani a művész kendőzetlen őszinteségével és mondanójának határsértő tartalmával, semmint egy képkereskedés enteriőrjében megszokott falfelületet varázsolni a white cube terébe. Egyfelől a „műtárgy” a white cube terében történő szofisztikált,

3. vö. Terry Smith: *In Visible Touch. Modernism and Masculinity*, University of Chicago Press, 1998

letisztult, mondhatni pimaszul elegáns és nagyvonalú installálásának gondolata, másfelől az „önpusztítás paródiája képregény formában” gondolat egymással párhuzamos megjelenítése szolgálhatta volna az értékek megmutatását és ütköztetését, egyben a kiállításkonceptió sikeres interpretációját. A bemutatás határozottsága, az egyértelműen artikulált kiállításrendezés, azaz a hatékony (múzeumi) kommunikáció tehette volna igazán transzparenssé a művészi szubjektivitás rosszcsontos hangját — egészen pontosan azt, hogy ennek a hangnak a beengedésével mi is történik valójában a Múcsarnokban?!

A rosszcsontság bemutatása⁴ (más szóval a látogató számára történő kommunikálása, értelmezése) a kiállítás egészére vonatkozóan is kiemeltebb fontosságot kaphatott volna. A bemutatás ezen progresszivitására apelláló igényem azonban nem elsősorban a művek tematikájára vonatkozik, nem a kiállítás művész-kurátora, Uglár Csaba korábbi munkáinak kifejezetten kihívó, polgárpukkasztó (amúgy erős és helytálló) *tartalmainak* szimpla „visszaköszönésére” épít (például a *Spot*, vagy az *Alaptalan igények*, illetve *A galandféreg délutánja*, amely Komoróczy Tamással közösen jegyzett munka). Azt a progresszív, újraértelmező és Budapesten ritkaságszámba menő értelmezést kérem számon, amely Uglárnak Kodolányi Sebestyénnel 2002-ben közösen készített *Visszaélés* című munkája esetében már egyszer a Ludwig Múzeum kis.termét birtokba vette. A *Visszaélés* esetében a bemutatás a modernista múzeológia esztétikájával állt reflexív viszonyban, ráadásul egy olyan meghökkenítő formában — és a rosszcsontság, mint ideológia szempontjából ez a lényegbevágó —, hogy a bemutatott gondolat ténylegesen *képes volt a befogadó érzelmeire hatni*. Egy szó, mint száz, a kiállítás narratíváját „olvasva” a rosszcsontság romantikus toposza kapcsán szerettem volna gyönyörködni, jókat nevetni, megrémülni, elámulni vagy megrendülni, elszégyellni magam, istenigazából meghökkeni, zavarba jönni vagy elhatárolódnai - mindenek előtt azt átélni, hogy valami személyes viszonyom nekem is van a témához. Szerettem volna azonosulni, érzékelni azt, hogy a rosszcsontság nem is feltétlen a máságról szól, szerettem volna egy kicsit (vagy nagyon is!) *rosszcsonttá*, azaz passzív látárlátogatóból *emberi lényé* válni. A rosszcsont fogalom ugyanis nem ellenes, hanem rosszallással egyes melegséggel teli: az ember a gyereket, a tanítványát nevezi így.

4. A „bemutatás” fogalom a muzeológiában, illetőleg a múzeum-tudományokban használt terminus technicus. A bemutatás a múzeum modernizmus utáni felfogásában a tanulásra alkalmas keretet szolgáltatja. Azt a környezetet biztosítja, amelyben a látogatók jelentés-előállítási folyamatai zajlanak, és ezt a tárgyak és gondolatok strukturálásával teszi. A bemutatás által az „interpretációt” magának a kiállításnak kell képviselnie (ebben az értelemben a múzeumi kontextusban használt interpretáció fogalom eltér a hermeneutikában használt interpretáció-fogalomtól). A kiállítás elemzésében (a „kiállítás narratíva” tárgyalásán kívül) nem térek ki a múzeumi kommunikációt általánosabb szinten érintő témákra, amelyeket szintén rendkívül ügyetlenül oldott meg a kiállításrendezés (pl a kiállítás intézményen belüli elhelyezése, a párhuzamosan futó kiállításokkal való kommunikációja, a kiállítás reklám-transzparensének elhelyezése, illetve vizuális retorikája stb.)

A kiállítás narratívája azonban érzelmeimet alig mozgatta meg, valamint a kiállított művészek kalandos és szubverzív életútját, művészeti sikereit vagy marginalitását sem kommunikálta egyértelműen a rendezés. Példa erre Szilágyi László kubus-tere, amelyet ha párhuzamba állítunk azzal a móddal, ahogy például Christoph Büchel *Close Encounters* című dobozterének⁵ komplex érzékisége és kristálytisza imperatívuszai felülírják a környezet egyéb jelentéseit, akkor rádöbbenünk, hogy Szilágyi munkájánál ez az energia meglenne, viszont csak pislákol, és az, hogy milyen ideológia is áll a bemutatás mögött (a művész mikrovilágához köthető eszmék, jelentések és történetek) egyszerűen nem jut kifejeződésre. Szilágyi esetében is a bemutatás átgondolatlansága, befejezetlensége eredményezte, hogy a munka nem tudott igazán a rosszcsontság üzenetével lehangolni. Bodó Sándor munkája elrendezését tekintve elegáns, tartalmát tekintve (ha szabad ilyet mondani) intelligens alkotás. A bemutatás önbizalomhiányáról (vagy a kritikai közönség feltételezett hiányáról?) tanúskodik viszont a művész műhöz csatolt útbaigazító szövege. A tartalom minimalizmusa és enyhén szubverzív jellege nem annyira arculító, de a kiállítás narratívája szempontjából ez ideális, mert sikeresen ellenpontozza például Szántó Dániel grafikájának frenetikus abszurd tartalmát. Sajnálatos, hogy annak ellenére, hogy a kérdéses munkák

5. Büchel „funkcionális-hely” munkája egy olyan konténer, mint amilyenben a vendégmunkások laknak. Belépve a World Trade Center félig lerombolt, a konténert berendező „talált tárgyak” buherált esztétikájához illeszkedő agyag- makettje áll. Büchel, a svájci művészet fenegyereke egy másik munkája is a hely-elméletek (spatial theories) témájához illeszkedő hely-specifikus mű: St. Gallenben egy centrális, alacsony, keskeny keresztmetszetű, háromemeletes, amortizált állapotú toronyszerű építményt foglal el. A látogatóval belépés előtt egy több oldalas nyilatkozatot irtnak alá, melyszerint tudatában van a megtekintés során fellépő esetleges kényelmetlenségeknek, veszélyeknek. Ezután vágthatunk neki a kalandos műélvezésnek, amely a pesti egykori elvárásolt kastély miniatűr pandantjának is tekinthető. Büchel műve természetesen nem pusztán a szórakoztatást szolgálja. A kezdetben még mókásnak induló bemutatás egyre agresszívabb retorikával kényszerít a túra folytatására: a visszaút köteleken és rudakon mászva nehezen megoldható. A kijárat felé vezető út pedig tele van a testi autonómiát durván sértő megoldásokkal (fagyasztó tér pl.); néha szuggesztív módon poetikus, de továbbra is meglehetősen klausztrófób helyekkel (pl. egy gépkocsi belsejébe csusszanunk le, ahol autórádió szól, és amelyből lehetetlenség az ajtón át kilépni, csupán a padlón keresztül egy rúdon lehet kicsúszni, de itt is csak az alsóbb szintre). Mindez a világ kortárs művészetét diktáló magángalériák egyike, a Hauser und Wirth tulajdonában van, s a St. Gallen-i grandiózus kiállítóépület mellett található, a szofisztikált műélvezés országában, Svájcban. Büchel volt az a művész aki eladta a 2002-es Manifesta-részvételre szóló meghívását, amely szintén egy hely-orientált projektnek minősíthető. „Függetlenség” és „intézményesülés” modernista-dichotómikus állapota helyett ezek egyszerre való művelése, termelése lenne tehát Svájcban a művészi szubjektivitás avantgardizmusa.

egy teremben láthatóak, a tartalmak közötti fordított viszony kiaknázatlan maradt. Nem áru-
lok el kulisszatitkot, ha a kommunikáció kapcsán utalok Bodó Sándor egyik meg nem valósult,
ámde zseniális ötletére: Sylvester Stallone, (mint a kiállításon bemutatott rosszcsontság egyik
— festő!?! — művésze) munkája szerepeltetésére, amelynek kapcsán a rosszcsontság témája —
mint a jelentéseket a fejük tetejére állító pimasz taktika vagy játékoság megnyilvánulása — egy
erős társadalmi állásfoglalás formájában lehetett volna jelen.

A kiállítási koncepció önmagában nem számolt a téma által felkínált társadalmi kommunikáció
lehetőségével, ezért a témafelvetés széles társadalmi kontextusát nem radikalizálta a kiállítás.
A rosszcsontság kapcsán individualisztikus művek születtek. Az egyes művek esetében — jobb
esetben — egyszerű gegeket (pl. Komoróczy Tamás, Galbovy Attila, Péli Barna, Ferenczi Ró-
bert), unalmasan retorikus, önreflexív munkákat (pl. Horváth Tibor, Korodi János) vagy üres
(Goran Dimic) és a tematika szempontjából inadekvát és cinikus (Csáki László) kliséket válogat-
tak össze a kurátorok. Fuchs Tamás és Szigeti András munkáinak szereplését nem indokolja sem
a tartalom, sem a bemutatás. Uglár Csaba munkáját a teremfelirat alapján tudtam csak identifikál-
ni, így kénytelen voltam arra gondolni, hogy a művész eddigi legprovokatívabb gesztusát látom,
mikor is kaméleonként csatlakozott a budapesti computer-megszállott, technicista művészek tá-
borába (az ő esetében a bemutatás rosszcsontsága lehetett volna még, ha munkája helyett a falon
egy felirat jelzi, hogy a kérdéses mű megtekinthető 2004 őszén, a következő C3 megatárlaton). A
kiszolgáltatottság, az alárendeltség hangjainak explicit, könyörtelen megmutatása (Szántó Dániel
munkáját kivéve) egyáltalán nem bukkant fel a rosszcsontság skáláján.

Nem igazán értem, miért rosszcsontság tehát a szóban forgó munkákat bemutatni? — mintha egy
közösen osztott ideológia helyett a művész individuumokon önmagukon lenne inkább a hang-
súly. Pontosabban mondva *ez a tartalom, ez az ideológia*. A rosszcsontság, mint sajtóság, a cím-
adás okán — jobb híján — a kiállító művészekkel azonosítódik, és csupán azért éppen velük,
mert ők állítanak ki. Nem ismerős ez az érvelés valahonnan? Sajnos nagyon is az: a karteziánus
szubjektum meghatározásában az ész a férfival azonosítódik, oly módon, hogy az ésszerűség fér-
fi-tulajdonságként van meghatározva. A férfiak okosak — mert az ésszerűség férfias tulajdonság
és azért az, mert a férfiak okosak. Az ész pedig nemes adomány, aki rendelkezik vele, az maga-
sabb rendű annál, mint aki nélkülözi. Ez a mentalitás nagyon sztereotipikus, korántsem újszerű,
a modernizmushoz áll inkább közelebb (vö. Terry Smith imént említett könyvét). *A rosszcson-
tság* — a kiállítás alapján — *a kiállítók nemét, önmeghatározását és a munkák gyakori fallikus
utalásait figyelembe véve amolyan örömnapp, férfi-vircsaft gyanánt írható le, s nem a munkáik
rosszcsontos, azaz határsértő tartalmán és a bemutatás rosszcsontos, azaz határsértő módján ha-
tározódik meg*. Ebben semmi újdonság nincs, mivel a rosszcsont, mint hétköznapi megnevezés,
gyakran nemi sztereotípiát is magában foglal. A szubjektivitást központba állító rosszcsontság
nem lépi át ezt, mert a dísző kivételezett személyétől eltekintve nincsenek benne nők által
megélt szubverzív történetek. A bemutatott rosszcsontság sose annyira rossz, vagy sose annyira
elviselhetetlen, hogy megbélyegeződjön és valamiféle normatíván túlra rekesztődjön. A kuratori
választásból jellemző módon nem elsősorban vagy kizárólag a nők, mint művészek hiányoz-

nak tehát, hanem az olyan férfihangok is, akik mernek valamilyen norma ellenében kockáztatni. Ropant furcsa végeredmény ez, minthogy a szóban forgó művészek egy része már bizonyította, hogy képes a kizökkentés, a paródia vagy a leplezetlen, adott esetben pimasz őszinteség „rosszcsontos” művészetére.

A kollektív megmozdulás, egy közösen osztott ideológia — ami a férfiaság (ráadásul nem minden férfi művészre vonatkozó, azaz elitista) norma-rendszere helyett, illetve ezen túl esetleg benne rejlik a rosszcsontság szimbolikus üzenetében — azonban már egy olyan szorosabb intellektuális köteléket is feltételez, amelyről a kiállítás alkalmából kiderült, hogy nyilvánvalóan nincs meg az alkotók (illetve alkotásaik) között. Ez a kiállításnak egy olyan aspektusa, ami arra a fontos vákuumra hívja fel a figyelmet, ami az Újlak csoport, majd pedig az UFF galéria megszűnésével keletkezett Budapesten, és ami mind a mai napig egy progresszív, művészek által működtetett galéria hiányát jelöli. A kollektívizmus és a rosszcsontság romantikus toposza kapcsán amit a legjobban hiányoltam a kiállításból, az pontosan a pimasz imperatívusz megfogalmazása volt. Egy kollektív üzenetet vártam, hogy mi ezeket és ezeket gondoljuk magunkról, a világról és a művészetről, és ezt most letesszük nektek, vegyétek és vigyétek, vagy ha nem viszitek, akkor jöhet a bunyó! Nincs bunyó, mert üzenet sincsen.

Mi lehet a rosszcsontság-gondolat meglehetősen gyengéren sikeredett megjelenítésének az oka? A kudarc előre be volt kódolva a programba. Az ok abban a szociokulturális környezetben keresendő, amelyben mindannyian élünk, dolgozunk és önmagunkhoz, illetve környezetünkhöz viszonyulunk Budapesten. A Birkás Ákos által említett gyengeség szimptomája átszővi mindennapjainkat, és a *Rosszcsontok* kiállítás pontosan azt mutatta meg, hogy ennek a jelenségnek elsősorban nem esztétikai minőség-ismérvei vannak, hanem társadalmi okai. És itt most nem a társadalomra, mint egy tőlünk független, különálló (ilyen formában nem is létező) entitásra gondolok, minthogy a képzőművészeti intézményrendszer — mint kulturális rendszer — különféle struktúrákból álló társadalmi platform. Mégis sincsenek benne erős, jól artikulált, lendületes társadalmi mozgások, transzparenssé tett konfliktusok, legelső sorban pedig hiányoznak a kritikai közösségek, melyekhez tartozhatunk, melyekkel kommunikálhatunk, és amelyekhez képest formálhatjuk és kifejthetjük sajátosan egyedinek vélt identitásunkat. Ezért nem tudunk kommunikálni, és így — ez megint csak a kiállítás mérlege — fals elgondolásaink lehetnek akár a szűkebb művészeti közegünkről, illetve az ebben betöltött szerepünkről is. Ez ropant mód rémisztő, és ebből a szempontból már a kiállítás pusztán létrejötte is egy fontos eredmény. Azonban a *Rosszcsontok* kiállítás üzenetének legfontosabb címzettjei a hatalom birtokosai, az új magyar burzsoázia tagjai lehetnének, akik pedig azt sem tudják, hogy kik is ezek a (jellegzetes módon többségében) férfi művészek a *Műcsarnokban*. Míképpen azt sem tudják, hogy kicsoda Omara képzőművész a Roma Parlamentben, illetve, folytatva a sort, a művészek sem tudják, hogy hol van a Tavaszmező utca, és nem ismerik igazán az üzleti élet minimalizmusának kultúráját (minthogy nincs is alkalmuk, hogy megismerjék). Nem ismerik más társadalmi valóságok, szélsőségek, szubkultúrák a bennünket körülvevő világról alkotott elgondolásait, előítéleteit vagy éppenséggel kritikáját, mert a budapesti kortárs művészeti élet monolitikus és izolált kulturális rendszer. A kiállítás kudarcának oka

és egyben üzenete az, hogy eljött a nyitás ideje, és nem kizárólag a szakmai mozgások tekintetében, hanem abban, hogy a művészetet befogadó, a látogató kapjon kitüntetettebb figyelmet. Meg kell értenünk, hogy ennek a fel nem ismerésével mindannyian csak vesztesek lehetünk; tudatosítani kellene, hogy cselekvés hiányában milyen tétet forognak kockán!

Miközben 2003. december 26.-án a gödöllői rendőrkapitányság ügyeletére egy segélyhívás fut be, amelyben egy asszony segítségért kiált, mert férje le akarja lőni, ezután lövéseket lehet hallani és megszakad a vonal. A családon belüli erőszak helyszínére érkező rendőrök már csak a gyilkos férj és az asszony vérbefagyott holttestét találják. Miközben szeptemberben kiderül, hogy a rendszerváltás utáni egyik legnagyobb pénzügyi botrányába belekeveredett egy neves médiasztár, aki éppen ezzel egy időben nyit meg egy antikvitás-boltot, egy grandiózus üzleti vállalkozást Belvedere Szalon néven (melynek ablakaiban márvány puttók táncolnak). Miközben a Fiala Képzőművészek Stúdiója Egyesület alapítványa Deim Pálnak ítéli oda az idei Herczeg Klára díjat, többek között Omara roma festőművész helyett — akit Sugár János ajánl, akiért Erhardt Miklós, a vezetőség tagja egy külön levélben áll ki —, és mindez úgy történik, hogy Deimet Demján Sándor Prima Primissima díjára is jelölik. Ezt azonban nem ő, hanem Varga Imre (!) kapja meg. Miközben Kovács Gábor vállalkozó kortárs képzőművészet gyűjtő és bemutató alapítványt hoz létre, amelynek operatív testületét felügyelő kuratórium művészettörténész tagja Hegyi Lóránd, az Új Szenzibilitás (!) egykori apostola. Akkor az egykori ÚjJalak csoport egyik alapító tagja, Komoróczy Tamás kiállítja *Raka-tiki-taki-tao-tő-ki* című munkáját, amelyben a tiki-taki játék vizuális gegjével és ennek konnotációival foglalkozik, a Múcsarnok *Roszcsonatok* című kiállításán!?

Ha a művészeknek nincs alkalmuk (vagy igényük) arra, hogy a különféle kortárs közösségeket megismerjék, akkor nem is értik, és ebből adódóan nem tudják megszólítani őket, sem a művek, sem pedig a bemutatás szintjén. Ha ez így marad, akkor a művészek mindenképpen preconcepciókkal kénytelenek dolgozni, és érdektelenség vagy gyermeketeg megoldások és klisék kísérthezik intellektuális utazásaikat a jövőben. Ezen a ponton tanulságos megvizsgálni a kereskedelmi galériák, „klubok”, kht-k, alapítványok és „art magazinok” siserehadát, akiknek pontosan ezen kommunikáció (azaz ismeretfejlesztés és szórakoztatás) elősegítése, a művészek gondolatainak és pozícióinak képviselete, illetve inspirálása, valamint gazdagítása lenne a legfontosabb érdekük és feladatuk (természetesen nem kizárólagosan az ő feladatuk). Mindez nem egyszerűen a kiállítás felrakásában, majd a vevő kritikátlan kiszolgálásában vagy kioktatásában merülhet ki. A kiállítótér egy többretegű szimbolikus konstrukció, melyet a közönségnek nem szemlélni, hanem használnia kell. A társadalmi mobilitás és kommunikáció kialakítása a legfontosabb feladat, amely a kortárs művészeti élet *valamennyi* résztvevője előtt parlagon hever. A kommunikáció hiányát leginkább az példázza, hogy a *Roszcsonatok* kiállítás megnyitója szegényes volt. Azért volt szegényes, mert nem volt „nagy” közössége. Mert ha egy ilyen kiállítás és egy ilyen motiváció végül is eljut odáig, hogy az ország első számú kiállítóhelye, a Múcsarnok befogadja, az csak akkor lehet sikeres (eltérően más művészi állásfoglalásokkal, ahol ez nem nélkülözhetetlen, koncepcionális feltétel), ha a megnyitó társadalmi eseményként is működik, azaz „használódik”

egyben. És itt felejtjük el a NSAL szörf haditudósítás „könnyed hangvételi” metaforáját, azt, hogy a Múcsarnok a rosszcsontokat megeszi „reggelire”, ez ugyanis túlzottan nagy fontosságot tulajdonít a *puszta fehér falaknak*. A rosszcsontokat nem a Múcsarnok, hanem saját közönsége „eheti meg”, de úgy tűnik, ez a menü még nincsen az étlapon, minthogy a nagyközönség sincs sehol. A totális bekebelezés pedig nem lesz más, mint amikor önnön létformájának esetleges kritikáját fogja lelkesen finanszírozni a (nyárs-) polgár és ekkor már bajba kerülhetnek a rosszcsontság művészei. Atomizált művészeti intézményrendszerben élünk és véleményem szerint ha valami, akkor ez az, ami kínos és önmagában annyira öngyilkos, nem pedig a rosszcsontság által pedzegetett művészeti vízió és ébredező öntudat — számomra ebben rejlik a kiállítás fontossága és tanulsága is egyben.

Erhardt Miklós

A REALISTA NEM KRITIZÁL¹

A reklám jelenségével szembeni kritika területén a képzőművészetnek kicsi, de annál hálátlanabb szerep jut. Kicsi, mert a reklámkritika tulajdonképpen piac-kritika, ad absurdum: kapitalizmus-kritika, tehát másfajta elkötelezettséget kívánna meg, és hálátlan, mert gyakorlatilag önvédelemről van szó, jöllehet a kortárs képzőművészet és a hirdetési képipar viszonyát a hatvanas évektől elsősorban a változó irányú eltulajdonítás határozza meg, azt sugallva, mintha egyfajta kölcsönös megtermékenyítés zajlana.

Képzőművészek egy csoportja látszólag önfelszámoló tendenciáit, hogy t.i. visszautasítják a különös esztétikai jelenségek létrehozására irányuló késztetést, közvetve az a felismerés (meghasonlás) irányítja, hogy jelenleg a globális kapitalizmus, nevesül annak avantgárdja, a reklám valósítja meg a legbőségesebb, ugyanakkor legminőségibb, legprecízebb, legsokkolóbb, leginnovatívabb, leghatékonyabb és legszubverzívabb vizuális termelést. A képzőművészeti különösség, illetve minőség legtöbbször még magukat a művészeket, illetve a művészettel hivatásszerűen foglalkozókat sem képes olyan izgalomba hozni, mint amilyen korlátlan lelkesedéssel a média-spektákulumon való társalgási- illetve öntevékeny hüledezés tölti el őket. Eközben a kortárs képzőművészet autentikus megjelenési formáiban leginkább laboratóriumra emlékeztet, ahol tiszta párlatok, esszenciális érdektelenségek kerülnek előállításra. Az erőviszonyok kiegyenlítetlensége okán a reklám jelenségével szembeni kritikai hozzáállás könnyen válik nevetségessé, hasonlóan egy földrengéssel szemben felolvasott memorandumhoz (Pilinszky). A képzőművészeti szempontból történő kritikai megközelítésnek csak indirekt módon, eltérő struktúrájú állítások révén szabadna megvalósulnia, ha kell, az elitista restauráció, vagy a kortárs képzőművészet jelenlétet tartó irányzatainak átértelmezése árán. Véleményem szerint a jelenlegi kortárs képzőművészetben ebben a két lehetséges irányban történnek tudatos próbálkozások.

A reklám, illetve a funkcionális képalkotás figyelmét eredetileg olyan irányzatok hívhatták fel a képzőművészetre, mint az aktivista avantgárd, amely sokat tett a propaganda, a képi manipuláció módszereinek kutatásáért, illetve a Bauhaus, mely, hasonló indíttatásból — a jelenidejű történelemben való részvétel igényével —, a formatervezést és a vizuális tömegkommunikációt vonta be a művészi érdeklődés körébe. A világháború előtt az átmenet zökkenőmentesnek tűnik a két világ között. A hidegháború idején a Sztuacionista Internacionálé tevékenységét érdemes megemlíteni, mint az ellentétes irányú kooptáció példáját. A sztucacionisták módszere, a *détournement*

1. a Kolozsvárott rendezett *Synthetic Light - a critical approach of the advertising phenomenon* c. konferencián tartott prezentáció bevezetőjének kifejtett változata

a tömegkultúra és a reklám képi világának “eltérítésével”, a manipuláció fegyverének visszafelé fordításával operál. Míg tehát a harmincas évek arról szóltak, hogy a képzőművészet adni képes, addig most arra derült fény, hogy a képzőművészettől, illetve a szubkultúrától, amely időközben fokozatosan bekerült a képzőművészet fókuszába, el lehet venni, mondván: ők kezdték. Ettől az időszaktól kezdve a két terület többé-kevésbé határozottan szemben áll egymással, az eltolajdonítást pedig taktikai, stratégiai megfontolások motiválják. A kilencvenes évek kultúrájában a Benetton képezelése és az Adbusters-féle détournement lehetne példája a status quónak. A kilencvenes évek végétől a life-style magazinok és a life-style képzőművészet termékei között lényegében nincs különbség. A határok jószerivel feloldódtak, illetve újak vannak kialakulóban. Olyan, idősebb művészeket leszámítva, mint pl. Hans Haacke, Nyugat-Európában és Amerikában a képzőművészeti détournement már ritkán vonz alkotókat, a centrum a kilencvenes évek második felétől átkerült Kelet-Európába, illetve a sztenderd válságzónákba. Az avantgárd aktivista tendenciáit a globalizáció-ellenesként számon tartott mozgalomhoz kötődő politikai aktivizmus vállalta fel, egyre inkább leválva az anyaországtól, amint azt az rTMark, a holland bázisú Tactical Media mozgalom, vagy a számos németországi példa (Kein Mensch ist illegal, Everyone is an expert etc.) mutatja. Cinikusan azt is mondhatjuk, hogy az önmagát a mainstreammel szemben tételező szubkultúra és az aktivizmus kurrens branddé váltak - mind a hirdetési ipar (ld. a Nike vagy a Diesel tavalyi, aktivista image-t használó kampányait), mind pedig a kortárs képzőművészet (Manifesta/Documenta 2002) gyakran merítenek belőlük. Utóbbival szemben elmondható, hogy míg a klasszikus képzőművészeti avantgárd a krízisnek való *kitettséget* vállalta fel, az önfelszámolásban való otthonosságot, addig a kortárs művészetben az intézményrendszer, a védelmi vonalak kiépülésével már csak a kitettség gesztusrendszere maradt meg, és él tovább egy nagyon is otthonos, biztonságos környezetben. Innen ered az aktivizmusnak a képzőművészettel szembeni gyanakvása. Ezzel persze nincsenek egyedül. Az SI érettebb korszakában magának Guy Debordnak (a szituacionisták egyik - ha nem a - vezetője) is kedves szórakozása volt képzőművészek kizárása a mozgalomból, azok “született” elméleti puhasága miatt². A hibrid képzőművészeti/kulturális aktivizmus jelenlegi kritikája szerint pedig az ellentét, azáltal, hogy a harcászat eszközein keresztül fogalmazódik meg, mindenképpen a domináns elem bázisát növeli, a másikkal azonos jellegű, bár ellentétes irányú manipulációs mezőt hozva létre.

2. A SI radikálisan fogta föl a részvétel (kultúra versus társadalom) kérdését, ezért kidolgozták a virtuális kapitalizmus mátrixát. Többek között azzal a feltevéssel éltek, hogy a magas művészet terméke, azaz a konkrét esztétikum, mely nem kötődik *szituációkhoz* (t.i. a forradalomhoz), a *látványosság* részévé válik, következésképp a rendszert támogatja. Ezzel az elmélettel felhívták a rendszer figyelmét a tényre, hogy a műtárgy a látványosság részévé válik, és a rendszert támogatja. Itt van a szituacionisták művészekkel szembeni averziójának gyökere. Itt van a rendszer arról való tudásának gyökere, hogy hogyan lehet kizsákmányolni a kódtalannak és vadnak született esztétikai tárgyakat.

Fiatal korában az embert az irányítja, hogy független legyen, felnőtt korában pedig az, hogy legyen munkája. A két dolog egymás ellentéte, ezért is szerencsés, ha az ember fel tud nőni, illetve képes zökkenőmentesen váltani a kétféle irányultság között. Munka és létrehozás azonban nem szinonimák. A felnőttkori létrehozáshoz a fenti ellentét meghaladása, egyfajta gátlástalanság kell, ha tetszik, szabadság. A reklám rendelkezik a szabadság gátlástalanságával és termékenységével: önmaga létét nem kérdőjelezi meg, létjogosultságát nem veszi vizsgálat alá, mivel mindezt önmagán kívülre, a piaci szükségszerűség területére helyezi (Chomsky szerint a kapitalizmus alapteóriája tökéletesen érdektelen, banális. Az az eretnek gondolat merül itt fel, hogy olyan volna, mint egy végtelenségig variálható fűga-téma). A kortárs képzőművészet ezzel szemben fokozatosan önnön létének folyamatos megkérdőjelezését tette központi kutatási területévé, és *belegyengült* a krízisre való specializációba. Sok jelenlegi művészi program a mára transzparensnek mondható gyengeségben való megerősödést tartja járható útnak.

Bár ezen a ponton a hang megbicsaklik, általában elmondható, hogy ezek a kezdeményezések az individuális kreativitás elkerülésében látják a munka irányát. Mindez egyfajta, igen tágasan értelmezett, a globális és a lokális furcsa elegyében otthonos *realizmus* homályos keretei között írható le, ahol a realizmus fogalma részben az illúziótlan felnőtttség szinonimája, a *teremtés* átmenelése *előállítás*sá. Formailag történhet a kreativitás közvetlen tagadásával³, illetve közösségi művészi előállítás, *szubtraktív* kreativitás útján. Mindkét esetben a művészet önmaga mikrorendszerétől, illetve, ezen keresztül, a rendszer rendszerétől való emancipálódásáról van szó, konkrét formák szolid kereséséről.

Maria Marcos

KONTEXTUS-LÉGYPAPÍR

a láthatatlan radikalizmus¹

Sugár János munkáiról könnyű írni. Ennek oka, hogy alkotói technikájában és művészetről vallott gondolataiban egyaránt központi szerep jut a félreértésnek mint a kommunikáció egyik lényeges és termékeny elemének. Így aztán bárki kísérelné meg műveinek értelmezését, hibái miatt felelősségre sosem vonható, hiszen a munkák tartalmazzák, sőt néha egyenesen provokálják a félreértést. Kényelmes téma tehát. Vagy mégsem?

A történet szála dr. Zsuk magántanárhoz nyúlnak vissza, e XX. századi szovjet kutatóhoz, aki grafikus ábrázolások telepatikus közvetítésével végzett sikeres kísérleteket a húszas évek derekán², és akinek ábráit Sugár már legelső kiállításain felhasználta. A korabeli kísérleti eredmények művészeti kontextusba emelése kiváló alkalmat nyújtott és nyújt ma is számára a képzőművészeti alkotás és befogadás egységes elméletének modellezésére. Minthogy e kísérletek a vizuális kommunikáció közegfüggő jellegét kutatták, megidézésük revelatív hatása a tudományos világkép azon újkori felismeréséhez hasonlítható, amely a fény kettős természetét leíró módzatok reciprok, nem pedig alternatív mivoltát jelenti ki, magyarul a fény nem így *vagy* úgy, hanem így *is*, úgy *is* viselkedik. Akárcsak a nyelvi, vagy éppenséggel a vizuális közlés. Sugár e kétarcúságon a jel alkotói és befogadói oldalának értés—félreértés kettősségét érti, miközben rámutat az utóbbi ontológiai jelentőségére.³ *Vagyis egy műalkotást lehet nem érteni, megérteni és félreérteni, amelyek közül az utóbbi kettő azonos értékű befogadás.*

A művész alkotói technikája tehát a félreértésen mint alternatív világteremtésen alapul, ez ver hidat — akár kozmológiai értelemben is⁴ — a műben testet öltött nem-lineáris alkotói gondo-

1. Sugár János: *Check Your Six*, Knoll Galéria, Budapest

2. L. Vasziljev: *Telepátia, a fiziológus észrevételei*, Gondolat, 1964

3. lásd például az evolúciót, ahol a géinformáció-átadás félreértései alakítják a történelem fonalát

4. Mint ahogy a fekete lyukból szingularitássá, tehát teljesen magába szigeteltté sűrűsödött égitest teremt kapcsolatot újra a világegyetemmel, az Einstein–Rosen hídon keresztül, megteremtve a gravitáció által megállított idő továbbgördülésének lehetőségét. (<http://www.krioma.net/Articles/BridgeTheory/EinsteinRosenBridge.htm>) E sci-fi írók által is kedvelt matematikai modellt maga Sugár is megemlíti,

latmenet és a befogadó megértésvágyának lineáris rendezettségigénye között. E viszonyrendszert modellezi a tárlat fő műve, a központi teremben elhelyezkedő kétalakos szobor, amelynek térdeplő és fekvő alakja közt, egy érintésre utaló dermedt gesztus mágneses térben lebeg egy hatalmas kettes szám.

Sugár azt vallja, hogy a kellőképpen konzekvens és radikális alkotói hozzáállás az általa használt modellek működésének záloga, s kialakításukban a véletlen és szándékolt elemek, a megértett és félreértett jelentések mágikus módon találkoznak, kiteljesítve a műalkotás—befogadás komplementerpár világleíró képességének tökéletességét. Ez a — főként anyaghasználatában és médiafüggetlen kifejezőmódjában megnyilvánuló — látens radikalizmus művészeti alternatívát teremt a radikális/szubverzív szembenállásnak, kiutat kínálva a modern-posztmodern-újmodern tradíciók közt vergődő művészeti gyakorlat számára. A heterogén anyaghasználat (pozdorjabonbonműanyag-blue box-vászon, rajz-akvarell-fotó) és műfaji változatosság (rajzok, szobor, fotó, performansz, video) ellenére egységes módszer megértéséhez használható kulcsot nyújt a kiállított videó montázstechnikája, amelyben egy performansz-dokumentum és egy narratív video *blue box* hatás által fűződik egymásba⁵, vágás nélkül ingázva a két világ között (szintaktikai értelemben azt mondhatnánk: hiányzik a mondatvéget jelző pont, a kijelentés a folyamatos vessző időtlen ritmusával operál, melynek ikonikus képe e kiállításon is többször felbukkan). A fellelhető toposzok (emberi sziluett, a vessző, fűrógép, stb), valamint az újraélesztett narrativitás a művész visszatérő motívumai, amelyek értelmezési nézőpontját ő maga a jövőbe vetíti, megfogalmazva, hogy: jelenünk csak múltként létezik egy távoli jövő számára, amely műveink új kontextushálóját alkotja majd.⁶

Bármely műtárgyat saját korának kontextusa határoz meg. Legalábbis ameddig e kontextusháló el nem avul. Azt követően a mű a „kontextusok légyapírjaként” működik — mondja az alkotó, s így módon a munkáiban megjelenő sziluettszerű antropomorfizmus a *jelentés légyapírjának* feleltethető meg; hasonlóképpen teremt jelentésigényt a befogadóban, mint ahogyan a mű hoz létre kontextushiányt időbeli létezésével. Az pedig Erdély Miklós óta ismeretes, hogy a képzőművészeti alkotás tartalma az üresség, a teremtő hiány. Az az energia válik tehát e kiállítá-

szobrának egyik lehetséges (félre?)értelmezéseként.

5. blue-box = a videotechnikában használatos trükk, amely során a mozgókép valamely összefüggő színfelületét (hajdanán egy bizonyos kék színt) „átlyukasztják” és helyébe egy másik képet helyeznek

6. Lásd pl. a *Perzsa séta* c. művét. E megfogalmazása egyébként megkapó módon ír mel Heisenberg határozatlansági állandójának gnoszeológiai következményeivel, hogy ti. a szubatomi történetekben a jelen és jövő vonatkozásában nem, csak a múlt vonatkozásában vonhatók le következtetések. („Elvileg képesek vagyunk arra, hogy a múltat minden részletében megismerjük.” Heisenberg, in John Gribbin: *Schrödinger macskája*, Akkord Kiadó 1999, 151 old.)

son világtéremtő erővé, amely a megértés pozitívista és hermeneutikai értelmezése között feszül, és amelyet Sugár a *white cube - blue box* ellentétes modelljeinek szembeállításával generál, ket-tejük reciprok viszonyát állítva fel a félreértés dimenziójának bennfoglalásával. A kvantummechanika és a zen paradigmája olvad tökéletes modellbe e diskurzus által, a logika lacan-i dimenziói tárulnak fel⁷, gondolati építmények, amelyek kibontakozásuk során teremtik önmagukat, oly egymásrautaltságban, amelynek időbeliségén túl nemcsak maga a *kommunikáció mint helyzet*, hanem a *másik logikája mint tény* a meghatározója. Magyarán: léteznek viszonyok, amelyeket az elszigetelt tudat egymagában, egyszemélyes logikával képtelen megérteni és leírni. E tanul-ságnak ismeretelméleti konzekvenciáin túl — a kiállítás értelmében — művészetelméleti kö-vetkezményei is vannak, mondhatnánk a művészet létjogosultságát támasztják alá, e viszonyok modellezéséhez egyedül alkalmas eszközzé nemesítve azt. És ebben rejlik e kiállítás legfőbb erénye, hogy egy egyidejűleg divergens és költői, narratív és gesztuális művészetmodell által egy lényegbevágóan fontos kijelentést tesz a művészet funkciójára vonatkozóan, elkerülve a moder-nista önreflektivitás radikális magányát.

Sugár János munkáiról tehát könnyű írni, a *Check Your Six* műveit könnyű befogadni, könnyű meg- vagy félreérteni. Vagy mégsem?

7. lásd Umberto Eco kiváló elemzését Lacan: *Les Temps Logique*-ban leírt modelljéről, *Strukturalizmus*, Gondolat Kiadó Budapest, 248-255 old.).

Kotun Viktor

A TÁBLÁK HAZUDNAK

A Magyar Kétfarkú Kutya Párt¹ a 2006-os országgyűlési választásokat megelőzően került be a köztudatba²; ami részben masszív „választási” kampányuknak, részben pedig a liberális mainstream média rokonszenvező figyelmének volt köszönhető. Mind Szegedet (ahol a Pártot alapították), mind Budapestet ellepték a kétfarkú kutyás matricák (a Párt logója), illetve a számtalan más matrica, plakát, stencil, melyek kreatívan és játékosan értelmezik át az istenadta teret. A demokraták bohacirkuszát persze nem nyerték meg (az SZDSZ vagy az MSZP győzött, tök mindegy), de kampányuk azóta is töretlen, sőt megújult erővel folyik tovább még most is, mikorra a demokraták kampányplakátjai szemétté foszlottak utcáinkon.

2007. áprilisában a Fiatal Képzőművészek Stúdiójának³ Lövölde téri óriásplakátján nyúlhattak bele *legálisan*⁴ a köztérbe, most pedig a Liget Galéria szűk terét kapták meg, hogy dokumentációs kiállítást rendezzenek.

Jóllehet jelen szöveg apropóját a Ligetbeli kiállítás adja, a Párt mégsem a galériáknak termel, hanem az utcának; nem csak az elit számára érthető nyelven beszélnek, hanem egy olyan populáris nyelven, amit meghallhatnak és meg is hallanak az emberek. Az MKKP-hoz hasonló gyakorlatot végeztek a nemzetközi munkásmozgalom jelentős hatású kölni progresszívjei⁵ is, akik tudatosan választották a populáris formanyelvet és az ezt erősítő technológiákat: sablonos munkásfigurákat⁶ szerepeltettek munkáikon, amelyek többségében könnyen és olcsón sokszorosítható

1. Az MKKP nem hivatalosan bejegyzett párt, éppen ellenkezőleg. Névválasztása a választási kampány tudatos hackeléséből fakad, és valójában nem bürokratikus úton, hanem közösségi alapon szerveződik. A szövegben ennek ellenére megmaradtam a „Párt” forma használatánál, annak ironizáló többletjelentései okán. <http://kutyopressz.blog.hu/>

2. <http://www.freeweb.hu/ketfarkukutya/part/mkkpmtxfeltort.swf>

3. <http://studio.c3.hu/>

4. A Párt tevékenységéből nyilvánvaló, hogy tagjai számára teljesen jelentéktelen absztrakció bizonyos dolgok legális, illetve illegális mivolta. Gyaníthatóan szarnak a morálra, maximum a pénzbírság, a börtön hathatna rájuk elrettentő erővel.

5. Martyn Everett: *A művészet mint fegyver – Franz Seiwert és a kölni progresszívjeek*. Barikád Füzetek, Budapest, 2004. [<http://www.anarcom.byethost2.com/barikad/brosurak/seiwert.html>]

6. Sablonos munkásfigurákat, amilyené a kapitalizmus tette az embereket. Lenyo

linómetszetek. A XXI. század linója a stencil és a matrica. Ezen a nyelven beszélnek a kétfarkú kutyák; olyan helyzeteket térítenek el, amelyeket a hatalom hoz létre a status quo fenntartása és megerősítése végett — tábláival, plakátjaival, szórólapjaival, óriásplakátjaival stb. —, és amelyek mindannyiunk szeme előtt eltakarják a valódi lehetőségeket. Az MKKP ironikus eltérései mindennapi cselekvéseink és a vágyaink közti feszültségre mutatnak rá.

A Ligetben köztéri munkáik dokumentációja tekinthető meg — ez azonban nem a megszokott fotós módszerrel van bemutatva, de egy annál sokkal eredetibb megoldással: a Párt tagjai felépítettek egy miniatúr, precíz városrész-makettet (buszmegállóval, kukákkal, lámpaoszlopokkal, óriásplakátokkal, hirdetőoszlopokkal, köztéri kamerákkal stb.), és azon helyezték el valós méretben készült munkáikat. Hadd soroljak fel néhányat a teljesség igénye nélkül! Egyik kedves eltérésem a Párttól a Media Markt „hülye azért nem vagyok” szlogenje, ami „kutyanyelvre” „kurva anyádat te hülye faszt”-ként lett lefordítva — mindez ugyanazzal a betűtípussal és piros háttérrel, az egész alatt a MM jól ismert logójával. Ez a detournement⁷ arról a gusztustalan, feje tetejére állított kommunikációról rántja le a leplet, amely hülyének tételezi az embert, ha nem válik varázsütésre a korporáció termékeinek fogyasztójává. Említhetném az utcákon nemrégiben feltűnt új sorozatokat, melyen kis matricákon különböző fiktív személyek neve alatt azok foglalkozása, és telefonszáma van feltüntetve. Egy olyan világ névjegykártyái ezek, ahol nincsenek szubjektumok, csak foglalkozások, s az ezekhez köthető szerepforgatókönyvek. Vég nélkül sorolhatnám a Párt munkáit, de nem folytatom tovább: úgy gondolom, maguktól is közérthetően és érvényesen beszélnek arról a világról, ahol mindent eladnak és megvesznek.

Nem csak public art dokumentációkról szól a kiállítás. A makett körül a falakat „műtárgyak” futják be. Első blikkre mintha mégiscsak csináltak volna valamit, ami beleillik a galerista logikába, de ha szemügyre vesszük a kiállított tárgyakat (*Nehezen olvasható nem túl jó ötletek matricapapír hátulján*, *Alátétnek használt fémlap*, *Letakaró papírlap* stb.), akkor egy duchampi, sőt egy Duchampot meghaladó gesztust kell észrevennünk. A mindennapi életben használatos tárgyak kerültek ki a galéria falára, de ezek — eltérően a duchampi ready-madektől — a Párt tevékenysége során használt tárgyak (értsd: agitációs termelésük munkaeszközei, melléktermékei). Hab a tortán, hogy minden egyes műtárgy alatt a szokott precizitással van feltüntetve annak alapanyaga

mataikon a munkások gyakran mint a gyár futószalagjának, fogaskerékrendszerének alkatrészei jelentek meg, mint ahogy ők a valóságban sem aktív alanyai, hanem passzív erő-művei a termelésnek.

7. A detournement (eltérítés) a Szituacionista Internacionálé kedves agitációs technikája volt: már létező szövegeket, képeket, egyebeket térítettek el, ragadtak ki eredeti kontextusukból, hogy az új, megtervezett kontextusba kerülve fejtsenek ki forradalmi hatást új jelentésükkel: kiközzítsenek a szerep-forgatókönyvekből. Az eltérítés szerintük sosem lehet időtálló, ezért tudatosan csak az aktualitásban lehet gondolkodni, és a detournement célközönségét is kutatni, ismerni kell.

(színes festék, papír, matricapapír, filc stb.), a mű mérete, illetve ára (ez 11 milliő forinttól akár kemény milliárdokig is terjedhet). Az egyik, többtucat milliős műtárgy hűlt helyén az ELADVA felirat olvasható, természetesen matricapapíron. Haha.

Ebben a beteg korban, mikor a mindennapi életünk tereit karrierista/profitéhes ideológia-gyárosok képtermékei lepik el, nehéz nem belefulladnunk a mocsokba. Tiltások és szabadságjogok szabják meg, melyik térben és időben mit tehetünk meg („Óriásmedve táboroztatás ITT — minden más tilos”); rászokunk, hogy életünket nem a minősége szerint ítéljük meg, hanem mennyiségileg (csereértékben, pénzben és termékekben), kilóra mérjük le („A pénz szar”). Álmainkat a Media Markt szállítja⁸, a megnyomorított munkás (legyen akár fehér-, akár kékgalléros) pedig kifizeti a terméket — „kurva anyádat, te hülye fasz”!

Tereinket, ahol a mindennapjainkat töltjük, gazdasági mutatók alapján tervezik meg demokrata politikusok, racionális közgazdászok, alkotmánybírák, ombudsmanok, kreatív menedzserek, a tőke szolgálatába állt kognitív pszichológusok⁹ és az ideológia-gyár más, jól fizetett egységei. Az emberek és a gazdaság között zajló harcnak ezen a frontján már a futuristák¹⁰ is aktív szerepvállalásra buzdították a munkásokat az 1910-es években, de ezt tették a Szituacionista Internacionálé tagjai is

8. „A vizuális érzékelés mezeje az ideológiák, a mítoszok és az ideák termelésének egyik legmeghatározóbb tere. Az esztétikai reprezentáció nyitva áll az ideológiai behatások előtt, mialatt a *kép-kampányok*, a filmek és a vizuális stratégiák egytől egyig azon dolgoznak, hogy behatoljanak az érzékelésünkbe, formálják és manipulálják azt.”

Die Weisse Blatt: Kiáltvány a képtermelés felszabadításáért. In: *EMANCIPATÍV KÉP-TERMELESÉRT KIÁLTVÁNY FORDÍTÓ KOLLEKTÍVA BUDAPEST 2006-2007: Kiáltvány a képtermelés felszabadításáért*. Budapest, 2007. (<http://kepfront.freeblog.hu>)

9. „Képek nagy mennyiségét fogyasztják tévécsatornákon, filmekben, számítógépeken és más médiákon keresztül, mialatt az előállításukért felelős iparágak az emberi elme kutatása során tökéletessé és virtuózzá fejlesztették manipulációjukat: a szubjektumot (gyakorlatilag a fogyasztót) közel viszik az objektumhoz (a termékhez), hasonlóságokat hoznak létre a kettő közt. Az objektum, ami egy kép formájában jelenik meg, kell, hogy kivetítse magát a szubjektumra, aki szintén kép formájában fog tehát megjelenni. Mindennek következtében a fogyasztó áruként kezd el viszonyulni magához, hiszen a fogyasztás szubjektuma és objektuma hasonlulni kezdett egymáshoz. Az ellenállásra szánt erőfeszítések egyre csak gyengülnek: a döntéseinkről kiderül, hogy valójában a fogyasztás döntései voltak, bizonyos áruk kiválasztása pedig végeredményben az individuumot határozza meg. Ezekben a problémákban válik az ízlés létkérdéssé.”

Die Weisse Blatt: Kiáltvány a képtermelés felszabadításáért. In: *EMANCIPATÍV KÉP-TERMELESÉRT KIÁLTVÁNY FORDÍTÓ KOLLEKTÍVA BUDAPEST 2006-2007: Kiáltvány a képtermelés felszabadításáért*. Budapest, 2007.

10. „A kultúra előtti egyenlőség nagyszerű ténye nevében az alkotó személyiség

masszív agit-prop munkájukkal — azt artikulálták, ami ott volt mindenki nyelve hegyén. Az emberek végre a másik problémáiban a sajátjaikra ismertek rá, hogy aztán osztályként fellépve kimenjenek az utcára, visszavenni a mindennapi életüket az azt megnyomorító gazdasági diktatúrától.

Bár a szavak szintjén az MKKP nem azonosul sem a nemzetközi futuristákkal, sem a Szituacionista Internacionáléval, a gyakorlatában mégis azok eszközeivel él, az említett csoportokhoz hasonlatos negatív kritikai nyelven beszél, s „leterítő fegyvere” a közösségi kreativitás és a játék.

Míg ellenségeink, a reklám- és ideológia-gyárosok atomizált magányukban termelnek és építik karrierjeiket — mint a gazdasági diktatúra olajozott fogaskerekei —, addig az MKKP közösségi tevékenységével nem csak az utcát alakítja át, hanem a Pártot alkotó egyének életét is. Mire gondolkodok?¹¹ Teszem azt, a túlélést biztosító bérmunka után ők nem a monitor, vagy egy pofa sör elé ülnek le, hanem együtt stencilt, vagy éppen matricát vágnak, vitatkoznak, lefikázzák a Media Markt vagy a Fidesz spektakuláris plakátjait. Éjszaka együtt járják az utcákat, de nem a Szimplából a Duplába, passzívan sodródva az árral, hanem aktívan alakítva a teret... az ő területet, és a mi területet, bátorítva ezzel bennünket is.¹²

A Párt artikulálja azt, ami ott van mindannyiunk nyelve hegyén.

SZABAD SZAVA legyen felírva a házak sarkán, a kerítéseken, a tetőkön, városaink, falvaink utcáin és az autókban, fogatok, villamoskocsik hátán [...] A festők és írók kötelesek azonnal festékesvödört ragadni, és művészetük eszközeivel díszíteni, ábrázolni a városok, pályaudvarok arculatát.”

Futuristák Villámföderációja: Dekrétum a művészetek demokratizálásáról (A kerítésirodalom és a terek festészete). In: *Új ég és új föld – Irodalmi élet Szovjet-Oroszországban / 1917-1932*. Európa Könykiadó, Budapest, 1987

11. „Unalmas, százalmas a vizuális rabszolgaság. Tákolunk valami kreatív, közösségi, bevállalós programot. Együtt fiúk lányok, a kamerákat és a biztonságiakat kijátszva matricázunk, plakátolunk, használjuk az Istenadta teret. 90%-át reklámra. Óriásplakát, fényreklám egyre megy. A változatosság gyönyörködtet.” Részlet a Gerilla Propaganda Kollektíva kiáltványából (<http://ruganegra.tk/doku/gpk00.htm>)

12. „Bátorítani szeretnénk a képtermelés politikai, emancipatív megközelítésére szánt erőfeszítéseket, melyek meg kívánják haladni a pusztá elemzéseket. Éppen ezért, mikor a képtermelésre mutatunk rá, akkor ezt nem m vészeti értelemben tesszük, hanem egy nagyon is konkrét, progresszív, vitatkozó, emancipatív képpolitika értelmében, mely szembemegy az áruvá vált képek mélyen alábástyázott dominanciájával.”

Die Weisse Blatt: Kiáltvány a képtermelés felszabadításáért. In: *EMANCIPATÍV KÉPTERMELÉSÉRT KIÁLTVÁNY FORDÍTÓ KOLLEKTÍVA BUDAPEST 2006-2007: Kiáltvány a képtermelés felszabadításáért*. Budapest, 2007.

Csatlós Judit

HASZNÁLATI UTASÍTÁS HELYETT

Katarina Ševic és Oravec Tímea:

Packing-Case, álmok túlélőcsomagokkal, avagy túlélőcsomagok álmokkal

Az érkezés emléke még friss, érezni egy másik hely illatát.

A csomagolás nem a csomagolásról szól, hanem az utazásról és az utazóról, az ismert és az ismeretlen közti szürkületi zónáról. Az utóbbi években látszólag kibővültek a lehetőségek, és egyre távolabb kerülnek a határok. Könnyű útra kelni, de valahogy a megérkezések is egyre ideiglenebbekké válnak.

Katarina Ševic és Oravec Tímea *Packing-Case* címmel rendezett kiállítása ennek az állandósuló átmeneti létnek a reflexiója. A csomagolás motívumában benne rejlő szimbolikus tartalmak lehetővé teszik, hogy a művészek személyes élményeiken keresztül a késő újkori utazó létformáját reprezentálják. A mobilitás új formája, ennek kapcsán a gyökerekhez, a kulturális hagyományokhoz és az idegenhez való viszony, önmagunk és a másik idegenségének megtapasztalása teszi aktuálissá ezt a kiállítást. Talán megbocsájtható, ha a művek intimitását, belsőségességét most nem érintem, így meghagyom a személyes találkozás örömét a nézőnek.

Oravec Tímea a gyakorlat mestereként számba veszi és értékeli a hétköznapi tárgyait. Nála a csomag csomag marad, amit össze kell állítani, válogatni és kiválasztani, tömöríteni, és átláthatóvá tenni a használhatóság érdekében. Az *Instant Bag avagy túlélőcsomagok...* és a *Tetrix* egymásba illesztett tárgyak, eszközök különös rendszere, amelyek egy-egy standardizált formát (az úti csomagét és a szekrényét) a lehető leghatékonyabban töltenek ki. Az egységcsomagok önmagukban is megállják a helyüket, és a mű értelmezési keretét az ipar, a globalizálódó igények és termelés, valamint a mai ember tárgyhalmozó, tárgyraktározó attitűdjének irányában mozdítják el. Ez az összefüggés a művész korábbi munkáit figyelembe véve releváns lehet, hiszen a *Contralodesconocido Company (Ismeretlenség Elleni Vállalat)* című installáció a globalizálódó piac és az egyedi, lokális értékek viszonyát helyezi a középpontba egy új márká megteremtésével, amely a létező világmárkákkal ellentétben valóban kapcsolatot teremt a használói között.

Azonban a *Túlélőcsomag*hoz tartozó kérdőív, mint a mű része, nem kerülhető meg. A zavar, az alkotás tisztázatlan pontja éppen a kérdőív által válik megfoghatóvá (pontosabban a kérdőív által teremődik meg), mivel a befogadót az emigráció/migráció zavaros vizeire viszi anélkül, hogy az ebben rejlő kérdésekre és lehetőségekre a mű reflektálna. A kérdőív problémafelvetése “*vajon kinek mik azok a legfontosabb tárgyak vagy eszközök, amik nélkülözhetetlenek lennének egy esetleges emigrálás esetén?*”¹ nem tisztázza az emigrálás, emigráns fogalmát, így a válaszok nem léphetnek ki a sztereotípiák világából. A kérdések köre leegyszerűsített, a választási lehetőségek korlátozottak. Szinte egyetlen eldöntendő lehetőség marad: az “outdoor” felszerelés mellé az elegancia kellékei is bekerülnek-e a csomagba, vagy ezek nélkül indulna útjára a válaszadó.

Ez a határozatlanság megakadályozza, hogy a csomagolás nehéz rítusa többé váljon a konkrét feladatnál, a tárgyak nem mozdulnak ki a középpontból. Ez az a súly, ami átsejlik a látszólag könnyed, könnyen befogadható munkákon. “*Én már évek óta keresem a módját a tárgyak nélküli életnek... de még nem találtam meg...*” írja a művész. A csomag terhének nyomása alatt az utazó túlzottan figyel arra, amit magával cipel, amit el tudna veszíteni, vagy amit már el is veszített.²

Persze megkérdezhetnénk, kik vándorolnak, ha a hagyományos értelemben vett emigránsok lassan eltűnnek? Emigráns helyett ma migránsokról beszélünk: többnyire a vendégmunkásokat, a megélhetési turistákat, és a menekülttáborok lakóit értjük a fogalom alatt³— és nem vesszük észre, hogy az úton levőknek ők csak az egyik részét alkotják. Azokat, akik a társadalom alsóbb rétegeihez tartoznak, magukat politikailag elnyomottnak, kulturálisan marginalizáltak és gazdaságilag kizsákmányoltnak tekintik és tekintették. Azért keltek útra, mert korábbi lakóhelyüket, a számukra adott tér imaginárius és fizikai kereteit elviselhetetlennek érezték. Nem kóborolnak a világban, hanem egy másik helyet keresnek. Végül a helytől függetlenül társadalmi státusuk, helyzetük lényegében változatlan marad, sőt választott hazájukban a kirekesztettség és idegenség új formáival is szembesülniük kell.

A mai kor tényleges nomádja azért utazik, mert a világot vonzónak találja. A migránsoktól eltérően nem külső erők kényszerítik az idegennel való találkozásra, és a turistával szemben a másik kultúrában résztvevőként, alakítóként részt kíván vállalni. Oraveczi Tímea *Kelengye* című alkotásában a nomád perspektívájából tekint vissza a helyhez kötött, térbelileg meghatározott létre, és egyúttal a saját kultúrájával szembeni autonómiáját is felfedi. A kelengyeláda tradicionális szerepéből kifolyólag alkalmas arra, hogy reprezentálja a hagyományként, folyto-

1. Idézet a kiállítás plakátjáról

2. Hannes Böhringer: Csomagolni. In: *Magyar Lettre* 29, 2003 nyár

3. A tömegmédiában, de sok esetben a társadalomtudományi, szociológiai szövegekben is, őket nevezik “migránsok”-nak, legtöbbször társadalmi problémaként megjelenítve.

nosságként értelmezett kultúrát és az ehhez kapcsolódó identitást. A műben az elanyagtalánítás gesztusa — tárgyak helyett azok monitoron vetített képei, valamint privátfotók kerülnek a ládába —, valamint a képeken megjelenő „idegen” tájak és különböző eredetű személyes tárgyak következtében az otthonról hozott örökség kizárólagossága megkérdőjeleződik. Itt ismerünk rá a művészre, aki számára a kultúra “hagyományként”, “állandóságként” való definíciója érvényét veszíti a tapasztalás útvesztőiben. Így saját valóságát egy le nem záródó és le nem zárható konstrukciós folyamat állandóan változó, „törékeny” produktumaként látatja, amely az új és újabb találkozásokon keresztül jön létre.

Ez utóbbi problémafelvetés áll közel Katarina Ševic művéhez. Magyarországon élő szerb állampolgárként számára a határok átlépése vízumhoz kötött, ugyanakkor gondolkodása, életformája nem helyhez, vagy legalábbis nem nemzeti keretekhez kapcsolódik. Kiállított műve a *Közös Álom Könyv* (a csomagolásról szóló álmok gyűjteménye) három részes installáció, ami egy könyvet, egy ágyat, és egy videót tartalmaz.

Az ágy ott-maradásra (kontemplációra) szólít, ugyanakkor a valós helytől független otthonosságot is felidézi, mivel az alapját képező raklapok korlátozás nélkül mozognak Európa országaiban, hovatartozásuk szerint csak a gyártó ország betűjele különbözteti meg őket egymástól. Korunk nomádjai, a művészek, üzletemberek, csavargók és diákok utaznak ilyen könnyeden, magától értetődő természetességgel a sajátjuknak tekintett globális világban. Ez az a réteg, amelynél a társadalmi lét alapja, hogy életüket egyszerre több helyen élik, ami mindenütt érvényes tudást, valamint mindenütt egyformán reprezentálható és konvertálható társadalmi pozíciót kíván meg. Konrád Györgyöt idézve: „írni mindenhol tudtam, ahol volt asztalom”.⁴

Az átmenetiség közepette tájékozódásuk feltétele, hogy birtokában vannak egy sajátos ismeretnek, a különféle városokból származó kognitív hálónak, “a város” képének, valahogy úgy, ahogy Katarina Ševic *Bécs-Budapest-Belgrád összevont térképe* (2005) című interaktív installációjában egy korábbi kiállításon megjelenített.

A nomád élet az álmok gyűjteményével és a videóval együtt válik személyessé. Itt feszül egymásnak az eredendően bennünk (is) lakozó helyhez kötöttség és mindenhol otthon levés utópiája. Hiszen a nomád sem üres kézzel indul útnak. A csomag e műben valami olyasmi, ami nélkül nem lehet elindulni, amit nem választunk (az, ami a kezünk ügyébe kerül), szellemi, gondolkodásbeli, történeti háttér, amely se nem pozitív, se nem negatív, hanem adottság. Megszabadulni ettől nem tudunk, de az új helyzetek mindig átrendezik a tartalmát. Ami belefér, túl kevés, de induláskor mégis túl nagy teher, így akadályá válik. De végül a vonatot mégis sikerül elérni...⁵

4. Konrád György: A művészet és a globális dialógus, *Magyar Lettre* 39.

5. A videó három változatából az egyikben az utazó eléri a vonatot.

Ha az úti cél rejtve marad is, az indulási pont létezik. És minden állomáshely új kiindulási pont is egyúttal. A csomag ennek megfelelően alakul. A nomád életében a kultúra hagyományként való definíciója érvényét veszíti, és egy konstrukciós folyamat állandóan változó terméke lesz, amit a személyes identitáshoz hasonlóan létrehoz, cserél, különböző társadalmi helyzeteknek megfelelően használ.

Nincs hova hazatérni, de nem az otthon változik, hanem az utazó.

Angel Judit

A KIÁLLÍTÁS TERE

Green Box, *Trafó Galéria*

A *Green Box* nem egy hagyományos értelemben vett tematikus kiállítás, a benne szereplő műalkotások nem hivatottak illusztrálni egy központi problematikát. A kurátori koncepció szerkezetelvű, azonos vagy legalábbis hasonló princípiumok alapján működő műveket összegez. Mondhatni, a szerkezet talajt épít a tartalom számára, mely bár nem központosított, mégsem esetleges, szerteágazó vagy megfoghatatlan. A kiállítás „egészként” van jelen, ezt tapasztaljuk úgy a koncepció és az alkotások, mint a művek, a kiállítótér és a befogadó viszonyában. A kiállítás szerkezetének tekintetében találónak érzem a hasonlatot a minimalizmus egyik jellegzetességével, miszerint „a rendszer inkább elrendez és egységesít, semmint a mű alkotás témájaként működik; a rendszer egységesíti a művet” — jelen esetben a kiállítást — „viszont a hangsúly az egység és nem a rendszer megtapasztalására tevődik”.¹ Bár a minimalizmussal való rokonítás többször is felsejlett a kiállítás elemzése során, így pld. a művek és a percepció terére fektetett hangsúlyban vagy a különböző — percepciós, tartalmi — viszonyítási folyamatokban, ennek jelentőségét nem szeretném eltúlozni. A hasonlat csak a kiállítás (mű)alkotás jellegére, valamint a kurátori gondolkodás és érzékenység egyik sajátosságára kíván rávilágítani.

Melyek tehát a művek tartalmi konstrukciójának irányvonalai? Melyek a munkák kapcsolódási pontjai? Az egyik közös meghatározó, a viszonyítási folyamat, amely a privát és a publikus, az egyén és a társadalom, a valóság és fikció között teremt kapcsolatot. E pólusok között rajzolódik ki a szubjektív és kollektív, kulturális és nemi identitások konstrukciójának tere. Mindegyik esetben meghatározó a művészek — történelmi, politikai és társadalmi vonatkozásokkal telített, illetve a személyes tapasztalaton keresztül átszűrt — saját környezetükhöz való viszonya.

Anri Sala mindjárt a bejáratnál elhelyezkedő *Missing Landscape* (2001) című videó-projekciójában a kopár, hegyi síkságon rögtönzött foci pályája kapuja szimbolikus jelentőségűvé nő. Mindig csak az egyik kaput látjuk, sosem a teljes pályát. A kamera frontális nézőpontjából eredő effektust megerősíti a „kamaraszínház” jelleg, mely a tér és a cselekvések leszűkítettségéből ered. A gyerekek átlátható szabályokra épülő, gondtalan játékának tér- és időbeli kiragadottsága, a nézőpont frontalitása óhatatlanul felidézik a játék háttérét, a drámai események formálta, bizonytalan életteret, mely éppen a hiány által van jelen.

1. Frances Colpitt: *Minimal Art. The Critical Perspective*, University of Washington Press, 1993

Johanna Billing *Where She is At* (2001) című videójának kiemelt elemei — egy döntéshelyzetben lévő, vívódó fiatal lány és a helyszínül szolgáló, a norvég modernista építészet egykor sikeres, ma már csöndesen enyésző példányát képező ugrótorony —, valamint a jelenetet figyelő film-beli strandközönség szintén szimbolikus funkciót töltenek be. A művész az egyén és társadalom kapcsolatát az egyéni választás lehetőségei, a kölcsönös elvárások és az egyénre nehezedő megfelelési kényszer viszonyrendszerében, egy, a modernista utópia utáni, illúziómentes világlátás keretében modellezi.

A figyelmes néző számára evidenssé válik Aydan Murtezaoglu *At Room Temperature* (2000-03) című fotó printjének manipuláltsága és ezáltal a fotón látható két tér — a privátszférát jelentő otthon és az ablakon keresztül megjelenő, a közteret jelképező isztanbuli látkép — szembesítésének szándékossága, valamint a művész által megjelenített női alak látszólag természetes, mégis feszültségekkel teli, a különböző elvárások és normatív rendszerek határmezsgyéjén való elhelyezkedése.

A privát és a publikus szerepeinek sajátos dialektikáját foglalja magába a bukaresti Ioana Nemes projektje, mely a saját, zsúfolt családi otthonukban behatárolt, műteremként és önelemző felületként működő falterületet mutatja be. A kiállításon a *Falnak* csak egy jelzésszerű részlet-fotója szerepel, maga a bemutatás egy, a néző otthonában meghallgatható, a művész önmagával folytatott interjújút tartalmazó CD segítségével történik. A bemutatás mikéntje és a CD médiuma lehetőséget ad arra, hogy a személyes információ egy meghittebb térben és szituációban válhasson publikussá. Ez a megoldás garantálja a mű hatékony létezését és a *Fal* folyamat jellegének folytatását.

Ene-Liis Semper *Into-new-home* (2000) című videója minimális konkrét referenciákat tartalmaz és szintén az időbeliségre épít. A monoton, eleinte akár unalmasnak is tűnő utazást végig kell követni ahhoz, hogy a folytonos ismétlődések során kirajzolódhasson a film lényegi konstellációja, az álom és valóság párhuzamossága, és ezeknek a személyes tapasztalat által való átjárhatósága. Egy ilyen helyzet adhat lehetőséget „a Valóság közvetlen felismerésére (...) mely változatlanul áll előttünk, és amelyet sok százszor is átlépünk anélkül, hogy észrevennénk”-vallja a művész egy interjújában.²

Mintegy ellenpólusként hatnak Esra Ersen videói, melyek a dokumentumfilm, az antropológiai kutatás és mindenekelőtt a nyelv eszközeit felhasználva, az identitás és a tér viszonyával foglalkoznak. Az identitás-konstrukció komplex etnikai, nyelvi, kulturális és gazdasági vonatkozásrendszerbe helyezésén túl, a *Brothers and Sisters* (2003) című videónak fő érdeme, hogy önreprezentációra ad lehetőséget az isztambuli afrikai közösség tagjainak. A reprezentáció adok-

2. Marko Laimre's questions to Ene-Liis Semper, in *Estonian Art* 1/01(9), Estonian Institute, 2001

kapok gazdaságának egy kölcsönösen felszabadító példáját nyújtja a *Hamam* (2001) című videó. Egyrészt betekintést nyerünk a női fürdő nemileg exkluzív terébe és az ott zajló beszélgetésbe, másrészt a videó az ún. *small talk*-ot (ez esetben a nők fesztelen csevegését) állítja alternatívaként a hivatalos beszéddel / nő-képpel szembe.

Külön figyelmet érdemel a kiállítás installációja, mely több, egymást erősítő funkciót tölt be. Átalakítja a galéria terét, intimebbé teszi, ugyanakkor bizonyos értelemben elfoglalja, lehetőséget teremtve a kiállítás, mint strukturált egész elhelyezésére. Ami még fontosabb, minden műnek megvan a maga tere, amely elősegíti a mű és a néző egy kiemelt térben és időben történő találkozását, lehetőséget ad a percepciós folyamatok tudatosítására és a helyszíni reflexióra. Nem utolsó sorban, az installáció modellezi és érzékelteti a kiállítás individuális elemekből épülő szerkezeti egységét.

A kiállítás végül is rászolgál címére, a *Green Box* teret foglal, alkot és ad a folyamatos átjárhatóság jegyében. Egy olyan konstrukció, mely képes egységként jelen lenni és ugyanakkor teljes mértékben biztosítani tudja a műalkotások individualitását

Maja and Reuben Fowkes

A KEVESEBB GYÖNYÖRŰ

Magánügy? / Private Matter?

Műcsarnok, Budapest

A *Magánügy?* című, az új kurátori gárda által jegyzett tárlat új kezdetet jelöl a Műcsarnokban, melyben már a művészek kiválasztásával erőteljes kijelentést tesznek a kortárs magyar művészetről. A kiállítás emellett számos aspektusában különbözik a Műcsarnok korábbi gyakorlatától, elsősorban a résztvevő művészek redukált száma és széles generációs spektruma által, továbbá a kiállítási térbe való erőteljes beavatkozás, a kapcsolat-esztétika befolyása, az elanyagtalánító törekvések, és — szándékos, vagy sem — a művek fenntarthatóságához való kötődése révén.

A kiállítás központjában Kerekes Gábor *Sátor és Sziget* című darabjai állnak, melyek az intézmény raktárából származó használt posztamensekből, valamint a hozzájuk társított párnákból és hatalmas zászlókból kanyarítanak informális hangulatot, mintha a tér inkább a művészekhez és a látogatókhoz, s nem az intézményhez és a teremőrökhöz tartozna. A munka retró-jellege egyrészt a hetvenes évek elején divatos poszt-minimalista kísérleteket, másrészt a kiállítási térnek a kommunikáció, az átlényegítés, az intézménykritika helyévé változtatásának ideáját idézi.

Bár a kortárs magyar művészet minden generációjából vannak művészek a kiállításon, szemlato mást a fiatalok viszik a prímet az együttműködésen alapuló munkához, az ökológiai szempontokhoz, a visszaforgatott anyagokhoz való vonzalmuk, könnyűkezeségük és kommunikációvágyuk révén. A feltörekvő és a beérkezett művészek keverése új tendenciává változtatja ezt az attitűdöt, melynek sajátos karaktere ezáltal erősebben jelenik meg.

A Randomroutines alkalmi installációja a képek, festmények, műtárgyak túltermelésének allegóriája. Egy futószalag fut folyamatosan a padlón keresztül egy konténerig, a kreatív ideák a kortárs művészeti világban bekövetkező sorsát szuggérálva. A látogatók is belekeverednek a művészetfogyasztás folyamatába azáltal, hogy rá kell taposniuk a műre ahhoz, hogy keresztülhaladjanak a termen. Az installáció anyagai, a kartonpapír és a furnérlemez a társadalmi túltermelést kommentálja, míg a konténer karton-kivágásai a városi gerillákat juttatják eszünkbe. A sarokban elhelyezett transzparencsszerűségek a tiltakozás atmoszféráját csempézik a térbe.

A hetvenes évek eleje óta ismert feminista kijelentés — „a személyes a politikus” — számos munkában köszön vissza, és feltehetően a kiállítás címében lévő kérdőjelért is felelős. Innen

nézve Csozó Gabriella munkája értelmezhető a szennyezett Duna mentén tett sétát dokumentáló személyes fényképes naplóként vagy a képeket kísérő szöveg felől nézve direkt környezetvédő munkaként egyaránt. Ahogyan egy gazdaságpszichológus írja: “Hogy lehetne a társadalom egészséges, ha a folyóink ennyire szennyezettek?”

Az előző két munkához érdekesen kapcsolódik Benczúr Emese monumentális pukkantós-fólia-fala, mely kettéosztja a teret a *Sohasem elég közel a dolgokhoz* szlogennel. Egyszerű üzenete efféle filozófiai spekulációkat hív elő: meg tudja-e közelíteni a művészet a valóság összetettségét? Túl sokat várunk-e a műtárgyaktól? Kielégíthet-e minket az olyan művészet, amely becsomagolja a valóságot és egyben izolál minket attól?

A személyes és politikus határfelületén mozog Kisspál Szabolcs *Szilánkok* című munkája is. Személyes tapasztalaton és egy elvadult bécsi zsidó temetőben egy szarvassal való véletlen találkozás dokumentációján keresztül az emlékezésről és a Kristályéjszaka tragédiájának kísértetéről mesél a film.

A szemben lévő falra Esterházy Marcell az idő egyéni megtapasztalásáról valló meditációja vetül, mely saját nagyapját mutatja be vasárnapi családi ebéd közben. Az asztalfőnél ülve, levesét figyelemmel és élvezettel kanalazva a család feje az életet lassabb tempóban éli, a kortárs világ sürgés-forgásáról szemmel láthatóan megfedkezve. A *Magánügy?*-ön szereplő más filmekhez hasonlóan ez a videó is a spontán, keresetlen dokumentarista stílusban érdekelt, amely a fikcióval, a médiával vagy az intertextualitással szemben a valóságot tekinti forrásának.

Amíg Fabricius Anna beállított jeleneteket és homályos, fiktív forgatókönyveket használ vonzó képek előállítására az *Ideiglenes kortárs* című szériában, addig Orbán György önarcképsorozata inkább az általános trendbe illeszkedik: nincs semmi rejtélyes a fekete-fehér fotókban, amelyek, bár játékosak, konceptuális performansz módján vannak előadva.

A kiállítás előnyben részesített médiuma a rajz, míg a festészet látszik a legkevésbé kedveltnek. A kivétel Szűcs Attila, akinek a szcénében betöltött különleges helyzetét jól mutatja a tény, hogy egyedül ő állít ki olajjal vászonra készített képeket. Bár lehet érvelni amellet, hogy a rajz közvetlen és kifejezetten személyes, míg a festészet kiszámítottabb tevékenység, ezen a kiállításon a rajzra fektetett hangsúly inkább az elanyagtalánítás formális felfogására támaszkodik.

Ebben az értelemben, összefüggésben a kurátorok állásfoglalásával a jelen tárlat előzetes megfontolásairól, talán a néhány éve ugyanitt bemutatott, Angel Judit által rendezett *Poézis* című kiállítás vezette be a rajz és a személyesség esztétikáját, mint új kreatív alapelveket Magyarországon. A nemzetközi mezőnyben a kapcsolat-esztétika, ahogy Nicolas Bourriaud, az irányzat vezető teoretikusa kifejtette, a kettővel korábbi Velencei Biennálén bemutatott *Utópia Állomással* érte el tetőpontját. Eszerint a nemzetközi művészetfogyasztás szempontjából a *Magánügy?* a “nagyon-2003-as” besorolásba esik.

Komolyabbra fordítva a szót, ez a kiállítás visszautal a kortárs művészetben a kilencvenes évek elején bekövetkezett változásra. E nyilvánvaló elmozdulás okait a 9-11 utáni világban kell keresnünk, amikor nem csak a tornyok omlottak össze. A másik fordulópont Michael Landy 2001-ben készült *Üzemzavara* lehet, amiben szisztematikusan megsemmisítette összes ingóságát a London egyik központi bevásárlóutcájában rendezett kiállításon, szimbolikusan lerombolva ezzel a Fiala Brit Művészet, a YBA mítoszát is.

Ebben az új megközelítésben, amelyben a művészek ezeket a változásokat háttértudásként értelmezik, közös jellegzetesség a fenntarthatóságra való törekvés, a közös munka természetessége, a nagyobb kérdések utáni vágy. Ezek azok az elképzelések, amelyeket a *Magánügy?* közvetít, és ez a “dolgozókhoz való közelebb kerülés” útja.

Bak Árpád

AZ UTCAKŐ SZEMIOTIKÁJA

KONCEPT KONCEPCIÓ, szemelvények

Egy anekdota szerint Sir Walter Raleigh brit költő-felfedező valamikor a XVI. században elhatározta, hogy megméri a füst súlyát. Először megnézte, hogy mennyit nyom egy tömetnyi pipadohány a mérlegen, majd megtöltötte vele pipáját, és miután elszívta az adagot, a keletkezett hamut a serpenyőre szórta. Úgy érvelt, hogy ha az első eredményből kivonja a másodikat, megkapja a füst pontos súlyát. A konceptuális művészetek befogadási folyamata bizonyos értelemben Raleigh módszerét idézi. A kiállított tárgyakat itt sem azzal a szándékkal helyezük egy „befogadói mérlegre”, hogy megelégedjünk a róluk nyert empirikus információkkal, hisz a műtárgy lényegét nem annak esztétikájában vagy egyéb anyagi tulajdonságában, hanem egy általa megtestesített gondolatban kell keresnünk. Így maga a mű a nála magasabb rangra helyezett elgondolásnak pusztán „dokumentációjává”, lenyomatává változik.¹

Véletlen egybeesés, hogy az első műtárgy épp egy kétkarú fémmérleg, amely a budapesti Vasarely Múzeumban rendezett *KONCEPT KONCEPCIÓ, szemelvények* c. kiállításon a látogatót fogadja. Harasztý István *Méréstechnika I.* (1976) c. szobra megtévesztő: nagy valószínűséggel nem ready made, hanem az alkotó — a mobil- és kinetikus szobrászat hazai megalapozója — maga készítette, a modernista művészeteszményt idéző „remekmű”. A diszfunkcionális szerkezet — a kimerevített mérlegkar két különböző tömegű súlyt egyenlőnek mutat — nem pusztán és talán nem is elsősorban művészetelméleti állásfoglalás, hanem, mint ahogy a művész számos egyéb munkája, vélhetően rendszerkritikát fogalmaz meg.²

1. A Raleighről szóló történetet legutóbb a Hong Kong-i Wayne Wang 1995-ös *Füst* (Smoke) c. filmje idézte föl. A konceptuális művészetekkel felállított analógiánk talán nem tűnik túlzásnak, ha figyelembe vesszük olyan művészek munkásságát, mint az egyesült államokbeli Robert Barry, akit a „láthatatlan anyagok” művészi kisajátítása foglalkoztat. Nemesgáz-sorozatában pl. Los Angeles környékén nemesgázokat engedett a levegőbe és a folyamatot – talán szándékosan parodikus célzattal – a sivatagban elhelyezett gázpalackok lefotózásával dokumentálta. (Tatai Erzsébet: *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években*. Budapest, 2005, Praesens. 26. o.)

2. Pl. Harasztý 1973-as, Balatonbogláron bemutatott *Mint a madár* c. alkotása egy kinetikus madárkalitka, melynek ajtaja magától bezáródik, amikor a benne lévő pa-

A közel 60 hazai és nemzetközi alkotó műveit bemutató kiállítás anyagának legnagyobb része az 1970-es évek magyarországi konceptuális művészetét tekinti át, többek közt Attalai Gábor, Bak Imre, Erdély Miklós, Maurer Dóra, Szentjóby Tamás és Tót Endre munkáin keresztül. A konceptualizmus hatásait a mai napig nyomon követő anyag nemzetközi kitekintést is tesz az irányzat korai évtizedeire a 80-as évekig (Christo, Joseph Kosuth, Dennis Oppenheim, Richard Tuttle, stb.), míg a 90-es években megjelenő neokonceptuális tendenciák bemutatása terén már csak a hazai alkotókra koncentrálnak.

Erdély Miklós egy, a kiállítás tájékoztatójában is idézett írásában kifejti, hogy „Magyarországon a koncept, a konceptnek nevezhető tevékenység előbb úgy járta át mindenkinek a tevékenységét, hogy észre se vette. Sokáig még azt sem tudták, hogy van koncept-művészet, de már csináltak ilyen jellegű munkákat.”³ A kijelentést látszik igazolni az a tény, hogy bár az első konceptuális munkának általában az egyesült államokbeli Kosuth *Egy és három szék* c. 1965-ös művét tartják, ám Szentjóby Tamás ugyanebben az évben készítette el *Hűlő víz* c. objektjét (a kiállításon egyik munka sem látható).⁴ Azonban, ahogy Beke László már 1972-ben is hangsúlyozta⁵, a 60-as és 70-es évek fordulóján, vagyis a műfaj „fénykorának” tartott időszakban, jelentős különbségek jellemzik a hazai és a nyugat-európai konceptualizmust. Míg a nyugati államokban a konceptuális művészet érdeklődését eleinte a humántudományokon belül akkoriban jelentkező „nyelvi fordulat” wittgenstein-i, analitikus nyelvfilozófiai ágának problémafelvetései határozzák meg,⁶ a művészeti irányzat Kelet-Európában a kezdetektől fogva politikai töltettel is rendelkezett.⁷

pagáj a kijáratához közelebbi rúdra száll. Ormos Tibor, a Képző- és Iparművészeti Lektorátus igazgatója egy beszámoló alapján „Haraszty kalitkáját politikai ellenállásnak minősítette, egyben javaslatot tett a kápolnatárlatok felszámolására.” (Sasvári Edit: A balatonboglári kápolnatárlatok kultúrpolitikai háttere. In Klaniczay Júlia – Sasvári Edit (szerk.): *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970-1973*. Budapest, 2003, Artpool-Balassi. 9-38. o.)

3. *KONCEPT KONCEPCIÓ, szemelvények*. Budapest, 2008, Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület. 4-5. o.

4. Tatai, 13. o.

5. Beke László: Az „ELKÉPZELÉS”-ről. *Ahogy Azt A Móricza Elképzeli – Levél barátaimhoz*, 1972. 7. sz. <http://www.artpool.hu/lehetetlen/real-kiall/elkepzeles/beke.html>

6. Már egész korán történtek kísérletek a konceptuális művészetek és a strukturalizmus, illetve az azzal rokon szemiotika összekötésére is, lásd pl. Vazan, William – Paul Heyer: „Conceptual Art: Transformation of Natural and of Cultural Environments.” *Leonardo*, Vol. 7, No. 3, (Summer, 1974), 201-205.; Beke László: A szemiotika és az avantgarde művészet. *Kultúra és szemiotika*. In Gráfik Imre – Voigt Vilmos (szerk.): Budapest, 1981, Akadémiai Kiadó. 371-376. o.

A 70-es évek hazai konceptuális munkáit többnyire a kevésbé explicit, visszafogott rendszerkritika jellemzi,⁸ melyet legtöbbször az államszocializmus szimbólumainak, illetve tabutémáinak ironikus megjelenítésével fejtett ki. A pártállam kultúrpolitikája azonban nem csak ezeket a műveket látta provokatívnak, hanem minden nyugati gyökerű, új képzőművészeti törekvést.⁹ Így a Szentjőby művészi programját összefoglaló „Művészet mindaz, ami tilos. Légy tilos!” kijelentés nem feltétlenül a nyílt politikai kritikára szólított föl, hanem a hivatalos szervek befogadási sémáira is ráirányította a figyelmet, ahogy tették ugyanezt Pauer Gyula *Tüntetőtábla-erdő*¹⁰ c. (Nagyatád, 1978) szoborinstallációjának egyes táblái¹¹ is.¹²

A Magyarországot 1975-ben elhagyó Szentjőbynak a kiállításon bemutatott három munkája közül az egyik (*Csehszlovák rádió 1968*, 1969) egy hosszanti élére állított, kénlapokkal kiegészített kőtégla. Az 1968-as csehszlovákiai események friss emlékeit tükröző mű érzékelhetővé teszi a hivatalos és alternatív média kettőssége által megrajzolt ideológiai határvonalakat is, sugallva, hogy a nyílt fizikai erő alkalmazását eszmék szintjén zajló küzdelmek előzik meg. A kőtégla

7. V.ö.: „A demokratikus ellenzék feltűnése azért volt óriási probléma, egyébként az avantgárdnak is, mert megjelent egy olyan szubkultúra, amely kihívta ezt a társadalmat, amelynek volt politikai programja. Az avantgárdnak nem volt, nem is arra szerződött. Eszméi voltak és kulturális gyakorlata. Azt például, hogy a liberális kapitalizmus jó dolog, jobb, mint mondjuk az államszocializmus, azt a demokratikus ellenzék lehet, hogy gondolta, de az avantgárd biztos nem. Ha a magyar neoavantgárd genealógiáját nézzük, az Európai Iskolát, ami pedig Kassáig ment vissza – akkor világosan kirajzolódik egy szociáldemokrata, antikommunista és antikapitalista hagyomány.” (Krusovszky Dénes – Urfi Péter: „Egy szűk terem.” Interjú György Péterrel.” *Puskin Utca*, 2008. 4. sz. 25-28. o.)

8. Beke László: „A magyar konceptuális művészet szubjektív története.” *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*. In Deréky Pál – Müllner András (szerk.): Budapest, 2004, Ráció. 141-148. o. <http://www.tankonyvtar.hu/muveszet/ne-ma-15-fejezet-laszlo-080905>

9. Vö.: „Az információszegénység természetes közege, egyik eredője a fellépéseknek, közrejátszik a retorziókban: a hatóságok gyakran nem tudják pontosan, mi és ki ellen lépnek fel, a többi évtizedes beidegződés a művek (személyek) zavaró «izgató» - vagy érthetetlennek minősített - jelenlétére saját sémái szerint reagál.” (Peternák Miklós: A konceptuális művészet hatása Magyarországon. Kézirat, 1983-85. <http://www.c3.hu/collection/koncept/index0.html>)

10. <http://www.c3.hu/collection/koncept/images/pauer1.html>

11. „KELL EZ NEKÜNK, ELVTÁRSÁK?“, „A MŰ BETILTHATÓSÁGA FONTOSABB | MINT A MŰ JELENTÉSE | ...”

12. Beke László: Kommentárok Pauer Gyula „Tüntetőtábla-erdő”-jéhez. *Aktuális Levél*, 8. sz., 1984. február, 34. o. <http://www.artpool.hu/Al/al08/tuntetotabla/Beke.html>

(Gáyor Tibor: *Argumentumok 1-2., Argumentum, dokumentumok*, 1971), illetve még inkább az utcakő (Gulyás Gyula, *Utcakő*, 1972; Maurer Dóra: *Mit lehet egy utcakővel csinálni?*, 1971; Pinczehelyi Sándor: *Utcakő, csillag*, 1972) gyakran megjelenő motívumok a korszak hazai konceptuális műveiben. Az államszocializmus éveiben nem volt szükség a művészek intervenciójára ahhoz, hogy ezek a tárgyak kulturális jelentést nyerjenek, hisz a kor társadalmi-politikai feszültségei már speciális szemiotikai szereppel ruházták föl őket. Pinczehelyi (*Sarló, kalapács*, 1973; *Csillagrajz*, n.é.) és néha Tót Endre is (*Örülök ha...*-sorozat, 1973) a pártpropaganda szimbólumait sajátítják ki munkáikban, míg Halász Károly médiapolitikai felhangokkal bíró installációi (*Privát adás*, 1971; *Modulált televízió*, 1972) esetében szintén nehezen hagyható figyelmen kívül a korszak kulturális jelrendszere.

Pauer Gyula *Tüntetőtábla-erdőjében* és Beke László *ELKÉPZELÉS* c. projektjében (1971) a rendszerkritika a korai, „tisza konceptuális” művészetre jellemző művészetelméleti állásfoglalásokkal találkozik. Pauer munkája akaratlanul is csak a konceptualizmus eszköztárába tartozó dokumentációs fotók és leírások „közvetítői láncán”¹³ keresztül kerülhet bemutatásra, hisz a 131 faragott táblából álló szabadtéri installáció mára majdnem teljesen elpusztult. A helyenként burkoltan politizáló¹⁴ vagy szubjektív¹⁵, de a legnagyobb arányban a művészetről szóló kinyilatkoztatásokat¹⁶ hordozó táblákat a helyi hatóságok már a kiállítás napján bekenték sárral, majd egy napon belül le is fűrészeltették azokat. Az egyes táblákon olvasható feliratokon túl a táblaerdő utcai felvonulást idéző alakzatát is provokatívnak vélte a helyi vezetés.¹⁷

A Nagyatádi Szobrászati Alkotótábor raktáraiba került táblákat feltehetően később más művekhez használták föl alapanyagként. Az egyetlen máig fennmaradt, Sasvári Edit művészettörténész által 1989-ben felfedezett tábla felirata¹⁸ a politikai értelemben vett „földalatti” művészetre utal. Fontos azonban, hogy a mű a maga történetével nem csak a szűkebb értelemben vett „underground művészet hatásmechanizmusát”¹⁹ szemlélteti. A korai koncept logikájának egyik sarokkövét

13. Hajdu István: Concept Art. Kísérlet egy műfajtalán műfaj rendszerezésére. *Tájékoztató*, Magyar Képzőművészek Szövetsége, 1975/4, 1976/1, 1976/2.

14. „NE KERTELJÜNK: | SZABADSÁG ÉS REND | EGYMÁSNAK ELLENT MOND”

15. „SZERELMEM ÁLMOM | MIÉRT NEM REPÜLSZ FELÉM?”, „A GÖNDÖRÖDŐ HAJ | FANTASZTIKUS!

16. „A KÉP POSZTAMENSE | LEGYEN A FESTÉK! | A SZELLEM POSZTAMENSE | LEGYEN A TARTALOM!”

17. Dékei Kriszta: Egy tárgy megtisztítása. *Beszélő*, 2001. 6. sz. 106–113. o.

18. „ÉN OLYAN SZOBROKAT | SZERETNÉK CSINÁLNI KLOTILD AMELYEKET | HA ÍGY ELÁSNAK A JÖVŐBEN | MAGUKTÓL KIKELNEK NE KELLJEN | HOZZÁJUK BULDÓZER SE RÉGÉSZET. | FÖLD ALÓL ALAKÍTSÁK FORMÁLJÁK | A KÖRNYEZETÜNKBEN TÖRVÉNYEIKKEL | A TERET”

képező elanyagtalanodás²⁰ irányába mutat, hogy egy erősen szöveg-centrikus és viszonylag jól dokumentált alkotás hogyan maradhat „nagy hatású” azután is, hogy fizikailag megsemmisült.

A „mű dematerializációjának” gondolata kezdettől fogva jelen van Beke *ELKÉPZELÉS* projektjében, mely 31 hazai alkotó olyan műveit foglalja magába, melyek akkor többnyire csak tervezet formájában léteztek. Bár az „a MŰ = az ELKÉPZELÉS dokumentációja” alapképletre épülő felhívásban Beke nem kifejezetten konceptuális munkák készítésére kérte föl a művészeket, mivel azonban számos munka a valóságban nem készült el, a projekt jelentős állomás lett az irányzat hazai történetében. A beküldött művek közül önálló munkaként is ikonikussá vált Gulyás Gyula terve a villányi kőbánya egy 15 méteres sziklahasadékának összevarrásáról,²¹ illetve Major János cím nélküli, a kiállításon önálló munkaként is bemutatott füzet-konceptje. Major sírkőfotót és egy hozzá kapcsolódó, a hazai művészek és tudósok emigrációjára utaló pszeudo-érvelést²² tartalmazó munkája akár rendszerkritikai ihletettségné is tűnhet. Az *ELKÉPZELÉS* több alkotójának művében jelennek meg politikai vagy társadalmi reflexiók (Attalai Gábor, Erdély Miklós, Szentjóbó Tamás), míg más munkák a klasszikus konceptualizmus olyan teoretikus témái köré épülnek, mint a jelölő és a jelölt viszonya (Lakner László), vagy a művészet definíciója (Pauer Gyula „ellenfelhívása”²³).

A korszak további művei közt látható Sáry László *Hangnégyzete* (1972), egy meghatározatlan hangszerekre írt 64 hangból álló, 10 perces kamaramű, melynek kottaképe egy 8x8-as „bűvös négyzeten”²⁴ alapszik: a kottát mindkét végpontjáról elkezdhetjük olvasni, és akár vízszintes, akár függőleges irányban haladunk, ugyanazokat a hangsorokat kapjuk. Sáry a performansz-

19. Beke. „Kommentárok...”

20. N. Katherine Hayles *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics* c. kötetében (Chicago-London, 1999, The University of Chicago Press) azt vizsgálja, hogy a kibernetika és az információelmélet diskurzusai hogyan jelentek meg a XX. század második felének kulturális gondolkodásában és gyakorlatában. Tézise szerint a folyamat azt eredményezte, hogy az információ fogalmából eltűnt a fizikai kontextus jelentősége, másfelől ez az „eltestetlenedett információ” (*disembodied information*, 13. o.) gyakran esszenciálisabb tényezőként jelenik meg a materiális formáknál. Bár Hayles példái az „eltestetlenedés ideológiájára” (192. o.) az irodalom területéről származnak, érvelését követve nem nehéz megvonni az analógiát a korai konceptuális művészetekkel sem.

21. A mű különálló alkotásként jelenik meg Tatai Erzsébet fentebb idézett monográfiájában.

22. <http://www.c3.hu/collection/koncept/images/major1.html>

23. <http://www.artpool.hu/lehetetlen/real-kiall/elkepezes/pauer.html>

24. Szitha Tünde. Paródiák és metamorfózisok Sáry László műveiben. *Muzsika*, 1999. január, 42. évf, 1. szám, 36. o. URL

forogatókönyvekre és konceptuális műleírásokra emlékeztető szöveges és grafikus utasításaiban több szempontból is szabadságot ad az előadónak a mű megvalósítása során. Ugyanakkor már a zenei előadás hagyományosabb, kötöttebb leképezései is metaforául szolgáltak a konceptuális művészetek olyan korai elméleti szövegeiben, mint Henry Flynt 1961-es tanulmánya, mely szerint a „fogalomművészet” meghatározó sajátága, hogy „fogalmak» képezik az anyagát, abban az értelemben, ahogyan például a zene anyaga a hang.”²⁵

A nemzetközi munkák legnagyobb hányada szintén a 70-es évekből származik, de kérdésfelvetéseik a politikai elkötelezettség helyett inkább a filozófia és művészetelmélet területéhez kapcsolódnak. Gyakorik az egyszerre képi és szöveges dokumentáció formájában közvetített, idő-alapú munkák (Dennis Oppenheim: *Színek Chandának*, 1971; *Közbelépés*, 1971; *Kiterjesztett kifejezések*, 1971; Ryszard Wasko: *Space out of*, 1976; Ladislav Galeta: *Piramidas-tervek*, 1972-1984; Sigurdur Gudmundsson: *Szélprojekt*, 1971; Petr Stembra: *Szemés*, 1975). Az ugyanebből az időszakból származó hazai művek ugyanakkor időnként a „műtárgy” irányába mutatnak, annak modernista koncepciójára különböző módokon, például szeriális (Türk Péter: *Cím nélkül I-II.*, 1969; *Modulált kocka I-VI.*, 1976; Nádler István: *Malevics emlékére I-III.*, 1980) és intertextualitás relációk felállításával (Galántai György: *Ellenlépő*, 1975; *Lépésközvetítő*, 1975), vagy a nyelviség felé történő elmozdulással (Bak Imre: *Ég – mező – folyó*, 1972) mérve kritikát.

Az 1980-as évek posztkonceptuális időszakának viszonylagos hazai csendjét sugallja, hogy ebből a korszakból alig néhány hazai mű került bemutatásra (Erdély Miklós: *Similis simile gaudet*,²⁶ 1986; Károlyi Zsigmond: *Léc, zsinór, festék*, 1979; Nádler István: *18 Stáció*, 1980; *M. emlékére I-III*). Ugyanakkor ez az évtized korántsem telt el eseménytelenül. Az újfestészet látványos áttörése mellett ide tehető az installáció műfajának elterjedése is. Bár az országot ekkorra a neoavantgárd több kulcsfigurája elhagyja, új szellemi műhelyek is létrejönnek, melyek új művészgenerációkat nevelnek ki. Az egyik legjelentősebb az Erdély vezette Indigo csoport (1978-1986), mely meghatározóan hatott többek közt Sugár János későbbi munkásságára. Erdély ekkor készíti nagyméretű installációit, gyakran olyan anyagok felhasználásával (pl. macesz, szurok, ólom, üveg²⁷), melyek a judeo-keresztény kultúrkörben szimbolikus jelentéssel bírnak. Míg az ő munkáinál fontos szerephez jut az adott kulturális kontextus, Sugár János — többször Erdély *Extrapolációs gyakorlatok*²⁸ c. írására hivatkozva — azzal kísérletezett, hogy „hogyan lehet a korszellemtől való eltérés maximumát megközelíteni”.²⁹

25. Henry Flynt. Fogalomművészet. Ford. Koppány Márton. In *Fluxus Antológia*. Artpool, Budapest, (1993?) URL

26. <http://www.artpool.hu/Erdely/mutargy/Similis.html>

27. Peternák.

28. <http://www.artpool.hu/Erdely/mutargy/Extrapolacios.html>

29. Hajdu István. A jelentés a lojalitáshoz kapcsolódik, ami a jelentés keresésére indít. Sugár Jánossal beszélget Hajdu István. Első rész. *Balkon*, 2005. 5. sz

Sugár flokkolt fakorongból, bronzból és vasdrótból álló installációja (*X és Y párhuzamosok*, 1990), bár látszólag felkínál egyfajta — természettudományos ihletettséggű — olvasatot (x- és y-kromoszómák), ám az alkotó viszonya a „végső” értelmezési keretet fogalmához a poszt-strukturalizmus ismeretelméleti alapállását idézi: „Az ellentmondásokra érzékeny megközelítésmód, a de- és rekontextualizálás, vagy éppen a mítosztalanítás mind olyan módszertani eszközök, amelyek hatékonyan bizonyulnak ahhoz, hogy a figyelem csapdába kerüljön.”³⁰ A „kontextus-hiány esztétikája”³¹ Sugár esetében — a szemlélőt épp a kontextus keresése felé elindító — poétikus anyaghasználattal párosul: az installáció fakorongjait a flokkolás, vasdrótját pedig a bronzelemek „nemesítik”.

Az 1989-90-es politikai fordulat után keletkezett munkák zömére jellemző a műalkotásnak az előző évtizedben elkezdődött „rematerializációja”,³² valamint a nyitás a késő 20. század és az ezredforduló társadalmi, politikai és kulturális jelenségeinek kritikai vizsgálata felé.³³ Varga Ferenc (*Százezer falevél*, 2001) és Várnai Gyula (*Könyvek I-12.*, 2005) objektjei esetében egyaránt hangsúlyt kap az anyaghasználat, de más módokon: míg Várnai Sugárhoz hasonlóan hétköznapi tárgyakhoz rendel poétikus tartalmat, addig Varga finom megmunkálási módszerei a szobrászat klasszikus hagyományait idézik.

Gálík András *Braille, video* című egycsatornás videoművében (1992) az „elanyagtalánítás” kritikáját azáltal fogalmazza meg, hogy egy Braille-szöveget a képernyőn megfoszt fizikaiságától, így a hagyományos módon dekódolhatatlanná teszi azt. Tarr Hajnalka (*Fókusz transzplantáció*, 2008 /2006/) munkája gobelinhímzéses technikájával a képzőművészet feminista diskurzusának korábbi hagyományaihoz nyúl vissza, ám a 90-es években megjelenő szöveghímzések (Benczúr Emese, Szabó Eszter Ágnes) helyébe nála posztminimalista motívumok lépnek.

Beöthy Balázs láncszerűen egymáshoz kötött, függőlegesen felfüggesztett műanyagtasakokból álló installációjának (*Olaj*, 2006) címe a kőolaj-származékból készülő polietilén eredetére is utalhat, amivel az alkotás könnyen elhelyezhető a konceptualizmus „fogalomművészeti” hagyományaiban. Bár a művész több korábbi munkája foglalkozik az eredet és a múlt kérdésével, nehéz eltekinthetünk a polietilén kapcsán az ökológiai kritikában — már szakpolitikai szinten is — megjelenő jövőorientált kérdésfelvetésektől. Ezeket analógiájára könnyű megfogalmazni hasonló művészetelméleti kéréseket is.³⁴

30. Tarczali Andrea. Figyelemcsapda. A hibák természetrajza, avagy a jelen mint múlt. *Balkon*, 2004. 4. sz.

31. Hajdu István. A jelentés a lojalitáshoz kapcsolódik, ami a jelentés keresésére indít. Sugár Jánossal beszélget Hajdu István. Második rész. *Balkon*, 2005. 6. sz.

32. Tatai, 44. o.

33. Tatai, 51. o.

34. Mivel a polietilén becsült bomlási ideje 500 év, fölmerül a kérdés, hogy a mai

Koronczi Endre installációjának (*Nem én voltam!*, 2007-2008) óriásnyomatán az alkotó látható megkoreografált beállításban, egy paradoxont megfogalmazó felirat és egy, a képből „kijuttatott” tárgy kíséretében. A moziplakátokat idéző munka a késői kapitalizmus vizuális nyelvét használja, utalva ezzel a kortárs művészet intézményes keretének rendszerváltás utáni kommercializálódására, melyről Sugár 2004-ben így ír: „A múzeumok, galériák kénytelenek a lifestyle figyelem-gazdaságának a kiszolgálóivá válni, másképp észrevétlenek maradnának a túlkínálatra gyors felejtéssel reagáló figyelem-deficités környezet számára. A múzeumok komplex szórakoztatóközpontokká alakulnak át a dorneri erőműből egyre inkább Disneyland lesz.”³⁵ Koronczi a folyamatot önironikusan, az arts and business felépítmény részévé váló, onnan kikapcsolt művész szemszögéből kommentálja.

Lakner Antal videoanimációból és dombortérképből álló (*Bundesberg, Berlin*, 2005) installációja egy, a korábbi munkáihoz hasonló módon valószerűnek ható városrendezési terv, mely a világ legmagasabb mesterséges struktúrájának megépítését javasolja Berlinben, préselt hulladékból. A mű a fenntartható fejlődés tematizálása mellett a korai konceptualizmus Kosuth-i hagyományait idézi: a képernyőn megjelenő animáció és a gondosan kivitelezett műanyagmodell ugyanazt az elgondolást szemléltetik. Az alkotás ezzel az immaterialitás fogalmáról is kérdéseket vet föl, hisz nem az anyagtalan videoanimációs komponens az, ami konceptuálissá teszi a munkát. Vajon mennyire erős az az érvelés, miszerint „az elanyagtalanosítás non plus ultrája a csupasz információ lenne, ennek megfelelően a földi lehetőségek keretein belül legtökéletesebb megvalósulás[ának] ígérteit a számítógép nyújtja”³⁶ Egyáltalán, minden „virtuális munka” szükségszerűen konceptuális mű is egyben?

nagy tömegű használata során mennyire tudjuk számításba venni azokat a későbbi környezet- és társadalompolitikai kontextusokat, amelyekben a tömegcikk utóélete során meg fog jelenni. Egy történelmi kor értékrendjének abszolutizálása, univerzálissá emelése újra Erdély Extrapolációs gyakorlatok c. írását juttatja eszünkbe: „Az emberek koruk bódulatában pillanatnyi szemléletüket az egész világegyetemre kivetítik.” Emellett Beöthytől korábban sem volt idegen az arte povera hagyományait idéző, a legegyszerűbb hétköznapi használati tárgyak „reciklálásából” létrejött alkotás. Az egyik ilyen, narancshéjből készült művét így kommentálta: „Foglalkoztatott a visszaforgatás ideája, annyi fölösleges dolog van a világban, miért kreáljuk még újakat? Azt gondoltam, milyen jó lenne a narancshéjat műtárggyá alakítani, így nem termelünk fölösleget.” (Dinamika, mint szervezőerő. Hegyi Dóra beszélget Beöthy Balázssal. In *Beöthy Balázs 1990>2000*. Budapest, 2000, Kortárs Művészeti Múzeum / Ludwig Múzeum. 30-35.o.)

35. Sugár János: Reciklált figyelem. *Balkon*, 2004. 8. sz. http://balkon.c3.hu/balkon04_08/01sugar.html

36. Tatabánya, 39. o.

*

A fentiekben többnyire olyan a műveket említettem, amelyek viszonylag könnyen adták magukat arra, hogy — néhol bizonyára önkényesen — elhelyezzem őket egy nagyobb részt kultúrkritikai fogalmakból felépülő értelmezési keretben. Egy ilyen szelekció minden bizonnyal csak igazságtalan lehet, de maga a kiállítás, ahogy ezt alcímében — „szemelvények” — is jelzi, szintén nem a teljeskörű merítésre vállalkozott. Az anyag nagyobb részét kitevő, főként tervek és dokumentáció formájában létező korai konceptuális művek, illetve a kisebb számban szereplő poszt- és neokonceptuális objektok, installációk egyenlőtlen arányát feltehetően az utóbbiak nagyobb helyigénye is magyarázza.

A kiállított művek gyűjteményi eredete kapcsán szembetűnő, hogy a legtöbb alkotás magángyűjteményből származik. Ez a tény ugyan fontos kérdéseket vet föl a hazai neo- és posztavantgárd képzőművészeti irányzatok intézményi feldolgozottságát illetően, de korántsem nyújt arról reprezentatív képet. Például a pártállam ideje alatt a konceptualizmus itthoni meghonosításában kiemelkedő szerepet töltött be Galántai György balatonboglári kápolnaműterme (1970-73), melynek működéséről alighanem az Artpool Művészetkutató Központ rendelkezik a leggazdagabb dokumentációval. Az intézmény azonban ebben a válogatásban csak egyetlen művel (Erdély Miklós: *Egyre kevesebb fényt a macesznek*³⁷, 1973) képviseli magát. A közgyűjtemények³⁸, és az alapítványi gyűjtemények³⁹ anyagai vélhetően tudatos stratégia hatására szerepelnek alacsony arányban a kiállításon, hisz a szervező a Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület (OSAS⁴⁰) volt, melyet 2006-ban azért hozott létre hét hazai képzőművész — köztük a kiállítás kurátora, Maurer Dóra — hogy a pályájuk során felhalmozott, saját és mások munkáit is tartalmazó magángyűjteményeiket gondozza.

37. http://www.artpool.hu/boglar/1973/730819_e.html

38. Janus Pannonius Múzeum, Pécs; Szt. István Király Múzeum, Székesfehérvár; Paksi Képtár

39. Artpool Művészetkutató Központ, Erdély Miklós Alapítvány

40. <http://www.osas.hu/>

Bódy Bori

EGY NAGYOT VAGY SOK KICSIT?

Közvetítés a Városligetből

Mintha az Aviva-díj első éve¹ azt az érzést erősítené, hogy a képzőművészetben most a nagynak van igazán respektje. Hatalmas energiával egy mondatba sűrítendő, mégis titokzatos (a szó mindkét értelmében) “nagy” művet villantani, ezt várja a kuratórium (és a közönségdíjazó “nagyérdemű”).

Azaz, nem is villantani (ami inkább az újdonságra illik), hanem prezentálni, sőt, reprezentálni. Nem csoda, ha ezek után az életmű szó jelentése tekeredik huszon-harminconéves művészek esetjére (ceruzájára, vésőjére, kamerájára stb.)² - ami persze valójában eddig is benne volt a pakliban, csak nem ennyire kifejezett módon.

Szóval tépázódni látszik az új kultusza. Hogy ez kívülről ránk oktrojált elvárás lenne-e, vagy belülről fakadó igény, az elsőre nehezen eldönthető. A vele készült interjúban³ Horváth Tibor sem foglal állást ebben a kérdésben, pedig ő könnyed, nyári kiállítás-sorozatával⁴ épp a kicsik mellett tette le a garast.

A koncepció szerint ugyanis mindennap más anyagot mutatott be. Ezzel a módszerrel a normál kiállítási periódusba huszonnégy mű vagy műegyüttes fért bele. Amit emiatt megnézni sem volt könnyű feladat.

Én magam is csak mintát vehettem rövid budapesti látogatásom alatt. Szerencsére a többi napot a távolból is le tudtam követni egyrészt a tárlatsorozat hivatalos naplóját⁵, másrészt a galerista kitűnő, nemhivatalos fotóblogját látogatva.

1. <http://exindex.hu/faliujsag&title=aviva-kepzo-muveszeti-dij-2009-eredmenyek> (2009. 09. 23.)

2. A díjra való jelöltség előfeltétele a be nem töltött 40 éves életkor.

3. „HT:...feladatokat állítottam magam elé. Saját magam kurátora voltam, és a kurátor beszélgetett a művésszel, hogy mit tud megcsinálni... és nagyon sokszor veszekedtek azon, hogy valami nem készült el...”

http://tranzit.blog.hu/2009/09/07/outsidere_out (2009. 09. 17.)

4. Liget Galéria: O2 (2009. augusztus 7. - szeptember 3.)

5. <http://www.outsidereout.blogspot.com/>

E bejegyzések, szemtanúk beszámolóí, valamint személyes tapasztalataim alapján kikerekedett azért a kép. Kiderült, hogy Horváth Tibor olyan művész, aki reflexív viszonyban van szűkebb és tágabb környezetével. Ennek megfelelő helyzetet teremtett lígétbeli kiállításán és ilyen műveket mutatott be.

Kiderült az is, hogy kedvenc médiumai az installáció, a rajz, a videó és a kampány. Az eseménysorozat címével egyúttal behatárolta a célcsoportot, a potenciális beszélgetőpartnerek körét is: kiküldte mindazokat a kívülállókat, akik tudnak angolul.

A nagyszámú exponátum hallatán azonban ne gondoljon senki zsúfolt kiállítóteremre. Az időbeli elosztás szemtelenül szellős kiállításokat eredményezett.

Ami ugyanakkor nem tett rosszat a művek többségének. Pontosabban a teret birtokba vevő szándékot nem fedeztem fel azért minden alkalommal, itt jön a szemtelenség a képbe: néhanapján bizony a műhelyes praktikum dominálta le a galériát.

Adott tehát egy műhelybemutató-sorozat, aminek révén sokkal mélyebben ismerhetjük meg Horváth Tibor művészetét, mint ahogyan azt egy kisgalériában egyébként tehetnénk. A napi adag sűrűsége ugyan nyári tárlathoz méltó módon hullámszórt, mint a Balaton, a vállalás intenzitása mégis megérdemelte a nem-nyaraló szőrfőlkök kitüntetett figyelmét. Irányítsuk hát a deszkát a hullámhegyekre.

Az első nap megadta a lendületet. Az alapvetően virtuális⁶ *Első magyar képzőművészeti fogadóiroda* a tapasztalatok szerint valóban rászorul a fizikai térben való képviseletre: úgy hírlík, a fogadások száz százaléka offline köttetett. Tehát az érintettek nem szívesen használják még pénzmozgatásra a hálót. Az elképzelés azonban erős, hosszú távon szerintem jó helye lesz majd a kibertérben.

A *Nem hivatalos nőnap* a maga módján egész estés. Ha innen nézzük, könnyűkezű kroki-konglomerátum, ha onnan, akkor sikamlós stílusparódia-sorozat. Hogy valóban utánajárt-e a “kortárs magyar női rajz” mibenlétének, azt csak akkor találgatnám, ha híve lennék az etnikai és nemi kategorizálásnak, így csak annyit mondhatok, hogy pedzegette a szálakat (csak tudnám, hogy ki az a Mihály?).⁷

A *Ma:tyó* néven beharangozott akció egyszerre merész és gyengéd. A nagymagyarország-matricás autókra ragasztott kismagyarország-öntapadó először biztosan sokkolta a tulajokat, ám a jól megválasztott ragasztóanyag miatt⁸ azért el tudták távolítani, ha akarták. Nem okoz kárt, mondhatnánk. Csak azt tudnám, miért nevezi a művész stencilnek, mikor matrica?

6. <http://www.layingthepoints.blogspot.com/>

7. kis hálózati kutatás után ezt találtam: http://ingyenmutargy.blog.hu/2009/03/08/horvath_tibor_buzi_look#comments (2009. 09. 23.)

A kommentek tanúsága szerint kökemény provokáció.

8. szerkesztőm szíves közlése

A *Két gramm Obama* ugyancsak ragadós, egész estés hullámhegy. A faragvány témája és anyaga, valamint a szobor és a felirat mérete ambíciózus aránypárokat alkot, szimulációmentesen. A kettő közötti térben egy kistáska lebeg. Mérete miatt nem lehet a büszt tokja, csak nem az utazást szimbolizálja?

A *Rózsaszín nap* a férfitekintet kritikáját fejtegeti. A kollázson csupa férfiak által készített, nőket meszelő fotó. A videó megtekintése közben viszont az az érzésem támadt, hogy Horváth rózsaszín korszaka valamivel rövidebb lesz, mint Picassóé volt.

Valóban nem volt hosszú, harmadnapra teljesen kifehéredett. A *Fényvisszaverő kampány* a praktikus viseletet helyezi a divatos öltözet fölé. Az installáció, a sarokra orientált polcokkal visszafogottan, mégis hatékonyan tölti ki a teret. A műtárgy, mint ajándék metódus által megvalósuló jótékony hatás harmonizál a tematikával, szelídségében éppen ezért erős (mondjuk a póló anyagát nem volt alkalmam megtapintani, így csak remélni tudom, hogy kiemelkedően kellemes viselet, ahogy az dukál).

Uglár Csaba *Pokol dupla wiszkivel* címet viselő vendég-objektje szűkszavú, de szép, érzékletes életforma-kritika. Itt kell említeni a felkért vendégművészek anyagérzékenységét és szójátékszeretetét, amit ezek szerint Horváthra jellemzőnek tartanak.⁹

Direkt dialogikus mű a magyar művészek professzionalizmusát kétségbe vonó Süvecz Emese idézetre épülő *Meglepetés*.¹⁰ Nemcsak azért, mert heraldikailag próbálja helyretolni az eu-zászló csillagait, de a kockacukorral kirakott felirat tartalma jelentőségteljesen feszül neki az installáció anyagának. Arány- és anyagérzékeny elrendezés.

A kurátorok és a kritikusok professzionalizmusát pedig ennek nyomán az fogja majd bizonyítani, ha utána járnak és kifejtik, hogy a félreértések és tévképzetek e mondatban tematizált rendszere mennyiben egyéni és mennyiben kollektív produktum, azaz csupán a művészeket, vagy a szcéné egészét (múzeumostul, galériástul, oktatásostul, szaklapostul) illető kritika.

A *Lizsé* nevéhez méltóan laza és nagyvonalúan használja a teret - kivonul a szabad ég alá, a ligetbe. Ehhez képest megrázó volt látni, hogy a másnapra meghívott St.Auby Tamás mivel egészítette ki¹¹ a transzparens üzenetét. Ugyanő beszédes példázatot is rögtönzött éhségstrájk közben

9. „a művész felkérte négy kollégáját (Bodó Sándor, Mécés Miklós, St.Auby Tamás, Uglár Csaba), hogy egy-egy nap idejére állítsanak ki olyan művet, műveket a saját tetszésük szerint amit akár Horváth Tibor is készíthetett volna.” <http://www.c3.hu/~ligal/346mgh.html> (2009. 09. 23.)

10. (szerintem a csokitojáról kaptam a nevét)

11. <http://exindex.hu/kritika/---.html>

az utolsó nap: az egyik székre babérleveleket szórt, majd a másik széket felfordítva az egyikre helyezte. A babérokon nem lehet üldögni, sztrájk van (vagy záróra?).

A székpár baloldalán posztamensre helyezve egy érzékeléstani házi feladat elvégzett eredménye fekszik. Az aiszthézisz sárként személyesedik meg a szövegben, ami azt tételezi, hogy nem száraz szubsztanciáról van szó, mindenképpen keveredik valami nedvvel - feltehetően erre utal a másik sarokban, a jobb oldalon elhelyezett narancsfacsaró. Azt hiszem, olyasféle anyagról lehet itt szó, amit Hamvas Béla kenyőcsnek nevezett, de benne vagyok, legyen inkább dzsúz.

A plafonra pedig a Műcsarnok felirattal kiegészített felülnézeti képe vetül. Ez az az épület, ahol¹² Horváth Tibor tavaly nyáron, mint *doppelgänger* tapasztalta a megélhetési és a művészi munka konfliktusát: a *Na, mi van?* kiállítás rendezésének idején nappal az installációért felelős vállalkozóként dolgozott, míg éjszaka kiállító művészként hozhatta helyzetbe saját művét. Ugyanitt nem kapta kölcsön¹³ az igazgatói irodát átmeneti galéria üzemeltetése végett az őszi művészeti vásár ideje alatt.

Ide vezetett hát minket a hullámlovaglás, a Műcsarnok fölé, nézhetjük éhségstrájk közben a hol Műcsinek, hol Mucsának becézett objektumot felülnézetből. A képre tekintve először az jutott eszembe, hogy narancslé ide, kockacukor oda, az éhségstrájkolók számára ez az épület mégis csak referenciapont.

Azután arra gondoltam, hogy a (barátai kis segítségével) immár huszonnégy próbás Horváth Tibor bizony "besároztta a lába szárát" néhányszor a kiállítássorozat kisgalériára komponált műveinek készítése közben. Nyugodtan hátradőlhet hát negyvennyolc órára itt a ligetben, utána pedig kezdhet "vacakolni" egy nagy falattal is. Lehet, hogy nem a cápakaja lesz az, abban viszont biztos vagyok, hogy nem lesz vacak.¹⁴

12. többek egybehangzó állítása szerint

13. <http://www.voks2008.gportal.hu/>

14. „HT:...volt egy tervem, hogy megetetem a Damian Hirst cápáját és akkor pacalból, fehér finsci húsból, csinállok egy fülvédőt és berakom formalinba. És akkor annak az lett volna a címe, hogy Damian Hirst cápájának ebéde.

SzP: És ezt hogy nem tudta megoldani?

HT: Bennem a kurátor nem tudta elintézni...

SzP: Nem volt elég...

HT: Nem volt elég kraftos..."

http://tranzit.blog.hu/2009/09/07/outsidere_out (2009. 09. 17.)

Kerekes Anna

PALIMPSZESZT

Empire, State, Building

A Société R aliste¹, ez a párizsi székhelyű művészeti kollektíva, Gr f Ferenc (1972)  s Jean-Baptiste Naudy (1982) du ja, 2011. március 1.-t l május 8.-ig *Empire, State, Building* c mme a Jeu de Paume-ban állit ki az intézmény igazgatója, Marta Gili meghívására.²

A csoport nevében a társadalom és a realizmus fogalmai kerülnek egymás mellé.  gy a név a társadalmi valóság problematikájára épülő művészeti terv, egy kapitalizmussal és esztétikával foglalkozó vállalat manifesztumává v lik. Gr f  s Naudy kezdeti elhatározása az volt, hogy a kortárs képzőművészetet kapcsolatba hozza a szocialista realizmussal.³

A *realizmus* a Société Réaliste esetében olyan művészeti eljárás, melynek alapjául a valóság részletei szolgálnak: a politika és az ideológia lenyomatai. A *társadalom* fogalma pedig munkájukban annak felépítéséről, k pzeter l és rendjéről való gondolkozás formájában jelenik meg.

Művészeti gyakorlatuk, az Art & Language-hez hasonlóan,⁴ folyamatos elméleti praxisra épül,⁵ melynek során a szerzőség kollektív entitásként jelenik meg, és amelyben a k l nbz  k ltur lis megnyilatkozások közötti határvonalak elmosódnak (legyen szó ki llit sr l, konferenciáról,

1. <http://www.societerealiste.net/>

2. A kiállitás második része a budapesti Ludwig Múzeumban kerül majd bemutatásra 2012-ben.

3. Cserba Júlia, Háromszögletű paranoia, in *Balkon*, 2008/3, Budapest, 2008, p. 3.

4. Az Art & Language egy, a konceptuális művészet vonalán mozgó angol kollektíva, melynek sajátos munkamódszere a heurisztika (olyan rendszer, mely saját szabályait vizsgálja). Art & Language, *Homes for Homes II*, JRP-Ringier, Zürich, 2006.

5. Munkájuk egy éve monografikus kiállitások tárgyát k epezi: Akbank Sanat Art Center (Istanbul, 2011), Skuc Gallery (Ljubjana, 2010), Platform3 (München, 2010), Kisterem (Budapest, 2010). A Jeu de Paume-beli ki llit ssal párhuzamosan a 15. Tallinn-i Biennálén, a Center of Art, Design and Visual Culture-ben (Baltimore), az Internationale Surplace-ben (Hamburg), az Akbank Sanat Art Center-ben (Istanbul)  s a The Institute of Social Hypocrisy-ben (Párizs)  llit nak ki.

elméleti munkáról vagy kurátori gyakorlatról), csatába szállva a politikai rendszerbe ágyazott művészeti produkcióval.

Kritikai és klinikai operációik boncasztalára a nyelv(ezet) és a jelrendszerek (naptár, tipográfia, kartográfia), az értéktermelés (az éremtantól a profitorientáltságig), a térben való építkezés modelljei (a templomtól a felhőkarcolóig, a városállamtól a birodalom határvonaláig) és az időbeli szerkesztés metódusai (a történelem újraírásától a távoli jövő terveinek meghatározásáig) kerülnek.⁶

Az Empire, State, Building című kiállítás a hatalom és az érzékelés rácsának csökkenő léptékein megjelenő “épület-templom-logo-emlékmű”⁷ mítoszával foglalkozik: a birodalomtól az államon keresztül az épületig.

A vesszővel való elválasztás az épület mögötti ideológiai tervre reflektál, miszerint az építészet az államhatalom és a politikai hatalom (értsd a kapitalizmus) szimbólumává válik. New York az Empire State Buildinggel és az új *One World Trade Center* épülettervével egy olyan birodalom⁸ ikonja, mely csak egyetlen világrend létét és vezetési módját feltételezi. A kiállítás erre a monopóliumra kérdez rá.

Fountainhead (2010) című videomunkájuk King Vidor 1949-es fekete-fehér filmjének átdolgozása, melyből minden emberi jelenléte eltávolítottak a hanggal együtt. A 111 perces adaptáció így egy tiszta, narratívától mentes építészeti dizsletet mutat be.

Számos, a kiállításon szereplő más mű is ehhez hasonlóan, az impozáns építészetet vizsgálva az ideológiai diskurzus jelenlétére mutat rá. Ilyen az *Empire of Soviets* (2010) című mű, melynek középpontjában a moszkvai Szovjetek Palotája áll. Ez az épület a New York-i felhőkarcoló szimbolikus megfelelője lett volna, ha valaha megépül.

Vagy a *Dymaxion Palace* (2008-2009) című munkájuk, amelyben Richard Buckminster Fuller 1946-os művéhez⁹ hasonló poliéderre vetítik ki a párizsi Palais de la Porte Dorée (épület, mely egymást követően volt először a kolóniák, majd a tengeren túli francia területek, ezután az afrikai és óceániai művészetek nemzeti múzeuma, végül ma Cité de l’immigration) homlokzatának alsó reliefsjét.

6. Société Réaliste, *Empire, State, Building*, Dossier de presse, p. 9.

7. Société Réaliste, *Empire, State, Building. Des vampires, de la Stasi et du roi Mausole*, kiállítási katalógus, Editions Amsterdam, Jeu de Paume, Ludwig Múzeum, Párizs/Budapest, 2011, p. 8.

8. A birodalom fogalmáról, mint a kapitalizmus végső formája lásd Michael Hardt és Antonio Negri, *Empire*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, London England, 2000.

9. *Dymaxion Map*, 1946.

Vagy még inkább az *Addendum to the Tour Eiffel* (2011) című, amelyben az Eiffel torony a demonstratív építészet archetípusaként jelenik meg. Eiffel a Francia Forradalom századik évfordulójára készítette művét, melyhez 1789 lépcsőt tervezett, ám a lépcsősor ebben a formában technikai okokból végül kivitelezhetetlennek bizonyult. A Société Réaliste arra vállalkozott, hogy a 1789 lépcsőfokhoz képzeletben hozzátegyen még négyet (a kiállítás közepén csigalépcső formát öltve) és így egy másik történelmi eseményt helyezzen előtérbe: a francia király 1793. január 21-i lefejezését a Jeu de Paume-mal szemben.

A kiállítás egészének ritmusát, scenográfiáját a *Transitioners: Az emberiség kultusza (Cult of Shamanity)*, 2011) című mű adja, melyben az 1789. október 5.-i párizsi égbolt térképe¹⁰ átfedésbe került az 1889. november 14.-én és 15.-én Rio de Janeiro felett látható égtérképpel¹¹ és az Auguste Comte által 1849-ben közzétett 13 hónapos pozitivistá naptárral¹².

A *Transitioners* sorozat politikai irányzatú irodai színekollekciójának új változata, a *Bastille Days* (2007), *Le Producteur* (2008) és a *London View* (2009) után, ezúttal a szürke — fekete és fehér között elhelyezkedő — 2400 féle színárnyalatából áll. Minden egyes nüansz egy csillag pozíciójához és egy naptárbeli humanista nevéhez kapcsolódik. A kiállítás fekete falain ennek, a bejáratnál és az utolsó teremben megtekinthető naptár-térképnek a részletei jelennek meg: fekete, fehér és szürke négyszögek formájában. Mikro- és makrokozmosz, a kiállítás tere és egy új világ leképezése így fonódik össze a kiállítótérben.

Míg a térkép a gyarmatosítás időszakában az emberi ismeret leképezésén túl a föld tulajdonba vételének léptékét tükrözte, addig ma, a legújabb ellenőrzési technikák miatt ugyancsak geopolitikai szerepet tölt be.¹³ Ahogy a kiállítási katalógus bevezető szövegében olvassuk: “minden térkép az ember világon való hatalmának jelképe”.¹⁴ Ám *Az emberiség kultusza* túlmutat ezen az állításon: a térkép két dimenziója az időszik bevezetésének köszönhetően egy harmadikkal

10. A párizsi nők az éj leple alatt elfogták a királyi párt Versailles-ban és a Château des Tuileries-be hurcolták őket. A Société Réaliste szerint, ha létezik forradalmi példa, akkor a párizsi nőké mindenképpen az. In: portréfilm: <http://lemagazine.jeudepaume.org/2011/03/societe-realiste/>

11. 1889. november 15. a brazil köztársaság kikáltásának dátuma.

12. Comte életének utolsó tíz évében megkísérelte elképzeléseit egyetlen műben összefoglalni, melynek *Az emberiség temploma* (L’Eglise de l’Humanité) címet adta és amelyet az 1846-ban elhunyt szeretőjének, Clothilde de Vaux-nak ajánlott. Comte gondolatait egészen a templom képzeletbeli alaprajzáig tágítja, amely a halála után pár évvel a Rio de Janeiro-i fiatalok egy körének, a későbbi Pozitivistá Brazil Társaság (Raimund Teixeira Mendes és társai) kezébe került.

13. John Pickles, *A history of spaces: cartographic reason, mapping, and the geocoded world*, Routledge, London, 2004.

gazdagodik, annak leegyszerűsítő, sematizáló törekvését megtörve és ezzel átemelve a műfajt a fikció síkjára.

A topográfia és a tipográfia — két, a Société Réaliste munkáját meghatározó terület — határán helyezkedik el *Limes New Roman* nevű betűtípusuk (2008). A 46 írásjel esetében a művészek a latin ábécé 23 betűjét társították 46 mai geopolitikai határhoz: 23 közülük a mai létező határokat (nagybetű), a többi a régiókon, városokon, kerületeken belüli választóvonalakat jelöli (kisbetű). A betűtípus neve, szerkesztési módjának megfelelően a Times New Roman elnevezés és a latin “limes” (határ, választóvonal) kifejezés összekapcsolására épül.

Ennek az alig olvasható írásmódnak minden karaktere összetett történelmi háttérrel rendelkezik, bizonyítva, hogy a jel mindenféleképpen tartalmaz egy megfejtendő jelentést. A jel által hordozott ideológiai jelentőség meghatározó *Appendix, Esperanto, Futura Fraktur, Hexatopia* (2006-2010) betűtípusaik esetében is.

A kiállítás két fekete lakkal mázolt szobra, az *Infinite Dollar* (2010) és a *Zero Euro* (2010) ugyancsak a Société Réaliste tipográfiai programjának megfelelő hibridizációs technikát követik. Míg az elsőnél a végtelen jele rétegződik a dolláréra, addig a másodiknál a nulla és az euró kerül fedésbe.

A Société Réaliste asszociatív gyakorlata leginkább a Georges Didi-Huberman által meghatározott “montage” fogalmának logikájára hasonlít¹⁵: munkafolyamatuk a lebontással és az építőelemek vizsgálatával kezdődik, hogy utána azokat új formába öntsék. Dekonstruktív elven működő kritikai apparátus, ami párhuzamosan új megvilágításba helyezi a kortárs világot.

14. Giorgio Manganit idézi a katalógus. Société Réaliste, *Empire, State, Building. Des vampires, de la Stasi et du roi Niausole*, op. cit., p. 10.

15. *Remontée, remontage (du temps)*, Georges Didi-Huberman, 2007. november, in: <http://etincelle.ircam.fr/730.html>

Beöthy Balázs

SZELÍD SZUBVERZIÓ

<http://www.irational.org/heath/>

A világhálóban az a jó, hogy egy kicsi ugyanakkorának tud látszani rajta, mint egy nagy. Egy művészcsoport és egy vállalat, egy világmárka és egy műteremből irányított szerver mind pont akkorá részt hasít, amekkora figyelmet fordít hálózati megjelenésére.

Az irational.org a szolid külső ellenére robusztus jelenléttel bír.¹ Hogy nevét miért csak egy r-rel írják, az a játék része (gondolhatjuk olyasminek, mint az e-kereskedelem, vagy akár homokszemnek a gépezetben).

A gyorsan töltődő hálóhely felépítése első pillantásra a racionális felé billenti a számlát. A nyitott forráskód esztétikája egy régivágású rendszergazda rendszeretével keresztezve: a háló hőskorszakának stílusában megfogalmazott közösségi hozzáférési pont. Rejtőzködő nem-hely. Afféle “tudod, hogy mit akarsz, ha ide jössz”, a többieknek eufemisztikus gesztussal a keresési opciót kínálja fel. Második pillantásra azonban értelmet nyerhet a kritikus i betű is, ha el merünk igazodni a hidegvérrel halmozott projektek között.

A többé-kevésbé érvényesülő ábécésorrend ellenére hamarosan kiviláglik, hogy Heath Bunting közülük a legaktívabb (az általa jegyzett projektek száma szerint).² Érdemes tehát rajta keresztül megismernünk az iracionalizmus világát. Független művészként definiálja magát, így az új média fogalmát egyszerűen testreszabja. Megközelítésében ez nyitott kommunikációs rendszerek létrehozását jelenti. Megszámlálhatatlanul sok kezdeményezéséből szemezgetve ilyen modelleket tanulmányozhatunk működés közben.

Hálóhelye projekt-listáját áttekintve a felhasznált eszközök és formák terén nagyfokú, a művészi szabadság diktálta változatosságot tapasztalhatunk. A krétától a kötélén át a adattérképig, az utazástól az extrém sporton át a közösségi rádióig, a reklámkampánytól a biotechnológiai magazinnal át a rejtjelezett ismertetőig sokféle elérhető struktúrát tekint médiumnak és használ fel alapanyagként nyitott rendszereinek építgetéséhez.

1. <http://www.irational.org/>

2. <http://irational.org/cgi-bin/cv2/temp.pl?member=1000>

Ne tévesszen meg azonban minket ez a változatosság. Eszközeit meggyőző magabiztossággal forgatja (engem például meglepett a kréta-graffitik kifinomult kalligráfiája, biztosan sokat gyakorol). A barlangkirándulások hálózati dokumentációját szemlélve értettem meg, hogy itt még többről van szó. Heath Bunting egyszerűen szereti azt, amit csinál, és ez a szeretet bele is költözik az általa kreált rendszerekbe. Élet és művészet egygyé válik, az utazások és a projektek egyben barátokkal, szerelmekkel és tettestársakkal való folyamatos találkozás, együttlét, (iracionalista) kaland.

Szemléletformálásra törekszik elsősorban. Világutazó, eszközeit a kis poggyász érdekében a minimumra redukálja: innen nézve válik érdekessé például az, hogy hordhat-e kést is tartalmazó kombinált szerszámot magával munkaeszközként egy művész hivatásának globális gyakorlása közben, vagy esetleg minden országban újat kell majd vásárolnia.³

Szörföl a hálón és a lágyuló határokon, kirándul az országok közé is és mindennek felkért dokumentációját közzéteszi mint korlátozott hozzáférésű adatbázist. Az országok köze mezőbe lépve (*BorderXing*, 2001) kiviláglik, hogy a projekt a londoni Tate Modern megrendelésére készült, a mudam (Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean, Luxembourg) támogatásával. A két múzeum állja a 9000 fontos produkciós költséget, cserébe 5 éven keresztül hálóhelyükön mutatják be a művet. A szerzői jogok a művésznél maradnak, elővásárlási jog biztosítása mellett.

Maga a mű, melyre e jogok vonatkoznak, egyfelől kirándulások sorozatán keresztül megvalósított, lábbal írt kézikönyv.⁴ Tartalmazza az európai határátlépés papír nélküli, zöld módjait. Másfelől korlátozott hozzáférésű adatbázis, mely felhatalmazással bíró helyekről érhető csak el: vagy autorizáltatjuk magunkat évélben, vagy el kell sétálnunk az egyik listázott helyre (globális a lista: a fejletlen vagy fejlődő országokból bárki elérheti, a fejlett világból azonban csak a név és cím szerint felsorolt autorizált hozzáférési pontok).⁵

Már egy ilyen helyen üldögélve belemélyedhetünk a dokumentációba s megállapíthatjuk, hogy a kijelölt utak körülbelül fele van lelépve, azok viszont megkapó részletességgel, személyes hangon előadott útinapló formájában tárulnak elénk: megismerjük a felszerelést, a kirándulókat, a megtett utat, az érdekesebb motívumokat, az utazás idejét szövegben és képen. Előbbi csúcspontja a bárki által követhető praktikus tanácsokkal szolgáló konklúzió, utóbbinál a határátlépés konkrét képkockái a legemlékezetesebbek.

A korlátozott hozzáférés a mű struktúrájába épített stratégiai manőver. A felsorolt engedélyezett hozzáférési pontok többnyire díjmentesen igénybe vehető terminállal felszerelt közösségi hely-

3. <http://www.irational.org/heath/knife/>

4. <http://irational.org/cgi-bin/border/xing/list.pl>

5. <http://irational.org/cgi-bin/border/clients/deny.pl>

színek. Független művész, aki nyitott rendszereket épít, de fenntartja magának a jogot arra is, hogy megválogassa a közönségét.

Tevékenységét felfoghatjuk felforgatónak is, amennyiben aktív kritikával illeti a fogyasztás vállalati kultúráját és az állami, vállalati, titkosszolgálati megfigyelés lehetőségének kiterjesztését, tehát valami ellen játszik. Mégis e szerteágazó szubverzió-szeria szelídsége az, ami végül megragadja a hálólovast. Már a kréta-graffiti anyagválasztása is a legszelídebb erőszakra vall: könnyen eltávolítható, ugyanakkor még nagyobb kézügyességet igényel így a művelet.

Létezik azonban mindennek a művészeti diskurzussal párhuzamos, “hivatalos” olvasata is. A terrorizmus ellen harcoló hatóságok felfigyeltek a művész tevékenységére, s bár a dolgok még nem sűrűsödtek be annyira, mint Dr. Steven Kurtz esetében (akit öt évig tartó meghurcoltatás után a nemrég mentettek fel a bioterrorizmus vádjá alól),⁶ világosan kirajzolódó frontvonalak kezdenek kibontakozni a biztonság előretolt határmezsgyéjén szaglászó szervek és a szabadság hátrahúzott határszakaszán matató művészek között.

Ezeket a tanulságokat is beépítve dolgozik a szociális dimenziókat feltérképező rendszerek által kitermelt adat-identitásokat kutató projektjén, partizán stratégiákat alkalmazva egy identitás-mutációkat előállítani képes szakértői rendszer létrehozásának érdekében.

Ez a *Status Project*, melynek kurrens fázisában a művész térképen ábrázolja azt az információ-halmazt, amit meg kell adni az interneten való vásárláshoz — a 2006-os brit terrorizmus elleni törvény összefüggésrendszerében.⁷ 2008. májusában az adatvizualizációt rangos művészeti intézmény fedezékében, a londoni Tate Modern megrendelésére végzi.⁸

A projekt ezen fázisa azt a könnyedséget és részletgazdagságot jeleníti meg, amellyel mozgásunk és tevékenységünk feltérképezhető, ha hivatalos figyelem fókuszába kerülünk, miközben megadjuk nevünket, telefonszámunkat, evelcímünket, hitelkártyaszámunkat, postacímünket és más adatainkat. A hivatalos identitás adatkonstrukcióját jeleníti meg ezeken az adattérképeken.

Az adatbányászat további kiapadhatatlan forrását jelentik a szociális kapcsolatokat leképező közösségi hálóhelyek (mint például a Facebook), ahol a gyanútlan felhasználók személyes adatainknak, szokásaiknak meglepően széles körét adják meg. Ezek segítségével a privát identitás adattérképe rajzolható meg.

6. <http://www.caedefensefund.org/>

7. <http://status.irational.org/>

8. http://www.tate.org.uk/intermediaart/a_terrorist.shtm

A projekt végső fázisában mindazon hálózati térképek halmazát tartalmazza majd, amelyek a különféle adat-identitásokat konstruáló rendszereket teszik láthatóvá brit kontextusban. Párhuzamos tevékenységként kirándul a föld alatt és a folyó felett. A horizontális utat már többször megtette.⁹ A vertikális egyelőre még csak kutatási fázisban érlelődő terv.¹⁰

9. <http://irational.org/heath/riverxing/>

10. http://irational.org/heath/suspension_disbelief/

Mélyi József

MŰVÉSZETI ÖNTERÁPIA

Gyenis Tibor és Koronczi Endre Basic című kiállítása

„Úgy hallottam, mintha kicsit furcsán alakította volna az életét.” (Dorn doktor Nyináról)
„... és amikor a hivatásomra gondolkodom, már nem félek az élettől.” (Nyina önmagáról)
(Csehov: Sirály)

Courbet a *Múterem* alcímében azt állította, hogy a festmény hét alkotó évének valós allegóriája. A közönség azonnal találgatni kezdett, vajon ki kicsoda a képen, és milyen szerepet játszott ebben az időszakban a művész életében, azaz hol a realizmus az allegória mögött. Az elméleti bírálók közül viszont néhányan azt vetették a festő szemére — köztük volt Courbet barátja, a képen is megörökített Champfleury is —, hogy a valóság és az allegória egymást kizáró fogalmak. A magánélet nyílt vagy rejtett bevonása a műalkotásba, és az „élet mint műalkotás” (Schelling) gondolata már a realizmus kibontakozása idején sem volt új keletű, az életrajzi vonatkozások megfejtése pedig mindig is a művészettörténeti kutatás részét képezte. A művészet és az élet egymásba olvasztásának kérdése a huszadik században vált a művészek gondolkodásának sarkalatos pontjává, hogy aztán a múlt század utolsó negyedében, épp akkor, amikor már szinte mindenki feladta a szimbiózis gondolatát, a művészeti irodalomban is feltűnjön a határokat átrajzoló „életművészet” fogalma, a művekre alkalmazva pedig az „élet-mű” szó. Ez a kifejezés nem is elsősorban egy-egy alkotásra vonatkozik, hanem akár az egész életműre vagy annak egy szakaszára, amelyet a (magán)élet esztétizálása és ennek nyilvánosság előtt történő bemutatása jellemez.

Az élet—művészet kategóriájába Andy Warholtól vagy a live arttól Jeff Koonson át Flatzig és a társadalmi problémákat elemző club-projektekig számos alkotó és irányzat besorolható, akik és amelyek a művészetet közelítették az élethez vagy éppen fordítva. A fogalmat időben visszavetítve az utóbbi évtizedekben az élet—művek történetében két jelentősebb szakasz rajzolódik ki. A szubjektív élmény — általában szociális érzékenységgel és gyakran politikai felhanggal párosulva — megjelent a hetvenes évek performansz művészetében, amelyben a társadalmi viszonyrendszerből kiszakadt egyén tette közszemlére önmagát. A második szakasz a kilencvenes évek második felére tehető, amikor fiatal művészek magánéletük egy részét vagy annak teljes keresztmetszetét formálták műalkotássá. A fotótól a performanszig, a lakónegyed-felmérésektől a fogyatékosok megsegítéséig számos megvalósulási formában alakult művészetté az addig pri-

vátnak tekintett szféra. Mindezeket a kezdeményezéseket a nyolcvanas évektől a Michel Foucault és Gilles Deleuze írásaiból kiinduló elméletek keretették.

Magyarországon a fogalom idáig nem igazán terjedt el; mindennek talán oka lehet, hogy a magánélet és a művészet határait nálunk mintha jobban őriznék a művészek. A Lajos utcában most egy igazi élet-művészeti projekt bemutatójára került sor, amely Koronczai Endre, Gyenis Tibor és Bán András kurátor közös munkájának eredményeként jött létre. (Hogy a kurátor pontosan milyen szerepet játszott a projekt kialakításában, a látottak és olvasottak alapján nehéz megítélni, de annyi biztos, hogy a művészek egy fotó erejéig Bán András térdére ültek. A kép a kiállításhoz készült honlapon látható.¹ Egy apró megjegyzés: Koronczai is húzhatott volna papucsot.)

Koronczai korábbi műveiben az emberi test és környezete közti hártávékony határvonalat kutatva leggyakrabban a múlt időt állította művei középpontjába, Gyenis pedig a test határainak kitágításától (test-protézisek) jutott el a környezet megváltoztathatóságának gondolatáig (fotók). Igazi élet-művészeti programnak tekinthető Koronczinak az utóbbi években folytatott *Bianco-projektje*, amelyben önmagát mint reklámhordozót kínálja fel a közönségnek. Szélesebb értelemben Gyenis Tibor performanszai is a szubjektív élmények esztétizálásából indulnak ki, míg fotó-akcióin szintén több magánéleti utalás és motívum található. Koronczai és Gyenis most közösen készítette el a *Basic-projektet*, amelyet a művészek által csaknem egyidőben megélt magánéleti válság fog össze. Életük közelmúltbeli, bevallottan nehéz periódusát dolgozták fel kiállítás formájában. Összehívták korábbi és jelenlegi életük fontos szereplőit: szerelmeiket, barátait, rokonaikat, hogy kapcsolatrendszerüket egy-egy fotóba sűrítve, a projekt során keletkezett (magán) levelek felolvasásával, valamint a fotózást dokumentáló videóval, önmaguknak is a nyilvánosság előtt adjanak számot elmúlt éveikről, érzéseikről. A válság leküzdésére művészeti pszichoterápiába kezdtek.

Az életművészeti terápia a tapasztalatok szerint két irányba indulhat: lehet konfliktuskerülő vagy megpróbálhat a káoszról érényt kovácsolni. A művészek, volt szerelmeik (barátaik, stb.) összehívásával ez utóbbit választották. A klasszikus szakirodalom (Montaigne) a káoszteremtést leginkább fiatal embereknek ajánlja, életenergiáik felpeszdtítésére. Erre a módszerre az életben kevesebb példát találunk, sokkal gyakoribb viszont a hollywoodi filmekben: Hugh Grant vagy John Cusack többször került már ilyen helyzetbe. A káosz azonban kétélű fegyver, így a film és az élet is leginkább azt sugallja, hogy az egykor fontos nőket és asszonyokat csak megállapodott korban tanácsos együtt és egyszerre látni. A *Paradiso* című német filmben a főhős hatvanadik születésnapjára hívja össze házába élete legfontosabb nőit (az alcímben itt is a hetes szám: hét nap hét nővel), míg Brecht halála előtt a valóságban gyűjtötte maga köré szerelmeit—szeretőit (ebből is készült film). Bármikor is történjen azonban a múltunkkal való szembenézés, a helyzetet összefoglalva elmondható, hogy mindez jelentkezhethet álom vagy lázalom formájában.

1. <http://www.koronczai.hu/basic/>

Koronczi és Gyenis az álom/lázalom jelleg érzékeltetéséhez jól választották meg a hiperéles, megrendezett fotó csillogó, panoptikum-hatást keltő műfaját, amely azonban sem tartalmilag, sem technikailag nem tartozik a könnyen kezelhető médiumok közé. A beállított jelenetek műfajában ugyanis eljutottunk annak „manierista” korszakáig. Amikor Gregory Crewdson, egy-egy képe elkészítéséhez hollywoodi stábja segítségével, híres színészekkel napokig igazgatja a jeleneteket, akkor már lehetetlen és talán nem is fontos lépést tartani. Másrészről a formai lehetőségek is kimerülni látszanak: újat mutatni ebben a műfajban elég nehéz. A kiállításon bemutatott „werkfilmben”, talán realista hommage gyanánt, Gyenis Tibor meg is mutatja a résztvevőknek Jeff Wall egyik képét, amelyhez a beállítást igazítják. Így jutunk vissza az életművekhez, hiszen a beállított fotó Jeff Wallhoz kapcsolódó kompozíciós hagyományait többek között Manet, Courbet és Velazquez csoportképei jelentik.

A kiállítás magját alkotó fotók két részből álló, különböző kompozíciós hagyományokból kiinduló, eltérő formai eszközöket alkalmazó, didaktikus képek. Kettejük közül Gyenis fényképe a zűrzavarosabb, mégis az erőteljesebb. A velazquezi „ember az ajtóban” motívuma helyett fotójának központi formaeleme az ember az ablakban. Hangsúlyos szereplőkké válnak az eleven, bár inkább viaszszobor-hatású szereplők mellett megjelenő — a meg nem jelent meghívottakat helyettesítő — kifestett szobrok, amelyek erősítik a fényképen szereplő alakok típus-jellegét. Az életteli szereplők hiányát és a kimerevített helyzet mesterkéeltségét ellenpontozza a figurák életkori különbségeiből, pózaiból utalásszerűen kibomló allegorikus jelleg, amely az értelmezést is irányítja. Koronczi képe — bár a hiányzó emberek fehér tömegekkel történő pótlása a projekt szempontjából következetesebb — egységesebb összhatású, mégsem ennyire érdekes. Bármennyire sokan is vannak a fotón, kitűnik, hogy Koronczi önmagáról készített képet, mintegy a *Bianco-projekt* részeként, így tulajdonképpen saját életében használja fel önmagát. A számára fontos emberek szerepéről — a didaktikus képi motívumokon túl — még csak sejtésünk sem lehet. Míg Gyenisnél viszonyrendszer alakul ki, addig Koronczinál a kép egy személyre koncentrált akció.

Az a szándék, hogy egyetlen pillanatba sűrítsék az időben és térben egymástól távol eső szereplőket, óhatatlanul erőszakolt pillanathoz és nehezen kezelhető hatalmi helyzethez vezetett. A helyzetet súlyosbította, hogy éppen a kulcsfigurák nem mentek bele az (élet)játékba, így nincsenek a képen, illetve kicsit archaikus módon helyettesíteni kellett őket. A képekben viszont benne van a hatalmi viszonyok szinte valóságshow-szerű egyenlőtlensége, és a fotóban rejlő valamennyi kényszerűség és szükségyszerűség. Meghívlak — te eljössz, lefilmezlek — te megjelenesz, írok neked — felolvasom — a képeknek ez az aspektusa a fényképeken és valamennyi filmkockán jelen van, mégis reflektálatlan marad. A fényképezkedés során felvett videók hangalámondása lenne arra hivatott, hogy feloldja a hiányt, de azon túl, hogy a felvételek révén a két művész kiszolgáltatottan és a szó legszorosabb értelmében szeretetre méltó módon jelenik meg, a saját levelek felolvasása nem tudta betölteni ezt a szerepet. A terápia lényege viszont éppen a viszonyrendszerek reflexiójában rejlene.

Koronczi és Gyenis véleményem szerint évek óta ugyanazokkal a művészi problémákkal küzdenek, amelyeket a műfaji válság fogalmára is szűkíthetünk. Koronczi néhány évvel ezelőtt készült fél Múcsarnok-termet betöltő *Isten*-installációja egy karikatúrában elért volna. Gyenis performanszai dokumentálva tűnnek érdekesebbnek, fotóin pedig leginkább épp az érdekelne, hogyan állította elő a lefényképezett helyzetet. Mostani ötletükből a műfaji határokat felrúgó projektet készítették. A projekt azonban homályos dolog, miközben az ember a végek elvarrására ügyel, a lényeg csúszhat ki a kezéből. Nem is beszélve arról, hogy a néző is sokkal kevésbé gondolkodik projekteken, mint azt a művészek általában elvárják. A művészek által kitalált gondolatmenet csak addig követhető, amíg kép és szöveg, dokumentum és fikció szorosan egymásra vonatkozik, ezen felül minden túlspekulálnak és görcsösnek tűnik.

Gyenis és Koronczi projektje, mint az élet-művek többsége, a klasszikus jelentéséhez képest mára erősen módosult tartalmú szubjektum és objektív létező közti távolság kereséséről szól. Bár kísérletük izgalmas és elbizonytalanító, mégis a vívásból ismert kifejezéssel élve: nem találja a távolságot. A végeredmény azt mutatja, hogy bár keresésük őszinte és heroikus gesztusnak tekinthető, egyelőre nem találják helyüket az önmaguk által teremtett különleges, kaotikus viszonyrendszerben.

A két művész a projekttel páros kötéláncra vállalkozott. Olyan művet kellett alkotniuk, amely egyszerre finom és naiv, ugyanakkor végsőkéig őszinte és objektív. A projekt, amely talán fordulópontot jelent az életükben, kísérletet tett a saját lét eredetiségének, őszinteségének megelégsére, sőt, a saját sors feletti uralom elnyerésére, amelynek révén az egyén megfelelő távolságot tud tartani életének sodrától. Ez a mutatóvány életműre való feladat, nem egyetlen fotóra, ezért egyelőre kudarca van ítélve.

Stepanovic Tijana

„NEM ÉLNI KÖNNYEBB”

Chilf Mária: Brumival bármi megtörténhet

Brumival bármi megtörténhet. A cím hallatán boldogan idézzük fel a hajdani mesét a kedves mackóról, akinek végigkövethettük útját Mackóvárosban, az iskolában és azt is megtudhattuk, milyen detektív vált belőle... A mese-formának alkalmazása rendkívül produktív műfajnak tűnik a művészet számára, jóllehet sokan degradálják, egyszerűen a gyermeki szférába utalva azt. Pedig a mese nem csak a gyermekek számára rejtegeti az ismeretlen felfedezésének örömét és nehézségét. Ahogyan arra a műfaj egyik legnagyobb teoretikusa, Bruno Bettelheim¹ felhívja a figyelmet, a mese hagyományosan az identitás keresésének egyik legfontosabb kerete, mely nyíltan szembesít az alapvető emberi létfeltételekkel, egzisztenciális dilemmákat villant fel (gondoljunk csak Hófehérke Elektra-komplexusára vagy Hamupipőke mostohájának féltékenységére), és rendkívül finoman és áttételesen jelzi, hogy a konfliktusok — adott helyzetben — megoldhatók. Alakjai általában belső konfliktusokat személyesítenek meg, ezért aztán az, hogy aktuálisan mely meséket, mesefigurákat preferáljuk, sokat árul el tudatalatti konfliktusaink minőségéről.

Ez motoszálhat a látogató fejében Chilf Mária akvarelljeinek láttán is. A képek címei — *ahol a félelem, ott a feladat; B felnő problémáihoz; B iszonyatos álma szebb a valóságnál; amiről beszélni nem lehet, de hallgatni nem szabad* — nem hagynak kétséget afelől, hogy B (vagy Brumi) egy ún. identifikációs figura, azaz olyan szereplő, melyet a pszichoterapeuták szívesen alkalmaznak a megoldatlan lelki konfliktusok láthatóvá tételére. A projektív folyamat lényege az elfogadhatatlan, feloldatlan lelki tartalmak externalizálása — azaz a személyen kívülre helyezése — babák segítségével, melyekbe a páciens saját személyiségét vetítve, önmagát helyettesítve, illetve szimbolikusan reprezentálva fájdalommentesen (vagy fájdalommentesebben) szemlélheti önmagát. A konfliktusok így, önmagunktól eltávolítva kontrollálhatóbbá és ezáltal feldolgozhatóvá válhatnak.

Az eljárás esszenciális formában jelenik meg a *zoom in* című munkán, melyen egy emberalak mintegy kívülről tekint bele önmagába, önmaga fizikai belsejébe. *Az értelmetlen fantáziák, szepen, csak úgy* nemcsak azt a kérdést veti fel, hogy vajon milyenek az értelmes fantáziák, hanem azt is, hogy az arc eltűnése mint a koherens személyiség elvesztésének szimbóluma hogyan

1. Bruno Bettelheim: *A mese bűvölete és a bontakozó gyermeki lélek*. Gondolat, Budapest 1988.

és miért ellenpontozódik a tükör motívumában. A mackók arctalanságával szemben ugyanis az egyikük kezében lévő tükörben nem a mackó arca, hanem egy emberé jelenik meg. Ez a gesztus jelzi legnyíltabban, hogy a mackó alakja valóban identifikációs figura, akiben egy ember (az ember) konfliktusainak manifesztálódását kell felismernünk, de ezt erősíti meg az is, hogy B denotátuma hol egy mackó, hol pedig egy emberalak.

A *terápiában* című munka — melyen pszichoterápiás bábjátékok láthatunk — szintén a fiktív terápiás szituáció hipotézisét támasztja alá. Az elfojtott tudattartalom mélységét, félelmetességét és a kimondásával szembeni ellenállás letaglózó nagyságát jelzi a hármas áttétel — hármas projekció: csak a mackóbáb bábjának a bábja az, akinek a képében alakot ölthet a szorongás és megindulhat a terápiás párbeszéd.

Az én konfliktusának gyökere több munkában is megjelenik, a leggyakoribb lelki minőségek a bűntudat és a hiány. A *sokfejű bűntudat* olyan fragmentálódott személyiséget jelenít meg, akinek különböző énei arctalanná váltak. Az alak — csakúgy, mint több más képen — építőkövekből, téglákból van összerakva, a néző szinte érzi, hogy az „építmény” bármely pillanatban darabjaira hullhat szét. Az arctalanság, a személyiség eltűnése tehát visszatérő téma. Csakúgy, mint a hiány, mely legkonkrétabban a *berendezkedni a hiányra* című festményen jelenik meg, amelyen Brumi szíve tintafoltként folyik szét testében. A *nyomtalan* és a *keresd árnyékok* a hiány áttételesebb, éppen ezért talán még megrázóbb és még nyomasztóbb megjelenései. Az előbbi munkán a hóban tátongó lábnyomok egy ember valahavolt jelenlétét feltételezik, aki azonban már csak a nyomai(!) által van jelen, ő maga többé nem látható a képen: kísértalt belőle. Az utóbbi az árnyék elvesztésének főleg a romantikában kedvelt toposzát idézi, mely az ember realitásának, valóságosságának felszámolódását implikálja.

Ugyancsak visszatérő motívum a szív, mely egyaránt lehet a lelki és biológiai élet szimbóluma. Utóbbi formájában elvileg megismerhető, feltehetően ezért annyira fontos a terápia fiktív énjének, hiszen a megismerhetőség kontrollt és hatalmat jelent a megismerő szubjektum számára. Jóllehet a *baj mindig mással történik* című munkának a szíverek mögött settenkedő ördög alakja óhatatlanul eszünkbe juttatja a régi mondást: az ördög soha nem alszik. Másfelől, a szív mint lelki szimbólum kifürkészhetetlen — a *legkikutathatatlanabbul* megismerhetetlen, ahogyan az egyik legmisztikusabb, már-már Weöres Sándor egysorosainak magasságába emelkedő cím mondja. A mackó szívének helyét egy másik mackó foglalja el, tölti ki a képen, a kiállítás legutolsó festményén.

A fiktív terápia lényegéhez a konfliktus konstatálása és okainak azonosítása mellett a megküzdés módjának meghatározása is hozzátartozik. A megküzdés folyamatai alapvetően két nagy csoportra oszthatóak: a probléma-, illetve az érzelmközpontú megoldásokra. Az előbbire utalnak az olyan címek, mint a *B felderítő úton tudattalanjában*, a *B tudja, csak úgy juthat ki az alagútból, ha belemegy* vagy a *kontroll visszaszerzése*. Mégis dominánsabbnak tűnik a megküzdés második típusa, mely az érzelmekre fókuszál, és amely olyan helyzetekben a leggyakoribb, melyekben

az embernek egy általa befolyásolhatatlan és megváltoztathatatlan dologgal kell szembesülnie, így egyetlen adekvát lehetősége szorongásainak pillanatnyi csillapítása: *nem látsz, nem fáj*. A képek többségéről ez a fajta visszafordíthatatlanság, kilátástalanság sugárzik, ettől lesz a lelki tér *megoldásmentes övezet*. Így aztán szinte szükségszerűen jelenik meg az öngyilkosság motívuma a kiállítás legdurvább és legsokkolóbb képén, melyen Brumi egy pisztoly csövét dugja a szájába: *bármi megtörténhet*.

A kiállítás anyaga az élehetlenné vált élet relatív megkönnyítésének lehetséges módjairól, illetve az eredendő nehézségeivel való szembenézésről beszél. Mindezt olyan elementárisan megrázó és katartikus módon teszi, hogy a néző képtelen kivonni magát hatása alól, képtelen hallgatni arról, *amiről beszélni nem lehet*. „Meghalni nem könnyű. Nem élni könnyebb.”² Élni a legnehezebb.

Szombathy Bálint

A MEGTESTESÜLT ELMÉLET

Peter Weibel: A nyitott mű, 1964–1979.

A hatvanas-hetvenes évek ideaközpontú, anyagtalánított művészetét legutóbb Beke László vezetése idején kultiválta a Múcsarnok, ezért kissé meglepő, hogy a Salvador Dalí kiállítás párhuzamán Peter Weibel (1944) korai munkái tekinthetők meg a Hősök terén. Furcsa párosítás, amelynek Weibel még örülhet is, hiszen a mézesmadzagra startoló közönség legalább az ő opusába is belepillanthat, sőt, Dalí „lerágott csontja” okán részesévé válhat egy kisebb fajta felfedezésnek (ha van hozzá ihlete).

Közép-Európában — de talán tágabb vonatkozásban is — most van az az időszak, amikor sorra rendezik Weibel piacképtelen nemzedékének és a némileg fiatalabbaknak a retrospekcioit. A tizenöt esztendőtt summázó kiállításon első pillantásra inkább a sztereotípiák vehetők észre, és az „ezt már láttam valahol” déjá vu-érzése kerekedik felül a nézőben számos ideaművészeti vagy konkrét költészeti megnyilvánulás láttán. Persze, a korszak művészetének ismerői mindenképpen tisztában vannak vele: nem biztos, hogy Weibel művei szolgáltatók a reminiscencia eme élményét, hanem azok az alkotók, akik utána jelentek meg a porondon, és lényegében tőle merítettek ötleteket. Ez azt bizonyíthatná, hogy Weibel nemzetközi hatása sokkal erősebb, mint eddig hittük (körünkben ezeddig médiafilozófiai művei voltak ismertebbek). Ezt támaszthatja alá például az 1979-es *Idővér-akció*, amelyben megjelenik a vérvétel rítusa, a nyolcvanas években megjelenő neoisták egyik kultikus cselekvésmozzanata. Ám a visszahatások is nyilvánvalóak, persze: Weibel például 1978-ban Amszterdamban realizálja *Szculpturális azonosság* című akcióját, amelyben az érdeklődők telefonon instruálják, milyen destrukciós műveleteket tegyen a saját testével. A nápolyi Studio Morra közönségének ez már négy évvel korábban megadatott Marina Abramovic jóvoltából, aki szintén kiszolgáltatta magát a nyílt fizikai megsemmisítésnek. A *nyitott mű* című kiállításon nem ez az egyetlen áthallás vagy egybeesés, ám ez semmiképpen sem a plagizálás vagy az epigonizmus talajára viszi el tárgyunkat; sokkal inkább annak a nemzetközi kommunikációs áttörésnek és együtt gondolkodásnak a következménye, amely a hatvanas és hetvenes évek progresszív művészetének légkörét általában jellemezte.

A weibeli mű különlegessége az expanziós kontextusnál fogva így hát csak lassan bomlik ki előttünk, hiszen testművészeti alkotásainak alapötleteibe még lépten-nyomon beszüremlik a bécsi akcionisták lázadó és önmarcangoló attitűdje; az összefonódás a közös akciókban részt vevő Mühllel, Brusszal és Nitschel több, mint evidens. Az emberi testtel való önmanipuláció korszakára tehát az Institut für Direkte Kunst művészetfilozófiája nyomja rá a bélyegét. Weibel maga is

átveszi Nitschék radikalizmusát és néhány jelentős body art művet valósít meg — mint például a *Hegverseket* (1967), a *Tűzbeszédet* (1968), a *Beavatást* (1971) vagy a *Nyelv terét* (1973) —, amikor is verseket tartalmazó cetliket ültet a bőre alá, nyílt lángot használ a testén vagy bebetonozza a nyelvét. A testkultúra eme probléma-orientált poétikai modelljében immár jócskán kitapintható Weibel egyre szélesedő művészetszemlélete, amelynek révén jelentős társadalomkritikát próbál kifejteni; akár úgy is, hogy közvetlen eszközökkel provokálja az állami intézményrendszert, és számos alkalommal összetűzésbe kerül a rendőrséggel.

A kompromisszumokat nem ismerő kezdeti attitűd közvetlen — mondhatni: gesztuális — anyaghasználatával, valamint a művészet mibenlétét fürkésző tautologikus reflexiókkal (konceptekkel) némileg párhuzamosan bontakozik ki a távközlő eszközök és elektronikus szerkezetek egyre összetettebb és ugyanakkor spekulatívabb műfaji praxisa (video-szobrok, fény- és hanginstallációk). A gépkultúra korabeli eszközei közül számos példány — így a videomagnó is — a tömegkommunikáció területéről kerül az alkotói látószögbe, alkalmat adva a valóság új fajta értelmezésének analitikus megközelítésére, a médiumok manipulatív természetének leleplezésére és egyben demisztifikálására, valamint a kreáció szabadabb formáinak már-már kultikus elméleti kontextualizálására. Az „akié az eszköz, azé az üzenet feletti rendelkezés joga” típusú birtokviszony elitista-haszonelvű — ebből következően egyoldalú — pozícióját elutasítva Weibel az interaktivitás szociológiai pluralizmusa felé tesz kimozdulást, és az interaktivitáson alapuló intermedialitást széles érvényű közkinccsé, új kulturális modellé avatja. Ennek a szemléletnek egyik sajátosan weibeli maximája, hogy a képeknek és szavaknak más értelmet kölcsönözhet egy, a megszokottól eltérő, más típusú alkalmazás, így az intézményesített és túlmanipulált nyelv ellenében létrehozható egy olyan, amely egyben másfajta valóságot feltételez („a nyelv mint a valóság modellje”).

A konkrét-vizuális költészetből rajtoló Weibel másfél évtized alatt iríglyésre méltó intenzitással és szemléletbeli nyitottsággal járja végig a kései modernizmus polifón iskoláját, és ugyanakkor egy új korszakot nyit meg „a valóság csinálható”-féle nyelvszemléletével. Weibel ugyanakkor nem hoz magával új stílust, inkább egy fajta folyamatos nyelvi modellálásra vállalkozik; egymás generálására alkalmas műtípusokat dolgoz ki, melyeknek lehetséges útjait már nem járja igazából végig. Művészi gyakorlata mellé megfelelő fajsúlyú elméleti teljesítmény illeszkedik, amely előbb médiakritikaként indul, majd egyre szélesebb érvényű interaktív társadalomvízióban állapodik meg, amelynek alapja a nyitottság, tudniillik annak a feltételezése, hogy az emberi egyed beavatkozhat a társadalom meghatározó folyamataiba. Tétele némileg összecseng Umberto Eco nyitott mű-elméletével, ám időben megelőzi azt. Ennek kifejlődése azonban a szerző átfogó gyakorlati-elméleti — elsősorban mégiscsak elméleti — munkásságának immár egy újabb fejezete, amely a kiállításon csupán csíraiban van jelen, és csak megfelelő előzetes tudás birtokában tapintható ki. Sajnos, Weibellel is ugyanaz történik, mint a korabeli művészek többségével: a doktriner konceptuális művészet leáldozta utáni paradigmaváltást követően visszatér a hagyományos, piacfüggő festészethez.

Ezért van az, hogy a kortárs Weibelben elsősorban a gondolkodót és a kiállításszervezőt tiszteljük. Mindez nem rontja annak esélyét, hogy korai munkáinak néhány modellértékű antologikus darabja a hatvanas-hetvenes évek progresszív európai művészetének csúcstermékjében kapja meg végleges helyét. Ennek kanonizációja részben már meg is történt.

Maria Marcos

AZ UTÓPIKUS TEST

camera obscura, rés nélkül

Ez a hely, amit Proust minden ébredésekor gyengéden, szorongva újra elfoglal, ez az a hely, amelytől – ha szemeim felnyitom – többé nem szabadulhatok. Nemcsak, hogy általa vagyok helyhez kötve, hogy végtére magam sem mozgatni, sem elmozdítani nem tudom, lám mégis mozgathatom, elmozdíthatom, helyet változtatok... magamtól íme. Nélküle haladni mégsem tudok, nem tudom ott hagyni, ahol van, hogy magam máshova mehessek. Akár a világ végére elmehetek, vagy a takaróimba burklózhatok reggelenként, oly kicsinnyé húzódnatok össze, amennyire bírok, vagy hagyhatom magam felforrósodni a vízparti napsütésben: mindig ott van, ahol én vagyok. Megváltoztathatatlanul itt van, soha máshol. A testem egy utópia ellentettje, amely soha nincs más ég alatt. Ez az abszolút hely, az a csekély térdarab, amelyben – a szó szoros értelmében – testet öltök.¹

Michel Foucault: Le corps utopique

A gravitáció

Annak ellenére, hogy egy a New Scientist-ben megjelent cikk szerint az emberiség jövőbeli intergalaktikus léthelyzetében a gravitáció mesterséges előállítására lesz majd az egyik fontos megoldandó feladat,² jelenleg a földi gravitáció manipulálása és leküzdése a sci-fi irodalom egyik kedvelt témája, amelyet az elvagyódás romantikus vágya táplál.

A Newton által a XVII. század végén megfogalmazott univerzális gravitációs törvény helyébe a XX. század kezdetén Einstein gravitációelméletnek is nevezett általános relativitáselmélete lépett, tudományos értelemben ma ez utóbbit tekintik elfogadottnak. Ezzel együtt még rengeteg megoldatlan kérdés övezi a gravitáció jelenségét, a legtöbb kísérlet arra irányul, hogy miként lenne egyesíthető a kvantummechanika teóriájával, amely a három másik erő sikeres elmélete, és jelen pillanatban a relativitáselmélettel inkompatibilis.

1. Essai littéraire de Michel Foucault, *Le corps utopique*, France Culture, Phonothèque de l'INA 1966/12/21 (Lakner Antal gyűjtése, KissPál Szabolcs fordításában)

2. http://www.spacebio.net/modules/ih_resource/Lewis/index.htm

Ezen — mindezidáig sikertelen — próbálkozások alkotják a kvantumgravitáció formálódó elméletét, amelyet egy Stanislaw Lemtől kölcsönzött ironikus élű fogalommal a *Minden Elméletének* (Theory of Everything, TOE) is szoktak nevezni. Persze emiatt nemcsak a sci-fi köröket és tudományos világot, hanem olyan az ún. alt-science körébe sorolható kutatókat is komolyan foglalkoztatja e kérdés, mint pl. a Tesla-féle dinamikus gravitációs tételmeletre építő kanadai John Hutchison, aki Lifter nevű mind-machine szerkezetével egészen különleges jelenségeket produkált, melyek videódokumentációja³ ádáz elméleti vitákat provokálva járta be a világot a 80-as években.

Azt mondhatnánk tehát, hogy a gravitáció kérdése meglehetősen bonyolult, s ráadásul hadtörténeti vonatkozásai is ismertek. A mesterséges gravitációt a szembenálló felek intenzíven kutatták a II. világháború alatt. A csodafegyverért folytatott versengés során titokzatos kutatások zajlottak *Nazi Bell*⁴, illetve *Philadelphia-kísérlet*⁵ néven. Napjainkban pedig a mesterséges gravitáció elvén működő, illetve intergalaktikus hajtóművekre⁶ kibocsájtott szabadalmakat és ehhez kapcsolódó elméleteket övezi heves vita (lásd: Boris Volfson, Mark Tomion, Burkhard Heim).

A tömegvonzás motívuma a művészetben is gyakorta előkerül, leginkább olyan interdiszciplináris projektek részeként, mint a Leonardo-Olats⁷ space-art workshopjai. Régióinkban legutóbb az osztrák kezdeményezésű *Gravity, art, religion, science*⁸ rendezvénysorozat tematizálta, amelynek részeként a 2003-ban megvalósult *Moszkva-tér*⁹ cím és kurátori koncepció erőltetett kapcsolatát teremtette meg, ami szerencsére nem mondható el Lakner Antal *INERS Dupla és mikrogravitációs állapotok* című Trafó-beli kiállításáról, esetében ugyanis a cím pontosan takarja a koncepciót.

A tapasztalat

Amikor a súlyomat 2G-re módosító *Passive Dress*-t két ember rám segítette, a teher nem tűnt elviselhetetlennek. Kurt Vonegut sci-fi-jének megható szerelmi története rémlett fel bennem, amelynek mutáns hősei a távoli jövő Földjének instabillá vált gravitációs teréhez különböző módon alkalmazkodtak. Az erős gravitációjú napokon emiatt egymás szolidáris segítségére szorultak, akik pedig ebben nem részesültek, felegyenesedésre képtelenül, szomorúan heverték a földön, míg visszaált a számukra is elviselhető állapot.

3. <http://www.enterprisemission.com/files/Hutchison-Heavy-Mix.wmv>

4. <http://www.americanantigravity.com/documents/The-New-Nazi-Bell.pdf>

5. U.o.

6. http://www.sg.hu/cikkek/41871/hiperter_hajtomuvt_vizsgal_az_amerikai_kormany

7. <http://www.olats.org/space/space.php>

8. http://webcam.ati.ufg.ac.at/~gravity/en_gravity/index1.html

9. <http://www.ludwigmuseum.hu/site.php?inc=kiallitas&kiallitasId=91&menuId=45>

Bár állva maradhatok, a ruha alatt gyámolatlannak és nevetségesnek érzem magam, amit tetéz a gyorsan növekvő fáradtságérzet és az a bizonyos hátfájdalom, amelyet minden nap kora délutánján már 1G fennállása mellett is érzek.

Ám e nevetségesség különbözik a *Passzív munkaeszközök* használata során fellépő komikumtól, itt biológiai és nem társadalmi mivoltomban válok komikussá. Próbálok az alkotói kritika tárgyának megtalálására összpontosítani, miközben a 2G belsejében nő a hőmérséklet, izzadni kezdek, majd elég hamar feladom, abban a reményben, hogy a másik véglet, a lebegés megtapasztalása hozzásegít a válasz megtalálásához.

A *Black Hole* felé tartva alá kell írnom egy nyilatkozatot, hogy a művet saját felelősségemre használom, ami a péntek tizenharmadikai dátum és a 13 óra egybenállása miatt enyhe balsejtellemmel tölt el. A lebegéshez meztelenre kell vetköznöm, mely tapasztalat kiállításlátogatóként viszonylag ritkán ér. Zuhany következik, a kiállítás idejére a galériával egybenyitott színházmosdóban, sminkasztalok, tükrök. Befogadok.

A teljesen hang- és fényszigetelt, kb. 1,5x2x2,5 m belterű kapszulába lépve felhívják a figyelmem a menekülés lehetőségére egy esetleges klausztrofóbikus vagy epileptikus roham esetén, ami korábbi balsejtelmemet beszorozza kettővel.

A kabinban 30-40 cm-es víz, enyhe alsó megvilágítás, semleges, mondhatni szolidan elegáns, szagtalan, tiszta, így aztán a bélelt ajtót magamra csukva, az utasításokat betartva elfekszem a testmeleg sóoldatban és lámpát oltok. Valóban lebegek, bár kicsit helyezkednem, igazítanom kell a kar, a lábak helyzetén. Aztán megérezem a semmit, pontosabban, hogy csak az én van, mondhatnám az én lett a minden. A vízfelszín alig sejteni, a szívem a testemen kívül dobog, testzajaim változatos gazdagsága lenyűgöz, egy csillagközi utazás és a felsejlő prenatális emlékek keveréke árad felém a sötét csendből. Komfortérzet. Soft&Safe trip.

A leírás

Pozitivistá tolmácsolásban a tárlat a mesterségesen megváltoztatott gravitációs környezet két pólusának pszichofiziológiai illúzióját nyújtja. A két részre tagolt kiállítás külső terében egy olyan öltözék *van felmutatva* (on display) amely 2G-nyi, azaz dupla gravitációs erőhatás élményét nyújtja, míg a belső térben egy a lifestyle-iparban is használatos flotation tank *kínálatik fel*, amelyben a nullához közelítő mikrogravitációs tér megtapasztalására nyílik lehetőség. Mindkét tárgy használható és az alkotó szándéka szerint *használándó* eszköz, amelyeket Lakner autográf módon, saját kezűleg hozott létre, ám a kettő közötti lényeges különbség, hogy az előbbi egy konceptuális formatervezői folyamat végterméke, míg az utóbbi egy már létező tárgy újraalkotása, egy talált módszer.

A Dr. John C. Lilly neuropszichiáter által 1954-ben megalkotott eszköz¹⁰ rövid idő alatt jelentős karriert futott be, a pszichoterápiás funkciótól indulva olyan kereskedelmi felhasználásokig jutva el, amelyek az eszközt lifestyle termékként explicit módon nemcsak a pszichofizikai rekreáció csodaeszközeként, hanem — gyártói¹¹ és forgalmazói szerint — egyenesen a végső műalkotásként definiálják¹², amely segítségével saját fizikai valónk zavartalan észlelése által az élő állapot esztétikai jelenlétével szembesülhetünk.

Az eszköz közben megőrizte pszichoterápiás és kísérleti jellegét is, rendszeres használói között olyan neveket találunk, mint Buckminster Fuller, Timothy Leary, Carl Sagan, vagy Susan Sontag. A Lakner-féle flotation tank viszont egyben egy izolációs kamra, amelyben a kereskedelmi verziók egy részétől eltérően — ahol csendes zene és égszínkék belső segít feldolgozni az árfolyamingadozás okozta stresszt vagy pszichotikus depressziót — a kulturális behatások ellenpólusaként megfogalmazott teljes ingerhiánnyal szembesülhetünk.

A kiállításon szerepelő mindkét mű tapasztalati, ami azt jelenti, hogy műtárgy mivoltuk a fizikai értelemben vett használat során teljeseedik ki. Ám míg Lakner korábbi *Aktív befogadói eszközök* és *Passzív munkaeszközök* sorozatának darabjaiban a finom humor és ironia a művek morfológiai jellemzőiben tárgyiasult, ezúttal a valós használat vált a befogadói élmény kiteljesítésének feltételévé. E műveket nem elég csak megnézni, használni kell őket, a látvány egy kozmikus délibáb.¹³

Korábbi művei — erőteljesen konceptuális és nem-retinális karakterük ellenére — még vizuálisan felfoghatóak voltak, a fizikai megtapasztalás kiteljesítette, de nem feltételezte befogadásukat, sőt igazából mások általi használatának látványa generálta azt a leleplező humort, amely megértésüket teljessé tette. Miközben minden esetben alkotott, módosított tárgyakat hozott létre. A funkció és konvencionális használat finom módosításai írták körül azt az alkotói szubverzivitást, amely műveinek sajátos — talán csak Georg Winter módszeréhez hasonlítható¹⁴ — karaktere.

Egyfajta távolság jellemezte korábbi munkáit, amely a retinálislól a konceptuálisig tartó tapasztalati spektrumot modellezte, melyben a test, a pszichofizikai érzetek által fókuszált kulturális

10. http://www.flotation-tanks.co.uk/history_of_the_flotation_tank.html

11. <http://www.samadhitank.com/>

12. <http://www.deepself.net/en/e06.html>

13. <http://www.gothard.hu/astronomy/astronews/html/2003/20030716.html>

14. E hasonlóság nem véletlen, a két művész az elmúlt évek során számos közös projekten dolgozott közösen, és nagyfokú szellemi rokonság fedezhető fel munkáikban. Lakner Antal és Georg Winter közös projektjei: Expedíció I. Műcsarnok-Szépművészeti Múzeum, Budapest 1991, Emmental Expedíció, Studió Galéria, Budapest 1993, UGAR, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin 1997

tudatosság színterévé vált. Ám korábbi munkaeszközei a testet társadalmi entitásként helyezték e térbe, finoman ironikus gesztussal, amelynek társadalomkritikai éle e tárgyakat a fizikai kontaktus híján is megtapasztalhatóvá tette. Ez esetben viszont a biológiai test válik — iróniamentesen — a befogadói állapot modelljévé egy talált tárgyon keresztül.

John D. Barrow írja *A művészi világegyetem* című könyvében, hogy az emberi faj ökoszisztémánkbeli sikere több dolog mellett testtömege és a gravitáció kedvező viszonylatának tulajdonítható. Az emberi test illeszkedik — méreteinél fogva — a legharmonikusabban a földfelszínen tapasztalható változatos fizikai erők hálójába.

Ez a kozmológiai értelemben erős antropikus elven nyugvó megállapítás nem beszél arról a — sikertörténet háttérében meghúzódó — munkáról, amelyet minden embernek folyamatosan ki kell fejtenie ezen erő leküzdéséhez a Homo Erectus óta. Egyenesen állni állandó erőfeszítés, amelynek mértékét a megszokás elhomályosítja, ám speciális helyzetben, a gravitáció csökkenése, vagy növekedése esetén tudatosul.

A poszturoológia (posturology) egy viszonylag új diszciplína, amely a neuroanatómia és viselkedéstan metszéspontján helyezkedik el, és rendszerbe foglalja a testtudat pszichomotorikus jelenségeinek kontrollszerkezeteit. E kontroll földi létünk folyamatos kísérője, amely állandó erő kifejtést igényel. Lakner ezúttal erről a *munkáról* beszél¹⁵, amely során a “szenzomotorikus mozgás akaratlagos tevékenységgé válik”, felfedve azt a test-tudatot, amely az INERS technológia hatásmechanizmusának sajátja, és amelyet Lakner az érzékelés zéró fokaként határoz meg, hasonlatosan Virillio *le degré zéro de la representation*, vagy Barthes *le degré zéro de l'écriture* fogalmaihoz.

Valójában tehát kulturális érzékelési rendszerünk újrapozicionálását kísérel meg, annak érdekében, hogy felismerjük: kulturális tapasztalataink hierarchiájának origójánál az érzékelő emberi test áll. Hogy miként kerülhet a befogadás középpontjába a biológiai test, azt akkor érthetjük meg, ha a *Black Hole*-t egy olyan camera obscurának tekintjük, amelynek nyílása nem a világra, hanem a tudatra nyílik.

A reprezentáció határterületére érkeztünk tehát, ahol a vizualitás nulla pontja a szemlélő utópikus testében jelölődik ki.

15. <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=14&id=50870>

Mélyi József

AZ ÉV MŰTÁRGYA

Havas Bálint - Gálik András: Tulajdonság

„...mert témája sincs más, mint az emberi méltóság.” (Füst Milán)¹

A magyar szobrászművészetben a figurativitás meghatározó szerepét jelölő, addig szakadatlanul tűnő vörös fonál valamikor a hetvenes évek végén, nyolcvanas évek elején feslett szét. Ha el kívánnám vetni a súlykot (rá is férne - E.P.²), akkor a szakadás dátumát talán 1981 őszének arra a napjára tenném, amelyen Jovánovics György berlini műtermében eldöntötte, hogy ezentúl reliefeket készít, vagy esetleg arra a pillanatra, amikor Fenyő János fényképész a nyolcvanas évek derekán belépett a szépségkirálynő testéről öntőmintát készítő Pauer Gyula műtermébe. Eltekintve a jelenetek drámaiságától, az életrajzi töréspontokon is túl, a két momentumnak tulajdonképpen egyetlen eleme közös: a gipsz anyaga, amely jellegénél fogva az alak formálásának látszólag akadálytalan lehetőségét kínálta.

A gipsz a hatvanas-hetvenes években a magyar szobrászi kifejezés, ezen belül az emberi alak megjelenítésének egyik legfontosabb eszköze volt. A pop art kedvenc anyagpótléka Magyarországon Schaár Erzsébet hungarocell-gipsz szoborcsoportjaival lépett ki a műtermi modell-létből. Jovánovics György *Embere, Fekvő alakja* a hatvanas évek végéről, Schaár Erzsébetnek a székesfehérvári múzeumban bemutatott *Utcája* 1974-ből, Melocco Miklós *Ady-oltára* 1977-ből vagy Gulyás Gyula portréi a nyolcvanas évek elejéről jelzik, hogy a gipsz mint kifejezőeszköz az emberi alak megformálásában — a köztéri alkotások sajátos emberképével párhuzamosan — a kiállítótermi posztamenseken folyamatosan főszerephez jutott.³

Az említett alkotók számára az anyagválasztás nem csupán azt jelentette, hogy mivel bronzból és márványból nem (vagy nem mindannyian) készíthették el műveiket, az olcsó anyag menekülési útvonalat kínált. Ellenkezőleg: maximális nagyságot és merészséget mutathattak fel a bronzba öntött monumentalitás véglegessége nélkül. A merészség pedig nem kizárólag a

1. Füst Milán gondolatát a szobrászatról idézi Jovánovics György: Test és tér a szobrászatban. *Nappali Ház*, 1998/2, 61-73. o.

2. Esterházy Péter: *Kis magyar pornográfia* című művének (anekdot) fejezetéből.

3. Részletesen lásd: Kovács Péter: *A tegnap szobrai*. 1992, Szombathely

méret kiterjesztését jelentette, hanem a könnyen kezelhető anyagban kimondható avantgárd gondolatokat.

Az avantgárd kibontakozása során felbomlott klasszikus szoboreszmény elemeinek újraértelmezése jellemzi Pauer Gyula figuratív munkáit, aki átfogó pszeudo-elvét szintén figurális műben, a fából készült, de gipsz hatását keltő Maya-szoborban fejtette ki a nyolcvanas évek elején.⁴ Számára és az anyaghasználatban legkövetkezetesebb Jovánovics György művészetében az efemer (vagy efemernek tűnő) anyag a figura és az elgondolás nagyszabású megvalósításának lehetőségét nyújtotta. Roppant elképzeléseik azonban — valóságos és képletes — falakba ütköztek. Párhuzamosan azzal, hogy megadatott számukra a szabadabb alkotás esélye — Jovánovicsnak Nyugat-Berlinben egy ösztöndíjjal, Pauernek pedig a filmes látványtervezés révén — a figurához való viszony a két életművet tekintve eltérő módon ugyan, de átalakult. Az emberi alak pedig ezzel együtt eltűnt a magyar szobrászat főáramából.⁵

(Itt maradt azonban ránk reménytelen mélységekbe süllyedt emberábrázoló emlékműszobrászatunk, amelyről elég Fülep Lajost idéznünk: „Nekünk ezekhez a disztinkciókhoz és ehhez a szobrászathoz tulajdonképpen semmi közünk.”⁶)

A nemzetközi tendenciákban a magyarral épp ellentétes hullámmozgás volt érzékelhető. Míg a pop artot és a hiperrealizmust megelőző avantgárd tendenciák az emberi test és a művészi megformálás között éles határvonalat húztak, addig George Segal, John DeAndrea, Duane Hanson műveiben végletekig mindennapivá csupaszodott a figura.⁷ A hetvenes évek elején a performance művészet és a szobrászat metszéspontján az emberi test ismét fontos szerepet kapott (Gilbert & George, Rebecca Horn), de a megformált, kézzelfogható alak a konceptualista kitérőt követően éppen a nyolcvanas évek elején tért vissza a szobrászi gondolkodás főáramába. Egyik formája a megkínzott, feldarabolt töredék-emberi test, amelynek tág szobrászi vonulata Kiki Smith meg-

4. A ipsz végigkíséri Pauer életét, hiszen pályakezdő szobrászként már első filmgyári feladata az volt, hogy gyártson le száz kupac emberi (gipsz)ürüléket. Lásd *Pergő Képek* 1999/1.

5. Ezt a leegyszerűsített, az életrajzot és az életművet kicsit talán túlságosan nagyvonalúan öszemeső állítást annak ellenére fenntartom, hogy Pauer Gyula munkásságában továbbra is megmaradt a figura.

6. Fülep Lajos: A magyar szobrászat. In: *Egybegyűjtött írások III.*. Budapest, 1998, 121. o.

7. Ez az irányzat sem szűnt meg a hetvenes-nyolcvanas évekkel. Charles Ray *Family Romance* című munkája például 1993-ból a John DeAndrea féle vonalat viszi tovább, és formailag esetleg még a tárgyalt műhöz is köthető. Az ábrázolt négy családtag egyforma nagyságú, egymás kezét fogó műanyagból készült manókenek hatását keltik. *Body Language*. Katalógus, Museum of Modern Art New York, 1999

nyúzott testdarabjaitól Magdalena Abakanowicz vagy Robert Gober különös torzión át egészen a Chapman fivérek borzalomtáráig vezet. A sorozatgyártott — Katharina Fritsch —, a mechanikus bábszerű figurák — Paul McCarthy —, a szabad akarat nélküli gépszerű alakok — Jonathan Borofsky — nyomán az elmúlt két évtized folyamán ismét rendkívül szélesre nyílt az emberi forma játéktere. A mechanikus és megkínzott emberi alakok a nyolcvanas-kilencvenes évek egyik alapkérdését hordozzák: üres, akarattalan-e az emberi test? Erre a leghatásosabb válaszkísérletekkel talán éppen olyan alkotók szolgáltak, akik a formát nem (vagy csak részben) bontották fel, a méretarányok és a különféle anyagok (bronz, terrakotta, fa, stb.) lehetőségeit viszont a legteljesebb mértékben kihasználva a finomabb pszichikai tartalmakra helyezték a hangsúlyt. Antony Gormley saját testének ólomból kiöntött gipszlenomatai, Stephan Balkenhol fából kifaragott durva, festett portréi vagy Juan Muñoz különös térösszefüggésekbe helyezett társalgó alakjai jelzik e vonulat mérföldköveit. Mindhárman a klasszikus szobrászi kifejezés eszköztárából merítenek, miközben a kifejezés válik műveik egyik legfontosabb problémájává: Gormley múmiaszerű öntvényei, Balkenhol sohasem teljesen portrészerű, fából készült alakjai egyiptomi előképeket idéznek. Teátrális, azaz szó szerint a színház kifejezőeszközeivel élő munkáik egyszerre egyéni és transzcendens tartalmak test és objektum közt ingadozó hordozói. Muñoz hármuk közül a leginkább narratív: szobrai a nézés aktusát dramatizálják.

Magyarországon a gipsz és a figurativitás útelágazásánál elveszett fonálvég ehhez az utóbbi tendenciához illeszthetően most újra előbukkant, és az emberi alak — egyelőre legalábbis egy mű erejéig — ismét a magyar szobrászi gondolkodás fókuszába került. Havas Bálint és Gálik András *Tulajdonság* című gipszszobra az elmúlt évek legmerészebb alkotása. A téma banális: iskolai tornasor. A sorban tizenkét megformázott, festett gipszfigura áll, serdülő fiúk, egyentornanadrágban és a kötelező atlétatrikóban, várakozó állásponton.

Időtől és tértől megszabadult, hordozható és abszurd módon tetszőleges helyen felállítható embercsoport sorakozik fel a néző előtt. A gesztusok, mozdulatok, ruhák azonban olyannyira ismerősnek tűnnek, hogy akár kísérletet is tehetünk a tizenhárom - tizennégy éves fiúkról készült portrészor korának meghatározására. Már-már eltűnni vélt tapasztalataink és élménytömegünk statisztikai átlaga szerint minden osztályban volt egy kövér, egy stréber, egy beképzelt, egy laza és egy semmilyen fiú. A nyolcvanas évek közepétől megtűrték a rövidujjas trikókat, az emlékkép ennél csak korábbi lehet. A hajak is árulkodnak: a hatvanas években egyforma a frizura, a tablókön még az érettségizőket is nehezen lehet megkülönböztetni, a hetvenes éveket követően pedig felbukkan egy-egy divatosabb haj vagy épp egy tüske. A *Tulajdonság* kortárs képzőművészetünkben az a régóta hiányzó generációs mű, amelynek műfajhatárokon túlmutató párhuzamait az irodalomban, Garaczi László regényeiben vagy Térey János verseiben találjuk. Az irodalmi példánál maradva: úgy, ahogy az *Iskola a határon*ban is tudjuk, hogy a fiúk első sorakozója idején a húszas évek elején járunk, különböző jegyekből — és persze az alkotók születési évéből — a *Tulajdonság* esetében is kiolvasható, hogy a kép a hetvenes évek végének, nyolcvanas évek elejének Magyarországot idézi.

Egy klasszikus testnevelési tankönyv összes tartásvariációja felvonul: alapállás, vigyázzállás, pihenj!, ruházatot igazíts! és kis terpeszállás.⁸ A tizenkét, különböző testhelyzetben ábrázolt fiúalak tizenkét, egymástól élesen eltérő karaktert testesít meg. Az emlékkép valóság tartalma a jellemrajzban ütközik a szoborcsoport fűzésének logikájával: a tapasztalatokhoz képest „túláságosan” különbözőek az egyes jellemek, a „valóságban” egy ekkora csoportban mindig van egy-két „egyformább” alak. Havas Bálint és Gálik András szobrának kompozíciója — miközben közvetített mintaképei közé elsősorban archaikus (kínai⁹) alkotások tartoznak — a különbségek kiemelését és a hierarchia felszámolását célozza. A tulajdonságok hullámzását csillapító lezárt szem egységes motívuma Havas és Gálik finom tartalmi és kompozíciós ötlete, amellyel a csoport kiszolgáltatottságának érzékeltetése mellett egyszersmind a szobrot is zárt egységgé alakítják. A zárt formában a *Tulajdonság* kimerevített képe feszült pillanatot jelenít meg, amely szabadon illeszthető környezetéhez. Kontrasztként érzékelhető, hogy a heroikus megjelenítés problémáját éppen a zárt kifejezés oldja fel. A közös időben létező, egymás mellé sorolt alakok nem szabadok, testükben múltjuk és jelenük egyaránt kódolva van. A nyitott, eleven, tulajdonságokkal bíró gyermekemberek helyett így kialakulatlanul is saját sorsukba zárt figurák jelennek meg a néző előtt. A szereplőket ismerjük, de nincs felfejtésre váró történet.

A szobor hatása a megjelenített látvány és nézőjének viszonyára épül. Az emlékezetünkben kibontakozó kép nézőpontja e viszony pszichológiai kulcspozíciójává válik, olyan ponttá, amelyről sohasem láttuk önmagunkat, csupán mások — szinte közhelyszerű hatalmi pozícióból — nézhetek bennünket. A hagyományos fotóbeállításához hasonló alaphelyzet részeseivé válunk, bár a pillantás tárgyai nem a kamerának, nem is a mintázónak pózolnak, hanem egy jelen nem lévő tekintetnek. Ez a tekintet a személyes és a történelmi emlékezet által előhívott képre irányul. Sorba állított figurák csoportportréjának segítségével képzeletünkben lepergethetjük akár a XX. század egész történetét: államférfiak, futballisták, cégalkalmazottak, show-girl-ök, katonák, hadifogyók, szépségkirálynők, úrhajósok, tüntetők állnak szemben a kamerával.¹⁰ Ha a képhasonlatnál maradunk, a *Tulajdonság* mégis sokkal inkább privát fotóra, bemozdult, életlen fényképre hasonlít. Az elsüllyedt élményhalmazból kiemelt múltbéli látvány felejtés és emlékezet határvonalán áll. A kiemelésnek ebben a gesztusában pedig a kimerevített kollektív pillanat jelenik meg.

Az egyértelműnek tűnő, teátrális látvány csupa felemáság, ellentét, amelyben mégis határozottan a néző-parancsoló tornatanár szempontja érvényesül. A nézet és a megfelelő távolság megválasz-

8. Kerezsi Endre: *Torna. A tartásos elemek szakkifejezései*. A Magyar Testnevelési Egyetem jegyzete. Budapest, 1992. 186. o.

9. A szerzők saját bevallásuk szerint szemük előtt tartották az agyaghadserg mintaképét.

10. Nemhiába nevezik a tornasornak ezt a formáját a szakkönyvek arcsornak. Pontos meghatározása pedig a következő: "Arcsornban a résztvevők egymás mellett állnak oly módon, hogy a szélességi tengelyeik egyenes vonalat képeznek." Kerezsi, id. mű, 174. o.

tásának kényszere Hildebrand¹¹ szobrászati-térmegjelenítési alapproblémáját, a szobor közel- és távolnézetét hívja elő. A gyakorlatban, azaz a kiállítóterben, a két nézet váltogatása a nézőben nem csupán a szobor térélményét erősíti, hanem tapinthatóvá teszi a virtuális hatalmi helyzetet is. A *Tulajdonság* tornasora egy mini hadsereget idéz, amelynek lelki alaphelyzete az *Iskola a határon* sorakozóinak szituációjára emlékeztet. „Ez a helyünk nem afféle elméleti, jelképes hely volt csupán: konkrétabb és valóságosabb helyem talán azóta sem volt életemben.”¹² — írja Ottlik a csuklózás előtti sorakozónál elfoglalt helyzetről. Ottlik művével a tartalmi párhuzamon túl a művészi (szobrászi) alapkérdés is közös: az emlékből, a kimerevített képből melyik lehet a döntően szükséges részlet és melyik az elhagyható?

A MEO beharangozó reklámjaként elkészített klip furcsa módon tulajdonképpen a szobor és az alapját alkotó kép lényegét ragadta meg, amikor a sor végére állított, gipszfigurának álcázott kisfiút váratlanul kiléptette a többiek mögül. Ezzel az ötlettel, amellet, hogy az élettelen kép életre keltette, a reklám Pygmalion-történeté fogalmazta át a cselekményt (némi kommersz testbló beütéssel). A *Tulajdonság* tizenkét alakra bontva a pygmalioni, örök szobrászi hatásmechanizmust követi, melyben azonban a létezés határát a tekintetek zárt, halotti maszk formája jelöli ki. Emlékezetünk a látványon túl elvégzi a szükséges általánosítást, a szoborról őrzött emlékképünkben rövid időn belül elmosódnak az eleven élethez elengedhetetlen különbségek.¹³

Havas és Gálík a klasszikus szobor mintázási elvei mentén indultak el, miközben ugyanazzal a lélegzettel a szoborként megjelenő emberi alakot is feltámasztották tetszhalotti állapotából. Ezt a korszellemhez egyáltalán nem illeszkedő tettet akkor hajtották végre, amikor a műfajok elválasztása rég megszűnni látszott: az utóbbi két évtizedben a kortárs magyar szobrászat is mintha felolvadt volna az installációban, a néző pedig még abban is elbizonytalanodott, hogy korunkban létezhet-e még egyáltalán szobrászi mű. A *Tulajdonság*on érződik, hogy a két művész örömét lelte a hagyományos és kézzelfogható szobrászati problémák — mitől áll meg egy szobor és mitől válik élővé, hogy néz ki egy térd és miként játszik szerepet a kifejezésben — újrafelfedezésében. Alakjain végigtekintve kétségtelen, hogy ízig-vérig korszerű figuratív szobrászi gondolkodással állunk szemben, amely a magyar szobrászat rég elveszettnek hitt értékeit élesztheti újjá.

11. Adolf von Hildebrand: *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*. Strassburg, 1893.

12. Ottlik Géza: *Iskola a határon*. Budapest, 1982, 109. o.

13. A szoborról őrzött emlékkép művészeti-pszichológiai szakirodalma igen gazdag, a XX. században Freudtól - *Der Wahn und die Träume in W. Jensens „Gradiva”*. Leipzig, Wien, 1907 - Hans Beltingig - *Das Unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*. München, 1998 - terjed.

CSAK AZ APRÓ
KEZDEMÉNYEZÉSEK
LEHETNEK
HATÉKONYAK

A MŰVÉSZETNEK NEM MUSZÁJ MINDIG BIRKAKÉNT VISELKEDNIE...

Beszélgetés Artur Zmijewskivel¹

Erhardt Miklós: *A nemzetközi művészeti élet úgy ismert meg, mint aki akkor érzi jól magát, ha a nézőt lehetőleg reménytelen helyzetekkel, mély egzisztenciális drámákkal szembesíti; néhány munkádat kínzenvedés végignézni. Ez a mostani budapesti kiállítás azonban valahogy a “szublimáltabb” oldaladat fogja meg: ezekben a filmekben mindig van valami menekülési útvonal a bennük ábrázolt helyzetekből. Nem találsz a válogatást egy kicsit puhának?*

Artur Zmijewski: Talán nehéz helyzetek képeit mutatom a nézőnek, de bizonyosan nem reménytelenekét. Maguk a filmek jelentik a belőlük kivezető utat. Kettős üzenetük van: nehéz helyzeteket mutatnak be, ugyanakkor kijáratok is a látszólag reménytelen körülmények közül.

Nem célolok, hogy terrorizáljam a nézőket. Persze radikális nyelvet használok. Ott van például a *80064* című film, amely arról szól, hogy egy Auschwitz-túlélő karján lévő rabszámot újratetoválják. Ez talán a kiállítás legradikálisabb darabja, talán a legradikálisabb, amit valaha készítettem. Az emlékezet radikális módjairól szól, arról, hogy a trauma megfertőzi a testet, bevésődik az agyba és nem hajlandó szimbólummá válni, tehát megszeliődülni, semlegesülni.

Inkább olyan filmekre gondolok, mint a Sétálni mentem, amely hasonlít az itt is bemutatott Szemet szemért-hez, ugyanakkor sokkal kilátástalanabb, és a szereplőket is erősebben manipulálsz.

Csinálhatunk persze egy kis házi versenyt, hogy melyik a durvább, de nem szeretnék benne lenni a zsűriben. Inkább az az érdekes, hogy nekem személy szerint ez nem is radikális nyelv — a meghatározás kívülről jön, a közönség nézőpontját jellemzi. Nekem az, hogy újratetoválok egy rabszámot, nem tűnik túlságosan radikális dolognak. A saját világomban ennél nagyobb szélsőségek is lehetségesek, ami tehát azt jelenti, hogy az én világképemben olyan radikalizmus lehet, amit mások képtelenek elfogadni. Gyakran azt gondolom, hogy a művész, a maga határátlépéseivel, radikális nyelvezetével mégis ártatlan, hiszen a tudomány vagy a politika olyan eseményeket vagy módszereket termel ki, ahol az ember még drámaibb, még tragikusabb helyzetbe kerül. A

1. Az interjú a Trafó Galériában 2008 január 26-án megrendezett beszélgetés szerkesztett és bővített változata. *Radikális szolidaritás*, Artur Zmijewski egyéni kiállítása; Trafó Galéria, Budapest, 2008 január 26 – március 2.

művészetnek nem muszáj mindig birkaként viselkednie, miközben más diskurzusok igen természetesen kezelik a kegyetlenséget, ráadásul egyeduralmi pozícióból.

A 80064 tudomásom szerint az egyetlen filmed, amelyben fizikai változást okozol valaki másnak a testében. Máshol maximum bemutatasz, kiélezel bizonyos szituációkat, talán szörnyű lelkiállapotba hozod a szereplőidet, de fizikailag nem változtatasz rajtuk.

Inkább azt mondanám, hogy egy olyan változás hatásaival dolgoztam, amely már megtörtént ennek az embernek a testén — és a szellemén. Mert ő továbbra is áldozat; nem mondhatjuk így: áldozat „volt”. Tehát semmi újat nem tettem. Csak megerősítettem a státusát. Azzal okoztam volna igazi fájdalmat, ha el akarom tüntetni a számot — mert ezzel megszüntettem volna az önzonosságát. Ha leveszem ezt a számot, ez az ember széthullik, nem létezik tovább.

A tény, hogy fogoly volt Auschwitzban, részévé vált, ettől ember, ez által lesz személy — valaki. Megújítani a számot nem kifejezetten radikális tett: inkább konfirmáció. Az a gyanúm, hogy valójában akkor jött a világra, mikor beletetoválták a számot — azt megelőzően „nem létezett”. Az egész rákövetkező életében csak a szám révén és azon keresztül volt látható — ez volt szinte az egyetlen tőkéje. A szám, és a tábor megalvadt, megfagyott története. Józef Tarnawa tavaly nyáron halt meg — nem rá emlékezünk, hanem a számára; soha egy néző sem kérdezte meg tőlem, mi volt a foglalkozása, hogy voltak-e gyerekei és így tovább. Hihetetlen, hogy mennyire erősnek bizonyult az identitás, amelyet a náciaktól kapott, a rabszámával.

Fogalmazhatunk így, az ő nézőpontjából. Mi van, ha a te szempontodból tekintjük a dolgot? Mi a te szereped, mint „felbujtó”? Mert valójában azt látjuk, hogy valaki a többségből (te, mint lengyel), vagy valaki, akinek kiváltságai és hatalma van (neked, mint művészek), újra beletetovált egy számot egy zsidóba, megismételvén a történelmet.

Nem tudom, hogy zsidó volt-e, sosem kérdeztem tőle. Nem hiszek a nemzeti makulátlanságban. A nemzeti tisztaság nem létezik. Nem ítélem meg a testvéreimet, inkább védem őket. Gazdag hagyományai vannak a lengyelek zsidók elleni erőszakos tetteinek, tehát a helyemen vagyok.

Mi a módszered, mikor olyanokkal dolgozol, akik valamilyen történelmi, politika vagy társadalmi trauma áldozatai, vagy egyszerűen születésüktől sérültek? Hogyan kerülsz közel hozzájuk, hogyan győződ meg őket, hogy szerepeljenek a filmjeidben?

A módszerem az, hogy behatoljak a traumába, vagy legalábbis a perifériájába — mindezt mint egy „mellékesen”. Van egy új módszer a katatón betegek kezelésére: az ölükbe ülsz, tárgyként bánsz velük. Egy idő múlva izegni-mozogni kezdenek, mert kényelmetlenül érzik magukat. És hamarosan kikerülnek a katatón állapotból. Visszatérve az én alanyaimra, természetesen beszélek nekik a szándékaimról. És komolyan odafigyelek arra, amit ők mondanak. Legtöbbjüknek van valamilyen üzenete a többieknek, de nincs esélyük kifejezni, kimondani, publikálni. Én tehát

megjelenhetnek úgy, mint esély arra, hogy a történetüket, üzenetüket megosszák másokkal, hogy letétbe helyezték azt a nagy történet-raktárban. Sőt, abban is biztosak lehetnek, hogy a történetüket hallani is fogják, és így az kaphat valami politikai erőt, hogy változást hozzon, hogy tudást teremtsen, hogy segítse a paradigmaváltás folyamatát. Ezért a javaslataim általában jó fogadtatásra találnak. Van egy másik kulcsszó is: a kaland. Számukra olyan lehet ez, mint valami kaland. Valami ilyesmit kínálok, mint valami utazási iroda. A világ, amelyben élünk, nem hemzseg a kalandoktól. Ami meg van, az nem túl izgalmas. Dolgozhatsz egy nagyvállalatnál, kereshetsz egy kicsivel többet, mehetsz moziba vagy nézhetsz szappanoperákat, olvashatsz és így tovább.

Olvastam valahol, hogy sosem mutatkozol be művészként, sosem beszélsz a művészetről, mikor próbálsz együttműködésre bírni őket. Miért?

Az a tapasztalatom, hogy az emberek félnek a művésztől. Nem értik, mi az. Jobb azt mondani, hogy filmes vagyok és az egyik tévének dolgozom — bármi más jobban megteszi, mint azt mondani, hogy művész vagyok. A művészek valahogy gyanúsak. A közvélekedés szerint lerombolják a valóság rendjét, valami alapvető ellene mondás jellemzi őket. Amiben van valami — a művészet stratégiája, hogy tagadja a nyilvánvalót, hogy kihívást intéz mindenfajta status quónak. Ha valami zöldtet kérsz egy művésztől, akkor valami átlátszót kapsz, vagy éppen homokot... na, ez megijeszti az embereket.

Az írásaidban gyakran azt olvasni, hogy a művészetnek újra kellene integrálnia a társadalomba, visszaszereznie valami gyakorlati, konkrét pozíciót a társadalmi-politikai diskurzusban – hasonlóan tudományhoz, valláshoz stb. Nincs itt valami ellentmondás, hogy miközben ennek a vágnak adsz hangot, te magad lemondasz arról, hogy a saját illetékességi körödben meggyőzd az embereket a művészet hasznosságáról?

A művészet része a valóságnak. Létezhet, működhet, jelen lehet az emberi tudatban valami, ami nem része ugyanakkor a valóságnak? Mi a valóság és mi a művészet? Hol van közöttük a határ? Nem hiszem, hogy művészként kellene reklámoznom magamat. Valójában más a céloim. Amit én szeretnék, az a különböző rendek, mint például a tudomány és a politika rendje kombinálása a művészet rendjével. A vonatkozó diszciplínák képviselőinek fel kellene hagyniuk azzal, hogy ignorálják és lebecsülik egymást, ehelyett el kellene kezdeniük kihasználni a többi diskurzus kínálat lehetőségeit. A leghatékonyabb módszer erre szerintem az, ha korrumpáljuk, elbűvöljük őket, ha folytatunk egy kis szellemi lobbitevékenységet. És nem csak úgy odakiáltunk az embereknek: “Hé! Művész vagyok!” Ez nem elég.

Mi történik, miután meggyőzted őket? Hallottam, hogy fizetni szoktál a résztvevőknek. Mi ennek a szerepe?

Eladják a munkaerejüket. Ez egy egyszerű szerződéses viszony. Ők az alkalmazottaim.

Most mondd, hogy üzenetük van, amit te kézbesítesz. Miért nem ők fizetnek neked?

Hol itt az ellentmondás? Egy író pénzt kap az írásáért, és a politikusok, akik folytonosan az ideológiai meggyőződések szerint változtatják a világunkat, szintén kapnak fizetést. Az írókat az írásaiért fizetik, a dokumentaristát a dokumentumaiért, a színészeket a színészkedésükért. Miért lenne ez másképp itt? Én tehát fizetek a színészeimnek, mert tiszteltem őket, tiszteltem az idejükét és a bátorságukat. Ugyanakkor jól tudják, amit mondanak, gyakran nehéz, váratlan és fájdalmas lehet annak, aki nézi. A fizetés tehát jó alibi a beszélő számára, egyfajta ködösítés. Mondhatják a világnak: „Csak a pénzért csinálom”, ugyanakkor ez az alibi segíti őket, hogy nyíltan és őszintén beszéljenek.

A 80064 című filmben halljuk, hogy a szereplő tiltakozik az újratetoválás ellen, te viszont azt feleled, hogy már beleegyezett – erre feladja. Szerinted végül azért ment bele, mert tényleg egyetértett, vagy mert fizettél neki?

Persze, hogy azért mondtam ígéretet, mert fizettem neki. Üzleti megállapodás volt: találkoztunk előtte, és ő aláírt egy szerződést, amelyben benne volt, hogy 500 Eurót fizetek neki a szám felújításáért. De, ahogy az imént mondtam, ez alibi; igen kényelmes az embernek, ha a valódi szándékait elrejtetheti a pénz mögé. Pénzért dolgozni bevett dolog, tanúbizonyságot tenni, kimondani az igazságot nem az. Ezért nem hiszem, hogy József Tarnawa legfontosabb indoka, hogy megadja az engedélyt, a pénz lett volna. Úgy áll a dolog, hogy elfeledkeztünk ezekről az emberekről, elfeledkeztünk a Holokausztról — persze vannak múzeumok, a budapesti Holokauszt Emlékközpont, a berlini Zsidó Múzeum, a Yad Vashem Izraelben; rengeteg olyan hely van, amely dokumentálja a Holokausztot, de ez egyben a felejtés kényelmes útja is. A felejtés legjobb módja csinálni egy Holokauszt Múzeumot, mert akkor az embernek nem kell többé megtapasztalnia a valódi fájdalmat, csak egy elviselhetővé temperált fájdalmat. Ez azt jelenti, hogy a történelem a múzeumban él tovább. A múzeum első pillantásra egy tárgy-együttes, valójában azonban olyan entitás, amely helyettünk érez, szenved és emlékezik. A múzeum azt a benyomást kelti, hogy nem a test emlékezik, hanem a tárgyak. A cél tehát az volt, hogy megváltoztassuk a módot, ahogyan emlékezünk: hogy fokozzuk a fájdalmat, hogy újra a testet tegyük az emlékezet tartályává, hogy felelőssé tegyük a múltért, hogy restauráljuk a benne amúgy is élő traumával. A trauma ezáltal egy tetoválás megújításának jól látható formáját veszi magára — és külön neve is van: 80064.

A fizetés a te számodra is alibi? Megnyugtatta a lelkiismereted? Valahogy úgy, hogy: „Igaz, hogy nem a legjobb fényben mutatom ezeket az embereket, de legalább fizetek nekik, többé tehát nem az én felelősségem.”

Nem, nekem nincs szükségem alibire, én szeretem a felelősséget. Szeretem, ha nyíltan kimond-

hatom, hogy valami rosszat, erkölcstelent tettem. A szereplőimet pedig sosem mutatom rossz fényben, sosem feketítem be őket, sosem gúnyolódok rajtuk — tisztelem a bátorságukat, amivel elfogadják a felkérésemet. Én és ők is felelősek vagyunk a választásainkért.

Ha nem vagy elég gyors, hogy magadat vádold erkölcstelenséggel, esetleg mások teszik ezt meg. Akkor más a helyzet?

Az embereknek jogukban áll megítélni a másik viselkedését — nekem is, és én is megítélem őket. Gyakran mondom: „Igen, igazad van, ez erkölcstelen, vagy legalábbis morálisan kérdéses.”

Általában mit gondolsz a társadalmi morálról és a politikai korrektségről? Ellenségeid ezek? Teszteled őket, megpróbálsz provokálni azokat, akik a politikai korrektséget tartják manapság a legmagasabb kommunikációs értéknek?

Azt hiszem, a politikai korrektség egyfajta tömeges elfogadás-tréning. Változtassunk a nyelven, és automatikusan megváltozik a gondolkodásmódunk is. Ravasz dolog, mert a vallásos gyakorlatokban gyökerezik, ahol példának okáért az aszkézisnek és a testi fegyelemnek kell a hitet produkálnia. A politikai korrektség által javasolt terminusok performatívak, azaz ahányszor csak használjuk őket, új valóságot teremtünk — a rasszizmus helyett például a kisebbségek elfogadását. Vannak persze határai a politikai korrektségnek — mégpedig a deklarativitás képezte határok, amelyen túl a gyűlölet démonai uralkodnak. Amíg csak „politikai korrektnek” nevezünk valamit, addig tudjuk, az illető kérdés megoldatlan, és jöllehet, „afrikai-amerikait” mondunk, csak boksztot értünk alatta. A változás tehát még folyamatban van. Kicsit olyan ez, mint az *Éneklecke I és II* című filmjeimnél. Éneklés közben a süketek az áthághatatlan másságukat mutatják fel. Hogy valóban elfogadd őket, át kell lépned a politikai korrektség deklaratív dimenzióján és el kell fogadnod a hangok nyelvének — a halló emberek nyelvének — deformációját. És akkor elfogadtad őket, megengedve, hogy amitől mások — tehát a bizarr, deformált beszédük, a hangok iránti közömbösségük — tulajdonképpen rendben van. Olyan ez, mint a romák esetében — az életvitelük teszi őket csodabogárrá. El is fogadnánk őket, ha mondjuk nem adnák férjhez a lányukat tizenhárom évesen. Hívhatjuk őket romának vagy cigánynak, de a politikai korrektségünk mögött elutasítás van. Befogadnánk őket, ha felhagynának azokkal a dolgokkal, amiktől azok, akik. És ez persze lehetetlen.

Hogy jött az ötlet ehhez a filmhez? Mert biztos nem a fenti elméletből indultál ki...

A dolog igen egyszerű, éppen Oliver Sacks neurológus *Látni a hangot* című könyvét olvastam a jelbeszédről, amelyről azt állítja, hogy az emberiség első nyelve, megelőzi a verbális beszédet. Ezt a nyelvet mindannyian beszéljük, és használjuk, mikor a verbalitás nem elégséges. Ott van az agresszió: ezt nagyon könnyű a kezünkkel kifejezni. A szeretetet is célszerűbben és meggyőzőbben fejezhetjük ki gesztusokkal, mint szavakkal. Akkor elgondolkodtam, hogy vajon tudnak-e süketek énekelni — és megcsináltam a filmet, dokumentáltam, ahogy Bach-ot próbál-

nak énekelni. Csak később kezdtem gondolkodni azon, hogy hogyan bánik velük, hogyan közösi ki őket a társadalom és így tovább.

A nézőt is először a kiáltó kontraszt ragadja meg, amely az európai zene egyik csúcspontja és az azt éneklő süketek között feszül...

Pontosan. Bach kantátái, a kompozíció matematikai tökélye, nem a süketek számára készültek. Ha radikálisan gondolkozunk, úgy kell tekintenünk ezeket a kantátákat, mint a kizárásuknak egyszerre eszközét és bizonyítékát. Ha süketek éneklik őket, az maga az egalitarianizmus. Működő demokrácia.

Kicsit menjünk vissza a művészi karriered elejére. Mikor befejezted az akadémiát, olyan fotókat és videókat készítettél, amelyeken magad is szerepeltél. Ezek vizuálisan igen agresszív kísérletek voltak, amelyeken a magad és a kollégáid testét kínoztad és manipuláltad. Ez még azelőtt volt, hogy másokat kezdted volna manipulálni, hogy felvetted volna a kezdeményező és a dokumentátor szerepét. Még emlékszel, miért voltál akkoriban olyan agresszív? A magad képességeit tesztelted, vagy a közönség tűrőképességét, esetleg magát a művészetet?

Hogy agresszív lettem volna, az persze a te értelmezésed. Azért használtam a saját testemet, mert ez volt az egyetlen, ami a rendelkezésemre állt. Ehhez volt közvetlen hozzáférésem. Ezzel analóg lehet, amit két hónapja Palesztinában láttam — éppen a megszállt terület északi részén jártam, Janinban, ahol mindenütt body-building és fitness plakátokat látni. Ez mindig valami válságtünet. Ha nincs befolyásod a kollektív valóság alakulására, ha nem tudod megváltoztatni, akkor a testeden próbálsz alakítani. Az én helyzetem is hasonló lehetett, közvetlenül a tanulmányaim befejezését követően, azaz képtelen voltam a vizuális befolyás gyakorlására. De idővel megtaláltam a módját. Mikor felhagytam a saját testem manipulálásával, lezárult egy szakasz. Annak a jele volt ez, hogy megtaláltam a módját hatékonyan megpiszkálni, megváltoztatni a kollektív módon termelődő képek és narratívák tartalmát.

Mondanál többet a tanulmányaidról? Azóta foglalkoztat ez, mióta olvastam a katalógusodban, és más művészek kapcsán is hallottam Grzegorz Kowalskiról, a mesteredről. Úgy képelem, hogy az ő kurzusa valami különleges hely lehetett az akadémián – valami dionüszoszi ügy, a test mint az érdeklődés középpontja, a testi lényeg közszemlére tétel, mint ennek a szobrászi koncepciónak a lényegi eleme.

Grzegorz Kowalski műterme mindenképpen speciális hely volt. Neki az az elve, hogy a diákok a partnerei, hogy nem butábbak, mint ő, tehát egyenlő helyzetből lehet velük vitatkozni, harcolni. Nem volt egy meghatározott pont, amelytől kezdve már művész voltál. Ahogy beléptél a műtermébe, már művészként kezelt, olyasvalakiként, aki vele megegyező lehetőségekkel és képességekkel rendelkezik. Ugyanakkor azt tanította a diákjainak, hogy sose szigetelődjenek el a közösségüktől — talán ez volt a legfontosabb gondolata. A művész nem valami Nárcisz, nin-

csenek kiváltságai, és kötelessége együttműködni a többiekkel. Kowalski olyan művészeti alkalmazottakat akart előállítani, akik képesek meglátni a közösség problémáit, képesek és hajlandók elkötelezett módon szolgálni azt. Ezt megvalósítani az egyik út egyfajta csoportos gyakorlat volt, amelyben a résztvevők megtanulták tisztelni a kollektív vizuális nyelv nyelvtanát. Ez a gyakorlat a rendezetlen tömeget nyelvi közösséggé tette.

Mi volna szerinted a művészet optimális vagy ideális szerepe a társadalomban?

Ez túl általános kérdés. Lehet, hogy a művészetnek van ilyen szerepe, csak nem vagyunk hajlandók tudomást venni róla. Képzeljük el, hogy veszedelmes gondolatok köröznek a társadalomban, van, aki megfertőződik általuk, és akkor egy csoportnyi művész képes ezt a helyzetet valami idiotizmusba, haszontalanba, Kowalski szép szavával „művészeti környezetszennyezésbe” átfordítani. Ez talán valami kollektív önvédelmi stratégia — feltartóztatni ezeket a veszedelmes gondolatokat azzal, hogy semleges, buta, értelmetlen szemétté tesszük őket. Talán ez a művészet legfontosabb társadalmi szerepe ma, ha nem is tudatos, ha nem is akarjuk elfogadni. És persze, ez a stratégia végződhet úgy is, hogy hasznos gondolatokat semlegesít.

Nagyon gyakran beszélsz „A” művészetről – jóval gyakrabban, mint a saját művészetedről...

Pedig nagyon szeretném kiirtani a szótáramból.

Nem tűnik egyszerűnek.

Mégis jó volna. Ha megtennénk, biztos, hogy valami megnyílna előttünk, mert maga a terminus véd minket attól, ami a tevékenységünk mögött, vagy azon túl lehet. Hát tegyük meg, egy napon irtjuk ki ezt a kifejezést. Hatalmas felszabadulás volna, azt hiszem.

A művészet a társadalom vak ereje, írod valahol, olyan diskurzus, ahol a tudás intuitív módon képződik – ugyanakkor azt is mondd, hogy a művészeknek nem szabadna továbbra is olyan butáknak lenniük, amilyenek, ehelyett képezniük kellene magukat, hogy versenyképesek legyenek más tudásformák képviselőivel. Nem ellentmondás ez? Talán a művészet azért lehet vak erő, mert a művészek nem kénytelenek túl intelligensnek lenni.

Azt hiszem, a művészet olyan diszciplína, amelyet nem teljesen tart ellenőrzése alatt a társadalom, és ennek így is kellene maradnia. A művészetet és a tudományt nem szabad teljesen ellenőrizni, nem szabad teljes felelősséggel felruházni, hagyni kell, hadd kóboroljanak, tévedjenek. Hogy a művészek és a tudósok végezhesenek erkölcsileg kifogásolható kísérleteket — betartva persze a törvényeket. Ha nem gátol minket a felelősség, valóban létrehozhatunk valami újat. A művészet vigyáz erre a szabadságra, kikerüli az ellenőrzést, folytatja a maga kockázatos tevékenységét. Szakadékba ugrik. És ott új tudás várja. A „tudatlan művészt” említetted. Részben azért tudatlan, mert így akarja, részben pedig azért, mert a társadalom felfüggeszti intellektuális kötelezettségeit

— hadd termeljen a művészeti zűrzavar, vagy a veszélyek és kockázatok új tudást.

Értem is, amíg a művészet terrénumán vagyunk, de a tudományt számtalanszor kárhoztatják azért, hogy nincsenek morális aggályai vagy felelősségérzete annak érdekében, ha új tudást akar termelni. A példák Mengelétől az atomtechnológián át a genetikai módosító kísérletekig vagy a klónozásig sorjázna. Hogy vagy mindezzel? Nem lenne szükség mégiscsak valami határra?

Mengele pszeudó-tudós volt, kísérleteinek nincs kognitív értéke, csak arra voltak jók, hogy új módokon kínozzon halálra embereket — egyszerűen gyilkos volt. Ami a többi példát illeti, régóta veszélyzónában élünk, és nem ismerjük a politika szolgálatába állított tudományos vagy ideológiai intervenciók hosszú távú hatásait. Azt hiszem, ez része a felszerelésünknek, egyfajta kockázati szerszámláda. De ami igazán veszélyes, az például a kapitalizmus mohósága, amellyel szolgáljává teszi a tudományt.

Térjünk vissza a művekhez. Tegnap azt mondtad, „hagyományos” képzőművész vagy, lévén, hogy videókat kiállítani manapság nem nagy kunszt. Továbbmenve, azt is mondhatjuk, hogy a munkáid nem igazán tekinthetők formai kísérleteknek, inkább a tartalmuk experimentális. Hogy találtál a film és a videó médiumára? Mit jelentenek ezek a számodra?

A videó és a film teljesen transzparens az emberek számára, olyanok, mintha láthatatlan volnának. Az emberek nem látják, hogy valaki megvágta, amit néznek, hogy esetleg a teljes hangsávot egy stúdióban tették a képek alá, stb. Aki tévét néz, az rá van nevelve, hogy a filmet ne mint a valóság mediált képét tekintse. Én szeretem ezt a transzparenciát, mert nagyon jót tesz az üzenetnek, ami a filmben rejlik. És hogy miért használok videót, és nem mondjuk plasztikát? 1991-ben kezdtem a tanulmányaimat, mikor éppen a kuvaiti háború zajlott; a műteremben rádiót hallgattunk, és így valami közvetlen kapcsolatban voltunk a fronttal, mert egész nap ez ment akkoriban. Közben ott álltam ezekkel az ormótlan eszközökkel, agyag, gipsz, kalapács, vésők — valami aktot csinálhattam, és hirtelen azt éreztem, hogy valami teljes haszontalanságban vagyok. Hogy nem ez a megfelelő mód, hogy hozzászóljak ahhoz, ami körülöttem folyik — a kuvaiti háborúhoz, mondjuk. Talán láttad Werner Herzog dokumentumfilmjét, amit a háború utáni kuvaiti tájról készített. A rendező és a stáb sokat kockáztatott, mikor odamentek — égő olajkutak, minden káoszba süllyedt, amerikai és iraki bombák robbannak, és hasonlók. Na, ilyesmit keresek a videóban. Hogy lehetne ezt plasztikában megcsinálni? Fogalmam sincs. A szobrászat tragikusan alkalmatlan médium.

Ha már a valóság megközelítésének módzatairól beszélünk, mondhatnál valamit a legújabb filmedről, az Ők-ről, amely hasonlít kicsit arra, amit egy másik nagy nemzetközi seregszemlére, a Velencei Biennáléra készítettél (az Ők a documenta 12-re készült), amelynek a címe Ismétlés. Ebben a két munkában látok egyfajta narratív struktúrát, egy drámai kibomlást, ami nincs meg a többiben. Az Ők azért is más, mert ez kötődik a leginkább a napi politikához, egy konkrét nemzet, embercsoport konkrét politikai viszonyrendszeréhez. Ez valami új irány a munkádban? Hogy

jutottál ehhez a témához, amely nem következik logikusan a korábbi műveidből?

Nem hiszem, hogy bármit is erőszakkal tovább kellene vinnem a korábbi gondolataimból. Remélem, nem várod tőlem, hogy mindig sérültekről készítsék filmeket, mint a kilencvenes években. Gondolom, mindenki nagyon unná. Bízom benne, hogy a jövőben is képes leszek szabadon dolgozni, anélkül, hogy mindent a korábbi dolgaimból kelljen levezetnem.

Az elmúlt két — két és fél év nagyon izgalmas volt Lengyelországban. Volt ugye ez a koalíciós kormány, csupa jobboldali pártból állt. Az egyik, a Lengyel Családok Ligája, gyakorlatilag fasiszta. A pártvezér, Roman Giertych lett az oktatásügyi miniszter. Kivette a szexuális felvilágosítást a tananyagból, megcsonkította a kötelező olvasmányok listáját, egyenruhákat vezetett be, és az általa irányított minisztérium rendelte meg azt az iskolai fegyelemről szóló reklámat is, amelyben két csoport diákot látunk, az egyiket a jó tanulók alkotják, akik számára az iskola van, a másikat meg a rossz gyerekek, akik bizony nevelőintézetben végzik. Ezek, és sok egyéb, erősen aktivizálták az embereket — széles ellenállás bontakozott ki a kormány ellen, az újfasiszták ellen, és ezzel együtt a fundamentalista katolikusok és vezetőjük, Tadeusz Rydzyk atya ellen is. Az emberek aktivizálódtak, és nagyon jó volt látni a nyilvános térben megjelenő politikai vágyakat. Ezért volt izgalmas elkészíteni ezt a filmet a Lengyelországot szétszakító politikai eszmékről.

Szóval felállítottad ezt a színpadszerű díszletet, és kialakítottad a szabályokat, amelyek szerint a résztvevőknek harcolniuk kellett a többiek képi reprezentációi ellen. Vannak fasiszták, katolikus nénik, a „szabadság” csoport és a zsidó csoport – meglepve vettem észre, hogy végül is a baloldali „szabadság” csoport volt a legagresszívabb. Ők kezdték szétszabdalni mások rajzait, kivágni belőlük ezt-azt, meggyújtani őket; a többiek csak őket utánozták. Mit gondolsz erről?

Ami agresszióként jelenik meg — a ráfestések, kivágások, a gyújtogatás — valójában a képek nyelvén megfogalmazott állítások. Ahogy a verbális vitában is: lerombolhatom az érveidet, ha az enyémekek erősebbek. Ez nem agresszió, hanem a dolgok megvitatásának legitim módja. És éppen ezt teszik. Érveket cserélnek, csak ezek itt vizuális érvek. A film gondolata, hogy kövesd a képzeletedet, csökkentsd a kontrollt, az öncenzúrát. Azt mondtam a résztvevőknek, hogy teljesítsék be az álmaikat, kövessék az ideológiai képzeletüket. Ha forradalmat akarsz, tessék, ez a megfelelő hely rá. És valóban egy kisebbfajta forradalmat játszottak el. Radikálisan átalakították a környezetükben lévő ideológiai díszleteket a maguk egyszerű szimbólumaival — a kereszttel, a sással, a karddal, a „szabadság” és a „Polin” szavakkal — utóbbi Lengyelországot jelenti héberül.

Hát, inkább tűnt teljes rombolásnak... Szeretnék a bukásról kérdezni. A filmjeidet nézve a bukás különböző formáival szembesülünk: a test bukásától az emlékezet bukásáig. Mit jelent a bukás számodra? Megtörtént valaha, hogy abba kellett hagynod egy forgatást, mert a résztvevők már nem akartak tovább együttműködni veled?

Például a *KR WP* című munkámnál történt — amelyben katonák menetelnek meztelenül —, hogy a forgatás alatt azt mondták: „Egy órát van befejezni!” Ez egyfajta zendülés volt, de el kellett fogadnom az ultimátumot. Tudod, a filmem szereplői és én nem kizárólag udvarias eszmecsereket folytatunk, gyakran küzdünk egymással. Egy ilyen jelenetet benne is hagytam a 80064-ben; ez a konfliktus-alapú együttműködés példája.

De sosem hagytad abba a forgatást?

Nem. Nem az a típus vagyok, aki, ha valaki sírni kezd, hogy „Hagyjuk abba, nagyon fáj!”, akkor azt mondja, „Oh sajnálom, nem tudtam, tényleg hagyjuk abba!”. Az *Isméltés* résztvevőinek például maguknak kellett eldönteniük, hogy mikor lépnek ki a kegyetlen helyzetből, amelybe engedték belekeverni magukat. Tehát ez gyakran küzdelem, aminek ott is van a nyoma a filmekben.

CSAK AZ APRÓ KEZDEMÉNYEZÉSEK LEHETNEK HATÉKONYAK

Beszélgetés Maria Hlavajovával

Eröss Nikolett: *Kurátori munkádat követve szembetűnő, hogy olyan projekteket kezdeményezel, vagy olyanokban veszel részt, amelyek a kortárs kelet-európai művészeti gyakorlatot egy szélesebb nemzetközi kontextusba integrálják. Vajon a kelet-európai művészet integrálása még mindig külön erőfeszítéseket igényel? Miért zárkóztál el a „kelet-európai” kifejezés használatától a tegnapi előadásodban?*

Maria Hlavajova: A kelet-európai művészet egész fogalma rendkívül problematikus. Leginkább is idézőjelben használnám, mert ez a terminológia egyszerűen rossz. Nem hiszem, hogy létezik olyan jelenség, hogy kelet-európai művészet: ezt 1989 után mi magunk találtuk ki. Ha emlékszel, 1989 előtt nem volt Pozsony és Varsó, vagy Pozsony és Budapest között ilyen kommunikáció, hacsak nem politikai nyomásra. Mindez a rendszerváltások után indult meg, szinte egy piaci stratégiaként, annak érdekében, hogy a figyelmet a régióra irányítsa. Nem gondolom, hogy a valamikori szocialista országokban születő művészet megfelelően integrálva lenne. Ha azt kérdeznéd, kinek a felelőssége ez — azt mondanám, a miénk. Több okból is: eleinte arra vártunk, hogy észrevegyenek, felfedezzenek minket, ahelyett, hogy mi magunk kezdeményezők lettünk volna ebben. És mivel a felfedezés elmaradt, egyfajta áldozati szerepet vettünk magunkra, hogy az elmúlt rendszer, a globalizáció stb. áldozatai vagyunk, és nem tettünk proaktív lépéseket.

Szóval úgy gondolod, nincs ilyen értelemben közös alap? Nincs közös háttér?

Nem, nem gondolom, hogy valaha is lett volna. Amink volt, az egy totalitárius rendszer negyven éven keresztül...

Ami mégis sok mindent meghatározott, még azt is, hogy ma hogyan tekintünk bizonyos dolgokra.

1. A *Változó paraméterek - megjegyzések az intézményiségről* című, a budapesti Ludwig Múzeumban Páldi Livia kezdeményezésére megvalósuló konferencia vendége volt e hónap elején Maria Hlavajova, Clémentine Deliss, Joanna Mytkowska és Charles Eshe. Maria Hlavajovával, a hollandiai BAK, basis voor actuele kunst (Utrecht) művészeti igazgatójával ez alkalomból beszélgettünk (E. N.)

Az izoláció ténye volt meghatározó. De erre nem specifikusan poszt-kommunista művészeti gyakorlatként gondolok, nem hiszen, hogy ilyesmi létezne. Amiben osztoztunk, az az izoláció negyven éve, a totalitárius rendszer megtapasztalása, de nem gondolnám, hogy létezik egy ilyen sajátos narratíva vagy hasonló poszt-kommunista művészeti gyakorlat. Soha nem az úgynevezett keleti európai művészettel volt dolgom. Nem tudom, mi az. Meg kell fosztanunk ezt a kifejezést mitikus jellegétől, fel kell ismernünk, hogy vannak jó és kevésbé jó művészek, jó és kevésbé jó kurátorok, és ezt kell minden esetben szem előtt tartani, legyenek azok keleten vagy nyugaton, a Közel- Keleten vagy Dél-Afrikában. Ha ezt a gondolkodásbeli változást elérjük — ti. hogy nem az a kérdés, hogy valaki keleti vagy nyugati-e, hanem hogy jó vagy gyengébb művész, jó vagy gyengébb kezdeményezés — akkor hirtelen az egész helyzet megváltozik.

Visszatérve a tegnapi konferencia témájához: a jól működő intézményi rendszer hiánya itt másféle kuratori stratégiák alkalmazását kívánja meg annak érdekében, hogy a művészeti produktumok máshonnan nézve is láthatóakká váljanak.

Ez így van, de ez attól még nem sajátosan kelet-európai jelenség. Ljubljanában például egy elképesztően jó, nemzetközi kapcsolatokkal rendelkező intézményi infrastruktúra működik. Budapesten rengeteg intézményt találunk; egyik poszt-kommunista országban sincs például Ludwig Múzeum, és azt azért be kell látni, hogy ez egy nemzetközi rendszer része. Sem Szlovákiában, sem Prágában vagy Ljubljanában nincs ilyen nemzetközi, nyugat európai művekre alapozott gyűjtemény. Miért ne használnátok ki az ebben rejlő lehetőségeket?

Talán mert a méret nem egyenesen arányos a kortárs művészeti életben kifejtett aktivitással...

Igen, az intézményi struktúra más téma, mint amiről az előbb a régió kapcsán beszéltünk. Azt gondolom, van kiemelkedő közép- és kelet-európai művészeti termelés, csak a rendszer, a körülmények, amelyek között ezek születnek, eltérnek a nyugat-európai sztenderdektől. Ez a legfőbb eltérés, ha gondolod, ez a közös Közép-Kelet- Európában. De ettől még nem a művészeti gyakorlat specifikus, csupán az a körülményrendszer más, amelyben megvalósul.

Miként vonod be a régió művészeit a projektjeidbe?

Sokat dolgozom velük, de soha nem tekintem őket kelet-európai művészeknek. Roman Ondakról van szó például, aki Pozsonyban él és dolgozik, Pavel Althamerről, aki Varsóban, és így tovább, de ezek a művészek nem a régió képviselőiként lettek kategorizálva. Ha mondjuk Willem de Rooij-jal dolgozom, őt sem hívom nyugat-európai művésznak. Amíg ezt a tudást nem sajátítjuk el, addig semmi nem változik, nem valósulhat meg folyamatos együttműködés.

Nézzük meg ezt a kuratori karrier oldaláról is. A tied ebből a szempontból egészen kivételnek mondható, hiszen úgy vagy jelen a nemzetközi színtéren, hogy eközben nem vesztetted el a régióhoz fűződő kapcsolataidat. Vajon a tény, hogy ez a fajta karrier szokatlan erre felé,

a lehetőségek hiányára vezethető vissza, vagy mindez személyes elhivatottság és erőfeszítés kérdése.²

Személyes elhivatottságról, bizonyos tekintetben személyes ambíciókról van itt szó. Munkám kezdetén sokat gondolkoztam, hogy kitaláljam, mi módon tud ez a két dolog kapcsolatban maradni. A nyugatról érkező kurátorok nem fognak addig a régióban tevékenykedő művészekkel dolgozni, amíg egészen jól nem ismerik őket. Előnyt jelent, hogy én közletről ismerem ezt a területet, tizenkét évig dolgoztam itt, nem csak Szlovákiában, de egész Közép-Kelet-Európában. Most nyugat-európai kontextusban dolgozom, tehát megvan arra a lehetőségem, hogy kapcsolatot létesítsek e két fél között. Nem szabad a lehetőségekre várni, meg kell teremteni őket. Semmi nem jön magától, nem fognak munkát ajánlani csak úgy, ez nem így működik. Hollandiába személyes okok miatt költöztem, nem azért, mert valaki egy kitűnő álláslehetőséggel keresett volna meg. Őszintén szólva, akkor azt gondoltam, hogy hiszen annyi elismert projektet csináltam már, igazán felkérhetnének valamire. Mégis valójában évekig tartott, amíg munkát találtam Hollandiában. Korábban tanítottam egyetemi tanszéken New Yorkban, a Manifesta 3 kurátora voltam, de ez senkit nem érdekelt akkor. Mindez arra vezetett rá, hogy nem születnek másként lehetőségek, csak ha mi magunk megteremtjük őket.

Az életrajzod alapján egyenesen felfelé ívelőnek és nagyon tudatosan tervezettnek tűnik a pályád

Örülök, ha így tűnik...de őszintén szólva, amikor Utrechtben kezdtem dolgozni, a város egyáltalán nem volt művészeti szempontból ismert, sokan csodálkoztak is, hogy mit fogok én ott kezdeni. Másrésztől viszont, ha valami már eleve nem jól működik, akkor nem kell attól tartani, hogy belebuksz — csak jobb lehet. Büszkén mondhatom, hogy mára a BAK² az egyik legdinamikusabban működő művészeti intézmény Hollandiában. Másfajta, arrafelé kevésbé ismert tapasztalataim vannak, szélesebb látóköröm és lehetőségem van olyan művészek meghívására, akik ott még ismeretlenek — de hadd mondjam még egyszer, soha nem közép-, vagy kelet-európaiként mutatnám be őket, az elképesztő ellentmondás volna.

A BAK elődje a helyi művészek fórumaként jött létre. A te érkezéseddel a helyzet megváltozott, nemzetközibbé lett. Nem okozott ez konfliktusokat? Nem hibáztattak azért, hogy elfoglalod a helyet és kizárod a helyi szcénát?

Ez tűnhet ellentmondásnak, és kezdetben valóban az is volt. Hatalmas ellenállásba ütköztem, hatalomátvételt emlegettek, a helyi művészek úgy érezték, elveszítették egy platformot.

És így történt?

2. <http://www.bak-utrecht.nl/>

Nem, nem történt így. Sokszor és nagyon határozottan próbáltam amellet érvelni, hogy a nemzetközi-helyi megkülönböztetést — a sajtóságokat nem feladva — jónéhány szinten le kell bontani, mert ha nem így teszünk, akkor hierarchiát teremtünk, előre sorolva a nemzetközit, másodvonalba a lokálisat. Sok évbe telik belekerülni a nemzetközi körforgásba, de ha mindannyian beismerjük, hogy erre törekszünk, akkor felszámolódik a hierarchia. Természetesen vannak olyan helyi művészek, akiket nem szeretnék kiállítani, de nem érzem annak a kényszerét sem, hogy évente egyszer utrechti művészek munkáiból csináljak kiállítást — nem is teszem. Más lehetőségek is vannak a városiak bevonására a kulturális cserekapcsolatokba.

Említenél néhányat?

Ezek nagyon különbözőek lehetnek. Például sok előadást és beszélgetést szervezünk, sokszor hívunk meg embereket, nem feltétlenül arra, hogy a pódiumról szóljanak, de hogy olyan beszélgetésekbe vonjuk őket, ahol az előadó és a közönség nincsenek elválasztva egymástól. Az elrendezés nagyon különbözik attól, amilyen a tegnapi konferenciáé volt például, hogy az egyik oldalon a pódium, a másikon a hallgatóság kap helyet — ezt meg lehet szüntetni és akkor mindenki egy szintre kerülhet. Felejtjük el a mikrofont is: akinél mikrofon van, az kiemelt helyzetbe kerül a többiekhez képest, ez megint csak hierarchiát teremt. Másféleképpen is lehet ezekkel a helyzetekkel dolgozni. Különösen ügyelünk a saját aktivitásunk dokumentálásának mikéntjére. Kapcsolatban vagyunk az utrechti helyi tv-vel, rendszeresen készítünk filmeket azokról a művészekről, akik a városban élnek vagy dolgoznak, mert szeretnénk nyilvánosságot adni annak, ami ott zajlik. Ezek a felvételek bekerülnek az archívumunkba, ott mindenki számára hozzáférhetőek — és ez tényleg egy elég professzionális dokumentáció. A felsoroltakat csak példának szánom arra, milyen különböző módszerekkel dolgozunk, amelyek az említett megkülönböztetések meghaladására hivatottak.

Beszélgünk a helyi közönségről. Őket hogyan éritek el a programjaitok számára?

A közönség kérdése Hollandiában bonyolultabb dolog. Amszterdamban élek és Utrechtben, ebben a háromszázezer lakosú városban dolgozom, ami tényleg kicsi, de ennek is van egy óriási előnye a központhoz képest úgymond, mivel teljesen másfajta koncentrációt tesz lehetővé. Néha, amikor másra kell figyelniünk, becsukjuk az ajtókat, nem csinálunk kiállítást. Az emberek felismerik, amikor meg akarjuk szólítani őket, és ez az elkötelezettség más lehetőségeit nyújtja számunkra. Hollandiában a városok annyira szorosan kapcsolódnak, olyan közel vannak egymáshoz, hogy szinte egy nagyvárosként működnek. Azt is mondhatjuk, hogy a helyi egyben a holland közönség. Mivel mi egy nagyon kicsi, tulajdonképpen vidéki intézmény vagyunk, meg kellett találnunk azokat a saját utakat, amelyeken eljutunk a közönséghez. Ez pedig nem csak azokat jelenti, akik ténylegesen belépnek az ajtón, de azokat is, akik így vagy úgy, de találkoznak a tevékenységünkkel — olvassák például a kiadványainkat. Meghívók helyett inkább kis kiadványokat jelentetünk meg, háromezret minden alkalommal, ezeket küldjük szét. Arról szól mindez, hogy hogyan tudsz ismereteket közölni arról, amivel foglalkozol, anélkül, hogy elvárnád, hogy a közönség odajöjjön.

Hányan dolgoztok a BAK-ban tulajdonképpen?

Azt is fontos megemlíteni, hogy a BAK-kal — amiként azt a neve is mutatja — alapot, bázist akartunk teremteni, egy minimálisan szükséges struktúrát. Ez nem jelenti azt, hogy kicsiben gondolkodnánk, épp ellenkezőleg: nagyszabású projekteken dolgozunk, amelyek messze meghaladják az éves támogatásunkat. Csupán három alkalmazottunk van, de amikor nagyobb dologba fogunk, az intézménynek megvan arra a kapacitása, hogy felduzzadjon, mivel számosan vannak akikkel rendszeresen dolgozunk együtt, de csak akkor, ha konkrét munka van. És amikor lezajlik az adott projekt, minden visszatér a kiindulási minimumhoz. Ez fantasztikus, hiszen nem cipeled állandóan egy nagy intézmény terhét, aminek az a veszélye lenne, hogy konzumálni kényszerül magát. Ez nem csak a pénzügyi fenntarthatóságról szól, annál is fontosabb, hogy az emberek sokkal inkább motiváltak maradnak így. Amikor együtt dolgozunk — egy évig vagy csak két hétig, nem igazán ez számít, projektje válogatja — motiváltakká válnak és legközelebb újra számíthatunk rájuk. Ez tényleg inspiratív munkamódszer.

Kathrin Rhomberggel együtt a Tranzit³ programigazgatója vagy, amely egy fura lebegő struktúra, flexibilis és produktív, valódi újdonság a régióban. Kivételes lehetőségei és szabadsága van ennek a programnak, amelyeket egyben tovább is ad mások felé. A tökéletes intézmény egy megjelenési formája lenne?

Ebben az értelemben valóban az. A Tranzit szó időn és téren való átlépést jelöl. Lendületesség tekintetében is ideálisnak mondható. Mindemellett az is része a struktúrának, hogy egy nap megszűnik; nem tart örökké. A Tranzit egyfajta mobil egység arra, hogy bizonyos periódusokon átíveljen, de meg is szűnhet rögtön, mihelyst azt gondoljuk, hogy már nincs szükség rá.

Kinek a döntése ez?

Több döntéshozatali szint létezik. Természetesen számolni kell azzal, hogy egy gazdasági társaság, az Erste Bank áll a Tranzit háttérében, olyan felvilágosult gondolkodású emberek vezetésével, akik nyitottak azon új típusú gyakorlatok megértésére, amelyekkel mi foglalkozunk. Például elfogadják, hogy a gondolkodás, mint olyan is támogatható. Ez elég egyedülálló vonás. De a struktúrára visszatérve, mi vagyunk a programigazgatók, mi kezdeményeztük a projektet. Ennek jelenleg három elágazása van: egy Pozsonyban, egy Bécsben, és egy Prágában. Az ottani közreműködők, akik valóban ismerik a helyzetet, ők döntenek arról, hogy az adott helyen mire van igény. Név szerint Boris Ondreicka Pozsonyban, Vit Havranek Prágában és Georg Schölhammer Bécsben. Ez egy nem hierarchikus, autonóm struktúra; egy közösség, akik hisznek és bíznak egymásban. A döntések a közösségen belüli egyeztetések útján születnek meg.

Különbözőképpen is működik e három egység az adott művészeti és intézményi környezetnek megfelelően?

Igen, minden országban egyéni módon. A lokális helyzet érzékeny analízisére építenek és a hiányokat veszik célba.

A projektek értékelése is közösen történik?

Megbeszéljük a projekteket, de alapvetően megbízunk azokban az emberekben, akik csinálják őket. Tudod, én például sokáig éltem és dolgoztam Pozsonyban, mégsem értem már egészen pontosan az ottani közeget. A mi szerepünk Kathrinnal inkább az, hogy a nemzetközi szcénán belül biztosítsunk támogatást. A projektek megbeszélése arról szól, hogy meg tudjuk egymást érteni, nem pedig arról, hogy leszöljük őket. Akik Pozsonyban, Prágában, vagy Bécsben dolgoznak a Tranziton, sokkal jobban tudják, mire van szükség ott, mint azt mi valaha is el tudnánk képzelni.

A Tranzit azt mondja magáról, hogy inkább személyeket vagy kisebb programokat támogat, mintsem intézményeket vagy gigantikus projekteket. Te személy szerint hogyan állsz ehhez a munkamódszerhez?

Nem hiszek a nagy intézményekben. Nem elég gyorsak ahhoz, hogy megértsék, mi is zajlik manapság a művészeti világban. Egyéneken hiszek. Azt gondolom, Magyarországgal is ez a probléma: rengeteg nagy intézmény van itt, amelyek — és ez abszolút a privát véleményem — nem tartanak lépést azzal, ami nemzetközi szinten történik. Azért látom így, mert mintha Budapestnek nem lenne meg a saját története. Emlékszem, hogy amikor először ide érkeztem rengeteg emberrel találkoztam, rengeteg egymásnak ellentmondó történetet hallottam. És ezekből ilyen rövid idő alatt egyszerűen nem lehet összeállítani egy sajátot...

De ez lehetetlen is, amennyiben nincs valamiről előzetes tudásod és az időd is korlátozott. Nem gondolom, hogy ez máshol másként lenne.

Ez így van. Viszont más országokban vannak emberek, akik nemzetközi kapcsolatokkal rendelkeznek és — hadd egyszerűsítsünk — mind a lokális, mind a nemzetközi helyzetet jól ismerik.

Én úgy látom inkább, hogy itt nem a saját történetek hiányáról van szó, hanem arról a képességről, hogy hogyan tudjuk ezeket láthatóvá és érthetővé tenni, egyszerűen, hogyan kommunikáljuk őket.

Ez a fordítás kérdése. Egy nemzetközi kurátornak általában egy-két napja, jobb esetben egy-két hete van egy adott helyszín megismerésére, nincs lehetősége az egyéni sajátságok feltérképezésére. Tényleg nem, hacsak nem építjük át az egész rendszert!

Milyen képességek megléte szükségeltetik egy ilyen moderátori vagy mediátori szerep betöltéséhez?

Bárcsak volna receptem erre! De ha ragaszkodsz hozzá, különböző személyek, művészek, nyilvánosan szerepet vállaló értelmiségiek, írok, kurátorok csoportjára gondolok, akik ismerik Budapestnek azt a bizonyos, figyelemre méltó pozíciókról és művészi gyakorlatokról szóló narratíváját. Az volna a céljuk, hogy a helyi közeget intellektuálisan táplálják, ugyanakkor pedig a nemzetközi vérkeringésbe kapcsolják. Milyen volna, ha a meghatározó nemzetközi szereplőket megismertetnék azzal, ami itt történik?

Említetted, hogy Magyarország gyengén van jelen a nemzetközi színtéren. Itt a pillanat, hogy megkérdezzem, hogyan látod a Tranzit jövőjét? Különösen az érdekelne, hogy Magyarországra is kiterjeszhetőnek tartod-e a tevékenységét.

Valóban izgalmas lenne.

Nagyon diplomatikus vagy...

Nem tudom, hogy ez diplomatikusság-e, de amint korábban már említettem, ez egy komplex folyamat, amelyhez meg kell teremteni a szükséges körülményeket. Úgy látom, roppant nagy szükség van rá. Elsősorban, hogy a kapcsolatteremtés folyamatát segítse, de ugyanakkor a helyi szcénának is egyeztetnie kell arról a bizonyos történetről vagy narratíváról, amiről már beszéltem.

Téged érdekel ez?

Elképesztően. Jónéhányszor megpróbáltam, de valahogy nem találtam meg azokat a pontokat, amelyeket felmutatnék, vagy amelyekkel szívesen dolgoznék. Még nem.

2000-ben a ljubljanoi Manifesta 3 egyik kurátora voltál, amelynek nem volt magyar résztvevője. Végeztél itt kutatásokat ehhez? Ez megint csak a művekhez való hozzáférés kérdése lett volna?

Nem, a hozzáférés biztosítva volt. Több műterem-látogatáson vettem részt, de — és ez nem az itteni szcéna feletti ítélet — nem találtam olyan művészi pozíciókat, amelyek akkor számomra relevánsak lettek volna.

Mik lennének ezek?

A kritikus művészeti gyakorlatok foglalkoztatnak. Politikus művészetnek is hívják ezt, de ez egy zavaros fogalom abból a szempontból, hogy a kritikus művészeti gyakorlatokat gyakran összemossák a politikai eseményeket dokumentálókkal. Lehet, hogy nem mentem elég mélyre ebben a kutatásban itt, de ilyeneket itt nem találtam.

Nem igazán az intézmények környezetében vannak. Lehet, hogy számos intézményünk van, de talán nem ezek az ilyen típusú művészeti gyakorlatok megmutatkozásának elsődleges helyszínei.

Amit igazán hiányolok Magyarországon, azok a produkciós helyszínek. Amint Clémentine mondta tegnap: az elefánt mellett szükséges, hogy egerek is legyenek. Ezeket az egereket hiányolom. Remek dolog, hogy van egy Ludwig Múzeum, de a produktív energia a kis projektekben van. Ezek kommunikálására (nem piacosításról beszélek!) kell nagyobb energiákat fordítani. Ezt általában elfelejtjük, hiszen annyira kimerülünk a projektek megvalósításában, hogy nem marad energiánk arra, hogy kitaláljuk a megfelelő stratégiákat, amelyek mentén eljuttatjuk ezeket a potenciális közönséghez. Vannak lehetőségek olyan emberek meghívására, akikről azt gondoljátok, hogy nemzetközi szinten meghatározó szerepet játszanak. Hívjátok meg őket egy előadásra és ne hagyjátok, hogy egész nap egy kávéházban ücsörögjenek, hanem vigyétek el őket különböző helyekre, műtermekbe, stb. Ez így működik. És ez nem pénzkérdés. Néha csak fel kell hívni azt a személyt és azt mondani: nézze, nagyon tiszteljük azért, amit csinál, szeretnénk meghívni, hogy megismerje az itteni dolgokat és megossza a róluk való gondolatait velünk. A személyek közötti együttműködés az egyetlen útja ennek. Az intézmények a saját létük biztosításával vannak elfoglalva, csak az apró kezdeményezések lehetnek hatékonyak, ők ugyanis nem arra várnak, hogy egyszer főnökök lehessenek, inkább cselekednek, megmutatva, hogy léteznek más lehetőségek is. Komolyan, annyi lehetőség van, amennyit teremtünk.

INTENZÍV PASSZIVITÁS

Beszélgetés Georg Winterrel

Maria Marcos: Mondanál egy pár szót Magyarországhoz fűződő kapcsolataidról?

Georg Winter: A családom anyai ágon Kaposvárról származik, változó nyelvi és kulturális környezetben nőttem fel, gyermekkorom óta folyamatosan úton voltunk, egyszóval tipikus migráns vagyok. A nyolcvanas években kezdett foglalkoztatni családom eredete, először chicagói magyar rokonainkat látogattam meg, majd ezt követően 1988-ban úgy döntöttem, hogy megpályázok egy magyarországi DAAD-ösztöndíjat, amelynek köszönhetően két évet töltöttem itt.

Hogyan kezdte művészettel foglalkozni?

1. Georg Winter nevét a kilencvenes évek elején ismerhette meg a magyar közönség, amikor Lakner Antallal közösen mutatott be műveket, akciókat. A stuttgarti művész a magyar művészeti élettel azóta is folyamatos kapcsolatot tart, többek között az Akademie Schloss Solitude-del együttműködve fiatal magyar művészek számára létrehozta a Subotnik-ösztöndíjat, amely valójában egy szubverzív konceptuális mű. Akárcsak a Goethe Intézetben most bemutatott installáció, amely az általa kifejlesztett Ukiyo Camera Systems technológiára épül. Olyan technikai képrögzítő és lejátszó eszközök, fényképezőgépek, filmfelvevők, videokamerák és magnók együtteséről van szó, amelyek első látásra diszfunkcionálisak, mivel tömör fából készültek, csak formájuk idézi a valós tárgyak külsejét. Az installáció metanarratív kerete és a megnyitón lezajlott performansz azonban rávilágít a koncept lényegére, ti. arra, hogy e tárgyak egyáltalán nem használhatatlanok, hogy ezen abszurdnak tűnő képrögzítési tevékenység nemcsak a médiához fűződő viszonyunk ambivalenciáját képes kíméletlenül szelíd humorral leleplezni, hanem felvillantja egy kritikus, alternatív és autonóm képteremelési mód lehetőségét technikafüggő korunkban. A tárgyakhoz való fizikai és mentális viszonyunk válik meghatározóvá, mindennapi képteremelési és fogyasztási szokásaink újraértelmezésének esélyét nyújtva ezáltal. Egy Ukiyo kamerát kézben tartani kevesebb, mint a semmi – állítja Winter –, mert a technológia képes a hagyományos képrögzítő eszközök immanens elvárásainak és konvencióinak halmazát visszaépíteni. Ez tehát egy retrográd stratégiát alkalmazó technológia, amelynek használata nem könnyű. A létrehozott képek, felvételek hagyományos módon nem láthatók, csak a rögzítést végző személy pszichofizikai és a használat aktusa által átlényegített közösségi térben léteznek.

A művészeti akadémiák számára nem voltam kimondottan jó nyersanyag, mivel nem tudok sokáig egy helyben maradni. Először reklámgrafikát tanultam, amelyet megszakított a kötelező katonai szolgálat. Ezt polgári szolgálatosként vészeltem át egy szellemi fogyatékosokat gondozó intézetben, ugyanis — akárcsak nagyapám, aki magyar honvédként harcolt a második világháborúban, és a háború egy adott pontján félreértésből vagy a kiugrási kísérletek miatt nem tudta milyen irányba fordítsa fegyverét — azt mondtam a sorozáskor, hogy én nem vagyok alkalmas a fegyveres szolgálatra, mert nem tudom, merre kell lőnöm. Ezt követően a stuttgarti művészeti akadémiára jártam, ahol kevés időt töltöttem, sokat utaztam, majd posztgraduális tanulmányokba és kutatásba kezdtem, és mivel akkor nem létezett intermédia tanszék, főként filozófiával, Wittgensteinnel és Spinozával foglalkoztam.

Ez azt jelenti, hogy elméleti szövegeket írtál, publikáltál?

Nem, talán egy-két rövid humoros és a Zen hatását tükröző szövegtől eltekintve, a hegyi kakasról például... Én passzív, mondhatni retrográd teoretikus vagyok, hiszen úgy gondolom, hogy nagyon sok ember van, aki ír, publikál, de az is fontos, hogy valaki elolvassa ezeket, tehát kicsit a termelés ellenébe szeretnék ezzel menni, a mostani kurzusomon például főként olvasni tanítom a diákjaimat. Olyan stratégia ez, mint az Ukiyo Systems, hiszen ha az ember kevesebbet termel, az még nem jelenti azt, hogy kevesebbet is dolgozik, lehet, hogy tevékenysége ezzel együtt sokkal intenzívebb. A mi kultúránk a felhalmozásra épül, és ez igaz a művészeti tevékenységre is. Egyre több művet, katalógust, kiállítást szeretnének előállítani, én viszont úgy látom, hogy a kevesebb de egyben „sűrűbb” irányába kellene tartanunk, mint a Zenben. Öregkoromra például szeretném, ha egyetlen kamerám maradna, tehát a termelés konstruktív elkerülésére gondolok.

Milyen módszert javasolsz ehhez?

Bizonyos értelemben azon konvenciók dekonstruálását, amelyek a művészetben fellelhetők, a kapitalista kultúratermelés gondolatát például, amellyel én az ökonomikus művészetmodellt állítanám szembe. Lehet, hogy nem a termelés motorját képező újat kellene folyton hajszozni, hanem ugyanazt a mozdulatot számtalanszor megismételni. Bár, őszintén szólva, e módszer alkalmazásában még magam is nagyon kezdő vagyok.

Mikor és hogyan kezdődött az Ukiyo Systems?

Már a nyolcvanas években, magyarországi ösztöndíjam idején kísérleteztem a *Bugac Puszta Tévécstornával*, így azt is mondhatnánk, hogy gyökerei Magyarországra vezetnek, ám ezen a néven 1993-ban született meg, amikor egy fejlesztőirodát nyitottam. Ez az „intézmény” megteremtette annak lehetőségét, hogy a társadalommal a művészettől független csatornákon keresztül kerülhessenek kapcsolatba, persze az elején rengeteg félreértés kíséretében történt ez, például voltak, akik hagyományos tévékészülékeiket hozták hozzám javításra. Az Ukiyo fő tartalma a részvétel, az a kérdésselvetés, hogy ki az, aki kezeli, emiatt pedig médiumnak, és nem múzeumi tárgynak tekintem.

Nem is tudod elképzelni múzeumi kiállítási tárgyként?

De igen, megtettem például a kölni Ludwig Múzeumban, ahol a mű konkrétan a múzeumi konvenció-rendszert, annak merev szabályait — mint például a fényképezés vagy érintés tiltását — tematizálja azáltal, hogy az emberek használhatják a múzeum terében az Ukiyo eszközöket. Vagy említhetném azt a munkámat, amelyben egy máltai mentőcsoport által kitalált eszközt használtam fel, amelyet eredetileg barlangi mentésre dolgoztak ki. Ezt én a múzeumban úgy installáltam, hogy a befogadó a platóni barlangmetaforából való menekülésre használhassa. A kontextus tehát mindig nagyon lényeges.

Felfogható-e viszonyulásod kritikai attitűdként, és ha igen, mire irányul?

Talán igen, de nem annyira a művészetre, mint inkább a társadalomra vonatkozóan, pontosabban annak kritikájaként, ahogyan a társadalomban fellelhető eszközök összességét használjuk. Munkám például nem kritikája a filmnek, amit egy nagyon sokféleképpen előállítható pszichoemotív társadalmi konstrukciónak tekintek. Nagyon szeretem például Godard-t, sőt nekem is van egy-két „igazi” rövidfilmem, videóm.

Ironikusnak tartod a munkáidat?

Nem, inkább humorosnak, ami abból is adódik, hogy a technikát használó ember képét találok humorosnak. Ez akkor válik nyilvánvalóvá, amikor például egy meztelen emberi testet látunk mondjuk egy szál cipőben. De semmiképpen sem viccesen, hanem a humor lényegretörő lassúságával szeretnék fogalmazni, mert nem akarnék ideologikus prófétaként fellépni. A keretek váltása által igyekszem megőrizni a humor és kritika közötti egyensúlyt.

Nagyon érdekelne, hogyan határoznád meg a „médiaművészet” tartalmát, és műveid miképpen viszonyulnak ehhez? Van-e egyáltalán e fogalomnak értelme?

Ez egy nagyon jó kérdés, mert én azt gondolom, hogy ez egy téves fogalom. Műveim sokak számára nem eléggé „technikaiak” ahhoz, hogy médiaművészetnek tekintsék, és erre magam sem vágyom. A *média* számomra a köztességről és főként az emberek köztes teréről szól, segít megértenünk egymást, tehát én magát a művészetet médiának² tekintem. Ha valaki technikai

2. Tekintettel arra, hogy az interjú angol nyelven készült, a mondatrészt szó szerint: „...so for me art in its deeper sense is media”. A fordításban azért használjuk a latin többes számot, hogy egyrészt elkerüljük a magyar terminológiában néha leegyszerűsítő módon alkalmazott médium=hordozó megfeleltetést, másrészt mert Winter munkásságáról elmondható, hogy több médiumot, ill. közeget (pszichofizikai, társadalmi, biológiai) használ fel egyidejűleg, harmadrészt pedig mert a „médiaművészet” fogalmának kritikájaként így nyer értelmet. MM

médiумokkal dolgozik, két dologgal kell számolnia: egyrészt a közönséggel, aki fizikai testtel és szemekkel rendelkezik, másrészt egy képtermeles rendszer jelenlétével. Fenomenológiai értelemben, amikor egy médiamunkát a befogadó megtekint, valójában a vetített fényt fogadja be, amelyet utólag dekódol. Ám hogy ez sikerül-e neki, nagymértékben függ fizikai állapotától, előfordul, hogy egyszerűen nem látja, amit mutatnak, mert fáradt vagy másra van hangolva. Én sokszor próbálok akár fizikai értelemben is, például a szemvidítófű alkalmazása során a néző szubjektív látására hatni, mert úgy gondolom, hogy ezek a belső képek semmivel sem érnek kevesebbet, mint a kivetített technikai képek. Ugyanakkor e technikákkal egy kicsit meg is változtattam bennük azt, ahogyan a világot látják, és úgy érzem, ez a legtöbb, amit a művészet elérhet: hozzásegít, hogy kiléphessünk egy pillanatra a mindennapi élet és vizualitás megszokott tapasztalatából.

Van-e, s ha igen, milyen a kapcsolat az Ukiyo és más projektjeid között?

Igen, ez egy fontos kapcsolat. A fő projekt, amelyen húsz éve dolgozom, a Brigade Partisan Hessler, egy 1984-ben alapított performanszcsoport, amely a kapitalista társadalom nyomására gyakran kénytelen pénzkereséssel is foglalkozni, viszont mi ezt túlélőtechnikává fordítottuk át. Performanszaink privát terekben zajlanak, néha nagyon kevés néző előtt, az Ukiyohoz hasonló retrográd stratégia mentén. De amióta tanítok, ez egyre inkább háttérbe szorul.

Oktatói munkádat is műnek tekinted?

Természetesen. Néhány éve egy public-art tanszéken tanítok Nürnbergben. Ez itt például egy Prágában kiállított művem, amely valójában tanításkor használt bőröndöm tartalmából áll, ez azt hiszem, egyben szemlélteti a módszeremet is.

Azán vannak a pszichoaktív anyagokra épülő munkáid...

Igen, a *Bioagit*, amely az *Ukiyo Orvosi Ellátás Média- és Művészetpihentető* szolgáltatása. Készítettem korábban egyszerű lazításra, alvásra épülő műveket, művészetileg vagy társadalmilag fertőzött berlini helyszíneken, majd áttértem a szemvidítófű alkalmazására. Engem az éberség és koncentráció szintjei érdekelnek, amelyeket szobrászi nyersanyagként tekintek, mert a konvencionális művészeti felfogás mindig egy szürkén semleges befogadóképpel dolgozik, azt leginkább mennyiségileg értékeli, úgy például, hogy egy kiállításon sokan, vagy kevesen voltak-e. Én ezt szeretném árnyalni, illetve azt kutatni, hogy a társadalmi interakció hierarchikus szerkezetében hogyan lehetne a befogadót a folyamat egyenértékű résztvevőjévé emelni a különböző eszközök, a test mozgása, társadalmi kollektív interakció vagy akár az ópium, az ephedrin, a marihuana, stb. használatával. Ilyen például a *VapSorber* című munkám, ami egy eredetileg fotográfusoknak tervezett nagyméretű autó átépítésével született. Ebbe egy párologtatót szereltem, amely segít a fotósoknak, hogy leküzdjék azokat a kulturális intencióikat és motivációikat, amelyek agresszivitása militarista jellegű.

Ezt a társadalmi és kulturális tudatosságot a biológiai test felszabadítása és éberré tétele által kívánod megvalósítani?

A társadalom összes intézményében megvan a bezáródásra való hajlam, és nagyon nagy energiát, koncentrált passzivitást és sok erőt igényel, ha a dolgokat nyitottnak szeretnénk megőrizni. Én erre törekszem.

A VÁRATLAN MAGVAI

Beszélgetés Anetta Mona Chisával és Lucia Tcakovával

Turai Hedvig: *Az emlékezettel és a szocialista múlt maradványaival kapcsolatos komoly problémákkal foglalkoztok. Mindezt a nemi szerepek szűrőjén keresztül, látszólag könnyed hangvétellel tesztitek. Alternatív, némileg fordított politika- és történelemképet mutattok. Tudatos feminista taktika áll emögött? A férfi diskurzus ironikus kisajátítása ez? Némelyik munkátok könyvekhez nyúl, olyan könyvekhez, amelyeket valaha erős tisztelet és elismerés övezett, mint Marx Tőkéje vagy Darwin evolúciós elmélete és Az ember származása és a nemi kiválasztás. Hogyan és miért választjátok éppen ezeket a szövegeket a történelem feldolgozásához?*

Anetta Mona Chisa és Lucia Tcakova: Ahelyett, hogy elismert és kanonizált feminista stratégiához fordulnánk, inkább az ellenállás kevésbé felismerhető és kimutatható taktikáit keressük. Jobban érdekelnek bennünket a láthatatlanság taktikái, illetve, hogy hogyan kerüljük el, hogy saját kritikánk tárgya asszimiláljon bennünket és magunk is azzá váljunk, amit kritizálunk. Számmunkra a feminizmus inkább dilemma, fikció, vagy egy szócikk az értelmező szótárban, mintsem munkamódszer. Ráadásul szerintünk a kisajátítás is csak a birtoklás egy formája, ami pedig a patriarchális rendszer találmánya. A kisajátítás nem szünteti meg a dominancia viszonyrendszerét, csak a szereposztás változik. Mi jobb szeretünk lopás és ellenszegülés útján működni: amit kölcsönveszünk, azt elrontva adjuk vissza.

Munkáinkban szeretjük megingatni társadalmunk történelmi, tudományos és filozófiai tartóoszlopait, hogy repedések keletkezzenek, amelyekben más lehetséges világrendek magvai vethetők el. Mivel világunk, különösen a történelme, szavakból épül fel, a változás előidézéséhez olyan szavakat keresünk, amelyek képesek fordulatot hozni: pl. pletykák, viccek, mantrák, varázsigék, szóbeli történeti források stb.

Az ember származása és a nemi kiválasztás (2010) című videómunkánk Darwin fejlődéselméletét — az emberiség múltbeli és jelen állapotáról alkotott képünk egyik fundamentumát — állítja középpontba. A videón végignézhetjük, ahogy korunk világnézetének egyik alapvetése a “suttogó propaganda” áldozatává válik. A tudományos alapigazságok szájhagyomány útján való terjedése itt inkább a személyes élmények és értelmezések továbbadásaként működik. A Nagy Elmélet így saját maga költői és bugyuta változatává alakul.

A tőke: varázssreceptek szerelemre, boldogságra és egészségre (2006) című videó hasonló módon a szavakban, illetve azok olvasataiban és értelmezéseiben rejülő alkímiával foglalkozik. A *Das*

Kapital-t egy jövődomondó (afféle népszerű futurológus) gondjaira bíztuk, hogy ezt használja jövődőléséhez. Marx írásaiban próféciákat keresni olyan performatív eljárás, amely képes az általa értelmezett tárgy átformálására.

Készítést éreztünk, hogy frissítsük az elterjedt nézetet, mely szerint Marx itt a mi térségünkben egy kellemetlen szellem, aki még mindig a tegnap és a holnap között hánykolódik a purgatóriumban. Érdekes volt felfedezni, hogy a személyes jövőt mindig a kollektív múlt kondicionálja, illetve, hogy a közös jövő hogyan képes az egyéni múltat alakítani.

Az idei Velencei Biennálén a munkáitok a román pavilonban szerepelnek Ion Grigorescu kiállításával egybekötve. Milyen spirituális vagy intellektuális közösséget érezték Grigorescuvál?

Bár különböző generációk művészei vagyunk, és más-más traumákkal és élettapasztalatokkal kell megküzdenuk, mégis úgy érezzük, közös nevezőn vagyunk Ion Grigorescuvál. Számunkra ő egy szomatizált krónika, napjaink szentjének tökéletes megtestesítője. Csodáljuk a képességét, hogy el tud szakadni a világi szenvedélyektől és elvárásoktól, ugyanakkor képes alapjaiban reflektálni a világra. Szabadon gondolkodó ember, kifinomult művész, igazi eszménykép.

Munkáink formai hasonlósága főleg abban nyilvánul meg, ahogy a testünket használjuk, illetve gyakorlataink performatív, kitartó voltában és kétes kimenetelében. Mindemellett művészetünk lényegét és tárgyát egyaránt a szabadság eszméje és a világ önmagunk átalakulásán keresztül a metamorfózisa iránti vágy fűti.

A Velencei Biennálén az öklöt használtátok szimbólumként. Az ököl vagy bokszesztyű formájú léggömb mozgó, instabil, könnyű szoborként működik. Egyszerre fétistárgy és szimpla léggömb. Történelmi szimbólumként fogjátok fel?

A felemelt ököl a tiltakozás egyetemes szimbóluma, amelyet a történelem során számtalan (sokszor ellentmondásos) csoport alkalmazott, a baloldaltól a feministákon és az anarchistákon át a jobboldalig és a fekete nacionalistákig stb. Közismerten a küzdelem, az ellenállás, a düh és a változás iránti vágy jelképe. Az égre mutató ökölbe szorult kéz az emberi engedetlenség archetipikus képe, a Babilon-komplexus tünete, a gyengék erejének, a bátorságnak és a hiúságnak a szimbóluma. Mi tisztavirág életű felfújható szoborként, óriási, "ártalmatlan" játékszerként értelmeztük újra ezt a jelképet. Olyan, mint egy tömegek szórakoztatására készített tárgy, amely felfedi a forradalmak szerencsétlen kimenetelét, illetve a bennük rejlő lehetőséget, hogy szórakoztató, jól eladható látványosság, szabadidős tevékenység, hobbi válhasson belőlük.

A performansz bábjátékhoz hasonló formát öltött, amelyben a tárgyat zsinóron rángatják. Esetünkben a zsinórok kölcsönös függőségi viszonyt teremtenek, egy (fizikai) erő által dominált kölcsönös irányítás révén. Az akció fordított bábjátékká alakul, melyben a "marionett" egyúttal maga a kéz, amely a zsinórokat mozgatja, míg mi a zsinórok végén afféle élő bábok leszünk. A

bálványimádás és a képrombolás összjátéka felhívja a figyelmet a fennhatóság és a felforgatás, a remény és a rezignáltság közötti ingoványos területre, paradox viszonyt teremtve a követők és az eszme mindenek felett álló hatalma között. A kérdés, amelyet itt fel szeretnénk tenni, a következő: hogyan szabadítható fel az ellenállás és a tiltakozás saját reprezentációinak béklyójából, ideológiailag tárgyiasított és kereskedelmileg fetiszizált képmásuk terhe alól? Létezhet-e forradalom kép nélkül?

Az egész kiállítást felülírtatok egy narancs felirattal, amit a kiállítás egészét egy plusz jelentéssréteggel felruházó gesztusnak tekintek. Ahogy azt állásfoglalásokban is említetek, Ion Grigorescuval egyeztetve tettétek ezt. Miért éreztétek szükségét ennek a feliratnak, és milyen volt a fogadtatása?

A *Performing History* projekt kezdettől fogva megrendezett kurátori kiállításként működött, és a művészeket (Ion Grigorescut és minket) egymástól függetlenül hívták meg, hogy a kurátori csapat által elképzelt témával egybevágó művekkel járjunk hozzá a koncepcióhoz. A végleges installáció kizárólag a kurátorok keze műve volt, ami bennünket kellemetlen meglepetésként ért és komoly csalódást okozott: merkantilista gondolkodást tükröző vérszegény összeállítás lett. Sem mi, sem Ion Grigorescu nem tudott azonosulni ezzel a megalkuvó bemutatásmóddal, amely nem volt képes átlépni a kereskedelmi kiállítások elfogadott keretein. Mi megszoktuk, hogy holisztikusan, egészében szemléljük a kiállításokat, és azt vártuk, hogy egy olyan erős és pontosan megfogalmazott koncepció, mint amilyen a *Performing History* volt, a kiállítás felépítésében is kifejezésre jut. Véleményünk szerint a kurátorok figyelmen kívül hagyták ezt a feladatot, és belefúlldtak a sok szervezésbe, miközben “elfelejtették” megrendezni a kiállítást. A kurátorkodás nem pusztán arról szól, hogy képeket nagyítunk és tárgyakat helyezünk a falakra meg a térbe; sokkal inkább “Gesamtkunstwerk”, egy világos lényegű szilárd organizmus megkomponálása kellene, hogy legyen.

Ámokfutásunk oka tehát az volt, hogy szükségét éreztük kifejezni a kiállítás megrendezésével kapcsolatos egyet nem értésünket. Azért tettük, mert úgy hisszük, hogy egy kiállítás nem egy art fair standja, s nem is gyakorlókönyv (elfogadott minták gyűjteménye), nem kiképzőtábor, nem kirakat, nem fogadóiroda, nem mauzóleum, nem eladó, nem a kontroll és a dominancia játszótér, nem raktár, nem a divat áldozata, nem munka, nem engedelmes, nem az arany orosz-lán lakosztálya, nem politikailag korrekt, és nem kötelezettség. Azért tettük továbbá, mert úgy hisszük, hogy egy kiállítás manifesztum, fehér folt a térképen, alkimista recept, csatatér, kollektív orgazmus (nem maszturbáció), a váratlan magvainak elvetése, rettenthetetlen, műalkotás, időzített bomba, a lehetséges balsiker elfogadása, álmok könyve, konfliktusok mezeje, trójai faló a világrendben, prófétikus úr, az utópia kísértete.

“Szavakkal operáltok”, azaz alapvető fontosságú számotokra a performativitással, a kommunikációval, a szavakkal való munka. A román pavilon falait és a kiállított munkákat beborító felirattal performatív módon használtátok a szavakat, mintegy csatatérré változtatva a pavilont.

Ugyanakkor ez a motívum tekinthető a pavilon homlokzatát borító falfelirat, a Pareto-elv, 80:20 folytatásának is. Mit gondoltok arról a paradoxonról, hogy még a pavilon ilyenformán való visszafoglalása is, ahogy aposztrofáltatok, beleilleszthető a kiállítás és a biennálé rendjébe?

Az általad említett paradoxon az egyik legfőbb gondunk. Elkeserítő és dühítő, hogy minden látható tiltakozást maga alá gyűr és bekebelez a spektakulum, ez a csillapíthatatlan étvágyú polip. Eddig még nem sikerült megmenekülnünk tőle, de sohasem adjuk fel.

Sipos Dániel fordítása

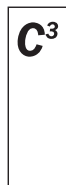
Az írásokat gondozta: Beöthy Balázs, Erőss Nikolett, Mélyi József

A kötetet szerkesztette: Beöthy Balázs

Grafikai terv: Bartha Sándor

Mester Nyomda, Budapest, 2011

ISBN 978-963-88792-1-9



Kiadja a C3 Alapítvány



A könyv megjelenését a Nemzeti Kulturális Alap támogatta



*Nemzeti
Kulturális
Alap*

ri
hagyományos
legfontosabb
előtér
szerepet
különböző

szobrászi

George mégis
kifejezés
avangárd
váltak
melyik

látvány
anyag jelenik szö
két
avangárd
allunk
műtűnő cími János emlékezet
időben fegyveralkotások
arukodrak választásokkal

őseget eiv
hatalmi
zobor
tulsagos problémák kínai9

vanas
maradva tulajdonképpen
szobrászat
tartalmi frük készült
elmúlt azaz

melysegrakie
fából éveken