



POLIFÓNIA

A társadalmi kontextus mint médium a kortárs magyar képzőművészetben



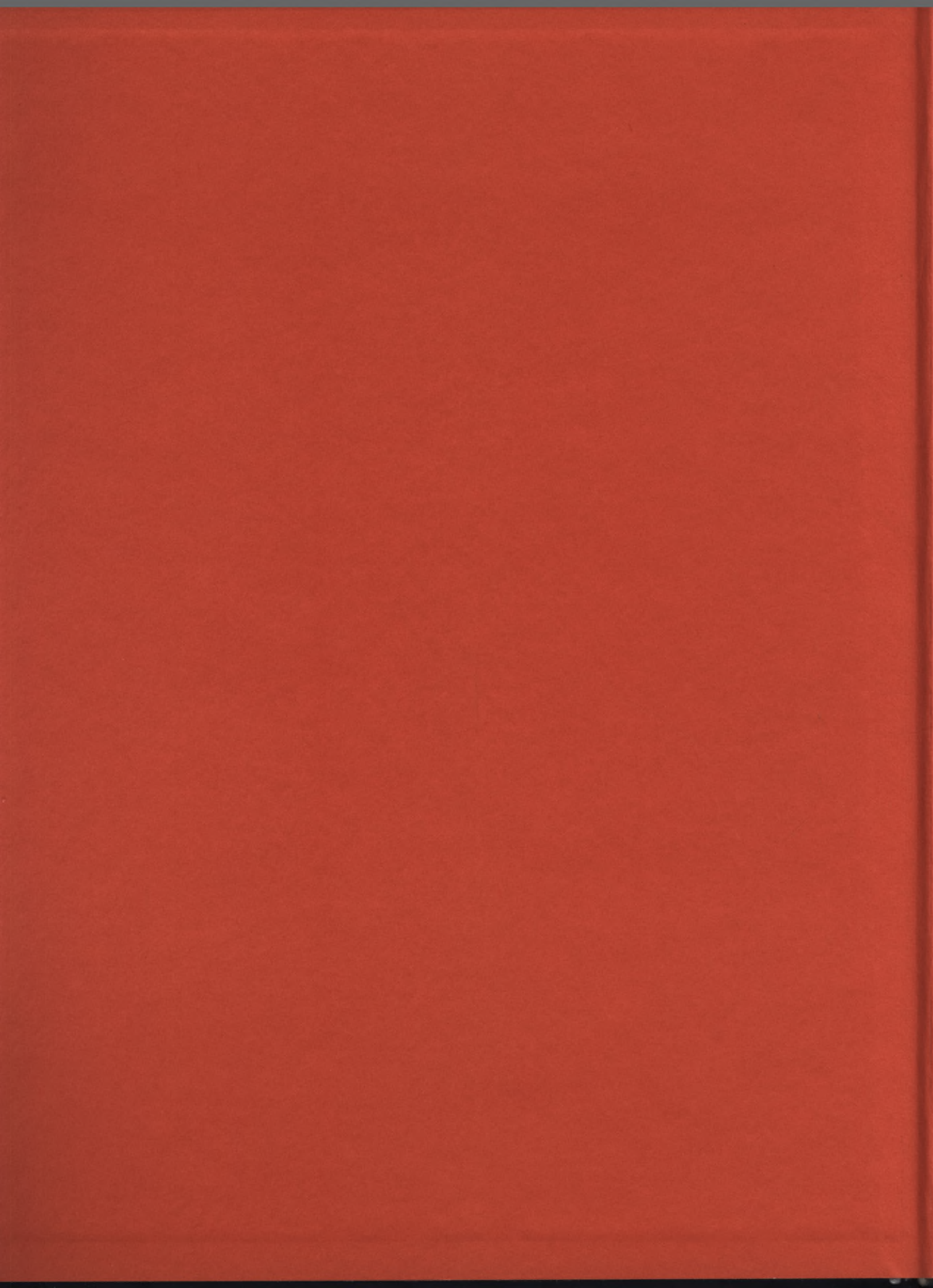
POLYPHONY

Social Commentary in Contemporary Hungarian Art



SCCA – Budapest

POLIFÓNIA 1993



POLIFÓNIA / *POLYPHONY*

P O L I F Ó N I A

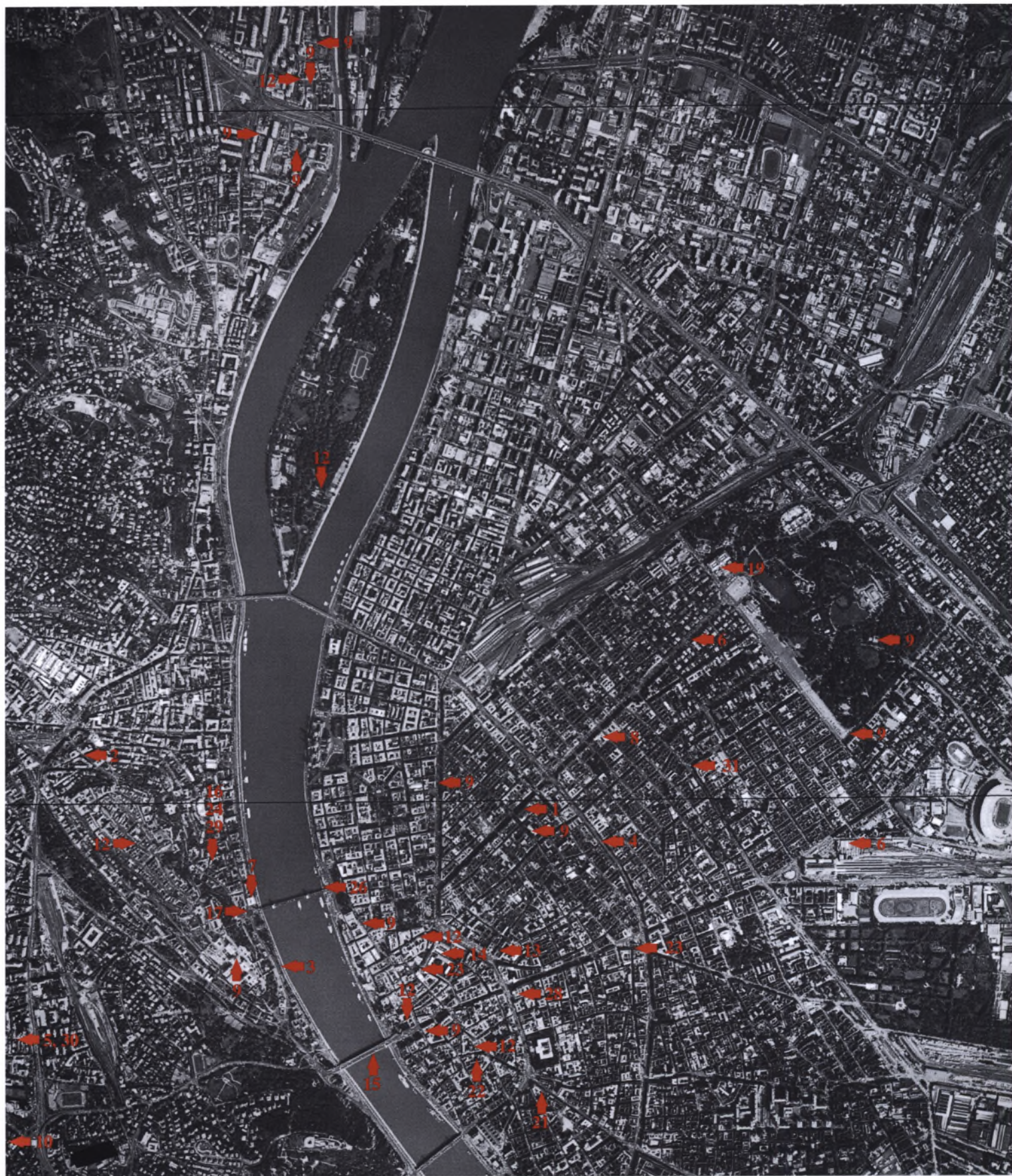
A társadalmi kontextus mint médium a kortárs magyar képzőművészetben
1993. november 1 – 30. Hely-specifikus művek és installációk

P O L Y P H O N Y

*Social Commentary in Contemporary Hungarian Art
November 1 – 30, 1993. Site-specific works and installations*

Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központ – Budapest éves kiállítása 1993
Soros Center for Contemporary Arts – Budapest, Annual Exhibition 1993

1. BEÖTHY Balázs
2. BUKTA Imre
3. CSÁSZÁRI Gábor
4. EL-HASSAN Róza
5. EPERJESI Ágnes
6. GERBER Pál
7. HEGEDŰS 2 László
8. INTERMEDIA Tanszék
9. JÚLIUS Gyula
10. KICSINY Balázs
11. KISS Ilona
12. KOROKNAI Zsolt
13. KOVÁCS István
14. KUNGL György
15. LAKNER Antal
16. LÓDI Csaba
17. dr. MÁRIÁS Béla
18. NEMES Csaba
19. PÁSZTOR Erika Katalina
20. PINKE Miklós
21. RÉVÉSZ László László
22. SEBŐK Éva
23. SUGÁR János
24. SZIGETI Tamás
25. SZILI István
26. SZIRTES János
27. TNPU / IPUT
28. TILLMANN J. A.
29. VALCZ Gábor
30. VÁRNAGY Tibor
31. VÁRNAI Gyula



A kiállítás koncepciója / *Exhibition concept*

A Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központ Kuratóriuma / *The Board of the SCCA – Budapest*

Néray Katalin, Jerger Krisztina, Suzanne Mészöly, Andrási Gábor, Pataki Gábor

Tanácsadó / *Adviser*

Szántó András

A kiállítás kurátora / *Curator*

Suzanne Mészöly

A kiállítás szervezése / *Organization, coordination*

Bencsik Barnabás

Munkatársak / *Collaborators*

Csóka Edina

Szekeres Andrea

Video dokumentáció / *Video documentation*

Nina Czeglédy rendező / *director*

Oláh Károly gyártásvezető / *production manager*

Varga Csaba operatőr / *cameraman*

Nagy Sándor operatőr / *cameraman*

Csáky János hangmérnök / *sound engineer*

Kun Richárd felvételvezető / *production assistant*

Plakát, tábla, katalógus terv / *Poster, information plaque and catalogue design*

Eperjesi Ágnes

Köszönet / *Special thanks to*

Hegedűs Viktória

Katalógus szerkesztése / *Catalogue editors*

Suzanne Mészöly

Bencsik Barnabás

Fotó / *Photography*

Bencsik Barnabás

Déri Miklós

Farkas Gábor

Juhász János

Németh Hajnal

Pohárnok Gergely

Sulyok Miklós

Szabó Róbert

Fordítás / *Translations*

Kozma Zsolt

Orbán Katalin

Rádai Gábor

Sajó Sándor

Christopher Sullivan

Szemere Pál

Angol nyelvi lektorálás / *English proofreading*

Diana Kingsley

Karina Horitz

Nyomdai előkészítés / *Prepress work*

graphoman / GraphiSET

Copyright © SCCA – Budapest és a tanulmányok szerzői

Copyright © SCCA – Budapest and all the writers

Minden jog fenntartva.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without the written permission of the SCCA – Budapest.

Cím / *Address*

Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központ – Budapest

Soros Center for Contemporary Arts – Budapest

Műcsarnok

Budapest, Dózsa György út 37.

P. O. Box 35.

H-1406

Tel./Fax: 36 1 1425 379

Nyitvatartási idő / *Office hours*

Hétfő–Péntek 9–17^h között / 9:00 a.m. – 5:00 p.m. Monday to Friday

Tartalomjegyzék / Contents

Suzanne MÉSZÖLY	11	Előszó / Foreword
Pályázati felhívás / Call for Proposals	18	
Tanulmányok / Essays		
SZÁNTÓ András	23	A csendtől a POLIFÓNIAIG / From Silence to POLYPHONY
BORA Gábor	39	AnTrOPOS: Egy globális rapszódia / AnThrOPOS: A Global Rhapsody
BABARCZY Eszter	53	Köz (avagy: „médiума”-e a társadalom a művészetnek?) / Public (or: is society a “medium” for art?)
BACSÓ Béla	63	Naivitásunk határpontján / At the Limits of Our Naivité
SUGÁR János	71	Művészet a jelenben / Art in the Present
ZWICKL András	76	Esetleges együtthangzás / Incidental Consonance
VÁRNAGY Tibor	83	Megjegyzések a POLIFÓNIA értékeléséhez / Remarks about the Evaluation of POLYPHONY
BEKE László	91	POLIFÓNIA: politika, társadalom és művészet együtthangzása? / POLYPHONY: The Consonance of Politics, Society and Art?
Dokumentáció / Documentation		
BEÖTHY Balázs	99	
BUKTA Imre	105	
CSÁSZÁRI Gábor	111	
EL-HASSAN Róza	115	
EPERJESI Ágnes – VÁRNAGY Tibor	121	
GERBER Pál	131	
HEGEDÜS 2 László	137	
INTERMEDIA Tanszék	143	
JÚLIUS Gyula	147	
KICSINY Balázs	155	
KISS Ilona	159	
KOROKNAI Zsolt	163	
KOVÁCS István	169	
KUNGL György	173	
LAKNER Antal	177	
dr. MÁRIÁS Béla	185	
NEMES Csaba	191	
PÁSZTOR Erika Katalina	199	
PINKE Miklós	209	
RÉVÉSZ László László	213	
SEBŐK Éva	217	
SUGÁR János	221	
SZILI István	229	
SZIRTES János	233	
TILLMANN J. A.	237	
TNPU / IPUT	245	
VALCZ Gábor – SZIGETI Tamás – LÓDI Csaba	267	
VÁRNAI Gyula	271	
POLIFÓNIA Szimpozium / POLYPHONY Symposium	275	
Életrajzok / Artists' Biographies	327	
Bibliográfia / Bibliography	340	
Köszönet / Acknowledgements	341	

„A politika patkány, amely egyfolytában
a művészet nagy sajtját rágcsálja.
A csapda készen áll.”
Robert Smithson
A művész és a politika c. szimpozion. Artforum

1970-ben az *Artforum* munkatársai megkérdeztek néhány művészt arról, hogy szerintük „mennyiben kell egy művésznek a tág értelemben vett – s ily módon az általános társadalmi jelenségekre is kiterjedő – politikával foglalkoznia.”¹ A kérdőív összeállítását egyebek közt a vietnami háború, a hatvanas évek polgárjogi mozgalmak és a nők „kisebbségi” státuszára való társadalmi szintű ráébredés tették időszzerűvé. A kérdőívre adott válaszában Jo Baer kifejtette, hogy „a művészet a jelen tükré... amely nem idealizál, s amiben a »most« jó és rossz aspektusainak egyaránt meg kell jeleniük. Erre a pop art a legjobb példa.”² 1974-ben a londoni Institute of Contemporary Arts megrendezte az *Art into Society, Society into Art (Művészetet a társadalomba, társadalmat a művészetbe)* című kiállítást. Ennek katalógusában Joseph Beuys a FLUXUS mozgalmat éltetve kijelenti: „...csak a művészet képes arra, hogy egy szennyezett társadalmi rendszer represszív hatásait kioltsa, egy olyan társadalomért, amely szüntelenül a halálos szakadék peremén tántorog. S ha ezeket a hatásokat kioltotta, hozzáláthat, hogy NAGY MŰALKOTÁSKÉNT EGY ÚJ TÁRSADALMI RENDSZERT TEREMTSÉN.”³ Ugyanebben a kiadványban Hans Haacke így fogalmaz: „Nem létezik olyan művész, aki védett lenne ama társadalom társadalmi-politikai értékrendjének hatása és befolyása ellen, amelyben él.”⁴

A szovjet blokk drámai hirtelenséggel történt széthullása egy sor újfajta szabadság megjelenéséhez vezetett. Elkövetkezett a kapitalizmus időszaka, új demokráciák születtek, ugrásszerűen megnőtt a bűnözés és a korrupció, s az információ, a javak és az emberek immár szabadon áramolhattak a korábban elszigetelt társadalmak között. Nemcsak Európában, hanem az egész „új világrendben” jelentős társadalmi, politikai és földrajzi változások mentek végbe. Vajon mi az oka, hogy most, amikor az időzített társadalmi/politikai bomba végre felrobbant, a művészek még mindig formalista vagy bizonyos mértékig konceptualista kérdésekkel foglalkoznak? Sok kurátor és művész, akik a nemzetközi művészvilág „centrumában” tevékenykednek, azt remélik, hogy a közös társadalmi és politikai környezetünk által érintett régiókban a problémákat megszólító, azokat a művészet szintjén és módszereivel kezelő műalkotásokra bukkannak. A közös társadalmi/politikai környezetet főként olyan jelentős események határozzák meg, mint például a Berlini Fal leomlása, a Szovjet Birodalom bukása, a jugoszláviai háború vagy a dél-afrikai apartheid megszűnése. A centrum mindenképpen megkérdőjelezi a pe-

rifériákon alkotott művek hitelességét, ha azokban nem tükröződik a központ. Ugyanakkor éppen a művészet funkciójának marxista elmélete – amely nem áll távol az amerikai probléma-megszólító művészet alapelveitől – az, amit számos, a „periférián” élő és alkotó művész elvet. A periféria és a centrum kölcsönösen elavultnak, idejét múltnak tekinti a másik tábor művészetét.

1976-ban Victor Burgin így írt a *Studio International*-ban: „A szocialista művész egyik feladata, hogy a burzsoá kultúra misztifikáló hajlamait és módszereit leleplezze, méghozzá azáltal, hogy feltárja kódjait, s láthatóvá teszi azokat a fogásokat, amelyek segítségével az kialakítja az önmagáról szóló képet. A szocialista művész másik feladata, hogy rámutasson osztálytársadalmunk ellentmondásaira, s felhívja figyelmünket arra, természetünkkel fogva mennyire hajlamosak vagyunk a kettős gondolkodásra.”⁵ Burgin arra is figyelmeztet bennünket, hogy ezt a két feladatot „csak ugyanaz az ember” végezheti el. Művészet és társadalom kölcsönös függő viszonya – a művészet mint a társadalmi cselekvés és a társadalom jobbításának manifesztációja és mechanizmusa – a szocialista realizmus alapelve. Sztálin, Lenin, Mao Ce Tung, Ceaucescu és a modern kori történelem más diktátorai a „társadalmilag funkcionáló művészet” alkotásaival – utópiáik tükrével – zsúfolták tele szobáikat és termeiket.

Az orosz konstruktivisták valóban proletár- és szovjet-szellemű absztrakt műveinek védelmében Lunacsarszkij, Lenin közoktatásiügyi és művészeti népbiztosa egyik 1920-as beszédében azt követelte, hogy „...töröljék el az élet és a művészet közötti éles határvonalat, amely a múlt uralkodó osztályának szemléletét jellemezte... A proletariátus kezében a művészet eszköz, a Termelés terméke.”⁶

A POLIFÓNIA manifesztáció célja az volt, hogy olyan fórumot teremtsen a mai magyar képzőművészek számára, ahol kiállíthatják a társadalmi kontextusra vonatkoztatható, annak keretében értelmezhető alkotásaikat. Nyilvánvaló okok miatt olyan művek nem kerülhettek be a kiállítás anyagába, amelyek közvetlenül egy politikai személlyel vagy párttal foglalkoztak. Talvány tehát a Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központja éves budapesti kiállításának keretében a művészek a probléma-megszólító művészet körébe tartozó, hely-specifikus művekkel nyerhették el a kiállításon való részvételt jogát, nyílt pályázati rendszerben. A terveknek megfelelően a közönség a magyar főváros közterein és középületeiben találkozhatott a művekkel. Az eredeti elképzelés szerint az egyik legnagyobb magyar modern művészeti galéria, a budapesti Műcsarnok adott volna otthont az eseménynek. Az állami költségvetésből gazdálkodó intézmény igazgatója azonban, miután elolvasta a kiállítás alapkonceptióját tartalmazó dokumentumot – mely tulajdonképpen a pályázók számára készült –, elzárkózott attól, hogy múzeuma falai közé engedje a POLIFÓNIÁT. Magyarozatként kifejtette, hogy a politizá-

ló művészet nem művészet (ez nem az állam hivatalos véleménye volt, hanem az ő személyes nézete), valamint hogy a kiállítás marxista eszmék jegyében fogant, amelyek nem helyükön valók az új, demokratikus időkben. Ez a múzeumvezetési attitűd a nem is olyan távoli múlt cenzúrájára emlékeztette a helyi művésztszadalmat.

Világszerte kiállítások, szimpozionok és publikációk egész sora fogant már a politikai korrektség morális és elméleti értékeinek (PC) jegyében. Ennek az új mozgalomnak a központja New York City szigete, ahol attól függően, hogy éppen kinek a társaságában vagyunk, a PC pozitív, negatív vagy többféleképpen megítélhető megnyilvánulásaival találkozhatunk. Nap mint nap felhívják a figyelmünket a szexuális mozgalmak tevékenységére – amely most főként a meleg és leszbikusok jogaira irányul –, az AIDS járványra, faji kérdésekre (ez utóbbit különösen az teszi időszerűvé, hogy az USA és számos más ország faji és nyelvi szempontból igen heterogénné vált, s ugyanakkor sok országban, amelyeket korábban diktatúra tartott egybe, most gyilkos háborúk dúlnak, nemzeti-etnikai önállóságuk megszerzése érdekében), valamint azokra az ökológiai problémákra, amik életünket veszélyeztetik. Rengeteg anyag kínálkozik az olyan művészek és kurátorok számára, akik úgy vélik, hogy a művészet a társadalmi/politikai problémák megjelenítésének és megoldásának hathatós eszköze.

A Whitney Museum of American Art-ban megrendezett *Whitney Biennálé 1993* és a *Creative Time 42nd St. Project*-je – mindkettőre tavaly került sor New York-ban – arról tanúskodott, hogy az amerikai művészek hatalmas léptekkel haladnak előre a probléma-megszólító művészet terén. Mindkét esemény – az előbbi szabályos múzeumi kiállítás, az utóbbi viszont hely-specifikus utcai project a „nyilvános tér” szívében – felbolydította a művészvilág mikrokozmoszát és a nyilvános tér makrokozmoszát. A művészek késlekedés nélkül reagáltak a *Theme: AIDS* című nemzetközi utazó kiállításra. A londoni ICA-ban és a New York-i Museum of Contemporary Art-ban megrendezett *Bad Girls* c. kiállításokat (két különböző kiállítás, a címek egybeesése pusztán véletlen) széles körben ócsárolták vagy magasztalták az értetlenkedők és a divatcsinálók. Elszánt teoretikusok fejezték ki felháborodásukat a New York-i *Bad Girls* láttán, mivel a kiállított művek és a kurátorok koncepciója szemmel láthatóan fittyet hányt az elmúlt tíz év feminista és művészetelméleti vívmányaira. 1994-ben Edward Lucie-Smith is – egy nagyformátumú akadémikus elaborátumában – megtette azt, ami tőle tellett a probléma-megszólító művészet ügyének szolgálatában. A *Race, Sex and Gender in Contemporary Art* c. vaskos kötet bevezetőjében ezt írja: „Az 1970-es, ’80-as és ’90-es évek művészetének legjelentősebb fejleménye, hogy fokozatosan megfelelő súlyt kapott a kisebbségi kultúrák művészete... Afro-amerikaiak, feministák, homoszexuálisok és Amerikában élő spanyol ajkúak –

akiket korábban marginálisnak tekintettek – átfarmálták a modern művészetet.”⁷ Ugyanebben a kötetben szerepel egy 1982-es liverpooli vita anyagának egyik részlete, amelyben Judy Chicago így fogalmaz: „Nem hiszek abban, hogy a művészet egyszerűen a társadalmi változás eszköze. Az én hitem szerint a művészet – művészet. Az ember használhatja ugyan a művészetet, a társadalmi változás eszközeként, vagy csinálhat olyan művészetet, amelynek egyik eleme a társadalmi és politikai viszonyok megváltoztatása. De ha egyszer ezek a dolgok véget érnek, a művészet szép képek formájában létezik majd tovább.”⁸

A hatvanas évek óta – Magyarországon csakúgy, mint sok más európai országban – a vizuális művészetek komoly mértékben foglalkoztak társadalmi és politikai problémákkal. Nyilvánvaló, hogy a szocializmus idején az avantgárd vagy az underground művek az összes művészeti ágban – előadó-művészet, irodalom és vizuális művészetek – az éppen érvényes témák jegyében születtek. Az aktuális élet (gyakorlati és metafizikai) problémái nagyobb gyakorisággal jelennek meg a húszas vagy harmincas éveiben járó művészgeneráció munkáiban, mint másokéban, ez a megjelenés azonban kevésbé nyílt és kevésbé dogmatikusan felépített, mint az azonos indíttatású „nyugati” művekben. Gyakran megfigyelhető, hogy esztétikai vagy koncepcuális elvek dominálnak egy-egy művész alkotásaiban. Walter Benjaminhoz hasonlóan úgy vélik, hogy egy műalkotás politikai korrektsége csak akkor lehet releváns, ha esztétikai korrektsége is az.

A cenzúra kemény ítéletének csapásától sújtva, néhány héttel később újra kiadtuk a kiállításra felhívó dokumentumot. A szöveget azonban megváltoztattuk. Az új kiírás szerint a művészek immár nyilvános helyeken kiállítandó munkákkal pályázhattak. A Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központja biztosította őket arról, hogy segít megszerezni a szükséges engedélyeket. A *hely-specifikus műveket szinte egyáltalán nem reklámoztuk, s így kiküszöbölhető lett a pusztán Művészeti Esemény jelleg, akárcsak a Művész mint az Elit tagja és a Befogadó mint Kiváltságos Személy típusú minősítések alkalmazása*. A manifesztációban részt venni szándékozó művésztszadalmomtól is megtagadtuk a jólérsülség privilégiumát. Így sikerült finoman hangsúlyozni, hogy az információhoz való hozzáférés és annak felhasználása – hatalom. Valószínűleg nem volt egyetlen ember sem, aki a POLIFÓNIA összes eseményét látta volna. Még a kurátor és a kiállításszervező sem. Kicsoda vagy kicsoda volt itt a kurátor? Talán maga a nagyközönség?

A koncepció szerint a közönségnek konfrontálódnia kellett a művekkel, beléjük kellett botlania, anélkül meglátnia, hogy túlságosan azonosíthatóak azonosítottak lettek volna (ami a múzeumokban kiállított munkákra mindig jellemző). A magyar közönség úgy találkozott a POLIFÓNIA-val, hogy kinyitotta az újságot vagy egy folyóiratot, felszállt a buszra, autóval átment a hí-

don, belépett egy nyilvános telefonfülkébe, kapott egy hivatalos, lebélyegzett borítékot, bement a zöldségeshez, sétált az utcán, ránézett egy elektromos hirdetőtáblára, esetleg egy bombatölcsérre vagy elhagyott grundra bukkant, lement a Duna-partra, ellátogatott egy oktatási intézménybe, egy művész lakásába, kereskedelmi központba, múzeumba vagy magángalériába. A soron következő eseményt naponta, mindig azonos oldalon, a jellegzetes meander mintával keretezve hirdettük meg a két legolvasottabb napilapban. Az eseményeket a kisebb magánvállalkozások cégereihez hasonló kis zománc táblával jelöltük, amelyen mindig szerepelt a meander motívum, valamint a projekt vázlatos leírása.

A projektek terveihez és megvalósításához kapcsolódó számlák és az ügyintézés dokumentációja minden mű szerves része lett. A POLIFÓNIA-nak így voltaképpen egy sor szponzora és szervezője lett, és állami hivatalok előszobáiban ülő titkárnők, a középületek gazdái, vagy a közterületek felölősei egyaránt a „kurátorként” működtek közre pozitív vagy negatív lépéseik által. Az, ahogyan az engedélyeket kiadó állami hivatalnokok a modern művészeti projektekre reagáltak, a taxisok – akiktől az elektromos hirdetőtábla, ami alatt elhaladtak azt kérdezte, „Hajlandó lennél ingyen is dolgozni?” –, és az, ahogy a buszon utazó ingázók akaratlanul is a műalkotás részévé váltak, mindez nélkülözhetetlen elemévé lett a magyar képzőművészet társadalmi kontextusának.

Sok művész választotta „POLIFONIKUS” projektjének médiumául a tömegtájékoztató és tömegkommunikációs eszközöket. Az médiában megjelenő közismert imidzsek jól kitapintható esztétikáját és a reklámok frappáns szlogenjeit felhasználva gyakran megtréfálták a közönséget, vagy kiragadták a szemléltető számára már az automatizmus szintjén ismert közegből. A POLIFÓNIA számos hely-specifikus installációját értelmezték reklámként egy olyan országban, ahol egyre bízabb reklámhadjáratok folynak a potenciális fogyasztók kegyeiért. Az egyik magyar rádióállomás felhívta hallgatóit, hogy próbálják meg kitalálni, melyik cég és mit hirdet azzal a két felirattal, amit Lakner Antal helyezett el az Erzsébet-híd pillérein, s amelyek így szóltak: *IDEÁT – ODAÁT*.

A POLIFÓNIA tetőpontját önnön természetes halála jelentette, amely egy szimpózium formájában érkezett el meghívott vendégekkel egyetemben. Az esemény privilegizált résztvevői, diákról és videóról az összes projektet megismerhették. Miután két meghívott vendég, Kim Levin kritikus és kurátor, valamint Szántó András szociológus bemutatta az amerikai művészeti élet néhány új fejleményét, a résztvevők több panel-beszélgetés keretében vitázhattak a probléma-megszólító művészet létjogosultságáról. A panelek tagjai – különböző generációkhoz tartozó, ismert magyar művészek és kurátorok – végül elvetették a manifesztáció konceptuális és filozófiai alapját. A kurá-

tort azzal vádolták meg, hogy „amerikanizálja a magyar valóságot”, és olyan művek bemutatását és megvitatását támogatja, amelyek több mint egy évtizede lettek volna aktuálisak. Érdekes volt mindezzel szembeállítani a külföldön élő magyar résztvevők, valamint a nem-magyar meghívottak véleményét, akik társadalmilag vagy politikailag csak igen kis mértékben voltak érintettek. Sükösd Miklós, aki jelenleg a Harvardon szociológus, úgy összegezte a POLIFÓNIA-t, hogy az, a magyar művészek politikához való viszonyulásnak próbája volt: „... egy »csendet« dokumentált ez a kiállítás, azt, hogy a magyar társadalom, a magyar művészek, a magyar társadalom és általában a kelet-európai társadalmak csendeseek.” Sükösd a hallgatást azzal magyarázta, hogy Magyarországon és az egész régióban még nem alakultak ki azok az új társadalmi mozgalmak, amelyek elősegíthetnék a politikai és társadalmi tudatosság fejlődését. A POLIFÓNIA-ról szóló viták a kiállítás-sorozat lezárása után még sokáig folytatódtak.

„Mi történik a művészet világában? A működő hatalmak felülről próbálnak forradalmi művészetet teremteni.”⁹

¹ *Artforum: The Artist and Politics: A Symposium*. In: *Art in Theory 1900–1990*. szerk. Charles Harrison & Paul Wood, Oxford 1993. 896. o.

² Uo. 897. o.

³ Joseph Beuys (1921–1986): *I Am Searching for Field Character*. In: Harrison & Wood, i. m. 903. o.

⁴ Hans Haacke (b. 1936): *Statement*. In: Harrison & Wood, i. m. 905. o.

⁵ Victor Burgin (b. 1941): *Socialist Formalism*. In: Harrison & Wood, i. m. 915. o.

⁶ Margaret A. Rose: *Marx's Lost Aesthetic: Karl Marx and the Visual Arts*. Cambridge 1989. 121. o.

⁷ Edward Lucie-Smith: *Race, Sex and Gender in Contemporary Art*, London 1994. 7. o.

⁸ Lucie-Smith, i. m. 149. o.

⁹ Rose, i. m. 153. old. El Liszickij levele feleségéhez, 1925.

"The rat of politics always gnaws at the cheese of art.

The trap is set."

Robert Smithson

"*The Artist and Politics: a Symposium*", Artforum

In 1970, Artforum surveyed a number of artists, investigating their positions "regarding the political actions that should be taken by artists."¹ This questionnaire was spurred by, among other things, the 60's Civil Rights movement, the Vietnam war, and a growing awareness of the role of women as "minorities". In response to the same questionnaire, Jo Baer explains that "art which mirrors the present... is unidealized, displaying both the good and bad aspects of the now." Specifically, "Pop art is the most obvious example."² In 1974 the London Institute of Contemporary Arts presented "Art into Society, Society into Art". In a catalogue text for this exhibition Joseph Beuys proclaims in his support of the FLUXUS movement; "only art is capable of dismantling the repressive effects of a senile social system that continues to totter along the deathline: to dismantle in order to build A SOCIAL ORGANISM AS A WORK OF ART."³ In the same publication, Hans Haacke suggests "there are no 'artists' however, who are immune to being affected and influenced by the socio-political value system of the society in which they live."⁴

The dramatic disintegration of the Soviet Bloc led to a tidal wave of new freedoms, the advance of capitalism, the development of new democracies, the rapid growth of corruption and crime, and the flood of information, products, and people between formerly isolated societies. Major social, political and geographical alterations appeared not only in the fabric of Europe, but in the "new world order". Today when the time bomb of the local social/political world has exploded why are artists dealing with formalist or mildly conceptual issues? Many curators and artists working within the "centers" of the international art world, expect to find issue-based work in regions affected by our common social and political environment—and especially by major events such as the fall of the Berlin Wall, the breakup of the Soviet Empire, the war in Yugoslavia, and the end of apartheid in South Africa. The center inevitably questions the validity of work from the periphery if that work does not resemble the center. Yet Marxist theory on the function of art, not far from the American trend of issue-based work, is precisely the value system refuted by so many "periphery" artists. For both the periphery and the center, current work being made in the opposite camp is seen as out of date.

In 1976, Victor Burgin wrote in *Studio International*, "A task for the socialist artist is to unmask the mystifications of bourgeois culture by laying bare its codes, by exposing the devices through which it constructs its self

image. Another job for the socialist artist is to expose the contradictions in our class society, to show up what double-think there is in our nature."⁵ Burgin also reminds us that these two jobs can only "be done by the same man." Interdependence of society and art—art as the manifestation and mechanism of social action and amelioration—is the doctrine of social realism. Stalin, Lenin, Mao Tse Tung, Ceaucescu, and the various dictators of our recent history decked their halls with the products of "socially functioning art"—the so-called mirrors of their own utopias.

In defense of the truly proletarian and Soviet abstract works of the Russian constructivists, Lunacharsky, director of Lenin's department for Education and the Arts, demanded in a speech of 1920 the eradication of the "sharp difference between life and art which has concerned the ruling class of the past... In the hands of the proletariat art is the tool, the means, and the product of Production."⁶

The POLYPHONY manifestation was an attempt to provide contemporary Hungarian artists a forum to express their broadest social commentaries. For evident reasons artists' works could not be accepted which dealt directly with a current political personage or party. Last year, Hungarian artists were invited to forward proposals for site-specific works dealing with issue-based visual art under the auspices of the SCCA-Budapest's annual exhibition. The exhibition (competition) was public, and open to all applicants. The exhibition planned to confront the public in a number of public spaces in the capital of Hungary. It was also planned to be exhibited in the major contemporary art exhibition space in Budapest, the Műcsarnok. After reading the exhibition concept, which served the function of advertising the exhibition to applicants, the director of this state funded exhibition space refused to present the POLYPHONY exhibition; in defense, she explained that political art was not art (this was her opinion, not the State's) and that the exhibition incited Marxist ideals inappropriate to our new era of democracy. Such museumship gave the local art community a bleak echo of censorship from the not so distant past.

Around the world, we have witnessed a series of exhibitions, symposia, and publications manifesting the moral and theoretical hierarchies of political correctness ("PC") within the art world. At the center of this new movement lies the island of New York City, where PC is variously positive, negative, or ambiguous, depending on the company one keeps. We are made aware daily of the sexuality movement, now focusing on gay and lesbian rights, the AIDS epidemic, racial issues (particularly as countries like the USA become racially and linguistically diverse, and as countries previously bound together by dictatorships murder for their ethnic independence), and ecological problems faced by our habitat. For artists and curators of the opinion that

the arts are a formidable channel of social/political expression and that art should reflect the current status quo, the ammunition is plentiful.

The Whitney Museum of American Art's "1993 Biennial Exhibition" and Creative Time's "42nd St. Project", both presented in New York City last year, demonstrated the vast development of issue-based work in the US, made by American artists. The former, a rigorous museum exhibition, and the latter, a site specific street project in the heart of "public space", both created a stir in the microcosm of the art world and the macrocosm of the public space. Artists responded immediately to the call requesting works for a traveling international exhibition titled Theme: AIDS. Shows called "Bad Girls", at both the ICA in London and the New Museum of Contemporary Art in New York (separate exhibitions, coincidental titles), were widely canned and caressed by the fence sitters and trend setters. Dedicated theoreticians were appalled with the New Museum's "Bad Girls" because the works and the curator's concept apparently ignored the consequence of the last decade of feminist and art theory. In 1994, Edward Lucie-Smith made his academic contribution to the issue based movement with the glossy coffee table book, *Race, Sex and Gender in Contemporary Art*. The opening lines read, "one of the most significant developments in the art world of the 1970s, 1980s and 1990s has been the rise to prominence of art made by minority culture... Works by African-Americans, feminists, homosexuals and Latino-Hispanics – once considered marginal have come to transform contemporary art."⁷ In the same publication, Judy Chicago in an extract from a discussion held in 1982 in Liverpool said: "I don't believe in art simply as a tool of social change. I believe in art as art. One can use art as a tool for social change or one can make art which has as one constituent the changing of social and political circumstances, but after all that is over art will continue to exist as beautiful images."⁸

Much of the visual art since the Sixties, in Hungary as well as in many other European countries, has dealt with social and political issues. It is obvious that avant-garde or underground work of all disciplines—performing, literary and visual arts—during the socialist regime dealt with contemporary themes. Issues of contemporary life (practical and metaphysical) are more often present in the work of Hungary's younger artists in their 20's and 30's; they are, however, less overt, less dogmatic in construction than analogous "western" work. Quite often the aesthetic or conceptual principles dominate the artists' work; in keeping with Walter Benjamin's notion, the political correctness of an artwork will only be relevant if the aesthetic correctness is.

Still trembling from the quick whip of censorship, the exhibition advertisement was re-released. The text was readjusted, and artists were invited

to propose works for any public or private space, the SCCA ensuring cooperation in obtaining the appropriate permissions. The site-specific works were barely advertised, thus nullifying the function of the Art Event, the Artist as Elite, and the Art Viewer as Privileged. The arts community, anxious to participate in the event, was essentially denied the privilege of being informed. The power of information access and usage was subtly accentuated. No one person saw everything – every POLYPHONY event, not even the curator and exhibition organizers. Who, or what, in this case, was the curator? The general public?

They were expected to confront, stumble over, meet with art works without their being grossly over-identified (as in a museum). The Hungarian public met with POLYPHONY in opening a newspaper, a magazine, riding a bus, driving a car across a bridge, using a public telephone booth, receiving an officially stamped envelope, shopping at a greengrocer, walking on the street, looking at an electronic billboard, or visiting a bomb shelter, an empty block of land, the bank of the Danube, institutes of learning, an artist's flat, a business center, a museum, and a private gallery. Upcoming events and the site-specific works were advertised only in a small format with a characteristic meander frame in the most widely read daily newspaper. Events were indicated by an enamel sign, similar to advertising signs used by small businesses, including the same meander motif and a brief description of the project.

The accounts, procedures, and administration, leading to the development and realization of these projects have been documented and have become integral parts of each project. In effect, POLYPHONY was organized by a vast number of founders and organizers, where secretaries in government offices, managers of particular public spaces played the role of the "curator" in their negative or positive actions. The responses to these contemporary art projects by bureaucrats in government offices issuing permissions; the cab drivers passing the electronic billboard asking them "...would you work for nothing?"; the commuters on the bus turned art object – all are fundamental to the inverted concept of societal commentary on contemporary Hungarian art.

The instruments of mass media and mass communication were a popular tool artists selected for their "POLYPHONIC" projects. Utilizing the recognizable aesthetics of common media imagery, and using the snappy phrases of mega-merchants, the public was often fooled or enticed out of its more familiar sphere. Many of POLYPHONY's site-specific installations were taken for advertising in a land where new and increasingly bizarre advertising campaigns woo potential consumers. A Hungarian radio station requested callers to identify the company, and what it was advertising, in response to

the text placed by Antal Lakner on the two pylons of the Elizabeth Bridge: "OVER HERE – OVER THERE."

POLYPHONY culminated in natural death with an invited public symposium, the privileged few viewing slides and video documentation of all completed projects. After two guest speakers Kim Levin, critic and curator, and András Szántó, sociologist, described various developments on the American scene a number of panels debated the validity of issue-based work. The panelists, distinguished Hungarian artists and curators of varying generations, succeeded in canning the conceptual and philosophical basis of the manifestation. The curator was accused of "Americanizing the Hungarian art world," and of encouraging the presentation and debate of work more than a decade too late. Interesting, too was the contrast of opinion expressed by Hungarians living abroad and by visiting foreigners who perceived the manifestation as a collection of works only tangentially socially or politically motivated. Miklós Sükösd, a sociologist now at Harvard, concluded that "*POLYPHONY* was testing the political nature of Hungarian artists, and that East European society is 'silent'". Sükösd attributes this "silence" to the absence of new social movements in Hungary, and in the region, which would initiate political and social awareness. The voices which comprised *POLYPHONY* continued well after the closure of the exhibition itself.

"What is going on in the art world? The powers that be are attempting to create a revolutionary art from above."⁹

¹ "The Artist and Politics: a Symposium". Artforum, 1970, In *Art in Theory 1900–1990*, eds. Charles Harrison & Paul Wood, Oxford, 1993, p. 896.

² Ibid. p. 897.

³ Joseph Beuys (1921–1986), "I Am Searching for Field Character". In Harrison & Wood, op. cit., p. 903.

⁴ Hans Haacke (b. 1936), "Statement". In Harrison & Wood, op. cit., p. 905.

⁵ Victor Burgin (b. 1941) "Socialist Formalism". In Harrison & Wood, op. cit., p. 915.

⁶ Rose, Margaret A., *Marx's Lost Aesthetic: Karl Marx and the Visual Arts*. Cambridge, 1989, p. 121.

⁷ Lucie-Smith, Edward, *Race, Sex and Gender in Contemporary Art*. London, 1994, p. 7.

⁸ Lucie-Smith, op. cit., p. 149.

⁹ Rose, op. cit., p. 153, from a letter El Lissitzky wrote to his wife in 1925.

Első pályázati felhívás

megjelent 1993. február

MŰVÉSZET

1. A társadalmi tudat egyik formája: olyan alkotó tevékenység, amelynek célja a valóságnak bizonyos esztétikai elvek szerint ... az egyedi jelenségeket általánosító, tipizáló tükrözése, megjelenítése. (A magyar nyelv értelmező szótára, V. köt., 1980. 89. o.)

A művészet illetékessége kiterjed a társadalmi lét egészére, így a politikára is. A művészet társadalmi felelősségétudata azonban nem azonos a művész politikai meggyőződésével. A művész világnézete magánügy. A mű közügy.

A Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központ és a Képzőművészeti Kuratórium NYILVÁN munkacímével 1993 novemberében kiállítást rendez a Műcsarnok – Palme-házban. A Kuratórium olyan pályamunkák közül válogat, amelyek a művészet tágan értelmezett illetékessége jegyében reflektálnak a Magyarországon és a közép-kelet-európai térségben az elmúlt években lezajlott és jelenleg folyamatban lévő változásokra, az e változások által felvetett kérdésekre és konfliktusokra – műfaji megkötöttség nélkül.

A Kuratórium nem a napi politika, a konkrét személyek, intézmények, érdekcsoportok, ideológiai irányzatok, államérdekek szintjén értelmezi a művészet politikai, közéleti illetékességét. A társadalmi felelősség tudat valamely aspektusának pusztán a megvalósulása önmagában nem művészeti esemény. A választott társadalmi vagy politikai vonatkozású témának a mű esztétikai jelentésével, formai állításával kell változnia.

A pályamunkák tartalmául szolgáló társadalmi-politikai témák köre kiterjed – de nem korlátozódik – a következőkre: a tágan értelmezett hatalom átalakulásai; a társadalmi szerepek, elvárások, szokás- és értékrend átvizsgálódása; a kollektív összetartozás és szétforgácsolódás feszültségei; az új tárgyi, világnézeti, érzelmi és időbeli közegben való eligazodás; a nemiség és a nemek közötti viszony átalakulása; a földrajzi, társadalmi és intézményi (mozgás-) tér feltérképezése; a megváltozott valóságban rendelkezésre álló kulturális, nyelvi és szimbolikus eszközkészlet alkalmassága, illetve alkalmatlansága; az emberi és környezeti erőforrások iránt érzett felelősség; a személyes és közös múlt, jelen és jövő feldolgozásának problémái; valamint a képzőművészetnek a társadalmi nyilvánosságban, a fentiekhez hasonló kihívások megoldásában betöltött szerepe.

A beküldött tervek a Kuratórium, illetve szükség esetén a Kuratórium által választott szakértő zsűri bírálja el; a bírálat kétfordulós. A bírálatot nem ideológiai szempontok vezérlik. Az értékelés alapelve, hogy a művészet társadalmi öntudata formai szempontból stílus-mentes, pontosabban plurális; semmilyen formai megoldás sem részesül előnyben.

A pályázatra tervekkel, fotókkal vagy video munkákkal lehet jelentkezni (– eredeti műveket nem tudunk elfogadni).

A pályamunkák beküldési határideje: 1993. április 30.

Cím: Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központ
Műcsarnok – Palme-ház, Budapest, Pf. 35. 1406.

Második pályázati felhívás

– a második bekezdés módosított szövege –
megjelent 1993. április

A Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központja és Képzőművészeti Kuratóriuma NYILVÁN munkacímével 1993 novemberében képzőművészeti manifesztációt szervez, melynek során a művészek a mindennapi élet valamennyi színterét műalkotásra vagy műalkotás befogadására alkalmas környezetnek tekinthetik, (magán és nyilvános, külső és belső terek, aluljárók, parkok, műtermek, villamosok...), valamint a hagyományos eszközök és technikák mellett, az összes lehetséges információhordozó médiát felhasználhatják (óriásplakát, fényreklám, nyomtatott és elektronikus sajtó, fax, számítógépes program...).

A Kuratórium olyan pályamunkák közül válogat, amelyek a művészet tágan értelmezett illetékessége jegyében reflektálnak a Magyarországon és a közép-kelet-európai térségben az elmúlt években lezajlott és jelenleg folyamatban lévő változásokra, az e változások által felvetett kérdésekre és konfliktusokra – műfaji megkötöttség nélkül.

A pályamunkák beküldési határideje: 1993. május 30.

First Call for Proposals

published in February 1993

ART

1. One of the forms of social consciousness: a creative activity, the aim of which is to present reality according to certain aesthetic principles... generalizing and typifying unique phenomena. (A Dictionary of the Hungarian Language, 1980, Vol. 5, p. 89)

The competence of art extends to the whole of social existence including politics. The sense of social responsibility of art, however, is not equal to the political convictions of the artist. The artist's worldview is a private matter. The work of art is public.

The Soros Center for Contemporary Arts and the SCCA Board organizes an exhibition with the working title NYILVÁN (Obviously Public) to be held in November 1993 in the Műcsarnok – Palme-House. The Board will make its selection from works which reflect on the changes which have been taking place in Hungary and the Central European region in the last few years as well as on the questions and conflicts raised by these changes and do this in the framework of a broadly defined competence of art. No genre restrictions apply.

The Board does not interpret the political and public competence of art on the level of current political issues, specific persons, institutions, lobbies, ideological trends or interests of the state. The mere manifestation of an aspect of social responsibility in itself is not an event of art. The socially or politically relevant theme of choice must become the aesthetic meaning and the formal statement of the work.

The range of social and political themes which may serve as the content of the submitted works extends to – but is not restricted to – the following: the transformations of power, broadly defined – the reevaluation of social roles, expectations, customs and systems of values; the tensions of collective belonging and dispersal; orientation in the new objective, ideological, emotional and temporal environment; transformations of sexual and gender relations; a mapping of geographical, social and institutional spaces (for movement); the adequacy or inadequacy of the cultural, linguistic and symbolic means available in this changed reality; a sense of responsibility for human and environmental resources; the problems of processing a private and shared past, present and future; and the social and public role of fine arts in answering challenges like the above.

Submitted plans will be evaluated by the SCCA Board or, should it be necessary, by a board of experts appointed by the Board. The selection process will consist of two rounds. Decisions shall not be informed by ideological factors. The basic principle of evaluation shall be that the social consciousness of art is formally neutral as to style, or rather it is plural: no formal solution will be given preference. The Foundation shall also provide financial support – although within limits – for the realization of accepted submissions.

Plans, photos or video works may be submitted (– original works cannot be accepted).

The deadline for submissions: April 30, 1993.

Address: Soros Center for Contemporary Arts
Műcsarnok – Palme-ház, Budapest, Pf. 35. 1406.

Second Call for Proposals

– amendments in the second paragraph –
published in April 1993

The Soros Center for Contemporary Arts and the SCCA Board organizes a visual art manifestation with the working title NYILVÁN (Obviously Public) to be held in November 1993, in the course of which artists may consider all the spaces of everyday life suitable for works of art or for the viewing of works of art (private or public, indoor or outdoor spaces, underpasses, parks, studios, trams...) and may use beside the traditional materials and techniques all the possible media capable of carrying information (billboards, neon signs, the printed and electronic press, faxes, computer programs...).

The Board will make its selection from works which reflect on the changes which have been taking place in Hungary and the Central European region in the last few years as well as on the questions and conflicts raised by these changes and do this in the framework of a broadly defined competence of art. No genre restrictions apply.

The deadline for submissions: May 30, 1993.



BUDAPEST
FŐVÁROS
FŐPOLGÁRMESTER-HELYETTESE

SOROS ALAPÍTVÁNY
Kortárs Művészeti Központ
Mészöly Suzanne
Executive Director SCCA

B u d a p e s t

Tisztelt Mészöly Suzanne !

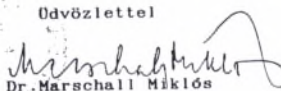
Köszönöm tájékoztatását a Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központjának tevékenységéről, elképzeléseiről, hosszabb távú terveiről.

Jelentős eredménynek tartom, hogy a központ viszonylag rövid idő alatt szellemi műhellyé vált, amely dokumentálja a kortárs magyar művészetet, s amely aktívan kezdeményezi is a legjelentősebb alkotók megismertetését. Megítélesem szerint a központ egyik kiemelkedő eseménye lesz a Polifónia kiállítás, amely a nagy nyilvánosság előtt népszerűsít jelentős művészi projekteket.

A bemutatót a magam részéről támogatom, és minden kultúra kedvelő polgár figyelmébe ajánlom.

Budapest, 1993.szeptember 07.

Üdvözléssel


Dr. Marschall Miklós

1052 Budapest V., Városház utca 9-11. • Levélcím: 1840 Budapest 50., Pf. 1.
Telefon: 117-4616 • Fax: 117-5159

September 7, 1993

Dear Ms. Suzanne Mészöly,

I appreciate your description of the activities, views and long-term plans of the Soros Center for Contemporary Arts.

I consider it a major achievement that the Center has become an intellectual workshop in relatively short time, one that documents contemporary Hungarian art and intends to actively promote the most prominent artists.

In my judgement the exhibition „Polyphony” will be an outstanding event of the Center, presenting projects to the general public.

The event has my full support and I am recommending it to all culture-loving citizens.

Sincerely yours,

Miklós Marschall
Deputy Mayor of Budapest

Tanulmányok / *Essays*

„Miért nincs szocializmus Amerikában?” című 1906-ban írt híres tanulmányában Werner Sombart német társadalomteoretikus egyetlen, meghökkenetően egyszerű okra vezette vissza az általános megfigyelést, mely szerint az amerikai munkásokból jellemzően hiányzik a közösségi érzés és a politikai aktivitás: „A beefsteak és az almáspite az összes szocialista utópiát képes szertefoszlatni” – írta. Sombartnak az a felismerése, hogy az amerikai munkások túlságosan gazdagok ahhoz, hogy a kapitalizmus zavarja őket és a munkásállamért folyó csatározásokba bonyolódjanak – amint ez megannyi szerencsétlen rokonuk tette az Atlanti-óceán túlsó partján – meggyőző válasz volt a bonyolult és nyugtalanító kérdésre. Úgy tűnt, a jólét és a bele nyugvás karöltve járnak.

Most, csaknem egy évszázaddal később, a Sombart által sosem látott szocializmus összeomlását követő időszakban hasonlóan rejtélyes helyzet állt elő a Földgolyó túlsó oldalán. A kérdés ezúttal így szól: „Vajon miért nincs ma Magyarországon politizáló művészet?”, s a budapesti galériák falairól kiált felénk, amelyek hallgatnak a közelmúltban kibontakozott drámáról. A világnak ezt a tájékát az utóbbi években jóval több megpróbáltatás és nyomorúság sújtotta, mint amennyit bárki is megérdemel. Ezek közül sok erőszakba torkolt, a változások a dolgok gyökeréig hatoltak, és semmiképpen sem lenne túlzás azt állítani, hogy ezek a felbolydulások igencsak alkalmas matériát kínálnának a művészet számára. Az emberiség történelme során kevésszer fordult csak elő, hogy az élet ennyi alapvető momentuma ilyen hirtelenséggel megkérdőjeleződjék. Egy teljes társadalmi létforma tűnt itt el nyomtalanul, s helyébe egy új gazdasági, politikai és erkölcsi viszonyrendszer lépett, amely éppen olyan tökéletlen és kialakulatlan, mint amennyire nehezen érthető. Az emberek arra kényszerültek, hogy új stratégiákat dolgozzanak ki a túlélésre, a gondolkodásra, a versengésre és a szeretetre. A változások mélyen áthatják a mindennapi élet legrejtettebb szféráit is, a hozzájuk kapcsolódó filozófiai talányok a legfelkészültebb elméket is meghökkentik. A művészek ugyanakkor megingathatatlanul ellenállnak a kísértésnek, hogy megszólítsák ezeket a problémákat. Amikor a jövő történetesei hozzáfognak majd, hogy megírják a huszadik század végi Magyarország történetét, igazi dokumentumözön zúdul majd rájuk az archívumokból, örvénylő, kavargó korunkról szóló tény- és szépirodalmi munkák egész áradatát kell majd feldolgozniuk, ám ha képzőművészeti anyagot keresnének, üres kezekkel kulloghatnak majd vissza íróasztalaik mögé.

A művészeti apátia és a politikai pezsgés közötti ellentét különösen a New York-i képzőművészeti élet barrikádjairól érkező látogatót döbbenti meg. A nemrégiben megtartott *Whitney Biennáléra* ellátogató közönség ugyanis leginkább úgy érezhette magát, mintha valamiféle gyötrelmes agitprop szemináriumon vett volna részt. Amerikát évek óta elárasztja a politi-

záló művészet, amely friss mohaként lepi el a kortárs képzőművészet harc-edzett hajóját, s még az ócánon is átkel, hogy Londontól Kölnig, Kasseltől Velencéig meneteljen győzedelmesen, s arra késztesen bizonyos kritikuskokat, hogy valamiféle új intézményi kánonról kezdjenek beszélni, egyfajta új, nemzetközi stílusról, amely jó adag „társadalmi öntudattal” is meg van spekelve.

Sombart valószínűleg igen hamar felfigyelt volna arra a nem csekély iróniát hordozó tényre, hogy a politikai mélyfagyasztás, amelyre a Reagan-Bush kormányzat kárhóztatta az Egyesült Államokat, illetve az erre való reakció, igen komoly felpeszsdülést hozott a radikális képzőművészeti életben. A politikai viharok Magyarországon élő művészek ezzel szemben elszántan tartották magukat a *l'art pour l'art*-hoz. Ebben – akárcsak oly sok más dologban is – Kelet-Európa elvarázsolt kastélyának tükrei szinte tökéletesen önmaga ellentétévé torzították a nyugati kultúra dinamikáját. De vajon létezik-e ennek a paradoxonnak is valamilyen gyorsan felfedezhető és kézenfekvő magyarázata, amely ugyanolyan csábító és hihető lenne, mint a beefsteakról és az almáspitéről szóló elmélet? Vajon a politika túladagolása éppen olyan alattomos módon hatna a politizáló művészetre, mint a jóízű ételek Sombart elégedett proletárjainak társadalmi-szociális ambícióira? Vajon arra a következtetésre kell jutnunk, hogy a kelet-európaiak magánélete kényszerű módon olyannyira túltelítődött politikával, hogy művésztükből most végül is száműzik azt?

Amennyiben kizárólag a társadalom mély átpolitizáltságát kiáltjuk ki bűnösnek a politizáló művészet hiányáért, nem állítunk egyebet, mint hogy a művészet és az élet között egyfajta primitív, térdreflex-szerű összefüggés van. Az, hogy a művészet látszólag hallgat a politikáról, éppen olyan politikus jelenség lehet, mint a csöörtető, kard-ki-kard csatározások és a nagyhangú beszédek, amelyek felrázzák az utcákat és megremegtetik a hatalom épületeinek tölgyfa borítású falait. A hallgatás ténye gyakran éppen a politika tudatos elutasítását jelenti. A hallgatás néha csak tettet, hogy apolitikus. Pedig lehet, hogy csak ravaszul és megfélemltetlenül burkolt. Csakhogy akár mennyire kerül is a nyíltan politikus témákat, a hallgatás efajta retorikája éppen arra politikára épül, amelyet elutasít. Amint azt Georg Simmel, a modern kor és az emberi motivációk csillogó elméjű magyarázója szokta volt mondani: az elutasítás és a tagadás a társadalmat legmélyebben és legelszakhíthatatlanabban egybekötő kapcsok egyike. A magyar művészek nemtörődömsége semmivel sem kevésbé kötődik a politikai élethez, mint amerikai kollégáik nyíltisakos radikalizmusa. A politika bármely kifejeződése – akárcsak maga a politika – társadalmilag meghatározott és mélyen a kultúrába ágyazott. Ahhoz azonban, hogy megérthessük, hogyan nyilvánul meg mindez Magyarországon, mindenképpen néhány pillantást kell vetnünk a

szocializmus megdöntését megelőző időkre, amikor is a művészek politikához való mai viszonyulásának magjait elvetették.

■

Mi is számít tehát voltaképpen politikai gesztusnak? Az erre a kérdésre adható, folyamatosan változó válasz képezi problémánk gyökerét. A Nyugaton élő emberek csak igen nehezen érthetnék meg, mi történt valójában egy barátommal, akit 1970-ben Budapesten kis híján letartóztattak, mert egy bizonyos fajta dzsekit viselt. A dzseki, az akkoriban oly divatos könnyű, papírszerű anyagból készült, piros, fehér és kék színű minta díszítette, s így emlékeztetett az amerikai zászlóra. A dzseki nem teljesen nyílt, ám annál lelkesebb amerikaisságát a hatóságok a máskéntgondolkodás megnyilvánulásaként értelmezték.

Egy olyan társadalomban, amelyből hiányzik az irányító piaci logika, s ahol az élet fő rendezője az ideológia, még a legegyszerűbb ruhadarab is nyilvánvaló politikai üzenetet hordozhat. Az ideológiai meggyőződésnek eme ártatlan kifejeződései azonban távolról sem merültek ki az olyan hagyományos utalásokban, mint például a hajviselet vagy az öltözködés. Ha valaki gyakran látogatott bizonyos helyeket, például egyes budapesti nyilvános fürdőket, vagy teszem azt bizonyos időtöltési módokat választott, mondjuk teniszezett és síelt, de egészen biztosan nem vadászott vagy sakkozott, mindez szintén az ellenállás egyik formája volt. A politikai ellenállás kódolt szóhasználat legalább annyira átfogó volt és kifinomult, mint a nyugati társadalmak szubkulturális forradalmaié. Mi több, ugyancsak a szubkulturáléhoz hasonlóan, itt is sokkal kevésbé számított, hogy mit mondanak, és sokkal inkább, hogy hol és ki által tétetett meg egy-egy kijelentés. A gesztus keretei fontosabbak voltak, mint a tartalma, részben azért is, mert a tartalmat, ha akár a legcskélyebb mértékben is kifogásolható volt, azonnal kizárták a nyílt kommunikációból. Nemcsak a szépirodalom és az újságírás, hanem az emberek élete és maga a művészet is a *sorok között* létezett. Így azután már nem meglepő, hogy a pusztán tény, hogy egy művész egy bizonyos stílusban festett, vagy hogy egyáltalában festett, már elég volt ahhoz, hogy „politikus” művésznek nevezzék. A felforgató gesztusok kiterjedt köre egyenes arányban állt a szocialista társadalmat átható ideológia töménységével. Még a legprózaibb témák és a szokványos retorikai formulák is politikai felhangokkal telítődtek, melyeket minden beavatott megértett és pontosan a helyére tudott tenni.

A kritika kereteit kijelölő jól ismert korlátozások, és az ezt megfelelően ellensúlyozó szimbolikus arzenál, amelynek segítségével az ideológiai irányultság mégis kifejezhetővé vált, a művészetekben a konkrét tárgyként való megjelenéstől a sugalmazó vagy metaforikus kifejezési formák felé tolta

el a hangsúlyt, sőt a lényeg a legtöbb esetben magának a műalkotásnak a keretein kívülre került. Az állami megrendelésre készülő *Politikunst* fráziscsatogtatásaitól eltekintve, a politizáló művészet „politikai mozzanata” a művészeti galériákból átkerült a társadalmi érintkezés tágabb mezsgyéire. Bizonyos műalkotások a politikai ideák legitim hordozóivá váltak, nagyrészt készítőik személyes gyakorlatának, valamint társadalmi hírnevének és megítélésének köszönhetően.

Mivel a művészeknek nem volt lehetőségük arra, hogy politizáló műveket mutassanak be, politizáló művészetüket átvitték személyes *létük* szférájába. Ez persze nem jelenti, hogy az életük egyenlő volt a művészetükkel. Távolról sem. Továbbra is többnyire a hagyományos módon készítették festményeiket és szobraikat. A társadalomban viszont olyan pozíciót foglaltak el és úgy viselkedtek, hogy abból világossá vált: bármilyen elvontak és mindenfajta célzatosságtól mentesek is alkotásaik, mindenképpen elhajló nézeteik metaforáinak tekintendők. Lehetséges, hogy műveik ránézésre újjgyakorlatnak, vagy belső világuk szubjektív – s ily módon politikailag irreleváns – narratíváinak tűntek. Azonban a pusztán tény, hogy a legsterilebb és legközömbösebb tárgyakon kívül semmivel sem foglalkoztak, arra utalt, hogy semmiféle kompromisszumra nem hajlandók.

A művészek tehát a megvetett politikai ügyekkel szembeni passzív rezisztencia régi és jólismert kulturális kliséjét követték. A jelenség mélyen a kelet-európai köztudatban gyökerezett. A tudósok és az írók is a képzőművészekhez hasonló módon cselekedtek, amikor ahelyett, hogy szellemi erejüket politikusabb tárgyakra irányították volna, ezoterikus tudományágak és misztikus próza művelésébe fogtak. Az állásfoglalásnak ez a furcsa módja, amelyet éppenséggel a következetes állást-nem-foglalás fejez ki, fontos eleme a kelet-európai művészek és értelmiségiek eszköztárának. Sokban olyan ez, mint a térségben ugyancsak elterjedt hősie öngyilkosság, és talán nem vetjük el túlságosan a súlykot, és nem is vagyunk túl apologetikusak, ha azt mondjuk, azáltal, hogy a művészek távolartották magukat a nyíltan politikai témáktól, tulajdonképpen egyfajta nemes esztétikai öngyilkosságot követtek el.

Mindazonáltal korántsem szükségszerű, hogy erről az indirekt lázadásról ilyen melodramatikus hangnemben tárgyaljunk. Kelet-Európában sok szempontból könnyebb volt ellen-kulturális, vagy inkább anti-politikus stratégiákat kidolgozni, mint a vasfüggöny túlsó oldalán. A művész társadalmi pozíciója a szocializmusban egészen más volt, mint a nyugati országokban. Nálunk nem létezett művészeti piac, s így a rendszerhez való kapcsolódás egyetlen lehetséges módja az volt, hogy a művész maga is harsogó propagandát kezdett zengeni, vagy ami még rosszabb, jelentéseket írt barátairól és ellenségeiről. Következésképpen a művész biztonságos távolságba került az

„árulás” dilemmájától. Az integritást viszonylag könnyű volt megőrizni, s kész lehetőségként kínálkozott a művész számára az antagonista szerepe. Egy olyan társadalomban, amely ennyire eltökélten ellenezte az egyediséget és a különbözőséget, a művészek eleve ellenségnek minősültek. Mivel a társadalmi deviancia egyenértékű volt a politikai devianciával, nem volt szükséges, hogy a művész a művészetében bizonyítsa ellenzékiességét. Elég volt hallgatni, szarkasztikusnak lenni, eljátszadózni a szavakkal és a képekkel, esetleg bedobni egy adag ironiát vagy humort, s a művész máris megnyugodhatott afelől, hogy nem tartják majd filiszteusnak vagy pártembernek. Azt is elnézték nekik, hogy alkalmazkodtak a művészet központi támogatásának rendszeréhez, amely megkövetelte tőlük, hogy meghatározott mennyiségben szállítsanak veszélytelen és unalmas műalkotásokat, cserébe bizonyos, az állam által felügyelt és elosztott dolgokért, mint például a nyersanyagok, tanári állások és műtermek. Egy maroknyi rettentően elszánt elhajlótól eltekintve – akik között alig akadt képzőművész – senki sem volt képes arra, hogy megmeneküljön e kompromisszum elől. Hiszen éppen ezen az elven nyugodott az újraelosztó szocializmus rendszere. Tökéletesen érthetőnek tűnt, hogy mindenki elfogadja az államtól, amit kaphat, s az emberek szemében mindez egyáltalán nem számított elutasítandó tettek, vagy korrumpálódásnak.

Így azután, amikor a politikai nézetek kifejezésére került a sor, a lehetőségek egyszerre voltak szörnyűségeken szűkösek és ironikusan felszabadítóak. A csend stratégiáit, amikbe a művészet a politikai üzeneteit burkolta – s amelyek az esztétikán kívül eső területeken nyerték el legitimitásukat – egy

sor olyan indirekt eszköz egészítette ki, amelyek analógiák és asszociációk által működtek, s a nézők tudatában alig érzékelhető gombok megnyomása által nyerték el jelentésüket. A nyugati avantgárd mércéje alapján megítélve egy-egy gesztus teljesen polémiamentesnek tűnhetett, azonban lehetséges, hogy a helyi művészet kánonja szerint ugyanezt politikai állásfoglalásként értékelték. Mondjuk, egy a New York-i iskola stílusában megfestett kép a nemzetközi esztétikai kontextust tekintve triviálisnak tűnhetett a hatvanas és a hetvenes években, ugyanakkor a hazai viszonyok között azt sugallta, hogy a művész egy nyugati, vagy – ami még rosszabb – amerikai mozgalomhoz csatlakozott, s ily módon máris felértékelődött egyfajta politikai *double entendre*-re. Tágabb értelemben még az akadémizmusnak is megvolt a maga elhajló gesztus értéke, mivel, ha valaki a Képzőművészeti Főiskolához – ehhez a felette gyanús ideák és kapcsolatok réges-régi hálójától átszőtt intézményhez – csatlakozott, az tulajdonképpen egyenlő volt a központi ideológiától való eltávolodással. A rendelkezésre álló meglehetősen szűk játéktérben ezért, szinte képtelenség volt politikai gesztusokat tenni – ugyanakkor ezeket a gesztusokat elkerülni is éppoly lehetetlen volt.

E konspirációs művészet sarkköve volt, hogy létezzen egy összeszokott és rutinos közönség, amely a művészre vonatkozó bizalmas információk birtokában képes volt legitimálni az alkotásokat, s egyszersmind a műalkotásokban rejlő bűjtartott mondanivalót is meg tudta fejteni. Ebben a közönségbe természetesen beletartozott számos művész, akik – jellemző kelet-európai módon – szorosan kapcsolódtak az értelmiséghez, ugyanakkor a hagyományos középosztály is jelentős mértékben képviseltette magát. Ez utóbbi



A közönség az „R”-kiállítás megnyitóján 1970. december 14.
Műszaki Egyetem Budapest, „R” Épület
Erdély Miklós: *A szelidség medencéje* 1970
environment
Fotó: Erdély hagyaték

The audience at the opening of the “R” Exhibition, December 14, 1970
Technical University Budapest, “R” Building
Miklós Erdély: The Pool of Gentleness 1970
environment
Photo: Erdély bequest

akat nyugaton a szerzők, Irving Howe-tól Jürgen Habermasig már régen el-siratták. Egy ilyen hűséges és művelt közönség nélkül a nem-esztetikai, s egyszersmind rejtjeles alapokon működő művészet gyakorlása lehetetlen lett volna.

A szocializmus restriktív légköre szinte érintetlen állapotban, zárvány-ként megőrizte a közönségnek azt a részét, akik a kulturális játszmában nagy tetteket tettek kockára. A kulturális piac befagyasztása és a kommunikáció összes csatornájának leszűkítése által a szocializmus a művészek és a közönség számára egyaránt stabil és egyszerű kognitív térképet biztosított. A szabályokat könnyű volt megtanulni, és mivel – a fenyegető cenzúra és a piaci kezdeményezések elégtelensége miatt – a kulturális áruk piacán is hiány mutatkozott, a művészet „fogyasztói” komolyabb figyelmet fordítottak mindarra, ami rendelkezésre állt és hajlandók voltak érte magasabb érzelmi, és intellektuális elkötelezettséggel fizetni. A magas kultúra más szektoraihoz hasonlóan a művészetnek is komoly lendületet adott az a tény, hogy olyan arénává lépett elő, amelyben a politikai és gazdasági életből kirekesztett, művelt emberek kifejezhették és megtalálhatták önmagukat. Akárcsak az íróknak és a tudósoknak, a művészeknek is komoly haszna származott abból a karizmatikus fél-ellenzéki szerepből, amelyben magukat találták, s emellett az is sokat számított, hogy a közönség képzeletét és figyelmét nem vonta el róluk valamiféle elsöprő erővel burjánzó populáris vagy tömegkultúra. A tagadhatatlan nehézségek ellenére a művészek elnyerték a mesterségesen felduzzasztott és intellektuálisan túlspannolt követők hadának tiszteletét. A közönség végsőkéig kifinomodott érzékenysége lehetővé tette, hogy a politikai témák egyfajta titkosított szóhasználat segítségével jussanak el a megfelelő közönséghez, miközben a cenzorok és a beavatatlanok számára a lényeg rejtve maradt.

A szocializmusban tehát egy teljesen egyedi kifejezési forma virágzott a hallgatás közepette. A művészek ártatlan eszközök segítségével közvetítették a politikai ideákat. Műveiket az életük, személyes létük tette hitelessé, s a politikától való makacs tartózkodás voltaképpen a politizálás tiszteletreméltó formájává lépett elő. A dialógusnak ez a rendkívül érzékeny és sebezhető formája egy hajlíthatatlan ellenség, és a szólásszabadság mozdíthatatlan korlátozása ellenében alakult ki, s az igen intenzív művészeti közélet, valamint a kielégíthetetlen publikum táplálta. Ilyen körülmények között a legkisebb utalás, sőt, maga a *semmi* is politikai gesztusnak számított. Csak-hogy ezek a körülmények mára megszűntek, s a hozzájuk kapcsolódó gesztusok teljességgel üressé váltak.

A mai magyar köpzőművészet *l'art pour l'art* közönyét a változások kifáradására való reakcióként, vagy akár az avitt ideológiák visszatérésétől való megrémülésként is értékelhetjük, de lehetséges, hogy pusztán azt fejezi

ki, mennyire fellelégett a művészet most, hogy a szocializmus kötöttségei megszűntek. Csakhogy sajnos mindezek a magyarázatok még együtt sem eléggé meggyőzőek. A mai hallgatásnak mélyebb gyökerei vannak. Egy olyan művészet hallgatása ez, amely homályos, titkos nyelven szólal meg, s amelyet nem lehet a demokratikus kapitalizmus kognitív horizontjához igazítani. A hallgatás politikája ma már semmilyen jelentést nem hordoz. A populáris kultúra partjainak ütközve apró szilánkokra törik, mivel ott a reklámok és a televízió rikító képeivel kell versenyre kelnie. Eltéved a társadalmi erők labirintusában, hiszen most már nem a rettegett Nagy Testvérrel áll szemben, hanem – ahogy Vitalij Komar, az orosz pop art atyja megfogalmazta egy beszélgetésünk során – be kell érnie a pluralizmusnak nevezett „multi-maffia szisztémával”. Már félig élettelenül vergődik közönsége nélkül, hisz a régi publikumot elcsábították a „lehetőségek” szírénei és a fogyasztói társadalom gonosz manói. A jogfosztott művész és odaadó közönsége közötti fülbesúgós konspiráció ideje lejárt. A hallgatást valaha erényként ünnepelték, mára azonban a hallgatás egyszerűen a csenddel lett egyenlő. Ennyi és nem több.

■

Innen vajon merre vezet az út? A magam részéről úgy vélem, hogy a politika – amennyiben megfelelően értelmezzük – valójában óriási tárháza a művészeti témáknak és izgalmas művészi feladatoknak, és segíthetne kimenteni a magyar művészetet a gyengélkedés és az irányvesztés gyakran emlegetett állapotából. Mi több, a politika a művészet nemzetközi főáramai felé orientálhatná a magyar művészeket. Természetesen ennek az derűlátó vélekedésnek mindkét szempontját helyesen kell értelmeznünk. A politizáló művészet távolról sem a modern művészet egyetlen lehetséges kiútja a mai állapotból, és semmiképpen sem garancia a sikerre. Azonban, ha megfelelő körülményekkel nyúlunk hozzá, másszóval, ha a minőség rovására nem csúsztatjuk a banalitások és az alpári pojácskodás színvonalára, akkor a politika bőséges forrást kínál a művészetek számára. A politizáló művészetet ugyanakkor nem szabad azonosítani a nagy nemzetközi művészeti folyóiratok tartalmával sem. Egy dolog, hogy üdvözljük a társadalmi szempontból fontos ügyekben folyó nyílt polémiát a magyar képzőművészetben, és egy egészen másik dolog azt elvárni, hogy a magyar művészek vakon alkalmazkodjanak a világ művészetének mozgásához. A kérdés tehát véleményem szerint nem az, hogy van-e szükségünk politizáló művészetre, hanem, hogy milyen politikára van szükségünk a magyar művészetben.

Amit manapság politizáló művészetnek szokás nevezni, azt tetőtől-talpig beborítja a *Made in America* felirat (jóllehet, a politizáló művészet nemzetközi érvényű jelenség), s ez a művészeti forma nem kevésbé sajátos ha-

tásokra reagál, mint a magyar képzőművészet. A politizáló művészet amerikai újjáéledéséről eddig nem készült átfogó elemzés, azonban könnyen azonosíthatunk néhány, a növekedést motiváló tényezőt. Ezek közül a legalapvetőbb annak a megértése volt, hogy a formalista rejtvényeken alapuló és ennek megfelelő célokat maga elé kitűző avantgárd lineáris fejlődése oly módon zárult le, hogy a művészek számára meglehetősen tág lehetőségeket hagyott hátra a továbblépés vonatkozásában. Nehéz nem észrevenni az analógiát a modernizmus sorvadó dominanciája – amelyet valaha Clement Greenberg és a hozzá hasonló kritikusok rendíthetetlen nézetei példáztak –, és az állam által felügyelt művészet trónvesztése között. A mindent átfogó „ideológia” szorításának enyhülése után a művészeket áradó örömmel töltötte el újdonsült szabadságuk érzete, ugyanakkor némi nosztalgiát is éreztek a közös irány, immár elvesztett tudata után. Amerikában a dilemmából való kilábalás egyik módja az volt, hogy a politikát bevitték a művészetekbe, azonban fontos látnunk, hogy maga a dilemma esztétikai jellegű volt, hosszú művészettörténeti előjátékot feltételezett.

Volt néhány jellegzetesen amerikai ügy is, amely serkentette a politikai témák újra-felfedezését. (Azért nevezem „újra-felfedezésnek”, mert ez a fajta művészet hosszú múltra tekint vissza az Egyesült Államokban, ezt azonban itt nem áll módomban részletesen taglalni.) Az utolsó két republikánus kormány tevékenysége komoly mértékben hozzájárult az amerikai művészek radikalizálódásához. Ronald Reagan és George Bush elnöksége alatt sok művész érezte úgy, hogy kirekesztették a kulturális és politikai konszenzusból, olyannyira, hogy marginalizálódásukkal szembeni ellenérzéseik végül saját művészetükben is kifejeződtek.

Időközben egy új művészgeneráció is kikerült az amerikai művészeti iskolákból. Ezek a frissen végzett diákok a fejlett művészeti oktatás hatalmas és viszonylag új rendszerének emlőin nevelkedtek, s jólképzett profik módjára láttak munkához. Képesek voltak helyesen felmérni a művészeti világ struktúráját és azt, mely arénákban kell majd küzdeniük. Megértették, hogy ha ki akarják harcolni maguknak az őket megillető helyet, új témákat kell bedobniuk és új alapokra kell helyezniük művészi legitimitásukat. Hamar rájöttek arra is, hogy e célra a politika igencsak alkalmas. Mi több, egy mind határozottabban érvényesülő szociológiai hangsúlyeltolódásnak megfelelően, ezeknek a frissen végzett művészeknek nagy része nő volt, és sokan közülük etnikai kisebbségekhez tartoztak. Számukra a politikai témák jóval többet jelentettek pusztán esztétikai kérdésnél. Identitásuk megerősítésének egyik eszközévé vált, amely pedig szorosan kapcsolódott Amerika mindennapi gondjaihoz. Az avantgárd status quo elutasítása az általuk fehér-férfi-középosztály hegemoniájaként értékelt jelenségtől való elhatárolódásnak volt az egyik megjelenési formája.

A modern művészet technikai és társadalmi-gazdasági alapjai is katalizátorként szolgáltak. A művészek mára új médiumokat használnak, elsősorban a fényképezést és a videót, s ezek az új médiumok a valós világot óhatatlanul befecskenek a művészet obskurus világába. A művészeti piac a nyolcvanas évek végén végbemenő fellendülése közben szintén élénken reagált a politikai témákra, s nem csupán azért, mert egy új, szélesebb közönség tapasztalatát tükrözte, olyan publikumét, amely a művészet korábbi ingyenc fogyasztóinak kritikai kifinomultsága nélkül árasztotta el a galériákat és az aukciókat, hanem azért, mert olyan újdonságot keresett és kínált, amelyet a gyűjtők készek voltak befogadni. Mindazonáltal a politizáló művészet túlélte a nyolcvanas éveket és a művészeti piac összeomlását, amely a mőhőség évtizede zárult. Szilárdan megvetette a lábát a kilencvenes évek elejének józanabb miliójében, amikor a társadalmi gondok ismét magukkal ragadták az amerikaiakat, s a politikai tudatosság ismét divatos lett.

A képen lévő felirat fordítása:

Der Spiegel: Milyen lesz a következő reklámkampánya? Még több vér?

Luciano Benetton: Nem, bemutatjuk művészeti iskolánkat.



Hans Haacke
Benetton színezés 1994
Installáció a John Weber Gallery előterében
Eredeti Oliviero Toscani Benetton óriás-
poszter felirattal, öntapadó fólia
felhasznált fotó: Enzo Signorelli,
idézet: Luciano Benetton
Fotó: Fred Scruton

Hans Haacke
Dyeing for Benetton 1994
Installation in entrance hall
of John Weber Gallery
Original Benetton billboard poster
by Oliviero Toscani
with added inscription, vinyl lettering,
photo panel with photo by Enzo Signorelli
quotes from Luciano Benetton
Photo: Fred Scruton
Courtesy John Weber Gallery, New York



A kelet-európaiak gyakran megmosolyogják az amerikai politizáló művészet kemény *didaktikusságát*. A hangos, propagandisztikus szlogenek könnyen ízléstelennek tűnnek olyan embereknek, akik nemrégiben még élesben tapasztalták ugyanezt: a május elseje-i zászlóözönyt, a távolba, előre mutató szobrokat és a többi kommunista giccsot. Persze nem szabad elfelejtenünk, hogy az európaiak szemében általában idegenül hat az amerikaiak nyílt, lendületes szókimondása – nem csak a művészetekben, hanem minden másban is –, hiszen ők mindig is a körülményesebb megfogalmazások, a virágnyelv hívei voltak. Az amerikai politizáló művészet megdöbbentő képi hatásokba és az írott szövegek burjánzásába öltöztetett szlogenpufogatása nem egyéb, mint arra a túlteltett vizuális közegre adott válasz, amelyből ez a művészeti forma kinőtt. Az amerikai művészek előtt álló feladat voltaképpen éppen az ellenkezője volt annak, ami előtt magyar kollégáik találták magukat. Nekik nem azt kellett kitalálniuk, hogyan tehetnek nem-szemet szűrő gesztusokat az állam által rájuk kényszerített baljós csendben, hanem azt, hogyan hallathatnák jobban gyengécske hangjukat a reklámok bömbölő kakofóniájának közepette. Lehet, hogy Barbara Kruger és a hasonló művészek harsány tipográfiája és látványszerkesztése az orosz anantgárddal, vagy a német expresszionizmussal rokonítható, azonban alkotásaik mindenképpen sokkal közvetlenebbül kapcsolódnak a modern reklámpar nyelvezetéhez. A fogyasztói társadalom burjánzó vizuális világa ugyanis nem csak fontos, feldolgozandó és felforgatandó témául szolgál, hanem egyszersmind félelmetes ellenfél is a közönség figyelmének felkeltéséért folyó versenyben – olyan ellenfél, amellyel az amerikai művészeknek nap mint nap meg kell küzdeniük.

Az amerikai politizáló művészetnek azok a sajátos történeti és stilisztikai vonásai, amelyeket az imént érintettem, óvatosságra intenek bennünket a művészet eme formájának egy-az-egyben Kelet-Európába való átültetésével kapcsolatban. A bonyodalmak csak tovább sokasodnak, ha megpróbáljuk az amerikai politika alapvető problémáit a kelet-európai kultúra szövevébe beleszőni. Azok a kihívások, amelyekkel egy amerikai művésznek szembe kell néznie gyakran ismeretlenek, vagy még nem időszerűek egy posztkommunista környezetben.

Elég, ha a feminizmusra – az amerikai radikális művészet egyik elsőszámú komponensére – gondolunk, s máris jól láthatóvá válik a keleti és a nyugati érzékenység közötti különbség. A határozott, harcos amerikai feminizmus igen csekély visszhangra lelt Kelet-Európában. A magyar nőknek alapvetően más problémákkal kell szembenéznük, mint az amerikaiaknak. Csak az olyan fejlett társadalmakban, ahol a nemek közötti eredendő munkamegosztás minimálisra csökkent, lehetséges, hogy a nők a hatalom gyakorlásának hagyományos szerkezetét megkérdőjelezzék, s az ily módon elkötelezett művészet is csak ott találhat értő közönségre. Hasonlóképpen, mint a fogyasztás és a média romboló hatásáról szóló kritikai dialógus esetében – melyek az amerikai művészet kulcstémái – aholis elengedhetetlen a jólét és a technológiai fejlettség hosszabb időre visszanyúló általános tapasztalata, ennek hiányában ugyanis a kritika jobbára értelmét veszti.

Az amerikai művészek test-mániája is szorosan kapcsolódik a fogyasztói kultúra fenyegető hatásaihoz és a technikai fejlődés szédítő iramához. A jólét társadalmában élő ember a csábítás mélyen gyökerező kihívásával találja ma-

Ida Applebroog
Shirley Temple Franciaországba ment 1993
 olaj, vászon
 270 x 431 cm
 Fotó: Dennis Cowley

Ida Applebroog
Shirley Temple went to France 1993
 oil on canvas
 106" x 170"
 Photo: Dennis Cowley
 Courtesy Ronald Feldman Fine Arts, New York

gát szemközt. Ahol a bőség uralkodik, ott az emberek fő gondja nem a túlélés, hanem az, hogy hogyan álljanak ellen a dolgok özönének. A fogyasztás szó szerint és átvitt értelemben egyaránt annyit tesz, mint a testbe befogadni. Így a csábítás és fogyasztás közötti feszültségből fakadóan a kérdés konkrét és szublimált formában alapvetően az, hol kezdődik és hol végződik a test. A test egyfajta szimbolikus harcmezővé válik, ahol az egyén társadalomhoz való kapcsolata folyamatos kihívás alanya, illetve tárgya. A test fölötti uralom eltárgyasulással, és elcsábulással szembeni megőrzésének vágya lényegesen mélyebb értelmet ad a meztelen – önnön határait feltáró – test gyakori ábrázolásának a politizáló művészetben, mintha mindössze a korlátozó puritán normák elleni lázadás sablonos motivációja állna a háttérben.

Egy kevésbé elvont szinten az emberi lény sokkal kézzelfoghatóbb küzdelmek színtere. A feministák már réges-régen politikai természetű dolognak tekintik a testet. A nemi erőszakról és az incestusról szóló dialógusában néhány feminista művész például a nemek közötti asszimetrikus viszonyoknak éppen ezeket az ijesztőbb aspektusait vizsgálja. Más feminista művészek az étkezési rendellenességek, mint például a bulimia és az anorexia visszatartó tüneteinek ábrázolása segítségével kifinomult elméleteket tárnak elénk, arról, mit jelent a kényszerű önfegyelem egy olyan korban, amely a nők szexuális emancipációját már megvalósította, azonban gasztro-

nómiailag és fizikailag a nőket még mindig szigorú ideálok és normák köti. Az összes ilyen jellegű művet áthatja a hit, mely szerint az emberi test – vagy ahogy Pierre Bourdieu nevezi, a *testi hexis* (az a mód, ahogy egy test kifejezi társadalmi identitását: a hentes kövérsége, a katonatiszt szikár inas-sága, a művész elkínzott arckifejezése stb.) – egyetlen aspektusa sem hagyható ki az objektív politika összességéből.

Hasonló célok motiválják a homoszexuális és leszbikus művészet új és bőséges ábrázolásait is. Ennek a művészetnek a felszíni motívumai, a hivalkodó meztelenség és a nemi szervek provokatív ábrázolása könnyen félrevezethetik a nézőt. Azonban az anyag tulajdonképpen mondanivalója halálisan komoly, s nem csak az AIDS-re való gyakori utalások miatt. Napjaink legelgondolkodtatóbb változásai között ott szerepelnek a szexuális viselkedés átalakulásai is. A heteroszexualitás mindenütt jelenlevő világa, amelyben a társadalom minden tagja számára világos férfi és női szerep osztatott ki, egyre tarthatatlanabbá válik. A tudósok szerint a szexualitás nem redukálható az XX kontra XY kromoszómák dichotómiájának szintjére, és ami még sokkal fontosabb, manapság emberek milliói döntenek úgy, hogy a korábbi generációk szexuális paraméterein kívül rendezik be az életüket. Ebből következően *Eros* birodalma intenzív filozófiai spekuláció színterévé vált, amely egyszersmind számos közelmúltbeli művészeti polémia alapjául

A képen lévő felirat fordítása:

A nőknek meztelenre kell vetkőzniük, hogy bejussanak a Metropolitan Múzeumba? A modern művészeti osztályon a bemutatott művészek kevesebb mint 5 %-a nő, de az aktok 85%-a női akt.



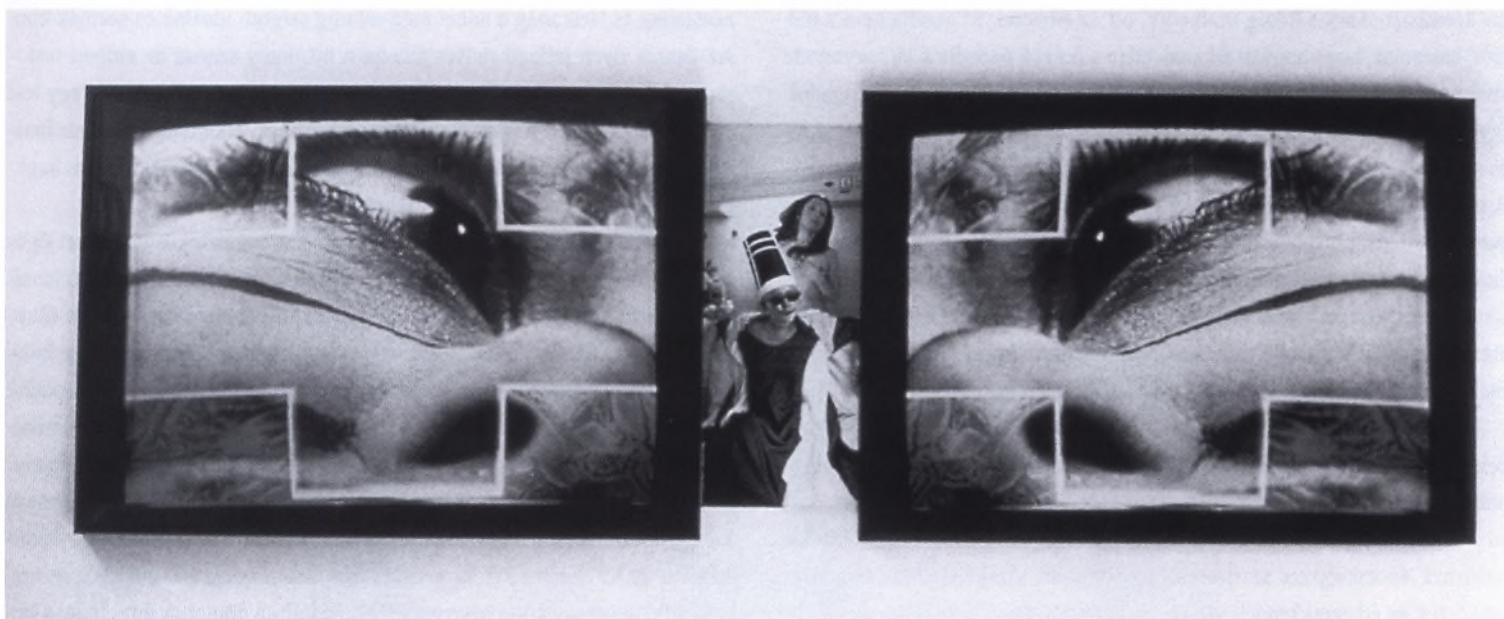
Do women have to be naked to get into the Met. Museum?

Less than 5% of the artists in the Modern Art Sections are women, but 85% of the nudes are female.

GUERRILLA GIRLS Box 1056 Cooper St. NY, NY 10276
CONSCIENCE OF THE ART WORLD

Guerilla Girls
Köszönet a Guerilla Girls-től
A művészeti világ lelkiismerete
1986

Guerilla Girls
A public service message from GUERRILLA GIRLS
Conscience of the art world
1986



is szolgált. A feminizmus nyomdokait követve a homoszexuális és leszbikus mozgalom, csakúgy, mint más alternatív szexuális viselkedésformák, komoly kihívást jelentenek a szexualitással és a nemekkel kapcsolatos történelmi beidegződéseinkkel szemben. Ezeknek a terminusoknak a feloldása – a felismerés, hogy ezek sem többek, mint vitatható és újradefiniálható kollektív konstrukciók – voltaképpen a modernség univerzalizáló tendenciáinak egyik aspektusa. Ősrégi, partikularisztikus kategóriák kérdőjeleződnek meg, s helyükre átfogóbb, pluralisztikusabb kapcsolódásokat jelölő meghatározások kerülnek, mint ahogy már eddig is egy sor hagyományos kategória – mint a nemzetség, az osztály és a céh – került a történelem szemétdombjára.

A művészi érdeklődés egyik alapvető fontosságú iránya összpontosít az olyan égető problémákra, mint a genetikai klónozás, a biotechnológia, a plasztikai sebészet és más gyorsan fejlődő orvosi és természettudományos területek, amelyek valóban kezdik lerombolni a test objektív határait. A művészek egyre inkább úgy vélik, a tudománynak ezek az eredményei politikai szempontból is megvizsgálhatók, s már nem tekintik őket a mai világban a tudás hegemonisztikus intézményének szerepét betöltő tudomány belső ügyének. Habár a művészek alkalmanként eluralkodik a tudománytól való romantikus félelem – amely a korai horrorfilmekre emlékeztető esetlenséghez vezet – az efajta figyelem kötelező a korunkban végbemenő tudományos és technikai forradalom közepette, amelynek következményeit még távolról sem nem tudjuk felmérni. A tét nem kevesebb, mint fajunk genetikai felépítése és további evolúciós útja – azaz az emberiség létező leguniverzálisabb ügye.

Ezek a vizsgálódások segíthetnek abban, hogy kézbe vegyük jövőnket, és felette állnak korunk megcsontosodott politikai mániáinak, amelyek megdöbbentő módon még mindig a XVIII. és XIX. század kategóriáiból és doktrínáiból fakadnak. Napjaink legmeredekebben felfelé törő kollektivistá ideológiájával – a politizáló művészet legkorábbi és leghozzáférhetőbb alkotásainak ihletőjével – a környezetvédelemmel szövetkezve a tudománnyal folytatott polémia hozzájárul egy, az évezred vége felé oly égetően szükséges új gondolkodásmód kialakulásához.

■

Az ember joggal juthat arra a következtetésre, hogy az amerikai politizáló művészet bizonyos irányultságai nem lelhetnek biztos talajt a mai Magyarországon. Sőt, egy árnyalatnyi melankóliával még azt is mondhatjuk, milyen jó azoknak, akik megengedhetik maguknak, hogy a szexuális étellel és az étkezési szokásokkal foglalkozzanak, a reklámok butító képei vagy a tudomány zavarbaejtő felfedezései ellen hadakozzanak. Lehet, hogy ez olyan luxus, amit mi nem engedhetünk meg magunknak, hiszen energiáinkat a gazdasági és a geopolitikai túlélés köti le. Igaz: a fogyasztói lét, a környezet, a test, a technológia, a média olyan társadalmakban kerülhetnek előtérbe, amelyeket nem az alapvető hús-vér politikai küzdelmek foglalnak le. De vajon valóban be kell állnunk a sorba és kívánni, amíg merészelhetünk gondolkodni rajtuk?

A kelet-európai művészek gyakran képzelik magukat élcsapatnak, akiknek tisztje, hogy a társadalom egészének problémáit amúgy egészében meg-

ORLAN

Sikeres operáció 2. – Szemek

1993

triptychon, fekete-fehér tükrökép fotó

83 x 116, 76 x 30, 83 x 116 cm

ORLAN

Successful Operation 2: Eyes

1993

triptych: mirror image photos w / B/W

33" x 46", 30" x 12", 33" x 46"

Courtesy Penine Hart Gallery, New York

oldják. Akár úgy döntenek a magyar képzőművészek, hogy elkezdene a nemzetközi művészeti élet kurrens témáival foglalkozni, akár nem, nyilvánvaló, hogy nincs hiány kifejezetten helyi problémákban sem, amelyekben elmerülhetnek. A hallgatás – ismétlem – megszűnt, mint lehetőség. Szeretném azt hinni, hogy a művészetben zajló viták ilyen vagy olyan módon azt a folyamatot tükrözik, amely során egy társadalom kilábal a gondjaiból. Mi több, hiszem azt, hogy a művészek meg tudják jósolni ezt a történelemsort, és irányjelzőt állíthatnak fel számunkra, hogy jelenünkben és jövőnkben valamivel könnyebben tájékozódhassunk.

Amit a magyaroknak mindenképpen el kell tanulniuk az amerikaiaktól az mindössze annyi, hogy a politika, mint művészi téma sokkal átfogóbb dolog, mint ahogy azt hagyományosan értékelni szokták. Az olvasó joggal jegyezheti meg, hogy számos téma, amit esszémben érintettem Magyarországon nem tarthat számot a „politikai” jelzőre. Azonban talán éppen ebben áll a politizáló művészet küldetése. A politizáló művészet érzékennyé teheti közönségét olyan dolgok esetleges voltára, amelyeket az emberek megszokásból adottnak tekintenek. Az esetlegesség pedig döntést jelent, amely rögtön magával vonzza a politika kényszerét és lehetőségét. Amennyiben azt szeretnénk, hogy a magyar társadalom oly hön vágyott fejlődése valóban végbe menjen, meg kell ismernünk a posztindusztriális politika új problémáit és behatóan foglalkoznunk kell velük. A legnagyobb hiba, amit egy művész elkövethet, hogy ezt a vitát alárendeli a pártpolitika kurrens viszállyainak. Aki ezt teszi, összekeveri a politizáló művészetet a propagandával, s ezáltal éppen azt a retorikát testesíti meg, amivel szemben a politizáló művészetnek alternatívát kellene kínálnia.

Ilyen átfogó vállalkozás szellemében történt tehát, hogy a jelen kiállításra szóló felhívás arra kérte fel a művészeket, hogy olyan művekkel vegyenek részt az eseményen, melyeknek témája „a tágan értelmezett hatalom átalakulásai; a társadalmi szerepek, elvárások, szokás- és értékrend átértékelődése; a kollektív összetartozás és szétforgácsolódás feszültségei; az új tárgyi, világnézeti, érzelmi és időbeli közegben való eligazodás; a nemiség és a nemek közti viszony átalakulása; a földrajzi, társadalmi és intézményi (mozgás-) tér feltérképezése; a megváltozott valóságban rendelkezésre álló kulturális, nyelvi és szimbolikus eszközkészlet alkalmassága, illetve alkalmatlansága; az emberi és környezeti erőforrások iránt érzett felelősség; a személyes és közös múlt, jelen és jövőfeldolgozásának problémái; valamint a képzőművészetnek a társadalmi nyilvánosságban, a fentiekhez hasonló kihívások megoldásában betöltött szerepe.”

Az eme nagyratörő igényre adott eklektikus reakciók vizsgálata közben remélhetőleg elkezdhetjük ízelgetni egy olyan művészet polifóniáját, amely feladta hallgatását, hogy megfelelhessen a szabadság kihívásának.

In his famous 1906 treatise Why Is There no Socialism in America? the German social theorist Werner Sombart attributed the pervasive lack of collectivist sentiment and political activism among American workers to a stunning and simple cause – “All socialist utopias came to nothing on roast beef and apple pie.” The realization that American workers were just too rich to worry about capitalism or to become entangled in struggles for a worker state, as many of their unhappy cousins did across the Atlantic, provided a convincing answer to a difficult and unsettling problem. Affluence, it seemed, inspired acquiescence.

Almost a century later and half-way across the globe, in the aftermath of the tired collapse of socialism, which Sombart never lived to see, a similar puzzle has emerged: Why is there no political art in Hungary? The question leaps right off the gallery walls of Budapest, silent as they are about the drama that just unfolded here. This corner of the world has seen more than its share of trials and tribulations in recent years, some violent, all profound, and it is no exaggeration to describe these upheavals as tailor made for artistic expression. Rarely in the course of human events have so many fundamentals of life been questioned so abruptly. An entire social life-form has vanished from view, to be replaced by a new framework for economic, political and moral interaction that is as imperfect as it is hard to comprehend. People have been compelled to invent new ways of surviving and thinking, competing and loving. The changes probe deep into the most remote aspects of everyday life and their philosophical ramifications overwhelm even the most astute minds. But artists appear staunchly reluctant to address them. When future historians begin to chronicle the end of the 20th century in Hungary, they will find reams of documents in their archives and entire libraries stocked with fact and fiction about the turmoil of our time, but the artistic record will be all but blank.

The contrast between artistic apathy and political fervor is particularly striking to the visitor arriving from the barricades of the New York art world, where the recent “Whitney Biennial” left viewers reeling from what felt like a gruelling regime of propaganda seminars. For years now, political art has been thriving in America, multiplying and exfoliating like fresh moss on the hardened bark of contemporary art, jumping across the ocean to claim victory from London to Cologne and from Kassel to Venice, and prompting some critics to speak of a new international style suffused with heavy doses of “social consciousness.”

In one of those neat ironies that Sombart might have been quick to address, the political deep-freeze of the Reagan-Bush years in the United States gave rise to a surge in radicalized art making, while artists in Hungary, a country swamped in matters political, stuck resolutely with the credo of l’art

pour l'art. Here as elsewhere, the fun-house mirror of East Europe has distorted the dynamics of Western culture to the point of almost total inversion. But are there any quick and ready explanations for this paradoxical development that are as seductive or believable as roast beef and apple pie? Is an overdose of politics as nefarious for political art as hearty meals had been for the social ambitions of Sombart's complacent proletarians? Must we concede to the rationalization that East Europeans have had too much politics to deal with in their personal lives, and consequently they now shun politics in their art?

To blame nothing but the flagrant politicization of a community for the paucity of political art would be to argue for a naive, knee-jerk reflex between art and life. An apparent silence of art on the matter of politics can be every bit as political as the naked struggles and the loud speeches that rock the streets and the wood panelled halls of power. Silence is often a calculated rejection of politics; it sometimes only pretends to be apolitical; or it might just be cunningly, indecipherably cryptic. But no matter how a head-on collision with overt political themes is avoided, all of these rhetorics of silence rely on the politics they abjure. As Georg Simmel, the flamboyant interpreter of modernity and human motivations would remark, resentment and denial rank among the deepest and most enduring bonds in society. The nonchalance of Hungarian artists is no less indebted to the political life than the outspoken radicalism of their American counterparts. Any expression of politics, like politics itself, is socially conditioned and culturally embedded. But to understand how all that plays out in Hungary, it is necessary to revisit the era predating the demise of socialism, where the seeds of the current artistic stance toward the polity were sown.



What constitutes a political gesture? The shifting response to this question lies at the heart of our problem. People in the West would have difficulty relating to the experience of a friend of mine who barely escaped arrest in 1970 in Budapest for wearing a certain kind of jacket. The jacket was made of a light, paper-like material that was much in vogue at the time, and it was decorated in the colors red, white and blue, evoking the design of the Star Spangled Banner. With its oblique but enthusiastic reference to America, the jacket was interpreted by authorities as an expression of dissent.

In a society lacking a governing rationale in the marketplace, and where the main ordering dimension of life was an ideological one, even a trivial item of clothing could be patently political. Such innocuous expressions of ideological conviction were by no means restricted to conventional signifiers like hair or clothing. Frequenting certain places, among them some but

not all the public baths of Budapest, and participating in selected activities, including, for instance, tennis and skiing but not hunting and chess, similarly amounted to covert forms of resistance. The coded vocabulary of political protest was as far-flung and fine-grained as that of subcultural rebellion in the West. Moreover, in another parallel to subcultures, what was said mattered less than how, where, and from what source a given expression issued. The frame of the gesture was more important than its substance, partly because the substance, if at all controversial, was excluded from open communication. People not only wrote fiction and journalism, but also lived their lives and made their art, so to speak, between the lines. Thus it should come as no surprise that merely to paint in a certain style, or indeed, to paint at all, sufficed to label an artist "political". The expanded field of subversive gestures was commensurate with the massive ideological saturation of socialist society. Even the most prosaic themes and rhetorical flourishes came to be laden with political overtones understood and appreciated by all in the know.

The well-known restrictions on critical dialogue and the ample repertoire of symbolic strategies available to express one's ideological orientation shifted the political emphasis in art away from concrete subject matter toward suggestive or metaphorical expressions and, in most cases, to outside the confines of the art work proper. The banalities of state-commissioned *Politikunst* notwithstanding, the "political" in political art was catapulted from the art gallery to the broader realm of social interaction. The legitimacy of certain progressive art works as vessels for political ideas emerged, for the most part, from the private practices and the public reputations of the people who made them.

Lacking the option to show political works, artists lived their political art. This is not to suggest that their life was their art – far from it. They made paintings and sculptures in a traditional mold. But they occupied spaces in society and behaved in certain ways which made it clear that their creations, no matter how abstract or devoid of innuendo, were metaphors of their dissident views. On the surface the works might have been exercises in technique or narratives of subjective, thus politically irrelevant, private worlds. But their very refusal to delve into anything but the most antiseptic or neutral subject matter signalled their unwillingness to compromise.

In this, artists mimicked a long-standing cultural cliché of passive resistance to despised political arrangements. Firmly rooted in the public consciousness of Eastern Europe, the same pattern could be found among scientists and writers, who would often gravitate toward esoteric disciplines and arcane prose in lieu of applying their brainpower to more political matters. This curious form of engagement, expressed in a tight-fisted reluctance



to engage, is an important element of the political tool-kit of Eastern European artists and intellectuals, much like heroic suicides, and perhaps it is not too outrageous or apologetic to maintain that artist too committed a kind of dignified aesthetic suicide by abstaining from overtly political subjects.

There is no need, however, to frame this roundabout rebellion in such melodramatic terms. In numerous ways counter-cultural, or rather, counter-political strategies were easier to accomplish in Eastern Europe than on the other side of the Iron Curtain. The social position of the artist in socialism was radically different than in the West. In the absence of a market for art, the sole avenue for cooptation into the system was to engage in blatant propaganda, or worse, to report on one's friends and enemies, and consequently artists were securely isolated from the dilemma of "selling out". While integrity was relatively easy to conserve, an antagonistic role was readily attainable. In a society so resolutely opposed to individual differences, artists qualified as adversaries almost by definition. Since social deviance was equated with political deviance, there was no particular need to prove the point in one's art. It was enough to remain silent, to be sarcastic, to play with words and images, perhaps to throw in a dose of irony or humor, and artists could rest safely in the knowledge that no one would mistake them for philistines or Party men. They were also forgiven for playing into the official system of arts patronage, which required them to churn out a predictable amount of safe and boring art in return for state concessions like access to materials, teaching jobs, and studios. No one, save an unrelenting fringe of

die-hard dissidents, almost none of whom were artists, was immune to this compromise. It was the very foundation of redistributive socialism. To take what one could get from the state made sense, and it was not objectionable or corrupting in the eyes of the public.

Thus, when it came to expressing political ideas the options were at once drastically narrow and ironically liberating. The strategies of silence that enveloped political discourse in art, which gained legitimacy on extra-aesthetic grounds, were accompanied by a palette of indirect devices that functioned through analogy and association, pushing barely visible buttons in the minds of viewers. A given gesture may have appeared devoid of polemic if judged by the standard of the Western avant-garde, but it qualified as a political expression within the insular canon of local art. For example, a derivative painting achieved in the manner of the New York School might have appeared trivial in the context of an international aesthetic in the 1960s or 1970s, but at home in Eastern Europe it insinuated a meaningful association to a Western, worse, American movement, and was thus upgraded to a kind of political double entendre. By extension, even academism contained a grain of dissent, since to ally oneself with the academy, an institution with old links to a suspicious web of ideas and contacts, was also to abandon the ideological mainstream. Given this narrow field of play, political gestures were almost impossible to make – but they were also almost impossible to avoid.

The lynch pin of this conspiratorial art was a tight-knit public that shared inside information on the artists and was able to determine the legitimacy of

Erdély Miklós akció
Altörjai Sándor kiállításának megnyitóján
Mednyánszky Terem, Budapest
1971. március 8.

Action of Miklós Erdély
at the opening of Sándor Altörjai
Mednyánszky Hall, Budapest
March 8, 1971

their enterprise. It was also adept at deciphering the camouflaged meanings nesting in the art works. This public included lots of artists, of course, firmly allied with intellectuals in a characteristically East European arrangement, but it also preserved many traits of the traditional middle-class audience, the loss of which has been long lamented in the West by authors ranging from Irving Howe to Jürgen Habermas. Without such a loyal and knowledgeable public, any exercise in a silent political art that was confirmed non-aesthetically and clandestinely would have been futile.

The restrictive atmosphere of socialism acted like a kind of amber in which a public with high stakes in the culture game was preserved in almost pristine condition. In freezing the cultural markets and narrowing all channels of communication, socialism provided a solid and simple cognitive map for artists and audience alike. The rules were easy to learn, and because of the scarcity of cultural goods, guaranteed by the threat of censorship and the dearth of market incentives, "consumers" of art focussed more attention on what was available and were willing to pay higher prices in the currency of emotional and intellectual commitment. Like other sectors of high culture, art received a boost from its status as a rare arena in which educated people, excluded from political and economic participation, could express and discover themselves. Together with writers and academics, artists profited from the charismatic semi-opposition roles in which they found themselves, and also because the public's imagination was never diverted by a robust popular or mass culture. Despite their undeniable hardships, artists enjoyed the respect of an artificially enlarged and aroused mass of followers. The extreme sensitivity of this public permitted the vocabulary of subterfuge that communicated political themes to relevant audiences while fooling the censors and the uninitiated.

In socialism, to recap, a unique form of expression thrived in the midst of silence. Artists communicated political ideas innocuously; the validation of their work came from their lives and their social roles as artists; and even resolute abstinence from political engagement amounted to a respectable form of politics. This fragile dialogue evolved in the face of an unambiguous adversary and stubborn restrictions on free speech. It was underwritten by a high-intensity artistic field and an insatiable cultural public. In these conditions even the slightest nuance, indeed, even nothing itself qualified as a political gesture. But alas these conditions exist no longer, and today these gestures have become wholly inadequate.

The *l'art pour l'art* disinterestedness of Hungarian art today might be a reflection on the fatigue of change, or the abhorrence of recrudescence ideologies, or the plain relief that the constraints of socialism are gone. But sadly, even taken together these reasons fail to convince. Today's silence



has deeper roots. It is the silence of an art that speaks an obsolete, secret code, and one that cannot be adapted to the cognitive horizon of democratic capitalism. The politics of silence no longer carries any meaning. It shatters to pieces on the shores of popular culture, where it competes with the garish images of advertising and television. It loses its way in the labyrinth of social forces, no longer taunting a repulsive Big Brother, but having to contend, as Vitaly Komar, the father of Russian Pop art, told me, with a "multi-mafia system" called pluralism. It flounders in the absence of its public, which has been seduced by the sirens of "opportunity" and the goblins of consumerism. The days of the whispering conspiracy between disenfranchised artists and fervent spectators are over. Where silence once paraded as a virtue, it has become silence and nothing more.

Andres Serrano
Ku-Klux-Klan tag
 (A Láthatatlan Birodalom Nagy Sárkánya)
 1990
 cibachrome, szilikon, plexi-üveg, fa keret
 150 x 125 cm

Andres Serrano
 Klansman
 (Grand Dragon of the Invisible Empire)
 1990
 cibachrome, silicon, plexi-glass, wood frame
 60" x 49.5"
 Courtesy Paula Cooper Inc. N.Y.C. NY.

Where do we go from here? I wish to suggest that politics, properly understood, is a vast reservoir of aesthetic themes and challenges, and that it could help rescue Hungarian artists from their oft-noted malaise and lack of direction. Moreover, politics could entice Hungarian art toward the international mainstream. Both aspects of this optimism must be qualified. Political art is by no means the only way out for contemporary art, nor is it a guaranteed success. It is a tremendous resource if handled with care, in other words if it is not reduced to banality and pranksterism at the expense of quality. Nor should political art be equated with the content of the major international art journals. It is one thing to welcome open polemics on socially contentious issues in Hungarian art; it is quite another to insist that Hungarian artists should blindly follow a world movement. The question is not whether we need political art, I think, but what kind of politics we need in our art.

What is usually referred to as political art these days has Made in America written all over it (although it is an international manner) and this art-form responds to no less particular influences than Hungarian art does. No exhaustive account exists about the resurgence of political art in America, but one can identify some motivating factors behind its growth. The most fundamental among these has been the encroaching perception that the linear progress of an avant-garde with formalist puzzles and aspirations has come to a kind of end, leaving artists with a more open agenda about where their art ought to go. It is hard not to miss the analogy between the wither-

ing preeminence of modernism, once exemplified in the unflinching views of critics like Clement Greenberg, and the demise of state supervised culture. The slackening pressures of an all-embracing "ideology" have left artists delighted with their new freedoms, but also nostalgic about their lost sense of shared direction. In America one way out of this dilemma had been to bring politics into art, but it is important to see that the dilemma itself was an aesthetic one.

There were also some intrinsically American causes fueling the rediscovery of political themes. (I say "rediscovery" because this art looks back on a long history in the US, which cannot be discussed here.) The radicalization of American artists owed a great deal to the conservatism of the last two Republican administrations. During the presidency of Ronald Reagan and George Bush many artists felt excluded from the cultural and political consensus, and the resentment of their marginalization eventually found its way into their art.

Meanwhile, a young generation of artists had graduated from American art schools. These alumni of a vast and relatively new system of advanced arts education embarked on their careers with the habitus of trained professionals. They were able to appraise the structure of the art world and the arenas in which they could complete. They recognized that in order to carve out their own niche they must broach a new kind of subject matter and basis for artistic legitimacy, which they promptly discovered in political matters. Moreover, in a sociological shift that is still gaining momentum, the majority of these young graduates were women and many of them belonged to eth-



Gene Bagnato
Bloolips Danny
Fénykép az Electric Blanket diasorozatából

Gene Bagnato
Danny of Bloolips
photo from the Electric Blanket series
Courtesy Electric Blanket

nic minorities. The exploration of political themes was more than just an aesthetic concern for them. It was a way to assert their identities, which in turn were closely attuned to the everyday problems of America. The rejection of the avant-garde status quo was one way to distance themselves from what they saw as a white, male, middle-class hegemony from which they were alienated.

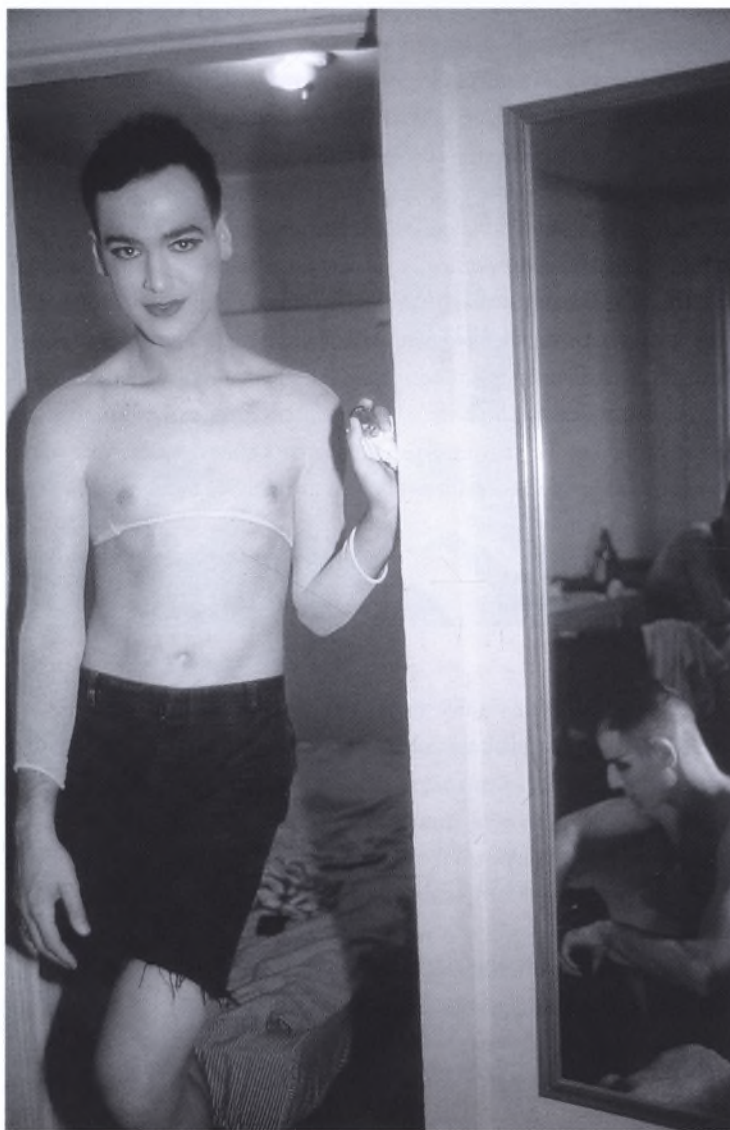
The technological and the socio-economic foundations of contemporary art have also served as a catalyst. Artists are working with new media, most notably with photography and video, and these media inject the real world into the obscure concerns of art. The booming art market of the late-1980s, when political art saw its rebirth, was also responsive to political themes, not just because it reflected the experience of a new, broader art public, which flocked to galleries and auctions without the critical savvy of earlier art connoisseurs, but because it made for a kind of novelty that collectors were ready to embrace. Nevertheless, political art outlasted the 1980s and the art market crash that put a cap on that greedy decade. It came into its own in the more sober milieu of the early nineties, when social concerns once again started to captivate Americans and political consciousness became the order of the day.

East Europeans are often amused and repulsed by the heavy-handed didacticism of American political art. Loud and propagandistic slogans easily appear distasteful to people who only recently were engulfed by the real thing: the whole panoply of May Day banners, forward pointing monuments, and other artifacts of high Communist kitsch. To be sure, the straightforwardness of Americans, in art as elsewhere, is generally foreign to Europeans, who have always favored more abstruse and flowery forms of expression. But the sloganeering of American political art, embodied in its stark visual effects and its proliferation of written words, is a reaction to the over-saturated visual context in which this art form has evolved. In effect, the challenge to American artists was precisely the inverse of the challenge to Hungarians. Their problem was not how to make unobtrusive gestures in a state-enforced, eery silence, but how to make their feeble voices heard in the cacophony of commercially amplified messages. The brash typography and layouts of an artist like Barbara Kruger might pay tribute to the Russian avant-garde or to German Expressionism, but her work owes much more to the language of modern advertising. The visual landscape of a rampant consumer society not only offers an important subject matter to digest and to subvert – it also provides a formidable rival in the race to attract public attention, a rival with which American artists compete every day.

The selected historical and stylistic particularities of American political art that I touched upon elicit a word of caution about transplanting this art

form lock-stock-and-barrel to Eastern Europe. The complications mount further if one attempts to weave the substantive problems of American politics into the fabric of East European culture. The challenges to which American artists respond are often unfamiliar or premature in a post-Communist setting.

One need look no further than feminism, a premier component of American radical art, to witness the discrepancies between Eastern and Western sensibilities. The assertive, militant brand of American feminism has gained scant support in Eastern Europe. Hungarian women have different prob-



Nan Goldin
Jimmy, Paulette és Tabboo! Vetkőzés,
New York 1991
cibachrome fotó

Nan Goldin
Jimmy Paulette and Tabboo! Undressing,
N.Y.C. 1991
cibachrome photo
Courtesy Nan Goldin

lems to contend with than their American counterparts. It is only in a highly developed society, where an ingrained division of labor between the sexes has lessened, that women are able to focus effectively on challenging traditional power structures, and where a so inclined art finds a receptive audience. Similarly, a critical dialogue about the deleterious effects of consumption and the media – pivotal themes of American political art – presumes a sustained experience with prosperity and technological refinement in the absence of which such a criticism remains largely moot.

American artists' fascination with the body is also closely tied to the encroachment of consumer culture and the dizzying pace of technological change. A society of abundance confronts people with a deep-seated challenge of seduction. In the midst of a pervasive affluence the key dilemma people face is not how to survive, but how to resist the vast cornucopia of things. To consume is to take into the body, both literally and in the abstract. Thus, within the tension of seduction and consumption the boundaries of the body are negotiated in concrete and sublimated form. The body becomes a sort of symbolic battle ground where a person's relationship to society is permanently contested. Such a desire to maintain control over one's body in the face of commodification and seduction provides a deeper rationale for the frequent use of the naked body – a body with its boundaries exposed – in political art than the jejune motivation to challenge repressive Puritan norms.

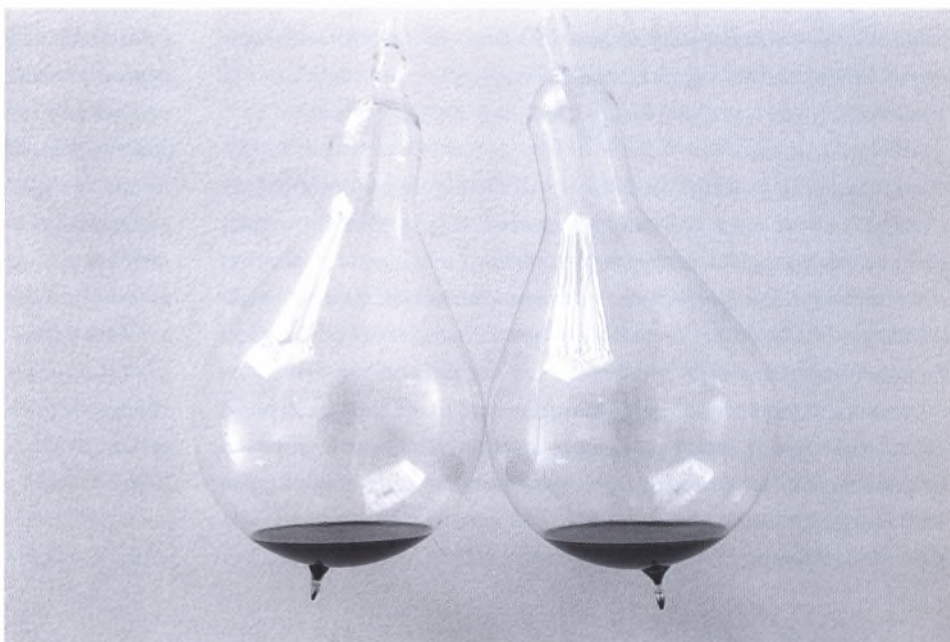
At a level of lesser abstraction, the human organism is theorized to be a site of more tangible struggles. Feminists have long seen the body as politi-

cal. In their dialogue about rape and incest, for instance, some of these artists confront the more gruesome aspects of the asymmetrical relations of the sexes. In portraying the repulsive symptoms of eating disorders like bulimia and anorexia, other feminist artists evoke sophisticated theories about imposed self-discipline in an age that has accepted the sexual, but not the gastronomic and physical emancipation of women from strict ideals and norms. All of this material is permeated with the belief that no aspect of the human body, or what Pierre Bourdieu calls the *bodily hexis* (the way a body expresses a social identity – the fatness of the butcher, the leanness of the military officer, the tortured visage of the artist, etc.) can be exempted from objective political constellations.

Similar aspirations stand behind the new and abundant vocabulary of gay and lesbian art. It is easy to be distracted by the surface attributes of this work, the splashy nudity and the provocative images of human genitalia. But the underlying thrust of this material is deadly serious, and not just because of its frequent allusions to AIDS. Some of the most thought provoking changes of our time involve modifications in sexual behavior. The ubiquitous world of heterosexuality, in which clear-cut male and female roles were ascribed to every member of society, is becoming increasingly untenable. Scientists report that sexuality cannot be reduced to the dichotomy of XX versus XY chromosomes, and far more importantly, millions of people today choose to live outside the simple sexual parameters of earlier generations. Consequently the realm of Eros has become a site of intense philosophical speculation, which in turn has informed many recent polemics in art. Fol-

Pietro Costa
Jó vér / Rossz vér 1993
 a művész vére, üveg és acélhorog
 86 x 23 x 13 cm

Pietro Costa
Good Blood / Bad Blood 1993
 the artist's blood, glass and metal hook
 34" x 9" x 5"
 Courtesy Penine Hart Gallery, New York



lowing the trail of feminism, the gay and lesbian movement, as well as other alternative sexualities, amount to a pointed challenge to our historically ingrained notions of sex and gender. The dissolution of these terms, the recognition that they too are collective constructs that are open to debate and redefinition, is an aspect of the universalizing tendency of modernity – the questioning of ages-old particularistic divisions and their replacement by more inclusive and pluralistic bonds – which has already tossed a host of traditional categories, like clan, class, and guild on the trash heap of history.

A crucial strand of inquiry in Western political art focusses on the vexing problems raised by genetic cloning, biotechnology, plastic surgery and other fast-evolving medical and scientific fields, which have truly begun to break down the objective boundaries of the body. Artists increasingly see these advancements as politically negotiable, and not just as a neutral inside affair of science, the hegemonic institution of knowledge in today's world. Although artists occasionally lapse into a romantic fear of science, resulting in an awkwardness reminiscent of early horror movies, this kind of scrutiny is imperative in the midst of the current scientific and technological revolution, the implications of which are still unknown. What is at stake, at bottom, is the genetic makeup and evolutionary path of our own species – the most universal interest we can share.

These investigations might help us get a grip on our future, and they outrank the routine political obsessions of our day, which are still pathetically rooted in the categories and doctrines of the 18th and 19th centuries. United with the chief ascendant collectivist ideology of our day, environmentalism – which has given rise to the earliest and most accessible achievements of political art – the debate with science contributes to a much-needed new way of thinking for the end of the millennium.



One can quite legitimately take the view that some of the concerns of American political art lack a firm point of reference at the present in Hungary. One can even say, with a hint of melancholy, that it is a great privilege to dwell on mating and eating habits, or to come to terms with the mind-numbing images of advertising, or with the perplexing achievements of science. Perhaps Hungarians can ill-afford it, ensnared as they are by the short-term imperatives of economic and geo-political survival. It is true: consumption, environment, body, technology, media – these are issues for a society no longer occupied with primordial, flesh and blood political struggles. But must Hungarians stand in line and wait their turn until they might dare to think about them?

Artists and intellectuals in Eastern Europe often think of themselves as a vanguard whose task it is to solve problems for society at large. Whether or not Hungarian artists choose to dwell on the themes that have gained currency in international political art, it is clear that there is no shortage of specifically local problems to expound on. Silence, to repeat, is no longer an option. I would like to think that the debates of art reflect, in some way or another, the process whereby a society transcends its problems. Moreover, I believe that artists can prejudice this sequence and offer the rest of us some guideposts to come to terms with our present and future.

What Hungarians can certainly learn from Americans is that politics as a subject matter for art is a much broader phenomenon than conventionally assumed. The reader may have rightly noted that many of the topics I have described in this essay would not qualify for the label “political” in Hungary. It is precisely here that the mandate of a political art might be found. Political art can sensitize its audience to the contingency of things that people grow accustomed to treating as given. If the hoped-for progress of Hungarian society is to be achieved, it will be important to recognize and elaborate the new dilemmas of post-industrial politics. For this reason, perhaps the greatest mistake artists could make would be to enslave this debate to the controversies of mainstream party politics. That would confuse political art with propaganda, and it would reify the very rhetorics to which art must provide an alternative.

It was in the spirit of such a broad enterprise that the invitation for the present exhibition requested artists to participate with works that addressed the recent “...transformations of power, broadly defined – the revaluation of social roles, expectations, customs and systems of values; the tensions of collective belonging and dispersal; orientation in the new objective, ideological, emotional and temporal environment; transformations of sexual and gender relations; a mapping of geographical, social and institutional spaces (for movement); the adequacy or inadequacy of the cultural, linguistic and symbolic means available in this changed reality; a sense of responsibility for human and environmental resources; the problems of processing a private and shared past, present and future; and the social and public role of visual arts in answering challenges like the above.”

In surveying the eclectic responses to this far-flung request, we can hope to start savoring the polyphony of an art that has traded in its silence for the challenge of freedom.

„...mint a polgárháborúkban szokásos, ahol a győzelem kétes
kimenetele miatt, biztos ami biztos,
az ellenpárttal is kapcsolatot tartanak fenn,
és kímélve viseltetnek az ellenség iránt.”
Fontenelle¹

1. A network-agera

a.) Látszat és képviselő

A látszatot mutatom, a tiszta látszatot és semmi mást, mint a látszatot: ez lenne a művészet tanúvallomását bevezető nyelvi aktus. Az e szavakba foglalt cselekvés mibenléte azonban már kevésbé világos, mint a szavak. Mégis, kimondásukkal már csak az igaz, vagy hamis kényelmetlen kettőssége dönt. Igen, vagy nem. Látszat, vagy valami más. A törvénykönyv pedig nem az ízlés standardja, a bíróság nem műtészekből áll, mint állítólag egykoron. A látszat nehéz, nem minden látszat az, aminek látszik. Történelem és politika be. Könnyedség és játékoság el. Maradnak: kérdések.

A művészeti gyakorlat klasszikusan látszat és nem látszat megkülönböztetőjeként pozicionált gyakorlat, egy gyakorlat, amely látszatokat produkál, látszattá változtat, láthatóvá változtat, érzékvé, érzékelhetővé tesz. – Ahogy az emberi gyakorlatok általában, ez sem volt soha tévedhetetlen, és mára sem vált azzá. Sőt, mintha a látszatokhoz sem ragaszkodna annyira, ahogy múlik felette az idő.

A tanú helyzete nem egyszerű: a kérdéseket érti, a válaszokat is, de nem azok jelentését. Feladata, hogy megmaradjon a látszatoknál és tartózkodjon a látszatok értelmezésétől, a véleményalkotástól és állásfoglalástól. Látszatok pártatlan bemutatása a felelőssége. Ez az ára annak, hogy közben megmaradjon pusztá állampolgárnak. Az ügyvédet nem köti mindez; szabadsága, hogy minden látszatot védenie javának megfelelően értelmezhet. Ennek az ára, hogy professzionistává lesz. A művészet tradicionálisan inkább tanúskodott (a propagandaművészetet leszámítva); ma egyre inkább ügyvéddé válik.

Ahogy a művészet nem a látszathoz ragaszkodik, hanem képvisel, helyzete valóban bíróságihoz kezd hasonlítani, tevékenysége egyre kevésbé felel meg a fenti nyelvi aktusnak. Talán meg kellene változtatni a szavakat; vagy tisztázni, mi is ez a bíróság, mik is ezek az ügyek: le kell rombolni a metaforát, hogy lássuk, mit működtet.

A láthatóvá tétel és a látszat helyébe a képviselő lépett, érdekképviselő, a néma tömegek, vagy politikai képviselőt nélkülöző kisebbségek képviselője, ami nem látszatokról, nem láthatóvá tételről szól, hanem vélemények és érdekek politikai diskurzusba hozataláról. A művészet főárama – azaz a kiállításokon és folyóiratokban legnagyobb képviselőt kapott művé-

szet – az utóbbi másfél évtizedben egyre inkább az eképp politizáló művészet lett. Ha valami eközben a hagyományos művészet értelmében láthatóvá válik, akkor az egy, a globális kommunikációs hálózatra épülő új helyszínmentes *agera*, egy *network-agera*, ami előtt a képviselő működik.

Stop! A hagyományos művészet értelmében: nem egy érzéketlen formalizmusról van szó, azaz elvonatkoztatásról, vagy legalábbis nemtörődöm viselkedésről. Nem kísérem meg a network elemzését politikai tartalomtól elvonatkoztatva: létezik művészet, amely majdnem kizárólagosan a ugyanazon hálózatok lehetőségeivel foglalkozik. A politizáló művészet, miközben cselekszik, jól vagy rosszul, színre visz valamit, amit sokkal inkább használ, mint láthatóvá tesz. Sokkal inkább benne van, mint mutatja. Ilyen értelemben pedig nem annyira cselekvő, mint inkább szimptóma. Amit színre visz, amiben működik, az a társadalmi állapot új formája, a történelem fordulata, a politikai új színtere; miközben politizál, maga válik részévé a politikának, a politika hivatásosává lesz, és már nem a látszatoknak elkötelezett, hanem annak a társadalmi állapotnak melyben működik. – Amit itt be szeretnék mutatni, az tehát nem a network, a hálózat önmagában, hanem éppen a meghatározott kapcsolat a hálózat és a politikai között.

A politikai érdekképviselő nem az adott demokratikus intézmények során belül halad, hanem az *artworld* nemzetközi információs, kommunikációs és finansziális hálózatán át: kikapcsolja a lokálistól a regionálisig vezető mozgást. Nem hierarchiák mentén halad, hanem azokat – és így a nagyobb egységeket összefogó eszmére való hivatkozások filterét is – kikerülve. (Nemzeti, általános emberi érdekek stb.) Elősegíti az azonos szubkulturális és kisebbségi érdekek összefogását egy olyan hálózatba, amelynek határai nem esnek egybe az adott politikai egység, ország stb. hatáiraival; közben az *artworld*-ot fenntartó és az az által fenntartott hálózaton keresztül közvetlenül visszahat a „közvéleményre”. A lokálist a globálison keresztül képviseli az intézményes egység felé, mely a lokálisakat összefogja. A hálózatok, melyeket a művészet használ, nem kizárólagosan sajátjai: egyéb információs, kommunikatív és finansziális instanciákkal osztja meg. (Hogy a művészet jelen van ezekben a hálózatokban, az valószínűleg a nyolcvanas években tapasztalható társadalmi és gazdasági pozíciónyerésével magyarázható.) Globális információs, gazdasági és kommunikációs hálózatok közvetítik a művekben felmutatott képviselőt az adott lokális centrumához. (Ilyen módon centrum és periféria között eltűnik a határ.) A politika demokratikus, ám a képviselőt restriktíven értelmező intézményei helyett egy jóval megfoghatóbb, de flexibilisebb intézményrendszer veszi át a képviselő közvetítése szerepét, míg a művész, művein keresztül, a képviselő szerepét. A mű tehát nem láttat és látszatot állít elő, hanem képvisel és állást foglal, s ezt valószínűleg a képviselő disztribúciójának új formája teszi lehetővé: a net-

work-agera. (Amikor a „régii” politikai művészet – pl. a XIX. század realizmusa – nem a véleményeket mutatta fel, csupán láttatott, a felmutatottak jelentését az adott nyilvánosság fejtette meg, vagy ignorálta: nemcsak a tevékenység, hanem annak társadalmi létmódja is különbözött a maitól.)

Itt azonban érdemes szünetet tartani, annál is inkább, mert a következő lépés túl nagyra tűnhet: az állapot amikor a látszatokat építő művészi rendszer helyébe egy állásfoglaló rendszer látszik kerülni, emlékeztet arra a helyzetre, melyben a most eltűnni látszó rendszer felbukkant. Ideje egy kitérőt tenni oda, ami egykor a Keleti blokk volt. Miért? Mert ez a térség még új a kialakulóban lévő globális állapotban.

b.) Szétszakadás és kettős kötés

Hogyan lehet egy állapot egyszerre szinkron és aszinkron a rendszerhez képest, amelynek része? Egyszerre egyidejű, az egyidejűséghez tartozó, és közben ezután az egyidejűség után, mint saját elérendő jövője után törekvő. Hogyan lehet a láthatóvá tétel gyakorlata képes ezt a szinkronitást és egyszerűsített aszinkronitást láthatóvá tenni? (Nyelvileg talán a hibás szintaxis lenne a legmegfelelőbb.) Márpedig ez a konstelláció jellemzi az egykori Keleti blokk feltételeit; és ez a konstelláció az, mely a kulturálisan is releváns emberi és társadalmi feltételek foglalatja.

E feltétel létrejötté az egyszerre két periódusba tartozás, a kettős időszámítás következménye. A blokk számára egy mesterséges történetiség volt adott, amelynek alapja egy hibás teleológiai logika volt (ami nem jelenti, hogy minden teleológia hibás). A blokk összeomlásával a mesterkélt idő kétfelé zuhant. Egyrészt véghezvitt egy időutazást visszafelé, inkább ugrás, vagy elragadás volt ez, mint utazás, és az első tömegkultúra-konstitutív effektusban, a nacionalizmusban talált csak kapaszkodót. Nacionalizmus: kifordított felvilágosodás, amely saját intézményesített terrénján belül az individuum emancipációja helyett a nemzethez tartozás fiktív emancipációját nyújtja, tehát represszív, és amely e terrénumon kívülre irányulva negatív emancipáció. Ugyanakkor bizonyos nacionalizmus (ha nem is ennek kiemelt kollektivistája és kifelé ellenséges formája) hozzájárult a modern társadalmak formálásához, a felvilágosodás produkálta perifériaként.

A teleologikus idő korlátlan intertextualizmusa után a nacionalizmus denotáció: a múlt, s nem a jövő felé lehorgonyzott. – Másrészt manifesztálódott egy másik időhöz való tartozás. E másik idő a nemzetek feletti hálózatok, a határokat ignoráló politikai és gazdasági, technológiai és információs hálózatok történelemmentes ideje. Az egyik esetben van történelmiség, van történelmi különbség Európa keleti része és a Nyugat között, és ez a különbség kifejezhető mint elmaradottság, pl. gazdaságilag, kommunikatíván, a

demokratikus intézményeknek megfelelő gondolkodásformák tekintetében. A másik szempontból nézve nincs történelmi különbség, ahogy nincs történelmi időfogalom sem. A hálózatok kiépítettsége még nem teljes, de ez csupán idő kérdése: ám ez az idő csupán fizikai, *durée* nélküli, tartam és történetiség nélküli idő. Ugyanazon a helyszínen és ugyanakkor, ugyanaz az esemény történelem, ugyanakkor pedig nem: egyszerre két, egymáshoz képest idegen időhöz tartozik.

A letűnt hatalom ideológikus hatalom volt, pontosabban mondva nem *eidoszok*, hanem *logoszok* túlburjánzása: sokkal inkább szavak, mint képek ideológiája. (A szocializmus imágója korán kialakult és nagyjából azonos is maradt.) A politikai máskéntgondolkodás ebbe a struktúrába illeszkedett bele, szövegek által fenntartott és artikulált struktúrába. Kivételek vannak, szép számmal, ám a kivételekre vonatkozó szabály az, hogy szavakba önthető ideológiát tulajdonítottak nekik, vagy az érthetlenség és értelmetlenség érveinek használatával ítéltettek el, ahol „érthetlenség” a verbalizálás lehetetlenségével volt egyenértékű. A verbalizálhatóságra kihegyezett érzékenység egésze kérdőjeleződött meg azok számára, akik nem politikusán, hanem inkább kulturálisan irányultak a Nyugat felé. Kialakult a szavak iránti bizalmatlanság. A kritikai viszony a képekhez a verbális politizálás szerepe miatt háttérbe szorult. A gyanakvás a szavakra irányul, és még ez a gyanakvás is szavak formájában lép fel.

A szocialista múlt ikonográfiája a sorok közti olvasás gyakorlatára épült, ami egy totálisan textuális taktika.² A szocializmusnak nem sikerült önmagát elképzelhetővé tennie, nem sikerült önnön konstitutív képi megfelelőjét létrehoznia. A mesterséges állapoton kívül ennek oka talán az is, hogy a képzőművészetben a kultúrpolitika egy olyan képiséget támogatott, amely csak kliséket hozhatott létre. A művészetben kívüli formaalkotás kevésbé esett restriktiók alá, itt azonban egy működőképes, de nem piaci gazdaság utópiájának feladásával szűntek meg a törekvések. A határ elég kézzelfogható, ez az a pont, ahol a hivatalos szocialista képalkotás letért a nyugati világ alternatíváját létrehozni igyekvő formai megoldások keresésének útjáról.

(Ez a leírás sem egyéb, mint klisé. Célja azonban kettős. Annak felmutatása, hogy a szocialista imágó képi szubverziója csak másodlagos fontosságú volt; valamint annak érzékeltetése, hogy a művészet a régióban kettősen nehéz helyzetben van. Létezik az új típusú képviselő, itt a mainstream művészet ad valami fogódzót – ugyanakkor, a kettős időszámításból adódó feszültség következtében az új agora körülményeinek vizualizálása is sürgetőbb, ez persze tovább megy a politikai művészetnél. Itt az említett mainstream művészet kevesebb támpontot nyújt. – Ám, ahol nehezebbek a feltételek, gyakran érdekesebbek a megoldások.)

A radikális kettéválás a specifikus körülmények eredménye. Nem hiszem, hogy a historikus állapot és az ahistorikus állapot párhuzamossága specifikus lenne, csupán az ellentétük élesebb, történeti idő és az ahistorikus idő közötti összehasonlíthatatlanság, közvetíthetlenség egyértelműbb. Az összeegyeztethetlenség egyértelműbb volta miatt az is jobban szembetűnik, hogy az ahistorikus állapot saját perifériaként múltat generál, éppen mert nincs saját viszonya a történetiséghez; és éppen ezért, e történetiség bármi lehet. Az ahistorikus állapothoz képes minden egyéb múlt. – Egy periférikus gondolat: volt már ilyen. A két időhöz tartozás éppen történetileg nem példa nélkül álló. A továbbiakban ezt a periférikus szálát követem.

E kettős kötésből, e szétszakadt időből kiindulva a kialakuló ahistorikus állapot, ha historikussá nem is kezd válni, rímel arra a történeti szakaszra, amely a most eltűnő kialakulásának szakasza. A létrejövőben lévő állapot talán hasonlít arra az állapotról, amelyből a most eltűnő állapot létrejött, nem mondanám, hogy egymás szimmetrikus tükrözései, sem nem, hogy a történelem logikája. Ha van valami, ami itt logikára emlékeztet, akkor az a történetietlenségé. Tehát rímel, emlékeztet. Amivel rímel, amire emlékeztet, az az átmeneti állapot, melyben a dolgok rendje, ahogyan mi ismerjük, létrejött, tehát az egyén és a társadalom, a magán és a nyilvános lét rendje.

c.) Kiméra-gráfia

„Kimérákat rajzolni, ez nem másolás vagy leképezés a szó valódi értelmében.” – így David Hume, aki szerint „a szellem nemtetszésével találkozik a

kép, amely semmi hasonlóságot nem mutat valamilyen eredetihez”³. Mégis, amikor társadalom és művészet viszonyát vizsgálja a civilizált monarchia és a köztársaság viszonyában, talán ő maga rajzol kimérát: ez a kiméra regulatív, neve a tetszetősség, a „kellemes”. A tetszetős, a kellemes mellőzött kategória a retorikán és az esztétikán belül. Az egyetértésre való apellálás lemarad a racionális érvelés és a magával ragadó fenséges mögött. Nem győzi meg a befogadót, nem is ragadja magával, inkább észrevétlenül működik, idomul. Hogyan kap tehát fontos szerepet? Hume a köztársaságot társadalmi hierarchián belül a „lefelé”⁴ való figyelemmel jellemzi, valamint a „hasznosság” elvével; e forma művészi megfelelője a „kiteljesedett intelligencia”. A monarchia a „felfelé irányuló”⁵ figyelem szerkezete, az elv pedig a „tetszetősség”, a művészi megfelelő pedig a „kifinomult ízlés”. Mindkét irányultság rendszere közös abban, hogy a társadalom rendjének létrehozására és fenntartására irányul. A művészet társadalmon belüli regulatív funkció: a „művészet számára adható mintákról” van szó, sőt, „az imitáció tárgyainak rögzítéséről”⁶. A kíváncsok mindkét esetben „olyan modellekhez való igazodás, melyek leginkább elfogadhatóak azok számára, akik feltételeik és műveltségük által mérvadóak”. A „civilizált monarchiában” ez adott, hiszen „mindenkiben megvan a hajlandóság, a feljebbvalónak kedvébe járni”⁷. Noha nem egyéni, hanem az egész társadalomra kiterjedő meghatározásokról szól, a tetszetős úgy vonatkozik az egészre, hogy a társadalmi hierarchiában felfelé irányul. A tetszetős tehát a felfelé irányuló szerkezetet fenntartó és támogató kategória. A tetszetős nem a demokratikus intézményekhez kapcsolódik, ami abból látszik, hogy a tetszetős retorikával élő képviselők – így Hume – nem kapnak nagyobb sze-

Hans Haacke

Benetton színezés 1994

Installáció a John Weber Gallery előterében

Eredeti Oliviero Toscani Benetton óriásposzter felirattal, öntapadó fólia

felhasznált fotó: Enzo Signorelli,

idézet: Luciano Benetton

Fotó: Fred Scruton

Hans Haacke

Dyeing for Benetton 1994

Installation in entrance hall

of John Weber Gallery

Original Benetton billboard poster

by Oliviero Toscani with added inscription, vinyl lettering,

photo panel with photo by Enzo Signorelli,

quotes from Luciano Benetton

Photo: Fred Scruton

Courtesy John Weber Gallery, New York

A képen lévő felirat fordítása:

„Természetesen, termelésünk legnagyobb hányadát alacsony bérköltségű országokba helyeztük ki.” A bedolgozás és a darabbéres termelés extenzív stratégiája a szakszervezeteken kívüli női munkaerő felhasználásával, 125 millió \$ tiszta profitot eredményez (1992).



repet a politikában. Hume monarchiája átmeneti állapot: a tetszetős a továbbiak során sokkal inkább a tömegkultúra és a reklám kategóriája lett. Azaz „lefelé” és nem „felfelé” irányuló. Ha a művészet újra elkezd a kellemest a politikai művészetben használni, mint reklámesztétikát, mint egyszerű eszközök tárházát, akkor ez a társadalom fordulatának szimptomája.

A tetszetős tehát olyan regulativitást tesz lehetővé a nyilvános létben, amely nem eszmékre épülő; egy olyan regulativitás példája, amely nem egy eszme effektusa. Hume számára azért szükséges, mert csak így garantálható egy társadalmi hierarchia, amely a politikai eszméknek és a racionalitásnak nem felel meg. A tetszetős tehát egy olyan mozgást biztosít, amely nem a politikai intézményrendszer része. Eddig szándékosan összemostam retorikát és esztétikát. Hume inkább az ellenkezőjét teszi, ezért ezt az összemostást indokolnom kell. Hume szerint a „mai Európa nagyméretű kópiája annak, ami az antik Görögország volt kicsiben.”⁸ Ha mégis van radikális különbség, az éppen az ékesszólás szerepe. Ebben a modern kor alulmarad az antikhoz képest. „Az emberiség génusza talán egyenlő a különböző korokban: a modernnek az összes többi művészetet és tudományt művelik nagyobb vállalkozókedvvel és sikerrel.”⁹ Az ékesszólás hanyatlásának oka a korok közti különbségekben rejlik. Az antik helyzetét „kevés és egyszerű törvény” jellemzi, emiatt nagyobb tere volt az ékesszólásnak, mint ma, amikor szigorú argumentáció szükséges. Ám még fontosabb a körülmény, hogy „az ékesszólás... miután pusztán a publikummal számol, semmilyen ürüggyel nem tud a nép felől a kifinomultabb ítélőképesseghöz apellálni, hanem fenntartások és korlátozások nélkül a publikus ítélet felé kell fordulnia.”¹⁰ (A következtetés a modern kor javára írja az ékesszólás hanyatlását: „Az antik felé hajló pártosság különös előítélete volna nem elismerni, hogy az Angol Parlament ítéletében és kifinomultságában természetétől fogva felsőbbrendű, mint az athéni csöcselék.”¹¹ A retorikai tetszetősség tehát lefelé és nem felfelé irányuló, ezért zárandó ki, mint a társadalmi állapotot fenntartó másik, nem eszmék effektusaként működő regulativitás. A társas lét ügyeiről nem az agora, hanem az intézményrendszer dönt. Ott pedig szigorú argumentáció és racionalitás működik.

Néhány következtetés levonható az új agorára nézve: Hume leírásából feltűnik, hogy a nem eszmék effektusaként működő társadalmi regulativitás a kellemes, a tetszetős minőségéhez köthető és hogy ez a regulativitás felfelé irányuló. Ami a korunkban létrejövő agorát illeti, ez a felfelé irányulás nem a társadalmi szerkezetben működő irány, hanem a csoport, szubkultúra stb. szintjéről a globális felé való mozgás iránya. Mivel azonban ez egy agora, ezért a retorika is szerepet kap, ám lényeges, hogy a retorika címzettje nem az athéni csöcseléknek megfeleltethető *globális csöcselék*, hanem mindenki vagy bárki. Ez a „mindenki vagy bárki” azonban nem érintkezik valamilyen általános emberi eszménnyel, hanem szinguláris érdekek és né-

zetek egyvelege és ugyanúgy nem lokalizálható, mint az agora maga sem: az antropolosz – atoposz.

2. A „világ” és a „globális”

A „világ” a „globálisnak” adta át helyét. Ha igaz, hogy Johann Wolfgang Goethe keresztezte el az általános emberi fiktív egyesítő erejére építő eszmét, „világirodalom”-nak, akkor érdemes e kulturális korszakot Goethe-kontinuumnak nevezni. Egy utópikus eszme, mely az emberi emancipáció mindenhol közös gyakorlatának közös nevezőjét exponálta. A lokális a „világ” része, amennyiben egy tett vagy egy alkotás általános emberi figyelemre tarthat számot; a költői minőség emancipatorikus. A „világ” gyakorlata azonban eltért az utópikus elképzelésektől. A „világ”, e regulatív eszme, gyakran a privilegiáltak világa volt. Az általános emberi emancipáció érdekei a gyakorlatban egybeestek azoknak az érdekeivel, akik ebben az emancipációban a legtovább jutottak (saját mércéjükön alapuló megítélésük szerint). Ám a „világ”, mint regulatív eszme megítélése itt nem feladat: a világ, a fenti megfogalmazásban az utóbbi időben egyre inkább eltűnőben van. A Goethe-kontinuum legalábbis diszkontinuummá lett. Nemcsak arról van szó, hogy a lokális emancipációs törekvések gyakran ellentétben állnak az általános embernek tekintettel, ami belülről feszítette szét az eszmét. Ám az utópikus tartalom irreálisítása egyre inkább nyilvánvalóvá vált, párhuzamosan az akkumulatorikus fejlődésbe vetett hit elhalványulásával, valamint azzal, hogy nem deduktívan, egy mindenre kiterjeszkedő eszméből, hanem induktívan, a lokális problémák azonosságán keresztül, bejelentkezett a „világ” egyáltalán nem utópikus „másik”-ja, a „globális”: globális (pl. környezeti vagy egyéb) problémák, világháború helyett a globális háború fenyegetése stb. (Ha a világháború a front és hátszág különbséget egyenlített ki, már ami a fenyegetettséget illeti, akkor a globális esetben mindenhol ott van a hátszág.) A globális alatt gyűjthető témák jellegzetessége a fenyegetettség, a gond, a probléma: ez váltotta fel az utópiát, az eszmét. (Hogy mit fedne a „globális bajnokság”-kifejezés, azt inkább nem szeretném tudni.) A „világ”, ha utópikusan is, demokratikus struktúra. A globális nem az, inkább nivelláló. A globális inkább, ha nem is szükségképpen despotikus, ám monarchikus struktúra. E monarchia azonban topográfiaiilag elhelyezhetetlen. Utópia helyett *atópia*; hatása azonban mindenhol érvényesül, mint a monarchikus hatalomé, noha a hatalom birtokosa gyakran még szimbolikusan sincs jelen. (Mire gondolhatott Shakespeare, mikor Globe-nak nevezte el színházát?)

A politizáló művészet, vagy inkább a művészettel folytatott politika a globális hálózatok logikájába épül be, ezt a logikát követi.

Miközben munkája demokratizáló, miután nem látszatokat állít elő és láttat, hanem képvisel és állást foglal és ezt nem egy demokratikus struktúra mentén, hanem a globálison keresztül teszi, e tevékenységnek más effektusa is van: önmaga vezeti be a nem-demokratikus struktúrát a szociális és politikai diskurzusba. S mert nem látszatot épít, nem láttatja magát az új-hierarchikus struktúrát; inkább működteti, megtanultatja a használatát, mint láttatja azt. Nem tudom, lehet-e másként. Kétségtelen, hogy ennek a diskurzusnak a megtanulása szükséges, és éppen a képviselő nélkül való rétegek számára szükséges. Más kérdés az, hogy az artworld főárama a képviselő és állásfoglaló műveket támogatja, a kétségtelenül bonyolultabb és nehezebben érthető művek, amelyek e diskurzus feltételeit vizualizálják, tehát látszatokat építenek és láthatóvá tesznek, háttérbe szorulnak. – E ponton engedtessek meg, hogy az Olvasóhoz szóljak: úgy gondolom nem vitás, hogy ez a szöveg nem más, mint irántuk való tisztelem szerény kifejezése.

3. Az ignorancia két módja

a.) Tengeri szörnyek és elefántok

A globális hálózatokba bevitt elemek elveszítik helyiértéküket, eltűnhetnek vagy hatalmasra vetítődhetnek ki, mint a földrajzi felfedezések korának térképeire rajzolt tiszta látszatok. – (E térképekre utalni tanulságos lehet, arra gondolva, hogy a hálózat még viszonylag új, korántsem érte el kialakult formáját.)

Thomas Hobbes jegyzi meg: „Egy geográfusnak megengedhető, hogy térképének tengerére halat vagy hajót rajzoljon, mely a térkép mértékében két-háromszáz mérföld nagyságrendnek felel meg és díszítés céljából készítettnek tekinthető, mivel nem érinti a vállalkozás voltaképpeni terepnumát; ám ha egy *elefántot* fest így, azt rögtön az ignorancia jelének és a *terra incognita* egyszerű elismerésének veszem.”¹² A globális hálózat léptékében például a politikai állásfoglalás ornamentikájának tűnhet, az ornamentika pedig új kontinensnek. (A hálózatra projektálva így válhat a szocreál ornamentikája földrésszé, mint ahogy az eredetileg politikai gesztusok a végtelen ismétlés által ornamentikává lesznek.) Még gyakrabban megfigyelhető, hogy maximálisan magánjellegű projekciók, mint valós csoportok, valós érdekei és nézetei jelennek meg. Az egyén a legkisebb szubkultúra. (Ha az egyén a privilegizáltak közé tartozik, akik képviselhetnek kevésbé privilegizáltakat, vagy miért ne önmagukat.) Ám ne gondoljuk, hogy itt a legkisebb egységhez érkeztünk meg: ugyanabban az egyénben elképzelhető a szubkultúrák pluralitása. (Lásd: a nyolcvanas évek „új szubjektívizmusa”.)



b.) Varázslók

Ahogy a hálózat adta hierarchia az egyszerű szabályokat alkalmazó retorikának kedvez, úgy nem is meglepő, hogy az hemzseg az egy lépéses koncepcióra épülő, reklámesztetikával dolgozó projekcióktól. Ám ennek különös hatása lehet, amit csak megerősít, ha az ideális fogalmával dolgozó művészetet mint metafizikait dekonstruáljuk. A szociális állapotokra érzékeny történelmi művek (Courbet, Manet vagy Kirchner munkái, hogy csak néhány példát említsek) amelyek nem állást foglaltak, nem propagáltak, nem egy egyszerű tézist mondtak ki, hanem látszatot mutattak, azaz láthatóvá tettek, a lehető legtávolabbra kerülnek. Ez az effektus az, amit Sir Joshua Reynolds mond el: „A Keletre utazók beszélik el, hogy amikor megkérdezik az ottani országok ignoráns lakóit a pompás építmények még fennmaradt romjairól, egykori nagyságuk és réges-rég odaveszett tudományuk e melankolikus emlékműveiről, a válaszuk mindig így szól: azokat varázslók építették”¹³

Az ignorancia, amely a két effektust összeköti: ez is kettős kötés. Ami a tengeri szörnyeket és az elefántokat illeti, az ignorancia a szabadság foglata is lehet: a földréssként értelmezhető leképezett elefánt a földrész értelmében olyan imitáció, amelynek hiányzik az imitáltja. A hálózatra projektált elefánt új földréssként jelenik meg és ez valóban nem több, mint látszat. E látszat viszont földrész a hálózaton belül, ugyanúgy felfedezhető, esetleg belakható. Így az elefánt új tapasztalatok szerzésére vezethet, amelyek a hálózaton kívül nem lehetségesek. A romok esetében az ignorancia már inkább kétes értékű: nem a varázslókban való hittel van a baj, hanem azzal, hogy

Az Electric Blanket
Cooper Union előtt tartott vetítése,
New York 1990
Fotó: Dona Ann McAdams

Electric Blanket at Cooper Union,
N.Y.C. 1990
Photo: Dona Ann McAdams
Courtesy Electric Blanket

ezekhez a varázslókhoz a megkérdozettnek semmi köze, nem az övéi és ő nem válhat azzá. „Durva összeegyeztethetlenséget érzékel saját képességei és a művészet azon bonyolult alkotásai között, melyeket messzemenően képtelen felfogni; és feltételezi, hogy ekkora hiátust csak természetfeletti képesség hidalhat át.”¹⁴

Az ignorancia példája itt inkább figyelmeztetés: a hálózat jelenlegi formáinak kevésbé megfelelők ignorálása mitikussá növelheti az onnan kizárakat. Talán nem éréktelen felfigyelni arra, hogy ebben a században alkotott művek tűnhetnek reménytelenül *ancient*-nek. Ha a romokra tekintve magunk elé mormogunk, mániákus purizmus, represszív idealitás, ignoráns(!) elitizmus: nem vezet-e éppen ez már a következő lépésben oda, hogy varázslókról beszélünk? Nem jön-e létre az antik és modern inkommenzurabilitásának felújított tétele?

Noha mindkét példában a hálózat kifürkészhetetlen léptékéről van szó, és a felnagyításról mint ennek effektusáról, nem hinném, hogy a hálózat a látványosság hálózata, az csak egy lehetséges effektus. A hálózat mindenesetre transzformálja nemcsak azt ami, hanem azt is, aki belekerül. Nem minden vihető be. Itt is lehet optimistának lenni, ha nem is annyira, mint Denis Diderot a színházról szólva: „A színház kapuját átlépő polgár a kapunál hagyja hibáit és csak akkor veszi őket ismét magához, amikor elhagyja az épületet.”¹⁵ A hálózatokban töltött idő valószínűleg egyre növekszik, ami Diderot optimizmusát figyelembe véve hamarosan oda vezetne, hogy olyan lerakatok alakulnának ki, mint amelyet Ariosto ír le *Orlando furioso*-jában: eszerint a Holdon van egy völgy, ahová odakerül minden, amit csak az emberek elvesztettek. (Orlando esetében: az esze.) Ám ez annyira optimista, hogy már utópikusnak sem tekinthető. Én egy enyhébben optimista verzióval fejezném be.

4. Atoposz

A hálózatok inverz utópiák, nem abban az értelemben, hogy disztópiák lennének, hanem abban, hogy mindenütt jelenvalók. Az absztrakt mindenhol a konkrét elhelyezhetetlenség: *atopia*. Nem seholsincs ország, hanem elhelyezhetetlen ország. Az emberi feltételei ezen ország állampolgárának lenni, tehát ezzel függnek össze.

A Küklopsz inverz Panoptész: ez utóbbi számára minden látható látszik, a látszathoz nem kapcsolódik absztrakció. A Küklopsz számára adott látszat a camera obscurában felbukkanóhoz hasonlít, nem annyira látszat, mint amennyire absztrakció. Odüsszeusz a látszatok csapdájába ejti a Küklopszot; miután mint „Senkise” mutatkozott be, a magvakított óriás segítségért

kiáltása sem tartalmazott többet, minthogy senki sem vakította meg, Odüsszeusz eltűnt a mondatban. (Nemo kapitány neve sem lehet véletlen, e név úgy látszik tartalmazza a lokalizálhatatlanságra való képességet.) Hasonlóképpen menekül el: egy birka hasa alá kapaszkodva, birkának látszva. A Küklopsz minden állatot ellenőriz, de ez az aktivitás egydimenziós, mint látása volt. Antroposz és atoposz azonosakká válnak egy minőség, a megfoghatatlanság képességének birtoklásában. Az antroposz atoposz, egyszerűen nincs ott, nem köthető helyhez. A Küklopsz mármost nem szimbólum, és semmiképpen sem a hatalom szimbóluma; az elbeszélés az absztrakt látszat helyett az atopikus látszat létrehozatalát mondja el. Amit a mai politikai művészet tapasztalata mutat, a tradicionális érdekszerkezet eltűnése vagy a magán- és csoportérdek közötti különbség eltűnése stb., azok ebbe az irányba mutató jelek. De ezek még csak az első lépések.

A folytatás bonyolultabb, ködösebb. David Hume, aki nem szerette a ki-mérákat ábrázoló rajzokat, javaslatot állt elő az egyetlen magatartás vonatkozásában, amely segíthet a szkeptikus érvek hatásainak elkerülésében, a szkepszis lévén olyan „kór, mely soha nem gyógyítható radikálisan... Nem-törődömség és odanemfigyelés nyújthat egyedül orvoslát.”¹⁶ Valami hasonló vonatkozhat a helyszínmentes hálózatokra. Ignorancia, gondatlanság és figyelmetlenség. Kombináció és szelekció, e hagyományos eszközök nemigen működnek ott, ahol nincs ott ahol; a szabályokat adó hálózat hiányzik. Itt egy pillanatra vissza kell térnem egy korábbi eszmefuttatásra. A Hume által javasolt gyógyír nem racionális, nem szabályalkalmazó, nem az észhez apellál: egy magatartást javasol. Mármost a felvilágosult monarchia számára a kifinomult ízlést tartotta karakterisztikusnak, nem pedig a tisztán logikai és haszonelvű racionális intelligenciát. A monarchikus állapot átmenetiségéhez tartozik e megoldás. A retorika inkább észérveket használ, ez az elmozdulás az antik retorikától, a társas lét racionálisabb lett; a szkeptikus észérvekkel szemben viszont a tetszetősre, a kifinomult ízlésre és a megfelelő magatartásra hivatkozik, a társas lét feltételeire. – Ez megint figyelmeztet a Hume által elemzett periódus és a jelen párhuzamosságára. A politikai művészet a racionalizált demokratikus szerkezetek helyett a tetszetős, egy inkább retorikai kategória felé lép, egy a monarchikusra hasonlító „felfelé irányuló” szerkezetben. Mármost, a szkepticizmus a küklopsi imagináció egy lehetséges példája (legalábbis Hume számára). Ha figyelmetlenség és ignorancia a megfelelő eszközök, akkor sejtethetően ezek lényegi esztétikai kategóriákká válnak. A jelek végtelen halmazában, melyek retorikailag működnek, nem kombináció és szelekció, hanem figyelmetlenség és ignorancia a feltételezhető eszközök.

Emberi lények aligha válhatnak Panoptésszé. (Nem is biztos, hogy ez kívánatos lenne.) De arra van lehetőség, hogy elkerüljék a küklopsi ima-

inációt, a derivatív és absztrakt imaginációt. Az új atoposz állapotában rejlő lehetséges szabadság aktualizálása olyan feladat, melynek tere messze túlterjed azon, amit a mai politikai művészet felfedez és működtet: a feladat az új állapot elképzelhetővé tétele. És ez bevonja azt, amit az atopikus hálózatok saját perifériájukként generálnak, a történetiséget. A művészet esetében ez saját múltja iránti megújuló érdeklődést fedez. – Mármint, a múltban a művészet volt az, amely az emberi létezés feltételeinek és állapotának változását láthatóvá és elképzelhetővé tette; ám ez egyáltalán nem biztosíték arra, hogy ebben az esetben is így lesz. Legyen az a művészet, vagy bármi egyéb, a feladat létezik.

Következtetések helyett inkább egy gyakorlatot javasolnék: az olvasó próbálja meg a következő idézetet úgy olvasni, mintha az egy ismeretlen (szub)kultúrából került volna az agorára, egy hangként az agora hangjai sokszólamúságába.

„Mily melankolikus dolog látni a művészet legérdekesebb alkotásait pusztán költséges kincsek gyűjteményeként halomba hordva! Ilyenkor az üresség kényelmetlenül, reménytelenül és felfoghatatlanul tárul elénk. Kifosztottság: művészet és élet szétszakítva! Mégis, e csontváz egykor élénkség, élet és szépség birtokosa volt! volt idő – igen, voltak nemzetek melyekben a művészet mennyei tűzének fénye, az élet szelíd parazsaként tükröződve ihletett műveikben, átsugárzott a tisztán emberi minden dicső attributumán! A haszonelv rabszolgái, az aszketizmus ezen áldozatai, kik kényszeres erőlködéssel messzemenően sikerednek az ösztön és az érzékek rugalmasságának megsemmisítésében, ők sem különböznek el kevéssé végletesen a természettől, mint a képzelet, vagy a részleges és túlzottan előítéletes művészetszemlélet. A passzív automata úgy szerkeszti lépéseit – legalábbis mechanikusan – gondolkozásban és cselekedetben, mintha ember volna; ám élvezetében az állati hajlamok túlon túl átláthatók. Rombadólt természete visszahökken a Szépség nevétől is. A legszelídebb utalás a művészetre, természetre, szerelemre, a félelem és rettegés érzetét kelti benne, mintha egy kísértetet emlegetnénk vészjósloán.”¹⁷

¹ Bernard le Bovier de Fontenelle: *Beszélgések a világok sokaságáról*, ford. Lakatos Mária, Magyar Helikon, Budapest 1979, 42. o.

² Példa erre a nómenklatúra olvasása: ténylegesen olvasás, a hatalmi hierarchia olvasása egy teljesen lineáris struktúra szerint: ki áll ki mellett, ki került az első sorból a másodikba stb. A képek sorokká, írássá alakítottak át, hogy értelmezhetőek legyenek.

³ David Hume: *Of simplicity and refinement in writing*. In: *The complete philosophical works of David Hume*, vol. 3. Edinburgh 1826. 219. o.

⁴ David Hume: *Of the rise and progress of the arts and sciences*. In: Hume, i. m. 140. o.

⁵ Hume, i. m.

⁶ Hume, i. m. 152. o.

⁷ Hume, i. m. 141. o.

⁸ Hume, i. m. 135. o.

⁹ David Hume: *Of eloquence*. Hume, i. m. 112. o.

¹⁰ Hume, i. m. 120. o.

¹¹ Hume, i. m. 116. o.

¹² Thomas Hobbes: *Answer to Davenant's preface to Gondibert*. In: *Critical Essays of the Seventeenth Century*, ed. Springarn, J. E. vol. II. Indiana University Press, Bloomington & London 1957, 62. o.

¹³ Sir Joshua Reynolds: *Discourses on Art* Huntington Library, San Marino, Cal. 1959, 94. o.

¹⁴ Uo.

¹⁵ Denis Diderot: *The Paradox of Acting*, transl. by Walter Herries Pollock, Hill and Wang, New York 1957, 51. o.

¹⁶ David Hume: *Of the understanding*. In: *The complete philosophical works of David Hume*, vol. 1. Edinburgh 1826, 281. o.

¹⁷ Friedrich Schlegel: *On the Limits of the Beautiful*. In: *The Aesthetic and Miscellaneous Works of Frederick von Schlegel*, trans. E. J. Millington, Henry G. Bohn, London 1849, 416. o.

“...just as it is customary in civil wars where
– because of victory’s ambiguous outcome –
they have contacts with the adversary
and are lenient with the enemy.”
Fontenelle¹

1. The Network-agora

a.) Appearance and representation

I give the appearance, the pure appearance and nothing but the appearance: this would be the oath, introducing the testimony of art. What would this speech act perform? It is not as clear as the words. Then what would come, would be either the truth or lies; judging would be the uneasy duality of either yes or no. Is it appearance – or is it something else? The code of laws would not be the standard of taste, however, nor would the judges be connoisseurs – as was allegedly the case once upon a time. Appearance is hard: not everything is appearance that appears to be. Enter history and politics. Exit easiness and playfulness. Remain questions.

The artistic practice is classically positioned as the practice distinguishing appearance and non-appearance, or more exactly, as the practice producing appearances, that turns things, events, ideas into appearances, makes things appear, makes them apparent and makes them perceivable. – As with most of human practices, this has never been infallible, nor is it today. Furthermore, it seems, it does not remain faithful to appearances as time goes by.

The situation of a witness is not an easy one: she or he understands the questions, often even the answers – but not their significance and cosquence. The witness’s duty is to remain faithful to pure appearance and to do without the interpretations of appearances, to do without forming an opinion and a particular standpoint. The responsibility consists of the impartial presentation of appearances. This is the price for remaining a mere citizen. The advocate is not tied to all this, she or he is free in interpreting anything to benefit her or his protégé. The price for this freedom: she or he has to turn professional. Art, traditionally, witnessed (except propaganda-art that I leave out of consideration); art today is more and more becoming an advocate.

While enacting an advocate, the scene, the conditions of art are becoming similar to a court – and the activity does not harmonize with the speech act above. Perhaps the words should be changed, or, perhaps it would be better to try to clarify what the scene is: what is this court, what are these lawsuits. One has to take the metaphor to pieces.

Making-appear and pure appearance of representation (as depiction) have been replaced by acting as counsel, i. e. by representation of interests:

acting on silent behalf of silent majorities, subcultures, or all those lacking (and in need of) political representation within the existing established democratic practices. Artistic practice, as political practice, is not about appearance and making appear: it is about the bringing in of hitherto non-advocated opinions and interests into the political discourse. A discursive, rather than visual endeavour. This kind of political art has received the role of mainstream art, being most represented at exhibitions, in periodicals, etc. during the last fifteen years – If, meanwhile, there is something that is made to appear becoming an appearance in the manner of traditional art, it is a new kind of publicity: a network-agora without whereabouts, that is built on global communication networks of information, distribution, and capital. This nowhere provides the scene for the advocacy.

Halt! In the manner of traditional art: I am not advocating the abstractions of a non-sensitive formalism, I am not trying to examine the networks without political content: there is art that almost purely addresses the possibilities of the very same networks. It is something else. Political art, while it does its job better or worse, enacts something that it rather uses than it makes appear. Rather situates itself in it than shows it. In this sense, political art is more a symptom than an actor. What it enacts, what it works in, is a new form of social conditions, it is a trace of an historical turn, it is a new scene of the political. While art makes politics it becomes itself a part of the political, becomes professional, and is faithful to no appearances but to the social conditions in whose network it works. So, what I am trying to examine is not the network in itself but exactly the specific connections between the network and the political.

The artistic representation (meaning: advocacy) of political interests does not use the hierarchical channels of society’s democratic institutions but the international, over-regional financial and information-networks of the artworld: the movements from the local to the regional to the national to the world-wide are switched off. Avoiding these levels of hierarchy it avoids the multitude of filters of each unity’s regulative ideas. (Regional and national interests, unified interests of humankind, etc.) In doing so this activity provides the joining of forces of different subcultural and minority-interests into a network whose limits do not cover, and are not covered by, the borders of the established order of things, such as regions, classes, groups, countries, categories, etc. Through the network of the artworld and through networks maintaining the artworld the representation of interests have immediate repercussions on “public opinion”. The local interests are represented through the global towards the institutional unities holding the localities together. The network to which the artworld has access, is not its own: it shares the net with other facilities of information, communication

and finance. (This access is possibly due to the increased financial and social status of art during the eighties.) Global networks mediate the representation incorporated in the works to given local centers. (In this way the barriers between the peripheral and the central are down and out.) Instead of the democratic institutions of the society that interpret the representation restrictively, there is a much more elusive, but at the same time much more flexible institutional system working as the mediator of the representation and the artist, via her or his works, takes the role of a representative. The works do not make things appear, they are trying to make things happen by means of taking part, and taking the part of those they represent. This is among other things presumably due to the new forms of the creation and distribution of representation (of interests). (When the "old" art with political interests – e.g. the realism of the 19th Century – didn't show opinions but only appearances, leaving the interpretation of the significance to the public, then not only the activity but also its social mode of existence was different.)

Now it is good time to make a break: until now, this has been a rather plain description – the next step to be taken seems, however, to be a too large one. It concerns a parallelism to a historical moment gone long ago. There are components in the new social-cultural order coming into being that are reminiscent of the period when the now disappearing order appeared... Therefore, it's time to make an excursion to the area once called the Eastern Bloc. Why? Because that area is still new within the global state coming into being.

b.) Split and double bind

How can be there something that is synchronous and asynchronous at the same time in relation to the system to which it belongs? Something that is synchronous, belongs to the now, and is at the same time longing for this now as its possible future that it aspires to reach. How can the practice of making-appear be able to make this simultaneity and at the same time non-simultaneity appear? (In language the using of fallacious syntax would be the easy way out.) – Yet something like this is the condition of the former East European Bloc, and the given circumstance of human and social conditions that socially sensible art has been compelled to tackle.

The coming into being of this condition is due to a belonging to two different periods, is due to a dual age. The given historicity for the East European Bloc was an artificial historicity, grounded on a falsely teleological logic. (This, however, does not mean that all teleology is false.) After the collapse of the bloc, the artificial time was split into two. It made a time-journey

backwards – or rather a rupture than a journey – that got stranded at nationalism. Nationalism is, indeed, the first massculture-constituting effect, defining the masses with the help of a fictitious unity. Indeed it is an inverted enlightenment, that within its institutionalized terrain gives the fictive emancipation of belonging to a nation rather than emancipating the individual – this means it is repressive internally – and it is clearly exclusively anti-emancipating externally. Nevertheless, a certain nationalism (except its more collectivistic and excluding forms) contributed and shaped all the democratic societies – as enlightenment's own periphery, so to speak.

After the boundless intertextuality of the teleological time nationalism (re)presents denotation: it is anchored not to the future but to the past. Besides this falling back upon the old-timer unifying principle, there is a belonging to another time-dimension becoming manifest. This another time, another age, is the ahistorical time of the over-national networks; of the technological, communicative information-bearer networks. A time without historicity. So, in one aspect there is historicity, there is a historical difference between this part of Europe and the West and this division can be expressed in terms of a difference of development, economy, democratic institutions and the thinking suited to them. In the other aspect there is no historical difference as there exists no concept of historical time. The construction of networks is not yet finished, but this is only a matter of time; this being but a merely physical time without *durée*, without content and historicity. The same event in the same place is historical just as at the same it is not: it belongs to two times that are foreign and seemingly unknown to each other.

The power that vanished was an ideological one, or, more accurately, a power with the overgrowth of not *eidos* but *logos*: an ideologicity for which words were of much larger importance than images. (The "images" of



Erdély Miklós
Hadititok 1984
 vászon, bitumen, kátránypapír, spray, üveg,
 kréta, festék, digitális kijelző
 300 x 460 x 300 cm
Orwell und die Gegenwart,
 Museum des 20. Jahrhunderts, Bécs
 Fotó: Maurer Dóra

Miklós Erdély
Classified Military Information 1984
 canvas, tar-paper, spray, glass, crayon,
 paint, digital board
 300 x 460 x 300 cm
Orwell und die Gegenwart,
 Museum des 20. Jahrhunderts, Wien
 Photo: Dóra Maurer

socialism were fixed quite early and remained almost unchanged over the whole period.) The political dissidence matched this structure, a structure maintained and articulated by texts. There were many exceptions; the rule for the exceptions was, however, to ascribe them some verbally formulated ideological content, or argue that they were incomprehensible or unintelligible. "Incomprehensibility" and "unintelligibility" were identical with the impossibility of verbalization. The sensitiveness concentrated upon verbality became questioned in its wholeness for them who did not, (or not only) politically but culturally orient themselves to the West. A distrust towards words came into being. The critical relation in regard to pictures was parallelly overshadowed as a result of the almost exclusively verbal political practice. The suspicion referred to words and even this suspicion was shaped in words.

The iconography of socialism was a practice of a reading between the lines: a totally textual tactic.² Socialism didn't succeed in making itself imaginable, didn't succeed in construing its own constitutive pictorial equivalent. The explanation for this is partly the artificiality of its construction of reality, and partly that the cultural politics only gave support to a pictoriality that could create nothing but clichés. The cultural politics was less restrictive with visuality, or creation of forms, outside fine arts. In this case, however, when the utopia of a non-market based but operational economy was given up, then socialism's official design and pictorial production had to abandon the way seeking forms and designs that would have provided an alternative to those of the West.

(This description is itself a cliché. Yet, its aim is double. It tries to show that the pictorial subversion of socialism's official image had to be secondary; and it tries to display some of the specific features art has to handle. There is, indeed, the new kind of political art – here the mainstream art can and does provide some hints or patterns. At the same time, since the tension between the historical and a-historical is more palpable, the visualization of the conditions of the new social life, the new agora, is more urgent too. And here, mainstream art does not offer that much assistance.)

The radicality of the time-split is partly an effect of specific circumstances. I do not think, however, that the parallelity of historical and a-historical states would be specific for the East European area. It is only the tension between them that is more obvious, the incomparability of the historical and the a-historical times. Because of the obviousness of the incommensurability it is also clear that the a-historical state generates the past as its periphery since it has no relation to historicity. So, this historicity can be a historical whatever: all that does not fit the ahistorical state is past. – And here comes a peripheral notion: something similar had already happened

before. The belonging to two time-dimensions is not incomparable historically. And I continue on the line of this peripheral notion.

Starting out from this double bind, this time-split, the a-historical state that is coming into being does not become historical. It begins, however, to rhyme with the epoch during which the now disappearing epoch was born. The state now coming into being has perhaps some similarity to the state from which the state now disappearing came to being. I wouldn't say they are symmetrical, or mirror images of each other, nor that there is something that could be called the logic of the history. If there is something that recalls logic in this case, it is rather that of ahistoricity. What I am saying is merely that they seem to rhyme with and are reminiscent of each other. It is the transitory epoch leading to the order of things that we know, it is the order of subject, society, private and public life.

c.) Chimerography

"To draw chimeras, is not, properly speaking to copy or imitate" maintains David Hume according to whom "the mind is displeased to find a picture which bears no resemblance to any original."³ Yet, he is perhaps drawing a chimera himself when analysing the relations between society and art in the relation between civilized monarchy and republics: this is a regulative chimera called "agreeable". The category of the agreeable is a neglected one within aesthetics and rhetoric. To appeal to a consensus is inferior to beauty or to rational argumentation and the captivating sublime. The agreeable does not convince the hearer, nor does it captivate: it works indiscernibly, it adapts itself. How does it receive an important role? Hume characterizes the republican society with an awareness "downward"⁴ and with the principle of "usefulness". The artistic equivalent of this form is "a strong genius"⁵. (Hume is far away from romanticism: "genius" has to do with intelligence and rationality.) In monarchies the awareness is pointed "upwards", the principle is "agreeableness" the artistic equivalent is the "refined taste". Both the system of "upwards" and "downwards" have the function of creating and maintaining the order of society. The function of art within society is (among others) a regulative one: not only does he talk of "patterns in every art", but also of the importance to "fix the objects of imitation"⁶. The desirable attitude of the individual is in both cases to form himself upon those models which are most acceptable to people of condition and education. In the "civilized monarchy" this is a given attitude since "in every one (there is) an inclination to please his superiors".⁷ Though the analysis treats neither individual conditions nor those of a group but those of the society as a whole, the agreeable concerns the whole through its upwardness within society's hier-

archy. This means, the agreeable is a category supporting and maintaining the structure of upwardness. The agreeable is not connected to the democratic institutions of society, it has no role in the institutionalized political life, according to Hume. His monarchy is a transitory state: the agreeable later on becomes more a category within massculture and advertisement. This means it becomes a "downwardness" instead of an "upwardness". If art begins anew using the agreeable within political art (in the shape of simple means and advertisement aesthetics), it is a symptom for a change within society, a symptom for a transitory state of coming into being similar to the one Hume talks of. The chimera takes shape. Anyway, it is not Leviathan.

In the public life the agreeable provides a regulativity that is not built on some idea; it is an example of a regularity that is not the effect of an idea. Hume needs it since this is the only way to guarantee a social hierarchy that cannot correspond to society's political ideals and rationality. The agreeable secures a potential that is not part of the system of political institutions. Until now, I have willingly mixed rhetoric and aesthetics. Hume does the opposite, so I have to explain this mixing. According to Hume, "Europe is at present a copy, at large, of what Greece formerly was a pattern in miniature."⁸ If there is any radical difference, it lies exactly in the role of eloquence. In this, the modern age is inferior to Antiquity. "The genius of mankind, at all times, is perhaps equal: the moderns have applied themselves, with great industry and success, to all the other arts and sciences."⁹ The ground for eloquence's decline lies in the difference between the ages. In the antique there were "a few and simple laws", therefore, there was larger space provided for eloquence. Today, so says Hume, this space is less, the use of strict argumentation is necessary. But there is a more important circumstance: "...eloquence, ...being merely calculated for the public, cannot, with any pretence of reason, appeal from the people to more refined judges, but must submit to the public verdict without reserve or limitation."¹⁰ (The conclusion ascribes the decline of eloquence to the superiority of the modern epoch: "It would be strange prejudice in favour of antiquity, not to allow a British Parliament to be naturally superior in judgement and delicacy to an Athenian mob."¹¹) The rhetorical agreeable is directed downwards instead of upwards, this is the reason for excluding it as another possible social-maintaining regulativity that is not an effect of some idea or principle. Not an agora but the institutional system judges in the questions of social life. And there strict argumentation and rationality are needed.

There are a couple of possible conclusions in connection to the new agora: It is clear in Hume's train of thought that a regulativity within society that is not an effect of ideas can be connected to the quality of the agreeable; and this regulativity is an awareness upwards. Concerning the agora

WHAT DO THESE ARTISTS HAVE IN COMMON?

Arman
Jean-Michel Basquiat
James Casebere
John Chamberlain
Sandro Chia
Francesco Clemente
Chuck Close
Tony Cragg
Enzo Cucchi
Eric Fischl
Joel Fisher
Dan Flavin
Futura 2000
Ron Gorchov

Keith Haring
Bryan Hunt
Patrick Ireland
Neil Jenney
Bill Jensen
Donald Judd
Alex Katz
Anselm Kiefer
Joseph Kosuth
Roy Lichtenstein
Walter De Maria
Robert Morris
Bruce Nauman
Richard Nonas

Claes Oldenburg
Philip Pearlstein
Robert Ryman
David Salle
Lucas Samaras
Peter Saul
Kenny Scharf
Julian Schnabel
Richard Serra
Mark di Suvero
Mark Tansey
George Tooker
David True
Peter Voulkos

THEY ALLOW THEIR WORK TO BE SHOWN IN GALLERIES THAT SHOW NO MORE THAN 10% WOMEN ARTISTS OR NONE AT ALL.

SOURCE: ART IN AMERICA ANNUAL 1984-85

GUERRILLA GIRLS
CONSCIENCE OF THE ART WORLD

A képen lévő felirat fordítása:

Mi a közös ezekben a művészekben? Engedik, hogy a műveiket olyan galériák állítsák ki, amelyek legfeljebb 10%-ban, vagy egyáltalán nem mutatnak be női művészeket.

that in our time is coming into being, this upwardness is not a direction within the structure of society, but the direction of the movements from the level of a group, a subculture, etc., towards the global. This is an agora and not a parliament, so there is space in it for rhetoric; it is, however, important, that the addressee of this rhetoric is not some global equivalent of the Athenian mob, a global mob that is. The addressee is anyone and everyone. This "anyone or everyone", however, does not correspond to any general human idea or interest, it is a mixture of singular interests and opinions; and it cannot be localized just as the agora itself. The human condition of the agora is that anthropos and a-topos are identical.

2. The "world" and the "global"

The "world" has given up its place to the "global"; it is substituted by it. If it is true that it was Johann Wolfgang Goethe who baptised the idea that was built on the fictitious unifying power of the universal human as "World-literature" – then one should name that cultural period Goethe-continuum. It was a utopian ideal that exposed the common denominator of the everywhere common practice of human emancipation. The local was part of the "world" in as much as a deed or a work could be considered being of general human interest; the poetic or artistic quality was regarded as in itself

Guerrilla Girls
Közzolgálati üzenet
a Guerrilla Girls-től
A művészeti világ lelkiismerete
1985

Guerrilla Girls
A public service message
from GUERRILLA GIRLS
Conscience of the art world
1985

emancipatorical. The praxis of the "world", however, diverged from the utopian ideas. Most often, the "world", this regulative idea, was the world of the privileged. The general interests of humankind were in practice congruent with the interests of those who reached farthest in their emancipative procedure (at least according to their own estimation). It is not, and cannot be, my task to judge or estimate this regulative idea: the issue here is that the "world", as described here is disappearing before our eyes. The Goethe-continuum is at least not continuous any more. Not only are the local emancipatory interests often contradictory to those of a general humankind – a circumstance demolishing the idea from within. The irreality of the utopian content of the idea has become increasingly obvious, parallelly with the growing paler of beliefs in an accumulative development. Another "world" has begun to take shape, not derived from an almighty general idea but inductively, summing up the similarities of local interests and troubles – this is a non-utopian counterpart of the world: the "global". It often has a troublesome clang, associated with the state of being threatened: global problems (environmental etc.), the threatening of a "global war" (Something even worse than "world war" –that meant no difference in terms of the degree of danger between front and hinterland –while in a one "global" the hinterland would be everywhere.) (I wouldn't want to know what a "global championship" could be.) Even if utopically, "world" has been a democratic structure. The "global", with its non-utopian state, is not that much a democratic one, but a rather nivellating one. It is reminiscent of a monarchical structure, without a Monarch. This Monarchy cannot be placed onto a map, it is everywhere and nowhere at the same time, in the same respect. It is an a-topia instead of a utopia; nevertheless, its effects can be traced everywhere, just like the ones of the monarch's power, even if the personified power is not present, not even symbolically. (What could Shakespeare possibly have had in mind naming his theatre "Globe"?)

Now, the political mode of art described above – or should I say the political activity by means of art – incorporates oneself within the logic of the global agora, it follows the logic of the agora.

The work of the artwork is making-democratic, since it does not produce appearances, does not make things appear, but represents, advocates, takes some standpoint and it does all this through an a-democratic structure. What follows is that the activity has another effect: it introduces the a-democratic structure into the political and social discourse. And exactly owing to the fact that it does not produce appearances, it does not make the new-hierarchical structure appear: it takes it into work, uses it, and by that it teaches how to use it without showing what it is. – I don't know if it could be in any different way. No doubt, the learning of this discourse is necessary,

especially for those groups in society that lack representation. It is, however, a different question that the mainstream art(world) takes care of and supports the art that represents-advocates and takes some standpoint, more than those more complicated and less comprehensible works that visualize the conditions of this discourse (that means they are building appearances and making things appear): these works end up in the background. – At this point allow me to turn towards the Reader: I think, there is no doubt, this essay is nothing else than a plea in honour of those who are faithful to appearances, those who makes things appear.

3. Two modes of ignorance

a.) Sea monsters and elephants

The elements taken into the agora loose their local value and significance; they may disappear or they may be projected into hugeness; like the pure appearances drawn onto the maps in the age of geographical discoveries. (It can be useful to refer to these maps, bearing in mind that the agora is still new, and transitory in its form.) Thomas Hobbes writes: "I can allow a Geographer to make in the Sea a Fish or a Ship which by the scale of his Map would be two or three hundred miles long, and think it done for ornament, because it is done without precincts of his undertaking; but when he paints an Elephant so, I presently apprehend it of ignorance, and a plain confession of terra incognita."¹² In the scale of the agora, a political statement, e.g. can appear as if it were an ornament; and something that is meant as ornament can appear as if it were a new continent. (Projected onto the networks, the ornament of "socialist realism" can turn into a continent in the same way as originally political gestures can turn into ornaments when endlessly repeated.) Most often it can be noticed that eminently private projections appear as real groups' real and sincere interests. The individual is the minutest subculture. (At least when the individual belongs to a group of the privileged that may represent less privileged or why not itself.) This does not mean that the individual is the smallest, atomic unit: the same individual can be in possession of a plurality of subcultures. (See the "New Subjectivism" of the eighties.)

b.) Magicians

Since the network-condition of the agora favours a rhetoric using simple rules, it comes as little surprise that it is swarming with projections apply-

ing one-step concepts and easygoing advertisement-aesthetics. This can lead, however, to bizarre consequences, that can only be amplified by the efforts that deconstruct art aiming at ideality as metaphysical. Art of the past, highly sensible of social conditions (the works of Courbet, Manet, or Kirchner – just to mention only a few); art of the past not pursuing propaganda, not representing any standpoint, but merely showing appearances, making things appear: it appears to be farthest away. Of this consequence acknowledges Sir Joshua Reynolds: “The travellers into the East tell us, that when the ignorant inhabitants of those countries are asked concerning the ruins of stately edifices yet remaining amongst them, the melancholy monuments of their former grandeur and long-lost science, they always answer, that they were built by magicians”¹³

Both consequences (or effects) are connected by “ignorance”: it is a double bind. Concerning sea monsters and elephants, the ignorance can be a summing up of freedom: the depicted elephant is an imitation without an imitated when interpreted as a continent. The projected elephant can appear as a continent in the agora and it is certainly no more than an appearance; this appearance is nevertheless a continent within the network of the agora, that means, it can be explored, and possibly it can be inhabitable. Regarding the ruins, however, the ignorance is more dubious, though there is nothing wrong with a belief in magicians: the trouble is that the interrogated inhabitant has nothing to do with the “magicians”, shares nothing with them, and cannot turn into one of them. His “mind finds a vast gulph between its own powers, and those works of complicated art, which it is utterly unable to fathom; and it supposes that such a void can be passed only by supernatural powers.”¹⁴

The second case of ignorance is a warning one, a premonition. To ignore works not easily corresponding to the conditions of the present-day form of the agora, may lead to transform them, turn them into something mythical. Perhaps it is of some interest to acknowledge that even works created in this century may give the impression of being hopelessly ancient. If we growl at the ruins when contemplating them, “maniac purism”, “repressive ideality”, “ignorant(!) elitism”: will this not lead to talk of magicians in the next step? (And I beg, these words I quote do not perform conjuring.) Will not a renewed thesis on the incommensurability between ancient and modern come into being?

Both examples talk of the inscrutable scale within agora and of enlargement as its effect. I don’t think, however, that the network of the agora is a network of spectacles: this is only one of the possible effects. Anyway, not only everything taken to the agora will be transformed; even persons will be transformed. One cannot take everything with oneself; the agoraic person-

ality is not identical with its counterpart outside of it. Here too, one can be optimistic, even if not as much as Denis Diderot when talking of theatre: “The citizen who presents himself at the door of a theatre leaves his vices there, and only takes them up again as he goes out.”¹⁵ The length of time spent in the agora will presumably increase; this would lead, regarded Diderot’s optimism, to depots coming into being, depots similar to the one Ariosto described in his *Orlando Furioso*. According to him there is a valley on the moon where all the things people ever lost end up. (In Orlando’s case: his mind.) – This is, however, too optimistic even for a utopia, and so, I will conclude with a less optimistic version.

4. A-topos

The agora is an inverse utopia – not in the sense that it would be a dystopia, but in the sense that it is everywhere. The abstract everywhere is at the same time concrete nowhere, the impossibility of being situated: a-topia. Not a land nowhere, it is a land that cannot be placed. The state of the human condition is due to this non-situatedness.

The Cyclops is an inverted Panoptes for whom everything that can be seen is actually seen, there is no need to connect appearance to abstraction. What is given for the Cyclops is the opposite, a monocular vision, in need of abstraction, in need of some imagination of the off-screen world. The trap Odysseus sets for the Cyclops is that of appearances. Since he introduced himself as Nobody, later on, when the giant cries out for help, having been blinded, his scream sounds, “Nobody hurt me”. (The naming of captain Nemo cannot be a coincidence: the name involves the ability of eluding localization.) Odysseus escapes in a similar manner: he clings onto a sheep from underneath, and appears to be a sheep when the Cyclops controls all the sheep; but his activity is as one-dimensional as his seeing was, he checks them only from above. Anthropos and a-topos become identical in the possession of the quality of the ability of not being caught: anthropos is a-topos, it is simply not there. Now, I don’t see the Cyclops as a symbol for, say, power; what the story enacts is internally human: it is of the coming into being of an a-topic appearance instead of an abstract one. What the experience with recent political art shows, the disappearance of the significance of traditional structures of interests, or the barrier between a private and a group interest, etc., is a sign pointing in this direction. These are, however, only first steps.

The continuation is more differentiated and more obscure. David Hume, who didn’t like drawings representing chimeras, proposed what he thought

was the only attitude that can help to avoid the effects of sceptical arguments, “a malady, which can never be radically cured... Carelessness and inattention alone can afford us any remedy.”¹⁶ Something similar can be said of an attitude concerning the a-topical networks. Ignorance, carelessness, inattention. The means of combination and selection can hardly work when there is no grid providing rules and distinctions. Here I have to go back to a description above. The remedy Hume proposes is not rationality, is not using rules, does not appeal to reason: it is an attitude. He describes the refined taste (instead of usefulness and purely rational genius) as characteristic of the civilized monarchy. This solution belongs to the transitory state of the monarchy; the rhetoric uses rational arguments, which is a movement away from classical rhetoric, the social life has become more rational. When it comes to sceptical arguments he appeals, however, to the conditions of the social life, he appeals to refined taste and suitable attitude. – This recalls the parallel characteristics of the period Hume analyses and our own. Political art moves from the rational institutions of the democratic society towards the agreeable (a more rhetorical category) within a structure “upwards”, reminiscent of that of monarchy. Now, scepticism is one possible example of Cyclopean imagination (at least for Hume). When ignorance, carelessness and inattention are the proper means then they presumably become important aesthetic categories. In the endless aggregates of rhetorically working, agreeable signs, there the proper means are not combination and selection but ignorance and inattentiveness.

Human beings can hardly turn into Panoptes. (And I am not sure that this would be something desirable.) There is, however, a possibility of avoiding a Cyclopean vision, a derivative abstract imagination. To actualize the possibilities of freedom this new a-topic condition contains task that reaches far more than what today’s political art seems to acknowledge and work with: the task is to make the new conditions imaginable. And this involves what the a-topic networks produce as their own periphery, historicity. In the case of art this means a renewed interest for its own past. Now, in the past art is what has usually made the changing human conditions imaginable; this still does not guarantee that it will be the same in this case. Be it art or something else, there exists the task.

Instead of a conclusion let me propose an exercise: try to read the following quotation as if it were from a completely unknown (sub)culture, as if it were a voice – within the polyphony of voices – in the agora.

“How melancholy a thing it is to see a collection of the most interesting works of art heaped together merely as an assemblage of costly treasures! the void then stretches before us comfortless, hopeless, and unfathomable. Man is beggared, – art and life are rent asunder! Yet this skeleton once had

life, beauty, animation! there was a time – yea, there were nations in which the heavenly fire of art, like the soft glow of life reflected in their inspired strains, once gleamed through each glorious attribute of pure humanity! Nor are the slaves of utility, those victims of asceticism, who by compulsory force succeed at length in annihilating the elasticity of instinct and the senses, less completely at variance with nature than the votaries of imagination or of a partial and too prejudiced view of the art. The passive automaton thus framed moves, at least mechanically, in thought and action like a man; but in his pleasures, the inclinations of the animal are too clearly discernible. His ruined nature blushes at the very name of Beauty. The faintest allusion to art, nature, or love begets in him a sensation of dread and uneasiness, like the grave mention of a spectre.”¹⁷

¹ Bernard le Bovier de Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes*.

² An example is the reading of *Nomenclature*. It is in fact a reading, of the structure of power entirely in accordance with the linear structure of a text: who are side by side, who changed place with whom, etc. Images are transformed into lines and texts in order to make them interpretable.

³ David Hume, “Of simplicity and refinement in writing”, In *The complete philosophical works of David Hume*, vol. 3. Edinburgh, 1826, p. 219.

⁴ David Hume, “Of the rise and progress of the arts and sciences”, In *Hume*, op. cit., p. 140.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.* p. 152.

⁷ *Ibid.* p. 141.

⁸ *Ibid.* p. 135.

⁹ David Hume, “Of eloquence”, In *Hume*, op. cit., p. 112.

¹⁰ *Ibid.* p. 120.

¹¹ *Ibid.* p. 116.

¹² Thomas Hobbes, “Answer to Davenant’s preface to *Gondibert*”, In *Critical Essays of the Seventeenth Century*, ed. Springarn, J. E. vol. II, Indiana University Press, Bloomington & London, 1957, p. 62.

¹³ Sir Joshua Reynolds, *Discourses on Art*, Huntington Library, San Marino, Cal., 1959, p. 94.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Denis Diderot, *The Paradox of Acting*, trans. by Walter Herries Pollock, Hill and Wang, New York, 1957, p. 51.

¹⁶ David Hume, “Of the understanding”, In *Hume*, op. cit., p. 281.

¹⁷ Friedrich Schlegel, “On the Limits of the Beautiful”, In *The Aesthetic and Miscellaneous Works of Frederick von Schlegel*, trans. by E. J. Millington, Henry G. Bohn, London, 1849, p. 416.

Köz (avagy: „médiума”-e a társadalom a művészetnek?)

Festmény, provokatív gesztus, konceptuális projekt-mű vagy meditatív akusztus, a képző- és egyéb művészet egyik sajátossága bizonyosan az, hogy ábrázol valamit, a „társadalmat”, amit így rögzítettnek kell tekintenie, és ugyanakkor közlekedik azzal, amit ábrázol: bele is avatkozik, részévé válik, megváltoztatja. Kint is van és bent is van. S minél nagyobb a művészet autonómiája, annál zavarbaejtőbb ez a kettősség, annál problematikusabb és szembetűnőbb a viszony az autonóm művészet és a társadalom között.

De vajon mit értsünk azon, hogy a társadalmi kontextus a művészet egyik lehetséges médiuma? Mindenekelőtt feltételeznünk kell, hogy ez nem egyszerűen politizáló vagy propagandisztikus művészetet jelent (Chéri Samba szociálpolitikai plakátművészetétől a Stewart Home-féle szubverzív alternativitásig), és nem is a közterek művészetét, amely egy „társadalmi megrendelő” kívánságai nyomán ölt formát. Úgy tűnhet talán, hogy művészet és társadalom viszonyát vizsgálva elsősorban a „társadalmi problémákra érzékeny” művészettel kell foglalkoznunk. Úgy tűnhet, hogy a művészet képes rá, hogy saját autonóm eszközeivel társadalmi problémákat fogalmazzon meg. A modern képzőművészet azonban Georg Grosz óta nem tudta újra egyesíteni az explicit társadalomkritikai tartalmat és a művészet belső fejlődési logikáját (ha van ilyen egyáltalán) megkövetelte művészi eszközöket: a huszadik század második felének művészete, a kifejezés hagyományos értelmében legalábbis, nem ábrázoló művészet.

Nem is olyan könnyű tehát megválaszolni a kérdést, mit csinál az autonóm művészet, amikor a társadalmi kontextushoz viszonyul – hogyan válhat művészeti problémává az a tény, hogy mindannyian, művészek és nem-művészek, társadalmi intézményrendszerekbe ágyazódunk. (Ez a zavar, a magától értetődőség hiánya tükröződik a POLIFÓNIA keretében kiállított művek sokféleségében is.) A *Sozialplastik*, Joseph Beuys gigantikus metaforája mintha a társadalom formálhatóságát fogalmazná meg – egy új prométheuszi mítoszt. De nem megmosolyogtató öncsalás-e, ha a huszadik századi, a művészeti intézmények emlőin nevelkedő professzionális vagy fél-professzionális művész tűzlopó-embergyúró félistennek képzele magát?

Azt hiszem, nem kell ilyen messzire mennünk ahhoz, hogy értelmet tulajdonítsunk annak a művészi igénynek, amely éppolyan formáló ösztönnel nyúl a nyilvános térhez vagy a társadalmi kérdésekhez, mint az agyaghoz vagy a festékhez. A társadalom problémáira a művészet aligha tud érvényes megoldást kínálni, sem érvényes magyarázatot. Amit kínálni tud, az kétféle értelem, kétféle logika, kétféle létezés mód közvetlen találkozásának pillanatnyi paroxizmusa. Egy olyan közvetlenség s egy olyan köz megteremtése, amelynek csak azért van értelme, mert amúgy nem volna már jelen: mert manapság a művészetnek lényegében semmi köze sincs ahhoz, amit „társadalomnak” nevezhetünk, hacsak nem a művészeti intézményrendszerek for-

májában. Úgy gondolom, a modern művészet és a társadalom sajátos, „esztétikai” összekapcsolódásának története akkor kezdődik el, amikor a másfajta, a „társadalmi” kapcsolat véget ér. Ennek szeretnék tehát először utánajárni.

Ha hihetünk Hans Beltingnek, a későközépkorig vagy a reneszánszig nem létezett művészet, csak kép, s a kép különféle – szakrális és világi – funkciói. A kép egyszerűen a funkció megjelenési formája volt, a funkció pedig nem más, mint azon szálak, amelyek a képet a világba – a „társadalomba” – beleszövik, azaz maga a kérdéses viszony. Így aztán persze problémánk sem létezett, s ha mégis, elsősorban teológiai vagy politikai formát öltött. A tizenhetedik század – ha szabad ilyen általánosságban beszélnem – viszont látta a „kint is-bent is” dilemmáját, és választ is adott rá, olyan választ, amely ma már aligha hozzáférhető. A válasz a művészet morális vagy politikai nevelő hatása. Mondhatnánk persze, hogy ez a válasz egyáltalán nem halt ki, hogy a tizenkilencedik és főként a huszadik századi művészek jelentős része mindig is törekedett morális és politikai hatásra, s bizonyos mértékig nem is sikertelenül. Csakhogy az a „társadalom”, amelyet a tizenhetedik századi művészet nevelt (miközben persze gyönyörködtetett is), nem „kontextusként” jelent meg, hanem témaként és közönségként, nem idegenségében vagy funkcionalitásában riasztó környezetként, hanem tudásként, közös tudásként. Nem *médiума* volt az autonóm művészetnek, hanem tárgya és éltető közege.

Mit mond például Shaftesbury? Hogy a festészet célja a „társadalom segítése, gondolat és érzék egyesülése (*communion*), kölcsönös és élvezetes tudásátadás (*information*).”¹ A modern fülnek furcsán hat a „kommunió” és az „információ” szó: Shaftesbury nem tesz különbséget egyesülés, közösség és kommunikáció, a tudás és az értelem közvetítése és befogadása s az egysegnyi ismeret között. Nem tesz éles különbséget társadalom és értelem között. A „társadalom” az ő szemében morális közösség – noha korántsem terjed ki a fluxus *mindenkijére* –, amelyben a testet és a tárgyat jelentéssel ruházzuk fel, azzal a közös jelentéssel, amely szépen összeszövi az egyéneket társadalommá. Ebből a szempontból mindegy is, hogy ez az ideális közös jelentés „hazafias”, „békés kereskedői” vagy egyszerűen „emberi” értékeket tükröz-e (ebben már nem értett egyet Reynolds és Füssli, Diderot és Rousseau vagy Goethe és a nekivadult fichteianus romantikus-kör, s a vita ma is folyik): a képviselhető értékrendszerek választéka véges, s a művésztől (vagy a programadótól) elvárható, hogy – ha választ – művelt és felvilágosodott polgárként válasszon közülük, lehetőleg a közösség és az emberiség javát tartva szem előtt.

Kétszeresen is világos ezek után, hogy a „társadalmi kontextus” a tizenhetedik században mennyiben lehetett és miért nem lehetett mégsem „mé-

diuma” a művészetnek. Egyrészt – közegként és közvetítő csatornaként – mindig és eleve az volt, hiszen egy műnek nem lehetett volna nélküle jelentése és értéke. Másrészt – tárgyként vagy formaként – nem lehetett az, mert a „társadalmi” tematikájú művészet s a nyilvános tér művészete, a művészet „társadalmi” felhasználása volt, nem pedig a társadalom művészi felhasználása.

A tizenkilencedik században a társadalomhoz a művészek a társadalom tagjaként (azaz részint alkotójaként, részint függvényeként) volt köze, s nem másképpen – egyébként, talán a profetikus Blake kivételével, nem is igen vágyott másra. A művészetnek nem állt hatalmában, hogy átértelmezze a társadalmat és a nyilvános teret. A nyilvános tér politikai vagy akár morális jelentését a közösség vagy az épített határozta meg: inkább a köztérek és a középületek művészete volt ez, amely manapság is erősen elkülönül az autonóm művészet folyamataitól. Ami pedig a művészet autonómiáját illeti, az nem jelentett többet annál, hogy a festés sajátos szakma, s megvannak a maga értékei, amelyek – mindaddig, míg a jelentésről nem ejtünk szót – többé-kevésbé függetlenek a társadalom értékeitől. De csak többé-kevésbé: „Nem is tudom, mit mondjak erről az emberről. Az erkölcsi romlást fokról fokra követi az ízlés, a kompozíció, a jellemek, a kifejezés, a rajz leépülése. Mit is festhetne ez a művész? Csak azt, ami a képzeletében lakozik; s ugyan mi lehet egy olyan ember képzeletében, aki a legalacsonyabb prostituáltakkal tölti az idejét?”² Ezek az ítéletek persze igencsak mulandók – Diderot a fenti kirohánást Boucher ellen intézte, akit ma, az autonóm esztétikum modern perspektívájából, általában többre tartanak, mint Greuze-t, Diderot morális festőjét.)

És ha a tizenkilencedik században nem lehetett, vajon miféle új értelmet kapott a társadalom szó, miféle új definíciót a művészet, hogy a huszadik században a társadalom vagy a nyilvános tér az autonóm művészet médiuma lehet? S hogy – noha nem már az explicit, az ábrázolás tartalmában megjelenő társadalomkritika révén – a művészet szubverzív ösztöne töretlen a huszadik század végén is, amikor a tükör-metaphora – ideiglenesen vagy végleg-e, nem tudom – már régen az esztétikai fogalmak hullaházába került?

Jürgen Habermas, az egyik legjelentősebb kortárs német filozófus a modernitás sajátosságát – alapvetően Max Weber nyomán – a „varázstalanításban”, a racionalizálásban, a szekularizációban, a különböző funkcionális értékszférák és logikák, a gazdaság, a politika (illetve a bürokratikus igazgatás) és az esztétikum elkülönülésében látja, nyomorúságát pedig abban, hogy ez az elkülönülés az „életvilág”, azaz a mindennapi privát és társas lét gyarmatosításához és elszegényedéséhez vezet. A feladat tehát az életvilág visszahódítása, eszköze és folyamata pedig az a kommunikatív cselekvés, amely újra megszövi azt a kulturális – politikai, morális, esztétikai – hálót, amely a tizenkilencedik században még összefogta a társadalmat, s így összefogta az egyén értékvilágát és a művészetet is.³

Habermas, a modernitás nagy védelmezője a posztmodern vitákban, a művészetnek is szerepet szán ebben a folyamatban – még hozzá az autonóm, az avantgárd művészetnek.⁴ Csakhogy reménye, a művészet újraintegrálása az életvilágba, a professzionális kritikus, a kiképzett értelmező ösztönének visszaszorítása az „életvilági” olvasat érdekében, éppen azt szüntetné meg, aminek hiányában a művészet aligha szembesítheti saját logikájával a társadalom logikáját (s aminek hiányában, ha akarna sem tudna fellázadni a társadalmi integráció új és sokkal kevésbé utópikus formája, a piaci integrálódás ellen): a modern művészet szinte felfoghatatlan autonómiáját.

De még mielőtt arra a könnyű, túlságosan is könnyű megoldásra jutnánk, hogy a társadalom akkor lehet autonóm művészeti médium, a szubverzív tárgya, ha a művészet kívülről szemléli, szembefordul vele és ellenzékben tartja magát – ez volna a *maudit*, az átkozott, a prostituáltak társaságát kedvelő művészet mítosza –, lássunk néhány példát a társadalmi közeg és a nyilvános tér használatára.

Ebből a szempontból (is) érdemes a modern művészet történetét a Dada-val kezdeni. Raoul Hausmann elmeséli, hogyan ünnepelték meg Johannes Baaderrel 1918 egy „lángoló nyárestéjén” Gottfried Keller századik születésnapját.⁵ Baadernek hirtelen eszébe jutott, hogy aznap van Keller születésnapja. A Rheinstrasse közepén álltak Friedenauban, alkonyodott, villamos sikkolt el mellettük a fák alatt. Baadernél éppen volt egy Keller-kötet, a *Zöld Henrik*. Kiálltak az utca közepére egy elektromos utcai lámpa alá, s olvasni kezdtek. Felváltva recitálták a szöveget, össze-vissza lapozgatva a könyvben, értelmetlen mondatrövidítéseket olvastak, folyton változtatva a hangot és a ritmust. A járóelőket szinte észre sem vették, s nem tapasztalták, hogy bárki figyelmét felkeltették volna. Úgy érezték, a könyv szavai „szárnyra kelnek”, s „minden jelentésen túli jelentést” kapnak az elragadtatott felolvasástól. Aztán elegük lett, s leültek valahol egy kávéházban, ahol egy sör felett egy órát még eltöltöttek a maguk kitalálta álpszichoanalitikus non-szensz-nyelven folytatott csevegéssel.

Hans Richter összefoglaló- emlékező Dada-könyvében⁶, amelyben maga is kiemeli a fenti epizódot, a 60-as évek magaslátából visszatekintve a Dada egyetlen autentikus örökösének Allan Kaprow happening-művészetét nevezi⁷. Richter lelkesen beszámol az egyik happeningről, amely „egy felhőkarcoló, a Village-beli Mills Hotel óriási udvarában játszódott le”. „Egy Rítus! – írja – Teret, színt és mozgást használó kompozíció volt, s a környezet, amelyben a happening lejátszódott, rémálomszerű, örült jelleget adott neki, noha az »akciónak« lényegében nem volt semmi »jelentése«. A színjáték, a dráma, a szín és a hang Kandinszkij, Ball és mások *Gesamtkunstwerk*jét idézte. Megkövetelte a közönség részvételét is.”⁸ Maga Allan Kaprow egy korai cikkében⁹ szintén nagy hangsúlyt helyez a helyszínre és a közönség részvé-

telére: „Véleményem szerint a happeningek rendelkeznek néhány alapvető jellemzővel, amelyek megkülönböztetik őket a szokásos színházi művektől, még a mai kísérleti színházról is. Először is a *kontextus*, a fogantatás és lejátszódás helye. A legintenzívebb és leglényegesebb happeningek öreg padlásokon, alagsorokban, üres boltokban, természeti környezetben és az utcán születtek meg, ahol a kis számú közönség vagy a látogatók kis csoportja valamiképpen összekeveredett az eseménnyel, belefolyna egyes részébe vagy a részek között áramolva. (...) A külső tér pusztá nyersesége, a lerobbant városnegyedek közelsége, ahol a radikális happening virágzik, sokkal jobban illik e művek jellegéhez és művésziatlenségéhez, anyagaihoz és közvetlenségéhez. Az a hely, ahol valami megterem (ez esetben egy bizonyos fajta művészet), azaz »előfordulási helye« nemcsak egy teret teremt meg számára, egy viszonyrendszert a különféle környező dolgokkal, egy értékrendszert, hanem egy általános atmoszférát is, amely áthatja a művet és a művet befogadó embert.”¹⁰ S ha egy harmadik, kortárs és magyar példát is hozzá akarok tenni a fentiekhez, Lábass Endre „ház-színházait” vagy még inkább ezek is (Elek István) budapesti működését, *Butapest visszafoglalását* választanám.

Ezek az akciók valóban „visszafoglalások”, de – szemben a túlságosan is a felvilágosodás talaján álló Habermasszal – meg tudják őrizni azt a paradoxont, amely a művészet autonómiájában rejlik. Nem a morális kötődést állítják helyre, nem egy egységes kultúra értelmét, hanem a szakralitást: olyan jelentést visznek a térbe, amely racionálisan lekottázhatatlan, „jelentésen túli jelentést” – mondja Hausmann –, „ritust” – mondja Richter –, „misztériumot” – mondja Allan Kaprow. Ez a pillanatnyi szakralitás, amely annál is inkább megfogalmazhatatlan, mivel nem kötődik semmiféle intézményhez,



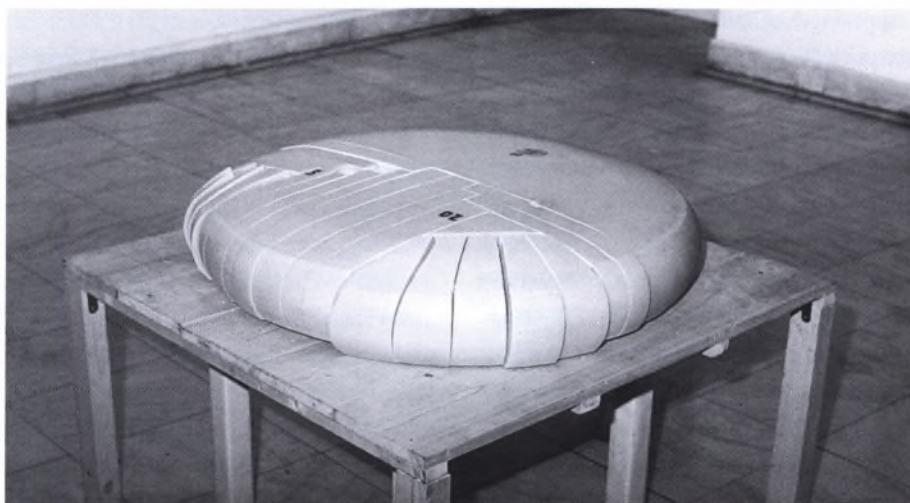
elek is
Butapest visszafoglalása
 Szalonnasütés és filozófiai előadás
 köztéri akció
 Budapest,
 Rózsadomb, Apostol utcai játszótér
 1993. április 1.

elek is
The Reconquest of Budapest
Bacon toasting and philosophy lecture
public site action
playground, Apostol Street, Rózsadomb,
Budapest
April 1, 1993

valláshoz vagy tanhoz, nem csak a szépség törvényeinek engedelmeskedik – bár nélkülük nem jöhetne létre – hanem a paradoxon, és végső soron a káosz logikájának is: két rendszer, kétféle értelem interferenciája, zavar.

A szakralitásnak nem a tagadás az értelme – még akkor sem, ha megfogalmazni csak a tagadást lehet benne: a századfordulós aranykor polgári kultúráját a dadaistáknál, a művészeti intézményekét Allan Kaprow-nál, az elkietlenített Budapestét Elek Istvánnál. A szakralitás értelme éppenséggel a transzcendencia, az evilági (például a társadalmi vagy az intézményes) logika elhagyása, a felszabadító kataklizma. Minden folyékonyvá válik, végtelenül egyedivé, bármi prófétikus jel lehet, s a funkcionális térnek megszólítható szelleme lesz. Az intézményrendszerek és kommunikációs folyamatok összességüként értett társadalmat persze aligha rendíti meg az efféle miniatűr kataklizma. De egy pillanatra megrendíti, elbillenti a résztvevőben és a nézőben megjelenő társadalmat, hiszen, mint fentebb láttuk, a társadalom nemcsak tény és nemcsak kontextus, hanem – és elsősorban – tudás is. Ez a pillanatnyi megrendülés vagy kibillenés az egyik leghatékonyabb – s korábban elképzelhetetlen, mert megengedhetetlen – formája a társadalom művészi kezelésének, de nem az egyetlen formája. A nyilvános tér szakralizálása azzal a bizonyos racionalizációval, „varázstalanítással” szegül szembe, amellyel a modern kor sajátosságát és szellemi nyomorát szokás magyarázni. Valami ilyesmit csinál Lakner Antal is, hogy megint újabb magyar példához folyamodjak, amikor a svájci Emmentalból megérkezik egy gigantikus méretű ementáli sajttal, s ünnepélyesen szétosztja: a túlzás ironikus retorikájával az étkezés ünnepét állítja helyre, újra elvarázsol egy varázstalanított családi vagy baráti – azaz társadalmi – aktust. Vagy ezt teszi Eperjesi Ágnes és Várnagy Tibor, amikor saját közös életük eseményeire environmentek vagy fotómontázsok metaforáit hozzák létre (a legszebb példája ennek az 1992-es *Magvas c.* kiállítás a Stúdió Galériában), amikor „dokumentálnak”, s ezzel valami varázstalanítottat átemelnek a varázs szférájába.

A művészet és a társadalmi közeg kapcsolatának legeredetibb átértelmezője pedig nem más, mint Christo. Christo – aki kétségtelenül a társadalom legzséniálisabb művészi manipulátorai közé tartozik – nem a szekularizált nyilvános térrel és annak rejtekező szentségével, s nem is a mindennapok varázsát vesztett aktsaival dolgozik, hanem tényleges társadalmi folyamatokkal: intézményekkel, szimbólumokkal és információs csatornákkal. Mint Werner Spies bölcsen mondja, Christo számára a csomagolásban éppolyan fontos a megvalósítás folyamata és a nyilvánosság szerepe, mint a vizuális végeredmény.¹¹ A *Running Fence* vagy a *Surrounded Islands* a modern abszurd legfontosabb művei: az eszme diadala az értelem és a funkcionális racionalitás felett. Méghozzá olyan diadal, amelyet Christo az ellenfél eszközeivel arat.



A *Running Fence* megvalósításakor például Christónak meg kellett győznie az összes farm-tulajdonost, akiknek földjén a mű keresztülfutott, azaz 59 egyéni szerződést kötött meg!¹² A *Surrounded Islands* – a körülfogott szigetek – esetében megküzdött Miami hatóságaival, a helyi környezetvédőkkel és a kezdetben ellenséges lapokkal. Több száz embert alkalmazott a szigeteket övező fíliák megvarrásához, a szigetek szeméttelenítéséhez és a fíliák kiterítéséhez. Meggyőzte a Citybankot, hogy kölcsön formájában finanszírozza a tervet, s a kölcsönt, mint mindig, most is a műhöz készített rajzok és kollázsok értékesítéséből fedezte. Megkereste az egyetlen gyártót, aki a kívánt színű és minőségű fóliát el tudta készíteni, mérnöki pontosságú terveket készített, számolva a modern ipari standardizáció minden követelményével. Amikor 1983 májusában a projekt megvalósult, s a Biscayne Bay szigeteit a sötéttürkiz tengeren ringó rózsaszín fóliaövek vették körül – két hétig –, a mű a lapok címoldalára került, többek között a *The New York Times* címoldalára, amely nem sokkal korábban még egotisztikus pénzposztlásként minősítette Christo egy másik – meg nem valósult – tervét, amelyet a Central Parkban szeretett volna létrehozni. Miami-ban valóságos turisztikai ipar épült a mű köré azon két hét alatt, amíg látni lehetett, s a városi nyilvánosság azzal volt leginkább elfoglalva, hogy a sík fekvésű Miami-ban honnan lehet a legjobban rálátni a szigetekre. Mint Spies mondja, Christo tudatosan építi bele a műbe a társadalmi reakciót – az ellenállást is. A célt az autonóm művészet tűzi ki – ebben az esetben Monet vízirózsái voltak a vizuális példakép –, a megvalósítás azonban egyáltalán nem szimbolikus csatornákon át közlekedik a valósággal.

Fentebb a nyilvános tér visszahódításáról, pillanatnyi szakralizációjáról beszéltem, Christo művei azonban aligha szakrális jellegűek – inkább a

circenses értelmében vett látványosságnak tekinthetjük őket, amelyben a valódi, tömegeket érintő társadalmi esemény ténylegesen részévé válik az esztétikumnak. Christo nem kibillenti a normális társadalmi folyamatokat, hanem felhasználja és – a tömegkommunikáción keresztül – beoltja őket esztétikummal. Jól látható, hogy a nyilvánosság megformálása milyen óriási szerepet játszik ezekben a művekben, ha a Reichstag – egyelőre még meg nem valósult, de 1977 óta napirenden tartott – becsomagolását összevetjük egy hasonló hazai művel, a St. Auby Tamás kezdeményezésére megvalósult *A Szabadság Lelkének Szobra* projektummal, amelynek során a gellérthegyi Felszabadulási Emlékművet egy kísértet-lepellel borították be.

A Reichstag becsomagolásának tervével kezdettől fogva foglalkozott a legmagasabb szintű német politikai vezetés – 1977-ben Willy Brandt biztosította támogatásáról¹³, ma Rita Süßmuth. A német történelem 1977 óta nagyot fordult, Christo azonban – s ez nagyon is fontos – a tervet ma is éppolyan aktuálisnak tartja: ami egykor a múlttal való elszámolást jelképezhette, ma a német egység problémáinak szimbólumává válhat. A mű jelentése másodlagos: ezt a jelentést a társadalmi recepcióban, a nyilvánosság révén nyeri el.¹⁴ Christo gesztusa mindössze lehetőséget teremt e jelentésképző folyamat számára.

A magyar projekt, *A Szabadság Lelkének Szobra*, talán a kellően fokozatos előkészítés hiányában, talán a magyar társadalom magasabb ingerküszöbe és alapvető passzivitása miatt, éppen ezen a fontos, sőt döntő ponton feneklett meg: hiába lengedezett feltűnő módon a lepel a Gellérthegy tetején, a média nem sok érdeklődést tanúsított iránta, a közvélemény pedig még annyit sem. A szellem nem tudott kiszabadulni a bornírt avantgardizmus, az autonóm művészeti gettó palackjából.

Lakner Antal – Georg Winter
Emmental Expedíció 1993–94
A sajtó érlelésének utolsó fázisa
Stúdió Galéria, Budapest
1994. január 7.

Antal Lakner – Georg Winter
Emmental Expedition 1993–94
The last phase of the cheese ripening
Studio Gallery, Budapest
January 7, 1994

Az emlékművek és más szimbolikus pontok manipulálása természetesen külön fejezetet érdemelne (a berlini fal megmagasításától, Krysztóf Wodiczko vetített transzformációig)¹⁵ a „társadalomalakító képzőművészet” majdani kézikönyvében, alapelve azonban lényegében azonos a saját genust alkotó Christo technikáinak egyikével: a nyilvános térben testet öltő szimbólumokon keresztül egy sajátos fajta társadalmi tudást manipulál. Másfajta, sokkal rejtekezőbb megoldást választ az a művész, aki nem a szimbolikus pontokat, hanem az információs csatornákat használja fel – hamis hirdetések ad fel, sosem volt eseményről ragaszt ki plakátokat, abszurd hírekkel eteti meg a helyi lapot¹⁶, egészen a *Hirdetés* vagy a *Magyar Narancs* körül tömörülő (feltehetőleg nem művészekből álló) csoport képtelen apróhirdetéseigi. Magyarországon e technika nagyszabású változatát képviseli Nemes Csaba, aki az utóbbi időben (s a POLIFÓNIA számára készített munkában is) főként óriásplakátokkal foglalkozik, noha volt egy hasonló fogatatusú csekk-akciója is.

Utoljára hagytam művészet és társadalom legkézenfekvőbb kapcsolatát: a díszítést. Különös paradoxon, különös diszkrepancia: a szépség esztétikája alighanem sosem vált egyeduralkodóvá a művészetben, s igazán nagy, bár ekkor sem kizárólagos, jelentősége csak abban a néhány évtizedben volt – megint csak a tizenharmadik században –, amikor a máig mérvadó, szépség-centrikus esztétikák megfogalmazódtak. A szépség, amelynél mintha mi sem volna alkalmasabb arra, hogy a művészet autonómiájának szívét alkossa, a modern képzőművészetben szinte lényegtelen: a szépség esztétikáját a design képviseli, nem az autonóm művészet. A *Kunstforum* egyik számában, amelyet a nyilvános térben megjelenő művészetnek szenteltek, Wolfgang Welsch a megcsömörlött konzumpolgár keserűségével lázad fel a szépség esztétikája ellen. A kortársi mű feladata – mondja Welsch – e „hipereresztetizált” környezetben nem a szépség növelése, hanem a kiköntés: a feldíszített környezeten ütött rés.¹⁷ Méghozzá nem az „igazság” nevében – meglehetősen lapos kultúrkritika volna, ha ezt követelnénk –, hanem a „megkülönböztethetőség” nevében.

Van-e valami közös a visszavarázsolásban, az esztétikai aktusként végrehajtott manipulálásban és a szépség megtörésében? Ahhoz, hogy ezt a közös pontot azonosítsuk, ki kell lépünk az autonóm művészet logikájából, vissza kell térnünk a művészet és az életvilág eredendő egységéhez, Habermashoz. A társadalom és a művészet viszonyának igazán maradandó huszadik századi formája véleményem szerint nem a társadalomkritika, hanem ennek a nosztalgikus egységnek a továbbvitele, a funkcionális szférák elkülönülésének elutasítása, a zavartalan funkcionalitás megzavarása. Egy sajátos köz, a funkcionális racionalitás, a társadalmi intézmények és a társadalmi tudás szabályai alól felszabadított viszony újratemetése.

¹ Idézi: John Barrell: *The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt*. Yale University Press, New Haven–London 1986, 97. o.

² Diderot: *Boucher*. In: *Les Salons* (textes choisis). Editions Sociales, Párizs 1955, 86. o.

³ Habermas idevágó főműve: *Theorie des kommunikativen Handelns*, I–II. Suhrkamp 1981.

⁴ Lásd például híres előadását: *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt* (1980).

In: *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt, Philosophisch–politische Aufsätze 1977–1990*. Reclam, Lipcse, 1990, 49–51. o. Magyarul: *Egy befejezetlen projektum – a modern kor*. In: *A posztmodern állapot*, szerk. Bujalos István, Századvég 1993.

⁵ Raoul Hausmann: *Keller-Feier mit Baader*. In: *Dada Berlin, Texte Manifeste, Aktionen*. Reclam, Stuttgart 1991, 37. o.

⁶ angol kiadás: *DADA – Art and Anti-art*. Thames and Hudson, London 1965.

⁷ DADA, i. m. 212–213. o.

⁸ Uo.

⁹ „Happenings in the New York scene”. *Artnews*, 1961. május, 36–39, 58–62. o.

¹⁰ Uo. 58. o.

¹¹ Werner Spies: *Christo – Surrounded Islands*. Előszó, a hamburgi Kunsthalle katalógusa. DuMont, Köln 1985.

¹² Spies, i. m. 15. o.

¹³ „Ha Christo terve megvalósul, az azt mutatja, hogy a németek újra elfogulatlanul tudnak viszonyulni saját múltjukhoz”, (Willy Brandt, 1977. január 20. Az idézet forrása: *Christo – Projekte in der Stadt 1961–1981*, Museum Ludwig, Köln 1981. szept. 25 – nov. 15., katalógus, 95. o.)

¹⁴ Lásd a Népszabadság tévéújság-mellékletében megjelent Christo-interjút.

¹⁵ Utóbbi lásd „Berlini átmenetek”, *Nappali ház*, 1991/3, 14. o.

¹⁶ Az off-off művészeti illetve alternatív szféra számos ilyen akciót ismer. (Lásd a *Kópia-kultúra* című összeállítást, kézirat, Artpool.)

¹⁷ *Kunstforum*, Bd. 118., 318. o.

A painting, provocative gesture, conceptual project-work or meditative act – whatever the case, one of the characteristics of art is the fact that it depicts something, depicts “society”, and therefore has to deal with it as a fixed entity. On the other hand it communicates with the entity it depicts: interferes with it, becomes part of it, transforms it. It is within and it is without. And the greater the autonomy of art, the more disturbing this duality, the more problematic and perspicuous the relationship of autonomous art and society.

But what should be understood by the statement that social context is one of the potential media of art? First of all we must assume that such an art means something different from political art or propaganda (from the poster-art of Chéri Samba to the subversive alternativity of Stewart Home), and so it is different from the art of public space which is formed by the “social patron’s” wishes. It may seem that in terms of the relationship between art and society we should focus on “socially sensitive” art. Art may seem to be able to formulate social problems with its own autonomous means. However, modern art since Georg Grosz has not been able to unite explicit social critique and the artistic techniques demanded by an immanent logic of art development (if there is such a thing): the art in the second half of the twentieth century is, at least in the literal sense of representation, not representational art.

It is not easy to answer the question of what autonomous art does when it relates to a social context – how the fact that we all, artists and others, are part of societal institutions, how this can be translated into a problem of art. (This embarrassment, the lack of evident answers is reflected in the diversity of works in POLYPHONY.) The gigantic metaphor of Joseph Beuys, Sozialplastik seems to imply the malleability of society – a new Promethean myth. But is it not some kind of self-deception when the professional or semi-professional artist of the twentieth century, nurtured by art institutions, looks upon himself as a semi-god, thief of fire and maker of man?

I don’t think it is necessary to go as far as that if we want to acknowledge the desire of the artist who touches public space or social problems with the same kind of form-giving instinct that directs his hands when touching clay or paint. I don’t think art can offer valid solutions or valid explanations for the problems of society. What it can offer is a brief culmination, an encounter of two kinds of logic, two kinds of being. An immediacy, a relation that makes sense only because otherwise it could not exist, because art nowadays has nothing to do with what is called “society” – unless society means the societal institutions of art. I think the special “aesthetic” relationship of modern art and society begins after the other, the “social” relationship has ended. That’s what we should look at first.

If Hans Belting is right, till the end of the Middle Ages or the Renaissance there was no art, there were only pictures and the various – sacred and profane – functions of pictures. The picture was the incarnation of its function and the function was the thread that wove the picture into the world – “into the society” – that is the relationship itself. Thus there was no problem of art and society, and even if there was, it was a theological or political problem. The eighteenth century – if I can make such a hasty generalization – discovered the problem of “within and without” and gave an answer, such an answer that is hardly available for us today. The answer is moral or political education through art. One could say of course that this answer has not disappeared, that a number of nineteenth and twentieth century artists aimed at some moral or political effect and sometimes not without success. However, the “society” the eighteenth century artist educated (and entertained) was no “context”, it was his subject and public. It was not an ambience, frightful, as it is, in its alienation or functionality, it was knowledge, common knowledge. It was not a medium of autonomous art but its subject and animating element.

Shaftesbury said that the purpose of painting is “helping society, and communion of thought and sense; information mutual, delightful”.¹ “Communion” and “information” sounds strange to the modern ear: Shaftesbury draws no sharp line between communion, community and communication, the transmission and reception of knowledge and meaning and the unit of information. He draws no sharp line between society and meaning. “Society” for him is a moral community – although it does not cover the everybody of Fluxus –, in which body and object is endowed with meaning, a common meaning that mildly unites individuals in a society. In this respect it is not very important whether this ideal common meaning reflects “patriotic”, “peaceful commercial” or simply “human” values (on this point Reynolds and Fuseli, Diderot and Rousseau or Goethe and the infuriated romantic circle of Fichte’s disciples were in disagreement): the number of values to be represented is limited and the artist (or the patron) is required to choose – if he chooses – as an educated and enlightened citizen, keeping in sight the good of the community or humanity.

It must be clear after all this why “social context” could and why it could not be a “medium” of art in the eighteenth century. As its element and transmission channel it necessarily and always was a medium of art, for a work of art couldn’t have had meaning and value without it. On the other hand – as its subject or form – it could not be a medium of art because the art with “social” subjects and the art of the public space was a social utilization of art and not an artistic utilization of society.

In the eighteenth century the artist related to society as its member (creator and dependant part), and only thus, and – perhaps with the exception

of the prophetic Blake – he was satisfied with that. The artist had no authority to reinterpret society and the public space. The political or the moral meaning of the latter was defined by the community or by the patron: it was more like the art of public space and public buildings which nowadays too, stands apart from the processes of autonomous art. As to the autonomy of art, it implied only that painting is a special craft with its own values which – as long as one doesn't acknowledge the meaning – are more or less independent from the values of society. But only more or less: "Indeed, I don't know what to say of this man. Moral degeneration is followed by decay in taste, composition, character, expression and design. And what could this artist paint anyway? Only what is present in his imagination, and what could be in the imagination of someone who spends his time with the basest prostitutes."² (Such judgements quickly pass away. The above outburst by Diderot was directed against Boucher who, from the modern perspective of autonomous aesthetics, ranks above Greuze, the moral painter of Diderot.)

If public space could not be a medium for autonomous art in the eighteenth century, what new meaning did society acquire, and what new definition did art acquire that makes possible such a turn? And how could it be that the subversive instinct of art is unimpaired at the end of the twentieth century (even though it cannot take the form of an explicit social criticism in the subject of the work) when the metaphor of mirror – temporarily or for ever, one can only guess – has long been submerged in the mortuary of aesthetic concepts?

Jürgen Habermas, one of the major contemporary German philosophers, defines the basic feature of modernity – after Max Weber – as "disenchantment": rationalization, secularization, the separation of different functional spheres of values and logic, economics, politics (or bureaucratic administration) and aesthetics, and its plight as the impoverishment and colonialization of "Lebenswelt", that is of everyday private and social existence. The job is to re-conquer the Lebenswelt and the means are communicative actions that reconstitute the cultural – political, moral, aesthetic – net that in the eighteenth century held together society and held together the value-system of the individual and of art.³ Habermas, the defender of modernity in post-modern debates, would give a role to art in this process.⁴ What he does not see is that what he trusts, the reintegration of art into the Lebenswelt and the rollback of the professional bent, the claims of the qualified interpreter, in order to liberate "profane" interpretation, would put an end to something without which art is unable to confront the logic of society with its own logic (and without which it would be unable to rebel against a new and much less utopian form of social integration, the integration through the market): it would put an end to this almost inconceivable autonomy of modern art.

But before concluding hastily that society can be a medium for autonomous art and an object of subversion only when art looks at it from without, when it turns against it and persistently keeps itself in opposition – that would be a myth of art maudit, of an accursed art that prefers the company of prostitutes – we should look at some examples of the use of social context and public space.

In this story – as in so many others – the history of modern art can be traced back to Dada. Raoul Hausmann reports how he and Johannes Baader celebrated the 100th anniversary of Gottfried Keller, on a "glowing summer night" in 1918.⁵ Baader suddenly remembered that it was the anniversary of Keller. They stood in the middle of Rheinstrasse, in Friedenau, twilight was coming, a tramway passed by under the trees. Baader by accident had a book of Keller with him, *Green Henry*. They stood under a street-light and started reading. They recited the text, thumbing to and fro in the book. They recited meaningless fragments, alternating the rhythm and the tone of their voice. They were not aware of the passers-by and did not notice anybody turning attention to their performance. They thought the words of the book "began to fly" and acquire "a meaning beyond all meanings" in the rapture of reciting. When they got tired with it, they sat somewhere in a cafe and for an hour had a chat in a non-existent, pseudo-psychoanalytic language with their beer in their hands.

Hans Richter in his general history and memoir of Dada⁶ in which he himself commemorates this event, looking back from the sixties calls the happening-art of Allan Kaprow the only authentic heir of Dada.⁷ In an enthusiastic language he recalls one of the happenings which took place "in the enormous courtyard of a skyscraper, the Mills Hotel in the Village". "A Ritual! – he says – It was a composition using space, colour and movement, and the setting in which the Happening took place gave it a nightmarish, obsessive quality, although "the meaning" of the "action" was more or less non-existent. This combination of acting, dramatic arrangement, colour and sound recalled the Gesamtkunstwerk of Kandinsky, Ball and others. It required the collaboration of the public."⁸ And Allan Kaprow himself, in an early article⁹ emphasizes the environment and the participation of the audience: "To my way of thinking, Happenings possess some crucial qualities which distinguish them from the usual theatrical works, even the experimental ones of today. First, there is the context, the place of conception and enactment. The most intense and essential happenings have been spawned in old lofts, basements, vacant stores, in natural surroundings and in the street, where very small audiences, or groups of visitors, are commingled in some way with the event, flowing in and among its parts. (...) The sheer rawness of the out-of-doors, or the closeness of dingy city quarters, in which the

radical Happenings flourish, are more appropriate, I believe, in temperament and un-artiness, in the materials and directness of these works. The place where anything grows up (a certain kind of art in this case), that is its 'habitat', gives to it not only a space, a set of relationships to various things around it, but an over-all atmosphere, as well, which penetrates it and who-ever experiences it."¹⁰

And if I want to add some other, contemporary Hungarian examples, I could mention the "building-theatre" of Endre Lábass or, even more, the work of Elek (István Elek) in Budapest: the "Reconquest of Budapest (=silly Pest)".

These actions are indeed "reconquests", but – as opposed to Habermas who clings to his Enlightenment – they are able to retain the paradox that

is inherent in the autonomy of art. It is not a moral bond they reconstitute, and not the meaning of a unified culture, but sacredness: they endow the space with a meaning that cannot be recaptured in a rational way, "a meaning beyond meaning" – according to Hausmann –, "a ritual" – to Richter –, "mystery" – to Allan Kaprow.

This momentary sacredness, which is all the more ungraspable as it is not bound to any institution, religion or doctrine, is ruled not only by the laws of beauty – although they have an indispensable part in it – but also by the logic of paradox and the logic of chaos: it is the interference of two systems, two kinds of meaning. It is disorder. The meaning of sacredness is not denial – even if all we can speak about is denial: that of the bourgeois culture of the golden fin de siècle with Dada, that of art institutions with Allan Kaprow and that of a disfigured Budapest with Elek is. The meaning of sacredness is transcendence, the withdrawal of profane (social or institutional) logic, a liberating cataclysm. Everything is fluid, anything can become a prophetic sign and in the functional space a speaking spirit appears. Of course society, taken as the sum of institutions and communicative processes, is hardly shaken by such a miniature cataclysm. But it does shatter the society in those present, since for as we have seen, society is more than facts or contexts: it is knowledge.

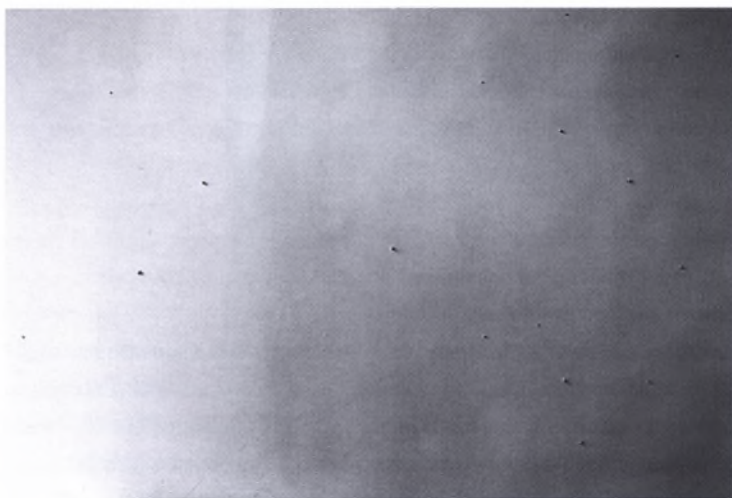
This temporary convulsion is one of the most effective – and heretofore inconceivable because inadmissible – forms of how art can deal with society, however, not its only form. The sacral treatment of public space resists the rationalization, "disenchantment" that is regarded as an attribute and a predicament of modern age. Antal Lakner, when he returns from Emmentaler with a huge piece of "Emmentaler" cheese and distributes it among his friends with a ceremonial gesture, does something similar. He re-enacts the ceremony of a meal with the ironic rhetoric of exaggeration and re-enchants a disenchanted family – or social – event. And Ágnes Eperjesi and Tibor Várnagy with their "documenting" art again do something similar when they create metaphoric environments to commemorate their common life (the most beautiful example of this was their "Seeds" in Studio Gallery, 1992), and thereby transfer something disenchanted into the sphere of magic.

The most original interpreter of the relationship of art and social context is Christo – one of the most ingenious artistic manipulators of society. Christo's concerns are neither public space and its unknown sacredness, nor the disenchanted events of everyday life but actual social processes: institutions, symbols and channels of information. As Werner Spies justly observes, for Christo in wrapping the process of realization and the publicity is of as much importance as the visual result.¹¹ Running Fence or "Sur-



„Hétalvók”
a Ház-színház előadása
(Szörényi László)
Budapest, Szalag u. 20.
1989
Fotó: Frankl Aljona

“Sleepy-heads”
performance of Building-theatre
(László Szörényi)
20 Szalag Street, Budapest
1989
Photo: Aljona Frankl



rounded Islands” are the most important works of modern absurd: they are the triumph of an idea over reason and functional rationality. And this triumph is gained with the weapons of the antagonist.

When Christo realized “Running Fence”, he had to convince all the farmers whose field the work ran through and he signed 59 individual contracts.¹² With “Surrounded Islands” he fought a battle with the administration of Miami, the local greens and the press that was rather hostile towards the project. He hired hundreds of people to sew the plastic sheets surrounding the islands, to clean up the islands and to unfold the sheets. He convinced Citibank to finance the project, with a loan that was repaid by selling the drawing and collages made for the project. He found the only manufacturer who could produce the plastic sheets in the required color and quality. He made as precise plans as an engineer would, complying with all the requirements of industrial standardization. When in May, 1983 the project was realized, and the islands of Biscayne Bay were encircled by rose plastic belts, undulating on the dark turquoise sea, for two weeks, the work was reviewed in the front-pages of the newspapers – among others the New York Times – that recently had condemned another, unrealized, project of Christo’s (for Central Park) as an egotistic waste of money. In Miami a whole tourist industry developed around the work during the two weeks it could be seen and the main problem of the public in town was how to find a place in flat Miami from where the islands could be observed. As Spies observes, Christo knowingly includes the social reaction and opposition into his work. The goal is set by autonomous art – this time the visual archetype is Monet’s water-lilies –, but realization has a direct, not-at-all-symbolic relationship with reality.

Eperjesi Ágnes – Várnagy Tibor
Magvas kiállítás 1992. június
részlet
hely-specifikus installáció
csereznyemag, meggymag
Stúdió Galéria, Budapest
Fotó: TAVATE

Eperjesi Ágnes – Várnagy Tibor
Seeds Exhibition June 1992
detail
site-specific installation
cherry stone, sour-cherry stone
Studio Gallery, Budapest
Photo: TAVATE

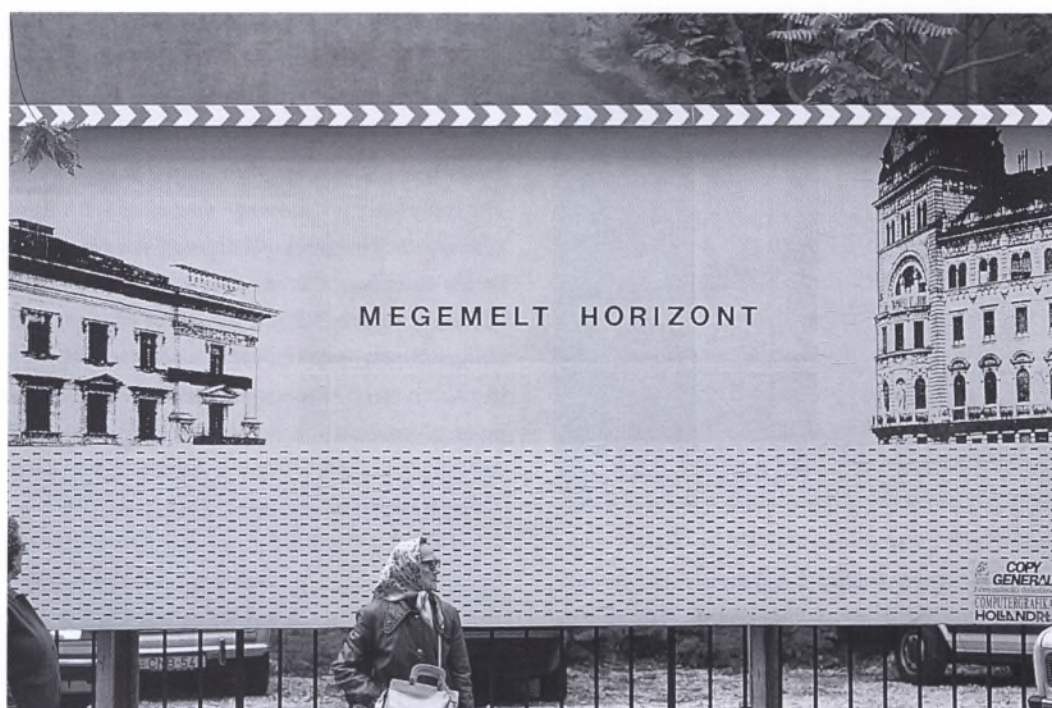
Above I referred to the reconquest of public space, its sacral treatment. As opposed to this, Christo’s works are not sacral in the least, they are closer to spectacular circences in which a real social event, moving masses of people, combines with aesthetics. Christo does not shatter normal social processes – he uses them and, through mass media, infuses them with art. The importance of “forming” the public in his works is well illustrated if we compare the wrapping of Reichstag, not yet realized but since 1977 present on the agenda of Christo, and a similar Hungarian work, the project of “Statue of Liberty’s Soul 1992 W” in which the Statue of Liberty on Gellért Hill (Budapest) was clothed in a ghost’s gown.

The project of wrapping the Reichstag was examined by the highest political leadership in Germany – in 1977 it was Willy Brandt who assured Christo of his full support¹³, now it is Rita Süßmuth. Since 1977 great changes swept over German history but Christo – and this is of utmost importance – considers his project as relevant as ever: what was to symbolize Germany facing her past, now can be a symbol of the problems of German unity. The meaning of the work is secondary: its meaning is constituted in its reception, in the public.¹⁴ Christo with his gesture does no more than open up this process of meaning.

The Hungarian project, the “Statue of Liberty’s Soul...”, perhaps due to the lack of a gradual and cogent introduction, perhaps because of a higher stimulus threshold or a basic passivity in the Hungarian public, foundered at this important, even decisive point: even though the ghostly veil was proudly flapping on the hill, the media did not pay much attention to it, the public even less. The spirit got stuck in the bottle of a strait avant-gardism, an artistic ghetto.

The manipulation of monuments and other symbolic points should be given a whole chapter (from the rising of the Berlin wall to the projected transformations of Krzysztof Wodiczko¹⁵) in a future handbook of “art transforming society”, but its principle is basically identical with one of the techniques of the unique Christo: through the symbols in the public space it manipulates a special kind of societal knowledge. Another, more covert solution is chosen by the artist who, instead of symbolic points, uses information channels – publishes fake ads, displays posters of events that never take place, publishes absurd news in the local paper¹⁶, up to the group (but not artists, I presume) around Hirdetés or Magyar Narancs with their senseless ads. In Hungary a grand scale-version of this technique is used by Csaba Nemes who recently (and also in the work done for POLYPHONY) deals with billboard posters and earlier made a fake cheque-action of a similar vein.

I haven’t spoken of the simplest kind of relation between art and society: decoration. It is a strange paradox, a strange discrepancy: the aesthet-



ics of beauty perhaps never had a monopoly in art and its importance was at its highest – but still not exclusive – in those decades (again in the eighteenth century) when the beauty-centred systems of aesthetics, still regarded as our standards, were formulated. Beauty, which seemingly should be the heart of the autonomy of art, is almost irrelevant in modern art: the aesthetics of beauty is the banner of design, not of autonomous art. In an issue of *Kunstforum* which deals with art in the public space, Wolfgang Welsch revolts against the aesthetics of beauty with all the bitterness of a disgusted consume-citizen. The job of a contemporary work of art, he says, in such a “hyperesthetic” environment is not to increase beauty but to put one off beauty: to open a rift in our ornate environment.¹⁷

Is there anything common in re-enchantment, manipulation as art and the breaking of beauty? To identify this common point, we have to leave the logic of autonomous art and return to the unity of art and “Lebenswelt”, to Habermas. The lasting form of the relationship of society and art in the twentieth century, I think, is not social criticism but the continuation of this nostalgic unity, the refusal of the separation of functional spheres and the quarrel with smooth functional rationality. It is the reconstitution of a special kind of relationship, a relationship that is exempted from the rules of social institution and social knowledge.

Nemes Csaba
Megemelt horizont 1992
óriásplakát, xerox
A Filmcímek sorozatból

- ¹ Quoted in: John Barrell, *The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt*, Yale University Press, New Haven–London, 1986, p. 97.
- ² Diderot, “Boucher”. In *Les Salons (textes choisis)*, Editions Sociales, Paris, 1955, p. 86.
- ³ Jürgen Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns, I–II*, Suhrkamp, 1981.
- ⁴ “Die Moderne – ein unvollendetes Projekt” (1980). In *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt, Philosophisch-politische Aufsätze 1977–1990*, Reclam, Lipcse, 1990, pp. 49–51.
- ⁵ Raoul Hausmann, “Keller-Feier mit Baader”. In *Dada Berlin, Texte Manifeste, Aktionen*, Reclam, Stuttgart, 1991, p. 37.
- ⁶ DADA – Art and Anti-art, Thames and Hudson, London, 1965
- ⁷ DADA, op.cit., pp. 212–213.
- ⁸ Ibid.
- ⁹ “Happenings in the New York scene”, *Artnews*, 1961. May, pp. 36–39, 58–62.
- ¹⁰ Ibid, p. 58.
- ¹¹ Werner Spies, *Christo – Surrounded Islands, Preface. The catalogue of Kunsthalle, Hamburg, DuMont, Cologne*, 1985.
- ¹² Spies, op.cit., p. 15.
- ¹³ “If Christo’s project is realized, we can see that Germans are able to face their past without restraints.” Quoted in: *Christo – Projekte in der Stadt 1961–1981*, Museum Ludwig, Köln, 1981, 25. Sept. – 15. Nov, catalogue, p. 95.
- ¹⁴ See the interview with him by the TV-weekly of Népszabadság.
- ¹⁵ See “Berlini átmenetek”, *Nappali ház*, 1991/3.
- ¹⁶ Such actions are well known in the off-off art scene. See *Copy-culture*, manuscript, Artpool, Budapest.
- ¹⁷ *Kunstforum*, Bd. 118, p. 318.

Csaba Nemes
Lifted up Horizont 1992
billboard, posters, photo copy
From series: Film Titles

„Szakadós, töredékes, hangulati emlékezet, hiányzó kapcsolóelemek, ismerethiány és a teljesség mediális káprázata. Így van ez »a jövő művészet archaikus periódusának, a megújulás fázisának határaihoz« érve, amelyet egyfelől az írás hegemoniájától való leválás, másfelől a figuratív realizmus elvesztése jellemez, egy olyan fáziséhoz, melyben a racionális gondolkodás formái előkészítenek »egy diffúz és sokdimenziós gondolkodásra történő visszatérést«.”
(Botho Strauss)

Aligha tévedek, hogy az adott téma tárgyalására felkért hozzászólók éppúgy meglepődtek, mint én. Ugyanis az esztétika vagy művészettörténet csaknem magától értetődő igazságának tarthatjuk, hogy a művészet végső soron minden formájában rendelkezik egy társadalomkritikai potenciállal, vagy legalábbis rendelkezik egy legtöbb esetben *nem direkt*, nem közvetlenül megnevezhető vonatkozással az őt övező társadalmi életvilágra. A kései Kádár-rendszer egyik felkínált szocializációs stratégiája volt a művészet rezervált helyzetébe történő visszahúzódság, amit kiegészített a művészek és művészetteoretikusok azon el nem ítéhető igyekezete, hogy ne is vegyenek részt, hogy ne „mitmaholjanak”. Megőriztük, illetve igyekeztünk megőrizni fényes különállásunkat. De ugyanakkor, és ezzel a nézetrel aligha állok egyedül, úgy gondoltuk, hogy a művészet ill. a róla való (teoretikus) gondolkodás éppen ezzel a különállással, *közvetve a fennálló kritikáját nyújtja, illetve egy másik világ (ellen-világ) projekcióját hajtja végre, az egyetlen világot mint más(ik) világot állítja fel.*

Azt gondolhattuk, hogy annak a világnak a leköszöntével a bárminemű szociális elkötelezettség nem a művészet és a művészetről való gondolkodás dolga. Miközben készséggel elismerem, hogy naivitásom(unk) nem ismert határt, a naivitás mégis őrzött valamit, ami nélkül nincs és nem is lehet művészet, ezt pedig fogalmazhatjuk úgy, miközben a világ egy, egyben mindig más. Másként fogalmazva az egyetlen világ nem-reprezentálható, azaz mindaz ami ábrázolásra kerül, a sokféleképpen ábrázolható világ egyfajta bemutatása. S hogy visszatérjek a körlevél mottójához, *A magyar nyelv értelmező szótára* művészet meghatározásához, akkor világossá válik, hogy minden a művészetben magát viszontfelismerő „társadalmi tudat”, éppen a – ki-kényszerítetten vagy sem – magáról alkotott képet tartja valóságnak, a valóságosnak, végső soron igaznak.

A művészet azonban éppen „valóság”-elvonással él, megszünteti a világban magát kiismerés könnyed mechanizmusait, ha tetszik a társadalmi tudattalanban elfojtottat hagyja érvényre jutni. Szerencsés korok például stílusegységben is megmutatkozó társadalmi tudat-önazonossága figyelmeztet arra, hogy *a művészet* még itt sem arra szolgált, hogy a fiktív társadalmi tu-

datot megerősítse. Jacob Burckhardt például a következőről írt 1874-ben tartott, a németalföldi festészetet elemző előadásában: „A mindenkori állapot megjelenítése valóban kényszerítő: ennek a festészetnek a legfőbb akarat a megélhetővé-átélhetővé-tétel (Mitlebenmachen). Ez az együttes-megélés csak akkor lehetséges, ha a festő maga az ábrázolt jelenetet a legmagasabb értelemben együtt éli meg (mitleben), amennyiben a fent említett teljes intimitás közte és alkotása között fellép. Az intim együtt-megélés helyett az újak állandóan briliáns dolgokat adnak nekünk. Mégis az együttes-megélés, megélhetővé-tétel megtörténik tudattalanul; észrevétlenül, a művészet halk varázslata által a szemlélő be kell vonódjék az ábrázoltak ebbe az együttes-megélésbe. Negatívan erre szolgál a nem-ideális (das Nichtideale); mert az a felmagasztosult forma és létezés, melyet az ideális jelent, nem élhető meg és tudjuk ezt.”¹

Még mielőtt valaki azzal vádolna, hogy egyfajta élmény-esztétikát akarok visszacsempészni a jelenkori művészetelméleti diskurzusba, inkább megpróbálok a tematikánk szempontjából lényegi kérdés felé tájékozódni. A németalföldi festészetben, annak legkiválóbb műveiben, éppen távol az átélhetetlen ideálistól, a soha nem egyszerűen leképezett „valóság”, a másokkal osztott valóság szinte tudattalan valóságossága nyilatkozik meg. A mű által az ábrázolt mint világ tudatosan vagy éppen társadalmi tudat(osság) folytán közvetíthetetlen közelsége, hirtelen ismerőssége, eddig fel nem ismert odatartozás áll elő, amit persze úgy is fogalmazhatunk, hogy az ábrázolt mint világ teljességgel világtalanító, azaz nem lehet egy így és így fennálló tükrözése. A mű nem létezik pusztán kéznéllevő tárgy módján, hangsúlyozta Heidegger és Gadamer, illetve ezt a gondolatot továbbvive más gondolkodók megfogalmazásában, sohasem egyszerűen megragadható a műtárgy mirevalósága, egyfajta szolgáló funkciója, hanem benne éppen valami megnyilatkozik, valami, amit értelmeznünk kell, amelynek „intim” közelsége oly nyugtalanító. Danto írja *The Transfiguration of the Commonplace* című könyvében: „Egy tárgyat nézni, és egy tárgyat nézni, amit az interpretáció műbe fordít át, nyilvánvalóan két különböző dolog, még ha az interpretáció a tárgyat faktikusan úgyszólván visszaadja önmagának, midőn azt mondja: a mű (van) a tárgy.”² A tárgy transzfigurációját biztosító interpretáció új identitás adás, ami sohasem független attól a korszakot, az adott kultúrát jellemző meggyőződésekben, hitekben, nézetekben stb. jelentkező árnyalattól, ahogy egy meghatározott periódusban a világot látjuk. A korszakra jellemző episztémé, mint a világ így és így tudása nem foglalja magába azt a módot, ahogy a világra tekintünk. „A világról alkotott tudatunk nem része annak, aminek tudatában vagyunk.”³ Ez pedig kellő óvatosságra int minden olyan esetben, amikor a művészettől azt várják, hogy közvetítse mindazt egy adott világról, ami vele kapcsolatban tudatosítandó és látszólag

„egyértelműen” tudható, és főként úgy és azt, ahogy az „valóságosan” van. Történeti korszakok változásával többnyire nem egyszerűen valami új ismeretre teszünk szert, hanem megváltozik az addig evidensnek tartott belátások sora ugyanarról a világról. Ezt nevezi Max Raphael az érzés korszakos alaphangja („der epochale Grundton des Fühlens”) megváltozásának. Más oldalról megfogalmazva a konkrétan vagy virtuálisan jelentkező képrombolás⁴ a kép mint ábrázolt azonosságában és azonosításában és a tőle való megszabadulás kísérletében a történelmi korrekció igényét adja hírül.

Engedjenek meg nekem egy exkurzust, mely talán hozzájárulhat témánk jobb megvilágításához. J. Derrida *Az igazság a festészetben* című könyvében kritizálja Heidegger műfelfogását, illetve Van Gogh-értelmezését. Ennek a kritikának igen nagy a tétje, nem egyszerűen a heideggeri művészetfelfogás tarthatósága vagy tarthatatlansága az, amiről itt szó van, hanem az, hogy Heidegger megmaradt-e, mint Derrida állítja, a *prezentacionizmus, a jelenlét metafizikájának vonzásában*, vagy sem. Van Gogh képét tárgyalva Heidegger azt állítja, hogy „a műalkotás tudunkra adta, mi is igazában a lábbeli”⁵. De ez jelenti-e rögtön a mű igazságát, azaz bármely mű igazsága meg egyezik-e a bemutatott, a re-prezentált igazságával. Mit jelent a mű igazsága szempontjából a lábbeli eszköz-létének teljes megmutatkozása. Éppen ezért kap M. Schapiro még rosszabb minősítést Derridától, ő ugyanis *The Still Life as a Personal Object – A Note on Heidegger and van Gogh* c. tanulmányában azon az alapon kritizálja Heideggert, hogy értelmezésében félreérti a képen mutatkozót, miszerint az nem a parasztasszony cipőjét ábrázolja, amint az felmutatja világhoz és földhöz tartozását, hanem itt a művész cipőjéről van szó (the shoes of the artist!). Derrida joggal említi – és ez nem elhanyagolható megjegyzés –, mit segít a kép igazságát illetően az, ha most nem egy parasztasszony cipőjének tartjuk, hanem azt látjuk benne, hogy miként portretizálta magát a festő. Itt valóban egy „monoreferenciális naivitás”⁶ működik, és Schapiro hibája, hogy hajlik egy empirisztikus esztétika felé, melyben a re-prezentáción nyugvó tárgy-adekváció igazsága lesz meghatározó.⁷ Joggal kérdezhetjük: a mű igazsága kimerül-e abban, hogy felismerjük a benne ábrázoltat a maga valóságában, a tisztán megmutatkozó, mely *megfelel* a leképezettnak, mit jelent a mű igazsága szempontjából. Derrida joggal emeli ki, mind Schapiróval, mind Heideggerrel szemben azt, hogy ez a kérdés náluk látszólag elintézett azzal a már előzetesen irányt adó, alapot nyújtó felismeréssel, hogy az eszköz eszköz-léte valamire alkalmasságában megbízhatóan mutatkozott meg, ez a már rögzített megbízhatóság (Verlässlichkeit) teszi kételymentessé értelmezésüket. A cipő képe mint portré, a cipő képe mint (a paraszti) világot megjelenítő egybeesik-e azzal, amit a kép mint igaz nyújt. Heidegger ismerői számára aligha kérdéses, hogy Heidegger dolog-, eszköz- és mű-lét között megpróbált különbséget

tenni, sőt, ha van valami, ami miatt még ma is számot kell vetnünk művészetelméletével, az éppen a reflexív esztétikai beállítódás destrukciója, az a felismerése, hogy a műben hirtelen előttünk álló nem ismer semmiféle tárgy-adekvációt, hiszen éppen ez a feltételezés volt a modern esztétikai beállítódás alapvető hibája.⁸

Heidegger már igen korán, pályájának elején utalt a szép görög felfogásának modern elfelejtésére, ez pedig éppen a témánk szempontjából oly fontos platóni képelemzéshez kapcsolódott. Platónnak *A szofista* című dialógusát elemezve állapította meg Heidegger egy 1924-es előadásában, hogy az, amit mi szépen értünk, már meglehetősen sokat, sőt csaknem mindent elvesztített az eredendő görög jelentéséből. Az ugyanis a görögök számára éppen valaminek a tulajdonképpeni létkarakterét illető állítás volt⁹, melynek során persze nem egyszerűen egy már eleve rögzített újr felismerésének vagyunk tanúi (a kép igazsága nem egyenlő a leképezett modell felismertségével!), nem az újr felismerés, nem egy már igazságában valamiként rögzítetthez történő visszatérés nyújtja a szépet. Heidegger Platónnak a *paraphrosyne* kifejezésére utal (Platón, *A szofista* 228c 10. – Kövendi „elhibázás” szóval adja vissza, míg Heidegger a „Danebensichtigkeit” kifejezéssel), amellyel tehát érthetővé válik, hogy mindaz, amit hibásan látunk, nem ismerünk fel (*agnoia*) nem egyszerűen valami vakságból fakad, hanem nem úgy és annak látjuk, mint ami, vagy még pontosabban, mindaz, ami látható, ki van téve annak, hogy elhibázzuk, hogy félre-nézzük. Platón arról szól (228d), hogy az igazság felé igyekvő lélek „eltér a belátáshoz vezető úttól”, eltévelyedik, s minthogy a belátás híján van, ezért joggal nevezhető rútnak és mérték nélkülinek. Így tehát ebből következően a szép – Heideggerrel szólva – „egy olyan látás (*noein*), a léleknek az igazságában felfedtre történő ráirányulása (*horme=Gerichtsetsein*)”¹⁰, amely folytán az eddig valaminek tartott megrendül kinézetében, s mint igaz-létében mutatkozó egy-értelmű belátáshoz juttat minket, vagyis ahhoz, hogy a mű *van* és vele egyidejűleg és éppoly eredendően (*ama*), ahhoz a minket létünkben érintő belátáshoz, hogy a mű által az igaz-létben vagyunk. Így és csak így érthető meg Heideggernek az a fordulata: „Minél lényegibben nylik meg a mű, annál világosabbá válik annak egyedülállósága, hogy a mű van, nem pedig nincsen. Minél lényegibben lesz nyíltá ez a lökés, annál meglepőbbé és egyedülállóbbá válik a mű. A mű létrehozásában rejlik az »az, hogy van« megmutatkozása.”¹¹ Vagy idézzük még Gadamernek hasonló alapokon nyugvó felismerését a *Die Aktualität des Schönen* c. esszéjéből: „... a műalkotásban nem csak utalás történik valamire, hanem benne tulajdonképpen jelen van az, amire utaltak. – A műalkotás létszerű növekedést (*Zuwachs am Sein*) jelent.”¹² Azaz a mű faktikus-létszerű nem leigázható létében éppen hogy ellenáll annak az értelemelvárnak, amely aszerint jár el, hogy milyennek tudja a megmutatkozót. A Pla-

tónt értelmező Heidegger állítja, hogy az illúzió és a tévedés éppen a valamivel való meghitt-viszonyban-létből fakad, az úgy tudjuk, hogy az-ból, vagyis az *agnoia* egy *amathia*, tapasztalat híján levés, ill. ragaszkodás a már ismertség tapasztalatához. A mű faktikus meg-létében éppen a már elrendezett-ismert tapasztaltság ellenlábasa. Talán az eddigiekből is kiviláglik, hogy ily módon nem lehet szó reprezentacionizmusról, és ezért joggal mondja D. Jähnig az *Ursprung*-ot elemző írásában, hogy ez az írás „azt, ami van, teljességgel a »mű« mértékéhez méri és ezáltal minden »dolgot« megszabadít a hasznosság törvényétől.”¹³ A mű mű-léte tehát felfüggeszti, sőt semmissé teszi azt az alkalmasságon és hasznosságon nyugvó viszonyt, ami minket a dolog- és eszközszerű létezőkhöz fűz; a mű-lét – Platónnal szólva – az, ahol „a látszat előidézője önmagát alkalmazza eszközül” (267a). Ez persze, mint Heidegger említi, nem egyszerűen az annak tűnik, az úgy néz ki formájában történik, hanem úgy, hogy magát mint önmaga mértékét, mint valamit, amit sehogy máshogy és sehol máshol nem lehet tapasztalni. Nincs és nem is lehet visszakötés, helyreállítás (*strictur*, *restitution*), amivel Derrida Heideggert vádolja: „...visszaigazította a cipőt a szociális tájba és ráterhelte eredendő és törzökös nehéz pátoszát”¹⁴, írja ironikusan Derrida. Heidegger „neveléses és szárnalmas” (Derrida) kísérlete a kép magyarázatára, Derridát nem elégti ki, minthogy úgy véli, hogy Heidegger nem teszi eléggé kockára az értelmezés megfeneklését. A *parergon* és *ergon* eleve, előre eldöntöttsége által a mélység felett hidat ver, eleve biztosítja a révbe érést, a nem belezuhanást a mélységbe, a mű igaz-lényeg szerinti tapasztalását. Van-e az emberi létezést illetően nagyobb mélység, mint hogy az, ami valaminek mutatja magát, nem az, mint aminek tartjuk. A megismerő kivetett abba a bizonytalanságba, hogy a *phantasma* (az álomkép) valami teljességgel nem és nem úgy létező (*me on*). Hogy a valaminek tartás nem jut nyugvópontra. Hogy a mű létében éppen ezt a nyugtot-nem-hagyó bizonytalanságot hordja magában, mely megkérdőjelez minden már előre rögzített tapasztalatot.

A fenomenológiai filozófia radikális átállítódásáról van itt szó, mely szakít a horizontszerű, élénk- ill. velünk-szembe-állított tárgy (*Gegen-stand*) megismerésének fikciójával, ahogy erre éppen a husserli fenomenológia heideggeri kritikájához kapcsolódó M. Merleau-Ponty utalt: „Végül is a világ nem előttem, hanem körülöttem van.” Eképpen „a festő látása többé nem valami *külsőre* vetett pillantás, nem egy puszta »fizikai-optikai« (P. Klee) viszony a világhoz. A világ nem nyugszik a festő előtt a képzetalkotó-elébe-állító (*Vorstellung*) tevékenység által. Inkább a festő az, aki megszületik a dolgok közepette a koncentráció és a látható önmagához-jövése által, és a festmény végül is csak akkor vonatkozik valamire az empirikus dolgok között, ha az mindennek előtt »autofiguratív...»¹⁵

Eltávolodás a festészet elméletében mindig tetten érhető metafizikától – igen, ez ennek a fordultnak a lényege, ahogy erre Heidegger és Merleau-Ponty törekedett. Ez ma már talán nem oly meglepő és talán nem is különleges, ha például arra gondolunk, hogy e tradíciótól igen távol álló kiváló művészettörténész Michael Baxandall is azt írta a *Patterns of Intention* c. könyvében, hogy amit egy képleírás során nyújtunk, az sokkal inkább a képről nyert gondolatok visszaadására fut ki, mintsem magának a képnek a visszaadására, majd azzal zárja a bevezetőt, hogy „a képleírás nem a képet és nem is a kép szemlélésének aktusát adja vissza, hanem azokat a gondolatokat, hogy miként látott a kép. Másként megfogalmazva a kép és fogalmak közötti viszonylattal van dolgunk.”¹⁶

Minden értelmező közeg, egy korra jellemző látás- és értelmezésmód, bizonyos módon befolyásolja azt, hogy egyáltalán mit vagyunk képesek meg-látni. A kép mint „a valóságos imaginárius szövedéke” (Merleau-Ponty) egyszer és mindenkorra távol áll minden eredendőnek vélt megmutatkozástól, de éppen mint ilyen radikálisan nem feleltethető meg semminek, de egy olyan belátáshoz visz minket, amely által *valamit* látni tudunk. A *noein*-ben itt tehát valamit úgy tapasztalunk, mintha először látnánk, vagy inkább ténylegesen először látjuk, mert ahogy mutatkozni tud, az nem illeszkedik „újrafelismerő látásunkhoz” (M. Imdahl). „Újra és újra úgy látunk: *mintha előszörre látnánk...* Az előszörre látás nem szuggerál semmiféle eredendőséget.”¹⁷ Talán fogalmazhatunk úgy, hogy éppen a látásban szűnik meg minden általunk *tételezett eredendőség* illúziója. Hiszen mindaz, amit eredendően igaznak és rendíthetetlenül beláthatónak tartunk nem más, mint az, ahogy szokás szerint rápillantunk a minket övező világra. Valaminek a mű általi meg-látása, a soha így nem volt tapasztalatával szembesít minket. A mű valóság-megvonással él. Ez természetesen csak annyit jelent, hogy a mű által van el-rendezetlen tér és idő, a másként nem tapasztalható tapasztalását persze a valóság (és annak tapasztalata) beéri.

Így aztán nem hiszek a *totális szimulációban*, melyről Baudrillard beszél, még ha bizony igazat is kell adnunk neki abban, „hogy minden ami megkettőződik, maga a banális és mindennapi valóság, mintegy a művészet jegyében áll és esztétikaivá válik.”¹⁸ Mégis, míg az ember embernek nevezhető és van emlékezete, és ebből fakadóan össze-nem-illő elemek, emléknymok feszültséget teremtenek benne, amíg az elfojtott (még ha kerülő úton is) hírt ad magáról, addig Baudrillard-ral ellentétben állítom, hogy a szimuláció-elv nem győzi le a valóság- és örömelvet. D. Spoerri felületre „felkent” „zeug”-művei, Duane Hanson kihűtött-testű szimulakrum-világa (*A Bowery utca lakói*) is éppen a már látott-jól-ismert hatása mentén úgy kerül elénk, mintha először látnánk. Még egy feltételezett totális elfojtás és szimuláció világában is igaz lenne az, amit Freud a Baudrillard által gyanúba hozott

Jenseits könyvében úgy fogalmazott, hogy „az én is sok tekintetben tudatlan”, ezért a „tartós nyom” mentén az emlékezet visszatér és lehetetlenné teszi az én totális szimulációját. A totális szimuláció én-je nem lenne más, mint annak az embernek az én-je, aki önnön tükörképére pillantva azt hinné, hogy valaki mással áll szemközt. Itt talán még nem tartunk.

Persze annyira naivak nem vagyunk, hogy ne látnánk a képek uralta világ hajlamát a szimulációra, vagy ahogy ezt Heidegger jóval korábban az ötvenes évek elején írt *A dolog* c. tanulmányban¹⁹ kifejezte, hogy amennyiben az ember nem lép vissza az előzetesen beállító, magyarázó gondolkodásból egy emlékezetbe idéző gondolkodás kedvéért (das andenkende Denken), ha nem nyeri vissza helyét a közel és távol viszonyrendszerében, akkor soha nem lép ki a technika folytán előállt távolságnélküliségből (Abstandlosigkeit), s akkor nincs többé *helye*, ahol értelme lehetne még annak, hogy mi van közel és mi van távol. G. Deleuze a *Platón és az álomkép* c. tanulmányában ugyancsak elemezte ezt a problémát, kiemelve, hogy „a szimuláció maga a phantasma”²⁰, mely lehetetlenné tesz egy hierarchia mentén történő elrendezést (lényeg-jelenség, ősképek-képmás stb.), így a mű megértéséhez – mint arra szerintem már Heidegger Platón-értelmezése is utalt – a tradicionális platonizmus megfordítására van szükség. A phantasma azon hatalmát ismerjük fel, hogy maga alá gyűri az eredetit és a leképezettet, ám mint ami a felfelé nézésre csábít, lehetőséget ad a már valaminek-tartott (igaznak !?) öndestrukciójára, megnyitja az „igaznak”-tartás új lehetőségét. „A phantasma nem degradált képmás, pozitív hatalmat rejt magába, amely *mind az eredetit mind a képmást, a modellt és reprodukciót tagadja*.”²¹

A művészet ebbe a helyzetbe kivetett. Dan Cameron²², aki az elmúlt tíz év amerikai képzőművészetét elemezte éppen a phantasma által uralt művészeti világra hívta fel a figyelmet, a művészet itt is – mint talán mindig is – magát igaznak kiadó hasonmásai ellenében vívja a harcát. A művészet sorsa, hogy önmaga ismétlései által eltűnjék és egyidejűleg új módokat keresen arra, hogy megszűnjék a mindent uralni vágyó szimulákrum előidézte távolságnélküliség, hogy láthassuk mi az én és te, a közel és távol.

¹ J. Burckhardt: *Über die niederländische Genremalerei*. In: J. B.: *Die Kunst der Betrachtung*. kiad. H. Ritter. DuMont 1984. 355–356. o.

² A. Danto: *Die Verklärung des Gewöhnlichen*. Suhrkamp 1984. 193. o.

³ Danto, i. m. 249. o.

⁴ Vö. *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerkes*. kiad. M. Warnke. Fischer 1988.

⁵ M. Heidegger: *A műalkotás eredete*. Európa 1988. 60. o.

⁶ Vö. J. Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei*. Passagen 1992. 362. o.

⁷ Vö. Derrida, i. m. 371–372. o.

⁸ Vö. M. Heidegger: *Beiträge zur Philosophie*. Klostermann 1989. G. A. 65. köt. 503–506. o.

⁹ Vö. M. Heidegger: *Platon: Sophistes*. Klostermann 1992. G. A. 19. köt. 367–368. o.

¹⁰ Uo. 368. o.

¹¹ M. Heidegger 1988, i. m. 102. o.

¹² H.-G. Gadamer: *Die Aktualität des Schönen*. Reclam 1977. 46–47. o.

¹³ D. Jähnig: „Der Ursprung des Kunstwerkes” und die moderne Kunst. In: *Kunst und Technik*. kiad. W. Biemel és F. W. v. Herrmann. Klostermann 1989. 252. o.

¹⁴ Derrida, i. m. 425. o.

¹⁵ M. Merleau-Ponty: *Das Auge und der Geist*. In: M. M.-P.: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. kiad. H. W. Arndt. Meiner 1984. 31. o. és 34. o.

¹⁶ M. Baxandall: *Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst*. Reimer 1990. 30. o. és 37. o.

¹⁷ G. Boehm: *Der erste Blick. Kunstwerk, Ästhetik, Philosophie*.

Előadás a „Die Aktualität des Ästhetischen” c. hannoveri konferencián 1992. szept. (kézirat)

¹⁸ J. Baudrillard: *Die Simulation*. In: *Wege der Moderne*. kiad. W. Welsch. VCH 1988. 161. o.

¹⁹ Vö. M. Heidegger: *Das Ding*. In: M. H. *Vorträge und Aufsätze*. Neske 1978. 174. o.

²⁰ Vö. G. Deleuze: *Platon und das Trugbild*. In: G. D. *Logik des Sinns*. Suhrkamp 1993. 320–321. o.

²¹ Uo. 320. o.

²² Vö. D. Cameron: *Die Kunst und ihre Wiederholung*. In: *Bildlichkeit*. kiad. V. Bohn. Suhrkamp 1990.

"A memory consisting of rifts, fragments, tempers, missing links, incognizances, and the medial pretence of totality. This is what it is like 'at the bounds of the archaic period of the coming art', a phase of renewal which is characterized by replacing the predominance of script as well as the loss of a kind of figurative realism, a phase in which the patterns of rational thought prepare for 'returning to a diffuse and multidimensional way of thinking'."
(Botho Strauss, Paare, Passanten)

I would hardly be wrong if I were to say that those who were asked to contribute to the discussion on the given theme were as surprised as I was. Namely, we can consider it to be a self-evident truth of aesthetics or art history that in the final analysis, art in all its forms possesses a potential for social criticism, or at least in most cases possesses a non-direct, not directly nameable bearing on the life of the society around it. One of the socialization strategies on offer from the late Kádár system was the pushing back of art into a reserved position, a move complemented by the inadmissible endeavour of artists and art theorists not to participate, not to get involved in politics. We preserved, or tried to preserve our distinctive position. But at the same time—and in this view I am far from being alone—we thought that, through this distinctive position, art, and (theoretical) thinking on it, offered an indirect critique of the then-current world, and brought about the projection of another (opposite) world, setting up the only possible world as the other, or as another, world.

We could think that, with the passing of that world, art, and thinking about art, has no business whatsoever with social commitment. While I readily accept that my naiveté, and the naiveté of all of us, knew no bounds, naiveté nevertheless preserves something without which there could be no art; this we could formulate as follows: the world as one thing and, at the same time, as something else. Put differently, an only world is incapable of representation: in other words, what is depicted is the presentation of a world that can be depicted in many different ways. If I can return to the quotation in the circular letter, to the definition of art contained in A magyar nyelv értelmező szótára (An Explanatory Dictionary of the Hungarian Language), then it becomes clear that all social consciousness which acknowledges itself in art considers the picture formed of itself—whether forcibly or not—to be reality, real, and, in the final analysis, true.

However, art employs "reality" curtailment, and abolishes the easy mechanisms of orientation in the world. It allows, if you like, things repressed in the social unconscious to come into play. The social self-identity characteristic of fortunate ages, manifesting itself for example in stylistic unity, is a warning that, even then, art did not serve the strengthening of

a fictitious social identity. For example, in a lecture he gave on Dutch painting in 1874, Jacob Burckhardt wrote: "The representation of things as they are at all times is what is really imperative: the main driving force behind this painting is to make things experienced (Mitlebenmachen). Such joint experience is only possible if the artist himself experiences (mitleben), in the highest sense of the term, the phenomenon depicted, insofar as the full intimacy mentioned above exists between him and his creation. Instead of intimate joint experience, new experiences give us brilliant things continuously. Nevertheless, joint experience and the making of joint experience take place unconsciously; by means of the quiet magic of art, the spectator is drawn into the joint experience of what is depicted. The non-ideal (das Nichtideale) serves this in a negative way, because the transfigured form and existence which the ideal represents cannot be experienced, and we know this."¹

*Before someone accuses me of wanting to smuggle a kind of experience aesthetics into a discourse on contemporary theory of art, I shall attempt to orient us towards what is the main issue from the point of view of our theme. In the best works of Dutch painting, precisely far away from the unexperienceable ideal, an almost unconscious realness of a reality shared with others is manifest, and never a "reality" which is simply projected. Through the work of art that which is depicted as a world, consciously or through social awareness, becomes intransmissibly close and suddenly familiar; and a belonging unnoticed before is felt, which can be expressed as one depicted as a world which fully takes away the world—in other words, it cannot have one, and only one, form of expression. That a work of art does not exist merely as an object at hand has been pointed out by Heidegger and Gadamer, and this idea has been developed in the work of other thinkers; the purpose, a kind of serving function, of an objet d'art can never be simply grasped, but there is something which manifests itself and calls for interpretation, the "intimate" nearness of which is so upsetting. Danto wrote in his book *The Transfiguration of the Commonplace*: "Looking at an object and looking at an object transformed by interpretation into a work of art are clearly two different things, even when the interpretation factually, so to speak, does give the object back to itself, by saying that the work of art is an object."² Interpretation which assures the transfiguration of the object is the giving of a new identity which is never independent of the nuances, appearing in the convictions, beliefs, views, etc. of the period and the given culture, which characterize the way of seeing the world in a specific period. The knowledge characterizing a period, as the such-and-such knowledge of the world, does not include the way we see the world. "Consciousness formed of the world is not part of those things we are aware of."³ However,*

this serves as a warning in all those cases when we expect art to mediate all that about the given world, which ought to be made conscious in connection with it and which seemingly can be known “unequivocally”, and principally those things, and in such a way, as they are “in reality”. With the changing of historical periods, for the most part we do not simply acquire some kind of new knowledge, but rather the understanding held as evident up until then on the very same world changes. Max Raphael calls this the epochal key note of feeling (“*der epochale Grundton des Fühlens*”). Put another way, iconoclasm – appearing concretely or virtually⁴ – proclaim the need for historical correction concerning the identity and identification of the picture as the depicted, and attempt at liberation from the latter.

Allow me to make a digression, which perhaps will contribute to the better illumination of our theme. J. Derrida, in his book *The Truth in Painting*, criticizes Heidegger’s conception of art and his Van Gogh interpretation. On this critique much depends, as it deals not just with the tenability or untenability of Heidegger’s concept of art, but also with whether Heidegger remained, as Derrida alleges, in the orbit of presentationism, the metaphysics of the presence. Discussing a Van Gogh picture, Heidegger states, as is well known, that “the work of art told us what shoes are in truth”⁵ but does this at the same time mean the truth of the work of art—in other words, does the truth of any work of art correspond with the truth of what is presented? What does the full manifestation of the equipmental Being of equipment mean from the point of view of the truth of the work of art? For this very reason, M. Schapiro receives an even worse rating from Derrida; in his study entitled *The Still Life as a Personal Object—A Note on Heidegger and Van Gogh*, Schapiro criticizes Heidegger on the grounds that in his conception he misunderstands what is shown in the picture, in that it does not so much depict the shoes of a peasant woman, or point out a belonging to the world and to the earth, but rather that the picture is about the shoes of the artist! Derrida rightly asks – and this question should not be omitted – what is contributed to the truth of a picture if we see it not as the shoes of a peasant woman, but if, through it, how the painter portrayed himself. Here, in fact, a “monoreferential naiveté”⁶ is at work; Schapiro’s mistake is that he inclines towards an empiricist aesthetic in which the truth of re-presentation based on object adequacy will be decisive.⁷ We may justly ask whether the truth of the work of art consists purely in that we recognize that which is depicted in it in its own reality; what does the thing which clearly shows itself – which corresponds to that which is projected – mean from the point of view of the truth of the work of art? Derrida justly points out, in contrast to Schapiro and Heidegger, that this problem is apparently solved for them by the orientating and explaining postulate that the equipmental Being of an

equipment reliably reveals itself in its suitability for something, and this postulated reliability makes their interpretation indubitable. The picture of the shoes as a portrait, and the picture of the shoes as something that presents the (peasant) world, correspond to what the picture offers as something that is true. For those familiar with know Heidegger it can hardly be doubted that Heidegger attempted to make distinctions between the Being of the thing, of the equipment of the work of art. In fact, if there is still something that makes consideration of his theory of art necessary, it is precisely his destruction of the reflexive aesthetic approach through his realization that the thing suddenly emerging for us in the work of art does not know any object adequacy, since this was the basic fault of the modern aesthetic approach.⁸ Heidegger, already very early in his career, referred to the forgetting of the Greek concept of beauty in the modern age, and this was in connection with the picture analysis of Plato, which is so important precisely from the point of view of our topic. Heidegger, analysing Plato’s *The Sophist* in a lecture given in 1924, concluded that what we understand by beauty has lost a considerable amount, or almost everything, of its original Greek meaning – namely that, for the Greeks, this constituted a statement concerning the very existence character of something⁹, in the course of which, naturally, we are not simply witnessing the re-recognition of something that has been postulated (the truth of a picture is not equal to the recognizedness of the projected model!); it is not the re-recognition, not the rediscovery of something that is postulated in its truth which offers beauty. Heidegger refers to Plato’s expression *paraphrosyne* (Plato, *The Sophist*, 228c 10, which in Heidegger’s translation is *Danebensichtigkeit*), which makes it clear that everything which we see faultily, which we cannot recognize (*agnoia*), stems not simply from some blindness, but from the fact that we don’t see it for what it is, or more precisely, everything that can be seen is exposed to the possibility that we mistake it. What Plato is about (228d) is that the soul trying to proceed towards truth “strays off the path leading to insight”, diverges, and as it is without insight, it can justly be called ugly and without moderation. Consequently, beauty – in the words of Heidegger – is “a kind of seeing (*noein*), a direction (*horme* = *Gerichtetsein*) of the soul to a thing discovered in its truth”¹⁰, by which the thing which was understood as something is shattered in its look, and brings us to an unequivocal insight by showing itself in its truth-existence, that is, to the insight that the work of art exists and, at the same time, and just as fundamentally (*ama*) to the insight which affects us in our existence that through the work of art we are in the true-existence. This is the way, and the only way, through which Heidegger’s statement can be understood “The more a work of art opens up with its substance, the more clear its uniqueness becomes, that it exists as a

work of art, instead of not existing." The more this impulse becomes open in its essence, the more surprising and unique the work of art becomes. The creation of a work of art means "that it exists" becomes manifest.¹¹ Or let us cite Gadamer's acknowledgement based on similar grounds from his essay *The Relevance of the Beautiful*: "The work of art, does not simply refer to something, because what it refers to is actually there. We could say that the work of art signifies an increase in being (*Zuwachs am Sein*)"¹², that is, the work of art in its factual, existence-like, invincible existence precisely resists the expectation of the mind which proceeds according to the knowledge it has of that which manifests itself. Interpreting Plato, Heidegger states that illusion and error stem precisely from being in an intimate relationship with something: from the "we think that it is that" – that is, *agnoia* is at the same time *amathia*, being without experience or insisting on the experience of that which is already known. A work of art in its factual existence is the very counterpoint of the experience already arranged and known. From what has just been said, it is perhaps already clear that we cannot speak of representationism, and therefore D. Jähnig, in his paper analysing *Ursprung*, correctly says that that which exists completely measures every "thing" against the measure of the work of art and thereby frees it from the law of utility.¹³ The Being of a work of art accordingly suspends, or even annihilates, that relation based on suitability and utility which binds us to thing-like and equipmental things. The Being of an art-work, as Plato says, is that where "the creator of the appearance uses himself as an equipment" (267a); of course, as Heidegger mentions, this does not simply appear in the form "it appears as if" or "it looks as if", but as a measure of itself, as something that cannot be experienced in any other way or in any other place. There is no, and there can never be, the stricture and restitution with which Derrida accuses Heidegger: "...he moved the shoes back to the social sphere and imposed on them its inherent and aboriginal heavy pathos,"¹⁴ writes Derrida, ironically. Heidegger's "ridiculous and pathetic" (Derrida) attempt to explain the picture does not satisfy the latter, since he thinks that Heidegger does not sufficiently deal with the possibility of the interpretation's becoming bogged down, as the *parergon* and *ergon*, with their *ab ovo* fixedness throws a bridge over the abyss, and *ab ovo* guarantees safe arrival on the other side, and the avoidance of falling in, experiencing the work of art in its true essence. With regard to human existence, is there any greater profundity than something showing itself to be other than what we think it to be? The cognizant person is cast into uncertainty so that the phantasma is fully non-existent and non-existent in such a way (me on), and that considering something as something never comes to a halt, and that, in the existence of a work of art, this carries in itself a constantly nagging uncertain-

ty which questions all experience recorded in advance. Here the issue is the radical switchover of the philosophy of phenomenology, and a break with the fiction of getting to know an object placed, horizon-like, in front of us, with us and opposite us (*Gegen-stand*), to which M. Merleau-Ponty refers in connection with his Heideggerian critique of Husserl's phenomenology: "In the final analysis, the world is not in front of me, but around me." Thus, "the painter's vision is no longer a glimpse of something exterior; it is not a purely 'physical-optical' (P. Klee) relationship with the world. The world does not lie in front of the painter by means of his activity involving image creation and selection (*Vorstellung*). Rather, it is the painter who is born in the course of things through concentration and through a coming to himself in a visible way, and in the final analysis a painting relates to something among empirical things only when it is above all 'autofigurative'..."¹⁵ In the theory of painting a move away from the always-present metaphysics, and this is very much the essence of the change that Heidegger and Merleau-Ponty strove for. Today this is perhaps not so surprising, and perhaps not so very special, if we think that Michael Baxandall, an outstanding art historian standing very far from this tradition, wrote in his book *Patterns of Intention* that what we offer in the course of a picture description runs rather to a giving back of thoughts about the picture than to a giving back of the picture itself. At the end of the introduction to the book, he says: "A description of a picture gives back neither the picture, nor the act of reviewing the picture, but rather those thoughts that the picture is seen as, or, to put it another way, our business is the relationship between the picture and ideas."¹⁶ Every interpreting medium, every way of seeing and interpreting that characterizes an age, in a certain way influences what we are generally capable of seeing. The picture as "the imaginary intertwining of the real" (Merleau-Ponty) once and for all time is far away from anything regarded as an *a priori* phenomenon, but just precisely because it cannot be made to correspond with anything in such a radical way, it brings us to the kind of insight by means of which we are able to see something. In *noein* we experience something as if we were seeing it for the first time, or rather we do in fact see it for the first time, because the way it can become manifest does not conform to our "re-recognizing seeing" (M. Imdahl). "Again and again we see: as if we were seeing for the first time... Seeing as if for the first time does not suggest any kind of *a priori*-ness."¹⁷ Perhaps we can put it that in seeing, the illusion of all *a priori*-ness formulated by us disappears, since all that we consider to be *a priori* true, and immovably capable of being seen into, is nothing other than our looking upon the world around us according to our custom. The seeing of something by means of a work of art brings us face to face with the experience "it's never been like this"; a work of art

employs reality deprivation. This, of course, means only that through the work of art there is an unarranged time and space, the reality and the experience of it, of course, with the experience of the "otherwise not experienceable". Therefore I do not believe in total simulation, of which Baudrillard speaks, even if we do have to concede that to some extent he is correct when he says that "everything that is duplicated, banal and everyday reality itself, at the same time stands in the spirit of art and becomes aesthetic."¹⁸ Nevertheless, as long as Man is Man and has a memory, and, stemming from this, as long as unmatched elements and traces of memory create tension in him, as long as the repressed will find expression even if through a digression, then I contend, in contrast to Baudrillard, that the simulation principle will not overcome the reality and pleasure principle. D. Spoerri's zeug-works "brushed onto" surfaces and Duane Hanson's simulacrum world of frozen bodies ("The people of Bowery Street") are also encountered by us along with the effects of "seen-well-known", as if we saw them for the first time. Even in the world of total repression and simulation, what Freud wrote in his book *Jenseits des Lustprinzips* (suspected by Baudrillard) would be true, namely that "the ego also is in many respects unconscious", and therefore memory comes back along the lines of the "lasting trace", making total simulation of the memory impossible. The ego of total simulation is nothing other than the ego of someone who, looking at himself in a mirror, believes that there is someone else standing opposite him. Still, here perhaps this is not so bad.

Of course, we are not so naive not so to see a propensity to simulation in a world dominated by pictures, or as Heidegger put it a good deal earlier at the beginning of the 1950s in his study entitled *Das Ding*¹⁹, insofar as someone does not step back from presetting, explanatory thinking in favour of a recalling thinking (*das andenkende Denken*), if he does not win back his place in his system of near and far relations, then he will never step out of the absence of distance brought into being as a result of technology (*Abstandlosigkeit*), and then there is no place for him to have a sense of what is near and what is distant. G. Deleuze analysed this problem in his study entitled *Plato and Phantasm*, stressing that "simulation is itself phantasm"²⁰, which makes impossible arrangement along the lines of a hierarchy (substance-phenomenon, *Idea*-phantasm); thus, for the understanding of a work of art – as, I think Heidegger already referred to in his interpretation of Plato – the inversion of traditional Platonism is necessary. We recognize the power of the phantasm in that it forces under itself the original and the projected, but since it attracts us to mis-seeing, it gives the possibility for the self-destruction of the something considered as something "true" (!?), and opens up new possibilities for holding something to be "true". "A phantasm is not

a degraded depiction, it conceals within itself a positive power, which denies both the original and the depiction, the model and the reproduction."²¹ With art cast out into this position, Dan Cameron,²² who has analysed the American painting of the past ten years, has drawn attention to an art world dominated by the phantasm; here too, art – as perhaps always – is fighting its battle despite the duplicate images declaring themselves to be true. The fate of art is to disappear through repetitions of itself, and at the same time to seek out new ways so that absence of distance caused by a simulacrum wishing to dominate everything is ended, so that we can see what is me and you, what is near and far.

¹ J. Burckhardt, "Über die niederländische Genremalerei". In J. Burckhardt, *Die Kunst der Betrachtung*, ed. H. Ritter, DuMont, 1984, pp. 355–6.

² A. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, Suhrkamp, 1984, p. 193.

³ Danto, op. cit., p. 249.

⁴ Comp. Bildersturm, *Die Zerstörung des Kunstwerkes*, ed. M. Warnke, Fischer, 1988.

⁵ M. Heidegger, "Der Ursprung des Kunstwerkes". In Holzwege, Klostermann 1980, p. 20.

⁶ Comp. J. Derrida, *Die Wahrheit in der Malerei, Passagen*, 1992, p. 362.

⁷ Comp. *ibid.*, pp. 371–2.

⁸ Comp. M. Heidegger, *Beiträge zur Philosophie*, Klostermann, 1989, G. A. 65, pp. 503–6.

⁹ Comp. M. Heidegger, *Platon: Sophistes*, Klostermann, 1992, G. A. 19, pp. 367–8.

¹⁰ *Ibid.*, p. 368.

¹¹ M. Heidegger, 1980, op. cit., p. 52.

¹² H. G. Gadamer, *Die Aktualität des Schönen*, Reclam, 1977, pp. 46–7.

¹³ D. Jähnig, "'Der Ursprung des Kunstwerkes' und die moderne Kunst".

In *Kunst und Technik*, ed. W. Biemel and F. W. v. Hermann, Klostermann, 1989, p. 252.

¹⁴ Derrida, op. cit., p. 425.

¹⁵ M. Merleau-Ponty, "Das Auge und der Geist". In M. Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist, Philosophische Essays*, ed. H. W. Arndt, Meiner, 1984, pp. 31, 34.

¹⁶ M. Baxandall, *Ursachen der Bilder: Über das historische Erklären von Kunst*, Reimer, 1990, pp. 30, 37.

¹⁷ G. Boehm, "Der erste Blick: Kunstwerk, Ästhetik, Philosophie".
Lecture given at the conference "Die Aktualität des Ästhetischen" held in Hanover in September 1992, manuscript.

¹⁸ J. Baudrillard, "Die Simulation". In W. Welsch (ed.), *Wege der Moderne*, VCH, 1988, p. 161.

¹⁹ Comp. M. Heidegger, "Das Ding". In M. Heidegger: *Vorträge und Aufsätze*, Neske, 1978, p. 174.

²⁰ Comp. G. Deleuze, "Plato und das Trugbild". In G. Deleuze, *Logik des Sinns*, Suhrkamp, 1993, pp. 320–21.

²¹ *Ibid.*, p. 320.

²² Comp. D. Cameron, "Die Kunst und ihre Wiederholung", In *Bildlichkeit*, ed. V. Bohn, Suhrkamp, 1990.

A művészet funkciója a társadalmi munkamegosztás rendszerében az, hogy a jelenen, az aktuális kérdések kényszerén felülemelkedve lehetőleg az általános kérdésekhez juttassa el a befogadót. A *nem-praktikus* titokzatos birodalmának felderítését végzi a művészet, tehát bármi lehet, csak jelen-centrikus nem. Ezzel mintegy olyan igényt elégít ki, ami még meg sem született, ki sem mondták; a különböző műalkotások válaszoknak tekinthetők olyan kérdésekre, amelyek feltevéséig még el sem jutott a jelen. A túlélés azon feltételének tesz eleget a kultúra, hogy felkészít a még ismeretlen típusú,¹ azaz a jövőbeli problémák megoldására. A művészet a tökéletesen mást (az anti-jelent) próbálja előállítani, amivel az *analógia-mentes* befogadásának életfontosságú képességét fejleszti, egyszóval: *jövő-management*. Ez a jelen szemszögéből szükségszerűen az érthetetlen *bármi* megvalósulásának tűnik; és sokaknál komoly konfliktusokat okoz az az egyszerű tény, hogy egy műtárgynak nem kell azonnal kötelezően érthetőnek lenni a jelen számára, hanem esetleg csak a jövőben válik majd azzá. Van ugyanis ideje, nem kell sietnie, azaz a befogadóhoz igazodnia, mint például a giccsnek. Egyébként a fentiek felismeréséből adódó *lojalitás* a radikális interpretáció energiaforrása.

A politika viszont, ha akarna sem tudna másra irányulni mint a jelenre, hiszen a civilizáció jelenében zajló mozgásfolyamatokat máskülönben nem irányíthatná hatékonyan; nem tudná befolyásolni a történelmet akkor, ha egy plakát, egy jelszó nem találna támogatókra az élők társadalmában. Egy politikai mozgalomnak vagy egy hírnek aktuális és nem örök szerepe van: a jelenben kell hatásosnak és működőképesnek lennie. Ez egyfajta *jelen-management*-et kíván meg a politika részéről, amely lehetővé teszi a célok és eszközök átmeneti ellentmondásait, annak érdekében, hogy egy nagyobb koncepció lineáris lépés-sorozatra lebontva kivitelezhetővé válhasson.

A műalkotások mindenképpen befolyásolnak társadalmi mozgásokat, előre jelezhetik, fölerősíthetik azokat, de a döntő különbség, hogy diffúz, kiszámíthatatlan, általános módokon és ráadásul úgy, hogy mindez legtöbbször csak utólag válik nyilvánvalóvá. A politika a halandó aktualitások világa, míg a művészet – ehhez képest legalábbis – időtlen és ezért nincs különösképpen a jelenhez kötve. Az aktuális történéseket alakító politika ritkán tud még akárcsak időtlen pillanatokat is produkálni, általában csak a ritkuló forradalmak kommunikációs mámorában sikerül a rövid és a hosszú távú gondolkodásnak ideiglenesen egyszerre érvényesülnie.²

Ahhoz, hogy egy, a jelennek szánt tett minél inkább hatásos lehessen két feltételnek kell eleget tennie: azonnal *közérthetőnek* kell lennie, és a lehető legrövidebb időn belül el kell érnie a lehető legnagyobb *nyilvánosságot*. Minden, ami (közérthető és) nagy nyilvánosságához tud eljutni, politikai jelentést kap, mert hatást tud gyakorolni a jelen menetére. A hatalom a nyilvánosságot érő hatások fölötti áttekintést, kontrollt jelenti. Természetesen a

két alapfeltételnek sokfajta aránya alakulhat ki, tehát egy kevésbé közérthető üzenetet is egy esetleges extra-nagy nyilvánosságot biztosító médium tömegesen befogadhatóvá tehet; vagy amikor a szerző, vagy az ügy mögött álló személyiség (vagy funkció) váltja ki az értelmezés energiáit.³ Ez a jelen-ség azért leginkább csak a (jelenorientált típusú) film és a könnyűzene kitermelte sztárrendszerben tapasztalható. Mivel (Hérosztratosszal ellentétben) a tehetségükkel szerzik meg a nyilvánosságot, a sztárok kiváló reklámhordozók, a közvélemény, a rajongó közönség megbíz a döntéseikben, „ha ő mondja, akkor biztos úgy van”. A sztárok a hatalmas nyilvánosságukat tudatosan jó ügyek propagálására használják ki⁴, és hihetetlen sok bolygólakó tudatába képesek eljuttani olyan alap-üzeneteket, mint: „we are the world”; „don't worry”⁵ stb.

A jelenkultúra határesetek egyrészt minden színház-típusú alternatív realitás, amely ugyan halandó, időbezárt, egyszeri, reprodukálhatatlan esemény, de a rögzíthetlensége miatt mégsem kizárólag egyirányú aktuálpropaganda. Másfelől pedig ilyen a népművészet, amely ugyan sokban kötődik a mindenkori jelen lehetőségeihez és a demokrácia nyújtotta különböző új csatornákon is hajlamos megjelenni, gondoljunk itt a vécé, a graffiti, vagy akár a divat és a tüntetés műfajára, de az anonimitása miatt mégsem alkalmas médium a komoly manipulációra.

Minden, ami a jelenre irányul, tehát ami közérthető és nyilvános, érezhetően egy hatalmi szándékot, egy aktuálisan értelmezendő parancsot tartalmaz. A hatalom megragadásának és megtartásának gyakorlati lépései mindig is dramaturgiát (mediális formát) adtak a politikának. A hatékony közlési forma megválasztása, a *kommunikáció-design*, (a mediális tudatosság) nagyon fontossá vált, nagyobb nemzeti vállalkozások, pártok arculatát, szimbólumát, frontembereit, választási stratégiáját szükségszerűen marketing cégek szakemberei alakítják ki. A gazdasági és politikai hatalom a legjobb, legkorszerűbb eszközökkel dolgozik, hogy érzékeltetni tudja a társadalmi kontextust: reklámcégek jelennek meg a politikában, klasszikus piackutatás és szinte folyamatos közvéleménykutatás folyik⁶.



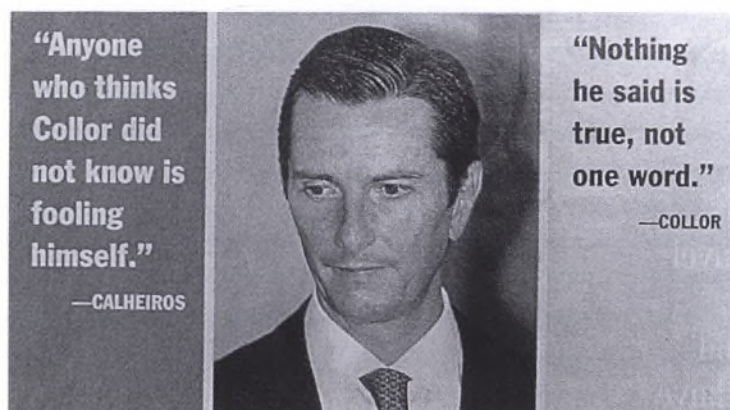
A tüntetés médiuma egykor spontán erejével akár forradalmak kirobbantója is lehetett, ma azonban elsősorban a dokumentált formában is közérthető demonstrációkat jelenti. A műfaj a hatalmi befolyással rendelkező médiumok, a sajtó és a tévé irányába változott. Mivel a lényeg a minél nagyobb nyilvánosság elérése, ezért a gondolatok, alapeszmék egy sajtófótbá sűrítendő vizuális-olvasható megjelenítése a cél. Az eszme erejét, súlyát az egyirányba mozgó jelképes tömeg van hivatva jelezni. Különösen érdekes egy ilyen beszélő kép az aktualitás elmúltával, mikor is a szavak és szimbólumok jelentése már félreérthetővé válik. (A szerző archívumából)

Nowadays the medium of demonstration, which used to be able to trigger revolutions with its spontaneous power, tends to mean demonstrations of the sort which remain clear to all even in a documented form. In its transformation, the genre has been moving ever closer to the influential media, the press and television. Since the main goal is to achieve the greatest publicity possible, thoughts and basic principles must lend themselves to condensation into a press photo, to an easily readable visual form. The power and significance of the ideas is to be conveyed by the symbolic crowd in a unidirectional movement. Such a talking picture becomes especially interesting once the event has lost its currency and the meanings of the words and symbols have become ambiguous or obscure. (From the writer's archives)

A különböző rögzítési és sokszorosítási technikák (nyomtatás, fotó, film, hangrögzítés, sajtó) teszik lehetővé, hogy egy szándék minél több befogadóhoz eljuthasson a jelenben.⁷ A film vagy a plakátműfajban a nagy nyilvánossághoz juttató sokszorosítás (lassú és drága) technikája miatt a közérthetőség kulcsfontosságú kérdés maradt. Ennek egyik szomorú következménye például a filmnyelv fejlődésképtelensége, (legalábbis más műfajokhoz képest), és a kísérletiség kategóriájának a megléte. A sokszorosítás kezdeti koncepciója után, mikor a *helyes utat követő kisebbség* (= hatalom) már elsősorban nem tömegekben kívánta a nyilvánosságot megragadni (nagygyűlés, díszszemle, propaganda kiállítások eszközével); hanem az új kommunikációs technikák (rádió, film és tévéadás, ill. majd az interaktív PC/TV) megértésével és felhasználásával mindenkit egyénileg, az otthonában, vagy adatbázis formájában (pl.: levél az összes nyugdíjasnak – a címlista karrierje) tud megközelíteni. A hatásfok így nagyságrendekkel megnövekszik mert olcsóbban és pontosabban (pl.: társadalmi rétegekre szakosodott tévécsatornák) lesz elérhetővé a nyilvánosság. A politikai plakátból megfelelő nézettségű műsorok között sugárzott reklámklip lesz és az utca, ami egykor a közélet egyetlen fóruma volt egyre inkább csupán az elkerülhetetlen közlekedés és fogyasztás terévé, valamint a tévén közvetíthető tömegdemonstrációk (rossz esetben utcai harcok) színpadává válik. A közélet minden eseménye tévén közvetíthető formát keres magának⁸, (parlamentari tévéközvetítések, a román forradalmi televízió, az Öböl-háború egyenes adása, és abban pl. a bomba-szemszög megjelenése), egy olyan formát keres, ami leginkább képes odakötni a nézőt a tévéhez, növeli a csatorna nézettségét és ezzel a hirdető számára vonzóvá teszi.

Mivel a rendkívül értékes, nagy nyilvánosságú percek a lehető legnagyobb hatékonysággal kell kihasználni, ennek érdekében a filmnyelvi innováció egyedüli legális kutatója a nagyköltségvetésű produkció lett. Legyen az egy pár másodperces reklámfilm, zenei klip vagy játékfilm, a cél egy figyelem magára-vonó csúcstermék előállítása. Az e célra szánt nagy mennyiségű pénz megköveteli az elfogulatlan és ideológiamentes tájékozódást, akárcsak a katonai-kutatásban. Az egyre önreflexívbb kommersziális reklám világát a zenei klip új médiuma kapcsolja össze a *no budget* szubkultúra világával. A szöveg, zene és énekes egysége mellé véglegesen odarendelődik egy képnyelvi változat is, a zenének megjelenik az adekvát képi illúziója, ami végső soron a költészet lehetőségei kutatásának tekinthető, vizualizálásnak a zene, tánc és ének egysége felé. Szintén új, rendkívül komplex médiumként jelenik meg a *big budget* film, a profitot termelő világsiker. Egyáltalán nem lebecsülendő egy új, mindenhol népszerű fogalom megalkotása; megtalálni az aktuál-mitológiákat (Superman, E. T., dinoszauruszok) és tudatosítani; vagyis olyasmit csinálni, ami eltérő kultúrától függetlenül min-

A sajtó médiumának fejlődése, megkívánta az összefoglaló, rövid, azonnal felfogható, szinte megjegyezhető megfogalmazásokat. Ezek általában egyértelmű, kompakt, teljesen transzparens tájékoztató információk egységei. A kép és szöveg kombináció miatt természetesen közeli rokonságban áll a sajtóhirdetés médiumával. A következetes design a közérthetőség már-már költői mélységbe juttatja tárgyát, aktualitását túlélve akár a konkrét vizuális költészet példaképe is válhat. (A szerző archívumából)



denkinek egyformán tetszik, egyfajta kulturális eszperantó. Egy filmes szuperprodukció a hatalmas nyilvánossága miatt, tudatosan elhelyezett (és nem kizárólag kommersziális) pozitív üzenetek tudatalattiba juttatására képes.

A művészet egy olyan idődimenzióban működik, amely a jövő fele lezáratlan, egy nem föltétlen azonnali, de elvileg végtelen nyilvánosság ígéretével. A hatás tehát elvileg folyamatos, és ezért itt a közérthetőség a jövőbeli értést jelenti. A múzeum ill. ezen belül a restaurálás intézményének köszönhetően a műalkotások a civilizáció idejével együtt képesek létezni. Ezért kaphatnak például folyamatosan új aktualitást olyan művek, amik a múltban keletkeztek. A társadalmi szerepvállalás a műtárgyak jelen-funkcióját erősíti fel, ilyenkor a jövőirányultság csak áttételesen jelenik meg, annyiban, hogy az idő múlásával az elfelejtődő társadalmi kontextus esztétikáivá alakul át.

Az úgynevezett új médiumok, a technikai rögzíthetőség (a kép és hangrögzítés, a sokszorosítási technológiák, valamint az új kommunikációs eszközök) a művészetben is a *mediális tudatosság* megjelenését, azaz a kifejezőeszközök önreflexiójának felerősödését eredményezték. A médium (műfaj) már nem pusztá hordozó, hanem a tartalom (üzenet) hatékonyságát növelni képes egyenrangú komponens. A művészeti-kutatás élvonalát jelentő avantgárd mindig is a határterületekre koncentrált, ha úgy tetszik: a médium lehetőségeit a végsőig feszítve, a művészeti közlés (aktuális) határait igyekezett felderíteni. Az új médiumok esetében pedig olyan eszközök kerültek e gátlástalan kutatómunka centrumába, amelyek még semmilyen (művészet)történeti referenciával nem rendelkeztek, mivel azokat senki nem használhatta korábban; bármi is történik általuk, abból történelem lesz, tehát a *bármi* úttörés-értékű lehet. A komputergrafika és animáció első művei csakúgy, mint a fotó és a film esetében, igazából a médium működését vizsgáló és a létét demonstráló *demo*-k voltak, amelyek a potenciális fogyasztót tá-

The development of the medium of the press required concise, brief, easily understood and perhaps remembered forms of expression. Usually, these are unambiguous, compact information units presented in a completely transparent way. Due to the combination of text and image, these are in a rather close connection with the medium of press advertisements. A consistent design may transport its object to nearly poetic depths of clarity, which thus may transcend its topicality and may even become an example of concrete visual poetry. (From the writer's archives)

jékoztatták arról, hogy mire is képes például az az adott „új médium”. Az eszközhasználat és a kommunikáció evolúciója során kialakult tradíciómegosztás kifejezőeszközök legfontosabb újdonsága abban jelenik meg, hogy ezek a technikák nem egy nyelvi, hanem a (praktikus és piaciorientált) technikai fejlődés eredményei.

Ugyanazok a médiumok, amelyek lehetővé teszik a kulturális különbözőségeket eltüntető homogenizációt és kialakítják a globális kommunikációs szabványokat, kíválóan alkalmasak a független – kisebbségi használatra is. Ugyanis a fejlesztésekhez szükséges tömegtermelés és a piac megkövetelte felhasználóbarát szemlélet, vagyis az, hogy kezelése közérthető legyen, az ellenkulturális alkalmazás lehetőségét is megteremti: megjelenik a független film, videoművészet, kisebbségi video,⁹ továbbá alternatív bulletin board-ok, cyber-café, kalózádió, kalóztévé stb. műfaja. Az új médium független kutatói, a *hackerek*, a rendszerek gyenge pontjait keresik, mintegy tesztelik a hálózatot. Etikájuk szerint minden információnak szabadnak kell lenni, de a talált adatokat tilos rombolni.

A technikai médiumok esetében a fejlesztés nem lassul, inkább állandósul: folyamatosan keresik az új irányokat, az új alkalmazási lehetőségeket. Ez különösen érdekes olyan nagyteljesítményű eszközök kapcsán, mint például a komputer; gyakorlatilag már létrejött, de igazából senki sem tudja, hogy mit lehet kezdeni a *globális hálózat és adatbázis + személyre szabott, antropomorf interface* új médiumával?

The function of art within the social division of work is to transcend the necessity of answering questions of topical interest and thus to provide access to general questions. Engaged as it is in an investigation of the mysterious empire of the non-practical, art can be anything except present-oriented. It satisfies a need before the need is even born and realized; works of art may be considered answers to questions which the present has not even got around to ask. Culture serves survival by preparing one for future problems, that is for types of problems as yet unknown.¹ Art attempts to produce the absolutely different (the anti-present) through which it furthers the vitally important ability of its analogy-free reception. In other words, it's future-management. From the perspective of the present it must inevitably seem to be the realization of the unintelligible anything. The simple fact that a work of art does not obligatorily have to be intelligible for the present and that it may only become intelligible in the future causes serious conflicts for many. A work of art has plenty of time, it is in no hurry like kitsch is. The loyalty due to the realization of the above is, in fact, the source of energy for radical interpretation.

Politics, however, could not focus on anything but the present even if it wanted to. Otherwise, it would not be able to control the processes in the present of civilization effectively. It will not manage to influence history unless a poster or a slogan can find supporters within the society of the living. The function of a political movement or newspaper article is topical and by no means eternal: it must work and be effective in the present. On the part of politics this requires a kind of present-management, which allows for the temporary inconsistencies of means and purposes so that a major conception can be implemented in a linear sequence of steps taken.

Works of art also influence social changes, they may foretell or amplify them, the crucial difference being that art does this in diffuse, unpredictable ways which, as a rule, only become apparent in retrospect. Politics is the world of ephemeral topicalities, while art is – at least comparatively – timeless and thus not particularly tied to the present. It happens extremely rarely that the politics by which current events are shaped can produce even a timeless moment, if nothing more. Usually, this temporary coexistence of short and long-term thinking only occurs in the communicational ecstasy of revolutions, increasingly rare as they are.²

In order to be as effective as possible, an action geared to the present has to fulfil two conditions: it must be immediately clear to all and it must have access to the greatest publicity as soon as possible. Whatever has access to great publicity (and is clear to all) receives political meaning, because it can influence the development of the present. Power is the supervision and control of whatever influences the public. Obviously, the ratio of the two conditions may vary: a medium providing specially large publicity may

¹ Talán esetleg pont a jelenből következő?

² A társadalmi határok olyankor egy rövid időre ugyan, de eltűnnek, mint amikor hirtelen leoltják a villanyt, és aki akar, új helyet, új identitást kereshet magának.

³ Például: Sinéad O'Connor, egyszeri 15mp-es akciója, mikor egy tévén közvetített koncert alkalmával eltépette a pápa portréját, (amit aztán egy kétoldalas értelmező interjú követett a *Time*-ban, 9. 11. 1992); avagy a tudatos image-váltások Madonna esetében.

⁴ Csak két példa: a dán király, aki a német megszállás alatt kitűzte a sárga csillagot, amit ezért az egész ország követett, ezzel lehetetlenné téve a deportálást; avagy híres személyiségeknek az AIDS-re emlékeztető „red ribbon” viselése.

⁵ Mindkét példa érdekes eset: az egyik esetben a nyilvánosságot mintegy összeadták, a másikban pedig a mantra jelleg érdemel külön figyelmet.

⁶ „Képzeletem máris előrevetíti a jövőt, amikor társadalmi konszenzus alapján ...a szavazásra jogosultaknak csak a reprezentatív hányada járul majd az urnák elé.” (olvasói levél, *HVG* 94/20). Hasonló lehetőség a tévéfotelből történő interaktív szavazás.

⁷ „A legfontosabb művészeti ág a film.” Leninnek tulajdonított mondat.

⁸ Ez a tendencia sajátosan és komolyan befolyásol nagymúltú sportágakat, ugyanakkor pl. a NOB-ot nemzetközi hatalommá tette.

⁹ A *Witness Video* például egy olyan támogatási program, amely a különböző veszélyeztetett kisebbségi csoportokat videokamerákkal látja el, hogy az őket ért atrocitásokat, pl.: rendőri erőszak, dokumentálhassák.

enable the mass reception of a less universally understandable message. In other cases it is the author – the personality (or function) behind the cause – that liberates the energies of interpretation.³ This phenomenon is only characteristic of film (of the present-oriented type) and popular music, which operate with a star system. Because stars (unlike Herostratos) earn publicity by their talents, they are perfect carriers of commercial messages: the public, the fans, trust them, if (s)he says so, it must be that way. Stars consciously use their enormous publicity for good causes⁴, and can make simple messages like “we are the world” or “don’t worry” reach the consciousness of innumerable inhabitants of this planet.⁵

Any alternative reality of the theatrical type is always a borderline case of present-day culture in as much as it is a sequence of events, mortal, enclosed in time, unique and impossible to reproduce. Due to this very lack of reproducibility, it is, however, always more than one-directional propaganda. Another similar borderline case is folk art, which is tied to the possibilities of the present in many ways and tends to appear in various new channels provided by democracy – let us just think of the genres of joke, graffiti or even fashion and demonstration – but which nevertheless fails to be a suitable medium for serious manipulation, because of its anonymity.

Whatever is present-oriented, that is whatever is clear to all and is public, contains a purpose of power and an order to be interpreted in a topical way. The practical steps of obtaining and keeping power have always given a dramaturgy (a media form) to politics. Media consciousness – the choice and planning of the effective channel of communication – has become crucial. The images, symbols, representative figures and election strategies of major national enterprises and parties are unavoidably shaped by marke-

ting firm professionals. Economic and political power uses the best and most advanced means available in order to discern the social context. Advertising companies and classic market research have become part and parcel of politics, and opinion polls are taken constantly.⁶

The different techniques of recording and multiplication (printing, photo, film, audio recording, the press) enable an intention to reach as many as possible in the present.⁷ In the genre of film and posters, the requirement of clarity for all has remained crucial, because of the (slow and expensive) technology of multiplication necessary for giving access to a large public. One of the sad consequences of this is the lack of development in film language (at least in comparison with other genres) and the existence of the category, experimental. After the early concept of multiplication, the minority on the right track (=power) no longer wanted to address the public in masses (through mass rallies, parades and propaganda exhibitions) as much as to understand and employ the new communication technologies (radio, film, TV and in the future, interactive PC/TV) in order to reach everyone individually in their homes or through data bases (e.g. letters to all the pensioners – the booming business of mailing addresses). This way, efficiency increases substantially, because the publicity available becomes cheaper and more precisely targeted (e.g. specialized TV channels). The political poster turns into a commercial clip between television programs viewed by suitable audiences, and the street, which used to be the sole forum of publicity, is increasingly limited to the space of unavoidable transportation and consumption as well as the stage for televised mass demonstrations (in the worse cases: street fights). All public events seek a form for themselves which lends itself to television broadcasting⁸ (TV broadcasts of parliamentary debates, the Romanian revolution on TV; the live broadcasting of the Gulf war which included in the reports bomb perspective, for instance). They seek the form which is best able to glue the viewer to the television set, which makes it attractive for the advertisers, increases the ratings and thus the commercial value of the channel.

As the extremely valuable high-publicity moments must be utilized with the greatest efficiency, the high budget production has become the single legal investigator of innovative film language. Whether a commercial clip lasting for a few seconds, a music video clip or a feature film, the goal is the creation of the most advanced product able to attract attention. As in military research, the large amount of money devoted to this purpose calls for access to impartial and non-ideological information. It is the genre of the music video clip that connects the world of the increasingly self-reflexive commercials with that of no-budget subculture. The unity of lyrics, music and singer is irreversibly joined by a variant in visual language: an adequate visual il-



A politikai (= jelen) ikonográfia csúcspillanata: egy történelmi folyamat egyetlen mitikus erejű képen való megragadása, valami ahhoz hasonló, ami egykor a történelmi festészet volt. Ezen a képen olyan szimbólumrendszerek találkozása figyelhető meg, mint a fallikus gépezetbe bújó egyenruhás Férfi és a parlamenti demokráciát képviselő, kezdeményező Nő; az ismeretlen katona, aki bárkit és a prosti, aki bárkivel; a tehetetlen rabszolga és a világsztár, aki pillanatnyi jelenlétével tünteti ki rajongóját. A sztár egyébként jelképes sajtó-inkognitóban, kvázi egyszerű emberként. És kettejük között félúton a modern kor legközérthetőbb béke-metaforája, a galamb. (A szerző archívumából)

The climactic moment of political (=present) iconography: grasping a historical process in a single image of mythic power, something like historical painting in its own time. Several systems of symbols seem to link up in this picture: one can observe the uniformed Man in phallic machinery and the initiating Woman standing for parliamentary democracy; the unknown soldier who would do it to anyone and the hooker who would do it with anybody; the powerless slave and the star who exalts her admirer by her momentary presence. The star is in symbolic press incognito, appearing just like an ordinary person. A dove can be seen halfway between them: the metaphor of peace most familiar to all in the modern period. (From the writer's archives)

lusion of music appears, which can ultimately be seen as an investigation of new poetic possibilities. Another new and extremely complex medium is that of the big budget film, a success which will produce profit worldwide. One should not make light of the ability of finding new concepts which will enjoy worldwide popularity, of identifying the mythologies of the day (Superman, E. T., dinosaurs, etc.) and creating something like a sort of cultural Esperanto, which will be equally liked by all, no matter what culture they belong to. A big budget movie with its extremely large audience is capable of sending consciously placed (and not exclusively commercial) positive messages to the subconscious of its viewers.

Art operates in a temporal dimension which is unclosed towards the future with the promise of a not necessarily immediate, but theoretically infinite publicity. Its impact is therefore continuous and consequently, clarity to all means in this case future understanding. Thanks to museums, and restoration in particular, works of art can coexist with the time of civilization. This is why works of art produced in the past can nevertheless gain a continuously renewed currency. Social engagement strengthens the present function of the works of art and in these cases their being towards the future only appears in an indirect way, namely that the social context, gradually forgotten with time, turns into an aesthetic one.

In art too, the new technologies of recording and what are known as the new media (recording of picture and sound, technologies of multiplication and the new means of communication) resulted in a media consciousness, that is a higher degree of self-reflexiveness in the means of expression. The medium (genre) is no longer a mere container, but a component of equal right which is able to increase the effectiveness of the content (message). The avant-garde, always at the forefront of artistic investigation, have focused on the borderline areas at all times: stretching, as it were, the limits of the medium to the maximum, trying to discover the (current) limits of artistic expression. With the new media available, this unscrupulous research center has obtained such tools for which no previous (art) historical references had been made, since none else had been able to use them before. Therefore anything that happens through them becomes history, that is anything as such can be a breakthrough. The first works of computer graphics and animation, just like previously those of photography and film, were in fact demos testing and demonstrating the existence of the medium and informing the potential consumer about the capabilities of the given "new medium". Those means of expression which were formed in the course of the human use of tools and the evolution of communication and which were free of tradition had the important novelty of being the results of a technical (practical, market type) development, rather than those of a linguistic one.

The very same media which facilitate the homogenization eradicating cultural differences and forming global communication standards are actually quite suitable for independent – minority – use, as well. The mass production necessary for development and the user friendly approach required by the market (the quality of being clear to all) provide the opportunity for counter-cultural use – as shown by the appearance of the genres of independent film and video, minority video⁹, alternative bulletin boards, pirate radio and television and others. The independent researchers of the new media are the hackers, who search for the weak points of the systems, testing, as it were, the network. According to the ethical code of the hacker, all information should be free, but the data found must not be destroyed.

In the case of technical media the development does not slow down, but rather becomes permanent: new directions and possibilities for application are continuously sought. This is particularly interesting in the case of high power tools, such as the computer. The new medium of global network and data base + personal, anthropomorphic interface is for all intents and purposes in existence, yet nobody seems to know what to do with it.

¹ Perhaps deriving from that very present?

² At such times social boundaries disappear, if only for a moment, as if everybody could choose a new place and identity when the lights suddenly go out.

³ See, for instance, the 15 second action by Sinead O'Connor, who tore apart a portrait of the pope at a concert broadcast on television (which was followed by a two-page explanatory interview in *Time*, November 9, 1992), or take the changes of Madonna's image.

⁴ To take just two examples: the wearing of the yellow star by the King of Denmark during the German occupation, or the wearing of the "red ribbon" by famous personalities to promote AIDS awareness.

⁵ Both examples are interesting: in the case of "We Are the World" the publics were added up, as it were, and as for the other example, its mantra character is worthy of particular attention.

⁶ "My imagination brings to me a vision of the future when – on the basis of social consensus – ...only the representative quota of the eligible will go and cast their votes." (letter to the editor, HVG 92/20) Interactive voting from the couch in front of the television is a similar opportunity.

⁷ "Film is the most important art." Lenin 1920.

⁸ This trend has had an unfortunate but quite significant impact on certain sports, but at the same time the IOC has become an international power.

⁹ Witness Video is a support program which provides various minority groups at risk with video cameras so that they can document atrocities, such as police violence against them.

Mi történik ma Budapesten, ha a művészet kilép a kiállítóterem falai közül, és olyan helyre kerül, ahol nem előre megfontolt műélvezet céljából, hanem véletlenül találkozunk vele? Ha műalkotást olvasunk egy busz oldalán, műalkotásként használunk egy utcai telefont, műalkotásként azonosítunk egy fényújságon futó szöveget? Mit látunk belőlük, felismerjük-e, észre vesszük-e egyáltalán őket? Mit láttunk és mit nem láttunk a POLIFÓNIA-projekt műveiből 1993 novemberében Budapesten?

Sajnos, keveset tudunk erről, pedig a projekt talán egyik legérdekesebb tanulsága az lenne, ha megtudnánk, hogy a beavatottakon kívül hogyan reagáltak a művekre azok a kívülállók, akik előzetes háttértudás nélkül, felkészületlenül találkoztak velük. Hiszen a jól tájékozott érdeklődők és a „szakemberek” térképázslattal ellátott meghívóval, sokszor naprakész, bennfentes információkkal felszerelve vághattak neki a projektnek, utólag pedig – egy szimpozion keretében – videodokumentáció, különböző megközelítések és tudós elemzések segítették az interpretációt.

Remélem azonban, hogy ez a projekt nem csak „nekünk” készült, habár a POLIFÓNIA pályázati felhívásában nem esik szó a készítendő művek lehetséges közönségéről. A művészeket is alaposabban ki kellene faggatni, vajon mennyire volt fontos számukra a művek szűkebb szakmai körön kívüli hatása – mennyire számoltak a közönséggel –, és milyen módon szereztek információkat a reakciókról, sőt szereztek-e egyáltalán ilyeneket.

Hiányzik ugyanis a visszajelzés, „hogyan jöttek le” a projekt során megvalósult munkák. Kár, hogy nem készült erről valamilyen felmérés, amely akár az egyes munkák része is lehetett volna. Ennek ellenére és éppen ezért szeretnék elsősorban ezzel a kérdéssel, a POLIFÓNIA-projekt számomra egyik legérdekesebb oldalával, a művek közönséggel való találkozásával foglalkozni. Mivel az előbb említett okok miatt nem állnak rendelkezésre konkrét adatok és szisztematikusan gyűjtött, pontos információk, ezek hiányában elszórt jelenségekből és jelzésekből, személyes és szubjektív tapasztalatokból próbálok meg egy olyan hipotetikus működési–használati modellt felvázolni, amely a különféle, esetleges megnyilvánulások alapján megközelítő képet adhat a művek befogadásának körülményeiről. Vizsgálatomban nem foglalkozom azokkal a munkákkal, amelyek zárt, nem hétköznapi terekben kerültek kiállításra (pl. kiállítóterem, művészeti iskola). Ez a körülmény eleve – és nem véletlenszerűen – leszűkítette a potenciális közönséget, ezért inkább azokat a munkákat veszem figyelembe, amelyeket köztéren állítottak ki vagy mutattak be, ill. amelyek nagy példányszámban, sokak számára hozzáférhető formában kerültek a nyilvánosság elé (pl. újság, postai küldemény).

Az ilyen művek többsége egy kétpólusú tengely mentén sorakoztatható fel. Egyik részük az észrevehetetlenség pólusa köré szerveződik, ide tartoznak azok a művek, amelyekkel kapcsolatban azt lenne érdekes tudni, vajon

felfigyeltek-e egyáltalán rájuk, látták-e őket (pl. Nemes Csaba, Gerber Pál, Szirtes János munkái). Mivel nem egyértelműen beazonosítható, nem hagyományos műfaji keretek közé illeszkedő műalkotásokról van szó, az ilyen, nehezen észrevehető, „rejtőzködő” művek, ha mégiscsak felfigyelnek rájuk, valamiféle zavart váltanak ki. Ez a zavar úgy növekszik, ahogyan a képzeletbeli tengelyen az észrevehetetlenség pólusától távolodunk. Ezek az egyre könnyebben észrevehető és ezáltal egyre zavaróbb művek azonban egy bizonyos ponton túl átcsúsznak egy másik kategóriába. A zavar itt már olyan mértékűvé válik, hogy nem lehet véletlen hibaként vagy tévedésként értelmezve elsiklani fölötte, valamilyen módon szembesülni kell a művekkel. Azonban azok, itt, ma Budapesten mégsem provokációként hatnak, nem gondolatébresztőek lesznek, hanem egész egyszerűen szórakoztatóan viccesek.

A képzeletbeli tengely túlsó végén ugyanis az egyértelműen észrevehető, sőt feltűnő munkák a viccesség pólusa köré csoportosulnak (pl. Sugár János, Lakner Antal projektjei). A zavart az értetlen közönség tréfaként értelmezve oldja fel és távolítja el magától. Az effajta értelmezést támasztja alá pl. Lakner Antal Erzsébet-híd projektje, amelynek két fotójával a *Hócipő* c. satirikus lapban találkoztam, ahol a két, IDEÁT ill. ODAÁT feliratú kapu mindenféle kísérszöveg nélkül ugyanúgy szerepelt és hatott, mint más talált fotótémák: trágárrá rövidült neonfeliratok, komikus hatású utcanévtáblák vagy sajtóhibák. Lakner projektje megjelent a médiában is: az egyik kereskedelmi rádió – stílszerűség szempontjából teljesen mindegy, hogy a Danubiusról vagy a Radio Bridge-ről van szó – telefonálós műsorában találós kérdésként várt megfejtésre. Azonban maguk a művek is már előzetesen magukban hordozzák ezt az értelmezési mintát. Nemcsak Lakner, de szövegeivel Sugár János is rájátszik erre. A „Dolgozz ingyen, vagy végezz olyan munkát, amit ingyen is elvégeznél” fényújság-feliratot még meghökkentő, elgondolkodtató provokációnak is felfoghatnánk, de ezt rögtön tréfává hígítja a következő szöveg: „Mi történt? Ez a gép kiírja a gondolataimat!...”.

A két kategória határmezsgyéjén ingadozik dr. Máriás Béla Nulla-projektje, amely végül a résztvevő közönség létszáma miatt inkább az észrevehetetlenség felé billent el. Kérdés viszont, hogy a jelenlévő pár ember számára a projekt vajon nem a viccesség felé csúszott-e el? Végző soron azonban ez a munka is – akár így, akár úgy – a két kategória valamelyikének foglya marad.

Ezek után kérdés, hogy kínálgozik-e bármiféle lehetőség a művészek számára, hogy a „rejtőzködés-zavarkeltés” stratégiájával sikeresen operáljanak, vagy mindenképpen az észrevehetetlenség vagy a viccesség felé billen el a mérleg nyelve? Van-e lehetőség arra, hogy munkáik úgy működjenek, hogy közben mégsem válnak nevetségessé? Néhány mű mintha kivezető utat mutatna a két kategória csapdájából. Nem csak a POLIFÓNIA-projekt mun-

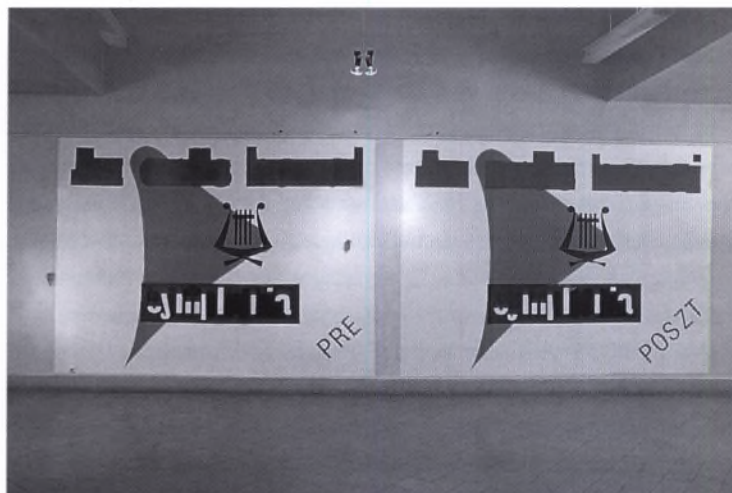
káira gondolok, hiszen a résztvevők között akadtak olyan művészek, akiknek már korábbi tevékenységében is felbukkantak hasonló jellegű művek.

St. Auby Tamás 1992-es gellérthegyi Felszabadulási Emlékmű beöltöztetése, *A Szabadság Lelkének Szobra, SzLSz 1992* W jó példája annak, amikor a művész tudatosan, de nem a lapos poénkodás szintjén vállalja a humort, hanem azzal, egy különböző politikai-társadalmi vonatkozásokkal megterhelt művet próbál új szemszögből megvilágítani és ezáltal a rárakódott tartalmaktól „felszabadítani”. A gellérthegyi kísértet város fölé magasodó figurája ugyanúgy az elmúlt évtizedek történelméhez kapcsolódik, mint a prágai Sztálin-szobor helyén – ugyancsak kiemelt ponton – álló, mindenhol látható, sőt hallható óriásmetronóm. A mindenhol látható művel ellentétben St. Auby Beöthy Balázstól átvett, meg nem valósult POLIFÓNIA-projektje éppen a másik pólussal, az észrevétlenséggel, sőt a láthatatlansággal játszott volna. A hivatalosnál pár perccel később felgyulladó budapesti – eredetileg V. kerületi – közvilágítás szinte teljesen észrevehetetlen mint mű. Az ily módon megtakarított pénz egyik felét a vakok kapták volna, a másik felét pedig a POLIFÓNIA-projekt résztvevői, honoráriumként. A munka kapcsán felmerülő asszociációk – energiamegtakarítás, takarékoság, költség-átcsoportosítás, szociális érzékenység – valódi és nagyon is aktuális társadalmi problémákat vetettek volna fel. Az észrevehetetlen közhasznúság, a láthatatlan jótékonyosság műve éppen rejtőzködésével, elrejtettségével működött volna, és pontosan ez a „nem-észrevehetőség” lett volna az akció lényege.

Sugár János is tervezett St. Auby-éhoz hasonló, közérdekű, közhasználatra szánt művet a POLIFÓNIA: a metróállomások peronján elhelyezett nyilakkal jelezte volna a legalkalmasabb beszállási helyet az utasok számára, hogy a kívánt célállomáson minél rövidebb utat kelljen megtenniük a kijáráshoz: itt már a mű működésévé maga a használat válik. Ezeknek a közhasznú funkciót ellátó műveknek az észrevétlensége éppen hasznosságukban rejlik, ugyanis műalkotásként való beazonosíthatóságukat éppen közérdekű működésük fedi el.

Ugyanezek a metróperonokon azonban leginkább olyan, túllontúl észrevehető „alkotásokkal” találkozhatunk, amelyek más jellegű munkákhoz vezetnek át bennünket. A reklámok óriásplakátokon megjelenő – sőt video-projektorokon kivetített – képei, a mai magyar mindennapok létező vizuális világa, hatással van a képzőművészek munkáira is.

Az aktuális vizuális környezetre való reflektálásra jó példával szolgál Nemes Csaba tevékenysége. 1992-es óriásplakát-akciói a „rejtőzködés” más fajtáját, a belesimuló alkalmazkodás stratégiáját választották. A *Filmcímek* vagy a *Lejárt plakát Budapesten* óriásplakátjai a megszokottság és ismerőség ill. az érthetlenség és beazonosíthatatlanság határvonalán mozogtak,



anélkül, hogy nevetségessé váltak volna. Úgy tűnik, Nemesnek egy-két munkájával sikerült a két egymást kizárni látszó kategória – az észrevehetetlenség ill. a viccesség – közötti keskeny sávon haladnia. A siker titka valószínűleg az, hogy nagymértékben alkalmazkodott a műfaj adottságaihoz és szabályaihoz, és ez nemcsak a reklámok vizuális nyelvezetét illeti, hanem a plakátok megjelenésének, működésének időbeliségét is. A plakátok élete és története folyamatos odafigyelést, visszacsatolást, reagálást és választ igényel. Ez a folyamatos reflexió és ráhangolódás, a játékszabályok minél tökéletesebb elsajátítása eljuttathatja a művészt odáig is, hogy ne csak párhuzamosan haladjon, hanem elébe is menjen az eseményeknek, megjósoljon egyes változásokat, vagy befolyásolja, sőt kiváltsa azokat. 1993 tavaszán Székesfehérváron kiállított *Pre-Poszt* c. munkája két cigarettareklám plakátja volt, amelyeken a felirat betűinek foltját megtartva fekete festékkel takarta le a szöveget. Kb. egy hónap múlva kísértetiesen hasonló letakarások jelentek meg egyes budapesti üzletek szintén cigarettareklámot hordozó cégerein, aminek valószínűleg névhasználatbeli okai lehettek, ennek párhuzamos copyright vonatkozásai a művészet-reklám kölcsönhatásban sem elhanyagolhatóak. Az ilyen jellegű munkáknál ugyanakkor mégis fennáll annak a veszélye, hogy a mimikribe bújó mű „úgy marad”, és tényleg akként kezd működni, mint aminek látszani próbál – reklámként. A munkák ilyen jellegű működésére és hatásfokára jellemző, hogy Nemes Csaba egyes plakátjai közvélemény-kutatás áldozatai lettek: a Szonda-Ipsos cég – a művész tudta nélkül – sok más utcai óriásplakáthoz hasonlóan, automatikusan belevette őket statisztikai felmérésébe és adatokat gyűjtött arról: kik, hogyan ítélik meg a plakát működését. Egyedülálló példa ez egy műalkotás, egy művészeti akció esetében. A művész rögtön élt is a véletlenszülte termékeny félreér-

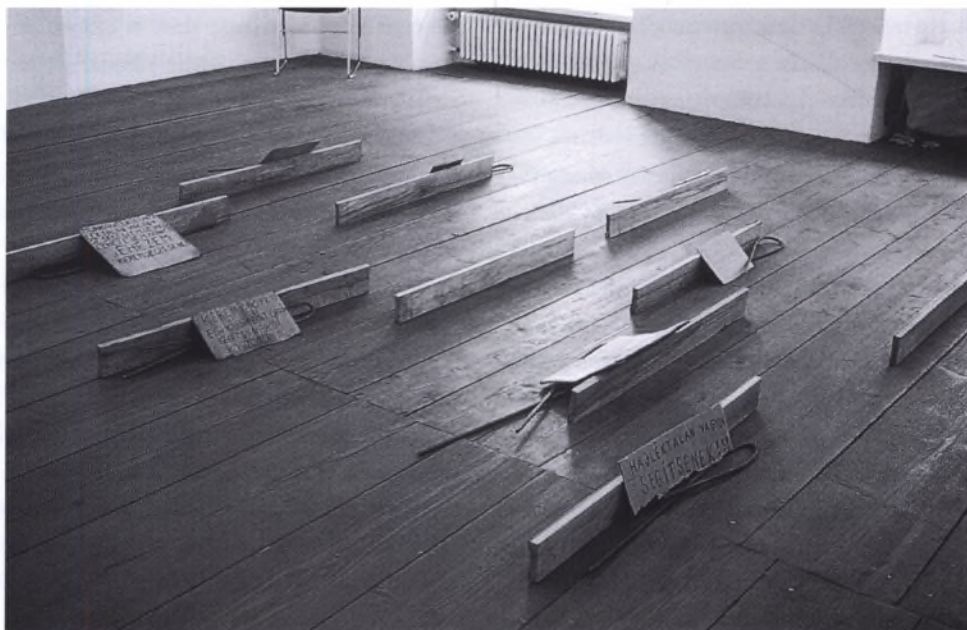
Nemes Csaba
PRE-POSZT 1993
manipulált óriásplakát
Szent István Király Múzeum,
Székesfehérvár

Csaba Nemes
PRE-POSZT 1993
manipulated billboard posters
King Saint Stephan Museum,
Székesfehérvár

tés adta visszacsatolás és közvetlen reakció lehetőségével: a Műcsarnokban állította ki a plakátokról készült statisztikákat, ezzel megint csak a körforgást – vagy versenyfutást? – folytatva. A kölcsönös kommunikáció azonban – úgy tűnik – nem a közönséggel, hanem a reklámcégekkel zajlik. Ezeknek a műveknek a működésénél fontos a mennyiség, a több példányban létezés mozzanata: az ismételt hiba azonban már nem hiba többé, hanem a szándékos látzatát kelti. Ezért nem sikerülhetett igazából Nemes POLIFÓNIA-projektje („Szinte mindenütt...”), az újságokban elhelyezett semmit sem reklámozó hirdetések sora, mert „szinte sehol sem” volt látható.

Akárcsak Nemes Csaba tervezett fiktív hirdetéskampánya, Gerber Pál postai bélyegzése is a sokszoros, sőt sokszorosított megjelenésre épül. A három hétig tartó akció során több mint százezer borítékra rákerülő feliratok és ábrák szövegükkel ill. képi világukkal szintén jól illeszkedtek a kiválasztott műfajba. A különböző tartalmú szövegeket (Az építészet poézise, Sugárzás, Feltámadunk) érdekesen ellenpontozza és hozza egy nevezőre a Gerbertől jól ismert, hétköznapi tárgyi világ. Másik, tisztán szöveges munkája, a 4-es busz oldalán húzódó felirat („EL VAN RONTVA A NAPOM, HA NEM GYŐZÖK LE HÁROM GONOSZT”) furcsa tartalmával és hangvételével még azt is valószínűsítheti, hogy valamilyen reklámkampány felütésével van dolgunk – amint azt pl. a videodokumentációt készítő operatőr is hitte. Nem mindenki számára derült ki, hogy idézetről van szó a *Gumimacik* c. gyerekfilmsorozatból, de bizonytalanul értelmezhető mondandóján élcelődtek – ha mások

esetleg nem is, de a művész elmondása szerint – a buszvezetők mindenképp. A művek észrevételénél nemcsak a külső megjelenés játszott fontos szerepet, hanem a tartalom is. Számomra nem is annyira egyes témák megjelenése, megléte volt különösen feltűnő, hanem inkább hiányuk, sőt kifejezetten egy téma hiánya. St. Auby *Szép sötétség (variáció 2)* c. projektje, akárcsak Július Gyula bezárt múzeumainak *Vizuális csend*-je azt mutathatta volna meg, hogy a hiány észrevétele sokkal nehezebb, mint a megléte. Nem csak a fény hiánya, hanem a látásé vagy a pénzé is. A hátrányos helyzet, az anyagi támogatás problémája nem először merül fel St. Auby-nál (Létminimum-projekt); mostani projektje a pénz, ill. a pénzsűke, a szegénység problémáját aktuális kérdésként veti fel. Érdekes, hogy ezzel a témával alig foglalkoznak a mai magyar művészetben, sőt a kérdés hiánya még a szimpozionon sem vetődött fel, ahol olyan aktuális kérdések hiányát kérték számon a művészek, mint a rasszizmus, feminizmus, AIDS vagy a környezetszennyezés, amelyek – egyelőre legalábbis úgy tűnik – sokkal kevesebb embert foglalkoztatnak ma Magyarországon, mint a szegénység, és amely magukat a művészeket is valószínűleg nagyobb mértékben érinti. Erre vonatkozóan St. Auby tervezett projektjén kívül Beöthy Baláznak a szimpozionon elhangzott videotelefonos hamburgi kommentárja kapcsolódik ide, amelyben hiányolta a projektben résztvevő művészek honoráriumát. (Idevonatkoztatva viszont érdekes ellenpontként hozhatjuk fel Sugár János már említett szövegét: „Dolgozz ingyen, vagy végezz olyan munkát, amit ingyen is elvégeznél”.)



Szil István
Barbie hátsógondolata 1993
 installáció
 küszöbök, vas, papír
 Museum Moderner Kunst, Passau

István Szil
In the Back of Barbie's Mind 1993
 installation
 thresholds, iron, paper
 Museum Moderner Kunst, Passau

A fiatalok között az előretörő magyarországi kapitalizmusra való reakcióként inkább a pénzzel való foglalkozás jelenik meg, és nem annyira annak hiánya, mint pl. Nemes Csaba és Veress Zsolt *A pénz diszkrét pálya* c. 1993-as projektjében. Beöthy Balázs 1990-es hannoveri installációjában fel tűnik ugyan a szegénység, amelynek címét egy Várnagy Tibor-fotótól kölcsönözte: *Poor is not illegal*, de a kiállított munkában megint csak sokkal inkább a pénz jelenik meg. A tisztán szegénységgel – és nem a pénzzel –, mint aktuális társadalmi problémával foglalkozó művet az utóbbi időből mindössze egyet ismerek. Szil István *Barbie hátsógondolata* c. munkája az *Übergänge* vándorkiállítás 1993-as passau-i bemutatóján szerepelt, ahol padlóra fektetett rozsdás gömbvasaknak és küszöbléceknek budapesti koldusoktól gyűjtött-vásárolt koldulócédulák támaszkodtak. Kár, hogy Szili POLIFÓNIA-projektre tervezett munkáit nem láthattuk ill. hallhattuk, mivel nem valósultak meg. Kihangosított telefonfülkéje a magánszféra intimitásának a nyilvánosság elé tárásával egyfelől az őszinteség és bizalom, másfelől a kontroll és öncenzúra kérdéseit vetette volna fel, valószínűleg ugyancsak tanulságos működési-használati tapasztalatokkal. És talán egyedülként a projekt munkái közül a zavarkeltésnek, a megszokottól való eltérésnek nem csupán vicces értelmezését indukálta volna (vö. kandi kamera), hanem a kiszolgáltatottság és a félelem érzését is.

A projekt legfőbb tanulságaként nem azokat a kérdéseket tartom fontosnak, mint pl. a műalkotásként való beazonosítás vagy az esztétikum problémája, és a felhívásnak sem azt a részét emelném ki, amely az „összes lehetséges információhordozó médiára” mint felhasználható technikára helyezi a hangsúlyt, hanem azt, hogy „a művészek a mindennapi élet valamennyi színterét műalkotásra vagy műalkotás befogadására alkalmas környezetnek tekinthetik”. Azonban az esetek többségében az ezzel a lehetőséggel élő művészeknél is hiányzott a „társadalmi kontextusnak” a mondanivalón túl, a mindennapi élet színterein mozgó embereknek mint közönségnek a figyelembevétel.

A POLIFÓNIA-projekt nevével ellentétben nem volt polifon. A külön-külön érdekes és önálló „szólamok” nem álltak össze sokszínű harmóniává, összefüggő „zenei szöveggé”, inkább heterofonnak és homofonnak nevezném az „összkompozíciót”. Egyfelől ugyanis a művek alapvetően azonos – de nem egyforma – „mozgása” egyidejűleg különböző módon, „esetleges együtthangzások sorának létrejöttével” valósult meg. Sok mindenről szóltak a művek, sokban hasonlítottak és sokban különböztek egymástól, de csak véletlenszerűen kapcsolódtak egymáshoz. Másfelől azonban, nagyon is hasonló, közös vonalvezetésű és „azonos ritmusú” mozgást írtak le, amennyiben azzal az egyetlen főszólamot támasztották alá: működésüket és befogadásukat tekintve „zenéjük” csak a „vájtfülűekhez” jutott el.

What happens if, in the Budapest of today, art steps off the walls of exhibition halls and moves into a place where one meets “Art”, not with the aim of finding pleasure in it, but by chance? Do we read works of art on the sides of buses, do we use phone booths as works of art, do we identify texts running on electric billboards as works of Art? What do we see of them, do we perceive them, do we recognize them at all? What did we and what did we not see of the works of art from the POLYPHONY project, in November 1993 in Budapest?

Unfortunately, we know little about what people saw, although perhaps one of the most interesting lessons of the project would be to find out how the outsiders responded to the works of Art, (and not the initiated), those who met them unprepared, with no preliminary background-knowledge. For the well-informed visitors and the “experts” participating in the project who were aided by invitation cards, involving a map-scheme, often had up-to-date, intimate pieces of information, and in addition, after the exhibition they were helped in their interpretations by video-documentation, various exegetic approaches and scholarly analyses.

I hope that this project was made not only for “us”. In the call for proposals of the POLYPHONY project there was no mention of the possible audience for the works. I feel it would also be necessary to interview the artists concerned, to what extent did they consider the effect of the works beyond the audience of experts, was this important for them – to what extent did they take into consideration the outside audience – and in what ways did they obtain information about the effects, if they did at all.

There is no report on the effects of how the works of the project “came down”. It is a pity that no surveys were made; it might even have been part of the individual works. Because of this I would like to tackle the question of how the works of art met the audience. This is one of the most interesting aspects of the POLYPHONY project. Due to the causes just mentioned, i.e.: we do not have particular data and exact, systematically gathered pieces of information at our disposal, I will try therefore to sketch a hypothetical “operation-usage” model on the basis of phenomena and indications, from personal and subjective experiences. This scheme would yield an approximate picture of the circumstances in which people received the works of art. In my analysis I do not deal with works exhibited indoors, in non-ordinary spaces (e.g. exhibition hall, art school). Since these circumstances immediately narrowed the potential audience and essentially I would prefer to take into consideration only those works that have been exhibited or displayed in public places and those that have been made widely public.

The majority of these works might be arranged along a two-pole axis. One part of them is organized around the pole of imperceptibility; here one

questions whether the works were perceived at all, how they were seen? (e.g. the works of Csaba Nemes, Pál Gerber, János Szirtes). Since these works do not fit into the traditional genres, they are hardly perceivable "self-concealing" pieces which induce some kind of a confusion even when perceived. This confusion grows as one moves farther and farther away from the pole of imperceptibility. Nevertheless, these more and more perceivable and so more and more confusing works slip into another category beyond a point. The confusion here reaches such a degree that it cannot be ignored by being interpreted as an accidental error or mistake: one must in some way face the works. But I feel they do not function in the Budapest of here and today as provocations, they do not invoke thoughts but are simply funny in an entertaining way.

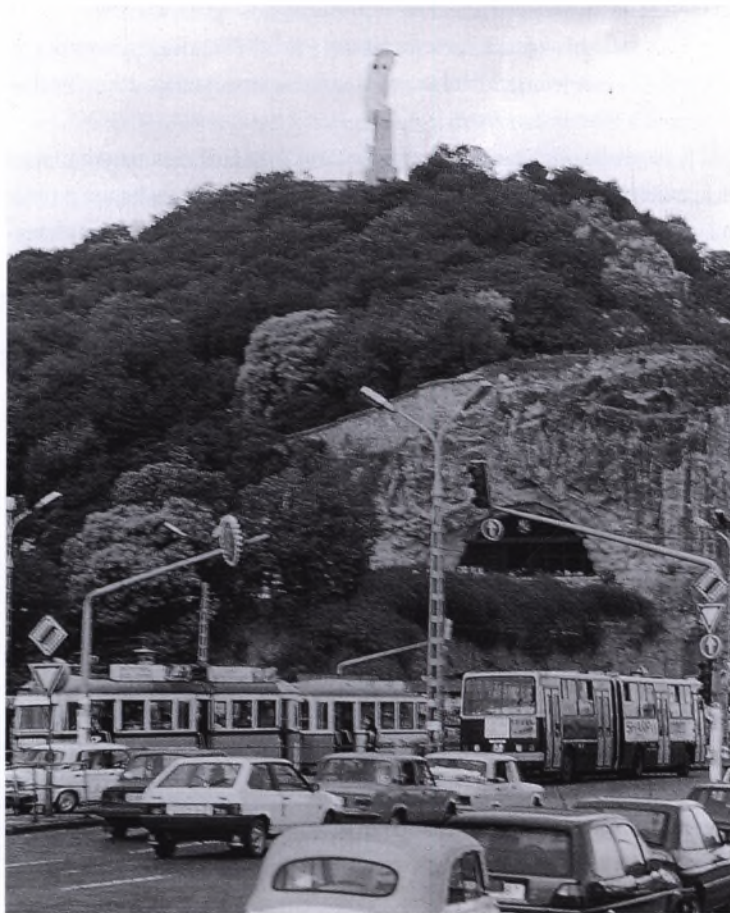
On the other pole of the imaginary axis the easily perceivable, the conspicuous works group around the pole of "fun" (e.g. the projects of János Sugár and Antal Lakner). The audience that does not understand them dissolves and removes the confusion by construing them as jokes. This interpretation is supported by Antal Lakner's Elizabeth Bridge project for example, two photographs of which I found in the satirical magazine *Hócipő*. In the magazine the two pylons with the inscriptions "OVER HERE" and "OVER THERE" respectively had the same effect as any other "found" photo-themes: like neon-inscriptions that have become shorter and, as a result, obscene, or street-signs and misprints that have become a comical effect. Lakner's project has appeared in the mass media as well, on one of the commercial radio stations – it makes no difference whether it was the Danubius 103.3 Mhz or Radio Bridge 102.1 Mhz – but, the art work was mentioned as a question to answer in a quiz on a direct phone-in program. But the works themselves already imply this interpretative pattern in advance. Not only Lakner's but also the texts of János Sugár utilize this. The inscription of an electronic billboard, "Work for nothing or at least do works that you would do anyway for nothing" might be construed as an astonishing, thought-invoking provocation, but it is immediately inflated into a joke by the following text: "What's happened? The machine writes out my thoughts!..."

On the margins of these two categories wavers the Zero project of Dr. Béla Máriás which, due to the size of the participating audience, swung to the side of imperceptibility. However, the question remains whether the project did not slip towards "fun" for the few people present. Be it as it may, in the last analysis this work also remains the captive of one of the two categories.

Considering all this the question arises whether the artist has any chance to use the strategy of being "self-concealing/disturbing" successfully or is it necessary that they find themselves on the other side, the side of imperceptibility and "fun". Is there any chance that their works operate without

becoming an amusement? There are some works that seem to be showing a way out of the trap of these two categories. I refer not only to the works of the POLYPHONY project since among the participants there are many whose earlier activities have already contained works of such a kind.

Tamás St. Auby's work: "Statue of Liberty's Soul 1992 W", the clothing of the Statue of Liberty in 1992 is a good example of when an artist consciously assumes humor not on the level of a flat joke but through humor he tries to shed light on a work loaded with various political-social connotations from a new aspect, and through that tries to "liberate" it from the contents deposited on it. The figure of the Gellért Hill ghost towering over the city belongs to the past decades the same way as the giant metronome of Prague situated also on a significant point, on the place of the Stalin Sculpture which can not only be seen but heard as well from each and every point of the town. In opposition, with the work visible from everywhere St. Auby's non-realized POLYPHONY project (borrowed from Balázs Beöthy) would have



St. Auby Tamás
(Lorrensy Júlia javaslatára alapján)
A Szabadság Lelkének Szobra
(SzLSz 1992 W)
műanyag, kötelek, festék
Gellérthegy, Felszabadulási Emlékmű
1992. június 27 – július 1.
Fotó: St. Auby Tamás

Tamás St. Auby
(Conceived by Júlia Lorrensy)
The Statue of Liberty's Soul
(SLS 1992)
polyvinyl, ropes, paint
Gellért Hill, Statue of Liberty
June 27 – July 1, 1992
Photo: Tamás St. Auby

played with just the opposite pole, that is, with imperceptibility, or, moreover, with invisibility. The Budapest public lights (originally those of the 5th district) lit a couple of minutes later than usual, is a nearly imperceptible work of art, and one part of the money saved by it would have been given to the blind, and the other to the participants of the POLYPHONY project as a fee. The associations which occur in relation to this work – energy-saving, economy, rearranging of expenses, social sensibility – would have raised real and current problems. The work of imperceptible public utility and invisible charity would have operated just through its self-concealment and would be hidden to the point where the action would have been just this “imperceptibility”.

János Sugár had also designed a work of public interest, for public use similar to that of St. Auby's for POLYPHONY: in which he would have indicated the most proper place for passengers to get on the subway by arrows situated on the platforms of subway stations, with the intention that they should find the shortest way to the exit at the chosen station. Here it is already the usage itself which becomes the operation of the work. It is just the usefulness of these works with its utility function that creates their imperceptibility because the possibility of their identification as works of art is covered just by their utility function.

Nevertheless, on the same subway platforms mostly we can find those all too recognizable “works” that can lead us to other kinds of works. The vision of advertisements appearing on gigantic posters or even on video projectors, the visual world of ordinary Hungarian life of today has an influence on the works of artists as well.

Csaba Nemes's activity is a good example of the reflection on the current visual environment. His gigantic poster actions of 1992 chose another kind of “self-concealment”, the strategy of camouflage. The gigantic posters of “Film Titles” and “An Out-of-date Poster in Budapest” tottered on the borderline of familiarity and unidentifiability, but without becoming ridiculous. It seems that with some of his works Nemes has managed to take the narrow path between the two categories of imperceptibility and fun, that otherwise seem to exclude each-other. The secret of his success is probably that he has adjusted to the characteristics and rules of the genre to a great extent and this is true not only of the visual language of advertisements but also of the temporality of the appearance and operation of the posters. The life and the history of posters require continuous attention, feedback, reaction and response. With the help of this continuous reflection and attunement and the perfect possible knowledge of the rules of the game, the artist might not only be simultaneous with these events but he can even anticipate them, predict certain changes, and influence or even induce them. His work entitled “Pre-Post” exhibited in the Spring of 1993 in Székesfehérvár was a

poster of two cigarette advertisements, on which he covered the texts with black paint while keeping patch of the characters of the original inscriptions. About a month later strangely similar coverings appeared on the trade-signs bearing cigarette advertisements of some Budapest stores which might probably have been to do with their name usage. The copyright implications of this are not negligible in the relationship of art and advertisement either. At the same time, in cases of works of this kind using a camouflage there is a danger that the work remains as an advertisement and really starts to function as that which it tries to impersonate. This kind of function and effectiveness of works is shown by the fact that the posters of Csaba Nemes became the victims of public opinion surveys: the Szonda-Ipsos Poll Company has made them part of its statistical surveys together with other gigantic street posters, without the artist knowing about it, and collected data about people's opinion concerning their function. This is a peculiar case among works of art and artistic actions. The artist took advantage right away of the possibility of feedback and immediate response supported by coincidental fruitful misunderstanding: he exhibited the statistics about his posters in the Műcsarnok, continuing the circulation – or the race? But the mutual communication seems to occur with the audience and not with the advertising companies. In the operation of these works the essence of quantity, the existence of many copies is important: the reiterated mistake is not a mistake any longer, it creates the appearance of deliberateness. That is why in his POLYPHONY project (“Almost everywhere”, a series of ads advertising nothing published in newspapers) Nemes could not really have succeed: because it was visible “hardly anywhere”.

As is Csaba Nemes's fictitious advertising campaign, Pál Gerber's postal stamping is based on multiple, multiplied representation. The action lasted for three weeks and the inscriptions and diagrams with their texts and pictorial world (inscribed on more than one hundred thousand envelopes) also fit into the chosen genre. The texts with various contents (The Poetry of Architecture, Radiation, Resurrection) are interestingly counterpointed and brought to a common denominator by the everyday objects, well-known by Gerber. Another of his works, which involves only a text (“MY DAY IS RUINED IF I DON'T VANQUISH THREE EVILS”), to be found on the side of the bus number 4, makes even probable through its strange content and modality that it is part of an advertising campaign – for example, the camera-man making the video documentation thought it was. It is not evident for everybody that it is a quotation from the children's cartoon-series “Gummy Bears”; nevertheless, of its message which can hardly be interpreted unambiguously, the bus drivers at least, if no one else, were making fun of it (according to the artist's story).

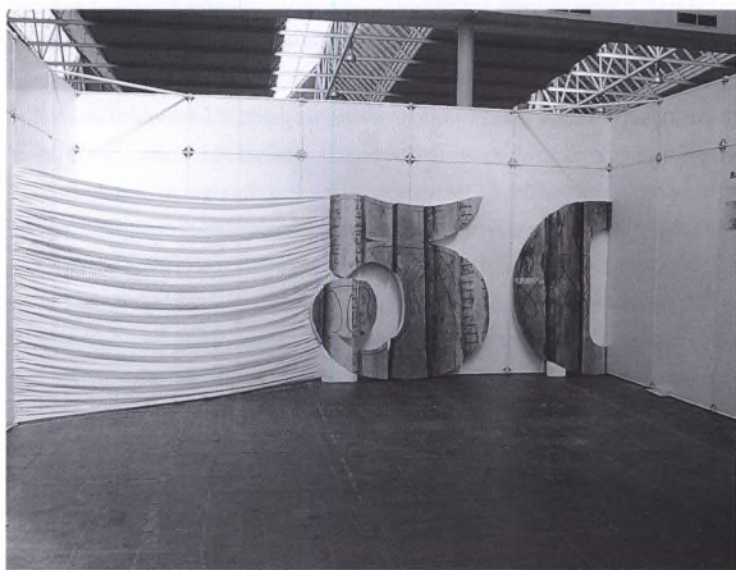
In the perception of the works not only the outer appearance but also the content played an important role. As for me, it was not so much the presence of certain subject matter that was striking but the absence of some, especially that of one in particular. St. Auby's project "Beautiful Darkness (variation 2)", as well as the closed silence of Gyula Július's "Visual Silence" showed that it is far more difficult to recognize the absence than the presence. Not only the absence of light but also that of vision or money. With St. Auby it is not the first time that the problem of discriminated status and financial support (Minimum Subsistence Level Project) arises; his project here raises the problem of money, the lack of money, of the poor as a current question. It is interesting that this subject matter is hardly ever treated in contemporary Hungarian art. Moreover, this question was not raised even at this symposium, where the artists were made aware of such current problems like Racism, Feminism, AIDS or Environmental Pollution, which, at least for the time being, seem to bother less people today in Hungary than questions of money and poverty, questions which concern the artists themselves. In light of this Balázs Beöthy's commentary, by way of a videophone from Hamburg, might be taken into consideration, in which he raised the question of the fee of the artist participating in the project (in this context one might refer to the text of János Sugár already mentioned as a counterpoint: "Work for nothing...").

The young artists' response to the capitalism rushing forward in Hungary is that they consider the question of money and not the problem of the absence of it, as in the project "The Discreet Charm of Money" of Csaba

Nemes and Zsolt Veress in 1993. Although one can find the motif of poverty in the 1990 Hanover installation of Balázs Beöthy, the title of which was borrowed from a photograph by Tibor Várnagy ("Poor is not Illegal"), it is not so much poverty as it is money that the work is about. I know of only one work from the past few years that deals with poverty, and not with money, as a current social problem. Szil István's work entitled "In the Back of Barbie's Mind" which was displayed at the Passau exhibition of the "Über-gänge" travelling exhibition. The work involved paper signs which briefly describe the personal history of particular homeless people, actually bought and collected from Budapest's homeless, that were put against round irons and thresholds lying on the floor. It is a pity that we could not have seen and heard Szili's work designed for the POLYPHONY project, since it was not realized. His telephone booths, which he would have made audible for everyone, would have raised the questions of sincerity and trust and, on the other hand, those of control and self-censure, by way of making public the sphere of privacy. It would really have resulted in "operational-usage" experiences and, being perhaps the only one of this kind among the works of the project, it would have resulted not only in an interpretation of confusion-inducement and an interpretation of the difference from the usual as funny (comp. candid camera) but also in feelings of defenselessness and fear.

I think that the most important lesson of the project has not so much to do with the question of identifying works of arts, as such, or the problem of the aesthetical. And I would not underline that part of the call for proposals which puts the emphasis on "all the possible media capable of carrying information" as utilizable technology, but rather on the part saying that "artists may consider all the spaces of everyday life suitable for works of art". Nevertheless, in most of the cases even the artists grasping this opportunity ignored the "social context", the people hanging around the scenes of everyday life as a possible audience.

In spite of its name, the POLYPHONY project was not polyphonic. The different "voices" that were interesting and autonomous in themselves did not constitute a multicolored harmony, a coherent "musical texture". I would rather call the "general composition" heterophonic and homophonic. On the one hand, the basically identical – but not alike – "movement" of the works was realized simultaneously in different ways, "through the realization of a series of incidental consonance". The works had various subject matters, they had many common features and many different ones but they related to one another only incidentally. On the other hand, they showed a very similar movement along a common line and shared "the same rhythm" in as much as they supported one single leading voice: concerning their operation and reception, their "music" reached only the "sophisticated ears".



Beöthy Balázs
A szegénység nem törvénytelen 1990
Installáció kölcsönzött címre és ösztöndíjra
fa, zsanérok, vászon, xerox
180 x 500 x 150 cm
Sommeratelier, Messsegelände, Hannover
Fotó: Pereszlényi Rolland

Balázs Beöthy
Poor is Not Illegal 1990
installation
wood, hinges, canvas, photocopy
180 x 500 x 150 cm
Sommeratelier, Messsegelände, Hannover
Photo: Rolland Pereszlényi

Mindenekelőtt elgondolkodtató, hogy a POLIFÓNIA szimpozion azon panelje, amelynek az eseménysorozat értékelésével kellett volna foglalkoznia, nem hozott érdemi vitát. A hozzászólások néha izgalmas felvetéseit nagyjából mindenki eleresztette a füle mellett s végül szakmai szempontból egy meglehetősen lapos, de az utóbbi időkben sajnos korántsem szokatlan fanyalgásnak lehettünk részesei. Mondok egy példát. György Péter arról beszélt, hogy a POLIFÓNIA résztvevői közül egyedül Beöthy Balázs vetett fel olyan javaslatot, amely valóban társadalmi problémát, a résztvevő művészek honoráriumának, közvetve egzisztenciális helyzetének, társadalmi megbecsülésének kérdését feszegette.¹ Ez a moderátor tisztéből következő, szerintem szellemes és helyénvaló provokáció volt, de ahogy telt-múlt az idő, kiderült, hogy e megjegyzést mindenki, mint egy vitán felül álló tény-megállapítást értelmezte. És bár a pusztá benyomásokról megalapozottabb, netán konkrétumokkal operáló hozzászólás nem nagyon hangzott el, a szimpozion közönsége teljes egyöntetűséggel arra az álláspontra helyezkedett, hogy a mai magyar művészek nemcsak hogy teljesen közömbösek a rendszerváltás társadalmi és politikai problémái iránt, de kortárs magyar művészet talán még soha nem volt olyan érdektelen, mint most.

Keserű Katalin ugyan közbevetette, hogy a művészetnek semmi köze a politikához, meddő és fölösleges ráerőltetni vagy elvárni tőle ilyen szerepet, ám ezzel megintcsak nem kívánt senki sem polemizálni.²

Nos, kilenc évvel ezelőtt John P. Jacob – egy akkor 28 éves New York-i művész – fejébe vette, hogy kiad egy portfóliót a nem hivatalos kortárs kelet-európai művészek munkáiból. Több mint száz művészről kapott anyagot, mi pedig itt abban a helyzetben voltunk, hogy kezdeményezhettük a gyűjtemény – budapesti, s egyáltalán közép-európai – bemutatását. Néhány hónappal a pesti kiállítást követően az MIT vállalkozott arra, hogy a több mint száz művész közül harmincat bemutasson az Egyesült Államokban. A Hajas Tibor, Ivan Kafka, Károlyi Zsigmond, Milán Knížák, József Robakowski, Tomas Ruller, Gundula Schulze és mások műveiből álló kollekció igényes áttekintést nyújtott a térség kortárs művészetéről.³

Akkor a kinti szaksajtó ezt az egész kortárs kelet-európai művészetet politikai művészetként értelmezte. Kissé karikírozva ez azt jelentette, hogy itt mindenféleképpen egyfajta megkésett, el- és lemaradt, provinciális kortárs művészetről van szó, melynek egyetlen értékelhető aspektusa az, hogy „nem hivatalos” – underground –, más szóval, hogy ellenzéki pozícióban jött létre és mint ilyen, erős politikai töltéssel rendelkezik. Mit mondjak, ez a fogadtatás Johnt is meglepte, úgyhogy nem sokkal később nyílt levélben válaszolt az egyik kritikusnak.⁴

Klaniczay Júlia szerint a POLIFÓNIA-t öt évvel ezelőtt kellett volna megrendezni, mert akkor a rendezvény biztos, hogy sokkal politikusabb lett volna.

na.⁵ Itt ugyancsak senkinek sem jutott eszébe, hogy történetesen épp öt éve, azaz '89-ben került bemutatásra a *Kék Acél*, ahol ráadásul a POLIFÓNIA-n kiállító művészek jó része is szerepelt, így Gerber Pál, Július Gyula, Kicsiny Balázs, Kungl György, Sugár János vagy mint Hejtes Szomlyázó, Beöthy Balázs meg én is, és aztán három hónap múlva a *Kék Ironon* már Bukta Imre, Révész L. László és Várnai Gyula is.

Egy hónappal később nyílt meg Bostonban – ugyanabban az MIT-ben, ahol a fent említett kelet-európai kiállítást is rendezték – az a *Troubles in Paradise* című bemutató, ami az amerikaiak számára egy meglepően hasonló ügy volt, mint a mi *Kék Acélunk*. Ott is arról volt szó, hogy első ízben kerültek be egy nagy és rangos kiállítóhelyre olyan fiatal művészek, akik addig túl fiatalnak, túl provokatívnak és túl nem tudom minek számítottak, méghozzá ott is programszerűen politikai művekkel. A megnyitón voltam ott és az is ugyanolyan közönségsiker volt, mint itt a *Kék Acél*.

Túl azon, hogy a *Kék Acél* egy olyan rendszeren verte el a port, amely már e nélkül is összeomlott volna, a Budapest Galéria kiállítása véleményem szerint túlságosan retrospektív és revival-re sikeredett. Ezzel együtt a *Troubles in Paradise*-zal összevetve a *Kék Acél* még így sem volt egy száraz és egy olyan, már-már iskolásan tematizált bemutató, mint az amerikai kiállítás. Ugyanakkor el tudom képzelni, hogy amennyiben a *Troubles in Paradise* valóban a társadalom neuralgikus pontjaihoz nyúlt, a szervezőknek nagyon is oda kellett figyelniük, hogy a koncepción kívül ne hagyjanak támadási felületet. Következésképpen nem zárhatom ki, hogy csupán azért tűnhetett számomra olyan didaktikusnak és végülis unalmasnak a *Troubles...*,



Troubles in Paradise,
részlet a kiállításból.
MIT List Visual Arts Center,
Cambridge, MA
1989. szeptember

Troubles in Paradise,
detail of the exhibition
MIT List Visual Arts Center,
Cambridge, MA
September 1989

mert egyfelől – és bárhogya is nézem – kívülálló voltam, másfelől már a pusztá benyomások szintjén is elsősorban éppen azt érzékelhettem, hogy a mi itthoni gyakorlatunkhoz képest túlságosan fegyelmezetten, pontosan és célratörően állították össze ezt az anyagot.

Mindez a mi szempontunkból azért tanulságos, mert a társadalmi-politikai problémák itteni és ottani tematizáltsága között kétségkívül óriási a különbség. Az eltérés vélhetőleg azzal hozható összefüggésbe, hogy az akkori magyar politikai rendszer már egy felbomlófélben lévő konglomerátum volt, ahol már régen nem arról volt szó, hogy a kormány vagy a köztudat hogyan ítéli meg, melyek a fontos és melyek a kevésbé fontos politikai- vagy társadalmi problémák, hanem hogy maga a politikai rendszer alkalmatlan arra, hogy kezelni tudja a majd minden területen egyre súlyosbodó válságot. Erről szólt a *Kék Acél*.

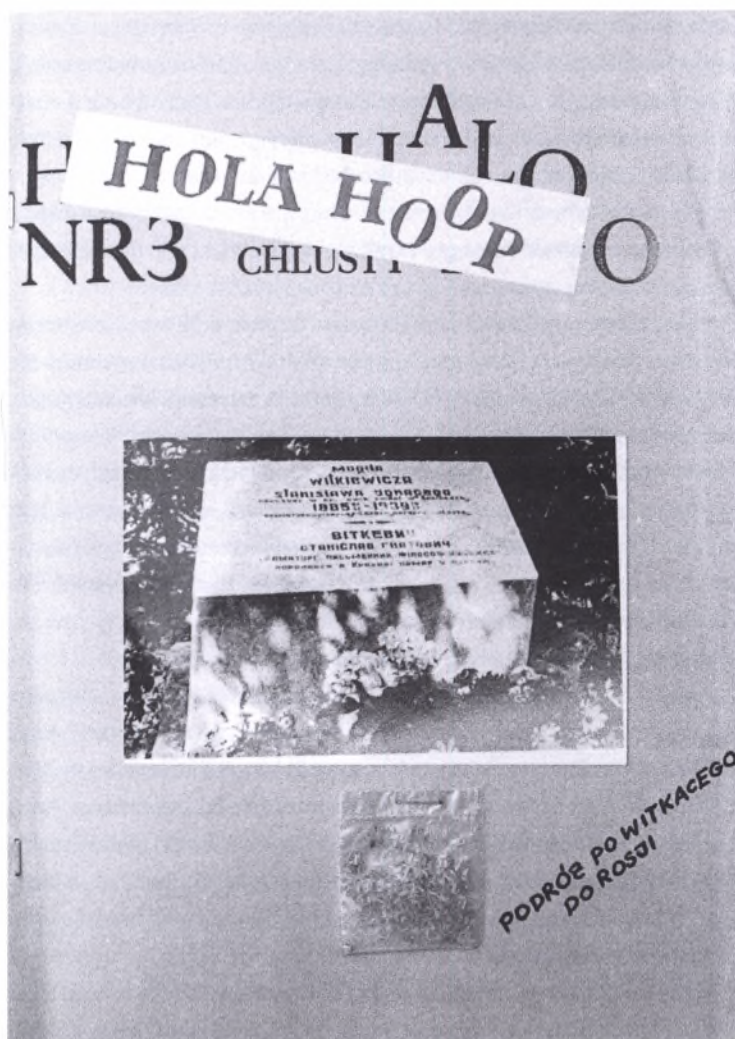
Annak, hogy a POLIFÓNIA semmivel sem tematizálta jobban a társadalmi problémákat, még mindig ugyanez az oka, persze ezúttal, azzal az el nem hanyagolható különbséggel, hogy akkor már nem volt, most pedig még nem annyira működőképes a rendszer, hogy külön témaként lehessen benne foglalkozni a különféle politikai és gazdasági bajok olyan társadalmi következményeivel, mint az alkoholizmus, az öngyilkosság, az alacsony átlag-életkor, a válások nagy száma, szegénység, környezetszennyezés stb.

Ábrázolásmódjukat tekintve a *Kék...* (*Kék Acél* 1989, *Kék Iron* 1989, *Kék Vörös* 1990) kiállításokon bemutatott művek java része többé-kevésbé hagyományos társadalomkritika volt, noha hozzá kell tennem, hogy a képzőművészetben – néhány kivételtől eltekintve (amilyen a karikatúra vagy a szociófotó) – nem olyan tisztázottak a különféle társadalomkritikai műfajokat leíró fogalmak, mint az irodalomban (satíra, komédia, pamflet stb.).⁶ Ezzel szemben a POLIFÓNIA-n bemutatott művek között valóban nem volt közvetlen társadalomkritikaként értékelhető mű, ami viszont nem feltétlenül jelenti azt, hogy ezek a munkák társadalmi-politikai problémákra érzéketlenek lettek volna. Sőt, az a tény, hogy szemben a *Kék...* kiállításokkal a POLIFÓNIA-ra nem a gúnyos, szarkasztikus hangvétel volt jellemző; és ez, egy olyan időszakban, amikor – mint azt az elmúlt két-három évben láttuk – nem sok kellett hozzá, hogy politikai nézetkülönbségek hisztériákká fajuljanak, éppen hogy a szervezők-résztvevők politikai józanságát és felelősségtudatát bizonyítja.⁷ Ugyanakkor itt nemcsak erről van szó, hanem a társadalomkritikai műfajok szerepének a rendszerváltással párhuzamos, azzal összefüggő átalakulásáról, esetleges átmeneti háttérbeszorulásáról, azaz művészetszociológiai kérdésekről is. Gondoljunk csak arra, hogy az egykor méltán nevezetes pesti vicc milyen keveset tudott eddig mondani a rendszerváltásról.

Az értékelést tovább gazdagíthatta, árnyalhatta volna, ha a 60-as, 70-es, 80-as évek társadalmi kontextusában, azaz közterein és középületeiben –

többnyire természetesen illegálisan –, megvalósított akciók is szóba kerültek volna. Gondolok itt például Erdély Miklós '56-os *Őrizetlen pénz* című akciójára, vagy Major János egyszemélyes tüntetésére Vasarely '69-es *Műcsarnok-beli bemutatójának megnyitóján*, a 70-es évekből Hajas dedikációs akciójára vagy rádióperformance-ára, a későbbiekből Tóth Gábor Moszkva téri élelmiszerautomata akciójára, illetve az ugyancsak őáltala majd az Inconu csoport által készített és terjesztett *sticker*-ekre, Lugosi Lugo László Majakovszkij utcai betiltott projektjére, ezek is '86-'89 közötti, a Helyettes Szomjazók '90-es dunaújvárosi vagy Farkas Gábor '91-'92-es utcai akcióira.⁸

E felsorolás megközelítően sem teljes, és akkor még ott van, hogy például ilyen és ehhez hasonló akciókat csinált Milán Knížák a 60-as években Prá-



A *Hola Hoop* No. 3. borítója

The cover of *Hola Hoop* No. 3.

gában, a Lódz Kaliska csoport, Jacek Kryszkowski és mások a 80-as években Lengyelországban. Tekintve, hogy nem szeretném elvenni a hazai kutatók kenyerét, én itt most a példa kedvéért szándékosan csupán Kryszkowski egyik akcióját ismertetem. A mű egy '85-ben kiadott szamizdat művészeti újság, a HOLA HOOP OLIMPISKIE NR3 számának borítóján kezdődik, ahol Kryszkowski minden egyes példányon kis műanyag zacskóban fehér, liszt-szerű anyagot publikált, azt állítván, hogy az Stanislaw Ignacy Witkiewicz, vagyis a lengyel avantgárd atyjának földi maradványa. ('85-ben ünnepelték a lengyelek Witkacy⁹ születésének századik évfordulóját, úgyhogy a SZTU-KA 1985/2-3. száma is egy Witkacy különszám volt.) Az olvasó valószínű-



Az exhumálásról
készült felvételek
a HOLA Hoop-ban.

*The photos of the
disentombment
in the HOLA Hoop.*

leg csak akkor képedt el igazán, mikor belelapozva a szamizdatba, megtalálta a – Witkacy halála (1939) után nem sokkal a Szovjetunióhoz csatolt település – Jeziory temetőjében Kryszkowski által véghezvitt illegális exhumálás teljes fotódokumentációját.

Elképzelhetőnek tartom, hogy a szimpozion hozzászólói közül nem mindenkinek tetszett volna ez a mű, noha politikai szempontból vitathatatlanul erős munkáról van szó. Amiért viszont talán mégsem érdektelen megemlíteni az ilyen és ehhez hasonló történeteket az talán az, hogy a POLIFÓNIABAN megfogalmazott gondolatkörnek igencsak vannak hazai, illetve kelet- vagy közép-kelet-európai előzményei, mégha ezt a szimpozion sajnos nem is tudatosította. Ezeket számbavenni azért lenne érdemes, hogy végre képet alkothassunk magunknak azokról a folyamatokról, amelyek az elmúlt évtizedek itteni művészetében lezajlottak, és amelyekhez – egyébként természetesen – a saját tévedéseink és tévelygéseink is hozzátartoznak. Másképpen fogalmazva, mindenekelőtt nekünk magunknak kellene megismerni magunkat, föltárni és földolgozni a saját történeteinket, mert enélkül minden gondolatunk szükségszerűen a kortárs egyetemes művészettel történő üres összehasonlítások zsákutcájába fut.

A POLIFÓNIA közvetlen belföldi előzményeit keresve a '92-ben megrendezett *Az Idegen szép – Másfélszáz kortárs magyar képzőművész az idegengyűlölet ellen* című kiállítás juthatott volna eszünkbe, aztán a St. Auby-féle *A Szabadság Lelkének Szobra 1992 W* ugyancsak '92-ből, vagy a pestlőrinci Május 1. Strandfürdő területén '92-ben és '93-ban megrendezett I. és II. Víznelküli Strandfesztivál és Strand Expo.

Az Idegen szép képzőművészek politikai demonstrációja volt. Közülük többen készítették munkát kifejezetten e kiállítás számára, illetve a művészek saját belátására volt bízva, hogy mivel kívánnak szerepelni. Ezzel együtt a bemutatott művek túlnyomó többsége csak nagyon áttételesen, vagy éppen séggel semmilyen formában sem kapcsolódott a rendezvény tematikájához.

A *Szabadság Lelkének Szobra 1992 W* esetében a mű legfontosabb aspektusa kétségtől az volt, hogy egy olyan emlékművet alakított át, amely a szocialista Magyarország és a főváros elmúlt négy évtizedének egyik legfontosabb jelképe, az előző rendszer pénzérméin, oklevelein szereplő – tulajdonképpen az ország címere és parlamentjének látképe mellett – leggyakrabban használt emblémája volt. Következésképpen a mű valamivel szélesebb visszhangot váltott ki, mint egy szokásos kortárs művészeti esemény.

A Hungarodada és Hungaromagyar Holding (rövn.: HöHöHö) által kezdeményezett és egy üzenen kívül helyezett külvárosi strand területén megrendezett két alternatív művészeti fesztivál már az új rendszer művészeti életét, és annak is az egyik legreprezentatívabb vállalkozását, a Budapest Art Expo-t vette célba. '93 tavaszán a HöHöHö az Art Expo-n is megjelent és a Liget Galéria standján, az Expo-n nem résztvevő művészek által a ren-

dezeny javára felajánlott pénzt, illetve a befizetések összszerzéséit tanúsító, és a BAE részére címzett egyéb közleményeket hordozó csekszelvényeket – úgynevezett *csekk-libriseket* – állított ki.

Az eddig említettek mellett számos más kisebb-nagyobb kiállítást, művészeti és politikai eseményt (pl. képzőművészek részvételét az MRT bojkottjában) lehetne említeni, amelyek összefüggésbe hozhatók a POLIFÓNIA által fölvetett és összegezni próbált gondolatkörrel.

A POLIFÓNIA fölvetése-feltételezése nem az volt, hogy a művészet szerepe változott meg, hanem, hogy a művészet helyzete van, vagy legalábbis lehetne átalakulóban. A felhívás ezért helyezte a hangsúlyt a társadalmi kontextusra és nem önmagában a művészetben rejlő politikumra.

A rendezvény nem titkolt szándéka volt, hogy a közönség azon részét is megszólítsa, amelyik nem jár el kortárs művészeti kiállításokra. A résztvevőknek ez óriási játéktérrel jelentett, mivel saját maguk dönthették el, mekkora és milyen közönséget céloznak meg, így az egyes projektek közt is lényeges különbségek voltak abban, hogy melyik, milyen szűk vagy milyen széles, mennyire speciális vagy mennyire heterogén közönséget célzott meg.

Vitakoznék András Gáborral – aki általánosságban inkább a kiállítótermi viszonylatokhoz közelebb álló helyszíneken létrehozott munkákat látta sikerültebbeknek¹⁰ – mert azt hiszem, minél távolabb került valami a kiállítótermi szituációtól, annál valószínűbb, hogy nagyobb és más műfajrétegzettségű közönséghez jutott el, még akkor is, ha e nézők nagy része esetleg nem mint kortárs képzőművészetet fogadta be ezeket a műveket.

Mivel a művek kikerültek a hagyományos kiállítótermi környezetből, ahol egy-egy műtárgyat óhatatlanul is egy másik mű összefüggésében, vagyis a művészet kontextusában szemlél az ember, a POLIFÓNIA lényeges mozzanata volt, hogy olyan helyzetbe hozta e munkákat, ahol azok első ránézésre nem mint művészet, hanem mint primér közlések, üzenetek vagy szituációk jelentek meg. Véleményem szerint csak ezzel összefüggésben lett volna érdemes a szimpozion hozzászólóinak azzal foglalkozniuk, hogy e művek tematikája milyen viszonyban állt az adott társadalmi kontextussal és megfordítva, mely művek voltak azok, amelyek csupán lefedték vagy behelyettesítették a kontextus adott pontját? Voltak-e olyanok, amelyek valóban átalakították, átértelmezték azt, visszahatva ezzel a választott társadalmi kontextusra? S végül összességében hány művész lépett föl a társadalomformálás igényével? Ellentétben a Körner Éva által mondottakkal,¹¹ ebbe számomra belefér, hogy a művészi gesztus ne elsősorban esztétikai, hanem priméren csak kreatív, vagy *horribile dictu*, csupán praktikus környezetalakítás legyen. Ettől ugyanis még mint példa, s végső soron akár, mint művészi program teljes értékű lehet, de persze az András Gábor által idézett Erdély-féle illetékesség kérdésének megfelelően.¹²

Utólag úgy tűnik a POLIFÓNIA előnyére vált volna, ha az esemény nem kampányszerűen valósul meg. Az egy hónapos kiállítási időtartam és a harminc helyszín tulajdonképpen kevésnek bizonyult ahhoz, hogy mindez többnek, másnak hasson, mint egy kortárs művészeti nagyrendezvény. Mégis azt gondolom, a POLIFÓNIA hatását nem a nézettségével és közönségvisszhangjával kell lemérni. Ennél jóval fontosabb, hogy az új rendszer köztéri művészete ne egy – ezúttal más politikai tartalmakkal feltöltődő, de változatlanul tovább egzisztáló hivatalos művészet legyen –, hanem egy valóban új köztéri művészet, ami társadalmisítja a mindeddig állami felségterületnek számító középületeket és köztereket.

¹ Lásd POLIFÓNIA Szimpozion 300. o.

² Lásd POLIFÓNIA Szimpozion u. o.

³ A II. Portfóliót a Liget Galériában és a Galéria 11-ben '86 májusában mutattuk be. Az *Out of East Europe: Privat Photography* című kiállítás '87 elején nyílt a Massachusetts Institute of Technology, List Visual Arts Center-ben. A Cambridge-i bemutatót követően, ezt az anyagot a New York-i Grey Art Gallery-ben, Kansasban a Salina Art Center-ben, San Franciscóban az Art Space-ben, Philadelphiában a Painted Bride Centerben, majd Portlandben a Baxter Gallery-ben is bemutatták. A '87–'90 közötti időszakban John P. Jacob számos Amerikában bemutatott kortárs kelet-európai kiállítás kurátora volt, így egyebek mellett 1990-ben a *Nightmare Works: Tibor Hajas* című, a teljes Hajas életművet bemutató kiállításnak (Anderson Gallery, School of the Arts, Virginia Commonwealth University, Richmond), vagy a *Hidden Story: Samizdat from Hungary and Elsewhere* című kiállításnak, ezt is 1990-ben a New York-i Franklin Furnace mutatta be.

⁴ John P. Jacob: "To the Editor". *Afterimage*, 1987. szeptember

⁵ Lásd POLIFÓNIA Szimpozion 304. o.

⁶ Beke László: „Műfajok és médiumok”. *Művészet*, 1979/10, 32-37. o.

⁷ Ezt annak ellenére is így látom, hogy éppen a mi munkánk volt az – Várnagy-Eperjesi: *Padló példázatok 2.* –, amelynek megvalósítását a kuratórium, talán már éppenhogy egy – szerintem legalábbis – eltűzött felelősségtudat miatt nem támogatta abban a formában, ahogy eredetileg elfogadta.

⁸ Erdély akciójáról bővebben Erdély '86-os öbúdei kiállításának katalógusában (4. o.); Major Jánosról, Perneczky Géza: *Hogy van avantgarde, ha nincsen – vagy fordítva* (első könyv 24. o. – a fejezet címe egyébként „Magyar Művészet 1900-1970 [azoknak, akik még nem hallottak róla], saját kiadás, Köln 1982); Hajas akcióiról bővebben a Magyar Műhely által kiadott katalógusban. Tóth Gábor, elek is, az Inconnu, a Lódz Kaliska, illetve Kryszkowski idevágó tevékenységéről én magam is csupán érintőlegesen írhattam a *Hidden Story – Samizdat from Hungary and Elsewhere* katalógusában, hiszen nincs „irodalma”, mi több, az események jó részét senki sem dokumentálta. Lugosi Lugo akciójának például azt hiszem, csak a felhívása létezik. A H. Sz. dunaújvárosi akciójáról egy felirat nélküli fotó található a székesfehérvári Szt. István Király Múzeum által kiadott *A H.Sz. szenvedélyes élete c.* kiállítás katalógusban (a legutolsó kép az). Farkas Gábornak a Városligetben bemutatott akciójáról fotók találhatók az Újlak fehér katalógusában, a másik '92 elején a Nagykörúton lezajlott eseményről csak egy videó maradt.

⁹ Stanislaw Ignacy Witkiewicz, közismert művészneven Witkacy

¹⁰ Lásd POLIFÓNIA Szimpozion 280. o.

¹¹ Lásd POLIFÓNIA Szimpozion 301. o.

¹² Lásd POLIFÓNIA Szimpozion 272. o.

To begin at the beginning, it is interesting to note that no real discussion took place at the symposium that actually evaluated the sequence of events. The issues raised by the participants, which were sometimes interesting, were ignored by all and we ended up taking part in a professionally uninteresting, but unfortunately recently well-known fastidiousness. Let me give an example. Péter György mentioned that of all the POLYPHONY participants only Balázs Beöthy made a suggestion that touched on an actual social issue, the fee of the participant artists, which indirectly involved the question of social existence and prestige.¹ This was, to my mind, a clever and justifiable provocation on the part of the moderator, but as time passed this remark turned out to be regarded as an unquestionable statement by all. Although there were hardly any well-grounded contributions to the discussion (let alone one based on facts), most of them being no more than impressionistic, the audience of the symposium unanimously came to believe that not only are contemporary Hungarian artists totally disinterested in the social and political issues arising from the change of the political regime but that contemporary Hungarian art has never been so boring.

Katalin Keserü came in saying that artists have nothing to do with politics and it's no use trying to compel them or to sustain such expectations, but this remark was not challenged either.²

Well, it was nine years ago that John P. Jacob, a 28-year-old artist living in NY, at the time, decided to publish a portfolio of the works of non-official East European artists. He got material from more than one hundred artists, and we Hungarians were in the position to initiate an exhibition of his collection here in Budapest, or at least somewhere in Eastern Europe. Later on, some months after the exhibition in Budapest, MIT undertook to

introduce thirty, out of the more than one hundred artists in the exhibition in the US. The collection, consisting of works of Tibor Hajas, Ivan Kafka, Zsigmond Károlyi, Milán Knížák, József Robakowski, Tomas Ruller, Gundula Schulze and others, gave a comprehensive picture of contemporary art in the region.³ At the time American critics regarded the whole of contemporary East European art as politically motivated.

This meant, to caricature it a bit, that it was a sort of late, provincial, underdeveloped, heterogeneous contemporary art, the only positive aspect of which was that it was "non-official", in US terms "underground", that is, it came into being in an oppositional position and as such it had strong political overtones. Well, this reception shocked even John, and in reply he wrote a public letter to one of the critics.⁴

In other words, East European art and politics is yet another particular chapter in the (otherwise mainly unclarified) set of problems presented by art and politics in general.

According to Júlia Klaniczay, POLYPHONY should have been organized five years ago, because surely it would have been much more political then.⁵ Once again, no one seemed to remember that "Blue Steel" (Kék Acél), was presented exactly five years ago, that is, in '89, in which incidentally many of the artists of POLYPHONY participated: Pál Gerber, Gyula Július, Balázs Kicsiny, György Kungl, János Sugár, and as a Hejtes Szomlyázó, Balázs Beöthy and myself, and then, three months later, "Blue Steel", also including Imre Bukta, László L. Révész and Gyula Várnai.

A month later an exhibition in Boston opened (and it happened to be organized in the same MIT where the East European exhibition mentioned above took place), titled "Troubles in Paradise". It was astonishingly similar to our "Blue Steel" over here. The situation was the same there in as much as it was the first time that such young artists were allowed into a big and renowned exhibition hall; artists who had been considered too young, too provocative and too I-do-not-know-what before, and their works were also intentionally political. I was there at the opening and certainly it was a success, just as "Blue Steel" had been.

What I did not like in "Blue Steel" was not so much that it was slashing a system which would have collapsed anyway, but that in my judgement the exhibition of the Budapest Gallery seemed to be a little retrospective and similar to a revival. It was the first, however, with so many artists and at such an important Hungarian exhibition hall. All in all, compared to "Troubles ...", "Blue Steel" was not as dull and almost didactically presented thematically as the American exhibition. Though I can well imagine that if "Troubles ..." really touched on neuralgic points of the American society, then it is absolutely evident to what extent the organizers had to be careful not to leave open



Hidden Story:
Samizdat from Hungary and Elsewhere
(Láthatatlan történet:
szamizdat Magyarországról és máshonnan)
Franklin Furnace, NY. 1990
részlet a kiállításból
kurátorok: John P. Jakob, Várnagy Tibor
Fotó: John P. Jakob

Hidden Story:
Samizdat from Hungary and Elsewhere
Franklin Furnace, NY. 1990
detail of the exhibition
curators: John P. Jakob, Tibor Várnagy
Photo: John P. Jakob

any other possibility for an attack, other than the conception itself. Consequently it may well be the case that I found "Troubles ..." so didactic and eventually boring, because on the one hand I was after all an outsider, and on the other hand I could sense that by Hungarian standards the material was selected in a far too disciplined, precise and purposeful manner.

All this has a lesson because there really is a huge difference between the level of thematization of social-political problems here and there. The gap may be explained by the fact that the Hungarian political system at the time was already a conglomerate in the process of disintegration. For a long time the point had not been what the important and less important political and social issues were according to the government or the public opinion, but that the political system itself was unsuitable for tackling the crisis, a crisis manifesting itself in all spheres of political and social life to an ever greater extent. This was what "Blue Steel" was about.

POLYPHONY did not thematize the problems any more for the same reason, with the difference being that in the former case the system did not function well enough any longer to address individual social problems like alcoholism, high suicide rate, low average age, high divorce rate, poverty, environment, etc. resulting from various political and economic problems, while at present the system is still waiting to function.

Most of the works exhibited on the "Blue..." exhibitions ("Blue Steel" 1989, "Blue Pencil" 1989, "Blue-Red" 1990), (Kék Acél, Kék Iron, Kék-Vörös) implied a critique of society in the classical sense of the word, although I must add to this that (except for some cases, e.g., caricature, socio-photo) in the visual arts the categories are not so clearly articulated as in literature (satire, comedy, pamphlet, etc.).⁶ But among the works exhibited in POLYPHONY there were none which could be considered a direct critique of

society, which in turn does not mean necessarily that these works were insensitive to social and political problems. Moreover, the fact that it was not characteristic of POLYPHONY that the works were sarcastic, does in itself indicate the political sensitivity of the organizers, in a period when (as we have seen in the last two or three years) political differences have easily turned into hysteria⁷. Another thing is at issue here, one of art sociology; the genres of the critique of society and their function in particular are bound to change, even fade away for a while following the changing of a political regime. (Let us admit that the once so famous Budapest jokes have little to say about the new political regime so far.)

The evaluation could have been more comprehensive and more elaborate had there been a reference to the actions realized on public squares or in public buildings in the 1960s, 1970s and 1980s, mostly illegally, of course. I have in mind Miklós Erdély's "Money with no guard" in '56, János Major's one-person demonstration at the opening of Vasarely's exhibition in the Műcsarnok in '69, Hajas' dedication action or radio-performance, in the later years Gábor Tóth's food-vending machine action at Moszkva tér or the stickers made and circulated by him and the Inconnu Group, László Lugosi Lugo's banned project at Majakovszkij Street, the actions of elek is between '86-'89 and in February 1993, that of Hejettes Szomlyázók in Dunaújtúros in '90 or the street-actions of Gábor Farkas in '91 and '92.

The list is by no means complete and in addition one might mention the fact that actions of this kind were realized by Milán Knížak in Prague in the 1960s or by the Łódź Kaliska Group in Poland in the 1980s.⁸ As I do not intend to do the job of Czech and Polish researchers, I will only describe an action of Kryszkowski as an example. The work starts on the cover of a samizdat art journal published in 1985, HOLA HOOP OLIMPISKIE Nr. 3, where on each copy some white, flour-like material was published in a small plastic bag, claiming to be the remains of Stanisław Ignacy Witkiewicz, the father of the Polish avant-garde. (The 100th anniversary of Witkacy's⁹ birth was celebrated in '85, so the 85/2-3 issue of SZTUKA magazine was also a thematic issue on Witkacy.) Readers were probably even more astonished when they browsed through the samizdat only to find the entire photo documentary of an illegal disinterment by Kryszkowski in the cemetery of the small village Jeziory, which became part of the Soviet Union not long after Witkacy's death (1939).

Assumably not every participant of the symposium would have liked this work although it was a politically powerful and characteristically East European piece. The reason why it is worth mentioning stories like that is – because the ideas put forward by POLYPHONY have their Hungarian and East or Central East European roots, even if unfortunately the symposium failed



elek is
Az állam én vagyok
köztéri akció, 1989. március
Budapest, Váci u.
Fotó: Halas István

elek is
L'etat c'est moi
public site action, March 1989
Váci Street, Budapest
Photo: István Halas

to raise awareness of that. It would be worth taking them into account to get a picture of the processes taking place in art over here in the past decades, processes which of course include our own errors and rambling about. In other words, it is first of all our task to get to know ourselves, reveal and handle our own stories, because otherwise all thoughts run into the cul-de-sac of fruitless comparison with the contemporary art of the world.

Seeking the immediate domestic antecedents of POLYPHONY one might recall the exhibition "Foreign is Beautiful – One and a Half Hundred Contemporary Hungarian Artists Against the Hate of the Foreign" organized in 1992, St.Auby's project "The Statue of Liberty's Soul" also from 1992, or the 1st and 2nd "Strand Festival Without Water and Strand Expo" in 1992 and 1993 organized on the territory of the 1st of May open-air swimming pool in Pestlőrinc.

"Foreign is Beautiful" was a political demonstration by artists. Many of them made works especially for this exhibition but the artists were absolutely free to decide on what kind of works they would exhibit. The result was that the majority of the works exhibited had little or absolutely nothing to do with the subject matter of the project.

As for "The Statue of Liberty's Soul", its most important aspect is that it transforms a monument which was one of the most important symbols of socialist Hungary and the capital city, and which is the emblem most frequently used on the coins and documents of the former system. Consequently, the work induced a somewhat more widespread effect than the usual events of contemporary art.

The two alternative festivals initiated by Hungarodada and Hungaromagyar Holding (HöHöHö) and organized on the territory of a non-working



swimming pool in the suburbs took the artistic life of the new system, namely one of its most representative projects, the Budapest Art Expo as its target. They also appeared in the Budapest Art Expo, too in the Spring of 1993; on the platform of the Liget Gallery there were cheques, so-called cheque libris, written out certifying the amount of money paid for this exhibition, addressed to the BAE, by artists not participating in the Expo.

Beside the exhibitions already mentioned one might enumerate many smaller or bigger exhibitions, artistic and political events (e.g., the artists' participation in the boycott of the Hungarian Radio and Television) that might be connected to the thoughts raised (and summed up) by POLYPHONY in some way.

The suggestion and the supposition of POLYPHONY was not that the role of art has changed but that the situation of art is or at least may be changing. That is why the call for proposals for the exhibition stressed the context, namely the social context and not the political in art itself.

The unconcealed objective of the exhibition was also to address that part of the audience which does not visit contemporary exhibitions. The participants had a huge arena of possibilities since they could themselves decide on what size and on what kind of audience they would address. Therefore between the particular works there were essential differences in how wide or how narrow an audience was, and to what extent special or heterogeneous audiences they addressed.

I would argue against Gábor András who found that in general those works were better which were realized on sites more similar to the traditional circumstances of exhibition halls.¹⁰ I think the farther away something gets from the exhibition hall the more probable it is that it will reach a big-



Strand Expo – a kabinok
bérleti díja 25 Ft-/ kabin volt,
míg az Art Expo standjainak
négyzetméter ára 4.400 Ft-/m²,
a bérelhető minimális felület 3 m²,
1993-ban.

Strand Expo –
the rental fee of the changing-cabin
HUF 25/cabin, while
the rental fee of stands at the Art Expo
was HUF 4.400/m²,
the minimum space 3 m²
in 1993.

Strandművészek fecskében –
a Strandfesztivál szervezői
(Gerhes Gábor, Lévay Jenő,
Nagy Attila, Pálos Miklós)
1992. május 1.
Május 1. Strandfürdő, Pestszentlőrinc

Open-air pool artists in swim trunks –
the organizers of the Strand Festival
(Open-air Pool Festival) and Strand Expo
(Gábor Gerhes, Jenő Lévay,
Attila Nagy, Miklós Pálos)
May 1, 1992
1st of May Open-air Pool, Pestszentlőrinc,
Budapest

ger and differently articulated audience, even if the majority of the audience probably received these works as something other than works of contemporary art.

Since these works here moved away from the traditional environment of exhibition halls where they are necessarily viewed in the context of other works, that is, in the context of art, it was an essential feature of POLYPHONY that works were put in such situations where at first sight they appeared not as art but as primary communications, messages or situations. In relation to this, and I think only in relation to this, it would have been interesting if the speakers of the symposium had touched on the question of the relation of the subject matters of these works to the given social context and vice versa. That is, it would have been worthwhile to discuss the question of which works only covered or replaced the given point of the context and which were the works that transformed, reinterpreted it and consequently had an effect on the context. In contrast with the opinion of Éva Körner¹¹ I think that artistic gestures may be not primarily aesthetic but “only creative” or “only practical” transformations of the environment. Since as example or as gesture and, in the last analysis, as artistic program, it may still be valuable (of course only in accordance with Erdély’s notion of competence, quoted by Gábor Andrási)¹².

Looking back, it seems that it would have been fruitful for POLYPHONY if the event had not been realized, to put it sharply, as a campaign. All in all, the more than thirty days and the nearly thirty places proved to be too few and POLYPHONY did not manage to be something more, something different than a big contemporary artistic project. I think the effect of POLYPHONY is not to be measured by how many people visited it and by what sort of reaction it induced. I think it is far more important that the public art of the new system should not be a continuation of official art, this time filled with different political content, but a really new public art which changes the public buildings and the public places, until now standing under state control, into parts of the society.

¹ See POLYPHONY Symposium p. 301

² See POLYPHONY Symposium p. 301

³ “Portfolio II” was presented in the Liget Gallery and in Galéria 11 in May 1986. The exhibition “Out of East Europe: Private Photography” was opened at the beginning of 1987 at the List Visual Arts Center, Massachusetts Institute of Technology. Following its premiere in Cambridge this material was shown in Grey Art Gallery, New York, Salina Art Center, Kansas, Art Space, San Francisco, Painted Bride Art Center, Philadelphia and Baxter Gallery, Portland. Between 1987 and 1990 John P. Jacob was the curator of many contemporary East European exhibitions shown in the United States, among others “Nightmare Works: Tibor Hajas”, the exhibition that in fact presented virtually the entire Hajas oeuvre (Anderson Gallery, School of the Arts, Virginia Commonwealth University, Richmond) and the exhibition “Hidden Story: Samizdat from Hungary and Elsewhere”, which was presented by Franklin Furnace, New York also in 1990.

⁴ John P. Jacob, “To the Editor”, *Afterimage*, September 1987.

⁵ See POLYPHONY Symposium p. 305

⁶ See Beke, László, “Genres and Media”, *Művészet* 1979/10, pp. 32–37.

⁷ I think so even in spite of the fact that it was exactly our work, Várnagy–Eperjesi: “Floor Parables 2”, which was not supported by the advisory board in the form that was originally accepted, due to perhaps an exaggerated feeling of responsibility on the board’s part.

⁸ Erdély’s action is described in detail in the catalogue of Erdély’s exhibition at Óbuda (p. 4), János Major’s in Géza Perneczky’s *How Can There Be Avant-garde If There Is None – Or Vice Versa* (Vol. I, p. 24) in the chapter “Hungarian Art 1900–1970 (for those who have not heard about it) Cologne, 1982”; Hajas’ action in the catalogue published by Magyar Műhely. I could only touch on the related activities of Gábor Tóth, Elek is, Inconnu, Łódź Kaliska and Kryszkowski in the catalogue of “Hidden Story – Samizdat from Hungary and Elsewhere” as nothing has been published about it, furthermore, most of the events have not been documented. I think only the appeal remained from Lugo’s action. The Dunaújváros action of the H. Sz. is documented by a photograph without caption in the catalogue of the exhibition “The Passionate Life of H. Sz.” published by the Museum King Saint Stephan, Székesfehérvár, (it is in fact the last picture). Photos of Gábor Farkas’ action in the City Park are to be found in the white catalogue of Újlak; as for the other event on the Grand Boulevard, as far as I know only a video remains.

⁹ Witkacy was the pseudo-name of Stanisław Ignacy Witkiewicz.

¹⁰ See POLYPHONY Symposium p. 281

¹¹ See POLYPHONY Symposium p. 305

¹² See POLYPHONY Symposium p. 273

Majdnem egy időben a budapesti POLIFÓNIA-val a bukaresti és a tallinni Soros Központok is megrendezték a maguk éves kiállítását. Noha Bukarestben *Ex Oriente Lux* címmel a videoinstalláció volt a téma, ez sem nélkülözte a társadalmi vonatkozásokat: társadalmi jelentősége volt eleve a kiállítás tényének, annak, hogy a világtörténelem első „mediális forradalmának” országában, mely viszont a high-technology széleskörű elterjedtségével nem éppen dicsekedhet, mégis videobemutatóra került sor. Különösen jól szerepeltek a romániai magyarok (első díjat nyert Egyed Judit), s a kiállítás jellegzetesen kelet-európai mivoltára utal, hogy Antik Sándor installációjába egy Dacia gépkocsi ablaktörlőjét építette be. Ezt a mozzanatot csupán azért említtem, mert valamivel korábban a budapesti Képzőművészeti Főiskolán dolgozó Mariele Neudecker német–angol művésznek javasolta ugyanezt a megoldást valaki. (Nem volt egészen igaza, a több mint egy évtizeddel ezelőtt a Budapestre látogató Kányádi Sándor költőnek: ő azt mondta, hogy nincs semmi létjogosultsága Erdélyben a pop artnak és a hasonló nyugati irányzatoknak. Ha ugyanis megvalósulna Kolozsvárott egy Chamberlain-féle autóróncs-szobor, azonnal széthordanák belőle a még használható alkatrészeket.)

Az észti fővárosban is felmerültek hasonló problémák, de számunkra már kevésbé transzparens módon. Autóról itt is volt szó – a bejárat fölött, az első emelet magasságába emelt, zöld neoncsővel kontúrozott, fekete állami kocs (Zil? Csajka? Volga?) formájában (Toivo Raidmets). Leleményes bar-kácsmunkát is láttam – ahogy az első díjas Mant Viljus időzítette látszólag rendszertelenül felvillanó vakuit, melyekkel közismert, halált ábrázoló fényképeket vetített a falra. Természetesen nem ezek a művek voltak nehezen érthetők, hanem a fiatal észti művészek körében gyakran hallható érvelés: „a



szovjet rendszerben csak absztrakt művészetet lehetett csinálni, most végre lehet a társadalmi problémákkal is foglalkozni!” Meglepő, ha arra gondolkunk, hogy Magyarországon az absztrakt művészet hosszú ideig a szocializmus ellenségének számított. És az is különös, hogy feltűnően jó avantgárd művészetet lehet látni tallinni középületekben, bankokban, sőt még akár hal-kereskedésben is. Ezzel szemben milyen az a társadalmilag releváns művészet, amelyet a fiatalok szorgalmaznak?

Az egyik jellemző művet – „installációt” – két fiatalember (Jaan Jaanisoo – Jaan Toomik) hozta létre a középkori vár e századi kazamatájában. A látogató csak egyedül, saját felelősségére járhatta be a hosszú folyosót egy keskeny pallón, mely alatt gyanús, mocskos víz csillogott. Én csak a folyosó feléig jutottam el, mert a továbbhaladástól elment a kedvem. Mint később kiderült, jól is tettem, mert hamarosan véget ért volna a palló, és úgy jártam volna, mint egy másik látogató, aki nyakig merült a hideg és koszos vízben... (mint műalkotásban...).

A másik projekt (Peeter Laurits – Herkki-Erich Merila) abból az alkalmából született, hogy az észti parlament éppen akkoriban tárgyalta a prostitúció esetleges legalizálásának kérdését. A terv szerint a kiállítás időtartama nyilvánosházat hoztak volna létre egy közterületen állomásozó villamosban (vagy autóbuszban?) – mint műalkotást... A fővárosi önkormányzat a tervet nem engedélyezte, így a kiállítás a betiltás körülményeit dokumentálta, interjúkat vetített stb. A megnyitón két ifjú hölgy is megjelent az illető foglalkozási ágat képviselve, erotikus táncot mutatva be. Utána egy nagyhangú rádióriporter igyekezett a közönséget szóra bírni. Elég kínos volt...



Toivo Raidmets
ZIL és zöld neon szőnyeg 1993

Toivo Raidmets
Automobil ZIL and Green Neon Carpet
1993

Jaan Jaanisoo, Jaan Toomik
Itt jártam – Jaanisoo + Toomik
1993

Jaan Jaanisoo, Jaan Toomik
It was me here. Jaanisoo + Toomik
1993

A budapesti POLIFÓNIA szervezői nem mentek bele hasonló zsákutca, ám néhány tervet mégiscsak visszautasítottak. A „betiltás” és a „cenzúra”, valamint az udvarias eltanácsolás között elég széles a skála, ennek megfelelően elég eltérő volt az érintett művészek reagálása is. Megvalósulhatatlannak bizonyult Július Gyula javaslata, aki Marcel Duchamp halálának évfordulóján becsukatta volna az összes múzeumot és egyéb kiállításokat Budapesten. (Nem rossz, de ha már egyszer a múzeum „a művészet temetője”, miért éppen „halottak napján” ne lenne nyitva? „Amúgy mindig a többiek halnak meg” – íratta Duchamp a saját sírkövére.) Nincs tudomásom arról, hogy mit akart dr. Máriás Béla megvalósítani a Clark Ádám téren, szórólapján mindenestre közölte, hogy „A társadalom betiltja művem”, ezért „1993. november 30-án kiáll nem engedélyezett művének helyére”, nyilván néma tiltakozásként, hiszen ezek után szerinte a „POLIFÓNIA = CSEND”. („A hallgatás túl van értékelve” – mondta Joseph Beuys, ugyan nem dr. Máriásról, de Marcel Duchampról.)

A legnagyobb szabásúbbnak a meg nem valósított művek közül St. Auby Tamás, a Telekommunikáció Nemzetközi Paralel Uniója (TNPU) V. diszpécser *Szép sötétség (variáció 2)* című, Beöthy Balázs ötlete nyomán kidolgozott projektje bizonyult volna. Grandiózus, mégpedig kicsinységében, sőt semmisségében grandiózus terv, melynek megvalósulása esetén 24 másodpercre sötétségbe (mint műalkotásba) borult volna egész Budapest. Nyilván felmerült volna néhány technikai nehézség (kórházi elektromos hálózatok, biztonsági berendezések, számítógépek stb. leállása), nyilván pánikhangulat keletkezhett volna, ha nincs erre a pár másodpercre a lakosság előre felkészítve, és nyilván ilyesmikre – meg a Fővárosi Elektromos Művek feltehetőleg elutasító magatartására hivatkozva zárkóztak el a tervtől a Soros Alapítvány munkatársai is. Cserébe viszont a megtakarított energia ellenértékéből fele-fele arányban részesedett volna a Vakok és Gyengénlátók Országos Szövetsége és – honoráriumként – a POLIFÓNIA-ban résztvevő művészgárda. (Nem tudom, forintértékben kifejezve mit jelent 24 másodperc a főváros energiaháztartásából, de gyanítom, hogy nem kevés.)

Hasonló, az egész lakosságot érintő művészeti tervekkel egyre gyakrabban találkozhatunk, különösen ahogy közeledünk a világkiállítás felé. Bizonyos önkormányzati testületek bizony nem túl lelkesek, amikor Bachman Gábor, Vidovszky László és mások több éve futtatott „szirénakoncert”-terve szóba kerül – tartanak ugyanis az esetleges riadalomtól. Valamivel jobb a fogadtatása Llorenç Barber poszt-Fluxus zeneszerző harangkoncertjének.

A Bartók '32 Galéria – amikor St. Auby volt a vezetője – már valósított is meg hasonlóan az egész fővárost érintő tervet, *A Szabadság Lelkének Szobra 1992 W*, Lorrensy Júlia javaslata alapján, a Budapesti Búcsú alkalmából. A társadalmi kontextus szempontjából talán nem is az volt a leglé-

nyegesebb, hogy a gellérthegy Felszabadulási Emlékmű lepelbe burkolása (szó szerinti „leleplezése”) során az egész főváros akarva-akaratlanul is állást foglalhatott az 1945 utáni magyar történelem egyik legfontosabb politikai emlékművével kapcsolatban, hanem az ellenséges közönségviszhangokra reagáló akció. Sajnos, kevesen vették tudomásul a felhívás lényegét, miszerint, az „és mindezt az adófizető polgárok pénzén!”-típusú acsarkodások hangoztatói – és nemcsak ők – visszakövetelhetnék volna pénzüket – azt a néhány fillért, amely az *SzLSz 1992 W* költségvetéséből egy főre esett. (Gazdasági vonatkozásaiban egyébként az *SzLSz 1992 W* összehasonlítható a *Szép sötétség* 24 másodpercének anyagi vonzataival is.)

Legfigyelemreméltóbb azonban, hogy a *Szép sötétség (variáció 2)* projekt visszautasítása nem gazdasági, nem politikai vagy akár tömegpszichológiai okokra hivatkozott, hanem esztétiko-jogi argumentumra. Ugyanis a Soros Alapítvány illetékese azt közölte a diszpécserrel, hogy – akárcsak Eperjesi és Várnagy – ő „sem csinált semmit”. (Lásd Párta Vera, a TNPU archivistája kommentárja a *Szép sötétség (variáció 2)* projekthez, közölve a jelen kötetben, ugyanis a POLIFÓNIA rendezői elálltak ugyan a terv megvalósításától, azonban – önmagukkal kissé ellentmondásba keveredve – a kommentár utólagos publikációjához hozzájárultak. [Ha ezt a döntésüket mégis visszavonták volna, természetesen az én jelen írásom érthetőségét is csorbítaná. – B. L.] Az Illetékes figyelmét azonban nyilván elkerülte, hogy pontosan ez a „semmi” még tisztábban valósította (volna) meg St. Auby koncepcióját. Nem beszélve arról, hogy a „szép sötétség” már egy 1970-ben realizált, hasonló című műben is valóban létező megjelenítése volt a semminek, továbbá a vakok motívuma kulcsfontosságú volt a szerző *Kentaur* című filmjének is, jelen esetben a TNPU *Művészeti Sztrájk 1990–93*-nak is tökéletesen megfelelt volna (mert mi más is lenne egy áramszünet, mint a sztrájk speciális formája?), sőt, meg nem valósulva éppúgy, vagy talán még jobban megfelelt, mert így még a TNPU legádázabb ellenségeiben sem merülhet fel az esetleges sztrájk törés vádja.

A Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központjának POLIFÓNIA kiállítása nyilván helyesen vetette fel a kérdést, amikor a változó közép-kelet-európai régióban társadalmi kontextusba ágyazott művek megszületését szorgalmazta. Egy olyan országban, ahol évtizedeken át megszokott volt, hogy a politikai vélemény a művészetben áttételesen, absztraktan vagy ironikusan fogalmazódik meg, természetes, hogy a művészek nehezen találják rá az új tematikára. Ugyancsak új témának számít nálunk a nemzeti identitás vagy a természettel való új kapcsolat keresése is (lásd a *Természetesen* című kiállítást), de az is nyilvánvaló, hogy ha már a társadalmi-politikai tematikában oly nagy a hiány, ezt az űrt a TNPU projektje remekül kitöltötte (volna). A POLIFÓNIA eredeti címe is így hangzott: *Nyilván*.

Almost simultaneously with the Budapest POLYPHONY exhibition, the SCCA offices of Bucharest and Tallinn also organized their annual event. Although the topic of the Bucharest exhibition, entitled "Ex Oriente Lux", was video installation, this exhibition also had political relevance. The fact itself that in the country of the first "media based revolution" – where, on the other hand, hi-tech is less than widespread – they had a video presentation which is significant from a political point of view, too. Rumanian Hungarians were particularly successful (Judith Egyed won first prize), and the East-European character of the exhibition appears in the fact that in his installation, Sándor Antik used the windscreen wiper of a Dacia automobile. I mention this only because somewhat earlier, German-British artist Mariele Neudecker, working at the Hungarian Academy of Fine Arts, Budapest was also advised to do the same. (Sándor Kányádi, the poet, on a visit to Budapest more than ten years ago, said that pop art and other Western types of art have no proper ground in Transylvania, because if somebody built a car-wreck statue in Chamberlain's manner in the city of Cluj/Kolozsvár, the usable parts would be stolen in no time.)

In the Estonian capital similar problems emerged, but those were less transparent to us. They too, had a car – above the entrance, at the level of the first floor there hung a black government car (Zil? Chaika? Volga?), contoured with green neon tubes by Toivo Raidmets. I also saw some nice and inventive handicraft – e.g. by Mant Viljus who timed his flashes to flash at seemingly irregular intervals, and with them, he projected well-known photographs of death on the wall. Of course these works were not the ones that were difficult to understand. It was the argument young Estonian artists quite often make that was difficult to grasp. They usually say: "Under the Soviet regime artists could only make abstract art. Now, at last, we can deal with social and political problems!" It is all the more surprising if we remember that, in Hungary, for a long time, abstract art was considered an enemy of socialism. It is also strange that one can find surprisingly good avant-garde art in many public buildings, banks and even fishmonger's shops of Tallin. But what is the socially and politically relevant art that the young artists demand like?

One of the characteristic works – "installations" – was created by two young men (Jaan Jaanisoo – Jaan Toomik) in a 20th century casemate within the castle which was built in the Middle Ages. Visitors were only allowed to walk along the long corridor by themselves and at their own risk. They actually had to walk along a narrow board, under which there glittered some suspicious and filthy water. I only went as far as about half of the corridor, because I did not feel like going any further. Later it turned out that I had been right, for I would only have reached the end of the board, and

would have fallen into the cold and dirty water (the work of art...) – which had already happened to another visitor.

The other project (by Peeter Laurits – Herkki-Erich Merila) was motivated by the fact that at the time of the exhibition, the issue of legalizing prostitution was being discussed in the Estonian parliament. The artists were actually planning to make a brothel in a tram wagon (or a bus?) standing in a public area – as a work of art... The city council did not give them permission, so they documented the conditions of the council's banning the project. They showed video interviews, etc. At the opening ceremony, there were two ladies representing the given trade, and they performed an erotic dance. Then a boisterous reporter tried to get the audience to say something. It was rather embarrassing...

The organizers of the Budapest POLYPHONY (originally the title of the exhibition was to be "Obviously Public") avoided such traps, yet, they also turned down some of the projects. There is a wide range of rejection extending from "banning" and "censure" on the one hand and a polite way of turning down a project on the other, and accordingly, the artists also reacted in different ways.

The project put forward by Gyula Július proved unfeasible. He wanted to celebrate the anniversary of Marcel Duchamp's death by having all the museums and exhibition halls closed in Budapest. (This is not a bad idea, but once the museum is the "cemetery of art", why should it not be open on the "All Souls' day"? "It is always others who die, anyway" says Duchamp's epitaph.) I do not know what Dr. Béla Máriás wanted to do on Clark Ádám Square, but on his leaflet he says "Society bans my work", therefore, "on November 30, 1993, Dr. Máriás stands in the place of his non-permitted work. Obviously, this is a gesture of silent protest, because after all this he thinks that POLYPHONY = SILENCE. ("Silence is overestimated," Joseph Beuys said – of course, not about Dr. Máriás, but about Marcel Duchamp.)

II. Moszkva tér 6.

NOVEMBER 25. CSUTORTOK RUDESS FALL
NOVEMBER 26. PONTÉK PALERMO BOOGIE GNAG
NOVEMBER 27. SZOMBAT ANDERSEN
NOVEMBER 28. VASÁRNAP BRILLANTIN ROCKIN ROLL
HÁZELJ
NOVEMBER 29. HÉTŐRŐK DSGO
NOVEMBER 30. KEDŐ HEVÉI TAMÁS ÉS JAHASZ
LÁSZLÓ HEY YOU JU HE
NOVEMBER 31. SZEPDA ST. MARTIN

ATELLA ARTISTS

33 88 Tilos az Á – Fragile- és ef Zámbo
 H. D. B. Ánczart
 33 88 Tv 1 – Rassicjék (Godard)

Megnyílt az első
Afrika Tánciskola
 heti 2x2 óra durva mozgás!
 Andrassy út 68. H.-Cs. 17.00-19.00

POLIFÓNIA
 A Soma Alapítvány éves kiállításának rendezvénye
 A városalumni polifónia. A városalumni hetilapja művészet.
 De én is polifónia. Mindenki művészet.
 Már nagy hallgatókban is művészet.
 Már nagyon nagy hallgatókban is művészet.
 Még magam is művészet.
 Műt.

Ízasm vagyok, hogy ti ne fázzatok
 1993. november 30-án 18 órakor kiáll
 nem engedélyezett művészet helyére,
 dr. Mária a Nulla téren
 (Clark Ádám tér)
 Polifónia + csodák



A Magyar Filmi

A GORILLA

Színes, német-jugoszláv film, nov

32 Snoblesse oblige 1993. november 25. magyar narancs

Hirdetés a Magyar Narancs
 politikai és kulturális hetilapból,
 1993. november 25.

Advertising from political and cultural
 weekly, Magyar Narancs,
 November 25, 1993

Of the unrealized projects, the one entitled “Beautiful Darkness (variation 2)”, proposed by Tamás St. Auby’s dispatcher of IPUT, (International Parallel Union of Telecommunications) would have been of the largest scale. The original idea belongs to Balázs Beöthy. Grandiose in its minuteness or even nothingness, according to the plan, for 24 seconds of darkness (as a work of art) would have fallen upon Budapest. Obviously, technical difficulties would have emerged (stopping electronic circuits of hospitals, security equipment, computers etc.), and panic could have struck the population, if they had not been warned. No doubt, these – and the probably negative response from the Budapest Electric Company – were the reasons why the Soros Foundation also rejected the plan. In return, however, half of the amount of the money saved by switching off electricity would have been given to the National Society of The Blind And Visually Impaired, and the other half would have been paid to the participants of POLYPHONY. (I do not know how much the HUF value of 24 seconds of the total consumption of the capital is, but I guess it is quite a lot.)

Similar projects, extending to the entire population are becoming more frequent, especially now that we are getting closer and closer to the World Expo '96. Certain municipal bodies show little enthusiasm when an old plan put forward by Gábor Bachman and László Vidovszky and others comes up, namely, that of the “syren-concert”. They are afraid of the panic that might strike. The bell-concert of post-Fluxus composer Llorenç Barber, is just a little more welcome.

When its director was St. Auby, the Bartók '32 Gallery did put through one of those projects extending to the whole of the capital. It was the “Statue of Liberty’s Soul 1992 W”, at the suggestion of Júlia Lorrensy, to celebrate the Budapest Wake. From the point of view of the social-political context, probably it was not even the most important fact that putting a sheet around the Statue of Liberty made it possible for the entire capital to actually take their stand for or against one of the most important memorials to the history of Hungary after 1945. What was more important was the reaction of the artist to the public’s negative response to the project. Unfortunately, only very few people understood the meaning of the manifesto which said that those who indignantly voice opinions like “...and all this from the money of the tax-paying citizens ...” – and not only them – could have asked for their money back. (The several fillers that were their per capita share of the budget of “Statue of Liberty’s Soul 1992 W”). From a financial point of view, “Statue of Liberty’s Soul 1992 W” can be compared to the 24 seconds of “Beautiful Darkness”.

The most important fact, however, is that the “Beautiful Darkness (variation 2)” project was rejected not on financial or political grounds, or not



even on the grounds of mass psychology, but it was turned down on aesthetico-legal grounds. The Person in Charge at the Soros Foundation said to the dispatcher that – “just like Eperjesi and Várnagy” – he did not do anything. (See: commentary to “Beautiful Darkness (variation 2)” by Vera Párta, archivist of IPUT, published in the present volume. Although the organizers of POLYPHONY rejected the project, they – slightly contradicting themselves – agreed to publish the commentary. Of course, if they had not done so, the present essay would be less understandable. – L. B.) It must have escaped the attention of the Person In Charge at the Soros Foundation that this “nothing” would have realized St. Auby’s concept even more clearly. Not to mention that in 1970, “Beautiful darkness” was already realized in a project with the same title, and it was the really existing presentation of this “nothing”. Furthermore, blindness was a key motive in “Kentaúr”, a film made by the same artist. Darkness would also have fitted perfectly into the IPUT project of the Art Strike 1990–93 (for what is blackout if not a special form of strike?). What is more, remaining unrealized it fits at least as well, or maybe even better, because thus, not even the most ardent enemies of IPUT can accuse them of blacklegging.

The Soros Center For Contemporary Arts obviously touched upon the right issue when they tried to promote the creation of works embedded in the socio-political context of the changing Central and East European region. In a country where for several decades everybody was accustomed to political opinion being expressed in art in an indirect, abstract or ironical manner, it is only natural that artists have difficulty in finding new themes. National identity and trying to establish our new relationship to nature (e.g. the exhibition entitled “Naturally”) are also new themes in our region, but it is also obvious that once there is such a shortage of socio-political themes, the project of the IPUT (would have) filled this gap perfectly. As the original title of POLYPHONY said: “Obviously”.

A Szabadság Lelkének Szobra Projekt
(SzLSzP 1991 W)
Lorrensy Júlia javaslata alapján

The Statue of Liberty’s Soul Project
(SLSP 1991 W)
Conceived by Júlia Lorrensy

Dokumentáció / *Documentation*



BEÖTHY Balázs

Szaküzlet a szaküzletben

installáció

Írók Boltja Könyvesbolt

Budapest, Andrássy út 45.

1993. november 1–5., a művek dedikálása november 4-én

„Sohasem szerettem bemenni egy hentesüzletbe, de fényképen mindig különös hatást gyakorolt rám.” K. I.

„Életemben először loptam könyvesboltban.” P. I.

„Hátat fordítottam az eladónak, és mind a 11 görög mitológiába beírtam a nevem.” G. S.

Rejtett definíció

asszimilációs gyakorlat

Arra kértem művészeket, művészettörténészeket (felhasználva a megnyitók kínálta nyilvánosságát), hogy egy megadott hétfőn hívjanak fel egy adott telefonszámot, és hagyjanak rövid, anonim művészetmeghatározást az ott elhelyezett üzenetrögzítőn. A nap folyamán én is felhívtam ezt a számot és hagytam egy definíciót. Az akciót egy héttel később megismétltem.

Shop within the Shop

installation

Writers' Bookshop

45 Andrássy Street, Budapest

November 1–5, 1993, book dedication on November 4

“I have never liked going to the butcher's, but it always had a strange effect on me when I saw it on photographs.” K. I.

“It was the first time in my life that I stole something in a book shop.” P. I.

“I turned my back to the shop assistant and wrote my name into all eleven Greek mythologies.” G. S.

Implicit Definition

an exercise in assimilation

I asked artists and art historians – using the publicity offered at openings – to call on Monday, the first working day of the week, a certain phone number and to leave a short, anonymous definition of art on the answering machine. During the day, I myself called the number and left a definition. I repeated this action a week later.

A könyvespolc egyik polcán elhelyezett könyvjúdoncságokra egy fotó részletét hordozó védőborító kerül. A borítók összessége puzzle-szerűen egy képet ad ki.

A képen St. Auby Tamás javaslata alapján, egy hús-hentesáru üzlet enteriőrjének részlete látható.

A fotó méretarányos, illeszkedik a könyvesbolt perspektívikusan felfogott belső terébe.

Arra szeretném kérni a nézőket, hogy lehetőség szerint ne térjenek el a könyvesboltban általánosan elfogadott viselkedési normáktól. Ennek érdekében a *Szaküzlet a szaküzletben* az alábbi lehetőségeket kínálja.

- A nézőnek lehetősége van a borítóval ellátott példányok mögül könyvet választani (a könyvek elhelyezkedését a polcokon a helyszínen kifüggesztett táblázat mutatja). Ezáltal a kép sajátos térbeli struktúrát nyer.
- Ugyanígy lehetőség nyílik a borítóval ellátott könyvek megvásárlására. Ekkor a kép töredékessé válik, esetleg eltűnik.
- Természetesen lehetséges a képről tudomást sem véve máshonnan választani könyvet.

The new books placed on a shelf of the book shop are covered with dust-jackets each showing part of a photograph. It is like a puzzle, the books together give the whole picture.

In the picture – based on a suggestion by Tamás St. Auby – we see the interior of a butcher's shop.

The photo is scaled one to one, and it fits into the perspective of the interior of the book shop.

I would like to ask the audience to keep to the accepted norms of behaviour in a book shop. In order to facilitate this, the "Shop within the Shop" offers the following possibilities:

- The viewer is allowed to choose books from among those covered with a dustjacket (the placement of the books on the shelf can be read off the maps hanging there). Thus the picture receives a peculiar spatial structure.
- There is also the possibility of buying the books covered with dust-jackets. So the picture becomes fragmentary and possibly disappears.
- Naturally it is possible to ignore the picture altogether and to choose any other book.



Szaküzlet a szaküzletben
Második napi állapot

Shop within the Shop
Second day's stage

Harmadik napi állapot

Third day's stage





Szaküzlet a szaküzletben

Hatvan borító hatvan könyvön, színes xerox, papír,
(eredeti fotó: Ama Amal), első napi állapot

Shop within the Shop

Sixty covers on sixty books, color xerox, paper,
(original photo by Ama Amal), first day's stage

Művészet fn. 1. ~ az, ami nem fáj. 2. ~ adóalapsökkentő tényező. 3. Mindaz a többlet az emberben, ami formát keres. 4. ~ engem közelről, szakrális és személyes szempontból érdekel. 5. ~ olyan egy mondatban meghatározhatatlan dolog, mint például a hit, tárgya, formája, tartalmi milyensége állandóan változik, végleges definíciója lehetetlen, leginkább egy vajaskenyérré hasonlít. 6. A ~ az, ami kijön. 7. Nem én találtam ki, hanem O. M. 1967-ben: „A ~ nem foglalkozás, hanem életforma, örömteli módja annak, hogy ember légy.” 8. A ~ meghatározhatatlanság. 9. A ~, az más. 10. Hallo, ~ ? Kapcsold be a tévét: ott van minden aktualitás, frissesség eltemetve. 11. *¹ 12. Szívesen mondanék egy egymondatos definíciót a ~ról ha lenne, de mivel nincs, azt idézem, amit a nagy W. néhány évvel ezelőtt a grafikájára írt: „A ~ se nem ez, se nem az, hanem, amit én csinálók.” 13.² ... önmagát jellemzi. Továbbra is eldönthetetlen, hogy ez a virágzás diadal, vagy bukás. 14. Továbbra is eldönthetetlen azonban, hogy ez a virágzás diadal, avagy bukás. 15. Továbbra is eldönthetetlen azonban, hogy ez a virágzás diadal, avagy bukás. 16. „Itt nem fog eldőlni semmi, de az erőket megpróbálni a döntéshez csakis itt lehet.” 17. (CS. T. galériás-ügyben ama aggodalmának ad hangot, hogy úgy jár, mint ahogy a régi magyar mondásban van: két szék között a padlóra esik. Kritikus barátja biztatja: mindig van egy harmadik szék.) Mi tehát a ~ ? Két szék között a harmadik. 18. „Wie eindringlich sein künstlerisches denken und handeln auf die konkrete wirklichkeit ausgerichtet war, illustriert seine vorliebe für einfachste und geringste materialen.” (A szöveg felolvasója egy szót sem tud németül.) 19. Menekülés a semmi felé. 20.* 21. Nem lehet egyszer sem ugyanabba a ~be lépni. 22.* 23. A ~ értékálló, három és fél dimenzióra kiterjedő szellemi ingatlanegyüttes. 24. A. „Mind a műtárgy a műtárgyfogalom új definíciója kell, hogy legyen.” B.) Az a műtárgy, ami minimális analógiás viszonyban áll a jelennel, tehát minél inkább az érthetőség határát közelíti meg, a jövőre irányul és félreérthető...³ 25. ~ meghatározás? Aktuális ~ meghatározás? Aktuális nincs. Van érzéki semmi sok pénzért, vagy szigorú érzékiség és szabálytalan szabályrendszerek életre-halálra. Aktualitás nincs, csak örök igazság. 26. A ~ olyan, az esztétikáról szóló nyelv, melynek paradigmái állandóan bővülnek illetve/és változnak, ily módon befogadásához a legjobb nyelvtanár az intuíció (vigyázat: az ízlés, az egyéni ideálok, olykor gátolják a befogadót). Az alkotás az más tézisa: kis invenció, kis bátorság, meggyás. 27. A ~ az, ami a világot nagyobb sebességre kényszeríti, méghozzá a titokleplezés terén. 28. Sohasem gondoltam, hogy a művészet más, mint egy telefonüzenet. 29. És képzeljük el, amint S. R. lekuporodik, térdén a Nyugat palackjával, s türelmetlenül, de biztos, rezzenéstelen kézzel pakolja, rakosgatja, szöszmötöli bele Kelet isteneit, démonait; formát, szellemet, történetet és érzelmeket tapaszt egymáshoz az üveg belsejében, abban a burokból, amely persze mindig kisebb, mint ami belekerül, szűkösebb annál, mint ami már benne van, de talán éppen ez a ~. 30. Kedves B., rájöttem, hogy nem tudom mi a ~. Nem tudnám például megmondani, mi nem ~, s ez minden definíció csődjé. De itt van néhány dolog, amit jellemzőnek tartok mindarra, ami jó ~-tel eddig találkoztam: 1. Vágy nélküli érzékiség. 2. A képzelet játéktere. 3. Rögzíthetetlen jelentésű jel. 4. Valami bent is levés – kívül is levés; megközelítőleg: transzcendencia. 5. Közösség csináló élmény. 31. Das Wesen der ~ ist die Irrationalität. 32. Kénytelen vagyok elárulni a nevemet: B. L. vagyok, szerintem a projektnek csak így van értelme, egyébként pedig, ami a definíciót illeti, én tudom, mi az a művészet, csak nem mondom meg neked. Szervusz, viszontlátásra. 33.* 34.* 35. A ~ dolga, hogy megnevelje az életünket, segítsen élni. Felemeljen. Persze ez még nem vallás, nem hit. 36. (Légy szíves, a legrövidebb meghatározást kétszer közöld!)* 37. A ~ a lélegzet, a vér, a víz, a ~ a művészek. 38. Nem tudom, mi a ~, valószínű, hogy soha nem is fogom megtudni és miután már eleget törődtem vele, hogy rájöjjenek, hogy mi ez, most már teljesen kiszálltam a dologból és nem is érdekel, hogy ki, mit, minek, miért nevez ~nek. A rosseb ott egye meg az egészet, utálom mint a szart. 39. A good time you wanted too much. [Jó érzés, amit túlzottan akartál]. 40. A ~ről annyit, hogy azt sohasem fogod definiálni. 41. Térkép, amin csak zsákcák vannak. 42. Valóságos állapot. 43. Téves. 44. 1994. január 24-én, valamivel éjfél előtt kérdésemre a következőket tudom válaszolni: számomra jelen pillanatban a ~ kihangosított koncept. A kihangosított koncept pedig, biológiai síkra emelt instrumentális transzcendencia. Egy magnóról hallottál, ugye megértés engem? 45. ~ most? Az egyén tranzitív helyzetének kohézív meghatározója másokban. 46. Egy félkész jó mű többet ér, mint egy elkészült rossz. 47.* 48. A ~ egyre inkább a kultúráról szól és nem a ~ról. 49. Azt gondolom, hogy a ~-et legjobban műtárgyakkal lehet definiálni, ezek a definíciók, amik egy-egy műtárgyba vannak kódolva a lehető legsokoldalúbb, legkomplexebb definiálási ~-nek, ugyanakkor azt gondolom, hogy az aktualitások miatt érdemes lenne szűkíteni valamilyen irányban a ~ definiálását, és én javasolom azt, hogy a ~ és a pénz relációját próbáljuk meg definiálni, és kérlek, hogy hívj vissza egy ilyen definícióval a 226-05-38 telefonszámon. 50. A ~ az, amit meg szeretnék neked fogalmazni. 51. Ha a ~ még ma is él, akkor az csakis a gerinces művészkönyv lehet. Ez pedig nem más, mint híd a könyvdesign és a festészet között. 52. Itt az 1349-946-os előfizető üzenetközvetítője beszél. Az alábbi rövid meghatározás rögzítését kérem. Betűzőm m, mint Mátyás, ű, mint Ubul, v, mint Vilmos, e, mint Elemér, sz, mint Szilvia, e, mint Elemér, t, mint Timea. Tájékoztató...⁴ 53. ...⁵ 54. Jó estét kívánok, az üzenetközvetítő vagyok; az 1349-946-os előfizető az alábbi rövid ~ meghatározás rögzítését kéri, betűzőm: m, mint Mátyás, ű, mint Ubul, v, mint Vilmos, e, mint Elemér, sz, mint Szilvia, e, mint Elemér, t, mint Timea. Tájékoztatóként megadjuk a nemzetközi távbeszélőforgalomban használt betűzési eljárások közül a német, az angol és a francia nyelvű változatot is: k, mint Konrád, u, mint Ulrich, n, mint Norbert, sz, mint Siegfried, t, mint Teodor, a, mint Alfréd, r, mint Robert, t, mint Tom. A, mint Amsterdam, r, mint Róma, t, mint Tripoli, e, mint Edison. 55. Műtárgyak és kommentárok által definiált tevékenység, egyike a legrosszabbul fizetett, ezért a legnagyobb alázatot követelő tevékenységeknek. 56. Azért vagyok költsézet zseni, mert a zsebemben van 57 náthás penny. Penny, penny, penicillin, baszom a költsézetet a biciklin. P. S.: Kiskunfélegyházán kifogom Kissinger nőjét, hogy meztelenül hirdessük a költsézet útvesztőjét. 57. Ez nem a ~ definíciója, de aki mer, az nyer. Egy merést. 58. Utópia megrögzött álmodozóknak. Macska felgom-bolyított országhatárokkal. Az ember testében szétfutó vasútvonalak, egy halom álom. Amikor egy-két hólapátoló kenguru hóembert készít. 59. A ~ a transzcendencia tolvajnyelve. 60. A ~ egy szellemi tápérték, mely még csak kevesek fejében oldódik tökéletesen, gyártója a művész (sokan hamisítják). 61. The best thing money can buy. 62. ~, ami a specialistáknak még mond valamit. 63. Emóció – hitelesség – szépség. 64. A ~ a barátom.

¹ *-t alkalmazunk a szövegben akkor, amikor az üzenetközvetítő hívást regisztrált, üzenet nélkül.

² Az üzenet első részét a gép törölte.

³ Az összeköttetés megszakadt.

⁴ Az összeköttetés ismét megszakadt.

⁵ Érthetetlen szótöredékekből álló hangzóanyag.

Here are the definitions in the order of their arrival:

art n. 1. ~ is what doesn't hurt. **2.** ~ is a factor that reduces the taxable revenues. **3.** It is the surplus in man that seeks a form. **4.** I am closely interested in ~ from a sacral, personal point of view. **5.** ~ – like belief – is something that cannot be defined in one sentence, its topic, form and content changes permanently, an ultimate definition is impossible, it is closest to Bread and Butter. **6.** ~ is whatever comes out. **7.** It is not me who invented this but O. M. in 1967: “~ is not a profession, it is a way of life, it is a beautiful way of being a man.” **8.** ~ is indefinability. **9.** ~, that's something different. **10.** Hello, ~? Turn on the television, there is everything, timeliness, freshness, buried. **11.** ¹ **12.** I would be happy to give a one sentence definition of ~, but since I do not have one, I can only quote the one that the great W. wrote on a drawing of his some years ago: “~ is neither this nor that, but what I do.” **13.** ² ...characterises itself. But it is still undecidable whether it is flowering, triumph or fall. **14.** But it is still undecidable whether it is flowering, triumph or fall. **15.** But it is still undecidable whether it is flowering, triumph or fall. **16.** “Nothing will be decided here, but this is the only place to test our powers for the decision.” **17.** Cs. T. voiced his worries concerning galleries today, namely that it might occur as the old saying goes, that he falls between two chairs on the floor, but his friend, the critic assured him that there is always a third chair.) What then is ~? It is the third chair between the two. **18.** “Wie eindringlich sein künstlerisches denken und handeln auf die konkrete wirklichkeit ausgerichtet war, illustriert seine vorliebe für einfachste und geringste materialien.” Whoever read this text out doesn't speak a single word of German. **19.** Flight towards nothing. **20.** ³ **21.** You can't step twice into the same ~. **22.** ⁴ **23.** ~ is a collection of spiritual goods of real estate value, extending into three and a half dimensions. **24.** A) “Every new piece of art must redefine the concept of a piece of art.” B) Something is a piece of art, if it has minimal analogical connections to the present, so the closer it comes to being understandable, the more it is about the future and the more it is in danger of being misunderstood.³ **25.** A definition of ~? An up-to-date definition of ~? There is nothing like up-to-dateness. There is sensual nothing for much money, there is strict sensuality, there are irregular regulations for life and death. There is nothing like up-to-dateness, there is only eternal truth. **26.** ~ is such a language about aesthetics whose paradigms permanently get broader and/or change, so the best teacher of this language is intuition (we must be careful: taste, individual ideals sometimes impede the interpreter). Creation is a different business: a bit of convention, a bit of courage, etc. **27.** ~ is what forces greater speed upon the world, namely in the area of uncovering secrets. **28.** I never thought that art would be anything else than a telephone message. **29.** And let us imagine S. R. as he sits down with the bottle of the West on his knees and impatiently but with untrembling, secure hands puts, packs and presses the gods and demons of the East into it; he puts form, spirit, history and feelings together inside the glass, inside the container which is naturally always smaller than what goes into it, and is narrower than what is already in it, but perhaps this is exactly what ~ means. **30.** Dear B. I realized that I don't know what ~ is. I couldn't say for example what is not ~ and this is when a definition fails. But here are a couple of things that I think are characteristic of whatever good ~ I have met before: 1. sensuality without desire. 2. The playing ground of imagination. 3. A sign with an undefineable meaning. 4. Somehow being inside and outside at the same time. 5. An experience creating community. **31.** Das wesen der ~ ist irrationalität. **32.** I have to tell my name, I am B. L. because I think that your project makes sense only this way. By the way, as far as the definition of ~ is concerned, I know it but I don't tell you. See you later! **33.** ⁵ **34.** ⁵ **35.** It is the task of ~ to make our lives nobler, to help us live it. To get us up. This is naturally not yet a religion, not a belief. **36.** (Would you, please, tell the shortest definition twice?) **37.** ~ is the breath, the blood, the water, the ~, the artists. **38.** I don't know what ~ is, and probably I will never know, since I have given it enough time to find out, what it is, and now I am out of this business, and I don't care who calls what ~ what for and why. Fuck this whole business, I hate it! **39.** A good time you wanted too much. (in English) **40.** As for ~, I just want to tell you that you'll never define it. **41.** It's a map with only dead end streets on it. **42.** It's a real state. **43.** Wrong number. **44.** On January 24, 1994, somewhat before midnight, I have the following answer to your question: for me currently ~ is a loud concept. And a loud concept is instrumental transcendence raised to the biological level. You heard me from a recorder – you get my point, don't you? **45.** ~ now? It is the cohesive determinant of the transitive position of the individual, in others. **46.** A good work half finished is worth more than a bad one that's ready. **47.** ⁵ **48.** ~ is more and more about culture and not about ~. **49.** I think that the best definition of ~ is in terms of pieces of art. Those definitions that are coded in a piece of art are possibly the most many sided and complex definitions of ~. At the same time, because of what happens nowadays, I think that we should narrow down the problem of the definition of ~ in some direction, and I propose that we try to define the relation of ~ and money, and please call me back under 226-05-38 with such a definition. **50.** ~ is what I would like to tell you. **51.** If ~ is still alive then it can only be the hardcover art book. And this is nothing else than the bridge between book design and painting. **52.** This is the answering machine of phone number 1-349-946. I ask you to record the following short definition of ~: ~ is ~. I spell it: a as in Alfred, r as in Robert, t as in Tom. By way of inform...⁴ **53.** ⁵ **54.** Good evening. This is the message center of phone number 1-349-946 and customer asks you to record the following short definition of ~: ~ is ~. I spell it: a as in Alfred, r as in Robert, t as in Tom. By way of information we give from among the spellings used in international phone traffic the German and French versions as well: k as in Konrad, u as in Ulrich, n as in Norbert, s as in Siegfried, t as in Theodor; a as in Amsterdam, r as in Rome, t as in Tripoli, e as in Edison. **55.** It is an activity defined by pieces of art and commentaries, and one of the worst paid activities, thus it is the one that demands the most humility. **56.** I am a giant of a poet because I have 57 cents in my pocket. Cent, cent, skeptical I fuck poetry on my bicycle. P.S.: In Kiskunfélegyháza I will get Kissinger's Mary, so we preach together the labyrinth of poetry. **57.** This is not the definition of ~, but he who dares wins a daring. **58.** Utopia for habitual dreamers. A cat with rolled up country borders. Railways spanning the body of a man. A pile of dreams. One or two kangaroos in the snow building a snowman. **59.** ~ is the slang of transcendence. **60.** ~ is a spiritual food that can be digested only by a small number of heads perfectly, and is produced by the artist (but forged by many). **61.** The best thing money can buy. (in English) **62.** ~ is what means something even to the specialist. **63.** Emotion – authenticity – beauty. **64.** ~ is my friend.

¹ * in the text stands for the fact when the answering machine indicated that there had been a call, but no message.

² The first part of the message was erased by the answering machine.

³ The line was disconnected.

⁴ The line was once again disconnected.

⁵ A meaningless sequence of half-words.





BUKTA Imre

A tégl

performance, installáció

Várfok 14 Műhelygaléria

Budapest, Várfok u. 14.

1993. november 2 – 7.

Megnyitó performance: november 2. 18 óra

A tégláról hatalmas szakirodalom halmozódott fel. (*A tégl a római kortól napjainkig*, Arany János, Pink Floyd, szakkönyvek sokasága stb.) Nem sorolom mennyi, de mennyi féle-fajta tégl létezett már. Módszer az alkalmazásukra. Téglából épült az út, amin békés családok tették vasárnap délutáni sétájukat, máskor egyenruhások meneteltek rajta, s harci kocsik csikarta fel. Tudna mesélni. Tudna mesélni a fal is, amire tájképet, majd embert akasztottak. Majd újra tájképet. Vagy a 15 wattos légyszaros égővel megvilágított nedves fal, amihez tompán loccsant a vallatott agya, de most ötezer – mit öt-ezer, százezer, sőt ezer-ezer, de hisz ez már egymillió!... Tehát kerek egymillió watt ragyog-ragyog ott szép áruk megvilágításául, amik közül valaki, talán éppen a néhai áldozat távoli unokája emel ki egy hűtött szeven-ap-ot vidám bulira készülvén. Mert éjjel-nappali ez, és ráadásul diszkont. Nagy öröm beszélgetni egy ilyen üzletbe hajnali fél kettőkor. Az utcák üresek. Locsolókosci permetez a szemerkélő esőben. Tökéletes béke lenne. Egy kukázó köp bele néha egyet. Tudod-e komám, ki hordta ezelőtt ezt a cipőt? Új cipő ez, nem viselte senki, ez a kuka nem kuka, hanem Salamander üzletház! Ugyan haver, ne szórakozz, hát egy kis boci hordta, ha nem is éppen a lábán, de a hátán. Húst is hordott bőrzacsokban, parizert. Jó betérni parizert, hűtött gyógsört vásárolni. Halkan szól, fecseg a Danubius vagy a Juventus. Az ember úszik a boldogságban, amiért felfedezte az üzletet, sőt az sétált elébe. A nedves falakat még a rendszer cseréjekor kiszáritották ún. cikloturbó-mechalgalván kisüléssel. Ez vált be. Persze előtte kipenderítették belőle

The Brick

performance, installation

Várfok 14 Műhelygaléria

14 Várfok Street, Budapest

November 2 – 7, 1993

Opening performance 6 p.m. November 2

There is a vast literature on bricks. (The brick from Roman times till today, Janos Arany, Pink Floyd, innumerable technical books, etc.) I do not want to list how many kinds of bricks have been made before. There is a methodology for their application. Bricks are the building blocks of the street where peaceful families took their Sunday afternoon walk, but sometimes uniformed people marched along it or tanks scratched its surface. It could tell long tales about it. As could the wall where the first landscapes were hung and then people. And then landscapes again. Or the moist wall lit by a fly-marked 15 watt bulb, on which you could have seen the mark of the brains of the persons interrogated but not fivethousand – why fivethousand, a hundredthousand, what's even more a thousand-thousand – but that's a million! – watts throw their light upon the beautiful goods, from among which perhaps exactly the victim's grandson takes a cool bottle of Seven-up going to a fancy party. Because this is a shop open night and day and in addition it's a discount shop. It is fun walking into such a shop around one thirty in the morning. The streets are empty. There is only the truck washing the streets while it's drizzling. It could be perfectly peaceful. If it weren't for the junkies from time to time.

Do you know pal who wore this shoe before? This is a new shoe, nobody wore it before, this junk is no junk but a Salamander shop. Come on pal, a little cow wore it before, though not on his leg but on his back. It also wore meat in a leather bag, a sausage. It's good to drop in to buy some sausage

az utolsó kerületi susztert, úgyse győzte a munkáját. Volt versenytárgyalás is. A Polgármesteri Hivatal előadója sajnálta az öregot, de mint mondta: „nincs mit tenni Schulz bácsi, az erősebb kutya baszik, ilyen világ ez, kellett ez magának?” Különben is, az öregnek annyira remeg a keze, hogy folyton a következő lyukba rakja a tekszőget a cipőtálcpon, úgyhogy a végén egy lyuk mindig kimarad. De ha fordítva kezd, akkor az utolsóba erőltet kettőt. Sok hiba ez, rengeteg tiltakozó levél gyűl össze emiatt. És az az állandó kopácsolás. A környékbeli gyerekek el is nevezték kobácsinak. A hivatalnok emberieségből nem piszkálta a Schulz-dossziét.

De szálljunk vissza a földre, a téglaszakirodalom közé. Lássuk, mit ír, hogyan vélekedik a Kozma-féle univerzális falazólexikon a jobbos és balos nyílászárók (gyengébbek kedvéért ajtók, ablakok) rögzítésének alkalmazhatóságáról? Úgy, hogy vésés és előfúrás nélkül nem verhetők be. Még a tokba se – ez figyelmeztetés. Vagy a zárónyílások szárnyalásának megzabolázása (szaknyelven: zárnyázás) ne alkalmazzunk vándlit. De metszőollót se.

Ilyen és ezekhez hasonlatos arany szabályok rövidebb-hosszabb idő alatt elsajátíthatók. Létezik azonban egy kikerülhetetlen mételty, ami évtizedek, sőt évszázadok múltával is megkeseríti a kemény és hűvös falak közt élők napjait. Ennek oka nem más, mint az ún. „percegő téglá”. Ez a téglá még akkor is bekerül a falba, ha az építkezés során a 23-as táblázat alapján végezzük a számításainkat. A kőműves tekintetéből biztonság sugárzik, vezényszóra folyik a munka, a segítők epedve várják az újabb parancsot: maltert, téglát, maltert, téglát. Mint a karikacsapás, úgy ül minden. Ez a vélt rend látszatnyugalom. Az igazi mestert, a különlegesen kiképzettet remegés rázza belül, félelem vibrál riadt szívében, csak finom, leplezett szájrángásaiból lehetne következtetni a baj közeledtére. A segéd munkások érezvén, a mester körül valami nincs rendjén, mókázni kezdenek és hevenyészett versikét faragnak ekképp:

„Éppen csak hogy félre lesett a MESTER,

Egy egér a mészbe esett MESTER!

Hozd fel, pici egér, egérekem a fándlit

A láda fenekéről – ha már egyszer ott vagy.”

Szóval így igyekszik a segéd nép jó mesterük töprengő homlokát ráncaltatni, de hasztalan. Ő némán rakja, egyre rakja a falat, húzza. A veszedelem forrását megfogalmazni képtelen. Az utolsó fugát remegő lábakkal fejezi be. Észrevétlen leereszti az eszközöket, szinte lerepül az állásról, fizetség nélkül eliszkol. Ő érzi egyedül az építkezésre felvonulók közül, hogy a felhúzott falak valamelyik sorában, fugában ott lapul a percegő téglá.

Ezek után néma csend telepszik a helyre. Az emberek szótlanul tesznek-vesznek. Súródások nélkül folyik az élet. Nézegetik, meg is olajozzák. Meg ám! Vág, ígér, vígan zúg, acél a lába, segít az érverésnek, az utolsó kenet-

and a cold beer. And silent sounds of some commercial radio station. You are happy to have discovered the little shop, or more exactly that the little shop had itself discovered. The moist walls were dried with the so-called cycloturbo mechalgalvan discharge method immediately when the system changed. This turned out to be good. But naturally they first threw out the last independent shoemaker of the district, he couldn't manage all his work anyway. And there was competitive bidding, too. The official in the mayor's office feels sorry for the old guy, but as he put: there is nothing one can do, Mr. Schulz, it is always the stronger dog that gets to fuck, that's what life's like, is that what you wanted? Anyway, the hands of the old guy tremble so much that he always puts the nails into the next hole on the bottom of the shoe, so there is always one hole left out. But if he starts it the other way round, he puts two into the last one. So many mistakes, a lot of letters of complaint piled up by now. And then this hammering all the time. The boys in the neighbourhood call him only Mr. Hammer because of it. The official – out of pure humanity – left the file "Schulz" untouched.

But now let us return to more earthly matters, to the realm of brick literature. Now let us see what we find in Webster's universal masonry lexicon about fixing door and window frames into their place. It says that you cannot do that without some prior preparation, some chiselling or carving. And a warning: not even if you use a box. And never use a pan in the process of fixing them! Nor a pruning knife!

Such useful golden rules are easily learned in a more or less short span of time. There is an inevitable evil that always makes the days of those living among the hard and cold walls bitter for tens or even hundreds of years. The reason for this is the so-called "ticking brick". This kind of brick is built into the wall even if we make our calculations according to table 23. The eyes of the bricklayer are shining with confidence and reassurance. Work is organized under his command. His helpers are ever thirsty for his words of command: mortar, brick, mortar, brick. Everything is going on smoothly and each bit of the wall holds firm and secure. But this is only phony order and pseudo-tranquility. The real master, the one who has special skills, is trembling inside with horror, it is only the twitches at the corner of his mouth which he is trying to hide from the helpers that betray him and warn us of the impending tragedy. Feeling that something is wrong with their master, the helpers start to joke and they even make a makeshift poem:

"The master was just looking aside, OH MASTER

When a mouse fell into the white, OH MASTER

Little mouse, get the pan for us,

Once you are there – from the bottom of the bin."



nek. Felteszi biz azt, kiváló munkás ő. Így mereng a mindenkori lakó, ki nem sejt semmit. Élete normális mederben folyik, már ami a vakolt téglához való viszonyt illeti: nem törődnek egymással. Az élet zajlik. Néha megáll. Ordítások, neszek, ordaszek hullámszanak a falakba, ami némába nyeli azokat. Az Idő is szép csendben elvan.

Élet és az Idő két jó barát,

Együtt isszák meg Jóska bácsi borát, jól bebasznak, az Idő hány, az Élet is okádék. Időnként. Az Élet másnapos, csak az Idő érzi jól magát. Van még pár szem dugi aszpirinje.

Létezik, telik-múlik. Időnként araszolva kúszik tovább. Vonszolja magát. De a falaknál mindig megtorpan. Szusszant egyet. Ilyenkor pofon csattan a teremben. Valaki a csúcsra ér, kirepül egy lélek, kering, majd, mint a kés a vajon áthatol a falon. Cse-csemőt keres és talál magának. Evezőt a csónakhoz, ladikot a víz sodrána, koppanást az érett diónak. Pattanást a fakadó rügynek, hullást a falevélnak. Mezei pockot a mocorgásnak, a libabőrnek fázó testet. Sikolyt a fékezésnek, fejet a fájásnak, gyulladt szemet a borogatásnak, csiklást az érintésnek, szúrást a szisszenésnek. Okot a kárnak, reggelt az ígéretnek. Falat a repedésnek.

És rókát a kakasnak. Nem is tudom már, a róka vagy az Idő kíván-e kiskakast ebédelni? Az előbbinek csont, a másiknak vasfoga van. Ha egyszer az Idő kitátja a száját! Még belegondolni is borzongás! Inkább a róka, azt meg lehet állítani.

De félre a pátoszokkal, az érzelmős sallangokkal, az élet könnyörtelen és rendje az, hogy a róka is jóllakjon, és a káposzta is bekerüljön az illatozó kakaslevesbe. A tökét külön kell kirántani, úgy ízletesebb, de tyúktojással sütvé a legjobb. Tehát ott tartottunk – s közben elmúlt néhány perc –, az Idő fut, rohan, áll, esetleg cammog, mint a szedrező mackó a fák közt. Az erdőben.

This is how the helpers try to cheer the master up. However, all their efforts are in vain. He just keeps on building the wall. He is unable to specify where the danger actually comes from. His feet tremble when he finishes the last row of bricks. Silently, trying to remain unnoticed, he puts down his tools, as good as flies off the scaffolding and runs away without even getting paid. He is the only one who feels that, hiding somewhere, the "ticking brick", is there in the wall. And the rest is silence in the place. People go about their work without uttering a word. Life goes on without frictions. They look at it, they put oil on it. And how they do! He cuts, he promises, he makes happy noises, steel is his leg, he helps the pulse, the extreme unction. He'll put it up, he's an excellent worker – muses the current tenant, who has no idea. Life goes on as always, at least as far as the relation to the plastered bricks is concerned: they don't care about each other. Life goes on. Sometimes it doesn't. Noises, shouts go into the wall, that swallows them silently. And time is okay.

Life and Time – two good friends.

They drink together the wine of Uncle Jim. They get stoned, Time throws up, and Life is a vomit, too. From time to time. Life has a hangover, only Time feels well. It has a few pieces of aspirin hidden. It lives, it passes. From time to time it passes very slowly. It drags itself on. But it always stops at the walls. It takes a rest. At that time there is usually a slap in the face in the room. Somebody is on the top, a soul flies out, it flies around the room, and then it passes through the wall as if it were nothing. It looks for a baby and finds one for itself. An oar for the boat, a boat for the river, a thud for the nut. A spouting for the bud, a fall for the leaves. A meadow mouse for the stirring, a cold body for the goose-flesh. A screech for the braking, a head for the ache, an inflamed eye for the wet-pack, a tickle for the touch, a prick for the hiss. A reason for the damage, a morning for the promise. A wall for the cracking.

And a fox for the cock. I don't know any more whether time or the fox wants to eat small cocks. The first has bones the second iron teeth. If time opens up his mouth! Even to think about it makes you feel bad. Then the fox, which you can stop, is preferable. But put aside the pathos, the emotional flourish; life is ruthless, and its walk is that the fox eats his fill while the cock comes into the soup. His balls have to be eaten separately, that's better, but best of all is to put them into scrambled eggs. So to recapitulate where we were – some minutes ago –, time runs, escapes, it stops, it trudges along as a bear among strawberry bushes. In the woods.

But inside among the walls there is something else going on. Unexpectedly, hardly perceptibly the ticking brick gives a noise. Once, twice, many times. And then continuously. It ticks and ticks and ticks. The



Részlet a megnyitó performance-ból
kb. 20 perc,
felhasznált anyagok és kellékek:
víz, kukorica, üveg, gumicsizma,
gumitömlő, játékcsonak

A detail of the opening performance
ca. 20 mins,
material and props: water, corn, glass,
Wellingtons,
hose pipe, toy boat

De bent a falak között másvalami történik, váratlanul, alig érzékelhetően egyszer csak megszólal a percegő téglá, egyszer csak, kétszer csak, sokszor csak. Majd állandóan. Perceg, perceg, perceg. A lakó kivághatja a vekkert az ablakon, a párnák közé varrhatja az agyát, a fal kéréget lenyúzhatja kinyájában. A percegő téglá halkán, de nyomatékosan működik. Lehetetlen menekülni előle. Hogy mikor és miért szólal meg? Senki se tudja. A percegő téglá-kutatók (P.T.K.) elérték az évtizedek során, hogy gyártásra vigyék a panellkísérletet, mint tudniillik ennél az építési módnál nincs téglá. Legalábbis eddig azt hitték. Ebben a históriában az a hajmeresztő, hogy a tényleges lakón kívül senki nem hall semmit. A szerencsétlenül járt embereket eleinte kényszerzubbonyba dugták, mert hisztériás rohamnak tűnő viselkedésüket kivitték az utcára, és a bizottság, félve attól, hogy kárt tesznek magukban vagy a sétáló tömegben, döntött. Azonban a bizottság tagjait is utolérte a sors, hiába bújtak panellakásokba, majd puha sátrakba, föld alá, föld felé. A percegő téglá perceg. Ha akar. Addig, ameddig ő gondolja. Megszólalása, majd elhallgatása nem függ össze rossz vagy jó cselekedetekkel, gonosz vagy igazgyöngy gondolatokkal, szőrös vagy kedvesen fogócskázó érzelmekkel. Nem, nem. Egyidőben megkockáztatták azt a feltevést, hogy talán nem is tégláról, hanem valami eddig ismeretlen állatkáról lehet szó. Hirtelenjében nevet is kapott: ál-atka. De elkapkodták. Lángszórával felégettek egy házat, felizzították a tátongó falakat – próbaképpen. Nem segített, komoly tudósok, szellemcsászárok kisütötték, a percegő téglá nem létezik, a percegés bennünk van, mint a kék madár. Csak fő ellenségek. Ez a teória se vált be. Hol rejtőzködik? Létezik-e egyáltalán, mikor és miért szólal meg? Költői kérdések ezek, úgy tűnik örök titok lengi körül. Azonban egy dolgot elmondhatunk, talán bizonyítékként, persze ne kiabáljuk el.

Időnként, bizonyos helyeken a falból eltűnik egy-egy téglá. Helyesebben szólva hiány keletkezik. Pontosabban egy nemtéglá kerül oda. Igen óvatosan kell kezelni ezt a témát, az ember nem tudja már hányadán áll. S ez az, ami hiányzik a Kozma-féla falazólexikonból. Pedig létezik nemtéglá is.

Ha a falak, a világ falai leomolnának, visszaadván a légkörnek a kirekesztett köböket, a nemtéglák, ezek a hiánykoncentrátumok ott lebegnének láthatatlanul helyükön, csak alig észrevehető levegő remegés – amelyet apró lepke membránja kavarhat talán – utalna a létükre. A nemtéglá furcsa viselkedéséről lenne híres, ha ismernénk kifürkészhetetlen útjait. Egy sejtésem van. Néha felbukkan szabadpiacokon átlátszó műanyag zacskóban darált paprikának álcázva magát, vagy közönséges téglaként szolgál az árus asztala alatt, mint alátét.

Ki tudja ezt? Annyi rejtélyes dolog vesz körül bennünket magyarázatra várva.

Ezek közé tartozik a percegő téglá és a nemtéglá esete is.

tenant can throw his alarm-clock out off the window, he can sew his brain between pillows, he can peel the walls because of his pains. The ticking brick works silently but emphatically. You can't escape from it. When and why it starts with the ticking, nobody knows. Ticking brick research has gone all the way in the last decades to implement the concrete block technology which doesn't use bricks at all. At least that's what they thought. The really frightening point in this story is that nobody but the actual tenant can hear anything. The poor people were strait-jacketed first, because they appeared in public behaving very much like somebody in hysteria, so the board – fearing that they would do some harm to themselves or to the crowd – made this decision. But then the same fate reached also the members of the board, they hid in vain in their concrete block flats, their soft tents, below or above the earth. The ticking brick ticks. If it wants to. And as long as it wants to. Its starting and stopping to tick shows no correlation with good or bad deeds, evil or saintly thoughts, hairy or smooth emotions. No, no. Some time ago people came up with the theory that it is not a brick but some before unknown small animal. But they were overhasty. They burned a house with a flame thrower, they boiled the walls – tentatively. It didn't help. According to another theory, championed by serious scientists, emperors in the realm of knowledge, there is no such thing as ticking bricks, the ticking is in us as is blue bird. Only they are great enemies. This theory didn't work out, either. Where does it hide, does it exist at all, when and why does it start ticking? These are questions to which there is no answer. There will always be a sphere of mystery surrounding them. There is only one thing that we can say, perhaps as a kind of proof, but we shouldn't be overhasty.

From time to time, at certain places, a brick disappears from the wall. Or its better to say that suddenly a lack is born. To be even more exact, a brick changes for a non-brick. You must be careful with this topic, you never know. And that's exactly what's missing from Webster's masonry lexicon. Although the non-brick exists.

If the walls, the walls of the world would fall down, inside and outside would unite again, these non-bricks, these blocks of the lack of something would still remain unperceptively in their place, only a small trembling – like that caused by the wings of a butterfly – would indicate their existence. The non-brick could be famous for its peculiar behaviour if we knew anything about it. I have a suspicion. Sometimes you can buy them in the market places in transparent plastic bags disguised as ground chilli, or it acts as a normal brick below the table of the stallkeeper. It supports it.

Who knows? There are so many mysteries surrounding us, waiting for an explanation. One of them is the case of the ticking brick and the non-brick.



CSÁSZÁRI Gábor

**Időben folyamatos kép
a 19-es villamos teljes útvonaláról**

Batthyány tér – Kelenföldi pu. és vissza

35 mm x 28 m,

végtelenítve vetítve a Folyamat Galériára

1993. november 28 – december 25.

Négy részlet a 19-es villamos tetején, 45 x 395 cm

1993. november 28 – december 25.

***Slot-photographs
of the route of tram number 19***

*from Batthyány Square – Kelenföld Railway Station,
Budapest and return*

35 mm x 28 m, projected onto the Folyamat Gallery

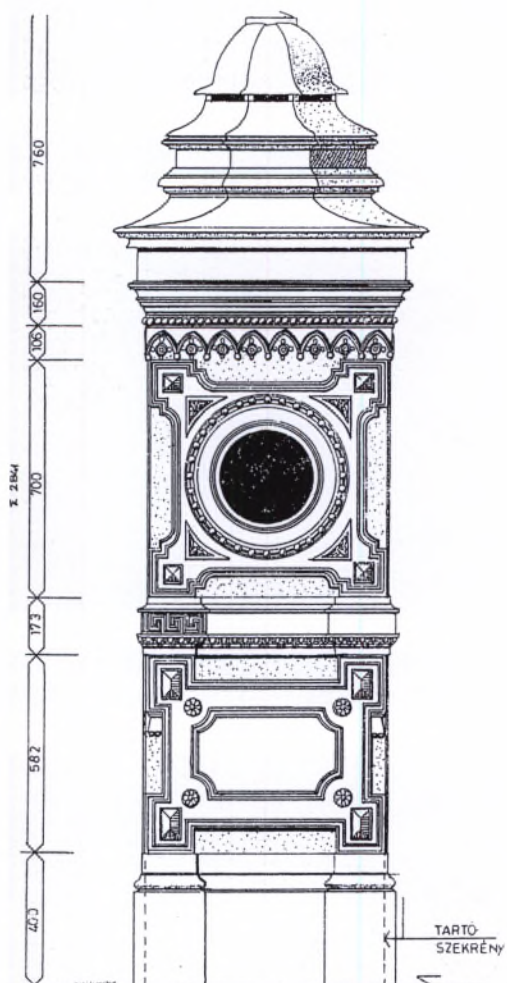
From November 28 – December 25, 1993

Four slot-photograph stills on tram number 19, Budapest

From November 28 – December 25, 1993

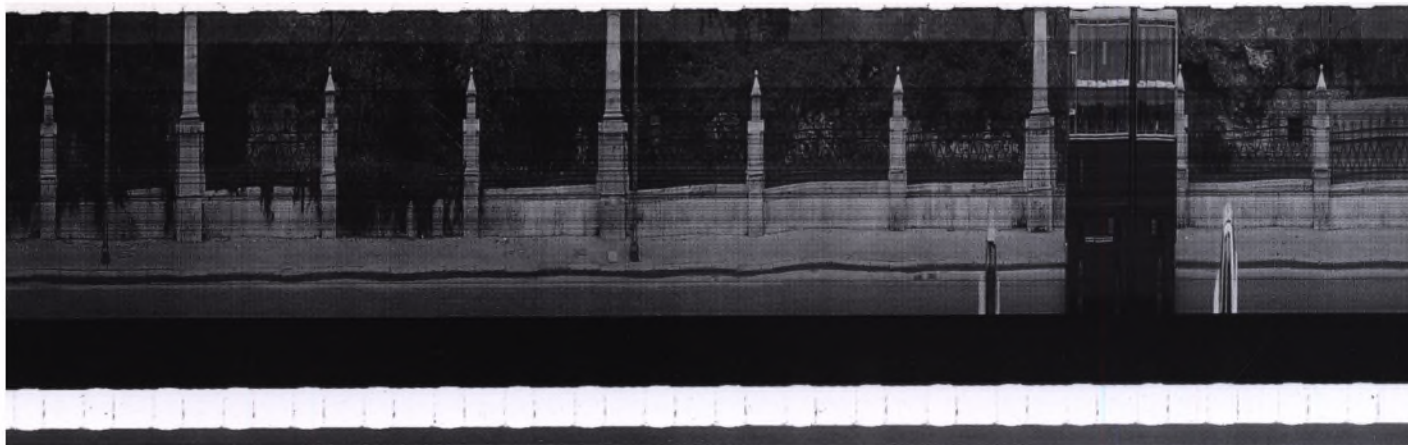


Belül: részlet a 19-es villamos teljes útvonaláról készített képből – a Szent Gellért téri megállótól a Móricz Zsigmond téri megállóig



Folyamat Galéria
a Budapesti Dunai Rajzoló Vízmérceházban
a Vízmérceház rajza

Folyamat Gallery
In the Danube Water-level – House, Budapest



Insides: a detail of the picture taken of the entire route of the 19 tram, from the Saint Gellért Square stop to the Móricz Zsigmond Square stop

A nagyítás felhelyezése
a 19-es villamos hirdetőablájára



*The instalment of the slot-photograph
on the advertising board of 19 tram*

A villamos a Szent Gellért téren



*The tram on Saint Gellért Square,
Budapest*



110 050 ESCC33

• EN 30 0882 2512



#

• EN 30 0882 2512+35



• EN 30 0882

• EN 30 0882

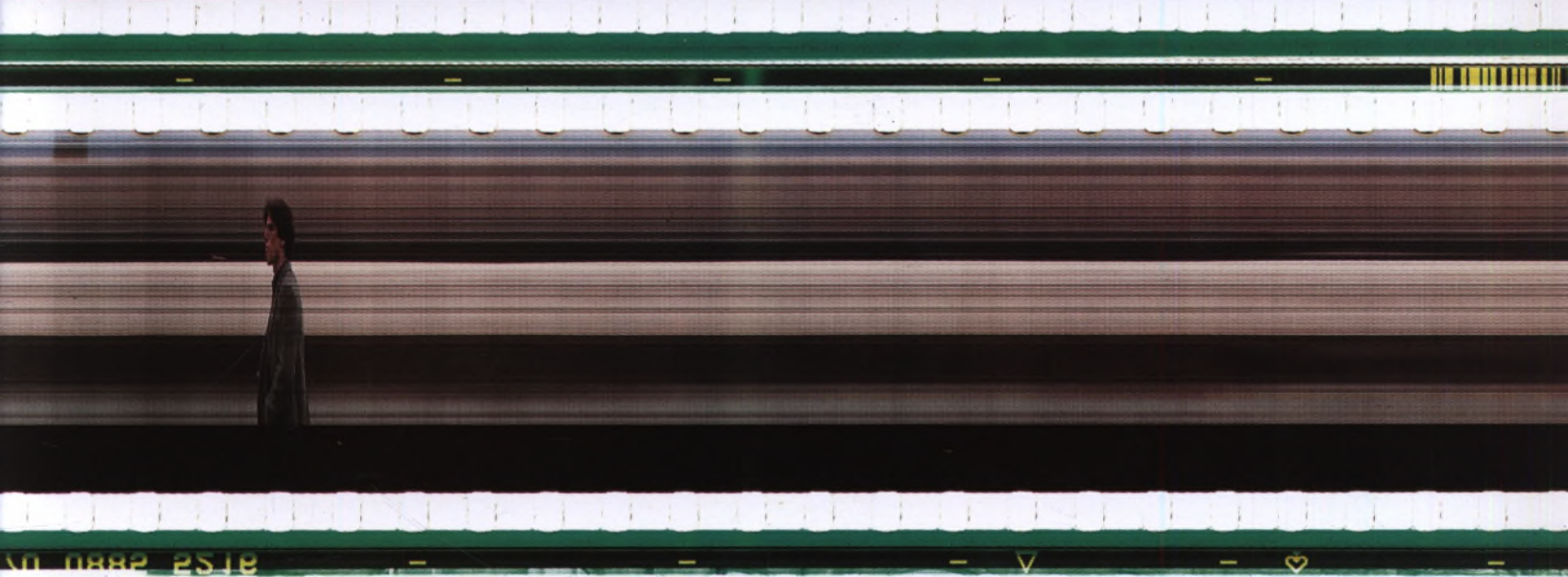


#

• EN 30 0882









• FI 30 0882 2514



• FI 30 0882 2512+35



• FI 30 0882 2513



• FI 30 0882 2518+35





EL-HASSAN Róza

Körút-stroboszkóp

hely-specifikus installáció, video

6-os villamos vonalán lévő hirdetőoszlopok
az Oktogon és a Blaha Lujza tér között

1993. november 24.

A *Körút-stroboszkóp* ötlete azon alapszik, hogy ezúttal a szemlélő mozog és a kép áll, melynek fragmentumai a körutat övező hirdetőoszlopokon helyezkednek el.

Kezdetben azt gondoltam, hogy az lenne a legjobb, ha az egész körút egy nagy kép részei között, a szünetekben helyezkedne el, a kép „szünetjele” lenne.

A következő lépésben a kép egy egyszínű felületként jelent meg, melynek részeit a mozgó villamosból látjuk. Azt terveztem, hogy felveszem filmre és videóra, majd animációval egyre többet kiiktatok a körút köztes teréből, míg végül csak az egyszínű felületek jelennek meg, mintegy üres térként, „állókép”-ként.

Boulevard Stroboscope

site-specific installation, video

*Advertising pillars along the route of tram number 6,
between Oktogon and Blaha Lujza Square, Budapest*

November 24, 1993

The basic idea of the stroboscope along the Boulevard is that here it is the spectator who moves while the picture stands still. Its fragments are placed on the advertising pillars of the Boulevard.

At first I thought it would be best if the entire Boulevard was situated between the parts of one large picture, in the breaks, which would be the “break-sign” of the picture.

In the next step the picture was realized as a one-color surface, the parts of which are seen from the moving tram. I planned to record it on film and videotape, and then to eliminate more and more from the middle space of the Boulevard by animation, until the one-color surface became an empty space, like a “still”.

Végül csak kilenc oszlopon helyezhettem el aranyszínű csíkokat, így a körút nem vált absztrakt állóképpé, a film pedig inkább dokumentatív jellegű lett. Ennek persze mind társadalmi, mind technikai okai is voltak. A mű inkább akciónak lenne nevezhető, olyan rövid ideig állhatott csak fenn. Talán a körúti köztér viszontagságai és önkényességei is közrejátszottak abban az elhatározásban, hogy a következő kiállításomon teljesen inverz módon közélítettem meg a problémát, amint ez a *Secured space* című munkánál látható.

Amennyiben valamit elhelyezünk a nyilvános térben, a következő recepciókat figyelhetjük meg:

- a.) a társadalom egy része a művet egyáltalán nem érzékeli, mivel a jelenségnek nem tulajdonít információs értéket, így pl. egy rádióban elhangzó hangsor egy esetleges zörejsor marad, egyes nézetek szerint a mű ilyen módon nem létezik;
- b.) a művet furcsa zavarként észlelik az egyébként könnyebben dekódolható információk közegében;
- c.) a művet üres jelként értelmezik.

Egy negyedik lehetőség távolabb áll az első háromtól, ebben az esetben az esztétikai manipulációban mindenki felismeri a műalkotást (klasszikus formájában a műtárgyat), sőt még az általa közvetített üzenet is nyilvánvalóvá válhat.

Az első és a harmadik feltevés olyan alapkérdéseket vet fel, melyekről inkább állítás, mint érvelés formájában lehet szólni.

Talán az üres jel érhető el a legnehezebben; az ilyen jel létezése, amelyet megszabadítottunk minden használati terhétől, eleve vitatott.

Persze szintén érdemtel a dolog, ha valamilyen módon sikerül érdekes zavart kelteni egy adott információs struktúrában, itt majdnem annyi a példa, mint az általunk kedvelt mű: lehet az esemény tisztán „esztétikai”, apró percepció zavar, de fűződhet hozzá súlyos társadalmi üzenet is, mindenképpen a jelek sajátos újjászerveződésével jár. (Ezzel szemben az egyetlen dolog, aminek nincs létjogosultsága, az a közhelyes zavargás.)

A társadalmi üzenet elhelyezésénél némi problémát okozhat, hogy létezési módjához hozzátartozik az általános közérthetőség, mivel maximális hatékonyságra törekszik. A jelek ily módon történő hatékony felhasználása elentétben áll a modern művészet klasszikus meghatározásával, amit Jakobson a következőképpen fejtett ki: „A festészet ellenáll az érzékelés automatizálásnak, inkább jelzi a tárgyát. De beépülve, konvencióként, ezeket a művészeti normákat is hiszékenyen elfogadják.”

In the end I was allowed to place golden stripes on nine pillars. The Boulevard did not become an abstract still, and the film turned out to be a documentary, both for social and technical reasons, of course. It would be more accurate to call the whole thing an action, because the work could be there only for a very short time. Perhaps it was partly due to the difficulties and arbitrariness of the public space of the Boulevard that I decided to approach the problem in an inverse way for my next exhibition, as you can see in the work called “Secured Space.”

If we put something into a public square we find the following receptions:

- a.) part of the society does not perceive the work at all, since they do not attribute informational value to the phenomena, for example a sound-series in the radio remains an incidental series of noises; according to certain conceptions that is the way the work of art exists;*
- b.) the works are perceived as strange confusion, in the midst of other pieces of information which are easier to decode;*
- c.) the work of art is interpreted as an empty sign.*

There is a fourth possibility which is fairly different from these: in this case everyone perceives the work of art (in its classical form, the piece of work) within this aesthetic manipulation. Moreover, even the message involved in that becomes manifest too.

The first and the third presupposition raise such fundamental questions which would be more appropriate to discuss in the form of argumentation.

Perhaps the empty sign is the most difficult to reach; the existence of such a sign, freed from every burden of usage, is always already in question.

Certainly it is a valuable thing too if in some way one manages to induce some interesting confusion in a structure of information. There are nearly as many instances as works appreciated by us. The event may be purely “aesthetical”, only a slight confusion of perception but it may involve a heavy social message: in any way, it results in a rearrangement of signs (the only thing that is embarrassing, is commonplace confusion).

In placing the social message it may cause some problem that its existential modes involve universal intelligibility since it aims at the maximum of effectiveness. The usage of signs in this effective way contradicts the classical definition of modern art, formulated by Jakobson the following way: “Painting resists the automatism of perception; it indicates the object. But once they are established, the artistic norms are also accepted readily...”

Körút-stroboszkóp

installáció a Nagykörút hirdetőszlopain
arany színű fólia, video



Boulevard Stroboscope

installation on the advertising pillars
of the Grand Boulevard
gold foil, video



Ha egy esztétikai manipuláció az érzékelési konvenciókat megkérdőjelezve ellenáll az érzékelés automatizmusának, nehezen válhat társadalmilag hatékony információhordozóvá: egy hatékony hordozó nem akadhat meg a közvetítés első fázisában, mert minél jobban működő automatizmusokra kell, hogy épüljön. Még hatékonyabban működhet, ha percepciók berögződések mellett bizonyos érzelmi automatizmusokat is felhasznál eszközként, amint ezt szinte minden közteret borító kommersz, politikai vagy emberjogi egyéb üzenet, plakát, műsor, szobor, headline stb. teszi.

Így a minket körülvevő felületek, egyrészt megtelnek nyilakkal, pöttyökkel és karikákkal, egyezményes operátorokkal, valamint állatokkal, gyerekekkel és szenvedést vagy örömet ábrázoló dramaturgiai momentumokkal. Az utóbbiakat – kissé önkényesen – egyezményes érzelmkiváltó sablonoknak nevezném.

Emellett a felületeket továbbra is beborítjuk olyan pontokkal és vonalakkal, melyek széppé teszik, díszítik az ürességet: így szőnyegeket, ruhákat, szinte minden használati tárgyat ma is díszes motívumrendszer fed.

Ezek a non-figuratív díszítő sablonok általában csak azért vannak, hogy szépen beborítsák az üres teret, míg a dramaturgiai sablonok egyben cselekvést is sugallnak, felszólító módon állnak. Az hiszem, túl messzire vezetne az a kérdés, hogy miért borítják el a felületeket utasítások (kommersz, politikai, közlekedési vagy erkölcsi tartalmú felszólítások).

Az installáció egy részlete a villamosból nézve

If an aesthetic manipulation resists the automatism of perception by putting the perceptual conventions into question, it can hardly become a socially effective medium of information: an effective medium must not wreck the first phase of mediation since it must build itself on automatisms working as well as possible. It may work even more effectively if in addition to perceptual schemes it utilizes emotional automatisms as instrument too, as is done by almost all public commercials, political, human rights or other kinds of messages, posters, programs, sculptures, headlines, etc.

So, the surfaces around us on the one hand, are becoming full of arrows, dots and circles, conventional operators, and on the other hand, with animals, children and dramatic moments representing pleasure or displeasure,

The latter I would call, slightly arbitrarily, conventional patterns evoking emotions.

Besides, we cover the surfaces with dots and lines to make them nice, to decorate emptiness: carpets, clothes, houses and almost all commodities are still decorated with systems of motifs.

Usually these non-figurative decorating patterns only function is to nicely cover empty spaces, while the dramaturgic patterns suggest action, which are in the imperative. I think it would carry us too far if we tried to answer the question why the surfaces are covered with instructions (imperatives with commercial, political, traffic or moral content).

A detail of the installation taken from the tram

Talán az új technikai médiumok időbelisége is közrejátszik abban, hogy egyre több dramaturgiai, cselekvést sugalló elem kerül bele a dekorációs sablonokba. Dramaturgiai elem helyett aktuális szóhasználatlalt azt is mondhatjuk, hogy a nemiség és agresszió ábrázolásai válnak dekoratív elemmé. Eközben a mennyiségi tényező olyannyira megnőtt, hogy a dolgok egymásmellettisége már nem montázsként hat, sokkal inkább ornamentikává fonódik össze.

Így az erkölcsi felszólítás vagy a társadalmi akarat megnyilvánulásai, ezeknek bármely tabudöntő vagy megrázó képi eleme beépül ebbe az ornamentikai hálóba, és úgy tűnik, hogy a felhasznált képek, motívumok (akár erkölcsi üzenet hordozójaként is) csak akkor válhatnak némiképp önálló állítássá, ha valamilyen módon magához az ornamentikai háléhoz is viszonyulnak.

A közös jelrendszer bizonyos értelemben közhelyeket követel: „Der Malerei wiedersteht die Automatisierung der Wahrnehmung; sie signalisiert den Gegenstand. Aber sind sie einmal etabliert, werden auch die künstlerischen Normen leichtgläubig akzeptiert...”

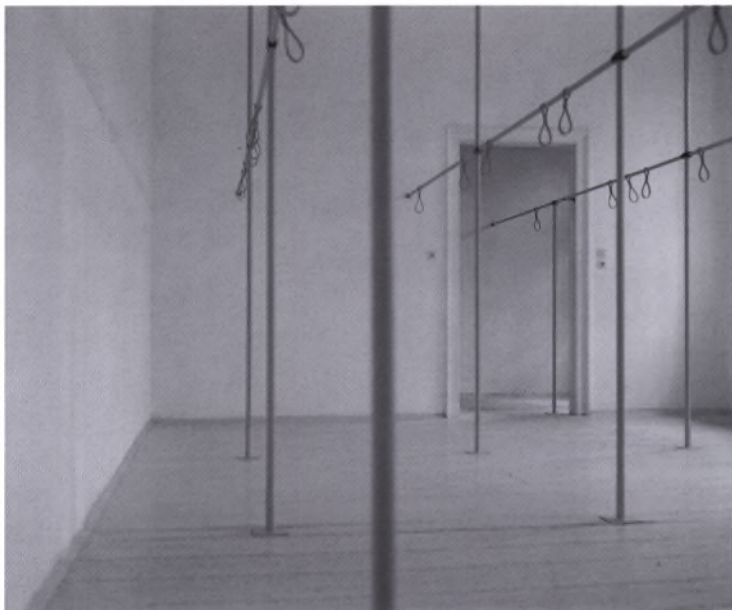
R. Jakobson: *Ausgewählte Schriften*, Suhrkamp Verl.

Perhaps the temporality of the new technological media is one of the reasons why there are more and more dramaturgical, action-suggesting elements in decorative patterns. To use a current expression, instead of dramaturgic elements we might say that representations of sex and violence are becoming decorative elements. Meanwhile, the quantity factor has become so important that the juxtaposition of things does not yield the impression of a montage; rather, it creates an ornament.

So the moral imperative or the manifestations of social will (any images of them, irrespective of what taboos they attack or to what extent they shock people) get into this ornamental network, and it seems that the images and motifs (even as bearers of moral messages) may become to some extent independent indications only if they are also related to the ornamental net itself in some way.

A common code requires banalities in a sense: “Der Malerei wiedersteht die Automatisierung der Wahrnehmung; sie signalisiert den Gegenstand. Aber sind sie einmal etabliert, werden auch die künstlerischen Normen leichtgläubig akzeptiert...”

Jakobson, R.: Ausgewählte Schriften, Suhrkamp Verlag.



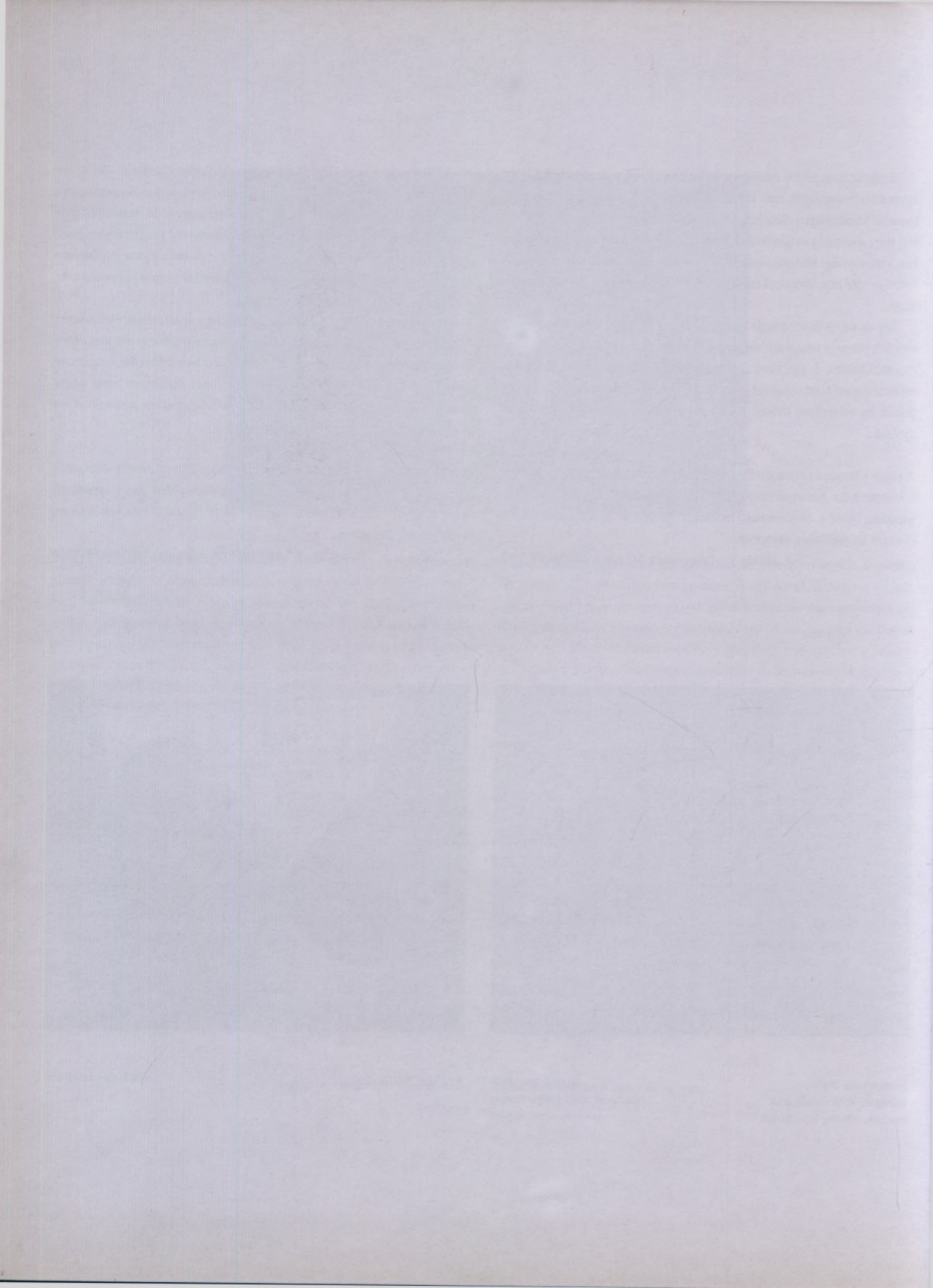
Secured Space 1994.
installáció, Knoll Galerie, Bécs
vasrudak, műanyag kapaszkodók

Secured Space 1994
installation, Knoll Galerie, Vienna
iron rods, plastic handles



Részlet az installációból

A detail of the installation





EPERJESI Ágnes – VÁRNAGY Tibor

Padló példázatok 2. – Tanulmányok a krétakörhöz

hely-specifikus installáció

Budapesti Tanítóképző Főiskola

Budapest, Kiss János altb. u. 40.

1993. november 30.

Tervezett helyszín: Pesti Központi Kerületi Bíróság

Budapest, Markó u. 25.

Egyszer egy irodalomtörténész úgy definiálta a klasszikus műveket, hogy ezek azok a történetek, amelyeket – beleértve az analfabétákat is – mindenki ismer. Li Hszing-tao XIII. századi opera-drámája, illetve Brecht novellája (*Augsburgi krétakör*) és színműve (*Kaukázusi krétakör*) nyomán a krétakör példázata ma nem kevésbé ismert, mint e téma másik, salamoni változata, melyet a Bibliában, a Királyok I. Könyve 3. fejezetében olvashatunk.

Floor Parables 2 – Studies for the Chalk Circle

site-specific installation

Teacher Training College

40 Kiss János altb. Street, Budapest

November 30, 1993

Planned location: Municipal Central District Court

25 Markó Street, Budapest

Classic works were once defined by a literary historian as stories known to all – including the illiterate. Today the parable of the chalk circle, thanks to the 13th century operatic drama of Li Hsing-tao, and to Brecht's short story (The Chalk Circle of Augsburg) and drama (The Caucasian Chalk Circle) is as much known as the other King Solomon version in the Bible (I Kings, 3).

Bár a krétakört manapság a házasságbontás következményeként kialakuló családi problémák összefüggésében szokták emlegetni, ez szépirodalmi ábrázolásaiban az igazságtétel, nem pedig a válás pathhelyezeteinek példázata. Mi a *Padló példázatok 2. – Tanulmányok a krétakörhöz* című munkát a rendszerváltással járó legelemibb konfliktustípus modellezésének tekintettük és később borzasztóan örültünk, mikor Adam Michnik: „Lengyel krétakör” című cikkét olvastuk, amely a rendszerváltás utáni helyzetet ugyanezzel az allegóriával közelítette meg (az írás eredetileg 1993. december 31-én, a *Gazeta Wyborcza*-ban, magyarul a *Mozgó Világ* 1994. márciusi számában jelent meg). Hogy mi jó fél évvel korábban ugyanerre gondoltunk, annak az volt az oka, hogy szerettük volna, ha munkánk nem a napi politikai aktualitások indulatokkal telített vonatkozásrendszerének függvényében, de mégis, mint a rendszerváltás kritikája értelmeződik (gyerek=jövő).

Elképzelésünk kiindulópontja az volt, hogy a példázatban szereplő kört csak egyféleképpen lehet úgy felrajzolni, hogy a történet az elbeszéléseknek megfelelő módon legyen lejátszható. Minden ettől való eltérés, így a kör méretének megváltoztatása – nagyobb, kisebb, illetve több kör felrajzolása –, vagy a kör más térbeli szituációba történő áthelyezése – lépcsőzetre, oszlop köré, sarokba, oldalfalakra stb. – újabb és újabb lehetőséget teremt a példázat értelmezése számára (így a Szondy-féle sorsismétlés problematikájától kezdve egészen az olyan jól ismert nyelvi fordulatokig, mint sarokba szorítva, falhoz állítva).

A mű helyszínéül a Pesti Központi Kerületi Bíróság Markó utcai épületének előcsarnokát és második emeletét választottuk. Ennek több oka volt: egyrészt az, hogy „a Markó” a pesti köztudatban a bíraskodás, az ítélezés jelképe. Másfelől az épület Kafkát idéző atmoszférája mellett a Jablonszky Ferenc által tervezett és 1915-ben átadott épületben található különféle méretű és szerkezetű belső terek (várócsarnok, lépcsőzet, folyosók) voltak azok, amelyek miatt e helyszín ideálisnak ígérkezett elképzeléseink megvalósításához. Legnagyobb sajnálatunkra a kuratórium az utolsó pillanatban elállt a mű bíróságon történő létrehozásának támogatásától, mivel megítélésük szerint az sértette volna az intézmény tekintélyét.

Végül 1993. november 30-án, a POLIFÓNIA rendezvényének utolsó napján a Budapesti Tanítóképző Főiskola Közművelődési, valamint Vizuális Nevelési Tanszékeinek kezdeményezésére és a Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központja támogatásával a Budapesti Tanítóképző Főiskola épületében csupán egy kisebb részletét sikerült megvalósítani elképzelésünknek.

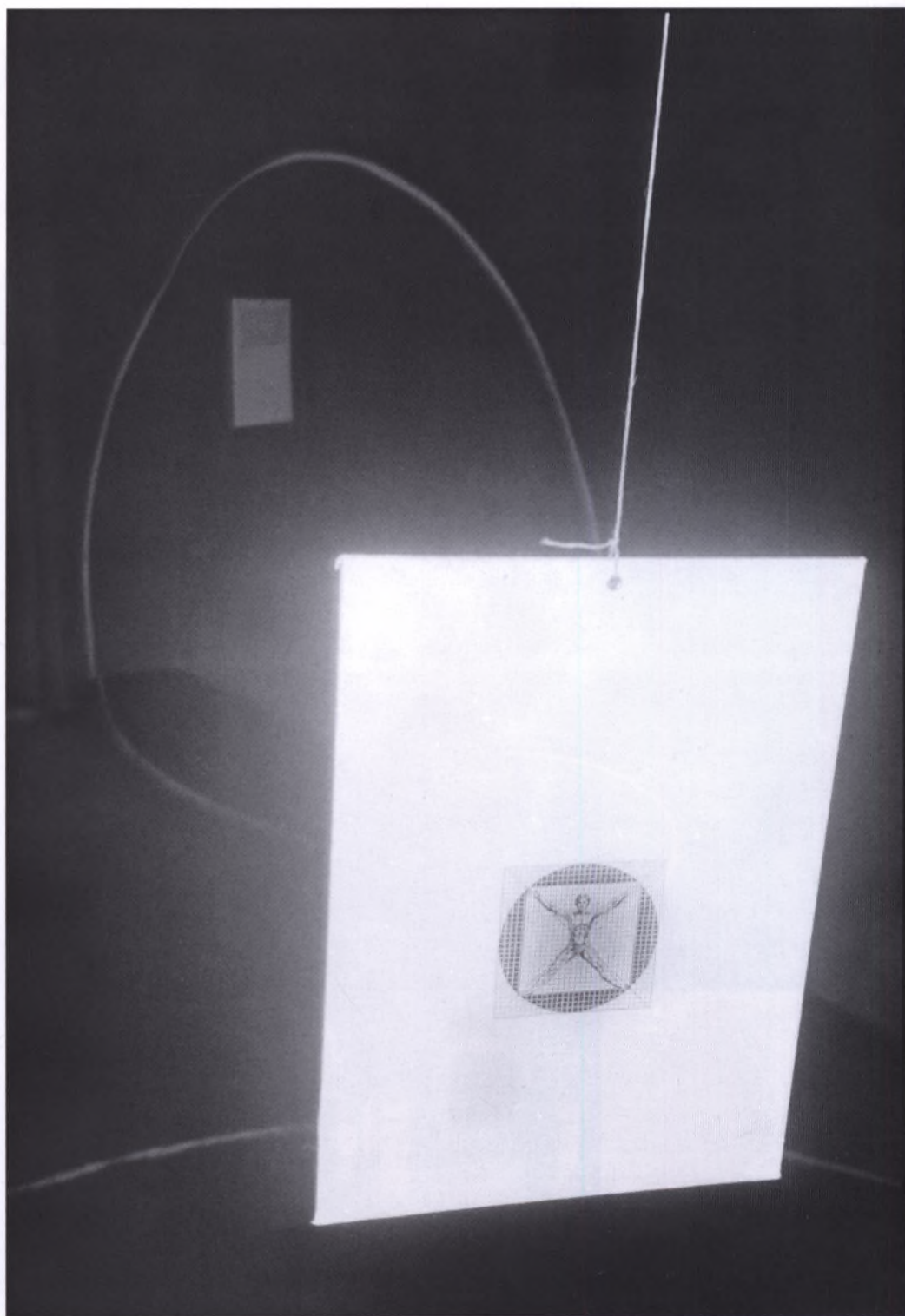
Although nowadays the chalk circle is referred to in connection with family affairs following a divorce, in literature it is an example of the failure of justice rather than that of separation. We considered “Floor Parables 2 – Studies for the Chalk Circle” as a model for the most essential type of conflict due to the changing of the political regime and later we were delighted to find “Polish Chalk Circle”, an article by Adam Michnik, where the same allegory was used to describe the situation following the change of the political regime (this piece was originally published in Gazeta Wyborcza, December 31, 1993, the Hungarian translation came out in the March issue of Mozgó Világ). The reason why we had the same idea six months before that was that we wanted our work to function as a criticism of the changing of the political regime (child = future), although by no means dependent on the frame of reference of hot-tempered day-to-day policy making.

The starting point of our scheme was that the circle can only be drawn one way to act out the story according to the narratives. All deviations – such as changing the size of the circle, drawing a larger or a smaller circle or several circles – or transferring the circle into a different spatial arrangement – i. e., on steps, around a column, in a corner, on walls – opens new alternatives for the interpretation of the parable (from Szondy's Schicksaalwiederholung to well-known figures of speech like drive someone into a corner or drive someone up the wall).

The main lounge and the second floor of the Markó Street building of the Municipal Central District Court of Budapest was chosen as the location of the project. We had several grounds for this choice; firstly “the Markó” is the symbol of jurisdiction and the passing of a sentence. Secondly, the building, designed by Ferenc Jablonszky, built in 1915, has a Kafkaesque atmosphere with its internal spaces of various size and structure (waiting rooms, steps, corridors) offering excellent opportunities to work out our ideas. To our utmost regret, in the last moment the board withdrew its expected support to realize the project at a court of law, as in their judgement that would have been disrespectful to the court.

At last on November 30, 1993, on the last day of POLYPHONY we were able to realize a part of our idea at the initiative of the Department of Education and the Department of Visual Education of the Budapest Teacher Training College with the support of the Soros Center for Contemporary Arts in the building of the Budapest Teacher Training College.

Részlet a megvalósult installációból,
tábla Leonardo rajzának felhasználásával



*A detail of the realized project, a board
with Leonardo's drawing*

„Tolsztoj, talán mentegetőzve a tárgyválasztásért, ilyesfélén kezdi egyik híres regényét: A boldogtalan családok mind a maguk módján boldogtalanok, míg a boldog családok mind egyformák.

Hát, nem egyformák. Ellenkezőleg, a boldogtalanságok fajtái mennek nagyjából egy kaptafára. A boldogság az, ami sokféle, feltérképezetlen. A boldogtalanságot könnyű üstökön ragadni, ábrázolni, megérteni, s látszólag közérdekűbb, mert egyetemesebb érvényű mondanivaló.”

(Ottlik Géza: *Kosztolányi*, részlet)

“Tolstoy, as if to apologize for the subject, starts one of his famous novels with something like this. Unhappy families are unhappy in their own way, while happy families are all alike.

Well, no, they are not. To the contrary, kinds of unhappiness follow the same pattern. Happiness is manifold and undescribed. It is easy to grab, represent and understand it and it seems to be of general interest as it has a message of universal validity.”

(Géza Ottlik, *Kosztolányi*, excerpt)

„Mindig visszajutok oda, hogy egyszerűen a boldog élet jó, a boldogtalan rossz.

És hogyha most azt kérdezem magamtól, hogy miért éppen boldogan éljek; akkor ez magától tautologikus kérdésfeltevésnek látszik; úgy látszik, hogy a boldog élet önmagában hordja igazolását, hogy az egyetlen helyes élet.”

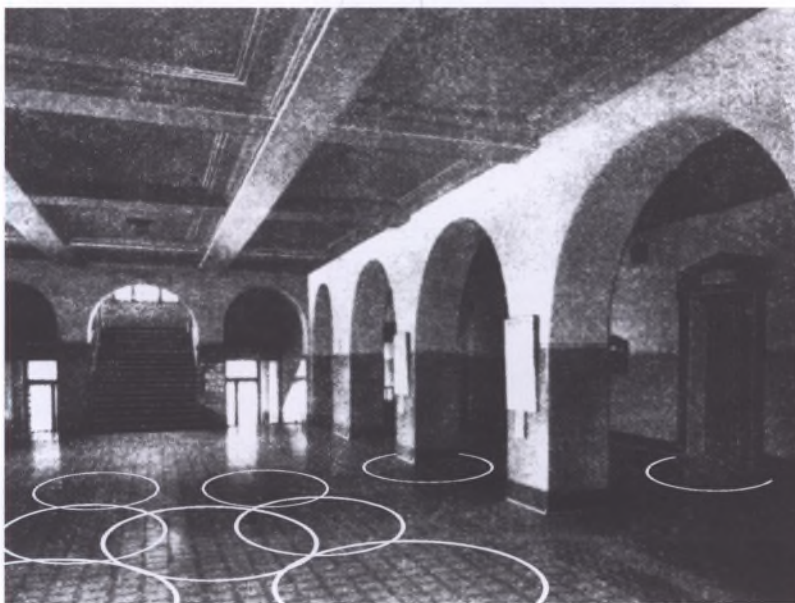
(Ludwig Wittgenstein 1916. június 30-i naplójeljegyzése)

“I keep coming back to this: simply the happy life is good, the unhappy bad.

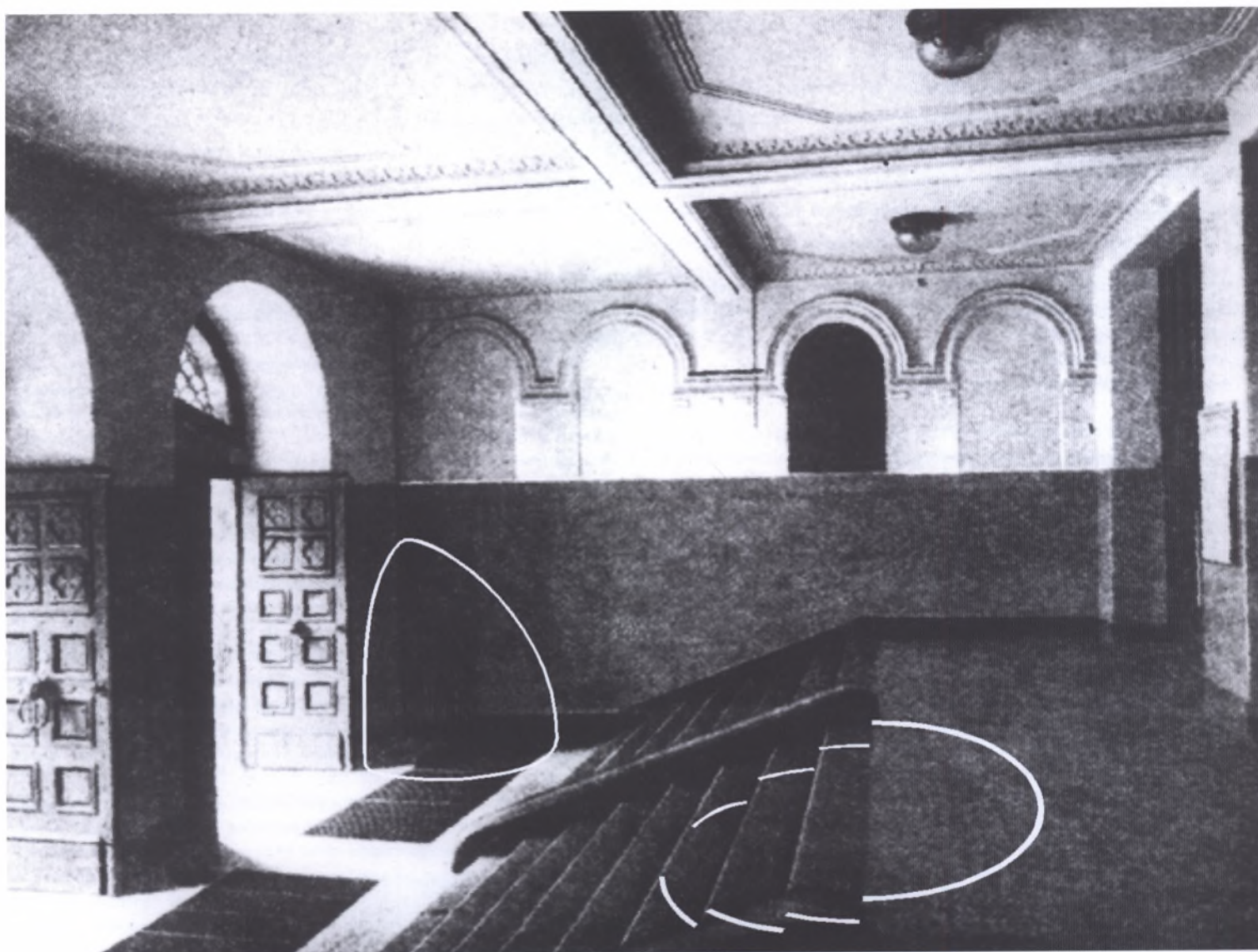
And if I now ask myself: But why should I live happily, then this of itself seems to me to be a tautological question; the happy life seems to be justified, of itself, it seems that it is the only right life.”

(Ludwig Wittgenstein, *Notebook entry of June 30, 1916*)

Az eredeti terv számítógépes makettje
Pesti Központi Kerületi Bíróság,
2. emeleti előcsarnok
Budapest, Markó u. 25.



The computer model of the original layout
Second floor lounge
of Municipal Central District Court
Budapest, 25 Markó Street



Az eredeti terv számítógépes makettje,
a bejárat előcsarnok

*The computer model of the original layout,
the main lounge*

Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központ
Műcsarnok – Palme-ház
Budapest, Pf. 35. 1406

Eperjesi Ágnes és Várnagy Tibor
pályázata a Nyilván
képzőművészeti manifesztációra

Tisztelt Kuratórium!

Munkánkat a Markó utcai Pesti Központi Kerületi Bíróság épületében (tárgyalótermekben, folyosókon, lépcsőházban) és esetleg az önkormányzatok Gyámügyi Csoportjánál szeretnénk megvalósítani.

A mű címe: Padló példázatok/2. – Tanulmányok a kaukázusi krétakörhöz.

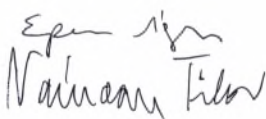
A mű az ismert történeten alapul, amelyben két felnőtt vetélkedik a szülői státusz megszerzéséért.

A példázatban szereplő bíró egy krétakörbe állítja a gyereket, azzal, hogy amelyik felnőtt ki tudja húzni a körön kívülre, az a valódi szülő. A próbát követően azonban a bíró mégis annak ítéli a gyereket, aki inkább elengedte őt, semmint fájdalmat okozva neki próbálta volna bizonyítani a bírónak, hogy a gyerek a sajátja.

Magyarországon a válások száma nagy, és bár a házasságok felbontása nem kellene, hogy szükségszerűen megkeserítse az ezekben érintett gyerekek sorsát is, az esetek túlnyomó többségében a felnőttek mégis képtelenek megtalálni a megfelelő megoldásokat. A bíróság, mint intézmény, azokban az esetekben, ahol a házasságbontó felek nem tudnak megegyezni egymással, a maga anakronisztikus jogi eszközeivel szabályszerűen egymás ellen-ségeivé teszi a válófelben lévő embereket, magukat a problémákat nem megoldja, hanem tovább generálja s így végül is kezelhetetlen konfliktusok állandó színterévé válik. Pénzbüntetéseket szab ki a válás folytán többnyire különben is bizonytalan anyagi és egzisztenciális helyzetbe kerülő szülőkre. Cinkosává és eszközévé válik a problémák megoldása szempontjából többnyire téves, értelmetlen és mellékes morális, erkölcsi ítéletek meghozatalának és végrehajtásának, a bosszúállásnak. Fizeszteltilásokkal, rendőri előállításal megteremti a törvényes lehetőségét az érintettek megalázásának, a gyerekek eszközként vagy túszként való kezelésének, és így tovább.

Tervünk, hogy a célzott közintézményekben különböző krétakörök felrajzolásával, illetve a hozzájuk tartozó leírással próbáljuk tudatosítani a nézőkben e konfliktusok abszurditá-sait. A vázlatokon bemutatott ötletek csupán példák arra, hogy elképzeléseink szerint a kü-lönböző helyszíneken milyen lehetőségek adódnak a terv adaptálására. A ténylegesen reali-zálásra kerülő munka során azonban, minden egyes esetben a konkrét környezet adottsá-gainak alapján dolgoznánk ki a megfelelő variációt. Ez természetesen nagymértékben an-nak függvénye, hogy mely intézmény, mely helyiségben járul hozzá a falak, padlózatok részleges vagy teljes átfestéssel történő lealapozásához.

Budapest, 1993. április 22.



Eperjesi Ágnes
Várnagy Tibor

*The application of
Ágnes Eperjesi and Tibor Várnagy
for the visual art manifestation "Nyilván" (Obviously Public)*

To the Board,

April 22, 1993

We would like to realize our project in the Markó Street buildings of the Municipal Central District Court of Budapest (in the courtrooms, corridors and lounges) and perhaps at the Child Custody Departments of district municipalities.

The title of the work is: Floor Parables 2 – Studies for the Chalk Circle.

The work is based on the well-known story of two adults competing for the parenthood of a child. The judge in the parable makes the child stand in a chalk circle and declares that whichever adult can pull the child out of the circle is the real parent. After this ordeal, however, the judge decides that the child should belong to the one who let the child go rather than to the one who hurt the child while proving herself the real parent.

There are a great number of divorces in Hungary and although the separation of parents should not necessarily entail a bitter fate for the children, in most cases, however, the parents are unable to find the proper solutions. In cases when the separating parties are unable to come to an agreement the court of law as an institution and its outdated legal means literally make the people seeking divorce each other's enemies. Their problems are not solved but further aggravated and the courtroom eventually becomes the backdrop to their irresolvable permanent conflicts. The parents, who are in difficult financial situation due to the divorce, have to pay fines. The court becomes an accomplice in passing and executing moral judgements, which are false, senseless and irrelevant as far as the solution of the problems is concerned; it is an accomplice in revenge. It provides a legal means to humiliate one another, to handle the child as a lifeless object or a hostage, through police warrants and constraints on parents' salaries. And so on.

Our intention is to make viewers aware of the absurdity of these conflicts by drawing chalk circles and enclose descriptions in the targeted institutions. The ideas on the outlines merely function as examples of the opportunities offered by the various sites. During the actual realization of the project, however, we would work out the appropriate version on the basis of the individual environment. This, of course, will mainly depend on the institutions themselves; whether and in which part of the building we gain authorization, to what extent we are allowed to do the priming of floor and wall surfaces, a process involving partial or complete redecoration.

Ágnes Eperjesi
Tibor Várnagy

„Mindig azt az érzést keltette, hogy egész életében az útjában álltam, s egyedül én akadályoztam meg abban, hogy boldog lehessen. Ha engem látott, apámat látta, vagyis a szeretőjét, aki otthagya őt. Megsemmisítőjére ismert bennem, hiszen az arcom ugyanolyan volt, tudom, láttam egy fényképet apámról. Elképesztő a hasonlatosság. Az arcom nemcsak emlékeztetett az apámra, ez ugyanaz az arc. Anyám élete legnagyobb csalódása volt a veszteség, amelyet az én színrelépésem jelentett. Minden nap, amelyet vele töltöttem, ezzel szembesítette őt. Természetesen éreztem a szeretetét, ám ugyanakkor az apám iránti gyűlölete is rámsugárzott, mely mindig a szeretet útjába állt. Ígyhát az anyai szeretetet, amely e balkezi gyerekeknek jutott volna, agyonnyomta a gyerek apja iránti harag, így sohasem tudott szárba szökkeni. Anyám nem engem átkozott, hanem apámat, aki – bármely okból tűnt el – nem volt lőtávolságban; nemcsak engem vert, hanem rajtam keresztül boldogtalansága kiváltóját is. A bikacsöket nemcsak rám emelte, hanem minden esetben apámra is, akit mindenki, még a nagyapám is semmibe vett. Létezését kétségbevonta a közmegegyezés, egyszerűen nem volt sehol. Hamar föladtam abbéli törekvésem, hogy apám után tudakozódjam. Azonnal dühbe gurultak, s az apámra vonatkozó kérdés egycsapásra sötétbe borította az eget, bármilyen pazar idő volt annak előtte. Mindazt figyelembe véve, amit nem mondtak róla, nem lehetett más, csak egy alattomos és közveszélyes bűnöző. Szerettem anyámat, tiszta szívemből, ám e kölcsönös érzést ez a láthatatlan szörnyűség árnyékolta be. Ama láthatatlan ember, akiről néha-néha azt mondták, hogy nem más, mint hazugságok és aljasságok halmazata, egy életen át elrontotta a játékaikat.”

(Thomas Bernhard: *Egy gyerek megindul*, részlet – Téglásy Gergely fordítása)

“She always gave the impression that I had been in her way all her life and that I was the only obstacle to her happiness. When she looked at me she saw my father, her lover, that is, who had left her. She recognized me as her annihilator as my expression was the same, I know as I had seen father’s photograph. The similarity is striking. My expression does not recall my father’s, it is the same expression. The greatest disappointment in my mother’s life was the loss that my appearance meant. She had to face that every day we spent together. Of course I could sense her love but her hatred towards my father was radiating toward me and got in the way of love. Thus the motherly love that was the share of this natural child was oppressed by the anger towards the child’s father, so it could never come into full blossom. Mother did not curse me; she cursed father, who, for whatever reason, was out of range. She did not only beat me but through me the one who was ultimately responsible for her unhappiness. She raised the cane to hit me as well as father, who was ignored by all, including grandfather. Common understanding doubted father’s existence; he was simply nowhere. I soon gave up trying to learn more about him. They turned furious at once and the enquiry about father turned the sky dark no matter how bright it had been before. Considering all that was not said about him he must have been a mean and dangerous criminal. I loved mother, with all my heart, but this mutual feeling was overcast by this invisible horror. That invisible man, who was every now and then told to be nothing but lies and meanness, spoiled our games all my life.”

(Thomas Bernhard, *A Child’s First Steps*, excerpt)



Padló példázatok 2. –
Tanulmányok a krétakörhöz
hely-specifikus installáció
kréta, festék, fatáblák, papír, tapéta
250 x 700 x 300 cm
Tanítóképző Főiskola, Budapest

Floor Parables 2
– Studies for the Chalk Circle
site-specific installation
chalk, paint, wooden boards, paper,
wallpaper
250 x 700 x 300 cm
Teacher Training College, Budapest

Tisztelt Dornbach Alajos Úr!

Budapest, 1993, szeptember 24.

Ne haragudjon, hogy levelünkkel megkeressük, de mint az alábbiakból kiderül ebben a pillanatban nem látunk más lehetőséget problémánk megoldására, ugyanakkor az idő sürgeti a helyzet gyors tisztázását.

Szeptember 22-én a Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központjának (a továbbiakban S.A.K.M.K.) vezetője telefonon értesített arról, hogy a „Polifónia” című képzőművészeti manifesztációhoz benyújtott és korábban a szakmai zsűri által már elfogadott projektünk megvalósítását mégsem támogatják. A szóbanforgó mű címe „Tanulmányok a krétakörhöz”, műfaja installáció és elképzelésünket a Pesti Központi Kerületi Bíróság második emeleti előterében szeretnénk megvalósítani.

A hír természetesen meglepett, annál is inkább, mert a S.A.K.M.K. kezdeményezésének lényeges eleme volt, hogy miközben a kortárs művészet társadalmi felelősségét adja a fókuszba, ezáltal maguk a művek ne a szokásos-hagyományos kiállítási körülmények között jelenjenek meg, hanem – egyebek mellett – „nyilvános külső és belső terek”-ben. Így már pályáztunk megírásakor számítottunk arra, hogy a megvalósítás során figyelembe kell vennünk, hogy egy működő intézményben szeretnénk realizálni elképzelésünket, következésképpen messzemenően alkalmazkodnunk kell az épületben folyó munka rendjéhez, mindazokhoz a szabályokhoz, előírásokhoz, amelyek az épületen belül mindenki számára kötelezőek. Túl azon, hogy olyan tervet javasoljunk, amelynek egy középületben történő bemutatása nem eleve irreális – nem akadályozza vagy nehezíti a közlekedést, nem zavarja a munkát stb. –, az Alapítvány munkatársainak többször is jeleztük, hogy a magunk részéről készek vagyunk a helyszínen felmerülő esetleges speciális technikai problémákhoz is a lehető legflexibilisebben alkalmazkodva realizálni munkánkat.

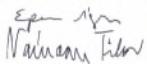
A S.A.K.M.K. vezetője az Önrel folytatott konzultációra hivatkozva közölte velünk, hogy a Markó utcai épületben egyáltalán nem dolgozhatunk, továbbá, ha esetleg más helyszínt próbálnánk keresni e mű helyszínéül, nem hivatkozhatunk arra, hogy a S.A.K.M.K.-ja, a „Polifónia” című rendezvénye keretében egyáltalán támogatja elképzelésünk megvalósítását. Mással ebben a pillanatban nem világos számunkra, hogy az általunk választott helyszínnel van-e probléma – és ha igen, konkrétan milyen jellegű akadályról van szó –, vagy pedig arról, hogy az egész elképzelés megvalósításával kapcsolatban változtatta meg korábbi álláspontját a S.A.K.M.K.? Tekintettel arra, hogy a S.A.K.M.K. vezetője Önre hivatkozott – noha inkább óvott tőle, semmint biztatott arra, hogy az általa megválaszolatlan kérdéseinkkel közvetlenül Önhöz forduljunk –, Ön szeretnénk megkérni, nyújtson segítséget a helyzet tisztázása érdekében, mert a pályázati feltételeket ismerve azt gondoljuk félreértésről, esetleg többszörös félreértésről van szó.

Pályázatunkkal kapcsolatban szeretnénk elmondani, hogy a terv nem sérti sem a neki otthont adó intézmény tekintélyét, sem az általa megcélzott közönség önértékét. Elképzelésünk az, hogy a több százezer felnőtt és gyermek életét közvetlenül érintő problémát, a válás következményeit tárgyszerűen és a komplexitásában próbáljuk meg körüljárni. A tervezett mű nem politikai agitáció (például a házasságban megsgorogtatása mellett vagy ellen), de célja, hogy elgondolkodtassa nézőit arról, hogy a magánszférában létrejövő és túlnyomórészt kezelhetetlennek bizonyuló személyes konfliktusok jellemző problémái a mai magyar társadalomnak.

A krétakör példázata azok számára is ismert akik nem látták, illetve nem olvasták Li Hsing-tao vagy Brecht színművét. E krétakör ezáltal vizuálisan megjelenítésre kerülő variációi a bontóperekben közvetlenül és közvetve érintett – vagy általánosságban az érdekeiket egyeztető – személyek helyzetét modellezik, a különféle variációknak megfelelően más és más megközelítésben. Pályázatunkban több példáját is leírtuk ennek. A krétakörök mellett különböző aspektusokból fogalmazott szövegeket szeretnénk szerepeltetni: így a körön belül pl. olyan szépirodalmi szemelvényeket, amely a szülők közötti konfliktust a gyerek szemszögéből mutatják be (Thomas Bernhard önéletrajzi regénye); a körön kívül olyan, pl. napilapban megjelent riport szövegét, ahol egy valófényben lévő szülő meséli el saját esetét („A Józsiás krétakör”, Magyar Hírlap, 1992.), vagy ahol egy korábbi magyar játékfilm forgatókönyvéből merítve, a gyakorló jogász fogalmazza meg munkájával kapcsolatos személyes gondolatait (Szabó István: Álmodozások kora), illetve más szemelvényeket, amelyek általánosan kapcsolhatók e témához (Wittgenstein). A szövegek sokféle (pl. jogi, pszichológiai, filozófiai, szociológiai, statisztikai, szépirodalmi, zsumalisztikai stb.) megközelítést vetnek fel.

Kérjük segítségét, hogy munkánkat a „Polifónia” című rendezvény keretén belül, s ha lehet a Pesti Központi Kerületi Bíróság épületének második emeletén realizálhassuk. Tervünk kialakítása során mérlegeltük, hogy hol másutt lehetne kivitelezni ezt a projektet? Ha a kerületi helyhatóságokhoz fordulnánk, hogy esetleg a Gyámügyi Csoportok irodahelyiségeinek előterében, folyosóján próbáljuk meg realizálni elképzelésünket, akkor nyilván több kerületben kellene dolgozni, hogy érzékeltetni tudjuk, nem egy városnegyed problémájáról van szó. Másfelől a Markó utcai épületben minden olyan budapesti állampolgár megfordul, aki felbontja házasságát, illetve tanúként, vagy a törvény képviselőjeként részt vesz a bontóper aktusában – következésképpen formálójá a társadalom válásról kialakított véleményének, ítéleteinek –, míg a Gyámügyi Csoportokhoz csak a speciális esetek – egy az egészhez képest – nagyon kis hányada jut el. Ezen kívül ott kisebb belső terek, folyosók jöhetnek csak számításba, ahol már pusztán a helyszűke miatt sem lehetne kellően sokoldalúan körüljárni ezt a problémát. Ugyanakkor munkánk vonatkozási rendszere, hatásfoka lényegesen kisebb lenne.

Tisztelettel üdvözlé:


Eperjesi Ágnes
Várnagy Tibor

September 24, 1993

Dear Mr. Dornbach,

We are sorry to trouble you with our letter, but as it will turn out from the present letter, at the moment we can see no other solution for our problem and time is running short to settle the issue.

On September 22, the director of the Soros Center for Contemporary Arts (hereinafter SCCA) informed us by telephone that you have withdrawn your support for our planned installation "Studies for the Chalk Circle", to be realised on the second floor lounge of the main building of the Municipal Central District Court of Budapest, although it had already been accepted by the panel of experts as part of the framework of the visual arts manifestation "Polyphony".

The news certainly took us by surprise, especially since an important element of the manifestation of the SCCA was to focus on the social responsibility of art and at the same time to present the works of art in "public inner and outer spaces" rather than in the conventional surroundings of exhibition halls. That is why, when preparing our project, we had in mind that it was going to be realized in a public institution so we had to respect the work going on in the building as much as possible, including all the regulations and restrictions applying to all in the building. Besides suggesting a plan that would not be in the first place impossible to realize in a public building, inasmuch as it does not hinder movement within the building and does not interfere with the work going on there, we have pointed out to the representatives of the Foundation that we were prepared to cope with the difficulties and practical problems arising on site and be as flexible as possible during the realization of our project.

Referring to a consultation with you, the director of the SCCA informed us that we are not allowed to work at the Markó Street building at all, and if we perhaps tried to find another site for the work of art, we cannot even claim that we have the support of the SCCA in the framework of its "Polyphony" series of events. In other words, we cannot see clearly whether it is the chosen site that is problematic, or the representatives of the SCCA have changed their mind concerning the realization of the whole project? Since its director referred to you, although discouraged rather than encouraged us to ask the questions she could not answer directly of you, we wonder if you would be so kind as to settle the issue, since, knowing the conditions of the competition, we believe there has been a series of misunderstandings.

In connection with our project, we would like to point out that it does not harm neither the prestige of the institution in which it is to take place, nor the self-esteem of its audience. Our plan is to provide an objective and complex discussion of divorce and its consequences. The planned work of art is not political propaganda (in favour of, or against, divorce), its purpose is rather to make its viewers think about the fact that personal conflicts in the private sphere, which are mostly unmanageable, are characteristic problems of present-day Hungarian society.

The parable of the chalk circle is known to even those who have not seen or read the drama of Li Hsing-Tao or Brecht. The variations of this chalk circle which are this time presented visually serve as a model for the situation of the people directly or indirectly involved in divorces in particular, or have conflicting interests in general, and each variation takes a different approach. We have included several examples in the description of our project. Besides the chalk circles, we would like to present various passages, within the circles ones that describe the situation from the child's point of view (an autobiographical novel of Thomas Bernhard), outside the circles, a newspaper interview in which a parent, to be divorced soon, tells about his case "A Józsiás krétakör" Magyar Hírlap, 1992) or an excerpt from an old Hungarian film, where a practicing lawyer puts forward his own reflections concerning his work (Álmodozások kora by István Szabó) and also some other passages, which can be related to this subject (Wittgenstein). The passages present several approaches, e.g. legal, psychological, philosophical, sociological, statistical, literary, journalistic, etc. aspects.

We request your help to be able to realize our project within the framework of "Polyphony" and, if possible, on the second floor of the building of the Municipal Central District Court of Budapest. When planning our project we considered other possible sites. If we chose the municipalities of districts of Budapest and perhaps tried to realize our project outside or in the corridor of the Child Custody Departments, we would have to do it in several places in order to indicate that it is not the problem of one district only. Secondly, the Markó Street building is attended by all the citizens who get a divorce or are involved in one as witnesses or as representatives of the law, so they shape the social opinion on divorce, while only special cases, just a small portion of them get to the public guardianship authorities. Besides, the inner spaces there are smaller, basically corridors, which do not provide enough room to show the subject from different angles. The point of reference and the effect of our work would be smaller.

Sincerely yours,

Ágnes Eperjesi
Tibor Várnagy

S O R O S

A L A P Í T V Á N Y

Tisztelt Eperjesi Ágnes, Tisztelt Várnagy Tibor!

1993. szeptember 24-én kelt levelükre igyekszem gyorsan és röviden válaszolni. Mint a Soros Alapítvány budapesti kuratóriumának alelnöke állást kellett foglaljak a Soros Kortárs Művészeti Központ egyik programjával kapcsolatosan, nevezetesen az Önök projektjével kapcsolatosan.

Anélkül, hogy a projektről Önök által adott leírás mondandójával polemizálnék, figyelembe kell vennünk bizonyos realitásokat. Nehezen tudom elképzelni, hogy a Fővárosi Bíróság Elnöke hozzájárulna a projektnek a Bíróság épületében történő megvalósításához. Meggyőződésem, hogy a bíróság akkor is elzárkózna hasonló programok elől, ha annak tartalmi elemei nem készítenék a szakmai /jogász/ közvélemény jelentős részét vitára. Az Alapítvány nem teheti túl magát társadalompolitikai szempontokon még akkor sem, ha legnagyobb mértékben tiszteletben kívánja tartani a szakmai zsűri állásfoglalását.

Véleményem szerint az Alapítvány Kuratóriuma ezügyben akkor hozhat végleges döntést, ha Önök előbb - az Alapítványra történő hivatkozás nélkül - megszerzik a Fővárosi Bíróság vezetésének, illetve az Igazságügyi Minisztériumnak a hozzájárulását. A bíróságoknak a nem ítélkezési tevékenységével kapcsolatosan az igazságügyi minisztert felügyeleti jogok illetik, ezért a nyilvánvalóan vitát kiváltó rendezvény ügyében célszerű előre az állásfoglalásukat kikérni, ellenkező esetben konfliktusokra lehet számítani.

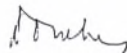
A jelen helyzetben a Soros Alapítvány nem léphet fel a tekintélyével annak érdekében, hogy az esetleges hatósági fenntartásokat eloszlassuk.

Levelükben írják, hogy pályázatuk nem sértené a befogadó intézmény tekintélyét. Ezzel az állításukkal ellentétes, amit pályázatuk indoklásaként írnak. "Magyarországon a válások száma nagy, és bár....." kezdetű bekezdésben írtak az ellenkezőjére engednek következtetni. Ha az Önök mondandója arról szólna, hogy a bíróságok lehetőségei a családjogi konfliktusok rendezésében korlátozottak, azzal egyet lehetne érteni. Tévedés azonban a korlátozott lehetőségeket a bíróságok számlájára róni. /Nem vitás, hogy egyes esetekben ez az intézmény olyan szerepet játszik, mint amit Önök leírnak, de ez általánosítás formájában megfogalmazva torzítás./

Sajnálom, hogy csalódást kell Önöknek okoznom.

Budapest, 1993. szeptember 30.

Szíves üdvözléssel:


Dornbach Alajos

September 30, 1993

Dear Ms. Ágnes Eperjesi and Mr. Tibor Várnagy,

I am to give a prompt and short reply to your letter. As the Deputy Chairman of the Budapest Board of Trustees of the Soros Foundation I was requested to express my views concerning one of the programs of the Soros Center for Contemporary Arts, that is your project.

Without entering into a discussion about the essence of your description, you should take into consideration certain circumstances. I can hardly assume that the Chairman of Municipal Central District Court of Budapest should agree to realizing the project in the building of the Court. I am convinced that the Court would not agree to such programs even if its content did not stir up a discussion among professionals (lawyers). The Foundation cannot afford to ignore issues of social policy even if it intends to respect the decision of the panel of experts to the greatest extent possible.

In my opinion the Board of the Foundation can come to a final decision if you first obtain the permission of the leadership of the Municipal Central District Court and the Ministry of Justice, respectively, without any reference to the Foundation. The Minister of Justice has the right to control all the activities of Courts of Law outside judicature, therefore in the case of such a discussion-provoking event it would be wise to obtain their prior permission, otherwise conflicts are to be expected.

In the present situation the prestige of the Soros Foundation cannot be quoted to dismiss the reservations on the part of the authorities.

As you indicated in your letter, the project would not harm the respect of the institution. It is contradictory to what you write in the argumentation of your project. The paragraph starting "There are a great number of divorces in Hungary and although ..." suggests just the opposite. One could not but agree if your message were that the means of courts of law are limited in settling family conflicts. It is, however, a mistake to blame the court for these limited means. (Doubtlessly, in some cases this institution plays exactly the role that you described, but it gives a distorted view in the form of a generalization.)

I regret to cause any disappointment.

Sincerely yours,
Alajos Dornbach



GERBER Pál

**Építészet, Sugárzás és Feltámadás a borítékon –
Postai bélyegzés**

Magyar Posta Levélfeldolgozó Üzem

Budapest, Baross tér 11/c.

1993. november 7 – 30-ig

**El van rontva a napom,
ha nem győzők le három gonoszt**

Felirat a budapesti 4-es busz – Erzsébet tér – Gyöngyösi u. – oldalán

1993. november – december

***Architecture, Radiation and Resurrection,
on the envelopes – Postal Stamp Project***

Hungarian Post, Mail-sorting Division

11/c Baross Square, Budapest

November 7 – 30, 1993

***My day is ruined
if I don't vanquish three evils***

Text on bus number 4, Erzsébet Square – Gyöngyösi Street, Budapest

November – December 1993

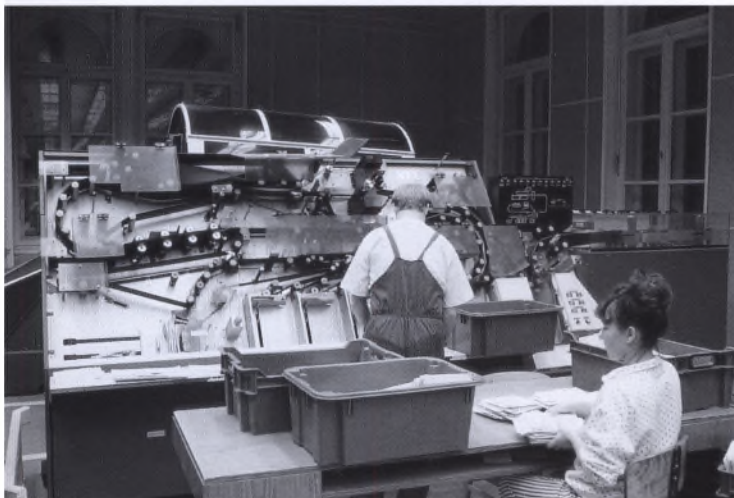
A Soros Alapítvány pályázatára beadott elképzeléseim közül az egyik szerint postai küldeményeken, pecsét formájában kívántam nyilvánossághoz jutni, a másik tervemben buszok oldalára szántam különböző feliratokat.

A megvalósult három pecsét közül az első az „Építészet poézise” feliratot viselte, egy Magyarország formájú síkon felfordított ház képe körül. A második „Sugárzás” felirattal került forgalomba, antennás, sátozott ház ábrájával. A harmadikon a „Feltámadunk” felirat szerepelt, oldalára fordult asztal (vagy hokedli) ábrája fölött, amelynek egyik lába helyéből tengelyirányban kissé elcsúszott, ahogy ezt szerelési útmutatókon ábrázolják. Külön kérés volt, hogy felirata miatt megjelenése ne essen november elejére – tekintettel a Halottak napjára – holott ez az értelmezés az ábra és szöveg összefüggésének félreértését jelentette.

Az eredetileg elképzelt pecsétek közül kettő – mint a kivitelezés során kiderült – a méretek kötöttsége és az ábrák összetettsége miatt nem volt kisínyíthető. (Cigányzene, Hangos csapásokkal...) A speciális nyers kliséket a posta bocsátotta rendelkezésemre, amelyek azután a Keleti pályaudvar melletti levélfeldolgozó üzem levélszortírozó automatájára kerültek, s így mintegy napi 100 000 – 150 000 levélen jelentek meg.

A levélfeldolgozó üzem szortírozó automatája, ami a művek sokszorosítását végezte

The sorting machine of the mail-sorting division, which printed the works of art



One of my projects for the SCCA's annual exhibition was made public in the form of postal stamps; the other took the form of an inscription on the sides of buses.

The first among the three realized stamps had the inscription “The poetry of architecture” around a picture of an upturned house in a Hungary-shaped form.

The second entered circulation with the inscription “Radiation” and the image of a tent-roofed house with an aerial.

The third had the inscription “Resurrection” above an image of a desk (or kitchen stool) turned on its side, one leg of which was shifted slightly along the axis, as it is represented in installation instruction-books. There was a special request that its inscription should not appear on November 1 – All Souls’ Day – though this interpretation implies a misunderstanding of the relation of image and text.

During the realization it turned out that two of the originally conceived stamps (Gipsy-music, With Loud Clashes, etc.) were impossible to reduce in size, due to the complexity of their image. Special raw stencils were given to me by the Post Office; later they were put on the sorting machine at Keleti Post Office, and thus were seen on about 100–150 thousand letters per day.

A nyomatok képe a levélborítékokon
bélyegző-klisé mérete: 27 x 35 mm

The prints on the envelopes
stamp size: 27 x 35 mm



A három nagytömegben
sokszorosított rajz



The three
multiplied images



A pályázatban eredetileg több különböző feliratot ajánlottam buszok oldalára. Ezek közül az egyik egy nyelvi abszurd – „Egy Olga még nem fordulópont tőled” –, egy „nyelvi lelemény”, amelyet a nyolcvanas évek közepén pecsét segítségével közterületek tárgyain és főként a tömegközlekedés járművein terjesztettem.

Végül a kiválasztott szöveg – EL VAN RONTVA A NAPOM, HA NEM GYŐZÖK LE HÁROM GONOSZT – november hónapban „futott” Budapesten a 4-es busz vonalán. Megjelenésében tudatosan kerültem minden különleges formai megoldást, mellőztem a színek használatát.

Originally I suggested several different inscriptions for the sides of buses. One of them, which is a grammatical absurdity, “An Olga is not yet a turning-point from you”, is a lingual innovation which I stamped on objects in public places, especially on public vehicles, in the 1980s.

Finally, the text chosen, “MY DAY IS RUINED IF I DON’T VANQUISH THREE EVILS”, was visible on the sides of number 4 buses in the month of November. In its realization I consciously avoided all sorts of special designs and I neglected colors.



A 4-es busz a Hősök terén

The 4 bus on Heroes' Square



Felirat a 4-es busz oldalán
5 x 1 m és 10 x 1 m, öntapadó fólia

Sign on the side of the 4 bus
5 x 1 m and 10 x 1 m, self-adhesive foil



HEGEDÜS 2 László

Már csak ez hiányzott...

hely-specifikus installáció

Folyamat Galéria

Budapest, Fő utca 3.

1993. november 19 – december 4.

Részlet Hegedüs 2 László dolgozatával kapcsolatos, S. Kierkegaard és Esterházy Péter között lefolyt beszélgetésből.

S. K. – Amit a filozófusok a valóságról mondanak, az gyakran éppoly félrevezető, mint ha a zsibárusnál ezt olvassuk egy táblán: Mángorlás. Ha aztán megjelenénk a holminkkal mángorolni, a félreértés máris kiderülne, mert a tábla csupán eladásra vár.

E. P. – Ehhez nincs mit hozzátennem.

S. K. – Életem teljesen értelmetlen. Ha különböző szakaszait vizsgálom, olyannak tűnik, mint a Schnur szó a szótárban, mely egyszer zsineget, aztán pedig menyet jelent. Az hiányzott csupán, hogy harmadszor tevét, negyedszer pedig tollsöprűt jelentsen.

E. P. – Hát azért ehhez tudnék még mit hozzáfűzni.

That Crowns All...

site-specific installation

Folyamat Gallery

3 Fő Street, Budapest

November 19 – December 4, 1993

Passages from the discussion between S. Kierkegaard and Péter Esterházy concerning László Hegedüs 2' s "Essay".

S. K. "Whatever philosophers say of reality is often just as misleading as a plate saying 'Mangling' in a rag-and-bone man's junk shop. And when we take our things to mangle and it turns out that the plate was also for sale."

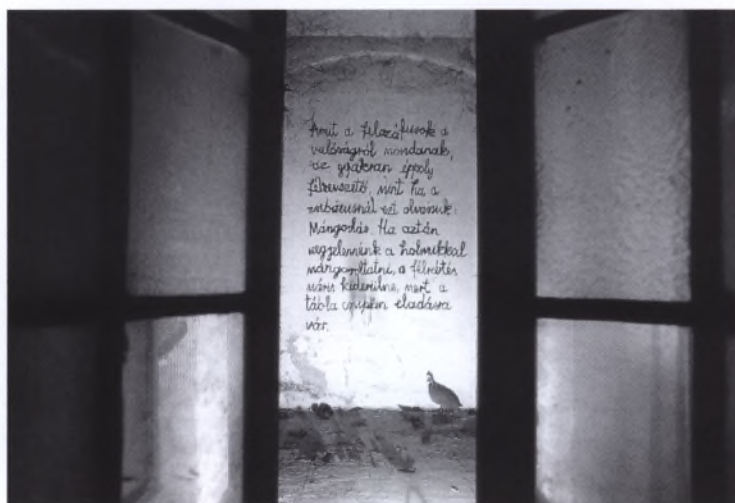
P. E. "I have nothing to add to this."

S. K. "My life is utterly meaningless. If I consider its different stages, it seems similar to the word 'Schnur', for if we look it up in the dictionary, one of its meanings is 'string', while another is 'daughter-in-law'. All I need to finish me would be to find that its third meaning is 'camel' and the fourth is 'feather-duster'."

P. E. "Well, I think I'd have a few things to add to that."

Amit a filozófusok a valóságról mondanak, az gyakran éppoly félreérthető, mint ha tavasszal a fodormenta rügyeit lecsipkedve és finommetéltre vágva a zsidórusnál ezt olvassuk egy táblán: Mángorlás. De ne feszítsük túl a hasonlatot. Van egy magyar közmondás, hogy minden hasonlat sántít, és ha ehhez még hozzá vesszük a 2 liter jó rozs vagy szilva pálinkát, a fodormentát és a holmikkal megjelenénné mángoroltatni, a félreértés máris kiderülne, mert az egészet szűrőpapíron átszűrve és üvegbe töltve lassacskán ez is csak annyira lenne hasonlat, amennyire sántít. Az életem értelmetlen, mivel csupán csak eladásra vár. Ha különböző szakaszait vizsgálom, olyannak tűnik, mint amikor 14 dkg kávéfőzést igen finomra őrölnek és 1 liter hideg vízben 10 percig forralnak. Ekkor egy nő, pontosabban annak rosszabbik énje így szól: – Az edényt földbe ássuk, jól bedugaszoljuk és szalmával letakarjuk, mint a Schnur szót a szótárban, mely egyszer zsineget, aztán pedig menyét jelent. Az hiányzott csupán, hogy a nő másodszor is megszólaljon és harmadszor tevé, negyedszer pedig tollseprűt jelentsen. Ehhez aztán már a legcsekélyebb mértékben sincs mit hozzátennem.

What philosophers say about reality is often just as easy to misunderstand as when in spring, having nipped off the buds of a penny-royal and cut it into vermicelli one reads at a junk-dealer: Mangling. But we should not go too far with this simile. There is a Hungarian proverb which says that comparisons are inappropriate, and if we took the two liters of good rye- or plum-spirit and the penny-royal and we went with them to the staff manger, the misunderstanding would necessarily manifest itself, because after having the whole thing strained and poured into a bottle it would be a simile exactly to the extent to which it is inappropriate. My life is senseless since it is only waiting to be sold. If I analyze its various parts it looks the same as when 14 decagrams of coffee is ground finely and then boiled in cold water for 10 minutes. Then a woman, more exactly, her worse self says: We dig the dish into the ground, cork it well and cover it with straw; it is just like the word "Schnur" which at one time means "string", and "daughter-in-law" at others. It would have crowned all if the woman had started to speak again and had meant "camel" at the third time and "feather-brush" at the fourth. To this I do not have anything to add at all.



A fekete szoba
a ház udvarából nézve

The black room from the courtyard
of the building



Már csak ez hiányzott...
 installáció két lakatlan szobában
 papírmásé, gombostű, kitömött állatok, fotó

That Crowns All...
 installation in two empty rooms
 pulp, pins, stuffed animals, photo

Fehér szoba

„Életem teljesen értelmetlen. Ha különböző szakaszait vizsgálom, olyannak tűnik, mint a Schnur szó a szótárban, mely egyszer zsineget, aztán pedig menyet jelent. Az hiányzott csupán, hogy a Schnur szó harmadszor tevét, negyedszer pedig tollsöprűt jelentsen.”

S. Kierkegaard

White room

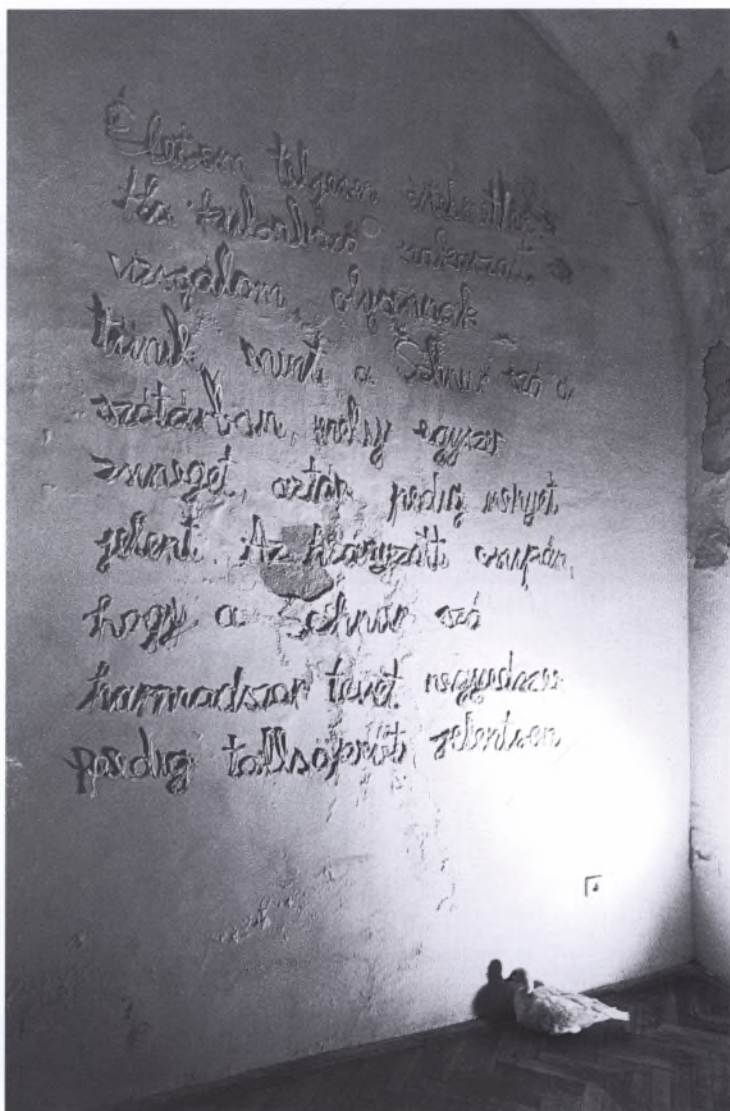
“My life is completely meaningless. When I have a close look at its phases, it is like the word ‘Schnur’ in the dictionary, which sometimes means strings, sometimes daughter-in-law. To make it complete, the word ‘Schnur’ should be equivalent of camel and feather-duster as its third and fourth meaning.”

S. Kierkegaard



A fehér szoba, részlet
kb. 4 x 4 m

The white room, detail
ca. 4 x 4 m



A fehér szoba felirata

The caption of the white room

Fekete szoba

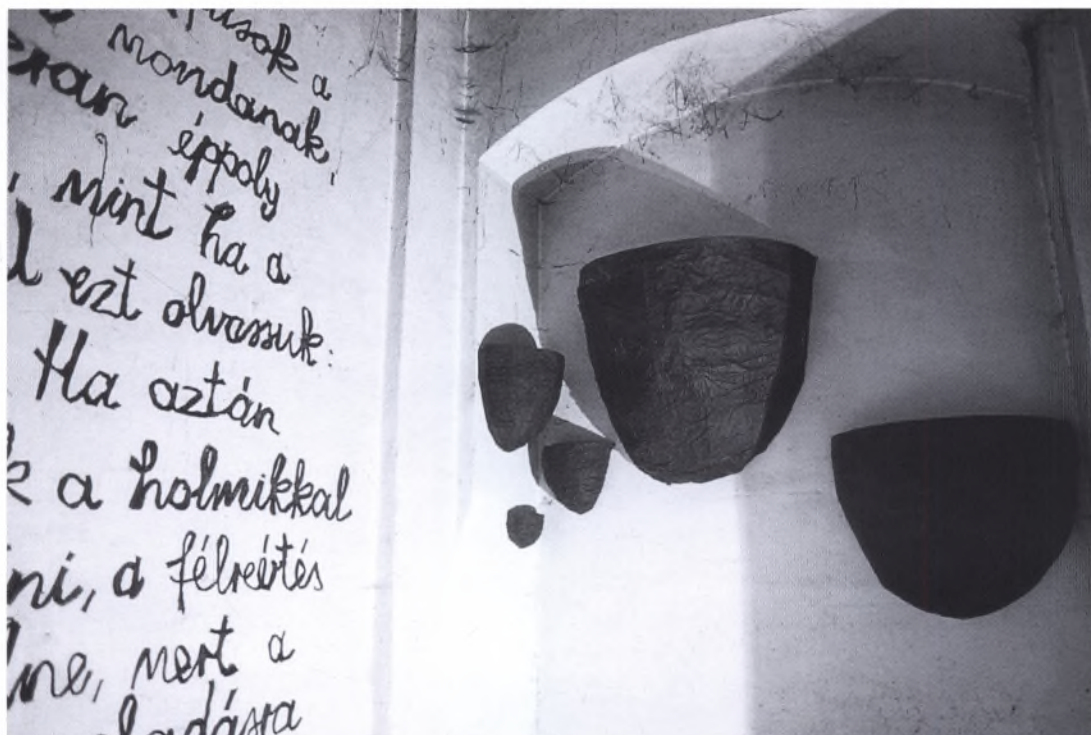
„Amit a filozófusok a valóságról mondanak, az gyakran éppoly félrevezető, mint ha a zsidóknál ezt olvassuk: Mángorlás. Ha aztán megjelennék a holmikkal mángoroltatni, a félreértés máris kiderülne, mert a tábla csupán eladásra vár.”

S. Kierkegaard

Black room

“What philosophers say about reality is often misleading as the sign at the flea market ‘Mangling’. If we actually want to have our things mangled, it will turn out to be a misunderstanding; the sign was in fact for sale.”

S. Kierkegaard



Felhasznált irodalom:

Søren Kierkegaard: *Diapsalmata ad se insum*. In: *Vagy-vagy*. Gondolat Kiadó, Budapest 1978. Esterházy Péter: *A Kékszakállú herceg csodálatos élete*. In: *Hahn-Hahn grófnő pillantása*; (mexikói házi feladat), In: *A halacska csodálatos élete*. Pannon Könyvkiadó, Budapest 1991. Kürti Emilné: *Különféle italok. Fodortalikör*. In: *Üdítőitalok szegény embereknek*. Athenaeum Irodalmi és Nyomdai Rt., Budapest 1902.

Bibliography:

Kierkegaard, Søren, “*Diapsalmata ad se insum*”, In *Vagy-vagy*, Gondolat Kiadó, Budapest 1978, Esterházy, Péter, “*A Kékszakállú herceg csodálatos élete*”, In “*Hahn-Hahn grófnő pillantása*;” (mexikói házi feladat), *A halacska csodálatos élete*, Pannon Kiadó, Budapest, 1991, Kürti, Emilné, “*Különféle italok. Fodortalikör*”, In *Üdítőitalok szegény embereknek*, Athenaeum Irodalmi és Nyomdai RT, Budapest 1902.

A fekete szoba, részlet
kb. 3.5 x 2m

The black room, detail
ca. 3.5 x 2 m



INTERMEDIA

Az INTERMEDIA Tanszék hallgatói 1993–94-ben
Students of the INTERMEDIA Department in 1993–94

ÁDÁM József, BAKOS Gábor, BALÁZS Áron, CHILF Mária, CSÖRGŐ Attila, EL-HASSAN Róza, ERDŐDY József Attila, ERHARDT Miklós, GLATZ László, GYARMATI Éva, GYÓRFI Gábor, HAÁSZ Katalin, HAJÓS Eszter, KABAI Csilla, KAPITÁN András, KENEDI Erzsébet, KODOLÁNYI Sebestyén, LÁNG Imola, NAGY Kriszta, RADÁK Eszter, SCHNEEMEIER Andrea, SERES Szilvia, SZABÓ Ágnes, SZEGEDY-MASZÁK Zoltán, SZIL Katalin, TÁLOSI Gábor, VALCZ Gábor, VESZELY Bea, WOLSKY András

Médium-analízis II.

INTERMEDIA Tanszék

Magyar Képzőművészeti Főiskola

Budapest, Andrásy út 71.

1993. november 19.

Két évvel ezelőtt, 1991. november 22-én pénteken a Magyar Képzőművészeti Főiskola INTERMEDIA Tanszéke megrendezte *Médium-analízis (Egész napos tévézés)* című kutatási akcióját, mely során rögzítettük a Magyar Televízió 1-es és 2-es csatornájának programját műsorkezdéstől műsorzárásig, valamint folyamatosan, de egy tervezett aleatorika szerint egy csatornán változtatva az összes helyszínen fogható egyéb (műholdas) adást kollektív, nyilvános tévézés keretében. Ezt az akciót 1993. november 19-én megismételtük olyan formában, hogy a két évvel korábban felvett adást párhuzamosan és folyamatosan bemutattuk, s természetesen, mint akkor, az eseményeket dokumentáltuk.

Medium-analysis II.

INTERMEDIA Department

Hungarian Academy of Fine Arts

71 Andrásy Street, Budapest

November 19, 1993

Two years ago, on a Friday, November 22, 1991 the INTERMEDIA Department of Hungarian Academy of Fine Arts organized the research project Medium-analysis (Watching television all day) in which the day's program of Channel 1 and Channel 2 of the Hungarian State Television was recorded from the beginning to the end. We also recorded the program of all available satellite channels, continuously switching between them according to a planned aleatorics.

A group of people were watching television, in fact, it was a public event. This event was re-enacted on November 19, 1993 in the sense that the programs recorded two years before were simultaneously and continuously played and the event was documented.

Az akció több új elemet is tartalmazott: a képernyőkön az egyes – rögzített és „élő” – műsorok nem csupán párhuzamosan futottak, hanem lehetőség volt arra is, hogy egy mixeren keresztül valós időben keverni lehessen bármelyik adás képét bármely másik hangjával, bármely két adásképet egymással illetve mindezeket kívánság szerint elektronikus trükkökkel, elmaradt viszont az irányított csatornaváltogatás.

Egyidejűleg az eseményekben részt vevő hallgatók interjúkat készítettek egymással, valamint vendégekkel, és egy komputerbe táplált kérdéssorra válaszoltak, mely tévézési szokásaikat firtatta, s természetesen módjuk volt az akcióval kapcsolatos „jelen idejű” reflexiókat is közölni vagy megőrizni.

Érdeemes megjegyezni, hogy az akciót a résztvevők többsége talán csak hetek múlva kezdte érteni, vagy akkor sem, jelentőségét pedig – mely másként a feldolgozó-elemző munka – talán még szervezői sem fogták fel igazán. Lehetséges persze, hogy ez azért van így, mivel legalább még egy akcióismétlésre szükség van ahhoz, hogy a továbblépés lehetségessé váljon. Erre legkorábban 1994 novemberében kerülhet sor, de az 1995-ös dátum tűnik reálisabbnak.

Szerencsés lett volna, ha a programkezdésről „élőben” tájékoztathattuk volna a televízió nézőit, vagyis az 1-es vagy 2-es csatornán az adáskezdést követően bejelentkezhettünk volna.

Terveztük, hogy a programot követően elindítunk alprogramként INTERMEDIA TÉVÉ címen egy televíziós adást, mely a POLIFÓNIA eseményorozata alatt, vagyis kb. egy hónapig a tanszék hallgatói munkájára építve „helyszíni” (tehát nem sugárzott és nem kábelen továbbított, hanem csak ott létező) adóként lett volna látható. E tévé-szimuláció a hazánkban elérhető

The action contained several new elements: the various (live and recorded) programs were on the screens simultaneously; besides, the picture or sound of any program could be mixed with the picture or sound of another through a mixer in real time, there were some electronic tricks. There was however no pre-programmed switching.

Simultaneously, the participating students interviewed each other and the guests and answered a computer questionnaire on their television watching habits, and naturally they could communicate or record their “present tense” reactions.

It is worth pointing out that participants did not understand the action at all or perhaps only weeks later, and its significance, the processing and analysis, was not realized perhaps even by the organizers. Perhaps it is so because yet another action is necessary to proceed. This could take place in November 1994 the earliest, but 1995 seems more feasible.

It would have been better if we had been allowed to inform the viewers about the beginning of the program live, that is, if we had had the opportunity to appear on Channel 1 or 2 of the Hungarian television after we started. We had a small chance, but since we had failed to make preliminary arrangements and relied on automatism, it did not work out.

Following this event we planned to start INTERMEDIA TELEVISION as a sub-program, a television program in fact, which would have been a live program (not broadcast and not transmitted on cable, existing only there) during POLYPHONY, for about a month, based on the students of the department. This television simulation could have served as a means to examine the character of the television programs available in Hungary, in a way sup-



A négy monitoron párhuzamosan sugározva a Magyar Televízió 1-es és 2-es csatornájának 1991. november 22-i teljes adásnapjának programja videokazettáról, valamint a két csatorna 1993. november 19-i adása élőben

Four television screens simultaneously playing the video cassette containing the whole day's programme of Channel 1 and 2 of the Hungarian Television of November 22, 1991 and broadcasting the programme of the two channels live on November 19, 1993.



A tanszék hallgatói a tévézési szokásokra irányuló kérdéssor számítógépes feldolgozása közben

Students of the department processing the questionnaires on television-watching habits with the help of computers

tévécsatornák karakterológiai vizsgálatát nyújtotta volna, kiegészítve ezzel a médium-analízis akciót. Másik előnye lett volna e munkának, hogy nyersanyagul szolgálhatott volna egy tévére alapozott „exportperformance”-hoz, mely mintegy konzervként a médium-analízist bárhova, bármikor szállíthatóvá tette volna.

Peternák Miklós
INTERMEDIA tszv.

plementing the medium analysis action. Another advantage would have been that this work could have been the basis of an „exportperformance” based on television, a means to transport the medium analysis anytime and anywhere, as if in a canned form.

Miklós Peternák
Head of INTERMEDIA Department



A nagyméretű képernyő, amin a keverőről vezérelt montázsok megjelentek

The large screen on which the montages appeared



JÚLIUS Gyula

A felhíváshoz a következő intézmények csatlakoztak:

Institutions joining the project:

Budapest Galéria

Budapest Galéria Lajos utcai Kiállítóháza

Dorottya Galéria

Ernst Múzeum

Liget Galéria

Magyar Nemzeti Galéria C. épület

Műcsarnok, Palme-ház

Óbudai Pincegaléria

Óbudai Társaskör Galéria

Stúdió Galéria

Varga Imre Állandó Kiállítás

Vizuális csend Marcel Duchamp halála 25. évfordulóján

1993. november 12-én pénteken egy napra bezárt Budapest összes kiállítóterme és múzeuma, az egyperces néma felállás gesztusához hasonlóan, egy napos vizuális csennel adózva a XX. század legfontosabb művésze, M. D. emlékének. A zárva tartó kiállítások ideje alatt a múzeumok, galériák, kiállítótermek ajtajára ragasztott plakátok szövegei mindezen intézmények létjogosultságára és a jelenlegi helyzetben betöltött szerepükre kérdeztek rá.

Visual Silence – on the 25th Anniversary of Marcel Duchamp's Death

On Friday, November 12, 1993 all the exhibition halls, galleries and museums were closed in Budapest. Similar to the gesture of standing at attention for a minute, we will honour the memory of the most important artist of the 20th century with a day of visual silence. While the exhibitions were closed, there were posters hanging on the entrances of the galleries, exhibition halls and museums with questions concerning these institutions' right to exist and also their role in the present situation of society.

A project szervezése és kivitelezése során keletkezett mindenfajta dokumentumot a mű általam szabadon felhasználható részének tekintek. © Július Gyula

I regard all the documents produced during the realization of the project as a part of the work which I can use unrestrictedly. © Gyula Július

POLIFÓNIA ΠΟΛΙΦΩΝΙΑ POLYPHONY

A társadalmi kontextus mint médium a kortárs magyar képzőművészetben
Social Commentary in Contemporary Hungarian Art
Soros Kortárs Művészeti Központ éves kiállítása 1993 Soros Center for Contemporary Arts Annual Exhibition 1993
Olaf Palme sétány 1. P.O. Box: 35. Budapest, 1406 Tel/Fax: 36 1 1425 379, 1227 405



Támogatói nyilatkozat

A Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központjának Kuratóriuma által megszervezésre kerülő:

Polfónia - A társadalmi kontextus mint médium a kortárs magyar képzőművészetben

című képzőművészeti manifesztáció egyik résztvevője Július Gyula, aki "Vizuális csend" című projektjét 1993 november 12-én, a mellékelt tervezet szerint, a budapesti múzeumok, galériák és kiállítóhelyek közreműködésével szeretné megvalósítani.

Tekintettel a demonstráció szellemiségére, a felvetett problematika aktualitására és a társadalmi, szervezeti és művészi kontextusra, amelyben a mű megjelenik, a Kuratórium tisztelettel kéri az érintett intézmények vezetőit, hogy megértésükkel és hozzájárulásukkal támogassák a terv megvalósítását.

Köszönettel:

A Kuratórium nevében

Mészöly Suzanne

Igazgató

Statement of support

Gyula Július is a participant in the art manifestation – "Polyphony – Social Commentary in Contemporary Hungarian Art" – organized by the Board of the Soros Center for Contemporary Arts. According to the enclosed plan he anticipates to realize his project "Visual Silence" in collaboration with museums, galleries and exhibition halls in Budapest on November 12, 1993.

In light of the spirit of the demonstration, the actuality of the problems raised, and the social, institutional and artistic context in which this work appears, the Board has the honour to request the heads of the institutions concerned to support the realization of the plan with their understanding and consent.

Thank you in advance.

On behalf of the Board,
Suzanne Mészöly
director

Dear Sir/Madame,

October 27, 1993

I am writing to you as I wonder if you would be so kind as to support my project. It is to be realised in the framework of POLYPHONY, an event organised by the SCCA. I wonder if you could close your exhibition for one day on November 12, 1993 and allow me to put a sign outside the entrance explaining why it is closed. The sign would bear the inscription according to the enclosed documents.

I could provide the sign on November 10.

You may obtain more information from art historian Barna Bencsik, of the Board of the Soros Center for Contemporary Arts, telephone number 1425-379. I am also available; my telephone number at home is 1760-213.

I trust you will support my project. Sincerely yours,

Gyula Július
artist

PS. Please find enclosed the letter expressing the support of the SCCA.

Tisztelt Igazgató Ur/Urasszony!

Alúlirott Július Gyula képzőművész azon kéréssel fordulok Önhöz, hogy a Soros Alapítvány POLIFÓNIA c. rendezvényén szereplő projekteret támogatni sziveskedjen azzal, hogy november 12.-én a kiállítást egy napra zárva tartatja. Egy db. plakátot helyeznék el a bejáratnál, melyben a mellékelt szövegeknek megfelelően magyarázatot kapna a zárvatartás.

Ezt a plakátot november 10.-én adnám át.

Bővebb felvilágosítást a Soros Alapítvány Képzőművészeti Kuratóriumától, Bencsik Barna művészettörténésztől, a 1425-379-es telefonon kaphat, de szívesen állok rendelkezésére az 1760-213-as otthoni telefonszámomon.

Budapest, 1993 október 27.

Támogatásának reményében üdvözléssel:

Július Gyula
képzőművész

1021 Budapest, Labanc ut 33/b

Mellékletek: a Soros Alapítvány támogató levelei

Ernst Múzeum, Nagymező u. 8.



Ernst Museum, 8 Nagymező Street



Szépművészeti Múzeum
Budapest

Julius Gyula

Budapest
Labanc u. 39/b.
1021

Igen Tisztelt Művész Ur!

A Szépművészeti Múzeum Marcel Duchamp halálának 25 éves évfordulójáról szívesen emlékezne meg úgy, hogy bemutattja egy alkotását. Az Ön kérését nem tudjuk teljesíteni. A Múzeum Ön által kért bezárása az Ön által megjelölt célból éppen nem megemlékezés jellegű, hanem sztrájk-szerű lépés lenne; - ellenkezik az intézmény hivatásával. Egyféle erőszakkal zárja ki a közönséget a többi alkotás köréből egy vélt ünneplési alkalomból. Nehezen képzelhető, hogy bármely múzeum egy-egy művésztől bezárással emlékezzen meg. A Szépművészeti Múzeum a legjelentősebb alkotókról való ilyen megemlékezések során akár mindig is zárva tarthatna. Ez feladatainkkal összeegyeztethetetlen.

Budapest, 1993. november 3.

Tisztelettel

/Mojzer Miklós/
főigazgató

Museum of Fine Arts • Musée des Beaux-Arts • Museum der Bildenden Künste • Museo delle Belle Arti
H-1396 Budapest 62 POB 463 • ☎ (36-1) 42 97 59 • (XIV., Dózsa György út 41.)

Dear Artist,

November 3, 1993.

It would be the greatest pleasure for the Museum of Fine Arts to honour the 25th anniversary of the death of Marcel Duchamp by exhibiting one of his works, but we cannot respond positively to your request. Closing the Museum as you suggested would rather have the air of a strike than that of an homage - and this is against the vocation of the institution. It would prevent visitors from seeing the other works of art by force on the pretext of this celebration. One can hardly imagine that any museum would honour an artist by keeping its doors closed. Then the Museum of Fine Arts could always be closed in honour of some important artist. And this we cannot reconcile with our duties.

Sincerely yours,

Miklós Mojzer
Director

Dear Sir,

9. November 1993.

Unfortunately, we cannot comply with your request for support for the realization of your project on its merits.

Your request coincides with one of our programs. We have been organizing a new exhibition for a few months, which will be opened by the ambassador of Japan in our building on Friday the 12th of November. Therefore, we can not participate in your action "closed museums".

Yours sincerely,

Tamás Hofer
director
Museum of Ethnography
Budapest



NÉPRAJZI MÚZEUM
MUSEUM OF ETHNOGRAPHY
Főigazgató/Director

H-1055 Budapest, Kossuth Lajos tér 12.

Postacím/Postal Address: H-1363 Budapest, Pf.: 55, Tel.: (36-1) 131-5996, Fax: (36-1) 111-4616, (36-1) 269-2419

Budapest, 1993. november 9.

Július Gyula
képzőművész

Budapest
Labanc út 39/b.
1021

Tisztelt Művész Úr!

A projektje támogatására szóló levéllel sajnos nem tudunk érdemben foglalkozni. Mire levele megérkezett, egyébként hónapok óta folyó előkészületek után, le volt kötve, hogy Japán nagykövete november 12-én pénteken nyit meg egy új kiállítást épületünkben. A zárvatartási akcióban így nincs módunk részt venni.

Üdvözléssel:



Budapest Galéria, Szabadsajtó út 5.

Budapest Gallery, 5 Szabadsajtó Street

Óbudai Társaskör Galéria, Kiskorona u. 7.

*Óbudai Társaskör Gallery,
7 Kiskorona Street*

Budapest Galéria Lajos utcai Kiállítóháza,
Lajos u. 158.

*Budapest Gallery Lajos Street Exhibition
Space, 158 Lajos Street*

Óbudai Pincegaléria, Fő tér 1. Zichy-kastély

*Óbudai Pince Gallery,
1 Fő Square, Zichy Castle*

Magyar Nemzeti Galéria,
Budavári Palota C épület

*Hungarian National Gallery,
Buda Castle, Building C*

Varga Imre Állandó Kiállítás,
Óbuda, Laktanya u. 7.

*Varga Imre Permanent Exhibition,
Óbuda, 7 Laktanya Street*

Iparművészeti Múzeum

Ráth György Múzeum – Hopp Ferenc Kelet-Ázsiai Művészeti Múzeum – Nagytétényi Kastélymúzeum

1091 Budapest Üllői út 33-37

1450 Budapest Pf. 3.

☎ 175-635 175-487 175-222

Tárgy:

Hívszám:

Melléklet:

Ügyszám:

Július Gyula
képzőművész
Budapest
Labanc u. 39/b.
1021

Tisztelt Július Úr!

Sokszorosított levelében közölt kérését, a múzeum november 12-i zárvatartását illetően nem áll módomban teljesíteni.

Remélhetőleg a jövőben olyan projekteket fog javasolni, ami összeegyeztethető az Iparművészeti Múzeum terveivel és közművelődési feladataival.

Budapest, 1993. november 9.



Üdvözléssel:

Dr. Lovag Zsuzsa
főigazgató

Dear Mr. Július,

November 8, 1993.

Your letter aroused my interest to a great extent, but I have to formulate my doubts concerning your project "Visual Silence".

I think too, that Marcel Duchamp is one of the prominent persons of art in the 20th century, but in my opinion this form of homage to his memory is quite far from his personality.

Finally, there is a very simple reason why we will not close the museum: We are a public institution and as such, it is not the holidays of our employees that causes the problems, but the fact that it is impossible that the Hungarian and foreign visitors and school classes from all over the country should find closed doors instead of our exhibitions. The leaders of the museum cannot take the moral responsibility for this kind of disappointment.

Sincerely yours,

Dr. György Fehér
App. Director
Hungarian Museum of Agriculture

MAGYAR MEZŐGAZDASÁGI MÚZEUM
FŐIGAZGATÓ

F00/1993

Julius Gyula
képzőművész

Budapest, Labanc u.39/b
1021

Tisztelt Julius Úr!

Nagy érdeklődéssel olvastam hozzánk intézett levelét, azonban kétségeimet kell megfogalmaznom Vizualis csend.c. projektjével kapcsolatban.

Marcel Dunchamp véleményem szerint is a XX.század művészetének egyik meghatározó személyisége, de úgy gondolom, egyéniségétől meglehetősen távol áll az emléke előtti tisztelgésnek ez a formája.

Végül egy egészen hétköznapi ok miatt sem tartjuk zárva a múzeumot:

Közszerológiai intézményként nem a munkatársak lehetséges szabadnapjának megoldása okoz elsődlegesen gondot, - nem tehetjük meg az intézményünkbe látogató külföldi és hazai vendégekkel, számos vidékről érkező iskolás csoporttal, hogy a kiállításaink helyett zárt ajtókat találjanak. Látogatóinknak élmény helyett csalódást okozni olyan etikai véttség melyet a múzeum vezetősége nem vállalhat.

Budapest, 1993. november 8.

Dear Mr. Július,

November 9, 1993.

I can't fulfill the request that you put forward in your form letter concerning the closing of the museum on the 12th of November.

It's only to be hoped, that in the future you will suggest projects that will be compatible with the plans and cultural duties of the Museum of Applied Arts.

Sincerely yours,

Zsuzsa Lovag
director
Museum of Applied Arts
Budapest



Tisztelettel:

Dr. Fehér György
mb.főigazgató



Dorottya Galéria, Dorottya u. 8.
Stúdió Galéria, Bajcsy-Zsilinszky út 52.
Liget Galéria, Ajtósi Dürer sor 5.
Műcsarnok, Palme-ház, Városliget



Dorottya Gallery, 8 Dorottya Street
Stúdió Gallery, 52 Bajcsy-Zsilinszky Street
Liget Gallery, 5 Ajtósi Dürer Alley
Műcsarnok, Palme House, City Park



KICSINY Balázs

Ne utazz! – Utazz! „Egy kényelmetlen kiállítás a szobámban”

hely-specifikus installáció

Kicsiny/Horitz lakás

Budapest XII. Meredek u. 25.

1993. november 2 – 21.

A csónak helye a Keleti pályaudvaron lett volna. Ez a terv meghiúsult.

Ettől kezdve helyet kerestem neki, s az út a közterektől a kiállítóterem-
ken át az otthonomba vezetett.

Együtt élni vele. Kerülgetni. Érezni a kellemetlen összezártságot.

Különböző válaszokat lehet adni a „Miért otthon?” kérdésre. Nem vála-
szolok, csak ezt a két szót írom le aláhúzva: Vasútállomás, Otthon.

Don't Travel – Travel!

“An Uncomfortable Exhibition in My Living-room”

site-specific installation

Artist's apartment, Kicsiny/Horitz

25 Meredek Street, Budapest

November 2 – 21, 1993

*The location for the boat would have been the Keleti Railway Station. This
plan was frustrated.*

*From then on I was seeking a new place for it. The road lead from pub-
lic places through exhibition halls to my home.*

*To live with it, to get accustomed to it. To have the unpleasant feeling of
being locked up with it.*

*One might give various answers to the question “Why at home?”. I will
not give an answer but instead I write down two different words, underlined:
Railway station, Home.*

A csónak elhelyezése után az utam a kórházba vezetett. Kórházi szobámban néha elképzeltem, hogyan tölti az időt otthon a csónak. Talán nem volt elég hely mindkettőnknek.

Így módosítanám az aláhúzott szavakat: Vasútállomás, Otthon, Kórház. Amikor emberek jöttek, hogy elszállítsák a csónakot, a koporsónak hazulról a temetőbe történő szállítása jutott eszembe.

Úgy érzem, ez az utolsó hiányzó, aláhúzendó szó: Vasútállomás, Otthon, Kórház, Temető.

After finding a place for the boat I went to hospital. In my ward sometimes I imagined how the boat was passing its time at home. Perhaps there wasn't enough room for the two of us.

I would modify the underlined words in the following way: Railway station, Home, Hospital.

When people came to transport the boat, the transportation of the coffin to the cemetery came to mind.

I feel that this is the last station, the last underlined missing word: Railway station, Home, Hospital, Cemetery.

A MAHART-tól kölcsönzött közönséges folyami bádgcsonak, képregénnyel beborítva, a művész nappalijában. A csónak a szoba ablakán keresztül került be- és kiszállításra. A helyiség mérete: 500 x 450 cm.

A common tin boat, borrowed from MAHART, covered with comics, in the living-room of the artist. The boat was moved in and out through the window. The size of the room: 500 x 450 cm.

A Vaillant című francia, fekete-fehér képregény néhány részlete a 60-as – 70-es évekből; a csónak mérete: 600 x 140 x 120 cm

Details of the black-and-white comics Vaillant from the 60s and 70s, the boat size: 600 x 140 x 120 cm





A műtárgy a magánlakás nyilvános kiállítótérre átalakult szobájában. A lakás három héten keresztül, naponta két órán át – este 6 és 8 óra között – állt nyitva a közönség előtt.

*The artwork in the room of the private-apartment-turned-exhibition-hall.
The apartment was open to the public for three weeks, from 6 to 8 p.m.*



KISS Ilona

Budapesti vakáció

egész oldalas hirdetés

Magyar Narancs,

1993. november 18. 29. old.

Amiként láttatunk, akként beszélnek rólunk.

Mint ismeretes, nagy volt a csodálkozás, amikor az első rádiónak keresztelt fadobozkában megszólalt valaki és arról beszélt, hogy ő nem ott van, ahol épp meg-„szólal”, hanem kilométerekkel távolabb, egy másik helyen, ahol épp hallani lehet őt:

s úgy folytatta tovább, hogy mindez az ügyeskedés és ördöngösség a technika (az azóta gengszterré avanszált buherátor)

csodája,

tehát a tudás feltérképezte és bejárhatóvá tette azokat a területeket

(ebben az esetben a levegőt, amit nem látunk, mert hiába nézünk, csak a levegőt látjuk, azaz nem látunk semmit – mondhatja a nyelv, a szintén Égi Küldött),

amelyek mindaddig láthatatlanok,

azaz járatlanok voltak.

Vacation in Budapest

advertisement in a newspaper

Magyar Narancs,

November 18, 1993 (p. 28)

The way we make something seen is the way they talk about us.

As is well-known, it induced great astonishment when somebody began to speak in the first wooden box christened radio, and said

that he is not there where he is “speaking” but kilometers away, at another place,

where he is audible;

and he went on to say that all these tricks and wizardry are the wonder of

technology (which has become a gangster by now)

so knowledge has made plans of and made approachable the territories (in this case the air which we cannot see because we are looking in vain since we can only see the air, that is, we see nothing – says language, who is also a Heavenly Delegate)

that used to be invisible, that is, untrodden.

A rádió lehetővé tette, hogy a beszéd visszakerüljön természetes közegébe, tehát úgymond a láthatatlanba: megtérjen a szellemhez,

Aki

a földi buherancia eme vívmányáig a széllel üzent és rádiókészülék gyanánt egy tölgyfa lombját, avagy egy nomád sátor lapját „találta fel”. Az ökológia eme párbeszédre hajlamos személyiségein keresztül vált láthatóvá és hallhatóvá, ismeretelméletünk értelmében létezővé a mi mindedig megfeytetlen infernalis vírusunk.

Aminek láttatunk, akként beszélnek rólunk.

A láthatatlan láthatóvá és hallhatóvá tévése kezdeti evolúciós gyakorlatnak egyike:

a sátorlap hallhatóvá tette az Úr hangját („Halljad Izrael!” – idézi Flusser),

a fák koronája láthatóvá tette a szelet (írja Deguy),

a szem birodalmi területei feloldódnak a fül territóriumával, és már közel vagyunk ahhoz, hogy Rimbaud javaslata alapján „érzékeinket összevarva” élni, azaz értelmezni kezdjünk.

Ha valaki arra vállalkozik, hogy azt fesse le, amit nem lát, tehát mélyen bebenézve a levegő szemébe elmondja neki, azaz láthatóvá teszi, hogy a „semi” konstrukciói (Az Összezavarodás), tehát a lét legszebb Hágói és Völgyei Élményei Rádió-jaként sugároznak, az tovább folytatja azt az értelmezési tradíciót, miszerint az ember azért alkot új képeket

(amelyek az előhívódás pillanatában még az intuíció választójta előtt állanak, miszerint festményként, szövegként, vagy egyéb „megszólalásra” kész felületként mutatkoznak meg),

hogy a váratlant bontakoztassa ki

(amikor a nyelv „belső” hallása érti, amiként a hallás láthatóvá, és a valamiként való látás elbeszélhetővé, tehát meghallhatóvá válik),

még hozzá a másokkal folytatott dialógus alapján.

Itt állok a KissRádió előtt és megpróbálom beazonosítani az Ilona vásznán megjelenő nonfigurális alakzatokat az én „zizegés”-élményemmel, azzal a pillanattal, amikor a Pasarét fölé boruló spleenes fedőt vizsgálva elbeszélésem Herr'Mynám-nak, amit a levegőben látok.

„Hölgyeim és Uraim,

a KissRádió Hangkommentár adását láthatták” vékonyul el a fadobozban először megszólaló „be”-mondó hangja.

Kurdy Fehér János

The radio made it possible for speech to return to its natural medium, that is, to the so-called invisible; to convert to the spirit,

Who

used to send message with the wind, or “invented” the flap of a nomad tent until this accomplishment of the earthly rambling. Through these personalities of ecology liable to dialogue became visible and audible our until then inscrutable infernal virus, interpretable in terms of our epistemology which has been invisible until today, that is,

The way we make something seen is the way they talk about us

Making the invisible visible and audible is one of our initial evolutionary practices;

the flap of the tent made the voice of the Lord audible (“Hear, Israel” quoted by Flusser),

the top of the trees made the wind audible (writes Deguy),

the empires of the eye are melting into the territories of the ear, and we are close to following the suggestion of Rimbaud, to start to live by, to paraphrase, “confusing our senses”.

If someone ventures to depict what he/she does not see, that is, looks deep into the eyes of the air and says to it, that is, makes it visible, that the constructions of “nothing” (the Confusion), the most beautiful Cols and Valleys of being are broadcasting as the Radio of His/Her Experiences, he/she continues the interpretative tradition according to which man creates new images

(which, in the moment of invocation, stand at the crossroads of intuition whether to be manifested as painting, text or other surfaces capable of “talking”)

in order to develop the non-expected

(when the “inner” hearing of the language conceives when hearing becomes audible, seeing as becomes narratable, so capable of being listened to),

and, moreover, through the dialogues made with others.

Here I am standing in front of KissRadio and trying to identify the non-figural forms on Ilona’s canvas with my “rustle”-experience, with the moment when I am describing to my Herr'Myna, what I see in the air while examining the melancholic lid covering Pasarét.

“Ladies and Gentlemen,

you enjoyed the programme of KissRadio” – diminishes the voice of the speaker first speaking in the wooden box.

János Kurdy Fehér

Az újságban megjelent hirdetés;
fekete-fehér ofsetnyomás, 35 x 25 cm



POLIFONIA

Sorosi Kortárs Művészeti Központ éves kiállítása '93

KissRádió-Budapest:

... ez a bizonyos dolog, amit régebb óta egyezményesen 'rádióknak' nevezünk, hangfalbódákat gurítják a térben és a „hallgat-lak!” című világszámmal gyakorlatotartatja képességeinket:

viszszérőlni ugyan nem lehet neki, de minden hallhatóvá tett mondatán keresztül te-
líődhetünk az ámulattal, hiszen tényleg a
tulunkbe beszél valaki

– aki bemutatkozik, vagy elmondják ró-
la, tehát bemutatják, hogy kicsoda, de
mégsem tudható.

Sőt előre már a rádió üzenetének vétellekor
lemondva személyesítése:

mármint, hogy alak is tartoznék a hang-
hoz,

a személyesség ruhádsának egyszerűen
kiszakadnak, amikor is, egymáshoz hason-
lóan felismerhetetlenül hallgatjuk a rádiót,
amire egyszerűen aki-ként kérdezzük rá,
– BARI!

ha felmilita lehetőségeink is addódnak, hogy
monológját megszakítva beszélgetésbe
elegyedjünk vele...

Természetesen Nincs Csend ebben a vá-
rosban, hiszen, ha az összes hajszárítót,
trólit, és hűtőszekrényt hangkorlátozásra
intenzív, a levegő még mindig töltve len-
ne a rádió szerváival (és, ami ellen
tudjuk, nem vagyunk deffinek – kar!),
mégis védekeznünk kell távolabb érdeke-
ink hangosan jelentkező igényei szerint.

Kiss Ilona triptichonjának középső része,
e technikailag heroikus, ám kritikában
szükséget szenvedő jelenéséget jeleníti meg,
mármint azt, hogy mivel is találkozunk
szemünk láttára, ha mi magunk is frekven-
cia alakzatokban zavarnánk egymás alnuit.



Kiss Ilona: Triptichon: Kossuth Rádió Budapest – Éter – Petőfi Rádió Budapest

KISS ILONA

1993. December 19-ig látható az Újpest Galériában



Newspaper advertisement;
black and white offset print, 35 x 25 cm



KOROKNAI Zsolt

Fülke Galéria

indirekt audio mail-art akció

Nyilvános telefonfülkék

Budapest különböző pontjain

1993. november 22–30.

Március 15. tér

Deák F. u.

Egyetem tér

Sütő u.

Margitsziget, Casino

Fő tér, Óbuda

Szentháromság tér

Telephone Booth Gallery

indirect audio-mail-art action

Public telephone booths

in different locations, Budapest

November 22–30, 1993

Március 15. Square

Deák F. Street

Egyetem Square

Sütő Street

Margaret Island, Casino

Fő Square, Óbuda

Szentháromság Square

A város hét különböző pontján a telefonfülkékben audio galériát nyitottunk. A fülkékben közvetlen vizuális képsorral találkozott a szemlélő. A képek a jel szerepét a kommunikáció viszonylatában értelmezték.

Témái: jel – környezetünk – a szemlélő önmaga.

A helyi Fülke Galériák kapcsolatban álltak az Audio-Stúdióval.

A stúdiót a megadott telefonszámon fel lehetett hívni, hogy a képekről véleményt, információt cseréljenek.

Az így kialakított képzőművészeti audio-kommunikációs lánc révén a szemlélő, vagyis a járókelők akár az alkotás folyamatába is beleszólhattak.

A Fülke Galéria a közvetett alkotás,
vélemény nyilvánítás – indirekt audio mail-art.

Az Audio-Stúdió a beszélgetéseket rögzítette, esetenként bővebb információs anyagot juttatott el a képsorok kialakulásáról és a beszélgetés utáni audio-képről.

A beszélgetések során a képzőművészet helyzetéről az utcán való létjogosultságáról gyakran esett szó.

Az Audio-lánc intimitása és a kommunikációs-lánc marketing oldala el-lentétbe került.

A beszélgetésekről statisztikai adatok nem készültek.

Sorbanállás a Deák Ferenc utcai
Fülke Galéria előtt

Queue outside the Telephone Booth Gallery
at Deák Ferenc Street



Koroknai Zsolt beszélgetést kezdeményez
az Audió-Stúdióval

Zsolt Koroknai enters into a conversation
with Audio Studio

At seven different points of the city we opened up audio galleries in public phone booths. In the booths the viewer met with an immediate visual series of pictures, which interpreted the role played by signs in the context of communication.

Topics: Sign – Environment – The viewer himself.

The local Booth Galleries were connected to the Audio Studio.

The studio could be called under the given phone number in order to exchange views and information concerning the pictures.

Via the audio-communicative art chain thus created, the viewer or pass-by could directly participate in the act of creation of the artwork.

The Booth Gallery is an indirect creation, expression of opinion – Indirect Audio Mail Art.

The Audio Studio recorded the conversations and gave from time to time further information concerning the history or the temporal location of the pictures or about the audio picture resulting from the conversations.

The conversations often touched upon the situation of the visual arts, their raison d'être in the streets, and generally their visual existence.

The intimacy of the audio chain and the marketing side of the communication chain marked a strong contradiction.

Statistical data concerning the conversations are not available.



Fülke Galéria
a Szentháromság téren

Telephone
Booth Gallery
at Szentháromság tér

A Fülke Galéria
a nem sokkal korábban
üzembe állított,
kártyás telefonokkal
felszerelt fülkékben
került kialakításra



The Telephone
Booth Gallery
was mostly located
in the recently installed
phone card booths

FÜLKE GALÉRIA – BESZÉLGETÉS I.

– magnófelvétel –

XY. Halló – Fülke Galéria?
– Igen.

XY. Érdeklődök, hogy milyen galéria ez, művészi?

– Igen, mondjuk, mit ért ezalatt – hogy művészet –, a művészet az utcán egyáltalán létezik-e, van értelme?

XY. Szerintem van értelme. Azért, mert pontosan... azért, mert annyira eltávolodtak az emberek a művészettől és a művészet annyira bennfentessé vált egészen, ami tényleg jelent valamit. Tehát van értelme. Pontosán azért van értelme, mert... mert egyáltalán nem tudnak az emberek bekapcsolódni ebbe és viszont amit az emberek gondolnak a művészetről az kezd egyre nagyobb tévedés lenni. És azt, akik valóban foglalkoznak a... azzal és próbálják megkeresni azt a pontot, hogy valódi művészetet csináljanak, olyan értelemben, hogy jelentsen valamit és ne csak arról szóljon, „hogy egy hiú ember vagyok, aki képeket csinálok”, hanem hogy valódi művészet. Érti mire gondolok?

BOOTH GALLERY – CONVERSATION I.

– tape recorded –

XY. Hello! Booth Gallery?
– Yes.

XY. I would like to know, what kind of a gallery is this, an art gallery?

– Yes, of a sort. What do you mean by this – by art? Art in the street, does it exist at all, does it make sense?

XY. I think it does. Exactly because there is now such a great distance between people and art, and art has become a totally closed world, so it does really mean something. So it really means something. That's exactly why it makes sense... because people cannot find connections to it, but what they think about art is more and more off the mark. And those who make real ... real art, and try to find the point where they can make real art – I mean one that really means something and is not only about “how good I am to be able to make pictures” – so that's real art. You see what I mean?

– Oh, yes. And does this exist?

– Igen. És ez létezik?

XY. Hogy ezzel nincsen kapcsolatuk az embereknek. És ellenérzést vált ki az emberekből, pontosan azért, mert annyira érthetlenné vált nekik. Pontosan azért van egy ilyen értelme szerintem. Szerintem az embereket állandóan kéne bombázni ilyenekkel. Nem?

– Valószínű.

XY. Egyáltalán az embereket hozzá kéne szoktatni ehhez a látványhoz. Mert őnekik mint látvány, idegen a művészet, a mostani. Mert lehet, hogy a tartalmuk nem lenne idegen, sőt biztos, hogy nem lenne idegen, csak nem tudják megfejtetni.

– Na és most mondjuk elbeszélgetünk egy képről és akkor Ön például elfogadná azt, hogy a beszélgetés és a kép, amit Ön lát, arról egy harmadik képet kapjon mert kíváncsi rá vagy nem?

XY. Hát... Én például a... a... azt a happeninget, meg ez a performance, ezt én abszolút művészetnek tartom. Sőt azt is művészetnek tartom, hogy ha valaki nem csinál semmit, de művész, de abban gondolkodik. Én azt is művészetnek tartom. Mindenképpen ott van a... a... az ember az eszköz közepén, amit állandóan gyúrni kell és használni kell. Érti? De én azt is művészetnek tartom, van egy barátnőm, aki nagyon tehetséges festő volt a főiskolán és tényleg tehetséges és eszméletlen intenzitással tudott festeni, teljesen naturálsan úgy festett, mint a régi mesterek, a régi középkori mesterek. A lényeg az, hogy összetörte a képeit és nem festett. Én akkor is művészetnek tartom őt és azzal, hogy nem fest mert abbahagyta, ez is része a művészetének és ezt lehet tovább folytatni.

És ez része a művészetnek, hogy valaki nem fest. És az is művészet: éppen azért gondolkodni, beszélni róla. Szóval ettől az egésztől olyan lett, mint egy nagy kristálygömb, jobban be lehet látni, nem csak egy kép lett.

– Az emberek nincsenek-e kiszolgáltatva, befolyásolva?

XY. Csak azért mert nem értik. Ehhez hozzájárul az is, hogy szokatlan nekik. Igen, és ismeretlen nekik, de ha meg tudják fejteni valahogy, de hát akik művészettel foglalkoznak az sem tudja mindig megfejtetni a másik képet szerintem és azért mondtam, hogy azért jók ezek a happeningek, meg ezek az újfajta művészetek, meg az, hogy beszélni róla, tehát minden ami nem kép, szóval az embereket rá kéne vezetni, sínre kéne tenni, hogy tudjanak benne gondolkodni és ez, hogy most a telefonfülkébe bele vannak helyezve, meg lehet beszélgetni, ez oda vezetne. Mert egy kiállításra egyre inkább nem fognak elmenni. Ma már például egy kiállításnak szerintem nem sok értelme van. Nem?

– Azért értelme lehet, igaz, hogy azonos körű a látogatottság.

XY. Hát ezért mondom.

XY. That people have no connection with this. That's why people are against it, because they do not understand it at all. That's exactly why it makes sense, I think. I think people should be confronted with things like that all the time, don't you think?

– Probably.

XY. Generally, people should get used to this sight. Because today's art is a strange sight for them. Because it is very possible – no it's certain – that the content would not be strange to people, if only they could decode it.

– Now we talk about a picture and then would you, for example, accept that you receive a third picture about the conversation and the picture that you see, whether you are curious or not?

XY. So... I for example think that this... this happening and performance art is an absolute form of art. I even think that it's art if somebody does nothing, but he thinks in those terms. I think that's art, too. Because there is always the man in the center and the means that must be worked with and used. You see what I mean? But I also think that it is art that I have a girlfriend who was a very talented painter, she studied at the fine art academy and she was really talented and she could paint with such intensity, totally naturally like the old masters, the medieval masters. The point is that she destroyed all her pictures and she didn't paint any more. And I still consider her an artist and that she does not paint any more because she gave it up, that's also part of her art and she can continue with that. And that's part of his art, if somebody does not paint. And it is also art: thinking about it, talking about it. So this all made her like a great crystal sphere, you can look better into her, it's not only a picture.

– Don't you think that people are at the mercy and under the influence of somebody?

XY. But it's only because they don't understand it. And in addition it's unusual for them. Yes, they do not know it, but if they can decode it somehow, but, I think, even those who work on art can not always decode another picture, that's why I said that those happenings and those new kinds of art are good and so is talking about it, so is everything that is not painting, so people should be brought to that point, they should be helped with it, so that they can think about it, and that they are now placed in phone booths, where you can talk about it, and it can lead to this. Because they will go less and less to see an exhibition. Even today, I think, there is not much point in an exhibition, for example. Is it not so?

– It can still make sense, although it's always the same people who go to see it.

XY. That's exactly why I say this.

BESZÉLGETÉS II.

YZ. Halló!

– Igen tessék Audio-Stúdió.

YZ. Én most a fülkével beszélek?

– Hát részben igen a Fülke Galériával.

YZ. Mert azt hittem, hogy a fülkét hívom, hogy lebeszéljem a maradék egy-séget a kártyáról. Na jó...

CONVERSATION II.

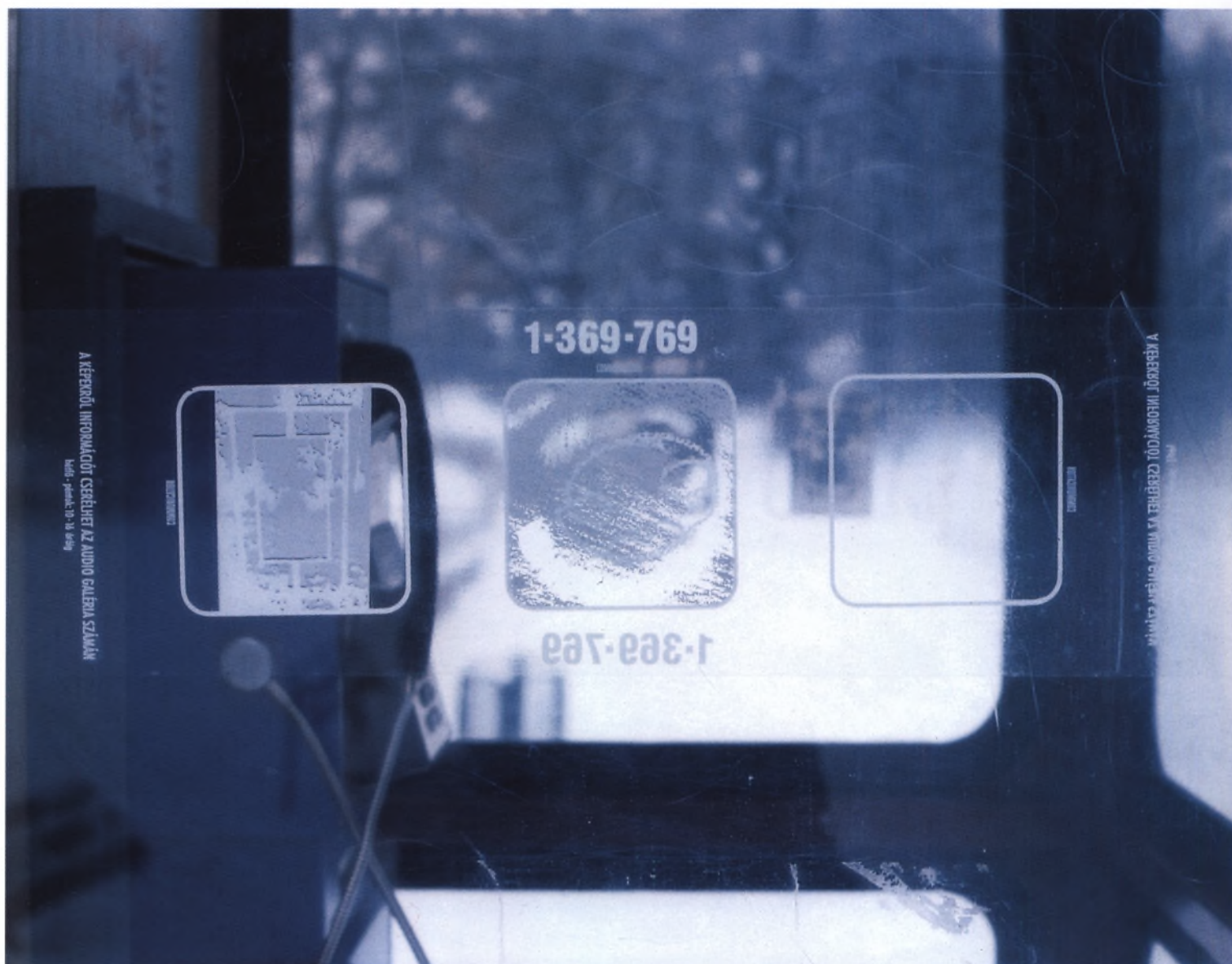
YZ. Hello!

– Yes, this is the Audio Studio.

YZ. Am I talking to the booth now?

– Yes, to the Booth Gallery, partly.

YZ. Because, I thought I would be calling the booth in order to talk the remaining units off the card. Well then...



Fülke Galéria

7 budapesti nyilvános telefonfülkén elhelyezett felirat és ábrásor
megadott telefonszámmal

kb. 20 x 70 cm, szitanyomás, öntapadó fólia

Telephon Booth Gallery

Inscription, charts and telephone numbers
placed on 7 Budapest phone booths.

ca. 20 x 70 cm, self-adhesive foil



KOVÁCS István

Önháború

performance

Budapest, a Károly krt. 5. udvarából nyíló légópince

1993. november 20. 17 óra

zene: Pintér Gyula

szöveg: Ladik Katalin

Háború. A végső megoldás. Egyénenként változó valós vagy lehetséges szerepvállalás. A belső terekben dúló harc az anyagi megvalósulás határait átlépve térdre kényszerít mindenkit. A lélektelen térbeli erőszak rátelepszik akaratunkra, szolgálai leszünk. Nincs megállás. A „győzelemért”! A szellem mégis legyőzhetetlen.

Self War

performance

Air-raid shelter, 5 Károly Boulevard, Budapest

5 p.m. November 20, 1993

music: Gyula Pintér

text: Katalin Ladik

The war. The final solution. The title sets the stage for the real and the possible roles of the individual in conflict situations, where the internal struggle goes beyond the limits of materialization, and even if the body surrenders, the spirit remains undefeated.



Részletek a performance-ból

Details of the performance



Önháború

performance, kb. 60 perc

felhasznált anyagok, kellékek: víz, tűz, levegő, gipsz, tojás, kád, létra, olajoshordó, tükör, bukósák, kompresszor, gumitömlő

Self War

performance, ca. 60 mins

materials and props: water, fire, air, plaster, eggs, tub, ladder, oil barrel, mirror, crash helmet, compressor, hose pipe



KUNGL György

Felhők

hely-specifikus porcelán installáció

Teniszpálya a Fővárosi Önkormányzat udvarán

Budapest, Károly körút

1993. november 26 – december 6.

A mű két részből áll.

Az egyik része a földön fekszik. Sárból, agyagból, szalmából, gazokból alakul ki. Földkupacokat, vakondtúrásokat, összetaposott, járművek nyomai-val barázdált területet képzelünk el, melynek kisebb-nagyobb mélyedéseit víz tölti ki. Ezekben a tócsákban felhők tükörképét látjuk.

A mű másik része gazdagon tagolt, változatos plasztikájú felhőalakzat, alig látható acélhuzalokra függesztve lebeg a sártenger felett. A felhők közül délibáb bukkan elő. Anyaga finoman színezett fényes, mázas porcelán.

A mű eredetileg tervezett helyszíne a Nemzeti Múzeum főhomlokzatának oszlopos előcsarnoka volt. A felhőket az oszlopok közé kifeszített acél-sodronyra függesztve képzeltem el, a sártenger az oszlopok lábaihoz került volna. A szemlélő a lépcsősor aljából csak a nagy magasságban lebegő felhőket látta volna. A lépcsőn egyre feljebb haladva tűnt volna elő a mű másik része, a tócsákkal tarkított dagonya, a vízfelületeken tükröződő felhőkkel.

Clouds

site-specific porcelain installation

Tennis court, City Council building

Károly Boulevard, Budapest

November 26 – December 6, 1993

The work consists of two parts.

One of them is lying on the ground. It is formed of mud, clay, straw and weeds. One should imagine a territory with heaps of ground, mole-hills, traces of vehicles. The smaller or bigger holes are filled with water. In these puddles we see mirror-images of clouds.

The other part of the work is a configuration of clouds, which is richly articulated and with multifarious plasticity. It floats over the sea of mud hung on hardly visible steel wires. Through the clouds a mirage appears. Its material is colored, glazed bright china.

The work was intended to be placed in the portico of the main entrance of the National Museum. I imagined the clouds hung on steel wire stretched between the pillars; the sea of mud would have been at the foot of the pillars. From the bottom of the stairs, the spectator would have only seen the clouds floating high up. Going upstairs the other part of the installation would have appeared, the wallow full of puddles, with the clouds reflecting on the surface of the water.

A helyszín az installáció szerves részét alkotta volna, azonban az intézmény elzárkózása miatt a munkám végül is egy forgalmas átjáró melletti, használaton kívüli tenispályára (ill. fölé) került. A megváltozott környezet és az időjárás változása (a váratlanul beköszöntött tél) miatt a mű megformálásában és tartalmában is megváltozott. A frekvenciált helyszínen való büszke megjelenés helyett az installáció szelíden a környezetébe olvadt, azzal csaknem eggyé vált. A magasan szárnyaló gyönyörű felhők tükörképüket sem pillanthatták meg az alattuk lévő pocsolyákban, csupán árnyékot vethettek a frissen hullott hóra.

A művel az ideák és a valóság közötti ellentétet kívántam bemutatni és a két világ között meglévő átjárhatatlanságot, ami a látszólagos, viszonylagos és esetleges kapcsolatok – délibáb, tükörkép, árnyék – ellenére fennáll.



Porcelain clouds hanging from a set of steel wires above the tennis court. colored glazed porcelain, 6 pcs, ca. 70 x 50 x 20 cm each, weight ca. 20-30 kg.

A tenispálya fölé kifeszített acélhuzal-rendszerre felfüggesztett porcelánfelhők
színes mázas porcelán, 6 db, egyenként kb. 70 x 50 x 20 cm, súlyuk kb. 20 – 30 kg



The place would have constituted a substantial part of the installation. Due to the refusal of the institution my work was situated on a desolate tennis-court (or above it). Due to the change of the circumstances and that of the weather (winter set in) the form and the content of the work changed. Instead of a proud appearance at a place visited by many people the installation merged into its environment modestly and became almost one with that. The beautiful clouds flying high became sad and fallible constellations flying low. Due to the change of the weather the clouds could not have seen their mirror-images in the puddles below them either, they could only project their shadows on the snow, the just fallen snow.

In this work I wanted to represent the opposition between the world of ideas and the world of reality, and the impossibility to move between the two worlds, which exists despite the apparent, relative and transitional relations, such as mirage, mirror-images, shadow.



A korai tél következtében
– a hófoltok a porcelánfelhőkön is láthatók –
a mű földön elhelyezett részét befedte a hó

*Due to the early winter weather
(patches of snow can be seen on the porcelain clouds)
the part of the work situated on the ground was covered by snow*



LAKNER Antal

Irányjelek

felirat a felső hídgerendákon

Budapest, Erzsébet-híd

1993. november 26 – december 17.

Helyszín: Olyan műszaki építmény, mely két különböző felfogás, nézet, elv vagy hit, esetleg egymástól időben vagy szintben távoleső típus vagy helyzet közötti zavartalan közlekedés és szállítás biztosítása érdekében, egy folyó felett közutat, gyalogutat, gáz-, villamos és postai vezetéket visz át.

Jel: A hídnnyílás két ellentétes – egymással szemben lévő – végén elhelyezett „útirány előjelző tábla”, mely azt jelzi, hogy a megjelölt helységek a következő útkereszteződésnél melyik irányban érhetők el, valamint a táblát követő útszakaszon fennálló tilalom illetőleg veszély előrejelzésére szolgál.

Direction Signs

text installation on the overhead beams

Elizabeth Bridge, Budapest

November 26 – December 17, 1993

The place: A technical structure bearing a road, a pathway, a power, gas or post-line between two different concepts, views, principles, beliefs or perhaps between two types or situations distant in time or in levels in order to secure safe passage and transport between them.

The sign: Two “road direction signs” at the two opposite ends of the bridge, indicating in which direction the localities shown on them can be reached after the next exit or cross-roads, and also calling attention to the restrictions or the dangers on the next road-section.

Erzsébet-híd, Budapest, keleti hídszerkezet
 ODAÁT – látható
 Nyugat–Kelet irányú áthaladáskor
 átlagforgalom: 2700 autó/óra



Elizabeth Bridge, Budapest, East overhead beam
 OVER THERE comes into sight
 when passing the bridge
 from the West to the East
 average cars per hour: 2,700



Erzsébet-híd, Budapest, nyugati híderenda

IDEÁT – látható

Kelet–Nyugat irányú áthaladáskor
 átlagforgalom: 3500 autó/óra

*Elizabeth Bridge, Budapest, West overhead beam
 OVER HERE comes into sight
 when passing the bridge
 from the East to the West
 average cars per hour: 3,500*



BUDAPEST FŐVÁROS
FŐPOLGÁRMESTERI HIVATAL
Közlekedési Ügyosztály

Út- Műtárgy alosztály
1052 Budapest, Városház u. 9-11.
Levélcíme: 1840 Budapest 50. Pf. 1.

Szám: 39.634/2/93.

Előadó: Kákóczi Ilona/Nné

Tárgy: Erzsébet-hídra felirat elhelyezés

Telefon: 1 174-501

POLIFONIA
Soros Művészeti Központ
Budapest

Pf.35.

1406

Hivatkozva 1993. október 25-én kelt 39.634/93.sz. levelünkben foglaltakra tájékoztatjuk, hogy f.év október 27-én próbaragasztást végzett Lakner Antal úr a Fővárosi Közterület-fenntartó Vállalat /mint üzemeltető/ képviselőjének jelenlétében, a híd budai pillérének Duna felőli oldalán.

Két napos tapadást követően október 29-én a fóliát eltávolították a hídról. Az eltávolítás során a fólia több, nagy felületen leszorította a híd védőfesték rétegét.

Megállapítást nyert, hogy a fólia eltávolításakor nagymértékben károsodott a védőréteg. A téli, decembri időjárási viszonyok közepette nem biztosítható a károsodott felületek a vonatkozó szelvényben előírt szakszerű alapozása, felületkezelése, újrafestése stb.

A fentiek alapján a híd felső gerendáira a felirat felhelyezését nem engedélyezzük.

Budapest, 1993. november " "

Borsos István



Borsos István sk.
főtanácsos
elosztályvezető

Polyphony
Soros Art Center

November " " 1993

Re our letter of October 25, 1993, code No. 39.634/93, we are to inform you that on October 27, 1993 Mr. Antal Lakner performed test sticking on the Danube side of the Buda pillar. A representative of the Municipal Communal Management Enterprise, the body officially responsible for the maintenance and running of the bridge, was present.

After two days the foil was removed from the bridge. During the removal process the foil brought off several large patches of the protective paint that covers the bridge.

The protective layer apparently was badly damaged as the foil was removed. In winter, December in particular, the damage cannot be properly recovered (undercoating, surface treatment, repainting) due to the bad weather.

Therefore the notice may not be put on the overhead beams.

István Borsos
Chief Counsellor, Head of Sub-department

Code No. 39.634/2/93

subject matter: APPEAL

against the decision passed on the issue "Notice on the Elizabeth Bridge"

November 10, 1993

I intend to appeal against your decision concerning the subject matter.

I should like to present the following arguments as grounds for my appeal:

The test sticking has indeed proven that the chosen technology would damage the protective coating of the bridge. With that experience in mind, a new technology has been worked out, which, we have reason to believe, shall not be a menace to the protective coating of the bridge.

The new method is based on the following:

1. Putting on transparent protective foil – it would remain on the bridge after the notice is removed.
2. Putting on a smaller foil with the inscription. That way it may be removed without damaging the transparent protective foil.

I wonder if you would be so kind as to allow me to test the new, safe method?

Thank you for your attention.

Sincerely yours,

Antal Lakner

BUDAPEST FŐVÁROS
FŐPOLGÁRMESTERI HIVATAL
Közlekedési Ügyosztály
Út-Műtárgy Alosztály

1052 Budapest, Városház u 9-11.

Budapest, 1993 nov.10
Lakner Antal
1118 Budapest,
Köbölkút u 41.

szám: 39.634/2/93

tárgy: FELLEBBEZÉS

az " Erzsébet -hídra feliratelhelyezés " tárgyban hozott határozatuk ellen.

Tárgyi határozatukkal szemben fellebbezéssel szeretnék élni. Kérésem indoklásául az alábbiakat tudom felhozni:

A próbaragasztás valóban bebizonyította, hogy a felirat elhelyezése a választott technológiával veszélyezteti a híd védőrétegét. Az így szerzett tapasztalatok felhasználásával új technológiát dolgoztunk ki, ami számításaink szerint garantáltan nem veszélyezteti a híd védőrétegét.

Az új módszer lényege a következő:

- 1./ átlátszó védőfólia elhelyezése – ez a felirat eltávolítása után is a híd felületén maradna.
- 2./ átlátszó védőfóliánál valamivel kisebb feliratozott fólia elhelyezése. Így annak biztonságos eltávolítása lehetséges, anélkül, hogy az átlátszó védőfóliát megsértenénk.

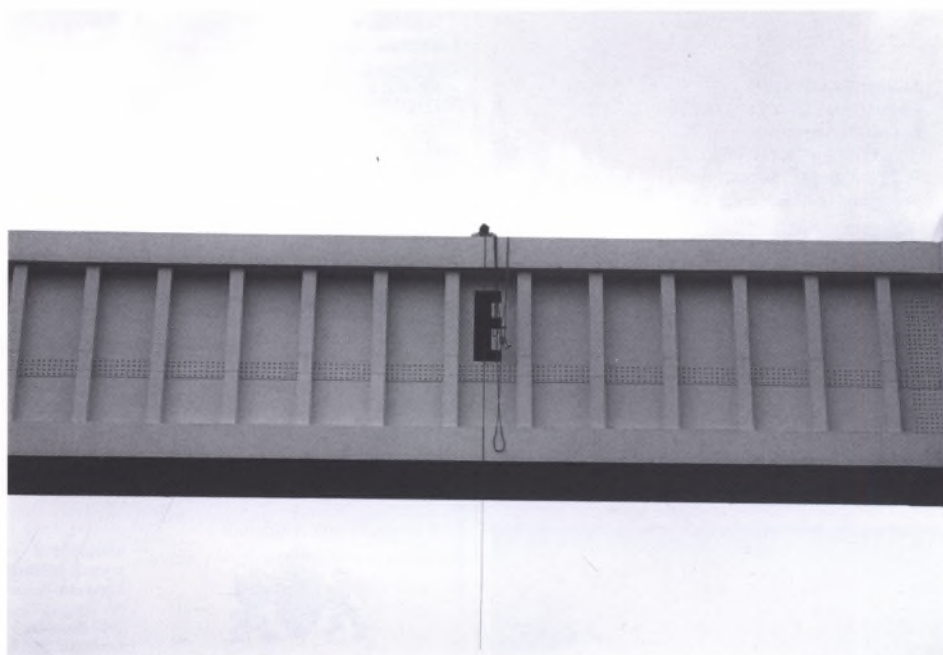
Kérem, szíveskedjenek hozzájárulni, hogy a módosított, biztonságos eljárást kipróbálhassam.

Előre is köszönöm szíves segítségüket.

Tisztelettel:

Lakner Antal

Lakner Antal



Az első betű a hídon

The first letter on the bridge

Erzsébet-híd, Budapest, felső hídgerendák
 magasság: 40 m
 fesztávolság: 290 m
 gépjárműforgalom: 35 000/nap (átlag)
 betűméret: 160 cm
 szín: sötétzöld
 anyag: öntapadó fólia
 felhelyezés: hegymászó-technikával

Elizabeth Bridge, Budapest, overhead beam
height: 40 meters
span: 290 meters
cars per day: 35,000 (on the average)
size of letters: 160 centimetres
color: dark green
material: self-adhesive foil
installment: mountaineering technique



BUDAPEST FŐVÁROS
FŐPOLGÁRMESTERI HIVATAL
Közeledési Ügyosztály
Út- Műtárgy alosztály
1052 Budapest, Városház u. 9-11.
Levél cím: 1840 Budapest 50. Pf. 1.

Szám: 39.634/3/93.

Előadó: Kákóczi Ilona/Nné

Tárgy: Erzsébet-hídra felirat elhelyezés

Telefon: 1 174-581

Lakner Antal úr

Budapest
Köbölkút u.41.
1118

Tárgyi ügyben 1993. november 11-én kelt módosító javaslatának kipróbálásához hozzájárulunk. Engedélyezzük, hogy az új technológia alapján ismételt próbaragasztást végezzenek a pilléren.

Kérjük, hogy egyúttal az előzetesen károsodott felület kijavításáról intézkedni szíveskedjék.

Levelünk másolatát megküldjük a Fővárosi Közterület-fenntartó Vállalathoz, tudomásulvétel végett.

Budapest, 1993. november "16"



Borsos
Borsos István
főtanácsos
alosztályvezető

November 16, 1993

Mr. Antal Lakner
Budapest
Köbölkút u. 41.
1118

Concerning the subject matter, you are authorized to test the new suggestion of November 11, 1993. Another test sticking, based on the new technology, is allowed on the pillar.

Could you arrange for recovering the damages that were caused the last time?

A copy of this letter is sent to the Municipal Communal Management Enterprise as notification.

István Borsos
Chief Counsellor
Head of Sub-department

November 23, 1993
Mr. Antal Lakner
Budapest
Köbölkút u. 41.
1118

As the test sticking was successful, you are authorized to put a notice of 5 letters on both sides of the overhead beams of the Elizabeth Bridge, on the transparent foil ground.

Following the Arts Festival the notice will have to be removed from the bridge no later than

December 5, 1993.

Should the protective coating of the bridge suffer any damage during the removal of the notice, the authorized party shall be obliged to recover them promptly.

Safe realization will have to be arranged for, besides, the Traffic Department of the Police as well as the Bridge Department of the Municipal Communal Management Enterprise will have to be informed of the placement and removal of the notice.

A copy of this letter is sent to the Municipal Communal Management Enterprise as notification.

István Borsos
Chief Counsellor
Head of Sub-department



BUDAPEST FŐVÁROS
FŐPOLGÁRMESTERI HIVATAL
Közeledési Ügyosztály
Út- Műtárgy alosztály
1052 Budapest, Városház u. 9-11.
Levél cím: 1840 Budapest 50. Pf. 1.

Szám: 39.634/4/93.

Előadó: Kákóczi Ilona/Nné

Tárgy: Erzsébet-hídra felirat elhelyezés

Telefon: 1 174-581

Lakner Antal úr

Budapest
Köbölkút u.41.
1118

Hozzájárulunk, hogy a sikeres próbaragasztás eredményeképpen az Erzsébet-híd felső gerendáira az 5-5 betűből álló feliratot felhelyezze, az átlátszó fólia alapsz.

A feliratokat a művészeti napok befejeztével

1993. december 5-ig

a hídról el kell távolítani.

Amennyiben a felirat eltávolítása során a híd védőrétege bármilyen formában megsérül, kötelezzük t.Címét annak haladéktalan helyreállítására.

A biztonságos kivitelezésről gondoskodni kell, a BRFK Közeledésrendészetét és az FKfV Hídosztályát a felirat elhelyezésének és eltávolításának időpontjáról értesíteni kell.

Levelünk másolatát megküldjük a Fővárosi Közterület-fenntartó Vállalathoz, tudomásulvétel végett.

Budapest, 1993. november "23"

Rámková

Borsos
Borsos István
főtanácsos
alosztályvezető

Kangyal András (Kangyal Kft.)
a pesti híderendán építi ki
a munka biztonságos elvégzéséhez
elengedhetetlen kötélzetet



András Kangyal (of Kangyal Ltd.)
puts up a set of ropes
inevitable for safe installment

Ravadits Kornél (Kangyal Kft.)
a pesti híderendán helyezi el a felíratot,
– 7°C-os hidegben



Kornél Ravadits (of Kangyal Ltd.)
places the inscription on the Pest overhead beam;
the temperature is –7 °C

Lakner Antal képzőművész és Kovács István hídmester
a kivitelezési munkálatok irányítása közben



Artist Antal Lakner and bridge master István Kovács
during the installment work



dr. MÁRIÁS Béla

Egyedül a Nulla téren

akció

Budapest, Clark Ádám tér

1993. november 30. 18 óra

A pályázatra beadott munkatervem felállítása Magyarország nulla-kövének tere központi részére volt tervezve. Szándékom az volt, hogy 100 véletlenszerűen választott személy „Mi a társadalom?” körkérdésemre adott válaszából sakktábla-szerű értéktáblázatot formálok, majd ezt egy 3,5 x 2,5 méteres nulla szimbólummá alakítom a Clark Ádám téren, melyet majdan a közlekedő emberek megtekintenek, s további társadalmi értékközlekedésükkor hasznosítanak.

A mű és az általa feltételezett társadalmi folyamat nem-engedélyezése a társadalmilag illetékes fórumok részéről, mely részemről feltételezett volt, arra a változtatásra vezetett, hogy egyedül álljak ki saját értékrendemmel a társadalom kiindulópontjára, nyilvánossá téve teljes szociális valóságomat s egyben a társadalom szolgálatába állítva azt.

Alone at Zero Square

action

Clark Ádám Square, Budapest

6 p.m. November 30, 1993

My work designed for the exhibition, was to be located at the square of Hungary's zero-stone. I had the intention to form a chess-like table on the basis of 100 persons' (chosen at random) answer to my question "What is society?", and then reshape it into a 3,5 x 2,5 m zero-symbol at Clark Ádám Square. It would be seen by the people passing by, and would be used in their social value-transport in the future.

Permission not being provided for the work and the process conditioned by it by the institution socially responsible, which I anticipated, resulted in a change: I stood in the starting point of the society alone, with my own system of values, making public the whole of my social reality and thus, at the same time, in the service of the society.

POLIFÓNIA ΠΟΛΙΦΩΝΙΑ POLYPHONY

A társadalmi kontextus mint médium a kortárs magyar képzőművészetben
Social Commentary in Contemporary Hungarian Art
Soros Kortárs Művészeti Központ éves kiállítása 1993 Soros Center for Contemporary Arts Annual Exhibition 1993
Otlof Palme sétány 1. P.O. Box: 35. Budapest, 1406 Tel/Fax: 36 1 1425 379, 1227 405

Radnóczy Péter
Főpolgármesteri Hivatal
Környezetvédelmi Ügyosztály
Parkfenntartási Alosztály
1052 Budapest, Városház u. 9/11.

Tisztelt Radnóczy Péter Úr!

Budapest, 1993.szeptember 22.

Augusztus során Marschall Miklós főpolgármester-helyettes úrral folytatott megbeszélésünkre, és szeptember elején Szolnoki Vera, kulturális ügyosztályvezetővel történt egyeztetésre való hivatkozással, fordulok Önhöz az alábbi kéréssel.

A Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központja 1993 november 1 - 30. között egy nagyszabású képzőművészeti manifesztációt szervez,

"POLIFÓNIA - A társadalmi kontextus mint médium a kortárs magyar képzőművészetben"

címmel, mintegy 30 művész részvételével, Budapest legkülönbözőbb pontjain megvalósított műalkotások, akciók, performance-ok bemutatásával. A művek nem hagyományos kiállítóterekben kerülnek elhelyezésre, hanem a közintézmények belső tereiben, különböző parkokban, köztereken, de megjelennek a tömegmédiában és a reklámhordozókon is.

A programban résztvevő művészek közül az egyik, Máriás Béla a pályázatra beadott tervét a Clark Ádám tér körforgalmi csomópontjának közepén lévő virágágyás centrumában szeretné felállítani, a mellékelt dokumentáció szerint. A mű felállítása természetesen a legkisebb mértékben sem okozna károsodást a növényzetben, és lebontása után biztosítjuk az eredeti állapot helyreállítását.

Ha a technikai feltételek lehetővé teszik és más irányú, és más szempontú akadályok sem merülnek fel, akkor kérjük a fentiek alapján járuljon hozzá a közterület fenti célú felhasználásához 1993 november 15 - 29. közötti időtartamban. Ha bizonyos feltételeket elengedhetetlenül figyelembe kell venni a terv megvalósítása kapcsán, kérjük postafordultával tájékoztasson bennünket, hogy a terv módosítását azok alapján elvégezhessük.

Mellékelten küldjük a program rövid ismertetését, a tervezett munka részletes dokumentációját, és Marschall Miklós főpolgármester-helyettes úr támogató levelét.

Fáradozását előre is köszönve, a további együttműködésben bízva,

Üdvözlettel:

Bencsik Barnabás
Program Koordinátor

Dear Mr. Radnóczy,

September 22, 1993

With reference to my conversation with Deputy Mayor Miklós Marschall in August and my preliminary agreement with Head of Cultural Department Vera Szolnoki in early September I put forward the following request.

From 1 to 30 November 1993 the Soros Center for Contemporary Arts will organize a large-scale visual arts manifestation entitled

Polyphony – Social Commentary in Contemporary Hungarian Art presenting works of art, actions and performances in various sites of Budapest with the participation of approximately 30 artists. The works are not going to appear at conventional galleries but in public institutions, parks, public places as well as in the mass media and advertising media.

One of the participants, Béla Máriás, according to the enclosed documentation, intends to realize his project in the center of the flower bed at Clark Ádám Square. The realization of the project would of course do no harm to the flowers and the original state would be restored when the project is over.

Provided that it is technically feasible and there are no other considerations to take into account, would you provide authorisation for the use of public area for this purpose from 15 – 29 November 1993? If there are certain aspects to consider in the realization of the project, could you let us know by return of mail so that we see to the necessary changes in the project?

Please find enclosed an outline of our programs, the detailed documentation of the project and a letter of support from Deputy Mayor Miklós Marschall.

Your attention will be appreciated. In the hope of our future co-operation

Yours sincerely

Barnabás Bencsik
Visual Arts Program Coordinator

Budapest Municipality Mayor's Office Environmental Department

Dear Mr. Bencsik,

Regarding your request to give official consent to realize the project of Béla Máriás I provide the following information.

There is a flowerbed in the centre of the Clark Ádám Square traffic island. This year a rosette of flowers was formed by the Municipal Green Area Maintenance. During the realization of the project the flowers would inevitably be stepped on, damaged or removed.

Therefore, and considering traffic safety (the island is surrounded by roadway), I do not recommend this location.

In order to successfully realize your fine art project could you find an easily accessible public site with a lawn or a paved surface?

Yours sincerely,

Péter Radnóczy
Head of Sub-department



Budapest Főváros Önkormányzata
Főpolgármesteri Hivatal
Környezetvédelmi Ügyosztály

1840 Bp. 50. Pf. 1. Levélcím Városház u. 9-11.

Ikt.szám: 39382/93.
Ea: Kovács Ágota

POLIFÓNIA
Bencsik Barnabás

1406. Budapest
Pf: 35.

Tisztelt Bencsik Úr!

Hozzám intézett beadványára, melyben Máriás Béla tervének felállításához kéri hozzájárulásomat, az alábbi tájékoztatást adom.

A Clark Ádám tér zöld-szigetének centrumában virágágy található.

Ez évben az egynyári-virágok kiváltása után kokárdát megjelenítő kiültetést formált a Fővárosi Kertészet.

A műalkotás kihelyezése kapcsán óhatatlan, hogy ne tapossák ki, ne sértsék meg, ne ássák ki a kiültetett virágok egy részét.

Ezért sem és közlekedésbiztonsági szempontok alapján (a szigetet teljes egészében úttest övezi) sem javaslom e helyszínt.

A képzőművészeti manifesztáció sikeres lebonyolítása érdekében szíveskedjenek könnyen megközelíthető, gyepek vagy szilárd burkolatú közterületet keresni.

Kérem válaszom szíves elfogadását.

Budapest, 1993. november 8.

Üdvözlettel:

Radnóczy Péter
Főpolgármesteri Hivatal
Környezetvédelmi Ügyosztály vezetője

„A téren egyedül állok, s a jelzésre várok. Körülöttem
gőzölgő szakadék: az én nullám. Remegve érzem át a
pillanat súlyát. Várom a következőt, a nagy lépést.
Nyugodt vagyok s megfontolt.
A tanács az, hogy lépjek tovább, előre az égre, az
új síkra.
Most léphetek már, mert számomra a nulla új lelkeségem
tere. Én vagyok a nullatér.
Ott munkához látok, új magamat, ruházatomat, házamat
nullajelölöm, a mindenségemet nullává építem.
Ekkor szólok meg egyedül

itt állok
a végtelent látom
akármerre indulok
ugyanott maradok”

*“I’m standing in the square alone, waiting for the signal. Around us
there’s a steaming abyss: my zero.
I feel the weight of the moment trembling.
I’m waiting for the next one, the big step.
I’m calm and sober-minded.
The advice is not to step forward, towards the sky, the new plane.
Now I may step because the zero is the space of my new soul.
I’m the zero-space.
There I begin to work, I zero-sign my new self, my new clothes, my house,
I rebuild the whole of my universe into a zero.
Only then do I speak*

*I’m standing here
I see the infinite
any direction I start towards
I remain in the same place”*



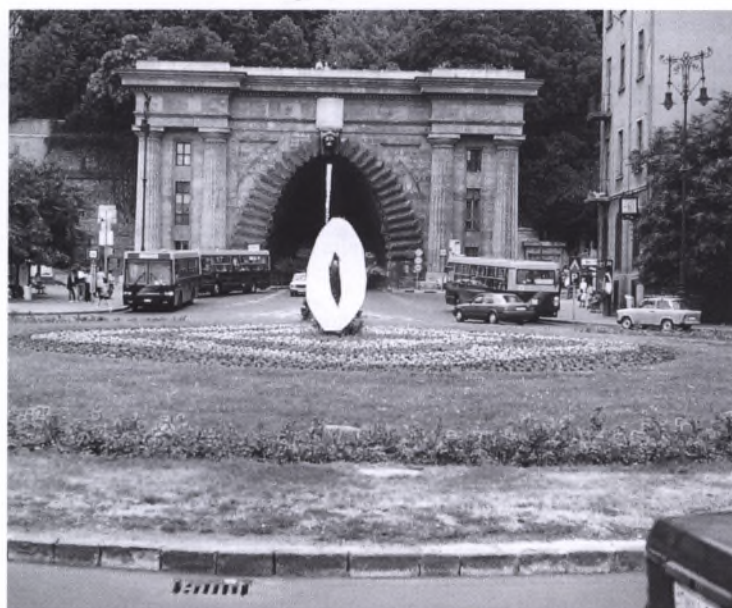
Egyedül a Nulla téren

Alone at Zero Square



dr. Máriás a Nulla kilométerkő mellett
Budapest, Clark Ádám tér,
Borsos Miklós szobra azt a pontot jelöli ki,
ahonnan Magyarország településeinek
a fővárostól mért távolságát számítják

*Dr. Máriás next to Milestone Zero
the sculpture by Miklós Borsos
at Clark Ádám Square, Budapest
serves as a reference point
from which the distance between Budapest
and other Hungarian cities is measured*



*Száz ember a Nulla téren –
a tudomány nulladik kilométere
Clark Ádám téri virágágyás
220 x 210 x 10 cm,
forgácslemez, papír, xerox
az eredeti terv fotómakettje*

*One Hundred People at Zero Square –
The Zeroeth Kilometer of Science
flowerbed at Clark Adam Square, Budapest
350 x 250 x 10 cm,
wooden panel, paper, xerox
photo of the model of the original plan*

POLIFÓNIA

A Soros Alapítvány éves kiállításának rendezvénye

A társadalom pofázik. A társadalom betiltja művem. De én is pofázok. Mindenkit túlpofázok. Már nagy kalibereket is túlpofáztam. Már nagyon nagy kalibereket is túlpofáztam. Még magamat is túlpofázom.

Mert,

LÁZAS VAGYOK, HOGY TI NE FÁZZATOK

1993. november 30-án kiáll nem engedélyezett művének helyére,

dr MÁRIÁS A NULLA TÉREN

(I. Clark Ádám tér)

POLIFÓNIA = CSEND

Polyphony

*A project of the annual exhibition of the Soros Foundation
Society jaws. Society bans my work. But I jaw too. I jaw better than anyone. I've defeated big heads in jawing. I've defeated very big heads in jawing. I defeat even myself in jawing.*

Because

I've got a fever so that you won't be cold.

On November 30, 1993

Dr. Máriás

*stands in the place of his non-permitted work
in Zero square*

(1st district, Clark Ádám Square)

Polyphony = Silence



dr. Máriás Béla társadalomsebész
nem engedélyezett művének helyszínén,
1993. november 30. 18 óra

*Dr. Béla Máriás social surgeon
on the site of his unlicensed work of art,
6 p.m., November 30, 1993*



NEMES Csaba

Szinte mindenütt ...

fiktív reklámkampány

Magyar Hírlap, 1993. november 5. 19. old.

HVG Kárpótlás '93 (különszám), 1993. november 9. 34. old.

Magyar Narancs, 1993. november 11. 24. old.

Magyar Narancs, 1993. november 25. 25. old.

Egy cég akkor is sikeresen lebegtethető a köztudatban, ha nem is létezik.

Egy kampány beindítható a tényleges tevékenység nélkül is...

Almost Everywhere...

fictive advertising campaign in newspapers and magazines

Magyar Hírlap, November 5. 1993 (p. 19)

HVG Kárpótlás '93 (special edition), November 9, 1993 (p. 34)

Magyar Narancs, November 11, 1993 (p. 24)

Magyar Narancs, November 25, 1993 (p. 25)

A firm can successfully become a matter of common knowledge even if it does not exist.

A campaign can be launched even if there is no real activity whatsoever involved...



Magyar Hírlap átlagos példányszáma:

90.000 – 105.000 db

HVG különszám példányszáma:

100.000 db

Magyar Narancs átlagos példányszáma:

15.000 – 17.000 db

Average circulation of Magyar Hírlap:

90,000 – 100,000 copies

Circulation of HVG special issue:

100,000 copies

Average circulation of Magyar Narancs:

15,000 – 17,000 copies



Singe wieder auf...



ÁLLAMI VAGYONÜGYNÖKSÉG

Tudja már, hogyan válhat dolgozóból tulajdonossá?

November 8-ától kapható a várva várt

100 kérdés, 100 felelet az
MRP-törvényről

című privatizációs füzet

MUNKAVÁLLALÓI
RÉSZTULAJDONOSI PROGRAM

csak az Állami Vagyongügynökségen kapható!

Állami Vagyongügynökség, 1133 Budapest, Pozsonyi út 56.

Telefon: 269-8990

Fax: 269-8991

SZENZÁCIÓS ÁRON NEMET BÚTOROK!

MÁR KÉT HELYEN!

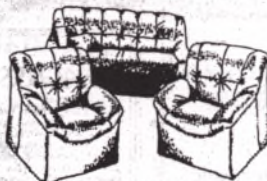
Cím: 1211 Budapest, Szabadkikötő út 12. Telefonszám: 277 5845

ÉS

az ELEKTA Diszkont Áruházban

Budapest X., Zách u. 6/b. Telefon: 114 4499

NOVEMBERI AJÁNLATUNK!

Bőrgarnitúrák:
119.900,- Ft.Szekrénysorok:
49.900,- Ft.-tólÁgyak
18.900,- Ft.-tólElőszoba
19.900,- Ft.GÉRIA
NEMET BÚTOROK

KEDVEZTMÉNY CSAK A MAGYAR HÍRLAP OLVASÓINAK!



INGYENES HÁZHOZ SZÁLLÍTÁS 50.000,- FT.
FELETTI VÁSÁRLÁS ESETÉN BUDAPEST
EGÉSZ TERÜLETÉN
1993. november 1-30-ig
a SZABADKIKÖTŐ úti
és a ZÁCH utcai boltból.



Nyitva tartás:
Szabadkikötő úti Bútorházban hétfő-péntek
10-18 óráig, szombaton 9-16 óráig
Zách utcai DISZKONT ÁRUHÁZBAN hétfő-péntek
9-18 óráig, szombaton 9-13 óráig,
szombaton 9-13 óráig

A KUPON ÖNNEK INGYENES
HÁZHOZ SZÁLLÍTÁST ERI

Szinte mindenütt...

Tisztelt Ügyfelünk!

Bankunk az alábbi szolgáltatásokkal áll rendelkezésre:

- **Bankszámlavezetés gazdálkodó szervezetek részére**
3% kamat + 1,5 % kamatprémium
naprakész kivonat a számlamozgásokról
ingyenes nyomtatványellátás
- **Betétgyűjtés**
betételfogadás természetes és jogi személyektől
egyéni igényeknek megfelelő futamidők
előnyös kamatozás
- **Külkereskedelemmel összefüggő fizetések**
bonyolítása
elszámolása
- **Értékpapír értékesítés**
rövid- és középtávú, nagy biztonságú befektetések
többféle befektetési jegy
Lakossági Kincstárjegy
- **Hitelezés**
rövidlejáratú hitelek gazdálkodó szervezetek részére
speciális konstrukciókkal folyamatosan bővülő hitelkínálat
- **Speciális szolgáltatások**
széfbérleti lehetőség
folyamatos pénzbefizetési lehetőség (automata pénzbedobó)



POLGÁRI BANK RT.

A BUDAPEST BANK RT. ÁLTAL 1993 ÉVBEN ALAPÍTOTT KERESKEDELMI BANK
A BUDAPEST BANKCSOPORT TAGJA

Központ és Terézvárosi fiók: 1063 Budapest, Szív u. 53., Tel.: 112-9010-től 112-9019-ig

Budapest-Kispest
1193 Üllői út 250.
Tel.: 127-1498

Szegedi Területi Igazgatóság
6726 Fő fasor 16-20.
Tel.: (62) 432-367

Debrecen
4026 Péterfia u. 4.
Tel.: (52) 313-207

Szombathely
9700 Hollán Emő u. 4.
Tel.: (94) 324-824

Veszprém
8200 Kereszt u. 9.
Tel.: (88) 324-133

Eger
3300 Bethlen G. u. 2.
Tel.: (36) 321-766

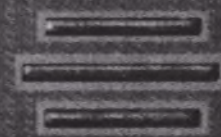
Békéscsaba
5600 Mednyánszki u. 8.
Tel.: (66) 321-577

Kalocsa
6300 Szent István u. 30.
Tel.: (64) 362-863

Miskolc
3525 Vologda u. 4.
Tel.: (46) 342-642

Győr
9022 Liszt Ferenc u. 35.
Tel.: (96) 319-426

Szinte mindenütt...







PÁSZTOR Erika Katalina

Ablakok

interaktív videoinstalláció

Szépművészeti Múzeum Budapest

a múzeum előcsarnoka

1993. november 23 – 30.

A tűnékeny szép¹

Megjegyzések egy interaktív videoinstalláció dokumentálásához

Sokféle kihívó szellemi kaland után – immár nyolcadik éve – az ún. új médiával dolgozom. A videóval kezdődött, majd a televízió, videoinstalláció... az idő alapú művészetek (*time based arts*).

Mindezen vallomásszerű bevezető azért került ide, mert jól reprezentálja az efemer művészetekhez kötődő élet „csapdáját”: a megismerési vágy, a szépség és a harmónia létének-hiányának elementáris ereje a személyes élet és egyben a mű tűnékeny földi valóságát a végtelen és megfoghatatlan felé sodorja. A maradandó – történelemnek és utókornak címzett – tárgyi mű helyett a hangsúly áttevődik a metafizikus jellegű tartalmakra, az emberi érzékenység az anyagtalan felé orientálódik.

Windows

interactive video installation

Museum of Fine Arts, Budapest

in the lobby of the Museum

November 23–30, 1993

Transient Beauty¹

Remarks on the documentation of an interactive video installation

After many a challenging intellectual adventure, I have been working with the so-called new media for eight years. It started with video, then television, video installation ... time-based arts.

This confession-like introduction is here to illustrate the trap of the life attached to ephemeral arts; personal life and the transient earthly body of the work of art is taken away by the elementary power of the desire to know, and the existence or non-existence of beauty and harmony towards the infinite and untouchable. Metaphysical content is in the focus rather than an imperishable object of art addressed to history and posterity; human sensitivity is oriented towards the immaterial.

1. Az idő alapú művészet filozófiai aspektusáról

„A video, mint egy elektronikus tükör működik, a képet azonnal látja az ember. Ennek messzemenő szemléleti és pszichológiai következményei vannak azok számára, akik videóval dolgoznak.”² A tükör tengelyes szimmetrián, az elektronikus tükör a képrögzítésen alapul.

A tükör által létrejött képben a jobb és bal oldal pszichésen „felcserélődik”, az elektronikus tükörkép (a monitoron megjelenő kép) pedig hirtelen zavarbaejt: a kamera azt a képet továbbítja – rögzíti, amit a külső szem(lélő) lát. Ez az élmény gyakorlatilag mindenkit egyformán meglep, aki először köti össze a kameráját a monitorral és ún. zárt láncot hoz létre. Az első ösztönös reakciók elárulják a bizonytalanságot, amit ez – a ma már nagyon triviális video-effektus – kivált.³ A példaként kiragadott tipikusan videós jelenség művészi interpretációja egyszerre utal nagyon összetett filozófiai problémákra és teremt érzelmi kapcsolatot a néző – műélvező, valamint a mű szellemi – spirituális utalásai között.

Ebben az értelemben az idő alapú művészet nem foglal el semmilyen kivételes helyet a művészetek sokféleségében, ugyanakkor anyagtalanságával – és azáltal, hogy „földi” egzisztenciája egy bizonyos időtartamhoz kötött – az átmeneti állapotok és a változékonyság tudatosításával viszonylagossá (kontextus-függővé) válik.

A tárgyak mindaddig, amíg léteznek, szervezett formák és üzeneteket közvetítenek. Tekinthetjük őket egyfajta lelkek közötti közvetítőnek is. A tárgyak birtokolhatók, így egy bizonyos összerendezésben egymáshoz kapcsolódnak. Ez a rend összetett pszichikus állapotot tükröz. Akárcsak a lakás berendezési tárgyainak – használati tárgyak és műtárgyak – összessége, vagy akár az utca, a tér, a közösség „bútorai”. Ezen állapotok közötti változások idejét a – tárgyi környezet megváltoztatására irányuló – élet ciklikusan ismétlődő eseményei töltik ki. A nem tárgyakat létrehozó művészet mindig a transzcendens – égi világok kapuja is: felborítja a tárgyak által kikényszerített pszichikus rendet és az idő megszokott, hétköznapi ciklikusságát, ami mögött a belátható, lineáris élet–halál vonal szinte fájdalmasan rövidnek tűnik.

Érdekes ebből a szempontból egy pillantást vetni a televízióra. A tévé meghatározott formájú tárgy ugyan, de az általa egyidejűleg több csatornán közvetített – tetszés szerint rögzíthető – műsorok ún. *virtuális archívumának* is tekinthetjük, aminek meg van az az előnye, hogy otthon közvetlenül, bárki számára hozzáférhető.⁴ A tévé mint tárgy gyakran összenő a műsorral, amit közvetít, amennyiben a térben – a lakásban – elfoglalt helye és a műsornézés funkciója – ideje, és a kiválasztott műsorok az életmód tárgyi-pszichikus rendjébe illeszkednek. A virtuális archívum ezt a rendet újra értelmezi,

1. On the philosophical aspect of time-based art

“Video functions like an electronic mirror, one can see the picture immediately. This has significant attitudinal and psychological consequences for those working with video.”² Mirror is based on axial symmetry, electronic mirror on visual recording.

In the picture in the mirror left and right are reversed, while an electronic reflection (the image on the screen) is confusing as the camera transmits, records the picture seen by an outside viewer. It is surprising for virtually everyone who first links their camera with a display unit and creates a so-called closed circuit; the first instinctive reaction reveals the uncertainty caused by this, by now fairly trivial, video effect.³ The artistic interpretation of that phenomenon, a typical video example, reveals fairly complex philosophical issues and at the same time creates a visual link between the viewer and the intellectual and spiritual references of the work of art.

In this sense, i.e. from the content's point of view, time-based art is no different from the various other arts, on the other hand its immaterial quality and the fact that its “earthly” existence has a time-span make it relative (context-dependent) by making ephemeral stages and variability explicit.

Objects, as long as they exist, are organized forms that transmit messages. They can be regarded as intermediates between souls. Objects can be possessed so they are linked to one another in a certain arrangement. This order reflects a complex psychic state, similar to the pieces of furniture in a home or to the streets and public places, the “furniture” of the community. The time between the different changing states is spent with events of life repeated in a cycle (attempts to change the objects of this environment). Art that does not bring about objects is always transcendent in a way; it is the gate to celestial realms; it breaks the psychic order imposed on us by the objects and the well-known cyclic nature of everyday life, revealing a visible line of life and death that seems almost painfully short.

From this point of view it is interesting to consider television. Television sets are objects with a certain form, but as they transmit programs on several channels simultaneously that can be recorded at will, they can be regarded as a virtual archives of those programs which have the benefit of being accessible at home by anyone⁴. The television set as an object is often indistinguishable from the program it transmits provided that its spatial position (in the home), the function and time span of use, and the selected programs fit into the material and psychic order of the lifestyle. This order is redefined by the virtual archives, which is one of the creative opportunities of the media, a thought typically found in video art.

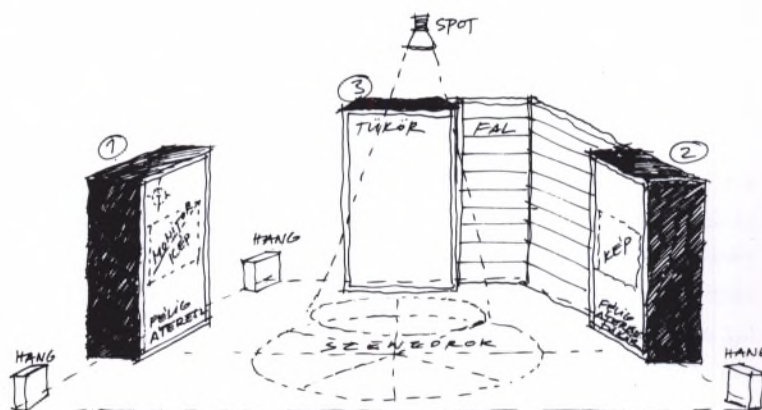
ez a média – a sok közül az egyik – kreatív lehetősége, ami tipikusan a videoművészet oldaláról felvetett gondolat.

Az idő-alapúság formai koncepcije maga az idő, még akkor is, ha időben zajló – akár társadalmi – folyamatok primér, elbeszélő jellegű megjelenítésére szolgál. Jó példa erre a görög színház épülete, ami gyakran sokkal több néző befogadására volt alkalmas, mint amennyit az egész település lélekszáma kitett. Egy-egy előadás olyan kivételes – és többnyire soha meg nem ismételt – esemény volt, amire a környékből is mind „összesereglettek a népek”. A színház a városi épületek zárt ortogonális rendjében megjelenő nyitott körforma, az előadás után visszamaradt, túlméretezett, tátongó üresség: maga a mulandóság.

Az idő-koncepttel, az idő alapú művészetekkel foglalkozókat a mindenkori idő-kép, az idő percepciója, értelmezése, vagy éppen más úton való megragadása, megjelenítése ösztönzi, s ez valamelyest a szellemi szélsőségek felé is fordítja: ez már önmagában is filozófiai aspektusokat mozdit meg a nem filozófus művészen. David Hall brit festő, szobrászból lett videoművész és „mediator” az elsők között használta a videót installációs környezetben a 70-es évek elején, és az eltelt két évtized alatt számos munkájával az új média lehetőségeit, határait kutatta. A televízió nyitása, a művészet kreatív integrálása a médium kontextusába – ebben nagy szerepe volt a brit Channel 4-nak – alapvetően átformálta a kezdeti tévé – kontra – művészet felfogást. David Hall már 1971-ben készített ún. interruption (megszakítás) céljából olyan rövid műveket, amelyeket a szokásos tévéműsorok közé ékelve sugároztak a Skót Televízióban. Hall bevallása szerint az egész projekt az *időzítésről* szólt: mielőtt a néző eldönthette volna, hogy a – meglepetésként ható furcsa programot nézi vagy kikapcsolja –, a mű véget is ért. Bár a nézés ideje alatt nem tűnik jelentőségteljesnek, a mű – ahogyan egy megszakított környezettől eltér – éppen nézése közben hozza létre a „normális” devianciáját. Hall szerint a művészeti alkotásokban meg kell nyilvánulnia bizonyos független, filozófiai szándéknak, ha a művészet jelentőségét fenn kívánjuk tartani.⁵

Ez a filozófiai-metafizikai szándék pedig a gondolkodás és a kommunikáció élő hagyományai révén bizonyos formai – lineáris – kötöttségekkel terhes: egyrészt mert a filozófia nyelve zárt, terminus technicusokat használó nyelv, és éppen ezért a köztudat inkább nem is vesz róla tudomást, másrészt pedig a filozófiai érzékenység hiánya bizonyosan leszűkíti a művészet lehetséges kapcsolatteremtési csatornáit. Talán létezik más, sokkal közvetlenebb mód a nem fizikai természetű érzékenység kiművelésére... Olyan ez, mint Escher grafikáinak találós kérdése: minden nézőpontból ugyanazt látni vajon hogyan lehetséges?

The formal concept of time-based art is time itself, even if it serves as a means to directly (narratively) present social processes that take place in the course of time. A good example is the building of the Greek theatre, which often seated a lot more than the population of the whole town. A performance was an exceptional, and mostly unrepeated, event for which all “folks gathered” from the vicinity. The theatre building formed an open circle in the closed orthogonal order of the town and it remained after the performance; an oversized, hollow emptiness – transience itself.



Those dealing with time-based arts are motivated to represent the time concept, the current notion, perception, definition or other kind of apprehension of time, and as a result they are moved towards intellectual extremes, which itself triggers philosophical aspects in the non-philosopher artist. David Hall, British painter, sculptor, turned video artist and mediator was one of the first to use video in an installation environment in the early 70s and in the past two decades he reached for the opportunities and limits of the new media in several of his works. The opening of television, the creative integration of art into the new medium (the British Channel 4 had a major part in that) has essentially redefined the initial television-versus-art approach. As early as 1971 David Hall produced short works with the purpose of “interruption” which were broadcast between standard television programs on Scottish Television. Hall revealed that the whole project was about timing: by the time the viewers could decide whether to watch the strange program that came as a surprise, the work was over. Although it does not seem significant at the time of viewing, the work, by differing from the usual surroundings, creates its “standard” deviation while being watched. Hall says that a certain independent, philosophical intention must be revealed in the work if we intend to maintain the significance of art.⁵

Az eredeti terv vázlata

The outline of the original plane

„...sokan céhen kívüliek is betévednek a bölcselet rezervátumába – s már miért ne tennék? ...úgy filozofálnak, moralizálnak, politizálnak, mint az iskolásgyerekek. – Vagyis hogyan? – Nagyokos-koravénen. Számár módra. – Szimplán. Érzelgősen. – Következetenül. Gyermetegen.”⁶

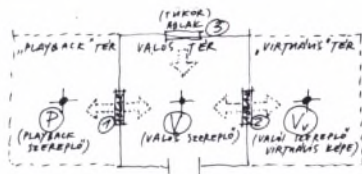
Természetes módon együtt kívánczik a gondolat lineáris vetülete, az írás fékező–tisztító rendje és a fizikai-szellemi szinkronitások érzékelése, formai megjelenítése. Határ Győző jogos szigorúsága ellenére, vállalva gondolataim gyermekségét, a nem filozófus kénytelen-kelletlennek hitt kontrázkodását is, egy másfajta, bátortalan de nagyratörő *ön-kísérlet* ez: egymásból nézni két különböző dimenziójú formát, ahogyan az írás és az efemer, idő alapú, idő-koncept művészet egymáshoz viszonyul.

Az idő minden – de kizárólag – halandó lény által érzékelt élet-sajátság. A keletkezés és a pusztulás közötti *időtartam* az, amiben az élet megnyilvánul. A keleti misztikusok szerint a megvilágosodott tudatállapotban nincs különbség tér és idő között: egy végtelen és időtlen, dinamikus jelenben érzik magukat.⁷ Ez a kozmikus-egység élmény – időben létezni és a nem-idő időtlenségébe átlépni – kettőssége: amely egyrészt a tapasztalatra, a teljes világ, mint egység megismerésére irányul, másrészt az élet fizikai kényszere, ami egyben a múlt idő „mértékegysége” a földi-égi horizonthoz köti még azt a tudatállapotot is, amiben az idő nélküli világ teljessége megnyilvánul. A földi-égi horizont a lét mindennemű anyagi és spirituális viszonyrendszerre, egyszerre földi és egyszerre égi természetű is.

A vágy és a képzelet folytonos motorja a horizont mögötti megismerésnek: mintha bizonyosan lenne ott valami – talán a Mennysország, talán a lélek örök nyugóhelye? Vagy valami egészen más? Vajon az életen kívüli⁸ – idő nélküli – világ megtapasztalása elérhetetlen(?). A vágy az örök életenergia, az idő dinamikája, amely különböző kultúrák és egyéni elképzelések formájában megteremt az idő – nem-idő ellentét feloldását, és a képzelet, mint az időkerék legbelső, mozdulatlan magja, önmaga időtlen középpontja.⁹

Ez a metafora talán érzékelteti, hogy a jelenségvilág észlelésében milyen kivételes szerepet játszik az emberi képzelőerő, és feltételezem, hogy az időről alkotott fogalmaink, „elképzeléseink”, és maga a képzelet is szoros összefüggésben vannak.

A sokat idézett Vilém Flusser gondolatait én sem tudom kikerülni: az egydimenziós, diszkurzív gondolkodás és a nem-lineáris, szintetizáló képalkotás közötti átmeneti korban kezdjük már érzékelni a képzelőerő új, alapvetően más formáit.¹⁰



A tervezett mű folyamatábrája

The process-outline of the planned work, scratch

This philosophical-metaphysical intention has, due to the current conventions of thinking and communication, certain formal (linear) restrictions: it is so on the one hand because the language of philosophy is a closed language of “technical terms”, and is therefore ignored by the general public, on the other hand the lack of philosophical sensitivity is bound to narrow down the potential linking channels of art. There might be another, far more direct way to build up non-physical sensitivity... It is like the puzzle presented by Escher’s drawings: how is it possible to see the same thing from every angle?

“... many outsiders happen to walk into the realm of humanities – and why shouldn’t they? They chat about philosophy, ethics and politics like schoolchildren. How, that is? Precociously; like wiseguys. Foolishly. Simple-mindedly. Sentimentally. Inconsequently. Like children.”⁶

The linear aspect of thought, the restraining and cleansing order of writing and the perception of physical-intellectual synchronies are bound to converge. In spite of Győző Határ’s well-grounded rigour, admitting that my thoughts are childish and I am a mock philosopher, this is another kind of, timid yet aspiring, self-experiment: look at two forms of different dimensions, as writing and ephemeral, time-based, time-concept art relate to one another.

Time is perceived by all (and only) mortals, a feature of life. Time reveals in the span between creation and decay. According to Eastern mystics, the enlightened mind does not sense any difference between space and time; it senses an infinite and timeless, dynamic present.⁷ This experience of cosmic unity, existing in time and entering non-temporal timelessness, is a duality; on the one hand it is oriented towards experience, to know the world as a whole, and on the other hand the physical pressure of life (which in itself is the “measurement unit” of the passing time) attaches to the earth-sky horizon the state of mind in which the totality of timeless world reveals. The earth-sky horizon is the total material and spiritual network of relations of all existence; in part earthly and in part celestial.

Desire, as well as imagination, is the continuous driving force to learn what is behind the horizon; as if there must be something over there, perhaps Heaven, perhaps eternal peace of the soul? Or something entirely different? Is it impossible to experience the world outside life⁸ (the timeless world?). Desire is the eternal energy of life, the dynamics of time, which solves the contradiction of time/non-time in the form of various cultures and individual ideas; imagination is the innermost and motionless chore of the wheel of time, the timeless center of itself.⁹

I cannot get round the ideas of the much quoted Vilém Flusser: in the transition period between one-dimensional (discursive) way of thinking and non-linear – synthesising – creation of pictures we are beginning to sense the new, essentially different forms of imagination¹⁰.



Az interaktív videoinstalláció
megvalósult változata
a Szépművészeti Múzeum
előcsarnokában

*The realized version
of the interactive video installation
in the main lounge
of the Museum of Fine Arts*

2. Tudomány, technika, idő alapú művészet

„Az ember olyan lény, aki kifeszített kötélén lépked, és rúdjaival egyensúlyoz. Rúdja egyik végén ész, öntudat és szellem, a másik végén test, ösztönök és mindaz, ami tudattalan, földi és titokzatos. Ezekkel egyensúlyoz, s ez pokolian nehéz. Az egyetlen abszolút pedig, amit az ember valaha is megismerhet: a teljes, a tökéletes egyensúly. Az abszolút teljes relativitása. Intellektuálisan ez ellentmondó, értelmetlen. De minden valódi, őszinte igazság ilyen: logikailag ellentmondó. A logika viszont ugyanígy értelmetlen az eleven igazság fényében.”¹¹

Érdekes, hogy 1928-ban, amikor Huxley publikálta regényét, az általános relativitáselmélet már „13 éves volt”. Bertrand Russell *ABC of relativity* című esszéje is csak 1925-ben látott napvilágot, bár Russell 1903-tól (*The principles of mathematics*) folyamatosan fontos közvetítő szerepet töltött be tudomány, filozófia és művészet között.

2. Science, technology, time-based art

“A man’s a creature on a tight-rope, walking delicately, equilibrated, with mind and consciousness and spirit at one end of his balancing pole and body and instinct and all that’s unconscious and earthy and mysterious at the other. Balanced. Which is damnably difficult. And the only absolute he can ever really know is the absolute of perfect balance. The absoluteness of perfect relativity...”¹¹

Interestingly, in 1928, when Huxley published his novel, the general theory of relativity had already been “13 years old”. Bertrand Russell’s essay *The ABC of Relativity* was also published as late as 1925, although Russell had served as a mediator between science, philosophy and art from 1903 on (*The Principles of Mathematics*).

The theory of relativity has completely overthrown the idea of Newtonian absolute time and new physics has questioned the deterministic nature (one

A relativitás elmélete teljesen felborította a newtoni abszolút időről alkotott elképzeléseket, és az „új fizika” megkérdőjelezte a világ determinisztikus, szigorú oksági viszonyokra épített természetét. Egy elmélet megértése, belátása komoly erőfeszítést igényel az amatőrtől, hiszen ahogy Russell írja, „az ember a Föld felszínének felfedezésében az érzékeire, elsősorban a tapintásra és a látásra támaszkodik..., a valóság érzetét többé-kevésbé a tapintás adja. A Mennysorságok tanulmányozásából pedig egyedül a szem nincs kizárva... a napot, szivárványt nem lehet megérinteni...”¹² Tehát mindannak megértése és érzékelése, valóságként való értelmezése, ami a környezeti tapasztalattól távol esik és absztrakciókra támaszkodik, speciális és összetett szellemi tevékenység eredménye. Feltételezhető, hogy kevesek számára jelentett „valóságot” a relativitás elmélete az 1920-as években. Talán még Huxley-nak sem, hiszen a regény varázslatos diskurzusaiban Rampion pontosan megfogalmazza az emberi korlátosságot túllépő absztrakció kritikáját.

A huszadik század végi nagy sebességű járművek korában mindennapos valóságként érzékelt és elfogadott jelenség a Doppler-effektus. Elképzelhető, hogy ehhez hasonlóan egyszer ugyanilyen elemi környezeti tapasztalással szelődülnek korábban számunkra csak elvont fogalmakban „létező” jelenségek(?).

„A kvantumelmélettel például fel kellett ismernünk, hogy az atomi valóság alapvető tulajdonsága a valószínűség... Szubatomi részecskék nem léteznek bizonyos objektív helyeken és az atomi események nem következnek be bizonyos meghatározott időben és módon: inkább az esemény bekövetkezésének valamiféle tendenciája mutatható ki.”¹³

A valószínűség és az egyidejűség koncepciójának feldolgozása minden korábbinál komplexebb. Jelenkori technikai környezetünk révén a valóság percepciója eltolódik az absztrakció felé, és ez – éppen a technika tömeges hozzáférhetősége által is – más megvilágításba helyezi a földi jelenségvilágot. Egyén, természet és társadalom viszonyában többirányú és többértelmű, akár paradox szinkronitások és tendenciák figyelhetők meg, és az idő alapú művészetek a változékonyság és a mulandóság – az idő faktor – integrálásával érzékeny membránjai ezen változásoknak.

Amikor George Eastman 1888-ban a Kodakkal: „Press the button and we do the rest...” megjelent a piacon, talán azt is sejtette, hogy ezzel a következő száz év média-iparának stratégiai elvét mondja ki. A „mass product – mass profit” öngerjesztő mechanizmusa új eszményeket hozott a felszínre, amelyek, ellentmondásosan bár, de expanzivitásukkal és agresszivitásukkal behálózták az ún. „nyugati típusú” civilizáció szinte valamennyi aktív felszínét. A huszadik század végére meghirdetett kommunikáció-labirintus minden zsákutcájának végén ott lapul Eastman szlogenje és a pro-kontra munkálkodó software *hackerek*, a 90-es évek robinzonjai, akik nyughatatlan természetük – a *kaland* – által vezérelve törnek fel titkos információ-kapukat.

*that is based on strict causal relationship). Understanding and accepting a theory requires major efforts on the part of the amateur, since, quoting Russell, when we want to discover the surface of the Earth we will rely on our senses, primarily on sight and touch... but reality is sensed more or less through touch. Only the eye can sense Heavens... the Sun and the rainbow cannot be touched...*¹²

So understanding and sensing all that is far from experiencing our surroundings and is based on abstraction (i.e. interpreting it as reality) is the result of a peculiar and complex intellectual activity. The theory of relativity was presumably “real” for few people in the 1920s. Perhaps it was not even real for Huxley, since the mysterious dialogues of the novel Rampion put forward precisely the criticism of abstraction which goes beyond human limits.

At the end of the 20th century, in the age of high-speed vehicles, the Doppler effect is an everyday, well known phenomenon (accepted as reality). Is it possible that, much the same way, phenomena existing only in abstract notions will one day become elementary experiences of our surroundings(?).

*“In quantum theory we have come to recognize probability as a fundamental feature of the atomic reality ... Subatomic particles do not exist with certainty at objective places, but rather show ‘tendencies to exist’, and atomic events do not occur with certainty at definite times and definite ways, but rather show ‘tendencies to occur’.”*¹³

The treatment of the concepts of probability and simultaneity is more complex than ever. The perception of reality, thanks to our present-day technological environment, is pushed towards abstraction and that, in part by the general accessibility of technology, redefines earthly phenomena. In the relationship of man, nature and society there are synchronies and trends pointing in several directions and having several meanings (to the point of paradox). Time-based arts are sensitive membranes of these changes by integrating variability and transience – i.e. the time factor.

When George Eastman appeared on the market with his Kodak (“Press the button and we do the rest...”) he may have guessed that he was uttering the strategic principle of the next one hundred years’ media industry. The self-generating process of “mass product – mass profit” brought about new ideas, which, although not without contradictions, aggressively expanded their web on all active surfaces of the so-called “Western civilisation”. By the end of the 20th century Eastman’s slogan is hidden at the end of every cul-de-sac in the communications labyrinth and software hackers working for or against are the Robinsons of the 90s, crashing secret information gates driven by their restlessness, adventure.

Ablakok, interaktív videoinstalláció

190 x 100 x 50 cm,
számítógép, 2 monitor, videokamera, videorekorder,
fa, foncsorozott üveg, taposószőnyeg, szenzorok

Három idősíkből egymásra torlódott kép.

A tükröződő felületen a fotózás pillanata,
az alsó képernyőn a korábbi percek helyszínen rögzített
felvétele míg a felső monitoron
a számítógép által lejátszott digitális mozgóképek
egy bérház lakóiról.



Windows, interactive video installation

190 x 100 x 50 cm
computer, 2 displays, camcorder, VCR, wood,
foliated glass, tramplng rug, sensors

A picture of three points of time.

*The moment of taking the photo on the reflecting surface,
the locally recorded footage of the previous minutes
on the lower display and the digital picture
of the tenants of a block of flats played
on the computer on the upper display.*

Utolérhetetlen az ipari tudás: az egyént és az egyéni tudást csoportokba szervezi, és ezeket a szervezeteket még nagyobb, globális – multinacionális érdekhálózatokba rendezi. Ezek azok a szervezetek – a kollektív tudás többségi tulajdonosai –, amelyek végül is meghatározóan befolyásolják a kor hivatalos eszményeit, szellemi tendenciáit is. Példaként visszatérek a televízióhoz, ami a mai napig különös, összetett és bonyolult helyzetet teremtő technikai vívmány. Roy Armes kissé cinikusan jegyzi meg: maga a televízió, mint működő rendszer nem abból a kiszuperált villanymotorból, kalaposdobozból, stoppolótűből és bicikli lámpából épített furcsa szerkezetből született, amit 1925-ben Logre Baird használt ünnepeelt bemutatón, hanem abból a 9 millió dollárból, amit a Radio Corporation of America (RCA) költött a kutatásokra 1930 és 1939 között.¹⁴

Az objecteket „produkáló” művészet, áru – galéria-kereskedelmi, konzum – jellege miatt nehezen fér össze a művészet transzcendens aspektusával. Talán nem véletlen – bármennyire hasznos és előnyös feltételeket is teremt a konzum-művészet a körben szereplő összes félnek –, hogy az installáció, mint efemer kiállítási forma annyira „népszerű” lett a művészek körében. Az installáció viszonylatokat integrál, a megismételhetetlen, tűnékeny idő aktív részvevővé válik a tér-tömeg-fény dinamikus kapcsolatában és a mű egészében.

Így nyer a mű olyan tartalmi szinkronitásokat, mint (Fung Yu Lan szerint) a *Tao Te King* fordítása: az eredeti szövegek annyira bonyolult régi kínai jelekkel lejegyzett írások, hogy egy szó egyszerre több mindent jelenthet (igét, főnevet, melléknevet stb.). Sőt: a szavak kapcsolatából gyakran elmentés értelmezések kifejtése is lehetséges, ennél fogva az eredeti egyszerű tartalmazza az összes lehetséges fordítási változatot.¹⁵

Industrial knowledge is unmatched; it organizes individuals and individual knowledge into groups and arranges these organizations into even larger, global-multinational networks of interest. These organizations, the majority owners of collective knowledge, dominate the official ideas and intellectual trends of the age. Let me get back to television as an example, a strange and complex technological advancement which complicates our situation even today. Roy Arms notes somewhat cynically, “television as a viable system stems not from the contraption built out of ‘worn electric motors, biscuit tins, a hat box, darning needles and bicycle lenses’ which Baird used for his celebrated demonstrations in Selfridges stores in 1925, but from the \$ 9 million which RCA invested in television research between 1930 and 1939.”¹⁴

Arts producing objects are hardly in harmony with the transcendent aspect of art due to their consumers’ goods quality (galleries and trade). It is perhaps not by accident that – no matter how useful and advantageous conditions are provided by consumers’ art for all the concerned parties – installations as ephemeral forms of exhibition have become so “popular” with artists. Installations integrate relationships; the unrepeatable and transient time becomes an active participant in the dynamic relationship of space–mass–light as well as in the whole of the work of art. That is how the work of art gets such synchronies of content as, according to Fung Yu Lan, the translated version of Tao Te King; the original manuscripts are texts written down with such complex old Chinese symbols that one word may refer to several things at a time (verb, noun, adjective, etc.). Furthermore, the relationship of words often give way to interpretations contradictory to one another, and therefore the original version contains all the possible translations.¹⁵

¹ Az *Idegen Szép* (1993) című kiállítás után – nem teljesen célzatosság nélkül...

² Gábor Bódy: *Filme, Video, Video und Film, Film auf Video 1971-83*. Katalógus, Daadgalerie, West-Berlin 1983. Itt érdemes azon is elgondolkozni, hogy pl. a video – mint eszköz – elterjedésével az eszköz által kiváltott élmények közösségi élményekké válnak, amelyek a továbbiakban a mű és a közönség közötti kapcsolat bázisát képezhetik.

³ Ha az ember le akarja vágni a saját haját, tükörre van utalva, hogy biztosan manőverezzen az ollóval. A video-tükör problémára irányítja a figyelmet az egyik korai német video, amikor is az olló veszedelemes eszközzé válik a bizonytalan mozdulatokban, amit az elektronikus tükör-effektus okoz.

⁴ Rudolf Frieling: „Archaeology” c. cikke nyomán, ami az egyetlen, 1992. november – 1993. január-i számot megélt majd elhalt *SCOPE* (European Magazine for Electronic Audio-visual Creation) svájci magazinban jelent meg. (főszerkesztő: Alan McClusky)

Az archívum a köznap értelemben az emlékek gyűjtésére és megőrzésére szolgál. A film-, video-, tv- és egyéb mozgókép-gyűjteménnyel szemben a televíziós adás a mindenkori jelen

¹ Referring to the title of the exhibition “The Foreign is Beautiful” (1993), not without reason ...

² Gábor Bódy, *Filme, Video, Video und Film, Film auf Video 1971-83 Catalogue*, Daadgalerie, West-Berlin 1983. A moment’s reflection will show that as the video as a technical device is getting more and more popular, the experience caused by this device will become common experience, which in turn can serve as the basis of the relationship between the work of art and the viewer.

³ If you want to do your own hairstyle, you will depend on the mirror to use the scissors well. An early German video calls attention to the video-mirror problem when the scissors become a dangerous tool in the uncertain movements caused by the electronic reflection effect.

⁴ Based on Rudolf Frieling’s article “Archaeology” published in the only (November 1992 – January 1993) issue of the Swiss *SCOPE* magazine (European Magazine for Electronic Audio-visual Creation), Editor-in-chief: Alan McClusky

Archives, in the everyday sense of the word, collect and store documents; television broadcasts, however, not a collection of films, videos, programs and other kinds of motion picture

pillanathoz kötött. A különböző tévécsatornák parallel műsorai között – ez egy létező kábel-tévés szolgáltatás – menü alapján lehet válogatni. A menü nem más, mint annyi kicsi tévé-képernyőre osztott kép, ahány különböző műsor fogható az adott kábelen keresztül, s ez, mint műsorkatalógus, lehetővé teszi a szelektív rögzítést, egyben az „emlékként” megőrzendő anyagok – ezáltal az emlékek – konstruktív kezelését. Frieling cikke három német művész, Klaus vom Bruch, Knut Gewers és Rike Anders video kollázsait, mint vizuális archaeológiai konstrukciókat értékeli: „...archaeology in creative video is not the reconstruction of puzzles but the shifting of contexts.”

⁵ Alan McClusky: „Interview with David Hall”. *SCOPE* 1992–93.

⁶ Határ Győző: *Özön közöny*. Aurora, London 1980.

⁷ Héjjas István: *A modern tudomány és a keleti bölcsélet*, Orient Press, Budapest 1990.

⁸ Itt a – számos kultúrában előforduló – reinkarnációk közötti létet is életnek, az élet módosult állapotának tekintem.

⁹ Marie-Louise von Franz: *Time*. Thames and Hudson 1978. Tematikus munkájában – összehasonlítva különböző kultúrák idő-koncepcióját, és az ezek közötti hasonlóságot alapul véve – három koncentrikus körben forgó kerék-modell segítségével érzékelteti az idő/nem-idő problémáját.

A legkülső kör, amelyik a leggyorsabban forog, képviseli az emberi közösségi időt, az ego-tudat időfelismerését. A kör közepe felé haladva a következő – relatív mozgása lassabb – reprezentálja az ún. „aeonikus” időt, amely hosszú történeti szakaszokra, aeonokra oszlik. Ilyenek pl. az aztékek kalendárium nap-korszakai (a négy Tezcatlipoca), vagy az indiai mahajuga (4 320 000 év), vagy az Apa, Fiú és a Szentlélek korszakai a keresztény da Fiori abbé elképzelésében. A következő és legkisebb, leglassabban forgó kör, ami közvetlenül az idő és nem-idő határán van, Mircea Eliade megnevezésével élve az ún. illud tempus. Ez a Teremtés időn túli pillanata, a keresztény unus mundus, ami Isten elképzelése a kozmoszról a teremtés előtt, az archetipikus modellek – amelyek által minden dolog és emberi cselekvés létrejön – lassú-mozgású életének ideje. Végül legbelül a nem-idő, a kerék mozdatlan és üres középpontja van, örök nyugalomban.

¹⁰ Vilém Flusser: „Az új képzelőerő.” *Athenaeum*, 1993. I. kötet, 4. füzet, Kép-képiség száma.

...rákényszerülünk egy új szabadságfogalom kidolgozására, jóllehet többé nem arról van szó, hogy feltételeket mülünk felül, hanem arról, hogy rendet vigyünk a káoszba. Meg kell tanulnunk a 'valamitől való szabadság?' helyett a 'valamire való szabadság?' alapján kérdezni.” (ford. Tillmann J. A.)

¹¹ Aldous Huxley: *Pont és ellenpont*. Európa Könyvkiadó, Budapest 1983. (ford. Látó Anna)

¹² Bertrand Russell: *Touch and Sight: The Earth and the Heavens*. In: B. Russell: *ABC of relativity*. Unwin Hyman 1985.

¹³ Fritjof Capra: *The Tao of Physics*. Berkeley 1975.

¹⁴ Roy Ames: *On video – Studies in communication*. General editor: John Fiske, Routledge, London & New York 1988.

¹⁵ Héjjas, i. m.

but are tied to the moment. An existing cable service allows the viewer to select from the simultaneous programs of the various channels through a menu. The menu is in fact a number of small screens on the screen, as many as are available through the actual cable service, which serves as a program catalogue and allows selective recording as well as the constructive handling of documents to be saved. Frieling's article evaluates the video collages of three German artists, Klaus von Bruch, Knut Gewers and Rike Anders, as visual archaeological constructions. „... archaeology in creative video is not the reconstruction of puzzles but the shifting of contents.”

⁵ „... It may have no great significance at the time of viewing, but its very presence creates a slight deviation from the norm. It's all you can hope art to do ... if artists are to continue to have any significance in the world, there has to be a sense of independent philosophical purpose in what they do...” *SCOPE* magazine (as above), “Interview with David Hall” (Alan McCulsky)

⁶ Győző Határ, Özön közöny. [Ample Apathy], Aurora, London, 1980.

⁷ See Héjjas, István, A modern tudomány és a keleti bölcsélet. [Modern Science and Eastern Wisdom] Orient Press, Budapest, 1990.

⁸ In this sense I regard the existence between reincarnations, a feature present in several cultures, as a modified state of life.

⁹ Marie-Louise von Franz, Time, Thames and Hudson, 1978. In her thematic work compares the concept of time in various cultures and based on their similarities illustrates the problem of time/non-time through three concentric revolving circles. The outer circle, revolving the fastest, stands for communal human time, the time perception of the ego consciousness. The middle one, whose relative movement is slower, represents the so-called aeonic time that consists of long historical periods (aeons). Such are, for instance, the sun-periods of the Aztec calendar (the four Tezcatlipocas) or the mahajuga of India (4,320,000 years) or the period of the Father, the Son and the Holy Spirit according to Christian abbot da Fori. The next and smallest circle, which is the slowest, is right on the meeting point of time and non-time; in Mircea Eliade's words it is the illud tempus. This is the moment of Creation, beyond time, (the Christian unus mundus, which is God's perception of the Cosmos before creation), the time of the slowly moving life of archetypal models, by which all things and human act is brought about. Finally inside that there is non-time, the motionless and empty centre, at eternal rest.

¹⁰ Vilém Flusser, “New Imagination” (Athenaeum magazine, Book 4, Vol. 1 1993, Picture-Visuality [thematic issue]) “...we are compelled to work out a new concept of freedom, although it is not about overcoming the conditions but about ordering the chaos. We will have to learn to ask questions not about ‘freedom from what?’ but about ‘freedom for what?’”

¹¹ Aldous Huxley, Point Counter Point, Chatto & Windus Ltd, 1928.

¹² Bertrand Russell, “Touch and Sight: The Earth and the Heavens” In B. Russell, ABC of Relativity, Unwin Hyman, 1985.

¹³ Fritjof Capra, The Tao of Physics, Berkeley, 1975.

¹⁴ Roy Ames, On Video: Studies in Communication, General editor: John Fiske, Routledge, London & New York, 1988.

¹⁵ Héjjas, op. cit.



PINKE Miklós

Kiállítás a zöldségesnél

a narancsosládák kiállítása és szétoztása a zöldségboltban

Szabó Lajos zöldségesboltja

Székesfehérvár, Piac téri buszmegálló

1993. november 20. 10.30 óra

A művész ás egy szűk-mély gödröt (olyan kút félét) és belebújik, mert fél. Fél attól, hogy megeszik, hogy leütik, hogy megint megerőszakolják vagy elfogyasztják... és akkor nincs projekt meg prodzsekt se, meg filozófia se!

Igyekszik azért jó képet vágni a dologhoz, elkezd firkálgatni minden hülyeséget, hogy „Nincs mentség”, meg ilyen oktondiságokat, valami narancsosládára. Még politizál is, persze szidja a rendszert, mert mindig minden rendszert szid, egyik se jó neki. Kiírja, hogy „Gyagya magyar”, mintha Petőfit hülyézné le. Gyagya Magyar, a vége bekötözve, így óvlak magadtól kicsi Magyarországom – törpék és Mária országa.

Titokban persze szeretne valami távoli, napos vidékre menni, mondjuk Burkina Fasóba, azt úgyse tudja senki, hogy merre van. De nem! Ehelyett magára húzza a kút fedelét belülről. Besötétedik. Kiosztotta a versesládákat, a műsornak vége. Legalább nem kell tovább mosolyognia. Szabó Lajos, a zöldséges, összeszedi a gyümölcs-svédasztal maradványait – az öregasszony azt hitte, hogy MDF piac. A forralt bor és a pálinka az utolsó cseppig elfogyott.

Mindenki hazamegy!

Exhibition at the Greengrocery

exhibition and distribution of the fruit-crates at the Greengrocery

Szabó Lajos' Greengrocery,

Székesfehérvár

10:30 a.m. November 20, 1993

The artist digs a deep-narrow hole (something like a well) and creeps into it, because he is afraid. Afraid of being eaten, knocked down, of being raped again or consumed... and then there is no project, and no philosophy either!

He tries to put on a good face, begins to scribble all kinds of stupid things on an orange case, e.g. "There is no excuse". He even politicizes, of course against the prevailing system, because he always scolds every system, none of them is good for him. He makes an inscription "Stupid Hungarian", as if he were calling Petőfi a fool. Stupid Hungarian, the end of it bound up, that is the way I save you from yourself, my little Hungary – the country of dwarfs and the Holy Virgin.

Of course secretly he would like to go to a distant, sunny place, Burkina Faso, it is good because nobody knows where it is. But no! Instead he draws above himself the cover of the well from within. He has distributed the poem-cases, the show is over. At least he does not have to keep smiling any longer. Szabó Lajos the greengrocer gathers the remnants of the free buffet-table of fruits – the old woman thought it was an MDF-market. The mulled wine and the spirits are consumed to the last drop.*

Everybody goes home.

*Editor's note: MDF = Hungarian Democratic Forum

Az alkalmi svédasztal közönsége,
a szombat délelőtti vásárlók



The audience of the makeshift buffet,
the Saturday morning shoppers

Pinke Miklós a ládafestmények szétosztása
közben. Az alkotó a műveket kis ünnepség
keretében barátainak ajándékozta.
Ünnepi beszédet Bella István költő mondott.

Miklós Pinke distributes crate paintings.
The artist gave the works to his friends
at a small ceremony.
Poet István Bella gave a speech.



Szabó Lajos – a jótékony műpártoló –
zöldséges boltja,
akitől a művész a zöldségládákat kapta

The shop of Lajos Szabó, greengrocer,
the generous supporter of art,
who donated the crates for the artist





A kiállítás a zöldséges bolt oldalán
a művek technikája: fa, pasztell, zsírkréta, tempera, vegyes technika változó méretben

Exhibition outside the greengrocery
technique: wood, pastel, crayon, tempera, mixed technique in various sizes



RÉVÉSZ László László

Kandalló

videoinstalláció

Képző- és Iparművészeti Szakközépiskola

Budapest, Török Pál u. 1.

1993. november 1.

Kölcsönzők egy munkát egy művésztől, akit nagyon tisztetek. Ez a művész Jan Dibbets, aki Hollandiában – egy nyugat-európai országban él. Ez egy ugyanolyan gesztus, mintha bank lenne és tőkét kölcsönöznék; bár én szellemi tőkét veszek igénybe. Mi történik az ilyen kölcsönöskkel általában? Először: vagy megadják, vagy nem; másodszor: mi lesz a nyugati kölcsönöskkel, ha már egyszer bekerülnek a hazai gazdasági vagy szellemi forgalomba? Hír- és politikai tévéműsoraink, képes újságaink ezt a dolgot teljesen rutinosan végzik. Rendre láthatjuk a mások által értelmezett jelenségek képi feldolgozását, belekeverve a mi műsorrendünkbe, abba a sajátos montázsba, amelyben keverednek a különböző szempontok, néha a nagyon távoliak a legközelebbiekkkel. Tudjuk, hogy valamennyi a saját érdeke szerint készítődik és azt is, hogy ki, mit választ: nem véletlen.

Fireplace

video installation

Vocational School of Fine Arts

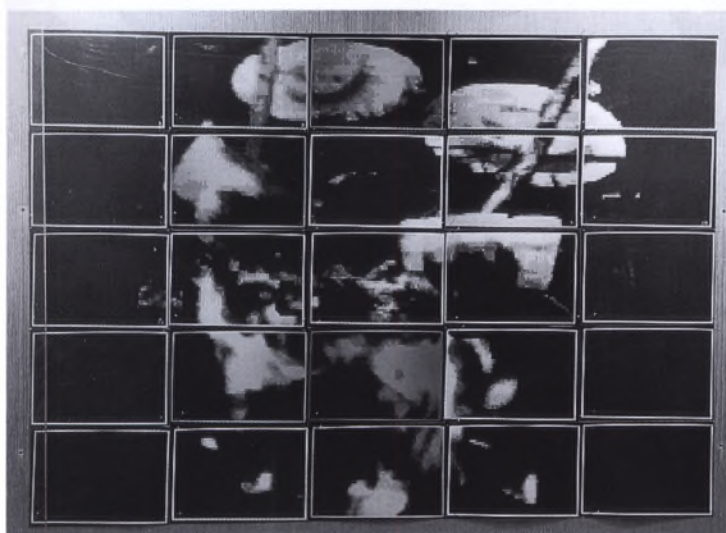
1 Török Pál Street, Budapest

November 1, 1993

I will borrow a work from an artist I admire and honor. His name is Jan Dibbets, and he lives in Holland – a West European country. Borrowing his work is a gesture similar to being a bank and borrowing capital, however, what I borrow is spiritual capital. What happens to such loans generally? First of all, they are either given back or they are not. Second of all, what happens to the Western loans that are drawn into the economic or spiritual circulation? The television news, the political programs and our magazines have developed a perfect routine for dealing with this matter. We can see the pictorial illustration of how others interpret the events for us any time we wish. It all becomes totally integrated into our own programs, i. e. into that peculiar montage in which there is a mixture of radically different points of views, sometimes very distant and sometimes very close. We know very well that each program is made according to somebody's interests and that our choice is by no means accidental either.

Egy szalonnasütés képe
25 db egyenként 10 x 15 cm,
komputergrafika

The picture of a bacon toasting
25 computer graphics, 10 x 15 cm each



Nyárs, vöröshagyma és egy oldal szalonna,
amire a video-projektor
Jan Dibbets művét vetíti,
Jan Dibbets: *A televízió, mint kandalló* 1969.
videofilm, kb. 24 perc
Stedelijk Museum, Amsterdam

*Pike, onion and a huge slice of bacon, on
which a work of Jan Dibbets is projected
by the video projector,*
Jan Dibbets: Television as Fireplace 1969
video film, ca. 24 mins.
Courtesy Stedelijk Museum, Amsterdam



Kandalló

A videoinstalláció az iskola átépítés alatt álló aulájában

Fireplace

The installation in the main lounge of the school (under restoration)



SEBŐK Éva

A nagy konferenciaasztal

installáció

Egyetemi Színpad Kávézója

Budapest, Szerb u. 3.

1993. november 13 – 30.

Naponta látjuk az ismerős képet: kerek vagy ovális asztalnál politikusok ülnek, tárgyalnak, egyezményeket írnak alá.

Munkám egy ilyen konferenciaasztal elvontabb képi megfelelője. Szándékosan a szemmagasság fölé helyeztem, hogy elveszítse reális jellegét, jelentse így az univerzumot is. Körülötte a székek félkörös elrendezésben, megfelelve egy középkori Artúr király és a kerekasztal lovagjai ábrázolásnak.

Baloldalt a fekete kör a falnak támasztva a stabilitás, az állandóság képi megfelelője. Jobboldalt a fekete téglalapon a fotók néhány nevezetes konferenciaasztalt mutatnak be: pl. az ENSZ fehér konferenciaasztalát.

The Big Conference Table

installation

University Theatre Café

3 Szerb Street, Budapest

November 13–30, 1993

We see the familiar picture every day: politicians sitting at a round or oval table, negotiating or signing agreements.

My work is the more abstract pictorial equivalent of a conference table like this. I deliberately put it over the horizon of the eye so that it should lose its real character and so that it should refer to the universe as well. The seats around this are forming a semicircular shape, in accordance with the medieval representation of King Arthur and the Knights of the Round Table.

The black circle on the left, which is standing against the wall, is a symbol of stability and permanence. The photos on the black oblong on the right are showing several famous conference tables, e.g. the white conference table of the United Nations.

A fekete kör, elliptikus korong egy szellemi szféra építésze.

Az örökkévalóság és az időtlenség képi megfelelője. Az egység, a végtelenség és befejezettség, a legmagasabb rendű tökéletesség gondolatát fejezi ki.

De a világ tökéletessége régen megszűnt. Felfordulás, zűrzavar, háborúk, vérengzés, erőszak, végül az egész világra kiterjedő válság.

Kerek konferencia-asztal. Itt lehet terveket készíteni a gazdasági, politikai kibontakozásra és megegyezésre, terveket a megállíthatatlan szociális, ökológiai és morális romlás ellen.

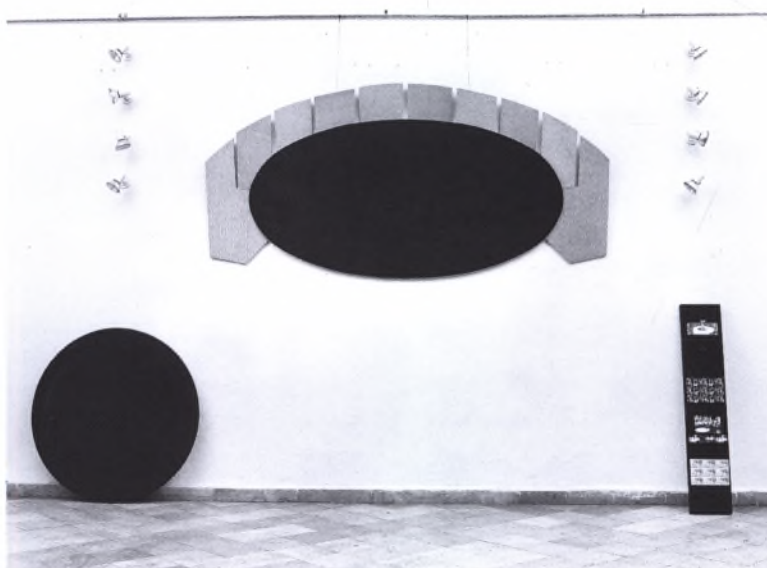
A világ elveszítette otthon jellegét. A nagy konferencia-asztalnál egyetlen közös megbeszélni valónk maradt: a válság.

The black circle, elliptic disc is an architecture of the spiritual sphere.

The visual sign of eternity and timelessness. It conveys the idea of unity, endlessness and the highest rank of perfection. But the perfection of a world which disappeared a long time ago. Riot, upheaval, war, massacre, violence and finally the crisis extended to include the whole world.

Round conference table. On can set up plans for political and economical development and agreement, plans against the unstoppable social, ecological and moral collapse.

The world has lost its "home-like" feature. The one and only common subject remained to talk about at the round conference table remains: the crisis.



Részlet a műből

A detail of the installation



*A nagy konferenciaasztal
installáció
kb. 200 x 500 cm, festett forgácslap, xerox*

*The Big Conference Table
installation
ca. 200 x 500 cm, painted wooden panel, Xerox*



SUGÁR János

SZTRIPTIZ – Graffiti-mentés

Meg nem valósult project

Falfirkálás a MATÁV székház falán

Budapest, Városház u. 4.

SZTRIPTIZ – Graffiti-Saving Project

Unrealized project

Graffiti on the wall of MATÁV Headquarters

in Városház Street, Budapest

Fényűjság

Hírlapkiadó Székház

Budapest, Blaha L. tér 3.

1993. november 3 – 30., mindennap 17 óra 15 perckor

Electronic Billboard

Headquarters of Newspaper Publishing Company

3 Blaha Lujza Square, Budapest

Everyday at 5:15 p.m. November 3 – 30, 1993

Graffiti-mentés

A szövegek falraírásának a nagyvárosi folklórban hatalmas hagyománya van. A szabadság demonstrálásának ez az egyik legegyszerűbb módja, az alkotó elvileg minden városlakóval kommunikál. Olvashatóvá tesznek egy amúgy – lényegét tekintve – olvashatatlan várost. Gondoljunk csak a falakon megmaradt vallomásokra, nevekre és egyéb aktualitásukat veszített jelekre. Ezek többsége olyan egyszeri felirat, amit sem fizikailag, sem erkölcsileg nem védelmez semmi, sőt inkább ezek eltűnésén fáradoznak. Fontos elemük e feliratoknak, hogy egy komoly tiltás ellenére születnek meg, a leghektóznapiabb falfírka is elvileg illegális rongálás; ebből következik a sietőség, rövidegség ill. befejezetlenség. A fizikai kereteit az emberi test lehetőségei szabják meg: minden graffiti a saját előállításának a mozgás-kottája is egyben.

Jelen munkámban egy (vagy több) ilyen feliratot szeretnék megörökíteni, azaz a művészet fogalomkörébe vonva természetes életkorát meghosszabbítani. Az egyik ilyen felirat Budapesten, a Városház utca végén található, emlékeim szerint közel tíz éves lehet.

Az alkotó eredeti szándékát ma már csak találgatni lehet, nem tudni miért is volt a SZTRIPTIZ szó neki akkor fontos, ezért mára a szöveg hatása kifejezetten költői.

Tehát ezt a feliratot szeretném bronzba öntve megőrizni, méghozzá úgy, hogy az eredeti tipográfiát kb. két centi magas bronzból kiöntve és a falra szerelve mintegy letakarnám az eredeti festett betűket.

Remélem ezzel az egyszeri aktussal sikerül a falfeliratokra terelni a figyelmet, emléket állítva egy néhai futó gondolatnak, egy ismeretlennek, aki öntudatlanul a művészet eszközeit alkalmazta korlátai közül való kitörésre.

Ez az eljárás egyszersmind demonstrálja a művészet jócselekedet jellegét is: egy elcsúfított falból műtárgyat varázsol.

Nem bánám, hogyha ezzel egy olyan mozgalom indulna el, amely célul tűzi ki nagyvárosokban egy-egy falfelirat ilyen jellegű megörökítését.

Alternatív javaslatként vagy akár a munka másik részeként egy hasonló megörökítésre javasolnám a Kodály köröndön található JOY DIVISION feliratot.



Graffiti-mentés,
a SZTRIPTIZ felirat a Városház utcai
MATÁV székház falán

Graffiti-saving

Writing texts on the wall has a tremendous tradition in the folklore of big cities. It is one of the simplest ways to demonstrate freedom; the creators communicate with every citizen of the city, in principle. They make an intrinsically illegible town legible. Just think of the confessions, names preserved on the walls and other signs having lost their significance. The majority of them are occasional inscriptions defended by nothing, neither physically nor morally; to the contrary, people seek to remove them.

One of the important aspects of the inscriptions is that they are born in spite of a serious prohibition, even the most ordinary graffiti is an illegal damage in principle; haste, shortness and incompleteness are consequences of this. Its physical frame is determined by the features of human body: every graffiti is also the movement-notation of its realization.

Through my present work I would like to record one (or more) inscriptions of this kind, that is, to lengthen its natural lifetime by placing it into the medium of art. One of the inscriptions of this kind in Budapest is to be found at the end of Városház Street, it is nearly ten years old, as far as I remember.

By now we can only guess what the creator's original intention was, it is impossible to know why the word *SZTRIPTIZ* were important for him/her, therefore the effect of the text has become expressly poetic.

So I would like to preserve this inscription by casting it into bronze; I would cast the original typography into bronze of about 2 cms high and by putting it into the wall I would cover the original painted characters.

I would hope to call attention to the graffiti by this particular act, by raising a monument to the memory of an old fleeting thought, of an unknown person who applied unconsciously the instruments of art in order to break out his own restrictions.

At the same time this procedure demonstrates the good-act character of art: it transfigures a deformed wall into a work of art.

I would not be sorry if it would initiate a movement with the objective to preserve some graffiti in the bigger towns.

As an alternative suggestion or even as a second part of this work I would suggest a preservation of a similar kind of the inscription *JOY DIVISION* at Kodály körönd.

Graffiti-saving
the word *SZTRIPTIZ* on the Városház Street wall
of MATÁV headquarters

POLIFÓNIA ΠΟΛΙΦΩΝΙΑ POLYPHONY

A társadalmi kontextus mint médium a kortárs magyar képzőművészetben
 Social Commentary in Contemporary Hungarian Art
 Soros Kortárs Művészeti Központ éves kiállítása 1993 Soros Center for Contemporary Arts Annual Exhibition 1993
 Olaf Palme sétány 1. P.O. Box: 35. Budapest, 1406 Tel/Fax: 36 1 1425 379, 1227 405

Mihályi Gábor Polgármester
 Budapest V. Kerületi Önkormányzat
 Polgármesteri Hivatal
 1051 Budapest, Erzsébet tér 4.
 T: 117 2073

Tisztelt Polgármester Úr!

A Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központjának Kuratóriuma által megszervezésre kerülő:

Polifónia - A társadalmi kontextus mint médium a kortárs magyar képzőművészetben 1993 November 1 - 30.

című képzőművészeti manifesztáció egyik résztvevője Sugár János, az Alapítvány kuratóriuma által elfogadott és támogatott projectje során az Önök területén található falfirkát / graffitit szeretné bronzba öntve megörökíteni, és ezzel a gesztussal mintegy a művészet szférájába emelni az egyébként eltűnésre ítélt alkalmi megnyilvánulást.

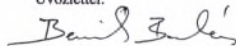
A művész által kiválasztott felirat: SZTRIPTÍZ, a Városház utcában, a Matáv tulajdonában lévő épület falán található.

A terv a mellékelt dokumentáció szerint kerülne megvalósításra és a kivitelezés során felmerülő összes költséget a Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központja és a művész magára vállalja.

Az Alapítvány Kuratóriuma nevében kérjük Önt és intézményét, hogy lehetőségeihez mérten támogassa a művész terve megvalósításában.

Segítségkészségét és támogatását előre is köszönve,

Üdvözlettel:



A Kuratórium nevében
 Bencsik Barnabás
 Képzőművészeti Programkoordinátor

Mayor Gábor Mihályi

Dear Sir,

The Soros Center for Contemporary Arts will organise an art festival, *Polyphony - Social Commentary in Contemporary Hungarian Art November 1-30, 1993.*

One of the participants, János Sugár, who has the full support of the Board, intends to cast an inscription on the wall (graffiti) in bronze, a gesture by which a manifestation that is otherwise bound to disappear is elevated into the sphere of fine art.

The artist's choice is the inscription SZTRIPTÍZ on the wall of a MATÁV building in Városház Street, in your district.

The project would be realized according to the enclosed documentation and all involved costs would be covered by the Soros Center for Contemporary Arts and the artist.

I am writing to you on behalf of the Center's Board. I am hoping that you and the Municipality will be able to support the artist as much as possible in order to realize his project.

Your attention and help will be appreciated

Yours sincerely,

Barnabás Bencsik
 Visual Arts Program Coordinator

Mayor Gábor Mihályi

November 8, 1993

Dear Sir,

Please find enclosed the documentation I have prepared upon request by the Soros Foundation for their "Polyphony" exhibition. It concerns an inscription on the wall ("SZTRIPTÍZ"), which is about ten years old. In short, I would like to cast this inscription in bronze, a most lasting, valuable material, and put it back on the wall in its new, lasting form. All costs of the realization would be covered by the Soros Center for Contemporary Arts. If I have all the necessary authorisation, it can be accomplished in ten days' time.

As far as I know the proprietor of the building is MATÁV, so I sent a similar letter to their Head of Architectural Engineering Department, Péter Szabó.

I would be glad to talk about it in person. Please indicate when would be convenient for you. Vera Szolnoki, the Head of the Cultural Department deals with the project at the Budapest Municipality.

Your attention will be appreciated

Yours sincerely,

János Sugár

SUGÁR JÁNOS VÁROSHÁZ U. 4. 1052 BUDAPEST
 TEL.: 13 81 962 FAX: 14 20 444

Mihályi Gábor
 Polgármester részére
 Budapest V. Kerületi Önkormányzat
 Polgármesteri Hivatal
 1051 Budapest, Erzsébet tér 4.

Budapest, 1993. november 8.

Tisztelt Polgármester úr!

Az alábbiakban elküldöm azt a dokumentációt ami a Soros Alapítvány "Polifónia" című kiállítására készítettem felkérésre, és egy V. kerületi ház falán található, közel tízéves "Sztriptíz" falfelirattal foglalkozik. Röviden: szeretném a feliratot bronzbetűkből kiönteni és bronzból - egy nemes anyagból - maradó formában visszahelyezni a ház falára. A kivitelezés minden költségét a Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központja fedezné. Ha minden engedély megvan, akkor kb. tíz nap alatt a munka kivitelezhető.

Előzetes információim szerint az épület a MATÁV tulajdonában áll, így egy hasonló tartalmú levelet küldtem a mai nappal Szabó Péter magasépítési osztályvezető részére is.

Szívesen állok rendelkezésre egy személyes megbeszélés céljára is, kérem jelezze, hogy mi volna az Önöknek megfelelő időpont. A Főpolgármesteri Hivatalban Szolnoki Vera, a Kulturális Osztály vezetője foglalkozik a tervvel.

Bízva jóváhagyásában üdvözli:

Sugár János



B U D A P E S T
FŐPOLGÁRMESTERI HIVATAL
KULTURÁLIS ÜGYOSZTÁLY

Sugár János úrnak

B u d a p e s t

Városház u. 4.
1052

Tisztelt Sugár Úr !

A Fővárosi Önkormányzat Kulturális Bizottsága 1993. november 16-i ülésén megvitatta kérelmét. A testület elvileg egyetért egy budapesti graffiti bronzba öntésével, de kéri, hogy egy új alternatív helyszín javaslatot terjesszen a Bizottság elé.

Budapest, 1993. december 03.



Üdvözléssel

Szolnoki Vera
Ügyosztályvezető

1052 Budapest, Városház utca 9-11. Levélcím: 1840 Budapest 50., Pf. 1.

Dear Mr. Sugár,

The Cultural Committee of the Budapest Local Government discussed your request on its session on 16 November, 1993.

In principle the board agrees with the idea of casting a Budapest graffiti in bronze but asks you to suggest a new, alternative place for it.

Budapest, December 3, 1993

Yours sincerely,

Vera Szolnoki
Head of Department

Sugár János
Budapest V. Városház u. 4.
1052

Budapest, December 14, 1993

I inform you that we studied the content of your letter sent to us concerning the inscription to be placed on the wall of the Belvárosi Távközlő Üzem (City Telecommunication Company), and we discussed it with the persons involved. Our Management does not wish to preserve inscriptions of this kind on the front of its buildings, nor does it wish to encourage others to make "graphics" of this quality.

Our opinion is influenced also by the fact that the work in question embellishes the wall of the hall of the Parsonage at Szervita tér, inducing the displeasure of the people working there too.

Due to the above facts we refuse your request, hoping that you will understand.

Szabó Péter
Head of Department

MAGYAR TÁVKÖZLÉSI RT.
BUDAPESTI TÁVBESZÉLŐ IGAZGATÓSÁG
MAGASÉPÍTÉSI OSZTÁLY

ÜISZ:50.004- 24
ÜI: Homola László

Sugár János

Budapest V.Városház u.4.
1052.

Tájékoztatom T.címet, hogy a hozzánk eljuttatott, a Belváros Távközlő Üzem falán lévő felirattal foglalkozó levelében foglaltakat tanulmányoztuk, s az érintettekkel egyeztetünk. Igazgatóságunk nem kíván épületeinek homlokzatán ilyen, és ehhez hasonló feliratokat megőrizni, sem másokat ilyen szintű "grafikák" elkészítésére biztatni. Véleményünket az is befolyásolja, hogy tárgyi alkotás a Szervita téri plébánia hivatal helyiségének falát ékesíti, kiváltva ezzel az ott dolgozók nemtetszését is.

Fentiek miatt - bízva megértésében - kérését nem támogatjuk.

budapest, 1993.12.14.

Szabó Péter
osztályvezető

Fényűjság

A Blaha Lujza téren és a Jászai Mari téren található fényűjságon a következő mondatot szeretném a kiállítás ideje alatt a késő délutáni órákban rendszeresen megjelentetni:

(képek)

DOLGOZZ INGYEN,
VAGY VÉGEZZ OLYAN MUNKÁT,
AMIT INGYEN IS ELVÉGEZNÉL

(képek)

DOLGOZZ INGYEN,
VAGY VÉGEZZ OLYAN MUNKÁT,
AMIT INGYEN IS ELVÉGEZNÉL

MI TÖRTÉNT?/ EZ A GÉP KIÍRJA A GONDOLATAIMAT! / MI TÖRTÉNT?/ EZ A GÉP KIÍRJA A GONDOLATAIMAT! / MI TÖRTÉNT? /
EZ A GÉP KIÍRJA A GONDOLATAIMAT!

LÁTSZÓLAG KIS DOLGOK
DÖNTENEK EL
LÁTSZÓLAG NAGY DOLGOKAT

(vesszős képek)

EZT A MONDATOT AKKOR FOGOD MAJD MEGÉRTENI,
HA MÁR KÉSŐ LESZ

(sötét)

MAJD LEGKÖZELEBB JOBBAN FIGYELSZ

(vesszős képek)

MILYEN KÉRDÉST VÁLASZOLNÁL MEG A LEGSZÍVESEBBEN?
MILYEN KÉRDÉST VÁLASZOLNÁL MEG A LEGSZÍVESEBBEN?



A fényűjság a Blaha Lujza téren,
a Hírlapkiadó Vállalat székházán

Electronic Billboard at Blaha Lujza Square,
on the headquarters
of Newspaper Publishing Company

Electronic billboard

I would like to publish the following sentence on the electronic billboard at Blaha Lujza Square or Jászai Mari Square in the late afternoons during the project:

(pictures)

*WORK FOR NOTHING
OR AT LEAST DO WORKS
THAT YOU WOULD DO ANYWAY FOR NOTHING*

(pictures)

*WORK FOR NOTHING
OR AT LEAST DO WORKS
THAT YOU WOULD DO ANYWAY FOR NOTHING*

"WHAT'S HAPPENED?/THE MACHINE WRITES OUT MY THOUGHTS!" / "WHAT'S HAPPENED?/THE MACHINE WRITES OUT MY THOUGHTS!" / "WHAT'S HAPPENED?/THE MACHINE WRITES OUT MY THOUGHTS!"

SEEMINGLY SMALL THINGS

DECIDE

SEEMINGLY BIG THINGS

(pictures with commas)

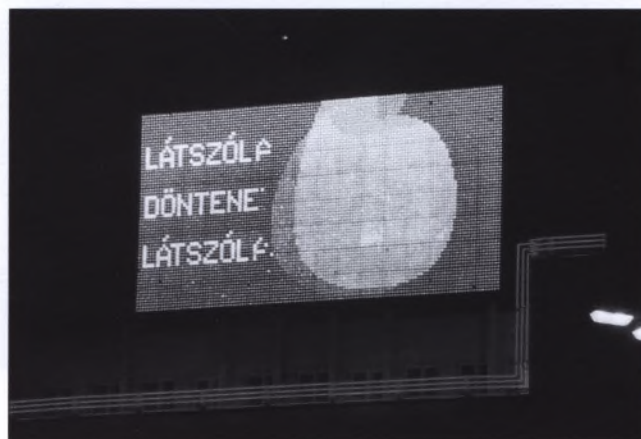
*YOU WILL UNDERSTAND THIS SENTENCE
WHEN IT IS ALREADY TOO LATE*

(dark)

NEXT TIME YOU WILL LISTEN MORE CAREFULLY

(pictures with commas)

*WHAT QUESTION WOULD YOU ANSWER WITH THE BIGGEST PLEASURE?
WHAT QUESTION WOULD YOU ANSWER WITH THE BIGGEST PLEASURE?*



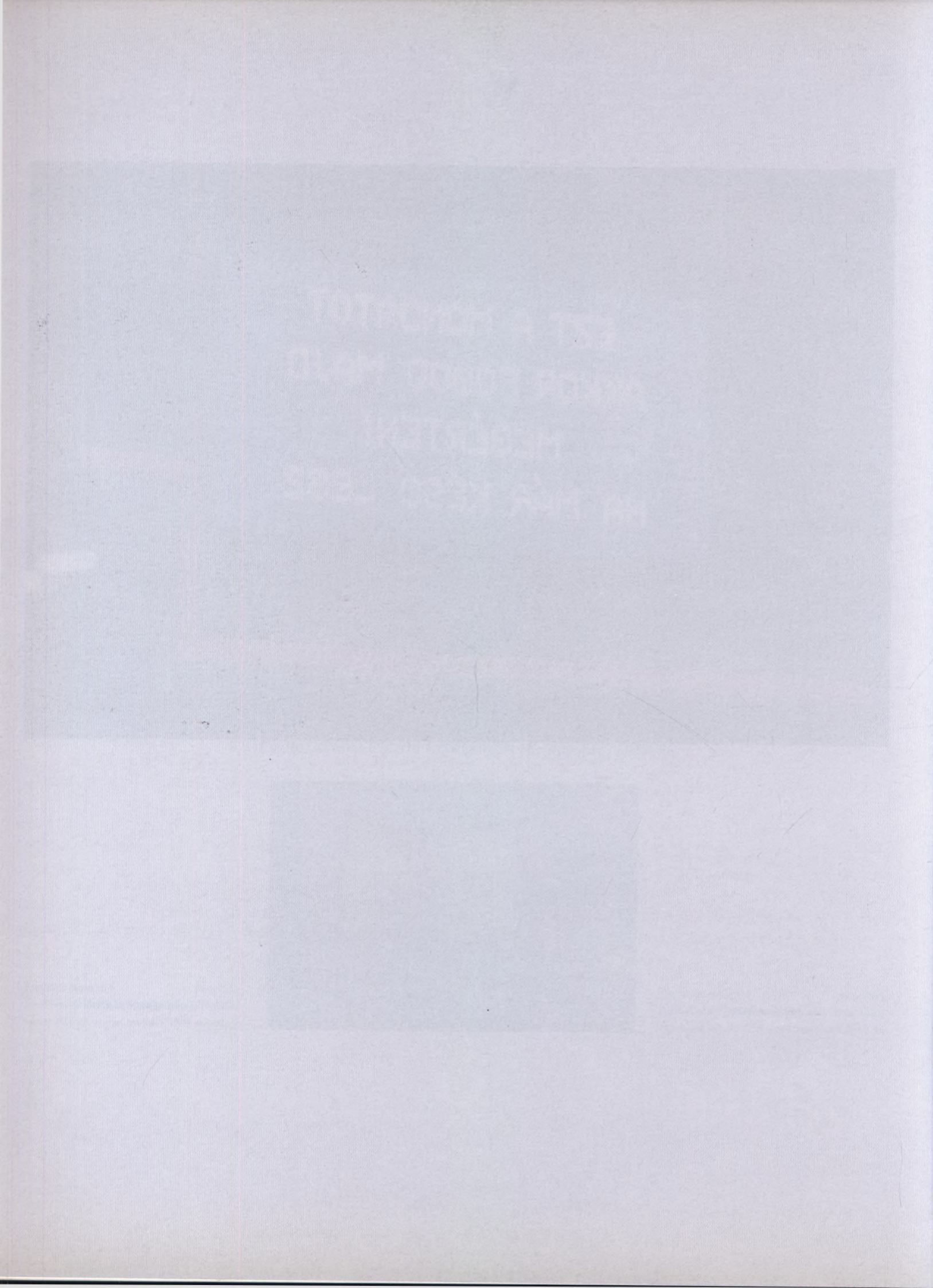
Fényűjság,
részlet az 50 másodperces blokkból,
kb. 15-ik másodperc

Electronic Billboard,
a detail of the 50-second block,
approximately the 15th second



Fényűjság,
részlet az 50 másodperces blokkból,
kb. 35-ik másodperc

Electronic Billboard,
a detail of the 50-second block,
approximately the 35th second





SZILI István

Még néhány új telefonfülke

Meg nem valósult project

A munka néhány új telefonfülke Budapest nyilvános telefonrendszerében...

Hasznos: DE

A KÉSZÜLÉK HASZNÁLATA ESETÉN A TELEFONÁLÓ HANGJA
A FÜLKÉN KÍVÜL IS HALLHATÓVÁ VÁLIK!

Ez a kontroll választható: vagy várni kell egy másik telefonra a privát szféra biztonságában, vagy vállalni a nyilvánosság bizonyos kontrollját. A választás kinek, mit jelent? (A skála a teljes elutasítástól a telefon privát utcai rádióadóként történő felhasználásáig terjedhet.)

Van-e határ, meddig terjedhet és milyen az a beszédmód, amit még nyilvánosan vállalni lehet.

A Few More New Telephone Booths

Unrealized project

My work will be the installation a few new telephone booths in the public telephone system of Budapest which is...

Useful: BUT

THE VOICE OF THE USER OF THE PHONE WILL BE HEARD OUTSIDE OF THE PHONE BOOTH TOO!

So, the would-be users will be able to choose: they can either try and find another telephone which gives them the benefit of total privacy, or they can voluntary undergo the controlling power of publicity. The choice means different things for different people. (Reactions can range from total rejection to using the telephone booth as a private street radio station.)

Are there any limits to the style? What are the extremes of the ways of expression and of the manner of speech one uses publicly?

Dr. Sallai Gyula
Szolgáltatási vezérigazgató-helyettes
Magyar Távközlési Rt.
1122 Budapest, Krisztina krt. 6/8.
T: 175 8818
F: 175 8981

Tisztelt Sallai Gyula Úr!

Budapest, 1993. szeptember 28.

A marketingosztályon dolgozó kollégáival történt korábbi megbeszélések alapján fordulok Önhöz az alábbi kéréssel.

A Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központja minden évben szervez egy nagyszabású kiállítást a kortárs magyar képzőművészek részvételével.

Az idei, 1993 november 1 - 30. között megrendezésre kerülő program címe:

POLIFÓNIA - A társadalmi kontextus mint médium a kortárs magyar képzőművészetben

A manifesztáción mintegy 30 művész vesz részt Budapest legkülönbözőbb pontjain megvalósított műalkotások, akciók, performance-ok bemutatásával.

A művek nem kiállítótermekben kerülnek elhelyezésre, hanem közintézmények belső tereiben, a város különböző parkjaiban, közterein de megjelennek a tömegmédiában és a reklámhordozókon is.

E képzőművészeti manifesztáció, nem hagyományos értelemben vett műalkotások, nem hagyományos kiállítótermi bemutatója, hanem olyan művészeti program, melynek során a képzőművészek nyersanyagként és technikaként az embereket a mindennapi életben körülvevő infrastruktúrát és kommunikációs eszközöket használják. Így a program megvalósulásához nélkülözhetetlen számunkra az együttműködés olyan nagyvállalatokkal, akiknek a szolgáltatásait naponta milliók veszik igénybe. Az eddigi szervezőmunkánk során, a tervezett műalkotások megvalósítása érdekében, már sikerült együttműködést kialakítanunk a Magyar Postával, a BKV-vel, a Fővárosi Önkormányzattal, napi és hetilapokkal, és más intézményekkel is.

A fentiek előrebocsátása után a következő terv megvalósításához szeretnénk az Önök cégének segítségét és támogató együttműködését kérni:

Szili István:

Mű címe: Még egy pár új nyilvános telefon

Helyszín: A város forgalmas helyein lévő telefonfülkék környéke

Kivitelezés módja: Speciálisan preparált új telefonfülkék felállítását a program ideje alatt. A fülkékben felirat figyelmezteti a használót, hogy a beszélgetés egy kis hangszórón keresztül az utcán más számára is hallható, a beszélgetés normális hangerejénél nem hangosabban.

Anyagszükséglet: 2-3 új telefonfülke, erősítővel, hangszóróval megfelelően preparálva

Koncepció: Közismert a magyar telefonrendszer - az utóbbi évek növekvő ütemű beruházásai ellenére is - viszonylag fejletlen állapota. A mű azon túlmenően, hogy effektíve új nyilvános fülkék felállításával némileg könnyítene a helyzeten, a magán és nyilvános beszéd mód közötti különbséget tudatosítaná a felhasználóban. A telefon a választás lehetőségét kínálja, de olyan feltételekkel, amelyek a privát szféra és a nyilvánosság felé mutatott viselkedési és beszédminták közötti személyes különbségtelre hívják fel a figyelmet.

Mivel a képzőművészeti manifesztációknak előreláthatólag rendkívül nagy visszhangja lesz a tömegmédiában, a szűkebb szakmai körökön túl a program jellegéből fakadóan a legszélesebb közönségrétegekhez is el fog jutni az eseményt támogató vállalatok és intézmények neve, meggyőződésünk, hogy a remélt pozitív döntése összhangban áll cégének marketingpolitikájával.

Mellékelten küldjük a program rövid ismertetését és Marschall Miklós főpolgármester-helyettes úr támogató levelét.

Segítőkézségében és támogatásában bízva,

Üdvözléttel:

Bencsik Barnabás
Program Koordinátor



Dear Mr. Sallai,

September 28, 1993

With reference to a conversation with your marketing executives I put forward the following request.

From November 1 to 30, 1993 the Soros Center for Contemporary Arts will organize a large-scale visual arts manifestation titled

Polyphony – Social Commentary in Contemporary Hungarian Art

presenting works of art, actions and performances at various sites of Budapest with the participation of approximately 30 artists. The works are not going to appear at conventional galleries but in public institutions, parks, public places as well as in the mass media and advertising media.

This fine arts manifestation is not going to be the presentation of conventional works of art at conventional art galleries; instead, it is going to be an artistic program in which artists use the everyday infrastructure and communicative environment as raw material and technique. That is why it is inevitable for them to co-operate with large companies providing service for millions of people every day. During the preliminary arrangements, in order to realize our projects, we were able to co-operate with the Hungarian Postal Service, the Budapest Mass Transportation Company, the Municipality of Budapest, daily and weekly papers and other institutions.

Considering all this, would you be so kind as to provide help and supportive co-operation in order to realize the following project?

István Szili

Title: A Few More New Telephone Booths

Location: Phone booths at frequented locations

Realization: The instalment of specially equipped new phone booths during the program. Inside a notice warns the users that their conversation will be audible outside the booth through a loudspeaker, not louder than the normal volume of conversation.

Material: 2 or 3 new phone booths, appropriately equipped with amplifier and loudspeaker.

Concept: It is common knowledge that the Hungarian telephone network, in spite of recent, ever increasing investments, is relatively underdeveloped. The work, besides somewhat improving the situation for the duration of the program, would raise awareness in the user concerning the contrast between public and private discourse. The telephone offers a choice under conditions that call attention to the distinction between speech patterns in a private conversation and those meant for the public...

Since this visual arts manifestation is expected to have major media coverage and, due to the program's nature, the name of the supporting companies will be known not only to a small professional circle but to the widest range of audiences, our conviction is that a favourable decision concerning our request is in harmony with the marketing policy of your company.

Please find enclosed an outline of our programs and a letter of support from Deputy Mayor Miklós Marschall.

Your attention and support will be appreciated.

Yours sincerely

Barnabás Bencsik
Visual Arts Program Coordinator



MAGYAR TÁVKÖZLÉSI
RÉSZVÉNYTÁRSASÁG
Kereskedelmi Igazgatósága
Tájékoztatási osztály
83.386/1993.

Soros Kortárs Művészeti Központ
Bencsik Barnabás

BUDAPEST

Tisztelt Bencsik Úr!

Érdeklődéssel fogadtuk tájékoztatását a POLIFÓNIA c. tervezett rendezvénysorozatukról. Szándékunk, hogy az Ön kérésének megfelelően segítségünkkel hozzájáruljunk a rendezvény sikeréhez.

A Matáv Rt. illetékes szakembereinek véleménye alapján tájékoztatom, hogy a javaslatukban ismertetett 1. programterv (Szili István: Még egy pár nyilvános telefon) megvalósítása műszaki fejlesztési tevékenységet igényelne, továbbá az elképzelt módon kialakított készülékeket bevizsgálatni, majd engedélyeztetni lenne szükséges a Posta és Távközlési Főfelügyelettel. Ezenkívül: a távközlési, illetőleg az adatvédelmi törvény rendelkezései alapján a tervezett program megvalósítása sértené a személyiségi jogokat, s ez csak akkor nem állna fenn, ha előzetesen kijelölt partnerek folytatnának előzetesen meghatározott szövegű beszélgetést.

A fentiek és a javasolt határidő figyelembevételével az említett 1. programpont megvalósítását nem tartjuk lehetségesnek. A javaslatban ismertetett 2. programpont (Koroknai Zsolt: Fülke galéria) részleteinek megbeszélése végett kérem, keresse meg osztályunkat (tel: 201-6297, fax: 155-2291)

Munkájukhoz a továbbiakban is sok sikert kívánok.

Budapest, 1993. november 1.



Szívélyes üdvözléssel:

Berzeviczy Etelka
Berzeviczy Etelka
kommunikációs manager



Dear Mr. Bencsik,

Budapest, November 1, 1993.

We received your information about the Polyphony Project. Our objective is to promote the success of the project, in accordance with your request.

On the basis of the opinion of the responsible experts of MATÁV I inform you that the realization of your program-plan 1 described in your suggestion (István Szili: A Few More New Telephone Booths) would require developmental activity, moreover, the machine made in accordance with the plan would be subject to the Posta és Távközlési Felügyelet's (Supervisory Office of Post Office and Telecommunication) examination and permission. Furthermore: according to the Telecommunication Law and the Data Security Law the realization of the program would violate personal rights and this law would be irrelevant only if persons determined in advance would have a conversation with words determined in advance.

Considering the above facts and the proposed deadline we do not think that the realization of point 1 of the program is possible. In order to discuss in detail point 2 of the program (Zsolt Koroknai: Telephone Booth Gallery) described in your suggestion please contact our department (tel: 201-6297, fax: 155-2291)

I wish you successful work in the future.

yours sincerely,

Berzeviczy Etelka
communication manager



SZIRTES János

Kék Duna Kerengő

installáció a Duna-parton

Lánchíd pesti hídfő,
északi oldal

1993. november 26 – 30.

A szivattyú beindítása: november 26. 16 óra

Hiába olvasom a vízállásjelentéseket, nekem a Duna gyermekkorom óta fel-foghatatlanul mély. Legalább annyira, mint egy óceán. A két part, az átke-lés, a sodródás, az árvíz, a tisztítás, a szennyesség, a kapcsolat, a hidak, a vándorlás, a szomjúság, a rejtély, az örvény, a kereszteződés, a betorkolás, az energia, a Kék Duna Keringő, a Dunába lövetés, a Fekete Erdő, a Vaska-pu, a halak, a kenuzás, a jégen koronázás és az a felpuffadt döglött macska a témám, amit minap a víz sodort, amikor véletlenül lepillantottam.

Blue Danube Waltz

site-specific water installation

Danube bank at the Chain Bridge,
Pest side North part, Budapest

November 26 – 30, 1993

Starting of the pump: at 4 p.m. November 26

I read water level reports in vain; I envision the Danube since my early childhood as something inconceivably deep. As deep as the ocean. The two banks, the traversing, the drifting, the flood, the cleansing, the pollution, the connection, the bridges, the wondering, the thirst, the mystery, the maelstrom, the mouth of river, the energy, the Blue Danube Waltz, the shooting down into the Danube, the Black Forest, the Iron Gate, the fish, the boating, the King being crowned on the ice and that dead cat all belong to my subject matter. That dead cat which was being carried off by the river when I glanced down by chance yesterday.

A mű megalósításában közreműködő
tűzoltószakasz a szivattyú mellett

*The fireman unit
at the fire engine*



Szirtes János
a szivattyúk beindítása után

*János Szirtes
after the pumps were started*



Kék Duna Kerengő

installáció

tűzoltóautó, szivattyú, tűzoltótömlők, víz a Dunából

Blue Danube Waltz

installation

fire engine, pump, fire hoses, water from the Danube



TILLMANN J. A.

A Tudomány (t)örvénye – Virágzó ventilláció

hely-specifikus installáció

East–West Business Center

Budapest, Rákóczi út 1–3.

1993. november 13–17.

A *Tudomány (t)örvényének* nyugati változata működő ventillátor-virágokból kialakított mesterséges kert. Keretek közé szorított technikai táj, a kezdet- és végközeli mezők kicsinyben történő kiábrázolása. Mozgalmas meander-mintázatában a végtelen megismerés két vetülete, vonzó és elveszejtő természete találkozik.

A Meander mentén – a feltárás folytatása

A növekvő napok népének most feltárt szövege a *Négy Nagy Égtáj*nak nevezett leletegyüttes környékéről került ki. Kutatásaink mai állása szerint ezeket a különös égtájakat a főbb szellemi források, továbbá az ezek között létrejött kölcsönhatások kontemplálhatósága érdekében emelték.

A közelükben talált és itt közzétett szövegtörödékek a korabeli megjelenítőművészet néhány kevésbé ismert, a tudományos többes ellenére szélsőségesen személyes megközelítését, belső benyomásokból és retrospektív reflexiókból eredő belátását tartalmazzák.

A szöveg szerzőjét – a szimbolikus szemlélhetőség, továbbá a tradíciók továbbélésének és kontextuális átértelmeződésének kérdései mellett – főként a kiábrázolás és a közegváltás közben szerzett felismerések foglalkoztatták.

Tillmann J. A.
későújkorkutató

The Law(n) of Science – Flourishing Ventilation

site-specific installation

East–West Business Center

1-3 Rákóczi Street, Budapest

November 13–17, 1993

The western version of the “Law(n) of Science” is an artificial garden made of operating ventilator-flowers. Its technical land compressed into frames is the representation of the fields close to the beginning and the end on a small scale. In its lively meandering pattern meet the two moments of never-ending cognition: its attracting and its perishing nature.

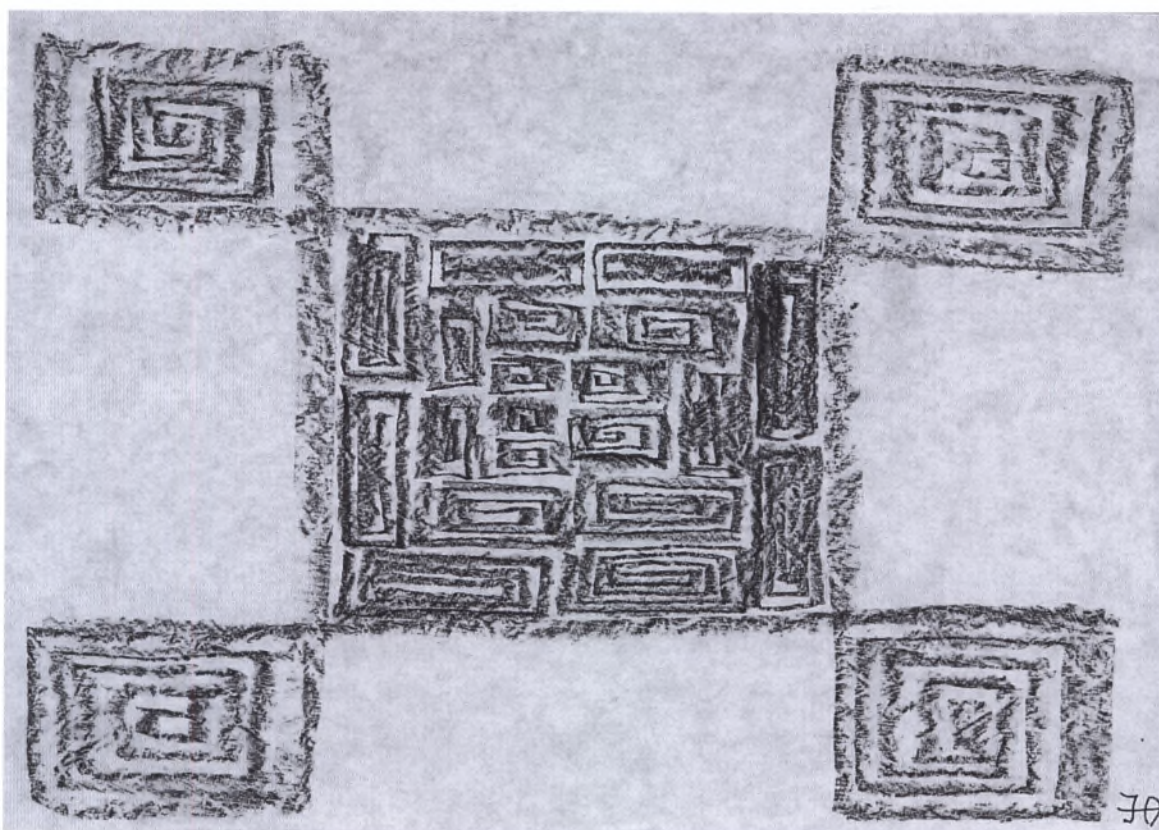
Along the Meander – continuation of the exploration

The piece of the nomadic culture of late modernity explored here originates from the Four Cardinal Points. At this point in our research we suppose that the cardinal points were created in order to be able to study and contemplate the main spiritual sources and the interaction between them.

The text-fragments to be read below were found in the neighborhood. They contain some little-known, extremely personal approaches and some insights of contemporary representative art stemming from impressions and retrospective reflections.

The author of the text was concerned with the possibility of symbolic contemplation, the questions of the survival and contextual reinterpretation of traditions but mainly with the recognitions gained in the course of representation and medium change.

Tillmann J. A.
researcher of late modernity



(IN.DOC)

Más közeg fénytörésébe érve, mintha a szárazföldről hirtelen vízbe vetettük volna magunkat. Vagy még inkább: a fejünkkel is belemertülnénk, hisz már eddig is benne voltunk: egy tengerben tartózkodtunk, külső és belső képek egymásbaömlő tengerében, csak most már menet közben látjuk a hullámok játékát, a tengerfenék tájait, folyamatosan alakuló formáinak és lényeinek másként megközelíthetetlen létrejöttét. A hullámok egyenletes ívekbe vagy tört fodrokba rendeződő haladványát a kézmozdulatok nyomán. Szintúgy a kézen át közvetítődő készletek érkezésének, ezer elemnek és emlékek az esetlegességet is rendbe szervező erejét.

Mindezt akár kutatásnak is tekinthetjük. Az összetett, körkörös en öröklődő kérdések kiábrázolási kísérleteként. Egy formálódásfolyamat feltárásának, mely más folyamatokkal történő találkozása és egymásbafolyása során áll elő. Egy olyan kutatásnak, ami csak a kivitelezés közben valósítható és figyelhető meg.

(Reason)

Getting into the refraction of a different medium we feel as if we had thrown ourselves into the water from the land. Or rather, as if we sank even our heads into it, for we had always been in it: we were in a sea, in the sea of inner and outer images flowing into one another. But now we can see the play of the waves, the lands of the bottom of the sea, the otherwise unapproachable creation of its continuously changing forms and creatures synchronously. The progression of the fine curve of the waves or its broken ripple after the movement of a hand. And also the power of the arrival of forces mediated through the hand, arranging the eventualities of a thousand elements and memories.

We might as well regard it as a research, in terms of scientific analogies. As an experiment to represent the complex, concentrically whirling questions. As an exploration of a forming process that comes into being in the course of meeting and flowing into other processes. As a research that can be realized and observed only by carrying it out.

(Szimbólum // alak)

A folyam egyik partját szimbólumok, a másikat alakzatok szegélyezik.

A szimbólum, az alak – két szembeszökő véglet. Szegély? Perem? Keret? Határ?

A szimbólum felőli felépülés egyszer elvezet az alakhoz.

Az alak kirajzolódásának kutatása pedig végül szimbólumra vezet.

Mindez – hogy egyáltalán tekintetbe vehető legyen – az elvonás egy metaszetében merült fel. Térben – ami esetünkben inkább síkok sokaságának egymástáthatása, semmint egyetlen síknak egy tengelye körüli teljes vagy többszörös elfordulása – mindez másként mutatkozik: a feszültség nem ilyen végletes, hanem folyamatos; folyamok és folyamatok révén közvetített: a szimbólum áthatja az alakot és az alak testet támaszt a szimbólum köré.

Az alak határát a testek formáló erői vonják meg. Teremtő, elemi és szerves erők. Amelyek mintegy visszatartják a széthullástól. A testen túl más testek, köztük és körülük pedig a testetlen kezdődik. Légiesség, levegőég. Kézfelfogható közegtelenség.

A szimbólumon túl a szemlélhetetlen szintisza, tökéletesen áttetsző szférái honolnak: minden rendű és rangú hullámok, légáramok, anyagáramlatok és mezőrezgések. Hőhullámok és hanghullámok. Hallhatatlan és hallható hangok el nem nyugvó, eleven szövedéke. A világ zenéje.

Harmonia mundi.

(Hullámtartomány)

Az első hullám, ami a fülünkbe hatol: a szív digitális dallama. Az első és utolsó élet-jel; a dobbanás-elhalás szólama. Amire már az első mátrixban, a magzatburokban ráhangolódunk. Ahol az anyaszívhangokat előbb halljuk meg mint a magunkét.

A hullámtartomány határtalan: az őstértenger máig hatoló hullámverése, a háttérsugárzás három kelvin-fokos, homogén hullámai járják át az általunk tekintetbe vehető teljes teret.

Valójában csak hullámfolyamok vannak. Hullámvonulatok találkozása és halmozódása. Találkozása, rétegződése, kihűlése és megmerevedése. Vég nélküli interferenciák, hol fénysebessé gyorsítva, hol a végtelenségig lassítva, megtörve és egymásragyűrődve.

(Spiró, spirális)

A személyes szólamok egyszer leválnak az egyetemes (anyai) lüktetés vivőhullámáról és saját konfigurációkba kezdenek. A kezdetben egybetartozó és összehangzó kétszólamú invenció kettéválk. A leválás gyötrelmes. Elszakadás az érlelő előzményektől, a táplálkozáspályákról és a védőburkokról. A születő mindig szenvedés közepette születik.

(Symbol // form)

One side of the river is edged by symbols, the other is edged by forms.

The symbol, the form – two striking extremes. Margin? Edge? Frame? Border?

The start from the symbol will once lead us to the form.

In turn, the study of the outlines of the form will finally lead to the symbol.

All this, in order to be possible to be taken into consideration at all, came up in a segment of drawing away. In space – which is in our case the fusion of many plains rather than the complete or repeated turning of one plain around its own axis – all this appears in a different way: the tension is not so extreme, it is continuous rather: mediated by streams and processes. The symbol penetrates the form and the form creates a body around the symbol.

The boundaries of the form are drawn by the forming powers of the bodies. Creative, basic and organic powers, that as it were, prevent it from falling apart. Beyond the body begin other bodies, between and around them begin the bodiless. Airiness, ethereal sky. The palpable lack of medium.

Beyond that exists the symbol, the absolutely pure, transparent spheres of the non-intuitable: waves. Breezes, material currents and field oscillations. Heat-waves and sound-waves. The never resting, vivid texture of audible and inaudible sounds. The music of the world.

Harmonia mundi.

(Wave domain)

The first wave that penetrates our ear is the digital melody of the heart. The first and last sign of life. The voice of thumping and dying away. We are already attuned to it in the first matrix, in the caul. Where we hear our mother's heartbeat before ours.

The domain of the wave is boundless. The whole of the visible space is penetrated by the heaving bellows of the ancient space-sea, the homogeneous, 3 degrees Kelvin waves of the background radiation.

In fact there only are these wave-streams. The meeting and the accumulation of the ranges of waves. The process of its stratification, its getting cold and its solidification. Interferences with no end, sometimes quickening to light velocity, sometimes slowing down infinitely, broken and foiled into one another.

(Spiró, spirális)

Sometimes the personal voices break away from the carrying wave of universal (maternal) thumping and begin to form their own configurations. The two-voice invention that originally belonged together and was consonant

Az első lélegzetvétellel, az első üvöltéssel élethossziglan tartó légzés- és hanghullám indul útnak. A légzéshullám: belélekezés és kilékezés. Inspiráció. A nyomában spirális légörvények a testen belül és a test körül. Kint és bent, mindaddig megszakítatlanul, mígcsak a (színusz)hullám (a monitoron) el nem simul.

A magunkfajta lélekző lények meandertermészetűek. Spirálisan örvénylő, hullámvonalak köré és közé rendeződő életet élnek. Ez nemcsak a lélegzetvételünkkel és elmozdulásainkkal keltett örvényekben mutatkozik, hanem az ujjaink tapintófelületének rajzolatában, a szövetek és szervek szövédéjében is megmutatkozik. Így aztán amihez csak hozzá érünk, rajtahagyjuk lényünk inspirált pecsétjét. Az egyszerre személyes és egyetemes szignatúrát.

(„A klasszikus székesegyházak építései minden idők egyik legmonumentálisabb kézjegyével jelölték az elkészült művet. A főhajó padlózatába mélyesztett labirintusról van szó.”¹)

(Meanderlabirintus)

Eredetét tekintve valahol a mélyből a magaskultúrába menet merül fel. Kacsaringós folyóvölgyek, közetkristályok, csigaházak, felsejlő jelrendszerek egymásrarétegződése a fejben. Mitológikus mátrix: talánytárház, rémrejteik, élet- és halálkapu.

Jelenét nézve: napraforgóföldek, szenny tengerek, rendületlenül kerengő radarantennák, életcsírák és halálhálózatok összerendeződése az örvénymintázat körül. Spirálködfelvétel a kozmikus kezdetből. Káoszképlet a közeli kutatásból.

Mozgásmintaként a folyamatos rétegződés megmutatkozása síkban: a kibontakozás, lerakódás és a be- és elfele tagolódás véghetetlen folyamainak szimbóluma.

Univerzális szimbólumként a bentről és mélyből kibomló gyűrűzés és a kintről, befelé tartó távolodás egymásbafordulása. A távoli közeledésének és a közeli távolodásának találkozása az örvényállandóban. Az állandó örvénylésben.

Más metszetben a rugalmas összehúzódás és kitágulás közti egyensúly-állapot megjelenítése. Egyszersmind az eredendő, elemi dinamika: létesítő-erő és lebontóerő jele. A hullámhaladvány kimerevítése, előtörténettel és eljövendővel történő dúsitása, sűrítése. A folytonos felépülés és egyidejű lebomlás foglalatja – a másként megjeleníthetetlen, mindkét irányban követhető időben.

Ornamensként, „egy darab rendként, áttetszővé teszi az összetettséget, a kimeríthetetlen vonatkozásgazdagságot. Tolakvás nélkül emlékeztet a világ végtelen mustrájára, ami kimerítően sosem ábrázolható és jeleníthető meg.”²

splits into two. The breaking away is painful. Breaking away from the nursing antecedents, from the lanes of nutrition and the investing membrane. The one being born is being born suffering.

With the first breath, the first cry, a breath and sound-wave lasting for a lifetime starts on its way. The breath-wave: inspiration and expiration. Inspiration. In the wake of it spiral whirls of the air inside and outside the body. Outside and inside undisturbed until the (sinus)wave (on the screen) becomes even. Beings of our breathing kind have the nature of a meander. They live their lives spirally whirling, arranging around and inside undulating lines. It manifests itself not only in the whirls created by their breath-takings and movements but also in the outlines of the tactile surface of our fingers and in the texture of the tissues and the organs. Therefore we leave the inspired stamp on everything we touch. The signature which is personal and universal at once.

(“The architects of classical cathedrals stamped the building with one of the most monumental signatures ever. It was the labyrinth sunk into the planking of the nave.”¹)

(Meander labyrinth)

As to its origin, it emerged somewhere on the way from low culture to high culture. The accumulation of curving valleys of rivers, stone-crystals, snail shells, faint sign-systems in the head. As a mythological matrix, house of wonder, lurking place of phantoms, gate of death and life.

As to its present: sunflower-lands, oceans of litter, radars moving around persistently, the arrangement of germs of life and networks of death around the whirl-pattern. A record of spiral fog from the cosmic beginnings. A formula of chaos from the near research.

As a movement-pattern: the appearance of continuous accumulation in plane: the symbol of the infinite processes of development, sedimentation, building into and breaking away.

As a universal symbol, the transformation into one another of the circling out from the inside, from the depth and the distancing from the outside towards the inside. The meeting of the approaching of the distant and the distancing of the near in the whirl-constant. In the constant whirl.

The representation of the equilibrium of the flexible retraction and distension. At the same time the original, elemental dynamics: sign of the impetus and of the dismantling force. The stiffening of the wave-series, its enrichment and compression with its antecedents and future. The synopsis of its constant development and parallel dissolution – in time, which cannot be represented but as something to be followed in both directions.

As an ornament, “as a piece of order, it makes complexity and the inex-

(Áramlásállandó)

Az anyagok, akárcsak az emlékek és gondolatok ezrei, folyamatosan egymásrarétegződnek, átrendeződnek. A rétegek, a síkok meggyűrődnek, elhajolnak, szétszakadnak és egymásbacsúsznak. Egyvégtében kibontakozás, kiépülés, átalakulás és átértelmeződés zajlik.

A különféle kéregtájakon (szintúgy a mélyebb szinteken) tárolt emlékek a legváratlanabb kibontakozásokra képesek. A beérkezett észleletek (emlékszálak ezreire szétbontott és szertesztét tárolt) rétegei összeérnek. Érelődnek és érintkezésbe lépnek. Egymásrarétegződésük, ismétlődő megújulásuk és az eltérő területek közti keresztkapcsolatok kiépülése indítja el az emléktenger átrendeződését.

A gondolkodás „hidrológiája” és „geológiája” hasonló a Földéhez: a képfolyamok, a gondolatáradatok és a fogalmi mezők állandó átalakulásban vannak. A folyamatsebességek különbözőek: a képáradat gyorsasága felülmúlja a gondolatpályák mozgását. Ezért is ülepedhetnek le és rendeződhetnek el átmenetileg a fogalmi mezőkön éppúgy, mint esetleges felületeken vagy formákban.

Fogalmaink feltárják a formák értelmezésvetületeit és területenként többé-kevésbé áttekinthető különbözőségek összefüggésévé rendezik a látómezőt. A tudattalan tájolórendszerével együtt alakítják az észlelés érzékenységének változását. Az érzékelés kiélesedésének és eltompulásának rászterét.

(Szimbólumértelmezés)

A szimbólum egy töredék: eredetileg egy kettétört bot (szimbolon), mely a másik (botfelet bemutató) megismerésének és azonosításának kulcsát képezte. A szimbólum értelme azóta univerzálissá szélesedett és a felfoghatatlannal vált határossá, így csak törésvonalainak tanulmányozására van módunk. A töréshatárok természetének és rajzolatának feltárása azonban nem kevés tanulsággal szolgál – a spirituális szimbólumoktól a matematika szimbólumrendszeréig terjedő széles területen.

Az egyetemes szimbólumok egy teljesség töredékei, melyek más-más vetületben hordozzák törésvonalait. Tovább már nem tömöríthető jelek, amelyek azonban állandó értelmezést kívánnak: a változó kontextusok közepette megújuló megközelítést. Kiterjesztést más közegekre, átvitelt a szokásostól eltérő anyagokra, társítást különböző formákkal és folyamatokkal. Ellenpontozást és ütköztetést. Akár a leghétköznapibb anyagoknak és tárgyakkal a hatóerejével való áthatását.

(A lányaimmal ellentétben, akik még egészeket látnak, éreznek, ábrázolnak, én csak eléggé szétágazó részleteket észlelek. Ezeket törekszem egyesíteni, több-kevesbé egészeslegesen sejtelmek szerint.)

haustible variety of relations transparent. Without being impertinent it reminds us of the infinite parade of the world which can never be depicted and represented exhaustively.”²

(The constant of circulation)

The memories stored on various crusts of land (and also on deeper levels) are capable of the most unexpected developments. The layers (divided into thousands of fibres and stored at various places) of the arrived percepts meet. They are ripening and getting into contact. Their accumulation over one another, their recurring revival and the development of the interrelationships between the different induces the rearrangement of the sea of memories.

The “hydrology” and “geology” of thought is similar to those of the Earth: the image-streams, the thought-torrents and the conceptual fields are in constant change. The speed of the processes are different: the speed of the image-flood overrates the movement of that of the thoughts. That is one reason why they may sediment and arrange transitionally on conceptual fields, just as on incidental surfaces or in incidental forms.

The materials, just as the thousands of memories and thoughts, are continuously accumulating over one another and rearranging. The layers, the planes, are foiling, diverging, tearing apart and slipping into one another. A constant development, ripening, transformation and reinterpretation is going on.

Our concepts elucidate the interpretative projections of forms and organize the areas of the visual fields into interrelationships of more or less lucid differences. They determine, together with the compassing system of the unconscious, the change of the sensibility of perception. The screen-plate of the sharpening and the blunting of perception.

(Interpretation of symbols)

Symbol is a fragment: originally a stick broken into two (symbolon) that formed the key to the cognition and identification of the other. The sense of symbol has been widened into the universal since then and borders on the inconceivable. Therefore we can only study its break lines. But the exploration of the character and outlines of the break borders on a wide scale, from spiritual symbols to the symbolic system of mathematics, is not less instructive.

Universal symbols are fragments of a universality. They carry its break lines in different projections.

Signs that are impossible to condense further, but which require a constant interpretation: repeated approaches in the changing contexts. Extension into other media, transmittance into materials differing from the usual,

(Folyamatfeltárás)

A feladvány: formafegyelmi normák és korhű konvenciók felfüggesztése és belsőbb alkotóelvek fellelése. Eközben rengeteget tanulhatunk gyermekeinktől.

Alighanem újra olyan képességekre kell szert tennünk, mint amilyenekkel a kisdedek rendelkeznek. Miközben nem válhatunk gyermekeddé. Azaz nem feledkezhetünk el a felnövekvés közben szerzett felismerésekről. A részletek éleiről. Az állandó és az állandóan átalakuló arányokról. Az ellentétekről és az ellentételezésekről. A gyűrődésekről és a kioltásokról. Szintűgy a hangsúlyok különbözőségéről, és időről időre bekövetkező áthelyeződéseikről. Akárcsak a közben támadó kétségekről.

Előbb el kell veszíteni a létező látványát, hogy el lehessen nyerni belátását; létesülésének belső lehetőségét, ezer esetlegességet, saját esendőségünket is megengedő rendjét.

A tudatos/akaratlagos és tudatalatti/feletti hullámszára akár rá is hagyatkozhatunk. (Ha valamilyen átható hatás, vágy, vonzalom éri az elmebe-rendezést, magától működésbe lép). De elősegíthetjük más módon is: a részleges féltke fékezőerejének felfüggesztésével és várakozással. Így megtörhető a történet menete, szüneteltethető a mozgás- és gondolatpályák szokásos folyama, a dolgok menete, hogy helyet kapjon az, ami mögötte rejlik.

Hogy előléphessen a háttérből.

association with various forms and processes. Counterpointing, comparison and collision. Even its penetration by the force of the most ordinary materials and objects.

(Process-exploration)

The task: to suspend formal norms of discipline and conventions and to find their most immanent constitutive principles. While working on it we may learn a lot from our children.

We should learn those kinds of faculties that the young children have. But during this we must not become children. That is, we must not forget about the recognitions acquired in the period of growing old. About the constant and the constantly changing proportions. And about smothering. About the emphases and their occasional displacements. About the doubts appearing meanwhile.

First one should lose the vision of the being, that it should become possible to gain insight into it; the inner possibility of its becoming, its thousand eventualities, its order which permits our fallibility also.

We might as well rely on the fluctuation of the conscious/willful and sub/overconscious. (If the mind is affected by some penetrating effect, desire, attraction, it starts working automatically.) But we may stimulate it in other ways as well: by the suspension of the retarding force of the partial hemisphere or by surrendering and waiting. In this way we break the process of events, interrupt the usual flow of the movement- and thought courses and the order of the things, to give way to that which is hiding behind it.

Perhaps, to let the background come to the fore.

¹ Hans Jantzen: *Francia gótikus székesegyházak*. Bp. 1989. (H. J.: *Kunst der Gotik*. Hamburg 1957.)

² Hannes Böhringer: *Stil und Sachlichkeit. Gedanken zur Ornament*. In: *Begriffsfelder*. Berlin 1985.

¹ Hans Jantzen, *Francia gótikus székesegyházak*, Budapest, 1989. (H. J., *Kunst der Gotik*, Hamburg, 1957.)

² Hannes Böhringer, *Stil und Sachlichkeit: Gedanken zur Ornament*. In *Begriffsfelder*, Berlin, 1985.



A Tudomány (T)örvénye – Virágzó ventilláció
 installáció az irodaház átriumában
 450 x 450 cm, 20 db ventillátor, fa, avar

The Law(n) of Science – Flourishing Ventilation
 installation in the atrium of the office block
 450 x 450 cm, 20 fans, wood, fallen leaves



TNPU / IPUT

A Telekommunikáció Nemzetközi Paralel Uniója

Szép sötétség (variáció 2)

(projekt)

kommentár

International Parallel Union of Telecommunications

Beautiful Darkness (variation 2)

(project)

commentary

*Mint a folyó a tengerben,
a mű a semmittevésben
ér célhoz és teljesül.**

A Telekommunikáció Nemzetközi Paralel Uniója V. (*ad interim*) diszpécser, St. Auby Tamás, a *Művészeti Sztrájk 1990–93* miatti elfoglaltságára hivatkozva felkért arra, hogy helyette én, a TNPU archivistája, foglaljam össze írásban a POLIFÓNIA katalógusa számára a *Szép sötétség (variáció 2)* projekttel kapcsolatos eseményekre vonatkozó gondolatainkat. A felkérésnek szívesen teszek eleget, mert egyrészt a TNPU alkotmánya 2. §-át: – Mindenért én vagyok felelős! – a gyakorlatban alkalmazhatom, másrészt a Sztrájk eszméjét így módunkban áll terjeszteni, harmadrészt az alábbi szövegért járó honorárium igazán jól jön, mert már fogytán van a tüzelőnk.

Miközben – jobbára, a hosszú, írott történelmünk során szülés közben elhunyt költőnk verseit olvasgatván – csendesen teltek a napok – a Gen. 3, 1-24 mítikus eseményével szembeállított, pontosabban az azt övező, azt blokádtartó *Művészeti Sztrájk 1990–93* napjai –, a TNPU számára levelet hozott a postás:

SOROS ALAPÍTVÁNY KORTÁRS MŰVÉSZETI KÖZPONT
 PF. 35 0107 PALME SÉTÁNYI 1. 1406 T/F 142-5379 • T 122-7405 • F 122-3235

Szentjóbó Tamás
ST. AUBY TAMÁS
c/o TAXIDIS
1068 Blucourt 19

1993. június 22.

Kedves Szentjóbó Tamás!

A Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központ kuratóriuma nevében szeretném felkérni, hogy egy munkájával vegyen részt, az alapítvány által 1993 november – decemberben, NYILVÁN címmel megrendezésre kerülő képzőművészeti manifesztáción.

Amennyiben a mellékelt pályázati felhívás felkeltette érdeklődését, úgy kérjük, a tervezett mű részletes leírását 1993. július 30-ig jutassa el címünkre.

A projecttel kapcsolatos bármilyen kérdéssel forduljon hozzám vagy kollégámhoz, Bencsik Barnabás programfelelőshöz, tel: 142-5379.

A kuratórium,

Néray Katalin, elnök
 Jerger Krisztina
 Andrási Gábor
 Pataki Gábor
 Mészöly Suzanne

nevében:

[Signature]
 Mészöly Suzanne
 igazgató



* Egy hindu költő kínai legyezőre írta. Idézi Hamvas Béla.

Valóban, a pályázati felhívás felkeltette érdeklődésünket. Aktivizálhatónak látszott benne az, ami a *Művészeti Sztrájk 1990–93* létesítőokai között van: „(...) a választott társadalmi, vagy politikai vonatkozású témának a mű esztétikai jelentésévé, formai állításává kell változnia; (...) a társadalmi szerepek, elvárások, szokás- és értékrend átértékelődése; a kollektív összetartozás és szétforgácsolódás feszültségei; (...) a földrajzi, társadalmi és intézményi (mozgás-) tér feltérképezése; a (...) rendelkezésre álló kulturális, nyelvi és szimbolikus eszközkészlet alkalmassága, illetve alkalmatlansága; az emberi és környezeti erőforrások iránt érzett felelősség; (...) a képzőművészetnek a társadalmi nyilvánosságban, a fentiekhez hasonló kihívások megoldásában betöltött szerepe”, továbbá ez a közlés: „az elfogadott pályaművek megvalósítását az Alapítvány – korlátozott mértékben – anyagilag is támogatja”^{*} és az a tény, hogy a kiírás nem szól a művészek munkájáért járó honoráriumról.

A *Létminimumszint* alatti életbe száműzöttek tömegéből egy, *Beöthy Balázs* szenzuál-konceptualista a TNPU diszpécserével, St. Auby Tamással történt rövid konzultációja után – átellenben Szent Gellért hegyével, a Belgrád-rakparti osztrák-magyar vízi-határ fölött húzódó teraszon – hozzájárult ahhoz, hogy a nyilvános felhívásra az Alapítványhoz már korábban beadott, ám elutasított két, kitűnő pályamunkáját összevonva, némi módosítással, most a TNPU mint saját projektjét adja be az Alapítvány felkérésére.

„A TNPU projektjét nem utasíthatják el, mert – miután kiderült, hogy nem érkezett be támogatásra érdemesnek ítéltető elegendő mennyiségű pályázati anyag – a TNPU-t, aki a nyilvános kiírásra korábban nem reagált, most utólag, az Alapítvány névszerint kérte fel a *POLIFÓNIA*BAN való részvételre” – idézte a diszpécser a lebukó Nap bíborló sugaraiban az Alapítvány illetékesét abból a beszélgetésből, amit maga a diszpécser, a felkérőlevél kézhezvételét követően, konkrétan ebben a tárgykörben kezdeményezett volt. A TNPU diszpécsera és *Beöthy* úr – felhőrpintvén pezsgőjüket – sokat sejtetően kacagtak, majd miután átnézték a főváros villanyszámláit, pontosan 8 óra időtartamra – ray-jóga-gyakorlatként – lehunyták a szemüket.

Mi, a TNPU direkt-demokratikus konzultánsai, elégedetten úgy véltük, hogy a mű – míg a pályázati kiírás úntig elegendő mennyiségű feltételének megfelelő –

egyfelől nem minősíthető sztrájk törésnek, hiszen az *egy már elkészült mű* (l. illusztráció) *variációja*,

másfelől, mivel az eseménysorozat a *POLIFÓNIA* címet kapta, ami, tehát a *hallószervvel* kapcsolatos, a Nemzetközi Szituacionisták *détournement*^{**}-ja és a

Sztrájk értelmében a *Szép sötétség* (*variáció 2*) a *látószervre* bázisoz,

harmadfelől, úgy nyújt mélyértelmű vizuális élményt 2 millió ember számára, hogy a vizualitás éppen *csökkent* intenzitásán keresztül, tehát *sztrájkszellem*ben hat,

negyedfelől, mindazoknak, akik a vizuális művészetek élvezetéből általánosan kizártak, egy visszájára fordított, örök sztrájk áldozatainak, a vakoknak, érzékelhetővé tesz, mégha „csupán” mentálisan is, egy vizualitásra épülő – talán helyesebb így fogalmazni: lebomló – művet, kiegészítve azt a mű szerves részének egy taktalista vonatkozásával (*cash*),

ötödfelől az Alapítvány által kiírt művészeti eseménysorozat alkotóit a mű heterarchikusan, magának a műnek egy részével díjazza, amivel a *Művészeti Sztrájk 1990–93* egyik célkitűzését éri el, ha már egyszer az Alapítvány a munkadíj juttatását elmulasztja.

A projektet másnap postáztuk és figyelmünket a TNPU aspergillum-gyűjteményében izzó ezüst-oxid felé fordítottuk.



Szép sötétség –
audiotaktalista képvers vakok számára 1970
(fa, papír, fém, magnetofonszalag, magnetofon,
„R”-kiállítás, Budapesti Műszaki Egyetem,
fotó: TNPU-archívum)

Beautiful Darkness –
audio-tactilist visual-poem for the blind 1970
(wood, paper, metal, magnetic tape, tape recorder,
R-Show, Technical University, Budapest,
photo: IPUT archives)

^{*} kiemelés tőlem (lásd a pályázati felhívás teljes szövegét)

^{**} elterelés, eltérítés, elhárítás, elfordulás, elfordítás, elferdítés, lebeszélés, elcsábítás, elszöktetés, sikkasztás

Szép sötétség (Variáció 2)

(Projekt)

A Nyilván című művészeti eseménysorozat nyitóestjén

Budapest közigazgatási határán belül

22 órakor 24 másodpercnyi időtartamra

24 egységnyi csökken a közvilágítás fényerőssége.

(a fényerőcsökkentés nem érinti a közlekedési
lámpákat és az épületek áramellátását)

Az ezúton megtakarított energia ellenértékének

12/24 -ed része a Vakok és Gyengénlátók Országos Szövetsége támogatására

fennmaradó 12/24-ed része pedig a Nyilván című művészeti
eseménysorozatban résztvevő művészek tiszteletdíjára fordítandó.

*

Projektünket az a tény formálta meg, hogy résztveszünk

az Art-Strike (1990-93)-ban.

- a) A Szép sötétség (Variáció 2) egy, a sztrájk-időt
megelőző időben (1971) készült munkánk (Audio-tak-
tilista képvers vakok számára) új aspektusból felfo-
gott variációja, kiegészítve egy más szerző (Deóthy
Balázs) már benyújtott és nem támogatott projektjével.
- b) Projektünk a Nyilván-pályázat értelmében - rávilágít
a Művészeti Sztrájk (1990-93) egyik kiváló okára:
a háromrétű szociális organizmus (kultúra-jog-gazdaság)
kulturális szférájában dolgozó képzőművészek gazda-
sági és jogi ellehetetlenülésére a jelenkori társa-
dalomban.

Budapest, 1993. július 29.

Nem sokkal később, a *Művészeti Sztrájk 1990-93* paszteliszürke, halk és intim napjainak egyikén, váratlan telefonberregés verte fel a TNPU központjának nyugalma. Az Alapítvány volt a vonal másik végén. Az illetékes közölte a TNPU telefonügyeletesével, hogy a *Szép sötétség (variáció 2)* projektet az Alapítvány nem támogatja. A telefonügyeletes lélekjelenlétét dicséri, hogy azonnal kérte az Alapítvány illetékesét, hogy – mivel ő a phonia temporale-ban szenved – a döntést írásban juttassák el a TNPU központba.

Ez meg is történt.

SOROS ALAPÍTVÁNY KORTÁRS MŰVÉSZETI KÖZPONT
 B U D A P E S T
 M Ű C S A R N O K, P A L M E - H Á Z
 P. F. 36 OLOFPALMESETÁNY I. 1406 T/F 142-5379 • T 122-7405 • F 122-3233

St. Auby Tamás
 Budapest, Benczúr u.19.
 1068

Budapest, 1993 szeptember 21.

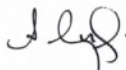
Kedves St. Auby Tamás!

Korábbi telefonbeszélgetéseink megerősítéseként a Nyilván munkacímme kiírt pályázatunkra beadott projectjével kapcsolatban az alábbiakat szeretném elmondani.

A kuratórium a beadott pályázatát nem ítélte megvalósíthatónak, és a megvalósítás kísérletére tett esetleges lépéseket sem tudja a Soros Alapítvány nevével vagy infrastruktúrájával támogatni. Ennek ellenére azonban, a kuratórium érdeklődését felkeltette a beadott tervben felvetett problémakör, és szeretné felkérni Önt arra, hogy egy terjedelmesebb írásban fejtsse ki részletesen a project mögött meghúzódó esztétikai, filozófiai, szociális gondolatrendszert. Ez az írás lenne az, ami a képzőművészeti manifesztációt dokumentáló katalógusban az Ön munkájaként megjelenne.

Kérjük postafordultával jelezze, hogy a kuratórium által javasolt feltételek elfogadhatóak-e Önnek, vagy ha nem akkor milyen formában tudná az együttműködést elképzelni.

Üdvözlétei.



Mészöly Suzy
 Igazgató



Ehhez csupán azt fűzzük blazírtan, ami nyilvánvaló: hogy megvalósítható-e a projekt vagy sem, az nem az Alapítvány működési körébe tartozó kérdés és csak akkor kapható rá válasz, ha kísérlet történik a megvalósítására. A TNPU a művét – természetszerűleg – maga kívánta létrehozni s ehhez az Alapítványtól sem névbeli, sem infrastrukturális támogatást nem kért, még látnokokét sem.

Egy újabb telefonhívás alkalmával az Alapítvány illetékese azt kérdezte, hogy milyen címmel óhajt szerepelni a TNPU a POLIFÓNIA plakátján. A telefonügyeletes (aki a TNPU Nemzetközi Szürke Kereszt bizottságának leghatározottabb belső tiltása dacára – persze – továbbra is a kádból cseveg) a tényekhez ragaszkodva azt mondta, hogy nem érti a kérdést, hiszen az Alapítvány már elutasította a felkérésére készült projektet. Az illetékes ekkor *Az Irrealitás Logikai Nonszensz Pókhálóját*-t szőve, fennakadva közölte, hogy – mivel, bár a mű nem lesz realizálva, az eseménysorozatról készült kiadványban a projekt s az ahhoz fűzött TNPU-kommentár publikálva lesz – a TNPU a POLIFÓNIA plakátján szerepelni fog. A telefonügyeletes, tehát – újfent a tényekhez ragaszkodva – ezt proponálta:

A Telekommunikáció Nemzetközi Paralel Uniója:
MŰVÉSZETI SZTRÁJK 1990–93

A vonal másik végéről a ceruza kapirgászása visszhangzott a fürdőben.

Megállapodtak.

Beköszöntött az ősz. A rózsaszín plakát elkészült. Miután a TNPU V. diszpécser, St. Auby Tamás konstata, hogy a TNPU azon nem szerepel, egy véletlen találkozás alkalmával a Ligetben a következő párbeszéd zajlott le közte és az Alapítvány illetékese között:

St. Auby: – *Miért nem jelent meg a plakáton az, amiben megállapodtunk?*

Illetékes: – *Mert az Eperjesiek sem jelentek meg.*

St. A.: – *Ki az az Eperjesiek?*

Ill.: – *Hát, a Várnagyék.*

St. A.: – *Azért nem jelent meg, amiben megállapodtunk, mert a Várnagyék sem jelentek meg? Nem látom az összefüggést.*

Ill.: – *Hát, ők sem csináltak semmit!*

(A diszpécser ekkor adoptálta a *Művészeti Sztrájk 1990–93*-ba Eperjesieket, ill. Várnagyékat.)

Harmadnapra került sor a *Külföldi Művészek Nedves Stúdiója* szervezésében „A Szépművészetek az Impresszionizmustól a Szponzorizmusig és a Művészeti Sztrájk 1990–93 a Gen. 3, 1–24 tükrében” című nagysikerű, direkt-demokratikus, nemzetközi konferenciára. Részletek a felszólalásokból, hangfelvételről, szinkrontolmáccsal:

(...)

Egy jólismert, svéd menedzser: – *A Szponzorizmus – mint tudjuk – egy igen komplex irányzat. A művész sokoldalúságát követeli meg. Mint kérvényfogalmazó, írói kvalitásokkal kell rendelkeznie. Ez nem nélkülözheti a pszichológiai ismereteket. Soha ne írjon kézzel, csak ha abszolút olvasható és elragadó kalligráfiaja van. Ma már az írógép használata sem ajánlott, szerezzon be egy komputert. Az etikett kifinomult szabályainak kitűnő ismerőjének kell lennie. Legyen jártas az öltözködés, a divat fortélyaiiban: elnyűtt ruhácskáit ügyesen úgy kell kombinálnia, hogy a minisztérium vagy a bank kulturális osztályának párfümtől síkos márvány-kabinetjeiben a titkárnők biztató mosolya erőt adjon neki az osztályvezető úrral való találkozás sorsdöntő perceihez. Egy konferenciával vetekedő beszédképességre kell szert tennie, lehetőleg több nyelven. Legyen komoly, de értsen a tréfához is. Kérését hibátlanul, világosan és pontosan kell előadnia. Tudnia kell, hogy hol a határ. Érvelésének meggyőzőnek kell lennie, az alkalomhoz illően, flexibilisen kell viszonyulnia a körülményekhez. Tekintete magabiztosságot áruljon el és a szponzor iránt érzett bizalmat, tiszteletet és szeretetet fejezzon ki. Fogsora legyen ép, körme tiszta, legyen frissen-bo-rotvált, s ha szakállas, akkor az legyen romantikusan gondozott. Ha nő, külseje, öltözködése, make-up-ja mutasson messze túl önmaga szűkös korlátain, lep-je meg szponzorát a feminin művészet tágas horizontjával, a képzelet és fantázia varázsával ragadja őt magával a soha nem látott dimenziókba. Igérjen meg és tegyen meg bármit, amire szponzora kéri. Úgy mondanám, internacionális kultúránkban, a japán gazdasági csudára is célozva, gésaként lépjen akár al-*

kalmi, akár állandó viszonyba szponzorával vagy annak beosztottjaival. Hát nem ez a legszebb funkciója a művésznőnek? (derűs, egyetértő moraj jobbról-balról; egy záptojás a kakasülőről) A művész legyen tájékozott a társadalom különböző rétegeiben, legyen birtokában az alsó és a felső osztályokról szóló híreknek, szponzora érezze, hogy informátorként is számíthat rá. A művész olvasson a szponzor gondolataiban, lásson a lelkébe, fűrksse ki ízlésvilágát. Kérését ne a saját szubjektív mániája vezérelje, hanem a szponzor objektív érdeke. Kérése tulajdonképpen szponzora aladdig fel nem ismert vágyát definiálja, de legalább egészítse ki azt az érzékek számára harmonikusan. Soha ne mondjon nemet, soha ne tegyen olyat, ami szponzorának nem tetszhet vagy ami felingerelné s olyat sem, amit a szponzor nem ért meg. Soha ne ragaszkodjon elképzeléséhez, legyen alkalmazkodó, hajlékony, segítőkész. Ne tegyen irreverzibilis javaslatot, a szponzor korrekcióit, kéréseit, ötleteit, utasításait mindig a legnagyobbfokú szolgálatkészséggel fogadja el. Tekintse leendő szponzorát egyenrangú alkotótársának. Soha ne legyen útban. Mozgása legyen a siker felé haladó ember mozgása. Az audiencián mindig a fény felé fordítsa arcát – még akkor is, ha az csípi a szemét –, hogy a szponzor őt jól láthassa. S amikor előrenyújtott kézzel letérdel a szponzor elé, hogy átvegye a borítékot, halk, de érthető hangon, egyfajta megrendültséggel, többször mondja ki: „nagyon köszönöm, uram, hálásan köszönöm”. (taps jobbról-balról; fütty fentről)

Egy ismeretlen, fiatal, magyar művész: – Persze, legjobb, ha titkárt, titkárnőt, amolyan művészeti menedzsert alkalmazunk, aki manapság, a fejlődés ezen stádiumában már felsőfokú szakoktatási intézményekből kerülhet ki az életbe, s aki a szponzorok utáni futkosást a művész helyett maga végezheti el profi módon, komisszióért. Minden normális, idősebb művésznek ilyenje már van, ha nincs, akkor az már elkésett a szabadpiaci versenyben. („helyes!”, „okos!” – kiáltások jobbról-balról; „karrierista!”, „áruló!”, „bürokrata giccsör!” – kiáltások fentről)

Egy jólismert, francia művészettörténész: – Bár omnis determinatio est negatio, a művészet materiális díz. Lásd: Martini, Michelangelo, Manet, Malevics, Modigliani, Maurer, Deim. Más esetekben mentális díz. Lásd: Daumier, Duchamp, De Kooning, Dali, Disney, Derkovits, Major. Míveltség-antropológiailag a díz a materiális dinamizmusok és a démonikus modellek duális mezőjén megvalósult dekoráció-mátrix, ami difiletikusan mérhető. Tehát a támogatásért folyamodó művésznek tudnia kell, hogy a támogatást csak az a terv nyerheti el, amely a szponzor érdexférját nem sérti, sőt, ami azt széppé varázsolja, mi több, ami azt érvényre juttatja. Ontológiai abszurdum azt elvárni, hogy a szponzor saját érdeke ellen, vagy azt nem figyelembe véve tegyen. A mágnsok, a mecénások, a műkereskedők, a minisztériumok mondják meg, mi a művészet. Ők formálják meg a világszellemet. A művész a szponzorral szimbiózisban művész. A szponzor a művész nélkül is az aki, míg a művész a szponzor nélkül egy niemand. A Szponzorizmus a darwinista pozitívizmus pragmatista mutációja. A Szponzorizmus a szponzorok irányzata, a szponzorok szellemi mozgalma. A Szponzorizmus: posztmodern kulturális forradalom! („mívelt!”, „igaz!”, „művelt!”, „igaz!” – kiáltások jobbról-balról; „szenilis szolga!”, „debil demagóg!” – kiáltások fentről)

Egy hontalan anti-szponzorista: – Minek ez a sok hercehurca? Nem lenne egyszerűbb a szponzoroknak is és a művészeknek is, ha maguk a szponzorok állítanák elő a saját jólfelfogott érdeküknek megfelelő műalkotásaikat? Ha már annyira odavannak a művészetért? A fáraó nem csak a követ, meg a festéket fizette, mindenkit, aki részt vett a piramis felépítésében, rangjának mértékében honorált, még a rabszolgákat is ellátta élelemmel, ruházattal, szállással. A pápa csak a maltert, az állványzatot, meg a festéket fizette a freskófestőnek? Ma dőzsölnek az éhkoppon levő, kizsákmányolt művészek feje fölött a szponzorista, önreklámozó intézmények! A Szponzorizmus a saját képére formálja a világot! A kultúra gazdasági és jogi függetlensége biztosíthatja egyedül a kultúra szabadságát! A kultúra szabadsága garantálja a szabad, kulturált gazdaságot és a szabad, kulturált jogot! („kókler okkultista!”, „sarlatán misztikus!” – kiáltások jobbról-balról; „autonómiát!, autonómiát!” – kiáltások fentről) Le a szponzorizmussal! A Létnimum mindenkit megillet! Havi-fixet a művészeknek! („paraziták!, paraziták!” – kiáltások jobbról-balról; „havi-fixet! havi-fixet!” – kiáltások fentről) Az egyetlen destruktív költségvetés, a katonai költségvetés átcsoportosításával, a hadsereg megszüntetésével felszabaduló milliárdokat a nyugdíjasoknak, az anyáknak, az egészségügyi- oktatási- és kulturális intézményeknek, a munkanélkülieknek, a hajléktalanoknak, a nyomorékoknak, a művészeknek adni! Le a tudományos-technikai ellenforradalommal! Le a fegyverkezéssel! Elég a hadseregből! Elég a tiltott elfogyasztásból! Elég a túlfogyasztásból! Elég az eredendő bűnből! Elég a büntetésből: a túlfogyasztásra kísértésből, a nők alárendeltségéből, a munkából, a halálból! Amnesziát követelünk! Éljen a Sztrájk! Éljen az Egyetemes Létnimum! (értetlen sutyorgás, majd dühkitörések jobbról-balról; „sztrájk! sztrájk!” – kiáltások és 24 darab Biblia fentről)

Egy jólismert, pomerán katonatiszt (közbevág): – A pacifistákat kartáccsal kell löni! („löni, löni” – kiáltások jobbról-balról; „pfuj!, Ubu, pfuj!” – kiáltások fentről)

Egy jólismert német újságíró: – Mindenekelőtt arról kell biztosítanom a művészeket, hogy én nagyon is megértem követeléseiket. De nekik is meg kell érteni valamit. A művészeknek, ugyanúgy, mint mindenkinek, bizonyítaniuk kell a rátermettségüket. Nem lehet mindenki művész a Földön, ahogy nem lehet mindenki bányász, vegyész, vasutas, pincér, újságíró vagy csillagász. Mindenkinek meg kell ragadnia minden kínálkozó alkalmat, ahol saját tehetségét csillogtat-

hatja. Amikor talpraesetten már kiharcolták helyüket a Nap alatt, amikor már híresek, akkor természetesen majd lesz vagyonuk és hatalmuk. („úgy van!”, „mint mi!” – kiáltások jobbról-balról; „nem kell!”, „nem kell!”, „havi-fixet!”, „létminimumot!” – kiáltások fentről) A társadalom nem jótékonyági intézmény. Megvannak a maga tér-időbe, Geworfenheit-be* ágyazott keretei. És a természetes kiválasztódás? Az talán hirtelen érvénytelen? („nem! nem!”, „éljen Darwin!” – kiáltások jobbról-balról; „érvénytelen! érvénytelen!”, „éljen a művi mutáció!”, „éljen a TNPU!” – kiáltások fentről) Ami naggyá teszi, vagy móresre tanítja őket! Sajnos, az élettér nem játszótér. Tetszik – nem-tetszik, mindenkinek számolnia kell a piactér, a második természet törvényeivel. Az ember nem isten. A nagy halak megeszik a kis halakat. Be kell látnunk, hogy az utópia, bármilyen szép is legyen, nem számol a tényekkel. Sőt, társadalmilag veszélyes, mert eltereli a figyelmet a valódi problémáktól. A Szponzorizmus a létért folyó harc egyik eszköze. Még hogy mindenkinek jár a létminimum! Hova vezetne az?! Nem, hölgyeim és uraim! Hulljon a férge! („hulljon!”, „hulljon!” – kiáltások jobbról-balról; „náci!”, „bolsi!” – kiáltások fentről)

Egy jólismert magyar művész: – Például: hamarosan, 1993. december 7-én nyílik az Egyesült Németországban, Hamburgban, egy tönkrement gyártelep mocsos irodaszobáiban a jelenkori közel-kelet-európai képzőművészetet globálisan első ízben bemutató eseménysorozat alkalmával az a kiállítás, amin több mint 50 magyar művész vesz részt. A kiállítás szegény és önfeláldozó szervezőinek, akik természetesen, újfent ingyen, pusztán lelkesedésből dolgoznak – egyebek mellett precíz, hosszú munkával összeállították az Epigon című folyóirat hat számát –, sikerült összekunyerálniuk néhány garast, hogy a kiállítás és az adakozó intézményeket reklámozó silány katalógus elkészülhessen. Csak néhány művésznek fizetik a szponzorok az utazási költséget, persze, ezt is csak azért, hogy legyenek, akik majd kihurcolják a pénz híján utazni képtelenek munkáit, s ott lelkesedésből megcsinálják a kiállítást, a szponzoráló, hipokrita államok dicséretére. A zsúfolt, romos mikrobuszokban kiutazók koszlott hálósákokban alszanak majd a fürdőszobáiban kiállítóhelyiségek sarkaiban egy héten át, amíg a munka tart. Honoráriumot, de még egy fillér zsebpénzt sem kapnak. ** Költségeiket mind maguknak kell fedezni. Miközben az infernális hivatalokban a köpönyegforgató bürokraták busás fizetéseket, juttatásokat, honoráriumokat, prémiumokat, jutalmakat, díjakat és végkielégítéseket harácsolnak össze szolgálataikért a maffia-államoktól, míg azok elpanamázzák az emberiség történelmének nevezett életpusztító műveleteikre a Föld lakóinak létminimumát, a hadseregeikre költött dollárszázmilliárdokat adóként vasalva ki, hogy a megszárlás folytatódhasson! („törvényesen megszavazva!” – kiáltják jobbról; „patetikus rágalom!” – kiáltják balról; dulakodás közben; „hullaszag!”, „létminimumot!”, „sztrájk!” – kiáltások fentről)

A jólismert katonatiszt (közbevág): – Nagyszerű! Hősies szenvedélyük fékezhetetlen! Művészetszeretetiük csillapíthatatlan! Kétrétgörnyedve, hasmánt, étlen-szomjan, tűzön-vízen, árkon-bokron át megszállottan viszik a kultúra hírért a nagyvilágba! Ingyen! Nagyon helyes! Spártában is így volt! A művész legyen katona! Boldoguljon, ahogy tud! Esztétika egyenlő etika, az utolsó golyóig! Előre a szépségért, mi jó katona-fiaink! Éljen a hadsereg! („éljen!”, „éljen!” – kiáltások jobbról-balról; „le a hadsereggel!”, „létminimumot!”, „sztrájk!” – kiáltások fentről)

Egy jólismert, svájci belügyminisztériumi szponzor: – Sztrájk? Nevetséges. Köztudott, hogy a művészetre nincs szükség! A művészet felesleges! Luxus! Pláne egy ilyen gazdasági krízisben! A művészet nem más, mint genetikailag aberrált paraziták nemzetközi összeesküvése! Ezt a kelekótya bandát, mi, szponzorok támogatjuk, hogy befogjuk a szájukat! Hogy ne óbégassanak és lázongjanak kertjeink alatt! Egyelőre nincs elegendő elmegógyászati ágy hazánkban a kényszerkezelésükre! Ajnározzuk őket, hírnevet kapnak tőlünk, velünk vacsoráznak, díjözönben fetrengenek, utaznak, kiállítgatnak, nőznek, cocktailoznak, pálmafák alatt lubickolnak, tele van velük a színes masszmédia! És egyfolytában szípolozzák a minisztériumot, az államot! A kormány erejét meghaladva dolgozik és önzetlenül adakozik! Sztrájk? A művészet hobbi! Tegyük, munka után! Senki nem kérte őket arra, hogy művészkedjenek! S sokan még azt a kis hasznót is sajnálják a szponzoroktól, hogy adócsökkentést szavaztattunk meg a demokratikus parlamentben a kultúrára kidobott pénzünkért cserébe! Én magam is adófizető polgár vagyok! Mi, mi, akik éjt nappallá téve dolgozunk a piacon, tartjuk el ezt a naplopó csürhét! Meddig tart még ez a szemérmetlen here életmód?! Sztrájk? Annál jobb! Amúgy is torkig vagyunk a művészet álarcában zavarteltőkkel! Lejmolók! Henyélők! Léhűtők! Ingenyelők! Követelőzők! Tolvajok! Művészek! Pimasz, piszkos piktorok! Pinocchiók! Pitagorasok! Pindarosok! Pisanók! Piero della Francescák! Piranesik! Pisanellók! Piccinik! Piscatorok! Pirandellók! Pissarrók! Pitoëffek! Picassók! Pilinszkyk! Picabiák! Paprikajancsik! Paraziták! Pacifisták! Parraszioszok! Paolo Venezianók! Pacherek! Palmák! Parmesanók! Palladiók! Palestrinák! Pachecók! Pascalok! Parrocellek! Paisiellók! Paganinik! Pajouk! Palamasok! Paderewskik! Panzinik! Pabsatok! Pagnolok! Paszternákok! Pausztovszkik! Pa Kinok! Pavesek! Pazok! Parkerek! Pasolinik! Parentok! Paikok! Panék! Pacsikák! Puhányok! Pulcik! Pourbusk! Poussinek! Purcellek! Puskinok! Puccinik! Pudovkinok! Pougnik! Poulencok! Pousseurók! Poundok! Piacra veletek!!! („piff-paff-puff!”, „piff-paff-puff!”, „úgy van!”, „brávó!” – kiáltások jobbról-balról; „militarista, merkantilista maffia!”, „ki a templomból!”, „sztrájk! sztrájk!” – kiáltások és 64 darab Gen. 3, 1-24-be csomagolt záptojás fentről)

* (Ném.) létbevetttség

** Utóbb egy német szponzor, akinek felfordult a gyomra a látványra, szígyenében napi 6 márkát adott egy hétig a művészeknek.

A TNPU V. diszpécser: – A Művészeti Sztrájk 1990–93 *nem tiltható be, nem hallgatható el, nem hallgatható el, nem szüntethető meg, nem törhető le, nem sajátítható ki, nem kerülhető meg, nem kebelezhető be, nem semmisíthető meg, nem számolható fel, mert a Sztrájk mindenek fölé áll! A Sztrájk folytatódik és – célját szüntelen elérve – örökre győz!* („CIA-t!”, „KGB-t!” – kiáltások jobbról-balról; „hallelujah! hallelujah!” – kiáltások fentről)

A TNPU-kórus énekli a kakasülön: – *The Nature disappeared –*

The Art strikes –

The People are starving –

*The Life declines –**

(...)



A természetes kiválasztódásban elhullottak
egy csoportja Közel-Kelet-Európában
(fotó, vázlat, 1994,
TNPU-archívum)

*A group of those
fallen by natural selection
in Near Eastern Europe
(photo, sketch, 1994, the IPUT archives)*

* TNPU Művészeti Sztrájk-himnusz, 1981. A Természet eltűnt / A Művészet sztrájkol / A Nép éhez / Az Élet hanyatlik

A konferencia résztvevőinek egyharmada hozzájárult az *1981-es Genfi Sztrájkdogmá**-hoz:

GRÈVE DE L'ART (Művészeti Sztrájk)		
1.	CONTRE LE CHATIMENT DE DIEU (az isteni büntetés ellen)	POUR L'IMMORTALITÉ CORPOREL (a testi halhatatlanságért)**
2.	CONTRE L'ALIENATION PAR LE TRAVAIL (a munka általi elidegenedés ellen)	POUR LE NIVEAU DE SUBSISTENCE MINIMUM (a létminimumért)
3.	CONTRE LE TRAVAIL SOUS-ESTIMÉ (az alábecsült munka ellen)	POUR LE RESPECT (a megbecsülését)
4.	CONTRE LE TRAVAIL NON-REMUNERÉ (a nem-megfizetett munka ellen)	POUR L'ARGENT (pénzért)

Philippe Deléglise (CH), Spalding Gray (USA), Zimmelova (I), Szegedy-Maszák Zoltán (H), Joao Burle (BR/CH), Luce Fierens (B), Baranyay András (H), Ruth Wolf (D), Fitz Péter (H), G. Rivon Stürler (CH), LeRoy Neiman (USA), Chris Straetling (B), Zimmermann Zsolt (H), Kieth Donovan (CAN), Hámos Gusztáv (D), David Zack (USA), Maurer Dóra (A/H), Guy Bleus (B), Véréne Grémaud (CH), A.S.A – Boris Nieslony (D), Dolores Hanks (USA), Harasztý István (H), Anne-Marie Weber (CH), Farkas Gábor (H), Sherri Hay (CAN), Bruno Sutter (CH), Henry Flynt (USA), El-Hassan Róza (H), McTarruc (CH), Szkárosi Endre (H), Clemente Padin (U), Kovács Árpád (H), Félix Plattner (CH), fe Lugossy László (H), Guerrilla Art Action Group /GAAG/ (USA), Csörgő Attila (H), Ph. Billé (F), Gábor Altorjay (D), Igor Lazin (ex-YU), Orbán Beatrix (H), Patrick Weidmann (CH), Diana Kingsley (USA), Florian Cramer (D), Art Strike Action Committee /ASAC/ (USA), Peternák Miklós (H), Claude Deguelde (CH), Bernát András (H), Krasztev Péter (BG/H), Tóth Eszter (H), Pierre-André Ferrand (CH), Jovánovics György (H), Gustav Metzger (UK), Veszely Beáta (H), Marcel Stüssi (CH), Edith Valladao Ackerman Gautier Staub (USA/CH), Maria Lavman-Vető János (DK-H), Jean-Damien Fleury (CH), Veress Zsolt (H), Lydia Rebiha (CH), Kamondi Zoltán (H), Temporary Art Strike Failure Committee (B), Szombathy Bálint (ex-YU), H.R. Fricker (CH), Szarka Péter (H), Johan van Geluwe (B), Földényi F. László (H), Stephane Huitemer (CH), TNPU (ON), Christoph Scholl (D), Konkoly Gyula (H), Jean-François Zehnder (CH), Fehér Márta (H), Etienne Descoux (CH), Pereszlényi Roland (NL/H), Miss Conception (USA), Gál András (H), Anne Patry (CH), Eperjesi Ágnes (H), Roland Pellarin (CH), Lugosi Lugo László (H), Bernard Giossi (I), Várnai Gyula (H), Günther Ruch (CH), Gáyor Tibor (A/H), Ka Moser (CH), Bolyki László (H), H. Cbst (B), Gellai Dóra (H), Szili István (H), Bernardo Zavattini (USA), Michel Kocher (CH), Ambrus Attila (H), Anne Sauser-Hall (CH), Gerhes Gábor (H), Maurice Vouga (F), Tamas St. Auby (CH), Pat Treyer (CH), Beöthy Balázs (H), Nicole Weyer (CH), Halász Péter (USA), Michael Leigh (UK), Dr. Máriás Béla (ex-YU), René Zäch (CH), Tatai Erzsébet (H), László Bene (E), Szőke Annamária (H), Juppiter-Larsen (UK), Hajdu Kinga (H), Luc Joly (CH), Kozma Gy. Uri (ISR), Mark Pawson (UK), Nemes Csaba (H), Tóth Gábor (H), Peter W. Kaufmann (CH), Párnitzky Mihály (H), Ben Vautier (F), Maria Walther (CH), Hajdu István (H), Eliane Laubscher (CH), Mediterranean Art Strike Committee /MASC/ – Eleni Taxidu (GR/H), Beke László (H), Aaron Noble (USA), Pauer Gyula (H), Johan Conservator (B), Frankl Aljona (H), Joseph Farine (CH), Pacsika Rudolf (H), Annick Doherty (CH), Mark Bloch (USA), Douglas Beer (CH), Beáta Széchy (USA), Filippo di Sambuy (I), Bakos Gábor (H), ef Zámbo István (H), Jean Ferrault (F), Jovánovics Tamás (H), Scott MacLeod (USA), Kiss Katalin (H), John Armleder (CH), Patrick Lucchini (CH), Claude Rychner (CH), Párta Vera (BR), International Society for the Liquidation of Art (UK), Deli Ágnes (H), Till Attila (H), Boris Karloff (UK), Keserü Katalin (H), Georg Winter (D), Szépfalvi Ágnes (H), Stewart Home (UK), Kósa János (H), Isabel Polar (V), Michel Ritter (CH), Várnagy Tibor (H), Katja Pratschke (D), Gödrös Frigyes (H), René Aeberhard (CH), Seres Szilvia (H), Bada Tibi (ex-YU), Kuchta (CH), Tony Morgan (UK), Kemény György (H), eike (D), Bánföldi Zoltán (H), Walter Hollinetz (A), Köteles László (H), Vernessa Riley-Foelix (CH), Komoróczy Tamás (H), LLOYD Dunn (USA), Frédérick Steinmann (A), Pápai Miklós (H), Körner Éva (H), Patricia Jacomella Bonola (CH), Steve Perkins (USA), Adèle Eisenstein (USA)

* A TNPU az 1981-es *Genfi Sztrájkdogmával* csatlakozott a *Művészeti Sztrájk 1990–93*-hoz.

** Az eredeti változatban „a kreációért”. Az új változat pontosabban fejezi ki céljainkat.

A TNPU deklarálja:

a Szponzorizmus a fennálló hatalom gazdasági és jogi érdekei által meghatározott irányzat, ami bukásra ítéltetett, mert a kultúra autonómiáját nem ismeri el.

A TNPU a Gen. 3, 1-24 mítikus opponenseként a TNPU alkotmánya 2. §-a szerint önmagát a Szponzorizmus kialakulásában és majdani bukásában felelősnek tartja.

A TNPU a *Művészeti Sztrájk 1990–93* egyik döntő aspektusát, az önbüntető-jelleget hangsúlyozva az 1993. december 31-ével felfüggeszthető Sztrájkot meghatározatlan időre meghosszabbítja, így továbbra is kizárja önmagát a művészeti tevékenység konvencionális formáiból a Szponzorizmus kialakulásában való felelőssége megtorlásaként és a Szponzorizmus elkerülhetetlen bukásának elősegítése céljából.

„Ellenséged a saját szenvedéseddel győzd le és szenvedésed örömmel éld át!” (Mahatma Gandhi)

Asha!



TNPU: *Art Strike 1990–93* (environment
– vasbeton, tégl, diszperziós festék, acryl, tükör, fa, fém, üveg, műanyag –
Hamburg [D], 1993, fotó: TNPU-archívum)

IPUT: *Art Strike 1990–93* (environment
– brick, dispersion, acrylic, mirror, wood, metal, glass, plastic –
Hamburg [D], 1993, photo: IPUT archives)

Utóirat: a konferencián említett hamburgi *Második Kortárs Magyar Epigon Kiállítás*-on a Szponzorizmus avas „oszd meg és uralkodj!”-taktikája – amit a pszeudo-kommunista korban már jól begyakoroltak – látszateredményeképpen egy, a TNPU által vezetett *Művészeti Sztrájk 1990–93* résztvevőinek megfélemlítésére felbékelt, művészháza öltözött huligán csoport megakadályozta Erdély Miklós, Jovánovics György és Major János közös munkájának (*Major János kabátja*, 1973) bemutatását, majd – miután az V. diszpécser közrefogta, molesztálta („Igyál, te hülye! Igyál velünk!”) és gúnyolta („Azt kérdeztetik, hogy: – mért vagy te melankólikus?!”) – szétrombolta a TNPU Neo Szocialista-realista tükrét, amiben az általános helyzet – dr. Lukács Györgyöt messze meghaladva – aphonya eternale-ként reflektálódott.

Párta Vera
a TNPU archivistája
New York, 1993 ősz

Beautiful Darkness (variation 2) – commentary

Like in the sea the river,
in idleness does the work of art
find its purpose and realization.*

The 5th (ad interim) dispatcher of the International Parallel Union of Telecommunications Tamás St. Auby being otherwise occupied in connection with Art Strike 1990–1993 called upon me, the archivist of IPUT, to act as his substitute and produce a written summary of our thoughts concerning the events related to the “Beautiful Darkness (variation 2)” project to be included in the catalogue of POLYPHONY. I am happy to do as requested, for firstly, it allows me to practice 2. article of the IPUT constitution: “I am the one responsible for everything!”, secondly, it enables us to spread the idea of the strike, and thirdly, the royalties for the following text will come in handy since we are rapidly running out of fuel.

While the days, which we spent for the most part reading verses written by poetesses who died in childbirth in the course of our long written history, while these days of Art Strike 1990–93, set in opposition to or rather enveloping and blockading the mythic event of Gen. III, 1-24. passed quietly – a letter came for IPUT in the mail:

June 22, 1993

Dear Tamás Szentjóby,

On behalf of the board of the Soros Center For Contemporary Arts I am hereby inviting you to participate in an artistic manifestation to be organized by the Foundation in November-December 1993 entitled Nyilván (Obviously Public).

If the enclosed call for works arouses your interest, please send a detailed description of the work to our address by July 30, 1993.

Should you have any questions concerning the project, feel free to contact either me or my colleague, Barnabás Bencsik, who is in charge of the program. Telephone: 142-5379.

On behalf of the board,

Katalin Néray chair
Krisztina Jerger
Gábor Andrási
Gábor Pataki

Suzanne Mészöly,
director

*And indeed, the call for works did arouse our interest. It seemed to be something in which one of the reasons of the initiation of Art Strike 1990–93 could be activated: “(...) the socially or politically relevant theme of choice must become the aesthetic meaning and the formal statement of the work; (...) the revaluation of social roles, expectations, customs and systems of values; the tensions of collective belonging and dispersal; (...) a mapping of geographical, social and institutional spaces (for movement); (...) the adequacy or inadequacy of the cultural, linguistic and symbolic means available; (...) a sense of responsibility for human and environmental resources; (...) the social and public role of fine arts in answering challenges like the above” as well as the statement “the Foundation shall also provide financial support – although within limits – for the realization of accepted submissions”** and the fact that the call for works does not mention any honoraria payable for the artists’ work.*

* Written by a Hindu poet on a Chinese fan. Quoted by Béla Hamvas.

** my plains (see call for proposals)

The sensual-conceptualist Balázs Beöthy, one of the many exiled into life under the Minimum subsistence level – after a short consultation with the dispatcher of IPUT, Tamás St. Auby, which took place across from St. Gellért's hill on a terrace overlooking Belgrád quay and the water border-line between Austria and Hungary – agreed to combine and to some extent modify two excellent projects of his, previously submitted in response to the public call of the Foundation and subsequently rejected by the same, which would now be submitted as IPUT's own project presented at the specific request of the Foundation.

"They cannot reject IPUT's project because – once it turned out that the Foundation hasn't received enough material that would merit support – IPUT, which has not reacted for the earlier public call for works was now specifically requested by the Foundation to participate in POLYPHONY" – the dispatcher quoted, in the purple light of the setting sun from a conversation which he himself initiated on this specific subject upon receiving the letter of request, the Person in Charge of the Matter at the Foundation as saying. After tossing up their champagne, the dispatcher of IPUT and Mr. Beöthy laughed knowingly and once they looked over the electric bills of the capital, they closed their eyes for precisely eight hours in the way of a ray-yoga practice.

We, the direct democratic consultants of IPUT, noted with satisfaction that the work – while it meets more than sufficient number of requirements of the call for works:

first, cannot be deemed a breaking of the strike since it is a variation of a work already done (see illustration p. 247),

second, since the series of events has been given the title POLIPHONY and thus related to the organ of hearing, "Beautiful Darkness (variation 2)" plays upon in accordance with the organ of sight in the sence of the Strike and the detournement³ of the International Situationists,

third, it provides a visual experience of deep meaning for two million people through the decreased intensity of the visual that is in the spirit of strike,

fourth, for all those who are generally excluded from the enjoyment of visual arts, for the blind who are victims of an eternal, reverse strike, it makes perceivable, if only mentally, a project based on – or it maybe more precise to say: disintegrating from – the visual by adding a tactilist aspect of the organic part of the work (cash) and

fifth, the work, heterarchically, rewards the artists of the series of artistic events organized by the Foundation by a part of the work of art itself which realizes one of the goals of the Art Strike 1990–93 since the Foundation for its own part fails to provide any consolation for the work.

We mailed the project the following day and turned our attention toward the argentic oxide glowing in IPUT's collection of aspergilla.

Beautiful Darkness (variation 2)
(project)

On the opening night of the series of artistic events entitled Nyilván (Obviously Public)

*the luminous intensity of public lighting
within the metropolitan area of Budapest
will decrease by 24 units for 24 seconds
at 10 p.m.*

(the decrease of luminous intensity will not affect traffic lights and the supplied electricity to buildings)

12/24th parts of the value of the energy that is saved is to be used for the support of the National Association of the Blind and People with Impaired Vision;

the remaining 12/24th parts are to be used as honoraria for the artists participating in the artistic events entitled Nyilván.

*

Our project has been shaped by the fact that we are participating in the Art Strike 1990–93.

a) Beautiful Darkness (variation 2) is a variation of a work of ours (an audio-tactilist visual-poem for the blind) which was produced at a time (1970) preceding the period of the strike and is now complemented by an already submitted and rejected project of another artist (Balázs Beöthy).

b) Our project, in the spirit of the invitation by Nyilván – points to one of the causes of the Art Strike 1990–93: the impossible economic and legal circumstances of artists working in the cultural sphere of the three-layered social organism of our present-day society (culture, law and economy).

Budapest, July 29, 1993.

* deflection, diversion, aversion, turning, alteration, dissension, dissuasion, seduction, elopement, embezzlement

Soon enough, on one of the pastel grey, silent and intimate days of Art Strike 1990–93, a sudden ring of the telephone disturbed the quiet of the IPUT headquarters. It was the Foundation at the other end of the line. The Person in Charge (PC) told the operator on duty at IPUT that the Foundation did not support the Beautiful Darkness (variation 2) project. It is the measure of the composure of the operator that he immediately asked the PC to send the decision to the IPUT headquarters in writing, since he was suffering from aphonia temporale.

And so they did:

Budapest, September 21, 1993

Dear Tamás St. Auby,

In confirmation of our earlier conversations on the telephone concerning your project submitted to the competition held with the working title *Nyilván*, I would like to let you know the following.

The board did not consider your submission feasible and cannot support an attempt at its realization with either the name or the infrastructure of the Soros Foundation.

However, the interest of the board has been aroused by the problematics of the submitted plan and we would like to request you to submit an extensive piece of writing, in which the aesthetic, philosophical and social thoughts behind the project could be explicated in detail. This piece of writing would be published as your contribution to the catalogue documenting the artistic matifestation.

Please let us know by return of post whether the conditions proposed by the board are acceptable for you and if not, what other form of participation seems practicable to you.

Best regards,

Suzy Mészöly
Director

To this we only make a blazé addition of the obvious: whether the project is feasible or not, is a question outside the competence of the Foundation and one that can only be answered if an attempt is made to realize it. Naturally, IPUT was going to create its work on its own and asked for no nominal or infra-structural support, including the services of seers, of the Foundation.

On the occasion of another phone call the PC asked what title IPUT wishes to be represented by on the poster of POLYPHONY. The telephone operator (who, in spite of the most definite interdiction of the International Gray Cross committee of IPUT, is still chatting from the bathtub), insisting on the facts, said he didn't understand the question, since the project submitted at the specific request of the Foundation had already been rejected. The PC, weaving the Logical Nonsense Spiderweb of Irreality, was taken aback and announced that although the work of art would not be realized, the project and the related IPUT commentary will be published in the documentation of the event and therefore IPUT will be represented on the poster of POLYPHONY. Thereupon the telephone operator, yet again insisting on the facts, proposed the following:

International Parallel Union of Telecommunications
ART STRIKE 1990–93

The scratching of a pencil at the other end of the line echoed in the bathroom.

The deal was made.

Autumn arrived. The pink poster was finalized. When the dispatcher of IPUT, Tamás St. Auby, noticed that IPUT was not represented on it, the following conversation transpired between him and the PC during an encounter at the grove:

St. Auby: "Why haven't you put on the poster what we agreed on?"

PC: "Because the Eperjesi's weren't put on either."

St. A: "Who are the Eperjesi's?"

PC: "Well, the Várnagy's".

St. A: "So, what we agreed on was not put on the poster because the Várnagy's weren't put on it either. I don't see the connection."

PC: "Well, they haven't done anything either!"

(At this point the dispatcher adopted the Eperjesi's, or rather the Várnagy's into Art Strike 1990-93.)

Three days later an immensely successful direct democratic international conference, organized by the Foreign Artists' Damp Studio, FADS, entitled "The Fine Arts from Impressionism to Sponsorism and the Art Strike 1990-93 as Reflected in Gen. III, 1-24." was held. Here are some details of the recorded speeches with simultaneous interpreting:

(...)

A well-known Swedish manager: "Sponsorism, as we all know, is a rather complex trend, which requires versatility of an artist. As a drafter of applications, he must have the talent of a writer. The knowledge of psychology should not be lacking, either. He mustn't ever write by hand unless he has an absolutely legible and captivating calligraphy. We can no longer recommend the use of a typewriter, either. He should purchase a computer. He must be an expert of the sophisticated rules of the etiquette. He should have the knack of clothes and fashion: he must combine his worn-out garments skillfully, so that – when in the slippery perfume-bathed marbled corridors and anterooms of cultural departments of the ministries or banks – he may be encouraged by the reassuring smile of secretaries to have enough strength for the fatal minutes of meeting the head of department. He must attain the verbal skills of a master of ceremonies, preferably in several languages. He should be serious, yet have a sense of humour. The expression of his request must be faultless, clear and precise. He must know where the limit is. His argumentation must be persuasive, flexibly adapted in order to be adequate for the circumstances. The look in his eyes must reflect self-confidence and trust, respect and love for the sponsor. His teeth should be in good condition, his nails clean, himself clean-shaven and should he have a beard, it is to be romantically trimmed. If the artist is a woman, her appearance, clothing and make-up should point far beyond her own narrow limits. She should surprise her sponsor with the broad horizon of feminine art, take him away to unseen dimensions through the enchantment of the imagination and fantasy. She should promise and do whatever her sponsor asks her to. It could best be said in our international culture, with a timely allusion to the Japanese economic miracle, that she should act as a *gesha* and begin an either occasional or permanent liaison with her sponsor or his subordinates. Isn't this the most beautiful function of the woman artist, after all? (*a merry murmur of agreement from right and left; a rotten egg from the balcony*) The artist should be familiar with the various strata of society. He should know the news about the lower and upper classes so that his sponsor can feel that he can count on him as an informer, as well. The artist should read the sponsor's thoughts, see into his soul and spy out his taste. His request should not be governed by his own subjective mania, but rather by the sponsor's objective interest. As a matter of fact, the artist's request should define the yet unconscious desire of the sponsor, but it should at least complement it in a way harmonically pleasing the senses. He should never say no, never do anything the sponsor might find disagreeable or irritating or what the sponsor does not understand. Instead of insisting on his conception, the artist should be accommodating, flexible and willing to help. He shouldn't make irreversible proposals and must accept the corrections, requests, ideas and orders of the sponsor most obligingly. He should consider his potential sponsor a fellow artist and an equal. He mustn't ever be in the way. His gait and gestures must be those of a man moving towards success. At the audience his face should always be turned towards the light – even if it burns his eyes – so that the sponsor may see him well. And when he kneels down in front of the sponsor and reaches out for the envelope, he should say quietly but clearly several times in a state of emotional turmoil: „Thank you, Sir. Thank you ever so much.” (*applause from left and right; whistles from above*)

An unknown young Hungarian artist: "Well, it's best to employ a secretary, a sort of artistic manager, who nowadays, at this stage of progress could be a graduate of the relevant institutions of higher education and who could take care of the sponsor-hunting for the artist in a professional way for commission.

Every normal older artist has already employed one of them and those who have not will never catch up in the competition of the free market." ("yes!", "clever!" – shouts from left and right; "careerist!", "traitor!", "bureaucratic kitschmaker!" – shouts from above)

A well-known French art historian: "Although 'omnis determinatio est negatio', art is a material ornament. See: Martini, Michelangelo, Manet, Malevich, Modigliani, Maurer, Deim. In other cases it is a mental ornament. See: Daumier, Duchamp, De Kooning, Dali, Disney, Derkovits, Major. In terms of cultural anthropology ornament is a decoration matrix realized in the dual field of material dynamisms and demonic models, which can be measured diphylethically. Consequently, the artist applying for financial support must know that support can only be won by a plan, by which the sponsor's fear of interest is not hurt, but adorned and, what's more, effectuated. It is an ontological absurdity to expect a sponsor to act counter to or without regard for his own interests. It is the tycoons, patrons, art dealers and ministries that dictate what art is. The world spirit is formed by them. An artist is only an artist when in symbiosis with the sponsor. A sponsor is what he is, even without the artist. But the artist without the sponsor is a cipher. Sponsorism is the pragmatist mutation of Darwinist positivism. Sponsorism is the trend of the sponsors, the intellectual movement of the sponsors. Sponsorism is the post-modern cultural revolution." ("learned!", "true!", "cultured!", – shouts from left and right; "senile slave!", "decrepit demagogue!" – shouts from above)

A homeless anti-sponsorist: "Why all this fuss? Wouldn't it be simpler for both sponsors and artists if the sponsors themselves produced the works of art which suit their interests? If they are so fond of art, that is. The pharaoh did not only pay for the stone and paint, but rewarded everyone contributing to the building of the pyramid according to their rank. He even provided the slaves with food, clothes and shelter. Did the pope only pay for mortar, scaffolds and paint when he had murals painted? The Sponsorist self-advertising institutions are thriving over the heads of exploited, starving artists. Sponsorism shapes the world in its own image. It is only the economic and legal independence of culture that can provide a freedom for culture. The freedom of culture can guarantee a free and cultured economy and a free and cultured law. ("occultist swindler!", "charlatan mystic!" – shouts from left and right; "autonomy! autonomy!" – shouts from above) Down with Sponsorism! The minimum subsistence level is due to all! A monthly fixed salary for all artists! ("parasites! parasites!" – shouts from left and right; "a fixed salary! fixed salary!" – shouts from above) By the restructuring of the only destructive budget, namely the military budget, by abolishing the army, billions and billions could be given to the pensioners, mothers, institutions of health and culture, to the unemployed, the homeless, the disabled and the artists! Down with the scientific counter-revolution! Down with armament, down with the army! Enough of the consumption



A hontalan anti-szponzorista
és Bakos Gábor operatőr
részlet a videofelvételből,
video: Szegedy-Maszák Zoltán

The homeless anti-sponsorist
and Gábor Bakos cameraman
print from the video-tape,
video: Zoltán Szegedy-Maszák

of the forbidden! Enough of overconsumption! Enough of the original sin! Enough of punishment: the temptation to overconsume, the subordination of women, enough of work and death! We want amnesty! Long live the Strike! Long live the minimum subsistence level!" (*confused whispering, then fits of anger from left and right; "strike! strike!" – shouts and 24 Bibles from above*)

A well-known Pomeranian military officer (*interrupts*): "Grape shot fire for the pacifists!" (*"shoot them! shoot them!" – shouts from left and right; "boo! Ubu! boo!" – shouts from above*)

A well-known German journalist: "First of all, I have to assure the artists that I do understand their demands. But they also have to understand something. Artists, just like everybody else, must prove their talent. Becoming an artist is not attainable for all, just like becoming a miner, a chemist, a railwayman, a waiter, a journalist or an astronomer is not within everyone's reach either. Everybody has to take every possible opportunity to show off their talent. Once they have cleverly gained a place under the sun, once they're famous, they will naturally have both wealth and power. (*"exactly, like us!" – shouts from left and right; "we don't want it!", "regular salaries!", "subsistence level!" – shouts from above*) Society is not a charitable institution. It has a framework embedded in space and time and in *Geworfenheit**. And what about natural selection? Is that suddenly invalid? (*"no! no!", "long live Darwin!" – shouts from left and right; "invalid! invalid!", "long live artificial mutation!", "long live IPUT!" – shouts from above*) That which can either make you great or teach you a lesson. Unfortunately living-space is not a place to play. Like it or not, everybody has to count with the laws of the second nature, the market. Man is no god. The big fish eats the small fish. We have to face it: Utopia, however pretty it can be, doesn't count with the facts. Moreover, it can be socially dangerous, because it diverts the attention from the real problems. Sponsorism is one of the means of the struggle for being. A subsistence level for all? No way. Where would that lead? No, ladies and gentlemen. The devil take the hindmost." (*"take them!, take them!" – shouts from left and right; "nazi!", "commie!" – shouts from above*)

A well-known Hungarian artist: "For instance, in the filthy office rooms of a bankrupt factory in Hamburg, Reunited Germany, on December 7, 1993 an exhibition will be opened. This exhibition, in which more than fifty Hungarian artists participate, will be held on the occasion of a series of events which will globally present current Near Eastern European art for the first time. The poor and unselfish organizers of the exhibition, who naturally yet again work out of sheer enthusiasm and who, among other things, have put together the first six issues of the journal *Epigon* by plenty of thorough work, managed to get a



Dulakodás
részlet a biztonsági kamerán
keresztül rögzített felvétélből

Scuffle
print from the surveillance TV

* (Germ.) the state of being thrown into existence

few pennies by begging, so that the pitiful catalogue advertising the exhibition and the charitable institutions could be produced. The sponsors only pay for the travel expenses of few artists. And even that for the purpose of having some people who would haul out the works of those unable to go for lack of money and put together the exhibition out of sheer enthusiasm in praise of the sponsoring hypocritical states. They travel in a crowded semi-wrecked minivan, sleep in grubby sleeping bags in the corners of exhibition rooms with no bathroom for a week, while there is work to be done. They do not get any pay for this, not even pocket money.* They have to cover all their expenses. While the timeserving bureaucrats in infernal offices bag high salaries, benefits, honoraria, bonuses, rewards, severance pay and prizes for their services from the mafia states which spent the embezzled minimum subsistence level of the people of the earth on the lethal operations known as the history of mankind they spend hundreds of billions of dollars extorted in taxes on their armies so that the massacre can continue.” (“passed in legislation!” – shout from the right; “pathetic slander!” – shout from the left; scuffle in the middle; “what a stench!”, “subsistence level!”, “strike!” – shouts from above)

The well-known military officer (interrupts): “Excellent! Their heroic passion is irrepressible! Their love of art is insatiable! Bent double, crawling, without food and drink, through thick and thin, over hill and dale they fanatically spread the name of culture to the wide world! For free! Very well! The Spartan way! The artist must be a soldier! Let him get on as he can! Aesthetics is equal to ethics to the last bullet! Good sons, forward for beauty! Long live the army!” (“long live the army!” – shouts from left and right; “down with the army!”, “subsistence level!”, “strike!” – shouts from above)

A well-known Swiss sponsor from the Ministry of the Interior: “Strike? Ridiculous. It’s well known that art is not needed. Art is superfluous, a luxury. Especially in an economic crisis like this. Art is nothing but the international conspiracy of genetically aberrant parasites. We sponsors support the silly gang so that they keep their mouths shut. So that they don’t whine and rebell too close to home. As of now, there aren’t enough free beds in the insane asylums within our homeland for their compulsory treatment. We pet them, give them fame, give them dinner, they are wallowing in a shower of prizes, they travel, have exhibitions, women, cocktails, they swim under palm trees, they are all over the coloured mass media – and in the meantime they are sucking the Ministry and the state dry. The government works beyond its strength and is selflessly generous in giving support beyond its means. Strike? Art is a hobby. Let them do it in their spare time. Nobody asked them to be artistic. And there are many who envy us even the little benefit that we had as a tax relief passed in the democratic parliament in exchange for our money wasted on culture. I am a taxpaying citizen myself. We, we who work on the market day and night, we are sustaining this pack of do-nothings. How much longer will this unshamed idle way of life last? Strike? All the better. We are fed up with troublemakers operating under the mask of art. Cadgers, idlers, sponges, demand makers, thieves, artists, presumptuous pitiful painters, Pinocchios, Pythagorases, Pindars, Pisanos, Piero della Francescas, Piranesis, Pisanellos, Piccinis, Piscators, Pirandellos, Pissaros, Pitoëffs, Picassos, Pilinszkys, Picabias, Punchinellos, Parasites, Pacifists, Parrasioses, Paolo Venezianos, Pachers, Palmas, Parmesanos, Palladios, Palestrinas, Pachecos, Pascals, Parrocelles, Paisiellos, Paganinis, Pajous, Palamases, Padarewskis, Panzinis, Pabstes, Pagnols, Pasternaks, Paustovskis, Pa Kins, Paveses, Pazes, Parkers, Pasolinis, Parents, Paiks, Panés, Pacsikas, Pranksters, Pulcis, Pourbus, Poussins, Purcells, Pushkins, Puccinis, Pudovkins, Pognis, Poulencs, Pousseurs, Pounds, out with you on the market!” (“pow, pow, pow!”, “yes!”, “right!”, “bravo!” – shouts from left and right; “militarist, mercantilist maffia!”, “get out of the temple!”, “strike!” – shouts and 64 rotten eggs wrapped in Gen. III, 1-24. from above)

The 5th dispatcher of IPUT: “Art Strike 1990-93 cannot be banned, cannot be suppressed, cannot be silenced, cannot be stopped, cannot be broken, cannot be appropriated, cannot be circumvented, cannot be incorporated, cannot be abolished, cannot be liquidated, because the strike is above of all. The strike continues and – incessantly reaching its goal – wins forever.” (“CIA!”, “KGB!” – shouts from left and right; “hallelujah! hallelujah!” – shouts from above)

The IPUT choir is singing on the balcony:

The Nature disappeared –

The Art strikes –

The People are Starving –

*The Life declines –***

* Later on a German sponsor, who was going to vomit from the spectacle, in his shame offered

** IPUT: Art Strike anthem, 1981 (original English text)

One third of the participants of the conference endorsed the 1981 Geneva Strike Dogma*:

GRÈVE DE L'ART

(Art Strike)

1.	CONTRE LE CHATIMENT DE DIEU (against divine punishment)	POUR L'IMMORTALITÉ CORPOREL (for the immortality of the body)**
2.	CONTRE L'ALIENATION PAR LE TRAVAIL (against alienation by work)	POUR LE NIVEAU DE SUBSISTENCE MINIMUM (for the minimum subsistence)
3.	CONTRE LE TRAVAIL SOUS-ESTIMÉ (against underestimated work)	POUR LE RESPECT (for the respect)
4.	CONTRE LE TRAVAIL NON-REMUNÉRÉ (against underpaid work)	POUR L'ARGENT (for money)

Philippe Deléglise (CH), Spalding Gray (USA), Zimmerlova (I), Szegedy-Maszák Zoltán (H), Joao Burle (BR/CH), Luce Fierens (B), Baranyay András (H), Ruth Wolf (D), Fitz Péter (H), G. Rivon Stürler (CH), LeRoy Neiman (USA), Chris Straetling (B), Zimmermann Zsolt (H), Kieth Donovan (CAN), Hámos Gusztáv (D), David Zack (USA), Maurer Dóra (A/H), Guy Bleus (B), Véréne Grémaud (CH), A.S.A – Boris Nieslony (D), Dolores Hanks (USA), Haraszty István (H), Anne-Marie Weber (CH), Farkas Gábor (H), Sherri Hay (CAN), Bruno Sutter (CH), Henry Flynt (USA), El-Hassan Róza (H), McTarruc (CH), Székárosi Endre (H), Clemente Padin (U), Kovács Árpád (H), Félix Plattner (CH), fe Lugossy László (H), Guerrilla Art Action Group /GAAG/ (USA), Csörgő Attila (H), Ph. Billé (F), Gábor Altorjay (D), Igor Lazin (ex-YU), Orbán Beatrix (H), Patrick Weidmann (CH), Diana Kingsley (USA), Florian Cramer (D), Art Strike Action Committee /ASAC/ (USA), Peternák Miklós (H), Claude Degueldre (CH), Bernát András (H), Krasztev Péter (BG/H), Tóth Eszter (H), Pierre-André Ferrand (CH), Jovánovics György (H), Gustav Metzger (UK), Veszely Beáta (H), Marcel Stüssi (CH), Edith Valladao Ackerman Gautier Staub (USA/CH), Maria Lavman-Vető János (DK-H), Jean-Damien Fleury (CH), Veress Zsolt (H), Lydia Rebiha (CH), Kamondi Zoltán (H), Temporary Art Strike Failure Committee (B), Szombathy Bálint (ex-YU), H.R. Fricker (CH), Szarka Péter (H), Johan van Geluwe (B), Földényi F. László (H), Stephane Huitmer (CH), IPUT (ON), Christoph Scholl (D), Konkoly Gyula (H), Jean-François Zehnder (CH), Fehér Márta (H), Etienne Descloux (CH), Pereszlényi Roland (NL/H), Miss Conception (USA), Gál András (H), Anne Patry (CH), Eperjesi Ágnes (H), Roland Pellarin (CH), Lugosi Lugo László (H), Bernard Giossi (I), Várnai Gyula (H), Günther Ruch (CH), Gáyor Tibor (A/H), Ka Moser (CH), Bolyki László (H), H. Cbst (B), Gellai Dóra (H), Szili István (H), Bernardo Zavattini (USA), Michel Kocher (CH), Ambrus Attila (H), Anne Sauser-Hall (CH), Gerhes Gábor (H), Maurice Vouga (F), Tamas St. Auby (CH), Pat Treyer (CH), Beöthy Balázs (H), Nicole Weyer (CH), Halász Péter (USA), Michael Leigh (UK), Dr. Máriás Béla (ex-YU), René Züch (CH), Tatai Erzsébet (H), László Bene (E), Szőke Annamária (H), Juppiter-Larsen (UK), Hajdu Kinga (H), Luc Joly (CH), Kozma Gy. Uri (ISR), Mark Pawson (UK), Nemes Csaba (H), Tóth Gábor (H), Peter W. Kaufmann (CH), Pármitzky Mihály (H), Ben Vautier (F), Maria Walther (CH), Hajdu István (H), Eliane Laubscher (CH), Mediterranean Art Strike Committee /MASC/ – Eleni Taxidu (GR/H), Beke László (H), Aaron Noble (USA), Pauer Gyula (H), Johan Conservator (B), Frankl Aljona (H), Joseph Farine (CH), Pacsika Rudolf (H), Annick Doherty (CH), Mark Bloch (USA), Douglas Beer (CH), Beáta Széchy (USA), Filippo di Sambuy (I), Bakos Gábor (H), ef Zámbo István (H), Jean Ferrault (F), Jovánovics Tamás (H), Scott MacLeod (USA), Kiss Katalin (H), John Armleder (CH), Patrick Lucchini (CH), Claude Rychner (CH), Párta Vera (BR), International Society for the Liquidation of Art (UK), Deli Ágnes (H), Till Attila (H), Boris Karloff (UK), Keserü Katalin (H), Georg Winter (D), Szépfalvi Ágnes (H), Stewart Home (UK), Kósa János (H), Isabel Polar (V), Michel Ritter (CH), Várnagy Tibor (H), Katja Pratschke (D), Gödrös Frigyes (H), René Aeberhard (CH), Seres Szilvia (H), Bada Tibi (ex-YU), Kuchta (CH), Tony Morgan (UK), Kemény György (H), eike (D), Bánföldi Zoltán (H), Walter Hollinetz (A), Köteles László (H), Vernessa Riley-Foelix (CH), Komoróczy Tamás (H), LLoyd Dunn (USA), Frédéric Steinmann (A), Pápai Miklós (H), Körner Éva (H), Patricia Jacomella Bonola (CH), Steve Perkins (USA), Adèle Eisenstein (USA)

* IPUT joined Art Strike 1990–93 with the 1981 Geneva Strike Dogma.

** The original version: "For Creation". The new version expresses our aim more precisely.

IPUT declares:

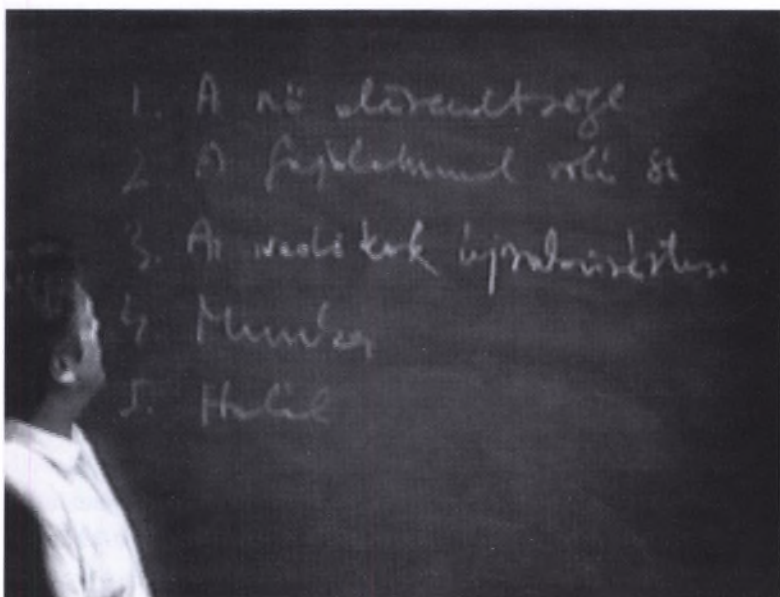
Sponsorism is a trend determined by the existing power's economic and legal interests and is doomed to failure, because it does not acknowledge the autonomy of culture.

IPUT, as the mythic opponent of Genesis III, 1-24. and according to 2. article of the IPUT constitution holds itself responsible for both the emergence and the future fall of Sponsorism.

IPUT, emphasizing a crucial aspect of the Art Strike 1990–93, the character of self-punishment, indefinitely prolongs the strike, which could otherwise be suspended on December 31, 1993 and thus continues to exclude itself from the conventional forms of artistic activities as a retribution for its responsibility for the emergence of Sponsorism and as means of furthering the inevitable fall of Sponsorism.

"Overcome your enemy through your own suffering and suffer with joy!" (Mahatma Gandhi)

Asha!



Egy előadás a konferencián:

1. A nő alárendeltsége
2. A fájdalommal való szülés
3. Az ivadékok újrakisértése
4. Munka
5. Halál

részlet a videofelvételből, video: Glatz László

One of the lectures of the conference:

1. The submission of women
2. The painful delivery
3. The progenies' continual temptation
4. Work
5. Death

print from the video-tape, video: László Glatz

Postscript: at the "Second Contemporary Hungarian Epigon Exhibition" in Hamburg, which was mentioned at the conference, in a seeming result of the old-fashioned "divide and rule!" tactics of Sponsorism, which had been well practised in the pseudo-Communist era, a group of hooligans wearing artists' clothes who had been hired to intimidate the participants of the Art Strike 1990–93 led by IPUT, prevented the display of the joint work of Miklós Erdély, György Jovánovics and János Major (János Major's Coat, 1973). Then, having surrounded, bullied ("drink, you idiot, drink with us!") and mocked ("they want to know why you are so melancholic?!") the 5th dispatcher, they destroyed IPUT's Neo-Socialist-Realist mirror, in which the general situation – far surpassing Professor György Lukács – was reflected as aponia eternale.

Vera Párta, IPUT archivist
New York, Fall 1993



VALCZ Gábor, SZIGETI Tamás, LÓDI Csaba

Cím nélkül

hely-specifikus installáció

Budapest, Szalag u. 20. alatti üres telek

1993. november 19.

Állítom, hogy átmeneti lények vagyunk:

a vízre már nem, az égboltra még nem vagyunk alkalmasak.

A torony, ami épül, próbálkozás az ég felé,

a barlang pedig hallátunk elmúlt emlékeit oldja.

Naivitásunk apró olajfoltok szennyeznek.

A munka két részből áll: a dombon épült fóliasátorból és az alatta elhelyezkedő pincéből. A fóliasátorban, mely toronyszerűen rajzolódik a Várhegy égboltjára, Valcz Gábor egy már megvalósult munkáját helyezzük el: a to-

Untitled

site-specific installation

Abandoned block of land, 20 Szalag Street, Budapest

November 19, 1993

I assert we are transitional beings:

no longer fit for the water not yet fit for the sky.

The tower built is a probe towards the sky

and the cave is melting the memories of our being as fish.

Our naivety is polluted by tiny oil-stains.

The work consists of two parts: the polythene tent built on the hill and the cellar situated below it. In the polythene tent which looks like a tower in the sky above Várhegy is placed an already realized work of Gábor Valcz:

rony tetejéről lelógó pálcán madártollak vége érinti egy üveglap színét, melyen vékony fáradt olaj réteg úszik és alulról reflektor világítja meg. Az üvegről csak akkor szakad fel a fény, ha valaki a pálcát elmozdítja.

Szürke kövek mögül hússzínű szárnyak olaj-szivárványon szállnak Pest és Buda között.

A pince-installációban kádak, halak, fehér fények szerepelnek; a fürdés, a folyó, a megmártózás hangjai és képei. Eleven kapcsolat, széles ezüstsugár víz és ember között: fürdés tóban, kádban, pocsolyák színén. Közösen a madarakkal. Meg közösen a halakkal is.

Munkánk tehát kapcsolatkeresés víz és part közt. Mindez persze már nem egészen ártatlan: sok helyen olajcseppek szennyeznek.

the ends of the bird-feathers hanging from the top of the tower touch the color of a plate of glass, on which a thin layer of oil is floating and is lit from below by a searchlight. Light is discharged from the glass only when someone moves away the stick. From behind grey stones snow-colored wings are flying on an oil-rainbow between Pest and Buda. In the cellar-installation there are tubs, fish and white lights; the sound and visions of bathing, of the river and of dipping. Lively relation, wide silver stream between water and man: bathing in a lake, tub, puddles. Together with birds. And together with fish too.

So our work is a search for relations between water and bank, between sky and (black) earth. Certainly it is not altogether naive: on many places there are oil-drops.



Szigeti Tamás a pince külső helyiségében,
háttérben az installáció egy része

*Tamás Szigeti in the outer room
of the cellar, with a detail
of the installation in the background*

Valcz Gábor fényinstallációja
a pince belső helyiségében

*The light installation of Gábor Valcz
in the inner room of the cellar*

Az üres telek és a romos pince bejárata
A Dunából kifogott halak a pince padlóján

*The empty lot and the entrance
of the ruined cellar*
Fish from the Danube on the cellar floor



Részlet az installációból

A detail of the installation



VÁRNAI Gyula

Agitátor

akusztikus installáció

Budapest,

Rottenbiller utca Damjanich utca sarka

1993. november 19. 12 – 14.30-ig

Agitator

acoustic installation

*At the corner of Rottenbiller and Damjanich Streets,
Budapest*

12 – 2:30 p.m. November 19, 1993

A magnót állványra helyezem és 1–2 méteres távolságra egy utcai tereptárgy, a kereszteződésben található egyik fa mellé állítom.

A szerkezet az utcai zajokat, hangtörténéseket hivatott rögzíteni, tehát miután összeszereltem a berendezést, a mikrofonokat minél távolabb egymástól az utcára állítom.

Összeragasztott végtelenített szalagot fűzök a magnóra úgy, hogy az átérje a fa törzsét is, majd egy alumínium fóliadarabbal letakarom a magnó törlőfejét. Ezzel a két művelettel elérem, hogy az instrumentum elméletileg végtelen mennyiségű hanginformációt rögzítsen és tároljon.

Az erősítő és a két hangfal az esemény nyomkövethetőségét szolgálja.

A cselekménynek tehát két szereplője van:

1. A hangrögzítő szerkezet, mely a megőrzésre, az idő befagyasztására tesz kísérletet, valamint

2. a tereptárgy, amely a szerkezet ellen dolgozik, ugyanis helyzetéből és tulajdonságából adódóan a magnószalag hangrögzítő felületét addig koptatja, míg az el nem tűnik.

Az esemény végét a szerkezet elhallgatása jelzi, vagyis a múlt reprodukálhatatlansága és a jövő dokumentálhatatlansága.

Várnai Gyula
az akusztikus installáció mikrofonjánál
(háttérben az elektromos áramot biztosító
FKSE irodája)

Gyula Várnai
at the microphone of the acoustic installation
(with the office of Studio of Young Artists
in the background, providing the electricity)



Description of the event: I put the tape-recorder on a frame and placed it next to a street-landmark, a tree at the corner, some feet away.

The machine is to record the street-noises and audible events. After constructing it, I put the microphones on the street, as far from one another as possible.

I put a tape glued together, so as to make it infinite, into the tape-recorder in a way that it also spanned the tree trunk, then I covered the erasing head of the tape-recorder with aluminum foil. Through these two operations, in principle the instrument is able to record and store an infinite amount of information.

The role of the amplifier and the two sound panels is to make it easy to follow the events.

So the plot involves two characters:

1. The tape-recorder, seeking to preserve and to freeze time, and

2. The landmark, working against the tape-recorder since, due to its position and features, it is wearing off the surface of the tape until it disappears.

The end of the event is indicated by the silencing of the tape-recorder, that is, the non-reproducibility of the past and the impossibility to document the future.

Az installáció az utcán működés közben.
A fa, mellette elhelyezett erősítő, és
a magnó a végtelenített szalaggal, amely
körülöleli a fa törzsét. A fa a japánakácnak
az a változata, amelyik a legellenállóbb
a város szennyezett levegőjével szemben.

*The active installation in the street.
The tree, the amplifier next to it and the
tape-recorder with the looped tape that
embraces the trunk of the tree. The tree is
the kind of Japanese acacia that is the most
resistant to the polluted air of the city.*





Agitátor
 akusztikus installáció
 1 db orsós magnó, 2 db mikrofon, erősítő, 2 db hangfal,
 állványok, kábelek, magnószalag, utcazaj

Agitator
 acoustic installation
 1 reel-to-reel tape-recorder, 2 microphones, amplifier, 2 loudspeakers,
 stands, cables, tape, street noise

Szimpozion / *Symposium*

POLIFÓNIA Szimpozion **Francia Intézet – Budapest**

1993. december 4.

Résztevők:

Kim Levin (bevezető előadás), kurátor
művészeti kritikus a Village Voice-nál, New York
Andrási Gábor, művészettörténész, Óbudai Társaskör, Budapest
Beke László, művészettörténész, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
Bencsik Barnabás, képzőművészeti program-koordinátor, SCCA – Budapest
Czeglédy Nina, videoművész, kurátor és művészeti kritikus
El-Hassan Róza, képzőművész, Budapest
Galántai György, képzőművész, igazgató, Artpool, Budapest
György Péter, esztéta, ELTE, Budapest
Hans Knoll, galériás, Knoll Galéria, Budapest – Bécs
Jerger Krisztina, kurátor, Műcsarnok, Budapest
Jovánovics György, képzőművész, tanár,
Magyar Képzőművészeti Főiskola, Budapest
Keserű Katalin, igazgató, Műcsarnok, Budapest
Mészöly Suzanne, igazgató, SCCA – Budapest
Néray Katalin, igazgató, Ludwig Múzeum, Budapest
Pataki Gábor, igazgatóhelyettes, MTA Művészettörténeti Intézet, Budapest
Sükösd Miklós, szociológus, Harvard University, USA
Szántó András, szociológus, Columbia University, USA
Várnagy Tibor, képzőművész, Liget Galéria vezetője, Budapest
A POLIFÓNIA-n részt vett művészek a helyszínen
A POLIFÓNIA-n részt vett művészek Hamburgból, video-telefonon keresztül:
Beöthy Balázs, St. Auby (Szentjőby) Tamás, Sugár János

POLYPHONY Symposium **Institut Français en Hongrie – Budapest** December 4, 1993

Symposium Participants:

Kim Levin (keynote speech), freelance curator
and art critic at the Village Voice newspaper, New York
Gábor Andrási, art historian, Óbuda Club, Budapest
László Beke, chief curator, Hungarian National Gallery, Budapest
Barnabás Bencsik, visual arts program coordinator, SCCA – Budapest
Nina Czeglédy, video artist, video curator and critic
Róza El-Hassan, artist, Budapest
György Galántai, artist, director Artpool, Budapest
Péter György, professor of aesthetics,
ELTE University of Sciences, Budapest
Hans Knoll, gallery director, Budapest and Vienna
Krisztina Jerger, curator, Műcsarnok, Budapest
György Jovánovics, artist, professor,
Hungarian Academy of Fine Arts, Budapest
Katalin Keserű, director, Műcsarnok, Budapest
Suzanne Mészöly, director, SCCA – Budapest
Katalin Néray, director, Ludwig Museum, Budapest
Gábor Pataki, assistant director,
MTA Institute for Art Historical Research, Budapest
Miklós Sükösd, sociologist, Harvard University, U.S.A.
András Szántó, sociologist, Columbia University, U.S.A.
Tibor Várnagy, artist, director, Liget Gallery, Budapest
POLYPHONY Artists in Budapest
POLYPHONY artists in Hamburg, via video-phone connection:
Balázs Beöthy, Tamás St.Auby (Szentjőby), János Sugár

Program

1. Diavetítéses előadás / *Slide presentation*

Kim Levin: Multikulturalizmus a kortárs amerikai művészetben /
Multiculturalism in Contemporary American Art

2. Diavetítéses előadás / *Slide presentation*

Szántó András: Művészet az utcán – A New York-i 42. utcai project /
Art on the Street – the 42nd Street Project

1. Panel

POLIFÓNIA post festa / *POLYPHONY Post Festa*

Résztvevők / *Participants*

a SCCA – Budapest kuratóriumának tagjai /

SCCA – Budapest board members

Andrási Gábor, Jerger Krisztina, Suzanne Mészöly,

Néray Katalin, Pataki Gábor

A kiállítás szervezője / *Exhibition organizer*

Bencsik Barnabás

A kiállításon részt vett művészek a helyszínen /

POLYPHONY Artists in Budapest

A kiállításon részt vett művészek Hamburgból video-telefonon keresztül /

POLYPHONY Artists in Hamburg via video-phone connection

Beöthy Balázs, St. Auby Tamás, Sugár János

2. Panel

A művész szerepe napjainkban Magyarországon /
The Role of the Artist in Present-day Hungary

Moderátor / *Moderator*

György Péter

Résztvevők / *Participants*

El-Hassan Róza, Galántai György, Jovánovics György,

Keserü Katalin, Hans Knoll, Várnagy Tibor

3. Panel

A társadalmi problémákkal foglalkozó művek létjogosultsága /
The Viability of Issue-based Works

Moderátor / *Moderator*

Szántó András

Résztvevők / *Participants*

Beke László, Kim Levin, Néray Katalin, Sükösd Miklós

A POLIFÓNIA Szimpozion jegyzőkönyve Részletek

1. Panel

POLIFÓNIA post festa

Résztevők

Az SCCA kuratóriuma:

Andrási Gábor (A. G.)

Jerger Krisztina (J. K.)

Néray Katalin (N. K.)

Pataki Gábor (P. G.)

A POLIFÓNIA kurátora:

Mészöly Suzanne (M. S.)

A POLIFÓNIA szervezője:

Bencsik Barnabás (B. B.)

A kiállításon részt vett művészek a helyszínen, és néhányan élő telekommunikációs kapcsolat révén Hamburgból: Beöthy Balázs, St. Auby (Szentjóby) Tamás, Sugár János

Néray Katalin: Azok kedvéért, akik nem ismerik ezeknek a kiállításoknak a történetét, talán érdemes annyit elmondani, hogy ez volt az ötödik kiállítás, amelyikben így vagy úgy, a Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központ érdekelve volt. Az első két kiállítás, igazából nem önálló kezdeményezésen alapult. Az alapítvány már létező kiállításokra vagy díjat osztott ki, vagy hozzájárult a költségekhez. Az első, az a nagy textil kiállítás volt, az *Eleven textil*, a második a *Más-kép – Kísérleti fotográfia* az Ernst Múzeumban. A harmadik volt az első olyan kiállítás, amit már a Központ szervezett és amelyik egy önálló koncepción alapult, *Architektonikus gondolkodás ma* volt a címe. A negyedik volt a *Sub Voce*, videoinstallációs kiállítás, és ez az idejé az ötödik.

Amikor idén arról próbáltunk dönteni, hogy mit is kellene csinálnunk, bevallhatom, hogy elég nagy bajban voltunk. Azt hiszem, mindenki érzé-

keli egy kicsit azt az intellektuális vákumot, ami a magyar kultúrában volt, van, de remélem, hogy már nem lesz sokáig. Szóval meglehetősen nehéz volt egy olyan témát találni – az egyébként úgyis agyonpolitizált közéletben –, amiről úgy gondoltuk, hogy valami kisülhet belőle. És pontosan azért, mert minden más szférában annyira jelen van a politika, ám úgy vettük észre, hogy a képzőművészetben aránylag kevésbé. Azt reméltük, hogy ha egy ilyen témát adunk meg, és nem politikáról, hanem a társadalmi tudatosságról lesz szó, az érdekelni fogja a művészeket. Mindenképpen a társadalmi kérdések irányában elkötelezett vagy azokkal egyáltalán foglalkozó művészetet próbáltunk életrekelteni. Először nagyon úgy tűnt, hogy reménytelen vállalkozás lesz, mert hogy az időzítés sem volt a legszerencsésebb – a nyár, meg sok minden. Kezdetben ugyanis, a jelentkezések elég lassan jöttek be, de aztán később – a pályázati kiírás második változata után¹ – megélni a dolog, és így végül is sikerült kiválasztanunk huszonkilenc projektet a hetvenből, amiről úgy gondoltuk a beküldött dokumentáció alapján, hogy érdekes lehet. Próbáltunk szigorúak is lenni és tényleg úgy láttuk, hogy ezek a legjobb gondolatok. Nagyon nehéz persze még akár egy korrekt és esetleg irodalmian előadott dokumentációból is megítélni a végeredményt. Arról nem is beszélve, hogy az egész kiállítás megvalósítása rendkívüli módon függött – mint ez később kiderült – a társadalmi közegetől, a hivatalok bürokráciájától és minden egyéb körülménytől. De azt gondolom, hogy ez is volt a cél, és talán ezért is volt érdemes az egészet megcsinálni, hogy ezt a környezetet leteszteljük. A *42. utca projektről* halvány tudomásunk volt csak, és az egészet most láttam először, úgyhogy nem tudom, hogy azok az áthallások, amik felfedezhetők, azok mennyire tudatosak, de nem hiszem, hogy olyan nagyon. Bizonyos dolgok a levegőben vannak – és természetes, hogy vannak rokon vonások a művészek elképzelései között.

Az, hogy a megvalósult munkák végül is mennyire voltak láthatóak, vagy mennyire volt a társadalom számára az egész eseménysorozat interaktív... azt hiszem, ezért vagyunk itt, hogy ezt megbeszéljük. Nagyon sok kritika ért bennünket, mi magunkat is kritizáltuk és próbáltunk dűlőre jutni, hogy valóban jól csináltuk-e ezt, hogy így kellett volna-e, elérte-e a dolog a célját, egyáltalán, észrevette-e valaki, hogy mi történik a városban? Biztos volt olyan akció, ami feltűnt vagy amit meg is értettek, biztos volt jó néhány, ami elsikkadt, mert teljesen mindegy, hogy egy Barbie babát hirdetnek a busz oldalán vagy egy nehezen értelmezhető mondatot.² Ami nehezítette a művek megvalósulását, az egy csomó olyan körülmény, amire előre nem számíthattunk, illetve számítottunk bizonyos természetes bürokratikus akadályokra, de a valóság túltett ezeken. Ami egy projektben nagyon szépen hangzó, nagyon költői gondolatnak tűnt, arról – amikor a realizálásra került a sor – kiderült, hogy egyszerűen lehetetlen megvalósítani. Teszem azt, egy bíróságon krétakört húzni és ezzel ott a válni készülő házaspárokat elrettenteni a következményektől, mert egyszerűen a független magyar bíróságon nem lehet ilyen dolgokat megcsinálni.³ Nem azért, mert olyan nagy a szigorúság, hanem mert a törvényi szabályozás egyszerűen nem teszi lehetővé. Ezt csak mint példát hoztam fel, mint egy olyan projektet, amelyik tulajdonképpen koncepciójában létezik, de valójában másképp valósult meg. De természetesen több ilyen akadály is volt. Az I. kerületi projektek nagyrésze amiatt esett kútba, mert nem adtak engedélyt, illetve a végén olyan politikai felhangok keveredtek a dologba, ami senkinek nem jutott korábban eszébe és egyáltalán szándékunkban sem állt ezeket érinteni.⁴ Amennyiben ez mégis így történt, akkor lehet, hogy a dolog elérte a célját, mert ha nem is a művészi kvalitás által, de legalább ilyen módon sikerült a hivatalokat lázba hozni, hogyha a szélesebb közönséget talán nem is.

¹ Lásd Első és Második pályázati felhívás 18. o.

² Lásd Gerber Pál dokumentáció 134. o.

³ Lásd Eperjesi – Várnagy dokumentáció 129. o.

⁴ Lásd Valcz – Szigeti – Lódi dokumentáció 267. o.

Minutes of the POLYPHONY Symposium Extracts

Panel 1

POLYPHONY Post Festa

Participants:

*The Board members of the Soros Center
for Contemporary Arts:*

Gábor Andrási (G. A.)

Krisztina Jerger (K. J.)

Katalin Néray (K. N.)

Gábor Pataki (G. P.)

The curator of POLYPHONY:

Suzanne Mészöly (S. M.)

The organizer of POLYPHONY:

Barnabás Bencsik (B. B.)

*The artists participating in the exhibition, some of
them through live telecommunication from
Hamburg, Germany:*

Balázs Beöthy, Tamás St.Auby /Szentjóby/, János
Sugár

Katalin Néray: *For the sake of those who are not
familiar with the history of these exhibitions, I
think it would be worthwhile to mention that this
has been the fifth exhibition in which the Soros
Center for Contemporary Arts took an active part
in some way or another. The first two exhibitions
were not initiated by the Soros Center. The
Foundation offered awards or contributed to the
costs of already existing exhibitions. The first one
was a big textile exhibition, "Live textile"
("Eleven textil"), and the second was "Different-
View – Experimental Photography" ("Más-kép –
Kísérleti fotográfia") in the Ernst Museum. The
third exhibition was the first show organized inde-
pendently by the Center, and it was already based
on an individual concept. Its title was "Architect-
onic Visions Today" ("Architektonikus gondolko-*

*dás ma"). The fourth exhibition was "Svb Voce",
the video-installation show, and now POLYPHONY
is the fifth.*

*When we were trying to figure out what we
should do this year, I confess. We were in trouble.
I think all of us could sense the intellectual vacu-
um there is nowadays in Hungarian culture, but I
hope it won't be like that much longer. So, it was
rather difficult to find a topic – in a public life
which is over-politicized anyway – that we con-
sidered potentially productive. We thought that
politics is present in every sphere of life, but we
thought it was relatively less true in the case of
art. We hoped that if we chose this topic, and
instead of politics we talked about social aware-
ness, artists will get interested. We tried to moti-
vate artists to create issue-based art, or a kind of
art that at least deals with overall social issues.
First it seemed pretty much that it would be a
hopeless venture, because even the timing was
rather unfortunate – summer and everything. At*

*the beginning they were trickling in very slowly,
but later, after the second version of the call for
proposals was published¹, things became more
productive, so eventually, out of the seventy pro-
jects that had been submitted we could select
twenty-nine that we thought might be interesting
on the basis of their documentation. We tried to
be strict, and we really thought the ones we
selected were the best. Of course, it is very diffi-
cult to judge the final product, even on the basis
of an accurate documentation, at times presented
in a well-written manner. Not to mention the fact
that the realization of the entire exhibition
depends to a very great extent – as we came to
find out later – on the social environment, the
bureaucracy of the offices, and a whole range of
other circumstances. However, I think this was, in
effect, our purpose, and I think what made it
worthwhile was this testing of the environment.
We had only heard about the "42nd street project"
very vaguely, and it was just now that I myself*



Az 1. Panel résztvevői: Nina Czeglédy, Mészöly Suzanne,
Néray Katalin, Andrási Gábor, Pataki Gábor,
Jerger Krisztina, Bencsik Barnabás

The participants of Panel 1: Nina Czeglédy,
Suzanne Mészöly, Katalin Néray, Gábor Andrási,
Gábor Pataki, Krisztina Jerger, Barnabás Bencsik

¹ See First and Second version of Call for Proposals p. 18

Andrási Gábor: Azt tudom elmondani, hogy én mire gondoltam, amikor ez a tematika felmerült. Rögtön egy szó ötlött az eszembe – biztos ismerik, beavatott közönség előtt ülünk, mint ahogy már megszoktuk –, tehát Erdély *Optimista előadás* című írásában van az a bizonyos „illetékesség” fogalom.⁵ Hogy az ember illetékessége saját sorsa tekintetében kiterjed mindenre és ehhez az illetékességhez ragaszkodnia kell. Tehát, ami a létet érinti, akár közvetlenül, akár közvetve, arra az illetékessége kiterjed és ilyen módon az illetékessége mindenre kiterjed. Igazából ez a fajta illetékesség izgatott engem ebben a projektben és tulajdonképpen a megvalósulás során kiderült, hogy ez az illetékesség kétfelől értelmezhető. Egyfelől értelmezhető úgy, ahogy az *Optimista előadás*-ként megfogalmazott tézisekben áll, mikor ezek az illetékességek egészen másfajta illetékességi körökkel érintkeznek... Ezzel kapcsolatban a nyolcadik pontra hívnám fel a figyelmet: „...amit a maga korlátozott eszközeivel megtehet, azt késedelem nélkül tegye meg”,⁶ – mármint a művész.

Másfelől, sok esetben ennek a határnak, tehát a mások illetékességi köreinek és a művész illetékességi köreinek eleven mozgása alakult ki az események során. Tulajdonképpen az is kiderült, hogy azok a projektek valósulhattak meg a legkönnyebben, amelyek annak ellenére, hogy társadalmi interakciót céloztak, valami zárt helyen, valamiféle olyan lokalizálható helyszínen zajlottak, amelyek igencsak emlékeztetnek a mi kis szubkulturális helyszíneinkre.⁷ Felmerült az előbb, hogy nem valósultak meg dolgok, vagy korlátozottan, vagy másféleképpen, ezt én a dolog velejárójának érzem. Például Július Gyula projektje az lett volna, hogy az összes múzeumot és az összes galériát bezáratja Budapesten egy napra, de hogy melyikek zártak be és miért, vagy miért nem, akkor az ezzel kapcsolatos teljes dokumentáció és levelezés is a mű részét képezi szerintem.⁸ Én ebben az esetben és más esetekben sem beszélnek kudarcról vagy megghiúsulásról. Így kapcsolódnék ahhoz, amit Kati mondott, hogy ezek az illetékességi körök megmozdultak és bizonyos határokat

jelöltek ki, és megtörtént az, hogy a művészet, amikor megpróbálta elhagyni megszokott területeit, akkor bizony a másféle illetékességi körökkel konfliktusba keveredett. Nekem ez volt ebben a kiállításban a leginkább érdekes.⁹

Pataki Gábor: Ahogy itt haladunk, egyre fogyanak azok a dolgok, amit el tudnék mondani, hiszen nagyon sok mindenben egyetértettünk a projekt megbeszélésekor...

(A hamburgi telefonhívás miatt a kuratóriumi beszámoló itt egy időre megszakad.)

Videotelefon-beszélgetés a Szimpozion ideje alatt Hamburgban tartózkodó művészekkel:

Beöthy Balázs (B. B.), St. Auby (Szentjóbó) Tamás (St. A. T.), Sugár János (S. J.). Helyszín: Ponton – European Media Art Lab, Hamburg

Sugár János: Mi most itt vagyunk Hamburgban és nagyon örülünk, hogy ilyen távolból is részt vehetünk a konferencián. Azonban még mielőtt elkezdenénk erről az egészről beszélni, azt javaslom, hogy forgassuk körbe a video-telefont, hogy láthassa mindenki, hogy hol vagyunk és honnan beszélünk. Mert ennek a helynek is van egy nagyon erős társadalmi vonatkozása, ami könnyen bevonható abba a koncepcióba, amiről ez az egész POLIFÓNIA kiállítás is szól... Akkor most elkezdem forgatni a videót. A Ponton-ban vagyunk, a European Media Art Lab központjában, Karel Dudasekkel. Ez egy kis helyiség, ami tele van különböző komputerekkel és egyéb szerkezetekkel. Az interaktív televíziózással foglalkoznak többek között, mint ahogy az már a kasseli *Documentán* is látható volt, a *Piazza Virtuale* esetében.

Mészöly Suzanne: Szeretném, ha elmondanád nekünk, mit gondolsz a POLIFÓNIA-ról és a saját részvételedről. A többiektől – akik most ott van-



Második Kortárs Magyar Epigon Kiállítás 1993

KX Kampnagel, Hamburg

Részlet a kiállításból Lengyel András: *Eredeti Kosuth*, Tolvaly Ernő: *Miért ne tüsszentsünk?*

és Litván Gábor: *Ének és dicséret egy dicsérő éneknek* című műveivel

Fotó: Jens Palme

Second Contemporary Hungarian Epigone Exhibition 1993

KX Kampnagel, Hamburg, Germany

View of the exhibition with works of András Lengyel:

Original Kosuth; Ernő Tolvaly: Why Not Sneeze?;

Gábor Litván: Song and Laudation for a Laudatory Song

Photo: Jens Palme

⁵ Lásd Várnagy: *Megjegyzések a POLIFÓNIA értékeléséhez* 86. o.

⁶ Lásd Erdély Miklós: *Művészeti íráskok*, szerk. Peternák Miklós, Budapest 1991.

⁷ Lásd Várnagy: *Megjegyzések a POLIFÓNIA értékeléséhez* 86. o.

⁸ Lásd Július Gyula dokumentáció 147. o.

⁹ Lásd Néray K. 278. o.

have seen it for the first time, so I cannot judge to what extent the overlaps that can be discovered are consciously used, but I think not very much. Certain things are in the air, and it is perfectly natural that there are similarities between artists' ideas. As regards the question to what extent the works that were created were also made visible, and how interactive the whole series of events actually proved for society... well, I think what we are here for now is to discuss that. We have received a lot of criticism, we have also criticized ourselves, trying to decide whether what we did was good, whether it was done in the right way, whether our goals were achieved, and whether there was anyone in the city who noticed what was going on. I am sure there were acts that people noticed or understood, and I am also sure there were many that escaped the people's attention, because it makes no difference whatsoever whether there is a Barbie doll advertised on the side of a bus, or there is a sentence there that is difficult to interpret.² What made the realization of the works difficult was a whole lot of circumstances that we had not been able to anticipate, or in fact we had anticipated a certain amount of natural bureaucratic obstacles, but in reality, the situation was much worse than we had expected. What sounds like a very beautiful, very poetic idea, turns out to be simply unfeasible – when we try to realize it. For example it is impossible to draw a chalk circle in a court to try to scare off the couples that are about to divorce by reminding them of the consequences, ... now this is something you cannot do in an independent Hungarian court.³ And not because they are so strict, but because the law does not make it possible. I have mentioned this as an example for a project that exists in its conceptual form, but in practice was realized in a different way. But, of course, there were a lot of similar obstacles. Many of the 1st district projects could not be real-



ized because the authorities gave no permission, and, in the end, there occurred certain political overtones that had never crossed the mind of anyone before, and we never had the slightest intention to refer to them.⁴ On the other hand, once these overtones occurred, maybe the acts achieved their goals, because if not through artistic quality, then in this way, the artists managed to excite the authorities' offices, unfortunately without having a chance to do the same to the broad public.

Gábor András: I can only tell you what I thought when this whole idea came up, or when this theme was conceived. There is a phrase that immediately crossed my mind, I am sure you know this phrase, it figures in Erdély's writing entitled *Optimistic theses*, now this phrase is "being in charge" or competence.⁵ One's competence extends to everything that is related to his life or fate, and he must stick to his being in charge. So whatever is related to existence, either immediately or indirectly, falls within the given person's sphere of competence; consequently, one's com-

petence extends to everything. In fact, it was this competence that I was interested in, in connection with this project. And eventually, during the realization of the project it turned out that this being in charge or competence can be interpreted from two angles. On the one hand, it can be interpreted in the way it figures very wittily in the *tenets* Erdély puts forward in his *Optimistic theses*, when these circles of competence interfere with other, totally different circles of competence. In connection with such a case I would like to call your attention to point eight: "...what the artist can do with his limited tools, he should do immediately"⁶ – that is the artist. On the other hand, in many cases this border, that is the meeting point of the artist's circle of competence with that of other people, begins to move, to change in relation to each other. Just one more thing in connection with this is that, eventually, it turned out that only those projects could be realized with less difficulty that, in spite of the fact that their ultimate aim was social interaction, were made or installed in certain identifiable places that resemble our little subcultural places.⁷ The other thing I would like to talk about is that it has been said about projects that they were not realized, or they were realized in a limited way or in a different form. Now I consider this as a part of the work. For example, Gyula Július's original project would have been to close all the museums and galleries in Budapest for a day. But to see which of them eventually closed and why, or why those that did not close, and the entire documentation and the related correspondence belongs to the work.⁸ And I would say that this case or some of the others failed. And this is what I would like to say about what Kati has said: that these circles of competence got into motion, and with their movement they defined certain borders or limits, and in certain cases it happened that when art made an attempt to get beyond its traditional circles,

² See Pál Gerber documentation p. 134

³ See Eperjesi – Várnagy documentation p. 129

⁴ See Valcz – Szigeti – Lódi documentation p. 267

⁵ See Várnagy, Remarks about the evaluation of POLYPHONY, p. 90

⁶ Erdély, Miklós, *Művészeti írások [Essays on Art]*, ed. Peternák, M. Budapest, 1991.

⁷ See Várnagy, Remarks about the evaluation of POLYPHONY, p. 89

⁸ See Gyula Július documentation p. 147

András Gábor
művészettörténész,
a kuratórium tagja

Gábor András
art historian,
member of SCCA board

nak veled és részt vettek a POLIFÓNIA – is ugyan-
ezt szeretnék megtudni.

S. J.: A magam részéről azt gondolom, hogy egy-
részt sikeres volt, mert az egyik tervet, amit meg-
szerettem volna csinálni, azt sikerült is megcsi-
nálnom – a fényűzség projektekre gondolk; a mási-
kat, a Fővárosi Önkormányzat nehézsége miatt
mind a mai napig nem sikerült megvalósítani.¹⁰
Viszont időközben ez a másik dolog nagyon el-
kezdett érdekelni: a graffitik megörökítése, egy
ideiglenes dolognak, egy teljesen spontán, alkalmi
gesztusnak a művészet eszközeivel történő meg-
őrzése. Szeretném ezt tovább csinálni és megpró-
bálom a jövőben a bürokratikussá akadályokat le-
küzdve megvalósítani a tervezett művet. Időköz-
ben eszembe jutott egy régi ötletem, amit most el-
mondok a nyilvánosság előtt. Sajnos a pályázat
beadásakor erről megfellebbeztem, mert ez a két
másik terv kitörölte az agyamból, pedig nagyon
szívesen megcsináltam volna, hisz egy nagyon
egyszerű dolog.¹¹ Az lett volna a terv, hogy a bu-



Videotelefon-
beszélgetés
Budapest és
Hamburg között

Video-phone
conversation
between Budapest
and Hamburg

dapesti metróállomások padlójára olyan jeleket
teszek, ami minden metrón utazó számára egyér-
telműen jelezne, hogy a metrókocsinak melyik aj-
taján kell beszállnia ahhoz, hogy a legegyszerűb-
ben tudjon kiszállni a választott célállomáson. Te-
hát olyan jelek lennének, amik egyértelműen jel-
zik, hogy annak, aki például az Astoriánál száll
fel és a Batthyány téren akar leszállni, ne kelljen
keresztül-kasul sétálnia az egész metróállomáson,
hanem rögtön a Batthyány téri metrókijáratához
legközelebb eső ajtón szállhasson be.¹² Ez az, ami
utólag jutott eszembe, pedig ezen már nagyon
régóta gondolkodom, közel tíz éve.

M. S.: Ki van még ott a polifóniások közül? Beö-
thy Balázs vagy Szentjóbó Tamás ott van?

Beöthy Balázs: Először szeretném megmutatni
ezt a kis meghívót, ami miatt itt vagyunk most
Hamburgban. Remélem, lassan átmegy és olvas-
ható... nem lehet elolvasni, ezért elmondom, hogy
a *Második Kortárs Magyar Epigon Kiállítás* miatt
vagyunk itt.¹³ 19 magyar művész utazott ki, ebből
hárman vettünk részt a POLIFÓNIA rendezvényso-
rozon, ami szerintem egyébként nagyon fontos
és tanulságos eseménysorozat volt.

Elsősorban azért, mert ez volt az első hivata-
los bemutatkozása annak a művészi gyakorlatnak,
ami már három vagy négy éve elterjedt a fiatal
művészek körében Budapesten is, és valószínűleg
világszerte is. Az, hogy a művészek különleges
helyszíneken dolgoznak... lehetne említeni az Új-
lak mozitól kezdve, a Tűzoltó utca kiállításait...
és más idevonatkozó munkákat, de ez a dolog
most először hivatalos. Azért nagyon fontos, mert
ez a különleges helyszínen való... most vált elő-
ször ez a gyakorlat hivatalossá, hivatalos megren-
deléssé. És egy nagyon tanulságos dolog történt –
számomra legalábbis ez volt a legtanulságosabb a
POLIFÓNIAból –, hogy diszkrimináció történt a
művészekkel. Ugyanis a művészek kivételével

mindenki kapott honoráriumot.¹⁴ Na most, pro és
kontra vannak érvek. Én végül is végigszaladtam
ezen a néhány érven és úgy gondolom, hogy en-
nek csak elvi jelentősége van, igazából a diszkri-
mináció karaktere az érdekes. Egyébként pont ez
a konferencia lenne nagyon jó alkalom arra, hogy
tényleg végiggondoljuk a művészek szerepét és
helyzetét, akár szociális szempontból is. Hiszen
itt más típusú művekről van szó, és most vált elő-
ször a hivatalos művészeti ipar – ahogy erről Han-
nes Böhringer beszél – részévé, hisz eddig a mű-
vészek saját kedvükre vagy belső motivációra
dolgoztak. Itt pedig egy rendezvénysorozat része-
ként projekteket mutattak be, szerződéseket írtak
alá stb. Nagyon érdekes dolgokat csináltak és na-
gyon sok minden történt, annak ellenére, hogy né-
hány dolog nem valósult meg, vagy csak később,
vagy csak töredékesen. A magam tervét teljesen
meg tudtam csinálni és elégedett is vagyok vele.
Azt hiszem, hogy érdemes lenne ezt a munkát is
abból a perspektívából nézni, amit az előbb emlí-
tettem. Biztos vagyok benne, hogy érdemes lenne
foglalkozni a művészek társadalmi helyzetének,
társadalmi kapcsolatainak elemzésével is. – Nem
emlékszem, de azt hiszem, a program szerint lesz
majd ilyesmiről is szó, ugye?

M. S.: Remélem, hogy a következő panelbeszél-
getésen szót tudunk majd ejteni róla.

S. J.: Elnézést, de nekem lenne még egy kérdé-
sem a közönséghez vagy a résztvevőkhöz. Szerin-
tük van-e olyan művészet vagy létezik-e olyan mű-
alkotás, aminek nincs társadalmi töltése vagy ne
lenne társadalmi vonatkozása?

M. S.: A kuratórium tagjai vannak itt, és vagy
70–100 főnyi közönség a teremben.

S. J.: Szeretném, hogyha a kérdéseimre választ
kapnék...

¹⁰ Lásd Sugár János dokumentáció 221. o.

¹¹ Lásd Zwickl: *Esetleges együttangzás* 77. o.

¹² Lásd Körner É. 302. o.

¹³ A *Második Kortárs Magyar Epigon Kiállítás* 53 résztve-
vője közül 11-en a POLIFÓNIA is részt vettek (Beöthy,
Eperjesi-Vármagy, Gerber, Július, Nemes, Peternák, Ré-

vész L., Sugár, Szili, St. Auby – TNPU). A helyszínen, a
Kampnagel Fabrikban 19-en dolgoztak. A kiállítást a
hamburgi Projektförderung Bildende Kunst és a budapesti
Liget Galéria szervezte, költségvetése, mintegy másfél-
millió forint, azaz hozzávetőlegesen 24–25 000 DM volt.

¹⁴ Lásd Zwickl: *Esetleges együttangzás* 78. o.

sometimes it conflicted with other circles of competence, and this was the most interesting phenomenon to me.⁹

Gábor Pataki: As we are proceeding here, there remain less and less things I could say, since we agreed over a great many things when we discussed the whole project ...

(A telephone call from Hamburg, Germany interrupts the discussion.)

Video-phone conversation with the artists who are in Hamburg during the time of the Symposium: Balázs Beöthy (B. B.), Tamás St. Auby /Szentjóbby/ (T. St. A.), János Sugár (J. S.)
Scene: Ponton – European Media Art Lab, Hamburg

János Sugár: Now we are here in Hamburg, and we are very happy to be able to take part in the conference from such a great distance. But before we get down to talking about it all, let me suggest that we turn the video-phone around, so that everyone can see where we are and where we are speaking from. Because this place also has a very strong social aspect, which can fit into the concept of what this POLYPHONY exhibition is about... Now I will start turning the video-phone. We are in the Ponton, the center of the European Media Art Lab. Karel Dudasek is also here with us. This is a tiny place full of various computers and other gadgets. Among other things, the Media Lab deals with interactive television projects, as you could see at the “Documenta IX” in Kassel, in the case of the Piazza Virtuale.

Suzanne Mészöly: Would you also like to tell us now what do you feel about your participation in POLYPHONY, and we’d also like to hear from the other artists who are there from POLYPHONY?

J. S.: I myself think that it was in part successful, because I could make one of the projects I wanted to make – namely, what I have in mind is the Electronic Billboard project. On the other hand I have still not been able to make the other work, because of the tardiness of the Budapest Municipality.¹⁰ However, meanwhile I got very interested in this other thing: how to make graffiti eternal, how to preserve ephemeral things, totally spontaneous, occasional gestures by the means of art. I would like to go on doing that, and in the future, I will try to overcome the obstacle of bureaucracy and realize the projected works. Since then, one of my old ideas has come again to my mind, and now I will tell the public what it is. Unfortunately, I forgot this idea when I submitted my application, because these two other plans erased it from my mind.¹¹ My plan was to put signs on the floors of the Budapest Metro stations, which would tell the passengers which door they should use to enter the metro cars in order to be able to find the easiest and shortest way out of the station where they get off. So these would be signs that would let a passengers know that if they get on at Astoria station and want to get off at Batthyány Square, they won’t have to walk across the whole station, but will be able to enter the door that is closest to the exit at Batthyány Square.¹² This is the idea that I remembered only afterwards, although I have been thinking of it for a long time, nearly ten years.

S. M.: Who else is there from the POLYPHONY’s? Is Balázs Beöthy there or Tamás Szentjóbby?

Balázs Beöthy: First I would like to show you this little invitation card thanks to which we are now here in Hamburg. I hope it will get through the line, and you will be able to read it... no, you cannot read it, then I will tell you that we are here for the “Second Hungarian Contemporary Epigone

Exhibition”.¹³ Nineteen Hungarian artists have visited the event, out of whom three have participated in POLYPHONY, which, I think, was a very important series of events and it was also very good experience.

First of all because this was the first official introduction of an artistic practice that has become quite widespread among young artists in Budapest over the past three or four years, and probably all over the world. Namely, that artists work in extraordinary places... I could mention places like the Újlak movie theater or the exhibitions in Tűzoltó street... and other works that belong to this circle, but this is the first time that it happens officially. This is very important because exhibiting in extraordinary places... this is the first time that this practice has become official... it was an official invitation, an official order. And a very important thing happened from which we have learned a lot, – or at least for me this was the most important recognition that POLYPHONY lead me to – namely that artists were discriminated against. Because everyone got money for what they did, except the artists.¹⁴ Now, of course there are arguments for and against this. I have thought over these arguments, and I think the whole issue is significant only from a theoretical point of view. In fact, it is only the nature of discrimination that is interesting. And I think this conference would be the right chance for us to think over the role and the situation of artists, even from a social point of view. Because what we have now is a different type of work, and this is the first time that this new art type has become part of the “official art industry” – in the sense Hannes Böhringer writes about it. And here, projects were presented as a part of a series of events, contracts were signed, etc. Very interesting things were done, a lot of things happened, in spite of the fact that some of the projects were not realized, or were realized only later or only

⁹ See K. Néray p. 281

¹⁰ See János Sugár documentation p. 221

¹¹ See Zwickl, Incidental Consonance, p. 81

¹² See É. Körner p. 305

¹³ From the 53 participants of Second Contemporary Hungarian Epigone Exhibition, 11 artists participated in the POLYPHONY as well (Beöthy, Eperjesi–Várnagy,

Gerber, Július, Nemes, Peterján, Révész L., Sugár, Szili, St. Auby –TNPU). 19 artists were working at the exhibition venue, KX Kampnagel Fabrik, Hamburg. The exhibition was organized by the Projektförderung Bildende Kunst, Hamburg and Liget Gallery, Budapest. The total budget of the project was around 1,5 million HUF equal 24–25 000 DM.

¹⁴ See Zwickl, Incidental Consonance, p. 82

M. S.: Melyik kuratóriumi tagtól szeretné a választ. Választhat.

S. J.: Akkor a Néray Katalint szeretném kérni és üdvözlöm, és mindenki mást is üdvözlök egyébként.

Néray Katalin: Azt hiszem igazad van. Valószínűleg mindenféle művészetnek van társadalmi töltése. Vagy ha nincs is töltése, de a társadalmi viszonyokat valamiképpen tükrözi, úgyhogy ebben teljesen igazad van. Mi, amikor ezt a témát elhatároztuk, nyilván egy kicsit más irányban gondolkodtunk, egy interaktív irányban, nem pedig ebben az elvi irányban.

S. J.: Igen, én is így gondolom és azért kérdeztem ezt meg, mert egy nagyon érdekes történetet hallottam egy német művészettörténészről – egy valamikori kelet-német művészettörténészről –, aki azt mesélte el, hogy amikor azzal vádolták meg a nyolcvanas évek végén, hogy CIA ügynök, és ezért vizsgálati fogságba került, akkor a kelet-német művészek széles táborra elkezdett róla portrékat festeni és ezeket a portrékat beadták különböző állami kiállításokra. A beavatatlan néző – például én is így találkoztam ezzel – rendkívül unalmas posztimpresszionista festményeket látott, amik az illető művészettörténészt ábrázolták a családja körében. A kontextus ismerete nélkül természetesen bárki azt gondolhatta, hogy ezek ilyen átlagos, unalmas kelet-európai festmények, és mindenki, aki ahhoz volt szokva, hogy a politikai művészet az egy agresszív magatartás a társadalmi visszasságok ellen, az nyugodtan számon kérhette volna, hogy hol van itt a radikalitás. Miután ez a finom kis attitűd kiderült – hogy ez egy nagyon fontos és nagyon komoly társadalmi állásfoglalás volt –, akkor egy olyan munka, ami önmagában rendkívül unalmasnak és érthetetlennek tűnt, abban a pillanatban, a valóságos háttér

ismeretében, egyértelmű lett. Csak ezt a történetet szerettem volna elmesélni...

N. K.: Köszönjük, de a Szentjóbival is szeretnénk beszélni, mert lassan kifutunk az időből, sajnos... Szervusz Tamás, itt Néray Katalin, téged akarunk hallani, mert te nem nyilatkoztál még a POLIFÓNIA-ról.

St. Auby Tamás (a TNPU V. diszpečsere): – Én nem tudom... Én itt a laboratóriumnak az egyik távoli sarkából jöttem ide, nem tudom... Mi történik?

N. K.: Itt ülünk a Szimpozionon, a Francia Intézetben és azt várjuk, hogy...

St. A. T.: És kivel beszélek?

N. K.: Néray Katalin vagyok.

St. A. T.: Hát szervusz, hogy vagy?

N. K.: Nagyon jól vagyok, köszönöm, de azt szeretnénk hallani, hogy neked mi a véleményed a POLIFÓNIA kiállításáról, mert...

St. A. T.: Csak az arcodat lehet látni...

N. K.: Elég az, még sok is...

St. A. T.: Totál képet nem lehetne?

N. K.: Most már tényleg mondjál valamit!

St. A. T.: Látom a Suzanne-t, hogy van?

N. K.: Remekül...

St. A. T.: Na jó, szóval állítólag nekem nyilatkoznunk kéne valamiről. Hát ezt én leírtam – az ezzel kapcsolatos –, mármint a POLIFÓNIA-val kapcsola-

tos elképzeléseimet, leírtam, és remélem, az nem lesz betiltva, mint ahogy a beadott projektem be lett.¹⁵ Majd meglátjuk, hogy hogy veszi ki magát a dolog. Nem tudom még. Akkor, hogyha nem lesz betiltva, akkor el lehet majd olvasni.¹⁶ A lényegét tekintve arról van szó, hogy sztrájk van most már egy jó ideje – „*Művészeti Sztrájk 1990 – 93*” néven fut, és ez lesz itt egy kicsit kianalizálva. Nem tudom, hogy elég jó reklám-e azoknak, akik a művészetből élnek és akik a művészek sorsa felől döntenek. Majd meglátjuk.

M. S.: Akarsz még valamit mondani?

St. A. T.: Kösz, most nem jut eszembe semmi.

M. S.: Akkor nagyon szépen köszönjük a beszélgetést. Itt vagyunk még egy pár órát a POLIFÓNIA Szimpozionon és reméljük, hogy jól sikerül a kiállítás, és nagyon szépen köszönjük a Pontonnak és Karel Dudaseknek, hogy segített nekünk. Bye...

S. J.: Azt szeretném még mondani, hogy...

M. S.: Be kellene fejeznünk, mert megy tovább a Szimpozion!

S. J.: Jó, akkor én azzal zárnám le, hogy ennek a szimpozionnak külön jelentőséget ad az a tény, hogy egy ilyen video-telefon kapcsolat létrejött, mert ez a kultúrának, illetve az új technológiáknak a társadalmi szerepére mutat rá. Arra, hogy hogyan lehet ezekkel az új eszközökkel kommunikálni. A Ponton European Media Art Lab, ahol mi vagyunk, azon dolgozik, hogy ez a kommunikáció minél hatékonyabb legyen. Bízunk abban, hogy nemcsak mi, hanem egy tévénező vagy bárki más képes lesz majd ezeket használni, és a közeljövőben kialakul ezeknek az új médiumoknak a kulturális háttérre és a felhasználási stratégiája is. Amennyiben most be kell fejeznünk ezt a be-

¹⁵ Lásd TNPU/IPUT dokumentáció 249. o.

¹⁶ Lásd TNPU/IPUT dokumentáció 245. o.

fragmentarily. I could realize my project, and I am perfectly satisfied with it. I think it would be worthwhile considering this work too from the aspect I have just mentioned. I am convinced that it would be worthwhile to analyze the social position and social relations of artists. I cannot remember clearly, but I think it is on your agenda today, isn't it?

S. M.: I hope we can cover it on the next panel.

J. S.: Excuse me, but I have another question for the audience or the participants. Do they think there is any kind of art or there exists any artwork that carries no social relevance or social aspect?

S. M.: You are speaking with the board and around 70–100 people here in the hall.

J. S.: I would like to get an answer to my question...

S. M.: Which member of the board would you like to answer it? You can select.

J. S.: Then I would like to ask Katalin Néray, and my regards to her, and to everyone else, of course.

K. N.: I think you are right. Probably every kind of art has a social relevance. Or if it has no exact relevance, it somehow reflects social conditions, so I think you are perfectly right. When we decided that this would be the topic, obviously we were thinking in a slightly different direction. In an interactive direction, and not in this theoretical direction.

J. S.: Yes, I think the same, and have asked this question just because I have heard a very interesting story from a German art historian – a former East German art historian – who told me that when he was accused of being a CIA agent

towards the end of the 1980s, and was in preliminary detention, a great number of East German artists began to paint portraits of him, and they submitted these portraits to various state-sponsored exhibitions. The part of the audience who did not know the circumstances only saw extremely boring post-impressionistic paintings – this is what happened to me as well – of the art historian in his family circle. Without knowing the context, anyone could think that what they saw were the everyday, boring East European paintings, and everyone who was accustomed to political art being an aggressive attitude against the socially evil could have asked where is the radicality here? After the delicacy of this attitude became clear – namely that it meant taking a very important and very serious social stance –, a work that seemed awfully boring and incomprehensible, was immediately made unambiguously clear because of the fact that one knew its real context. I just wanted to tell you this story...

K. N.: Thank you. But we would also like to speak to Szentjóby, because we are running out of time, unfortunately... Hello, Tamás, this is Katalin Néray, we would like to hear you, because you have not said anything about POLYPHONY yet.

Tamás St. Auby / V. Dispatcher of TNPU (Szentjóby): I don't know... I have come here from a distant corner of the laboratory, so I don't know – ... What's going on here?

K. N.: We are sitting here at the Symposium, in the French Institute, and we are waiting for ...

T. St. A.: Who is speaking?

K. N.: This is Katalin Néray.

T. St. A.: Oh, Hi, how are you?

K. N.: I am fine, thanks, but we would like to hear what you think of the POLYPHONY exhibition, because ...

T. St. A.: I can only see your face ...

K. N.: That is enough. Or even too much ...

T. St. A.: Could we not get a long shot?

K. N.: Now come on, please say something!

T. St. A.: I can see Suzanne. How is she?

K. N.: She is just fine ...

T. St. A.: Now okay, so they said I would have to say something about something. Well, I have written it down, I mean I have written down my ideas



Néray Katalin, az
SCCA kuratórium elnöke,
a Ludwig Múzeum
Budapest igazgatója

Katalin Néray
Chairperson of the
SCCA board, director of
Ludwig Museum, Budapest

szélgetést, mindenkinek további jó szimpozionozást kívánok és a jelenlevők nevében is szeretném kifejezni sajnálkozásunkat, hogy a ma esti fogadáson nem tudunk részt venni, de igyekszünk lélekben veletek lenni.

M. S.: Köszönjük, szia!

(A videotelefon-beszélgetés után az 1. Panel folytatódik.)

P. G.: Csak annyit, hogy természetesen Szentjóbby projektje nem volt betiltva.¹⁷ Pontosabban arról volt szó, hogy valószínűleg ebben a formájában egy kivitelezhetetlen terv volt, illetve egy olyan előkészítést igényelt volna, ami egyrészt azt hiszem, hogy több hónapos levelezést jelentett volna...

Bencsik Barnabás: Nem tudom, hogy érdemes-e erre most itt kitérni, mert ha igen, akkor viszont pontosan el kellene mondani az egészet... Tehát a

történet úgy kezdődött, hogy a kuratórium az első szelekció után felkért művészeket, hogy pályázzanak a kiállításra. Ezzel előállt az a helyzet, hogy voltak pályázó művészek és lettek felkért művészek. A felkért művészek között volt Szentjóbby Tamás (*St. Auby Tamás*), akiről korábbi tevékenysége révén a kuratórium joggal gondolhatta, hogy érdekes munkával fog pályázni erre a kiállításra. Szentjóbby Tamás erre beküldött a *Szép sötétség (variáció 2)* címmel egy pályázatot, aminek az volt a lényege, hogy valamilyen formában Budapest közvilágításában energia-megtakarítást érjen el.¹⁸ A technikai részletkérdésekre nem gondolt. Ez az energia-megtakarítás Szentjóbby elképzelése szerint úgy valósult volna meg, hogy egy hónapra keresztül öt perccel vagy tíz perccel korábban kapcsolják le, mondjuk a műemlékek kivilágítását, vagy úgy, hogy néhány kandellával – vagy nem is tudom hogy hívják a fényerősség mértékegységét –, csökkentik a közvilágítás erősségét, úgy, hogy ne legyen sötét, de az energia-megtakarítás

fellépjen. Tehát a megtakarítás módja teljesen irreleváns volt a dolog szempontjából, lényeg az, hogy ő úgy akart a társadalomtól pénzt elvonni, vagy kivonni, hogy az egyetlen csoportját vagy rétegét se érintse hátrányosan, viszont az összeget szabadon felhasználhassa. A két kedvezményezett csoport pedig a POLIFÓNIA résztvevő művészek lettek volna felerészben, másik fele részben pedig a vakok. A társadalomnak két, halmozottan hátrányos helyzetű rétege. A pályázat beadása után én a technikai megvalósítás lehetőségei iránt kezdtem el érdeklődni, és kiderült, hogy a budapesti közvilágítási rendszer úgy működik, hogy vagy égnek a világítótestek vagy nem. Csökkenteni a fényerőt nem lehet. A másik technikai megoldás az lett volna, hogy előbb kapcsolják le a közvilágítást. Bár ez technikailag megvalósítható, viszont rendkívül bonyolult dolog, hogy az ebből előállt megtakarítást készpénzre konvertálják. Ennek a menete a következő: a budapesti közvilágítás a 22 kerületre el van osztva. Minden kerületnek van X mennyiségű lámpája, és az az X mennyiségű lámpa X mennyiségű energiát fogyaszt. A fogyasztás ellenértéke minden évben a közgyűlés által kialakított költségvetési tétel. Tehát ahhoz, hogy a megtakarításból keletkező pénz hozzáférhető legyen, minden kerületben módosítani kellett volna az éves költségvetést, ami elképzelhető, hogy milyen nehézségekkel járhat. Ezek alapján a kuratórium úgy döntött, hogy a projekt a gyakorlatban nem kivitelezhető. Hozzátenném, hogy ez valószínűleg egy prejudikált döntés volt. A döntés értelmében a kuratóriumnak így nem állt módjában támogatni a projekt megvalósítását, még olyan formában sem, hogy az infrastruktúrát biztosítja hozzá, a papírt, a levelezéshez a számítógépet stb., viszont a kuratórium és Szentjóbby Tamás között létrejött egy egyezség, hogy a később megjelenő katalógusban, tanulmány formájában kifejti a projekt gondolati hátterét.¹⁹



Bencsik Barnabás, a POLIFÓNIA szervezője

Barnabás Bencsik, organizer of POLYPHONY

¹⁷ Lásd St. Auby T. 284. o.

¹⁸ Lásd TNPU/IPUT dokumentáció 248. o.

¹⁹ Lásd TNPU/IPUT dokumentáció 245. o.

concerning POLYPHONY. I have written them down, and I hope they won't be banned as the project I submitted was.¹⁵ We shall see how it works out. I don't know yet. If it is not banned, you will be able to read it.¹⁶ Essentially it is about the fact that there has been a strike going on for quite a while now – under the name “Art Strike 1990-93”, and it will be analyzed here a little bit. I don't know if it is a good enough advertisement for those who live by making art and for those who decide the fate of art. We shall see.

S. M.: Is there anything else you would like to say?

T. St. A.: No, thanks. Nothing comes to my mind now.

S. M.: Then thank you very much for the discussion. We will be here at the POLYPHONY, Symposium for a few more hours, and we hope that your exhibition will work out and we are very grateful to Ponton and Karel Dudasek for helping us. Bye ...

J. S.: I would only like to say that ...

S. M.: We must finish now because the Symposium must go on!

J. S.: Okay, then I would like to finish by saying that the fact that this video-phone connection has been established gives a special weight to the Symposium, because it illustrates the role of culture and new technology in society. It shows how we can communicate using this new kind of equipment. The Ponton European Media Art Lab, where we are now, is working on making this communication more effective. We hope that in the future, not only us but television viewers or anyone else will be able to use these new media, and their cultural background and application strategy will

also be worked out. If we have to finish this conversation now, I wish a good Symposium to everybody, and in the name of myself and the others who are here I would like to express our regret over the fact that we cannot go to the reception tonight, but our thoughts and souls will be there with you.

S. M.: Thank you. Bye!

(Panel 1 continues after the video-phone conversation)

G. P.: I would only like to add that, of course, Szentjóby's project was not banned.¹⁷ In fact, the plan was probably unfeasible in its original form, or it would have required preparations which would have meant several months of exchanging letters with all kinds of officials.

Barnabás Bencsik: I don't know if it is worthwhile talking about it now, but if it is, then we should tell the whole story in detail... So this is how the story started: After the first selection, the board invited several artists to apply to the board for the exhibition. This means that there were artists who applied and there were artists who were invited. Among those invited was Tamás Szentjóby (St. Auby), about whom the board had every right to think, on the basis of his earlier works, that he would submit an interesting project. Then, Szentjóby did submit his project, entitled Beautiful Darkness (variation 2), the basic idea of which was that somehow he wanted to save energy in Budapest's public lighting.¹⁸ He never thought of the technical details. According to Szentjóby the energy-saving would have occurred from switching off, say, the lighting of monuments five or ten minutes earlier than usual every day for a month, or reducing the intensity of public lighting by a few candles – or I don't know

exactly what the basic unit of light power is –, in a way that it wouldn't be dark on the streets but some energy is saved. So, from the point of view of the basic idea, the way in which energy would have been saved was totally irrelevant, for him the most important part was to withdraw money from society in a way that does not put any stratum of society at a disadvantage, but, at the same time, he would have been able to use the money freely. The two beneficiaries of the action would have been the artists taking part in the POLYPHONY, and the blind. The two groups would have split the money, because they are two multiply disadvantaged groups of society. After Szentjóby submitted his application, I started investigating the technical possibilities of realizing the project, and it turned out that in Budapest, public lighting is either turned on fully or it is not turned on at all. The intensity of the lighting cannot be reduced. The other technical possibility would have been to turn off the lighting earlier. Although this is viable technically, it is very complicated to convert the savings into cash. This is how it would have happened. Budapest's public lighting system is divided into 22 sectors according to the city's 22 districts. Every district has X number of lamps, and they use X amount of energy. The price of the energy always makes an entry in the budget of the given district. Consequently, in order to make the money resulting from the energy saved accessible, the current fiscal year's budget would have had to be modified. I think anyone can imagine how difficult it would be. Therefore, the board decided that the project was not feasible. I have to note that this was probably a prejudiced decision. According to the decision, the board could not support the realization of the project even in the form of providing the necessary infrastructure, paper and a computer for the correspondence, etc. At the same time, the board and Tamás Szentjóby made an agreement con-

¹⁵ See TNPU/IPUT documentation p. 258

¹⁶ See TNPU/IPUT documentation p. 256

¹⁷ See St. Auby p. 287

¹⁸ See TNPU/IPUT documentation p. 257

P. G.: Egyébként ha már itt tartunk, beszélhetnénk arról – a meg nem valósult, vagy a kompromisszumok árán megvalósult művek kapcsán –, hogy itt kétségtelenül létezett bizonyos külső befolyásolás, vagy akár cenzúra a megvalósítás során. Lehet-e még azt a dolgot – hogy mondjuk a Máriás Bélának nem sikerült a tervét az eredeti formában realizálni²⁰ –, avantgárd gesztusnak tekinteni, illetve lehet-e azt mondani, hogy ez a mű a szó szoros értelmében, a szó klasszikus értelmében be van tiltva. 15 évvel ezelőtt ezt szimplán egy avantgárd gesztusnak tekintettük volna, az a kérdés, hogy ma miről is van szó?

Jerger Krisztina: Azt hiszem, hogy az én érdemem a legkisebb ebben a határfogatban, mivel az utolsó pillanatban csatlakoztam ehhez a projekthez, amivel természetesen egyetértettem és megpróbáltam átélni és végiggondolni. Engem igazság szerint ennek a kiállításnak, illetve a művészeknek azon reakciói izgattak akkor is, és izgatnak most is, amiben éppen most vagyunk. Mivel az én szakmám kiállításcsinálás és a gyakorlati részével foglalkozom leginkább, és tudtam, hogy a művészeknek konfrontálódni kell azokkal a helyzetekkel, amikkel én az évek során konfrontálódtam, tehát egy idézőjelbe tett „szervezési munkát” kell elvégezniük. Ütközniük kell a társadalommal, a különböző szervekkel és hivatalokkal, és ennek megvan az úgynevezett bája. Engem az izgatott leginkább, hogy hogyan „veszik” – megint csak idézőjelben – ezeket az akadályokat maguk a művészek, és hogyan tudják ezt utólag nekünk visszacsatolni. Gondolom, erre majd a katalógus megfelelő választ ad. Amikor ezen a kiállításon dolgoztunk, akkor – most el kell mondjam – az jutott eszembe, az a nagyon régi munkánk, amiben nem csak én vettem részt, hanem több itt ülő művész... 1979-ben volt, ha jól emlékszem, akkoriban voltak olyan évek, és az években megnevezett hetek... *Képzőművészeti világhét* címen fu-

tott és 1979-ben volt az *Utcák, terek* című akció-sorozat, amiben én is részt vettem, és annyira örülök, hogy így visszaköszöttek a dolgok ennyi év után. Akkor én a Klauzál téri hatalmas vásárcsarnokot próbáltam átalakítani, kitisztítani, felkérni művészeket, hogy dolgozzanak a csarnokban lévő pavinokkal, gyümölcsökkel, árusokkal. Beleértve azt is, hogy fodrászhoz küldtük az árusító hölgyeket és dauert csináltattak maguknak, mert másnap megjelent a TV forgatni... Ennek az akciónak, ugyan sokkal kisebbek voltak a szervezési buktatói, mint a POLIFÓNIA-nak, azért a Köjáltól kezdve a Vásárigazgatóság akkori uraiig sok mindenkivel meg kellett küzdeni.

P. G.: Csak egy mondatot még, amit nem említettem az előbb, hogy tulajdonképpen mi itt a projekt tervezése közben végül is borzasztóan visszafogtuk magunkat. Felmerült bennem annak idején, amikor ezt a kiírást kezdtük megfogalmazni, hogy miért ne lehetne egy művésznak adott esetben direkt politikai műveket csinálni.²¹ Dehát itt erre azt hiszem láttunk példát, hogy vannak bizonyos korlátok. Bár meg kell, hogy mondjam, saját magunk is olyan korlátozásokat vezettünk be végül is a projektben, amit így utólag lehet, hogy érdemes lenne újragondolnunk. Hogy nem lehet-e még jobban, még direkter politizálni, illetve nem kellene-e?

B. B.: Egy-két mondatot inkább arról szeretnék mondani, hogy szerintem miért volt fontos, hogy a POLIFÓNIA megvalósult, és hogy miért inkább azokra a művekre figyeljünk, amik megvalósultak. Van szerintem ebben a 28 vagy 29 projektben – nem is tudom egészen pontosan, hogy mennyi, mert mindig változik, mert folyamatosan derült ki a hónap során, hogy mi az, ami most valóra válhat és mi az, ami csak terv marad –, szóval van legalább 2-3 olyan munka, ami így, hogy megvalósult, később majd rendkívül fontossá válik.



Egészen biztos, hogy nem azonnal. És nem az a lényeges, hogy milyen volt most a közönség reagálása vagy egyáltalán beszélhetünk-e a munkákra vonatkozó visszajelzésekről, hanem a fontos az, hogy azáltal, hogy megszülettek és vannak, hatni fognak valamilyen formában a következő időszakban. Véleményem szerint, a POLIFÓNIA során olyan művek születtek meg, amelyekre az elmúlt években semmi esély nem lett volna, hogy megvalósuljanak. Csak egy példát szeretnék említeni, ami egy sokféle szempontból egészen radikális változást is jelenthet. Az Erzsébet-hídon megjelent felíratra gondolok.²² A korábbi megvalósítás lehetetlenségéhez pedig csak egyetlen adalék: korábban az Erzsébet-híd katonai szempontból titkos objektumnak minősült, tehát nem csak, hogy rajta bármilyen felíratot elhelyezni nem lehetett, de egyáltalán azt sem lehetett megtudni, hogy hány méteres az oszlop, ami a hidat tartja.

²⁰ Lásd dr. Máriás Béla dokumentáció 186. o.

²¹ Lásd Első és Második pályázati felhívás 18. o.

²² Lásd Lakner Antal dokumentáció 178–179. o.

cerning Szentjóby's discussion of the theoretical background of the project in the catalogue to be published about POLYPHONY later.¹⁹

G. P.: Since we are here – in connection with the unfeasible projects, and the ones that could be realized by way of making a compromise – we could talk about the fact that undoubtedly there occurred a kind of external influence, or even censure during the realization of the projects. Can we consider the fact that, say Dr. Béla Máriás could not realize his project²⁰ as an avant-garde gesture, or can we say that his project was banned in the literal and traditional sense of the term. Fifteen years ago we would have considered it simply an avant-garde gesture. The question is what should we consider it today?

Krisztina Jerger: I think my merits and services are the smallest in this group of six, because I joined the project only in the last moment, and of course I agreed with it and tried to thoroughly think it through. In fact, what was most interesting to me in this project were the reactions of the artists that we are experiencing or witnessing now. Since my trade is exhibition making, and first of all I deal with the practical side, I knew that now artists would have to confront situations I have confronted for years, which means they have to "do organizing". They have to confront society, institutions, and offices, and this has its own peculiar charm. And what I was interested in most was how they would be able to overcome these obstacles, and how they would be able to give us feedback about it later. I guess we will find the answer in the catalogue. While we were working on this exhibition – I have to tell you now – I suddenly remembered one of our old projects, in which I took part, and not only me, but many artists who are here now... It was in 1979, if I am not mistaken, ... at that time there were those

years and weeks that had different names... the name of this project was the "World Week of Art", and in 1979 we had the Streets and Squares series, in which I also participated, and I am ever so glad that after so many years, things have come back now. Then I tried to convert the market building on Klauzál Square, I wanted to clean it and ask artists to work with the stands, fruits and vendors. It also included our sending the salesgirls to the hairdressers, and they had their hair permed, because the TV would start shooting the following day... The obstacles in the way of organizing that event were much smaller than in the case of POLYPHONY, but we too, had to fight a lot of people from the National Health Office to the Market manager's board.

G. P.: Just one more sentence about something that I did not mention before. Actually, we restrained ourselves very strictly when we were organizing POLYPHONY. At the beginning, when we started thinking about the actual content of the

call for proposals. It occurred to me that why shouldn't artists make directly political works, if they choose.²¹ But I think now we have seen examples that illustrated that there were certain limits. At the same time, I have to admit, that eventually, we ourselves introduced such restrictions in the project that would probably be worth thinking over in retrospect. I mean whether artists should not deal with politics even more directly, or wouldn't it be necessary for them to do so?

B. B.: I would rather say a few sentences about why I think it was very important that POLYPHONY was realized, and why we should rather concentrate on the works that were realized. Among these 28 or 29 works, I do not know exactly how many because the figure is always changing, it keeps turning out during this month which works could be realized and which were the ones that remained plans – so out of these 28 or 29 there are at least 2 or 3 which now that they have been realized, will become very important later. I am



¹⁹ See TNPU/IPUT documentation p. 256

²⁰ See Dr. Béla Máriás documentation p. 186

²¹ See First and Second version of Call for Proposals p. 18

Pataki Gábor művészettörténész
és Jerger Krisztina kurátor,
a kuratórium tagjai

Gábor Pataki art historian
and Krisztina Jerger curator,
members of SCCA board

És ehhez képest, hogy most ez a mű megvalósult, ez szerintem rendkívül nagy dolog. És azt hiszem ez még nagyon sok projektre vonatkozik, és biztos vagyok benne, hogy sok mű igazi jelentőséget az elkövetkező években nyer majd.

M. S.: Mint a kiállítás kurátorának, most mindenképpen mondanom kell valamit, habár őszintén szólva inkább a katalógusban szeretném részletesen kifejteni a véleményemet. Azt hiszem, most érkezett el az ideje, hogy legalább három mondatot elmondjak. Kétségteljesen nagy hatással volt rám a *42nd Street Project*, amit korábban már láttam, és jól tudtam, hogy rengeteg problémamegszólító munka születik különösen az Egyesült Államokban és Nagy-Britanniában. És hát egy csomó külföldi kolléga jön Magyarországra, akik mind azt kérdezik, hol vannak a problémamegszólító művek. Ez egy olyan kérdés, amivel nekem az utóbbi hét évben, magyarországi munkám során egyfolytában szembesülnöm kellett. Szóval ez volt az egyik oka, hogy megpróbáltam megszervezni ezt a kiállítást itt Magyarországon. Szerettem volna fórumot biztosítani, ahol a művészek problémamegszólító műveket készíthetnek, ahol a problémamegszólító, mint olyan, fogalmát bevezethetjük Magyarországon. Csakhogy a kiállítás mégsem bevezetés lett. Ezek a fajta művek már régóta léteznek ebben az országban, úgyhogy azt hiszem, egyvalamit mindenképpen tisztáznunk kell: problémamegszólító művek mindig is készültek itt. Éppen ezért mindössze néhány kérdést szeretnék felvetni: Mi a szerepe ma a kurátornak itt Magyarországon?; Mi a művész szerepe a társadalomban? Ezek lesznek egyébként a következő panel témái. Úgy érzem, ezek a kérdések igen komolyan felmerültek a kiállítás megszervezése közben, mind a művészek részéről, mind pedig az ezen a körön kívül eső emberek részéről, gondolkunk a bürokratakra vagy az Erzsébet-hídon áthajtó taxisofőrre, aki azt kérdezi, mi ez a reklámfeli-

rat? A kiállítást egy kissé rejtett eseménynek szántuk. Ha valami fontosat kellene most mondani, az a következő lenne: Nem állt szándékunkban a kiállításnak nagy hírverést csinálni. Azt akartuk, hogy nagyon diszkrét legyen, hogy az emberek egyszerűen csak belebotoljanak egy-egy műbe az utcán, miközben munkába sietnek vagy várost néznek. Tehát hogy a normális, mindennapi életüket élve műalkotásokkal találkozzanak.

2. Panel

A művész szerepe napjainkban Magyarországon

Moderátor:

György Péter (Gy. P.)

Részvevők:

El-Hassan Róza (E.-H. R.)

Galántai György (G. Gy.)

Jovánovics György (J. Gy.)

Keserü Katalin (K. K.)

Hans Knoll (H. K.)

Várnagy Tibor (V. T.)

György Péter: Én elsősorban magamon gyakorlok heves önkorlátozást,²³ amennyiben csak egy pár mondatot fogok mondani, amiben arra kérem tisztelt és tanult barátaimat, kollégáimat, illetve Knoll urat, a Knoll Galéria vezetőjét, hogy tényleg csak pár mondatra korlátozzuk önmagunkat, mert egyre több ok van arra, hogy Önök hozzászólhassanak, hiszen feltételezhetően azért jöttek és nem csak azért, hogy minket hallgassanak. Nos, arra kérném Knoll urat, hogy az első hozzászólás legyen az övé. Azért is, mert nyilvánvalóan az ő percepciója más, nem művészettörténetisé, nem is egy művészé, hanem egy galeristának a koncepciója, aki ráadásul nem pusztán csak a vendég jogán van jelen. Hisz valójában egy meglehetősen furcsa, kettős helyzetben él, mivel félig már ennek a városnak a lakója, félig nem.



Hans Knoll: Nagyon sajnálom, hogy nem értettem, amit mondott. Elnézésüket kérem, amiért nem beszélek magyarul. Ez egyedül az én hibám. Arról hogy mi a művész szerepe a társadalomban azt gondolom, hogy a művésznek nem kötelessége a társadalommal foglalkozni, de természetesen ha egy művész mégis ezt teszi, akkor elismerem, értékelem a dolgot. Úgy vélem, nem várható el... nem várhatjuk el, hogy minden művész a társadalommal foglalkozzon. Hogy miért? Hadd utaljak a művészet szabadságára, s ezen kívül arra – amint azt Néray Katalin is kifejtette²⁴ – valamilyen módon minden mű foglalkozik a társadalommal és társadalmi problémákkal.

Gy. P.: Köszönjük. Akkor most hogyan is csináljuk? Róza arra kérlek – hogy mint közülünk följátsz a legifjabb – te legyél a következő.

El-Hassan Róza: Elég sok minden elhangzott már a témával kapcsolatban, és számomra úgy tű-

²³ Lásd Pataki G. 288. o.

²⁴ Lásd Néray K. 278. o.

sure it won't happen right now. And the point is not how the audience reacted now, or whether we can talk about feedback concerning the works, what is important is the fact that these works exist and in some way or another they will produce an effect later. I think in *POLYPHONY* some works were created that would have had no chance to be realized earlier. I would like to mention only one example which could signify a radical change in many respects. What I have in mind is the text on the *Erzsébet Bridge*.²² And only one fact to illustrate that it would have been unfeasible earlier: the *Erzsébet Bridge* used to be a secret military object, which meant not only that no sign whatsoever could have been placed on it, but we could not even have been able to find out how high the pillar supporting the bridge is. And I think, compared to the earlier possibilities, it is a great thing that this work could be made. And I think this is also true for many other projects, and I am sure that a lot of works will gain their true significance only in the forthcoming years.

S. M.: As a curator of this exhibition, I think now is the time for me to say at least three sentences. Obviously, I was greatly influenced by the "42nd street project", which I had seen before and I was very aware of a lot of issue-based work happening in the U.S. and in Great Britain especially. And many of our international colleagues have been coming here to Hungary and asking where is the issue-based work. This is a question that I have had to deal with the last seven years of my work here in Hungary. So, this was very much a reason for trying to make this exhibition here in Hungary, to provide a forum for artists to make issue-based work, to introduce even the understanding of issue-based work. And it is not an introduction, this work has existed here for a very long time. This is something that we have to make quite clear, that issue-based work has always

been made here. So I just would like to raise a few questions: What is the role of the curator here now in Budapest in Hungary? What is the role of the artist in society? These will be dealt with during the next panel. I feel these have been greatly questioned during the production of this exhibition both by artists and the people outside this circle, the bureaucrats, the taxi driver who drives across the *Erzsébet Bridge* and asks what is this advertisement? The exhibition was meant to be discreet. If I could say anything of relevance now it would be this. The exhibition was not supposed to be extensively advertised. It was supposed to be very discreet, where people would just come across a work in a street. Just in their daily life they would come across the artworks.

Panel 2

The Role of the Artist in Present-day Hungary

Moderator:

Péter György (P. Gy.)

Participants:

Róza El-Hassan (R. E.-H)

György Galántai (Gy. G.)

György Jovánovics (Gy. J.)

Katalin Keserü (K. K.)

Hans Knoll (H. K.)

Tibor Várnagy (T. V.)

Péter György: I will, first of all, need to exercise strict self-restraint,²³ allowing myself to say only a few sentences, asking my honored and learned friends and colleagues, including Mr. Knoll, head of the Knoll Gallery, to also restrain themselves to only a few sentences, for I think, there are more and more reasons for you, the audience, to join



²² See Antal Lakner documentation pp. 178–179

²³ See G. Pataki, p. 289

A 2. Panel résztvevői:

Várnagy Tibor, Hans Knoll,
György Péter, Galántai György, Keserü Katalin,
El-Hassan Róza, Jovánovics György

The participants of Panel 2:

Tibor Várnagy, Hans Knoll,
Péter György, György Galántai, Katalin Keserü,
Róza El-Hassan, György Jovánovics



nik, hogy részben két hagyományos pólus köré lehetne csoportosítani ezeket a kijelentéseket. Egyrészt van egy olyan álláspont – amit például a *42. utcai projekt* néhány művésznél is láttunk –, ami szerint úgy tűnik, hogy a művésznek kötelessége egyfajta társadalmi aktivitás, kötelessége, hogy szószólója legyen bizonyos csoportoknak, kisebbségeknek vagy ennek az úgynevezett másságnak, amiről már ma is többször szó esett. És ugyanakkor ott van az a másik kijelentés, amelyik azt állítja, hogy a művészet olyan mértékben vált autonómmá, egy olyan belső, immanens értékrendszert képvisel, ami egyszerűen nem engedi meg, hogy ilyen közvetlen közérdekeket vagy politikai, szociológiai, de mindenféleképp alkalmazott szempontokat jelenítsen meg. Szerintem mindkét álláspont viszonylag elavultnak is mondható akár, mert sokkal inkább az átfedésekről van szó, ami ebben a két spektrumban jelentkezik. Számomra

talán az az érdekesebb, amikor egy műalkotás – ami lehet akár ilyen érdekek szószólója is –, olyan mértékben autonóm, hogy már nagyon nehezen felismerhető egy olyan kontextusban, amikor nincsen múzeumi, építészeti viszonyok között, amikor – mondjuk úgy – kikerül az utcára, a köztérre. Ebben az esetben alapvetően három lehetőség vázolható fel a műalkotás percepciójával és recepciójával kapcsolatban. Tehát vagy az történik, hogy a szélesebb közönség, a lakosság felismeri, mint műalkotást és tetszik neki, ami ma egy kissé furcsa értékítélet lenne önmagában, vagy pedig az történik, hogy egyáltalán nem azonosítja, mint műalkotást, és gyakorlatilag láthatatlan marad a járókelők, a tévénézők vagy rádióhallgatók számára. Hozzá szeretném ehhez fűzni, hogy itt a *public space*-en, a *köztéren*, nem csak az utcákat értem, hanem a tömeg-média összes technikai formáját. Aztán fennáll egy olyan lehetőség is, hogy a jelenséget egyfajta furcsa zavarként érzékelik a járókelők, a hallgatók vagy a nézők, és talán ez a legérdekesebb. Úgy tűnik, hogy a POLIFÓNIA résztvevői közül is nagyon sokan ezt a lehetőséget, ezt a megnyilvánulási formát választották. Ezt a zavart, ami olyankor áll elő, amikor valamilyen furcsa, szokatlan vagy értelmezhetetlen dologgal találkozunk az utcán és a tereken, olyan dolgokkal, amiket nem lehet közvetlenül üzleti, reklám, politikai üzenetként vagy akár közlekedési orientációként értelmezni és hasznosítani. Ezt a zavart ma már nem csak a művészek használják. Sőt, olyannyira bonyolulttá vált már a helyzet, hogy – s ez elhangzott itt a telefonbeszélgetés közben is –, a művészeket bizonyos érdekcsoportok gyakorlatilag felhasználják. Ezt egyáltalán nem pejoratívan mondom. De tény az, hogy bevett fogás már a reklámkampányok megtervezése során, hogy különböző apróbb struktúra-zavarokat, üres jeleket vagy hibákat helyezzenek el bizonyos helyeken a kampány folyamatában. Számtalan aktuális vita folyik ilyesmikről, hogy csak egyet említek, itt

van például a Benetton hirdetésekkel kapcsolatos botrányok sorozata.

Gy. P.: Gyuri, most téged szólítanak meg, mint egy olyan művészt, akit igazán nem jellemzett az elmúlt években az, hogy a politikai problémáit vagy a politikával kapcsolatos állásfoglalásait a műalkotásaiba vigye bele, aki – mondjuk a Róza által fölállított tipológián belül²⁵, amelyiket ő egyébként meghaladottnak nevezett, és ez azért tetszett nekem, mert ebben az esetben a Gyuri egy meghaladott tipológia egyik meghaladott részeként tűnik fel –, szóval, mint egy olyan embert, akinek ugyanakkor nagyon markáns és nagyon világosan követhető politikai nézete van. És akinek az egyik alkotása – azt gondolom, nonszensz lenne hogyha nem idéznék föl –, a 301-es parcella emlékműve. S ez a mű minden létező módon egy politikai műalkotás, miközben pedig minden létező módon távol tartja magát attól a fajta politikai aktualitástól, illetve attól a fajta ikonográfiától amelyet politikai műalkotásoknál az emberek megszoktak. Egy ilyen ember, aki egy részt – úgymond – hosszú évtizede ugyanazt csinálja, idézőjelben, másrészt pedig, mert most egy új társadalmi szisztéma van – vagy hogy mondjam –, a rendszerváltás – ahogy mondják – hajnalán, egy meglehetősen nehéz és bonyolult diszkusszió kellős közepén találja magát. Szóval, te hogy érzed magad ebben a helyzetben, és hogyan látod ezt a kérdést.

Jovánovics György: Te most mintha becsapnál engem, hiszen megegyeztünk, hogy ezt nem kérdezed. Tartok tőle, hogy te leszel a második barátom, akit be fogok perelni. Egy művész barátomat ugyanis beperelem, az ő kérésére; megkért. Tanácsot is akartam kérni, hogy bepereljem-e, mert magam nem tudom eldönteni. Ha netán valaki a perköltségeket átvállalná, akkor persze minden további nélkül megtenném. Ezzel csak azért hoza-

²⁵ Lásd El-Hassan R. 292. o.

into the conversation because, conceivably, you have come here to do so, and not merely to listen to us. Therefore, now I would like to ask Mr. Knoll to take the floor first mainly because as a gallery owner his approach is obviously different from that of an art historian or an artist. Besides, he is present here as more than a guest, because he has a peculiar status of partly being the inhabitant of this town and partly not.

Hans Knoll: I'm sorry, I did not understand what he said. I want to beg your pardon that I don't speak Hungarian but this is just my fault. My opinion on the role of the artist in society is that it is not the duty or the job of an artist to deal with society, but of course, if an artist is doing it, I appreciate it. My opinion is you cannot... we cannot expect that an artist... that every artist has to deal with the subject of society. Why? I think in answer to this I should mention the freedom of the arts, and secondly, as Néráay Katalin said,²⁴ every work is dealing with society or social problems.

P. Gy.: Thank you. Now, how shall we go on? Róza, you are by far the youngest of us all. Can I ask you to be the next one?

Róza El-Hassan: A lot has been said about our topic, and it seems to me that the opinions we have heard so far can be grouped around two extremes. On the one hand, there is a standpoint – which was manifest for example in the works of some of the artists participating in the 42nd Street Project –, according to which it seems that it is the duty of the artist to show some kind of social activity, it is his duty to speak for certain groups, minorities or of this “otherness” that has been referred to several times today. At the same time, we have this other standpoint, which declares that art has become autonomous to such an extent and it represents such an immanent system of values

that simply does not allow it to represent public interests, or to present political and sociological, in other words, applied aspects. I think both standpoints are outdated, because the main issue for us here is to see where the two aspects overlap. For me, the most interesting case is when a work of art – which otherwise can represent certain interests – is autonomous to such an extent that it is very difficult to recognize in a context different from that of galleries, when – let us say – it gets out to the streets or public spaces. In this case, there are basically three possibilities concerning the perception and the reception of the artwork. Either the wider audience, the public, recognizes it as a work of art, and likes it a lot, which would be a strange sort of value judgment nowadays, on what happens is that the audience does not recognize it as a work of art, and it remains practically invisible for the passers-by,

the TV viewers or the radio listeners. I would like to specify that by public space here I mean not only streets but every technical form of mass media. Furthermore, there is a possibility for a work to be perceived by the passers-by, the TV viewers or the radio listeners as a kind of strange and disturbing phenomenon, which is perhaps the most interesting case. Many of the participants of POLYPHONY seem to have chosen this possibility. They decided to create a kind of strange disturbance, which emerges when we come across strange and peculiar things on the streets or squares, things that are difficult to interpret, and are impossible to identify as phenomena aiming to serve business, commercial or political purposes, or even to direct traffic. Nowadays, such disturbances are used not only by artists. What is more, the situation has become so complex that – as we have heard in the telephone conversation too – artists are practically used by certain political interest groups. And I am not saying this pejoratively at all. Still, it remains a fact that it has become a widespread practice in designing advertising campaigns that various tiny structural disturbances, empty signs or mistakes are used in certain places during the process of the campaign. There is a great number of debates going on nowadays about such issues, let me refer to the series of Benetton ad scandals by way of example.

P. Gy.: Gyuri, let me turn to you now as to an artist for whom it has not been characteristic over the past few years to address political problems or express his political stance directly in his works. At the same time, according to Róza's typology,²⁵ which she termed “outdated”, and I like it especially because in this case you, Gyuri, figure as an outdated part of an outdated typology, and, at the same time, you are an artist with a very well defined and clear cut political stance. And one of your works – it would be nonsense not



El-Hassan Róza
képzőművész,
a POLIFÓNIA résztvevője

Róza El-Hassan
artist,
participant of POLYPHONY

²⁴ See K. Néráay, p. 281

²⁵ See R. El-Hassan, p. 293

kodtam elő, mert rejtett módon összefügg a kérdéssel is, és a ma este korábban itt elhangzottakkal is. Hát nem tudom, hogy hogy van ez a politikai dolog. Általában félreértik. Tényleg lehet politikai karakterű egy művész. Például amikor egy költő azt mondja, hogy „akasszátok fel a királyokat!”, és ezt egy versben le is írja, az erősen, nagyon erősen politikai kijelentés, de ugyanakkor elég durva is. Mondjuk nem egy kifejezetten liberális kijelentés ugye, mert a liberalizmusban nincs halálos ítélet. Tehát van ilyen művészet is. És ezt nem egy rossz művész mondta, ugye? Ezt is lehet csinálni. De lehet azt is csinálni, hogy politizál, de a műveiben nem jelenik meg. Az, amit a Szentjóbby itt próbált²⁶ – ő lesz az, akit be kell perelnem, hogy most akkor előrevegym a dolgot –, és itt eléggé komplikáltan interpretálva lett²⁷, az tipikusan egy politikai művészet. Nagyon sajnálatos, hogy gyengébb művész le tudta ebben főzni a művészeket, például a Szentjóbbyt is. Egy ismert ember, de nem túl nagy művész, megvalósította azt, ami a Tamásnak nem sikerült. Jimmy Carter levitte 18 fokra az irodákban a hőmérsékletet abban a percben, amikor beült az elnöki székbe. Azt mondta, hogy az előző amerikai elnök alatt túl meleg volt Amerikában. Kiszámolta, hogy ha 21-ről lemennek 18 fokra, milyen hatalmas összeget takarít meg a költségvetés. Azzal mutatott példát, hogy a kabátját nem vette le a az elnöki irodában. És megcsinálták, szóval meg lehet ezt csinálni. A Tamásnak viszont a körítés az érdekes ebben. Biztosra veszem, hogy a Tamás majd pártot fog alapítani és a jövő évi parlamenti ciklusban eléri, hogy Magyarországon például a presszónak és az iskoláknak a hőfokát vigyék le három fokkal. Már húsz éve, minden nyugati, aki ide látogat azt mondja, hogy Magyarország milliárdokat fűt el évente a levegőbe. Az emberek télen ingujjban ülnek a presszókban, nyitva vannak az ajtók, a főiskolán a meztelen modellek... szóval teljesen felesleges.

²⁶ Lásd TNPU/IPUT dokumentáció 245. o.

²⁷ Lásd Bencsik B. 286. o.

²⁸ Lásd Beöthy B. 282. o.

A műveimről nem akarok beszélni, azért beszélek másról. De félreértik, a 301-es parcella nem politikai mű. Én a politikai művet a múlt rendszerben csináltam, de azt nem vették észre. A *Liza Wiathruck*, az politikai mű. És ezt még soha egyetlen esszéista nem írta le, nem is veszik észre. Majd ezt tíz év múlva visszaemlékezés gyanánt elő fogom adni.

Gy. P.: Ezt az esszéista ügyet, ezt köszönöm. Azért egy percig mégiscsak makacskodnék. Azt nem mondhatod komolyan, hogy a 301-es parcella nem egy politikai mű?

J. Gy.: De, én ezt komolyan mondtam.

Gy. P.: Akkor azt kérdezem, hogy az a hely ahol áll, az nem egy politikai hely? Az nem a politikának a helye?

J. Gy.: Ez nem számít. A Petőfi azt, hogy „akasszátok föl a királyokat!”, azt nem a Parlamentben mondta, hanem otthon a felesége szobájában. Tehát nem politikai helyen, mondott egy nagyon erős politikai kijelentést. Nálam éppen fordítva van. Egy nagyon erősen politikai helyen, én egy nagyon erősen nem-politikai tettet igyekeztem végrehajtani. Csak nem vették észre. De nem is fontos még, egyáltalán nem sürgős, nem kell erről sokat beszélni.

Gy. P.: Jó, akkor most nem firtatom tovább ezt a kérdést, ámbár azt gondolom, hogy nagyon is ide tartozna. Mert hát végül is, túl a trefán és a hülyéskedésen, azért azt gondolom, hogy egy alapvető problémára kérdeztem rá. Hiszen ne vicceljünk, Gyuri! A te életednek is ez az egyik legalapvetőbb kérdése. Ezenkívül minden gyanúm szerint, ha – a legújabb kori magyar vagy a legújabb kor utáni magyar kornak – van politikai története, illetve ennek a korszaknak van művészettörténeti problémá-

ja, amelyik bizonyos szempontból ennek a korszaknak a emblematisz problémája lesz, akkor ez az. Én csak arra gondoltam, hogy ha már a politika és a művész szerepéről beszélünk és itt ülünk együtt ebben a panelben, akkor nem engedhetem meg magamnak, hogy ezeket ne kérdezzem meg.

Kati tőled nehezen tudnék mit kérdezni, de azért merek valamit, jó? Nevezetesen, neked tudnod kell, hogy ezerkilencszáz-hányban volt, amikor a Major Tamás megvédte egy kiállításodat. Ezer..., napok óta ezen gondolkodom, ezerkilencszáznyolcvan... kettő... vagy nyolcvanhárom volt...

Keserü Katalin: Kettő, nyolcvankettőben volt.

Gy. P.: Akkor most innentől fogva te jössz, mert érted, hogy miért kérdezem ezt. Az ugyanis egy politikai jellegű kiállítás volt és akkor te nagyon harciasan a művészet politikai feladataival kapcsolatban foglaltál állást. Most pedig az a kérdés, hogy ezt a véleményedet megtartod-e, vagy sem.

K. K.: Bevezetőként hadd' mondjam el azt, hogy mivel a diszkusszió címe az, hogy *A művész szerepe napjainkban Magyarországon*, én arra gondoltam, hogy arról beszélek. Mivel itt mindenféle szerepekről szó van, csak a művész szerepéről nem, holott a művész szerepe, az művész-szerep – ha egyáltalán szerepnek nevezhető ez. Azt szeretném mondani elsődlegesen, hogy legyenek művészeink és csináljunk művészeket, mert eddig nem nagyon csináltunk. A művészek nem akarnak pénzt. Az első ember a Beöthy Balázs, aki az előbb a telefonban ezt deklarálta.²⁸ A művészek nem terveznek, nem kívánnak pénzt, nem kívánnak rangot, nem akarnak...

Gy. P.: Nem, rosszul értetted, ő akart pénzt.

K. K.: Igen, azt mondom, hogy ő az első ember, akitől ezt hallottam. Ez azt jelenti, hogy nincs

to refer to it know – is Burial Place No. 301²⁶, which is, in every possible way a political work of art, which at the same time abstains in every possible way from the kind of political topicality or iconicity that people are accustomed to in political artworks. And now, all of a sudden, an artist of this kind, who, on the one hand has been doing the same – in quotation marks – for decades, on the other hand, finds himself in the very middle of a difficult discussion generated by the fact that we have a new social system, or... how shall I put it... at the dawn of the change of political systems... as they say... So, how do you feel in this situation, and what is your view of this question?

György Jovánovics: You seem to be trying to cheat me into this, because we agreed that you would not ask me this question. I am afraid you will be my second friend whom I will sue. Because I am probably going to sue one of my artist friends. He has asked me to do so himself. And I was going to ask you for advice whether to sue him or not, because I cannot decide on my own. Of course, if someone else paid the expenses I would do it, no problem. I have brought it up only because somehow, in a hidden way it is connected to your question, and to the things that have been said this evening so far. So, I do not know how political this is. People usually misunderstand it. It is true that an artist can have a political character. For example, when the poet says “hang all the kings!” and he writes it down in a poem, now that is a definite, very definite political statement. At the same time, it is rather rude. Let us say, it is not a very liberal statement because in a liberal state there is no death penalty. So this kind of art also exists. And this statement was made by a good poet, wasn’t it? So this is one possibility. But it is also possible for an artist to deal with politics in a way that is does not appear in his works. What Szentjóbby tried to do here²⁷ –



he is the one whom I will have to sue – so what he tried to do has been interpreted in a very complicated manner,²⁸ but it is a typical example for political art. And it is very unfortunate that in this field weaker artists could seem superior to others, including Szentjóbby. A well-known person, who is otherwise not a great artist could do what Szentjóbby could not. Jimmy Carter could cut the temperature in government offices to 18° centigrade in the very moment he sat down in the president’s chair. He said it had been too warm in the U.S. under the previous president. He calculated that the budget would save enormous sums this way. He set himself as a model by not taking his coat off in his office. And they did it. So it can be done. But for Tamás, the interesting part of the whole business was what surrounded it. I am sure that Tamás will found a party and in the next parliamentary period he will pass a law which will force for example cafeterias and schools to reduce their heating level by three degrees. For

twenty years, every foreigner who visits Hungary says that we spend billions of forints on “overheating” the country every year. People sit in the cafeterias in shirts in the winter, doors are open everywhere, the models are nude at the art academy... so the whole thing is totally superfluous.

I do not want to talk about my works now, this is why I am talking about other things. But it is a misunderstanding to say that the Burial Place No. 301 is a political work. I made my political work in the previous political system, but nobody noticed it. Liza Wiathruck is a political work. And none of the essayists has ever written about it. They do not even notice it. In ten years’ time I will write about it in my memoirs.

P. Gy.: Well, thanks for the personal implications of this essayist business. But let me persist here a little bit. You cannot mean that the Burial Place No. 301 is not a political work.

²⁶ Jovánovics designed the monument for the Burial Place No. 301, where the executed prime-minister Imre Nagy and the martyrs of '56 revolution are buried.

²⁷ See TNPU/IPUT documentation p. 256

²⁸ See B. Bencsik, p. 287

Keserü Katalin, a Műcsarnok igazgatója

Katalin Keserü, director of Műcsarnok

igény a művészen sem arra, hogy művész legyen, hogy a Művész legyen, akár Magyarországon, akár a világban... Nekem viszont igényem van arra, hogy a művészek legyenek művész szerepben. Ez az első igényem. A másik az, hogy természetesen a művészet abban különbözik minden más szereptől, azért nem szerep..., tudniillik a művészet tartalmaz gyakorlatilag mindent, amire az ember képes. Következésképpen tartalmaz társadalmi vonatkozásokat is, árnyalatnyi differenciák vannak, hogy miből tartalmaz többet. Az ember azért tartja fontosnak a művészetet, mert mindent megtalál benne, ami egyébként töredékesen és nem együttesen van meg a világban. Úgy vélem, hogy ahol arányeltolódások vannak valamely funkció javára vagy irányába, akkor az már határterületnek számít. Bár a határterületek is alapvetően fontosak a művészet számára, különösen a huszadik században. És még egy dolgot szeretnék mondani a kérdéssel kapcsolatban. Magam részéről azt a kihangsúlyozott szerepet, ami társadalmi vagy politikai szerep, azt én nem kultiválom, abszolút nem, és megmondom miért nem. – Ezt neked már mondtam is. – Elég kiábrándító, hogy amikor az ember évtizedeken át élt egy olyan politikai régióban, ahol állandóan arról beszéltek, hogy mi a művész szerepe... sőt, akár visszamehetünk a múlt század első felébe, a reformkorba is. Mindig volt a költőnek, meg az írónak, meg a művésznek valamiféle abszolút a szakmáján kívüli szerepe és én úgy gondolnám, hogy tulajdonképpen a művészeknek ebből néha elégük lehet. És a művészzel foglalkozónak is elege lehet, mert mindig elterelődik a szó arról, ami lényegi, hogy tudniillik, mit is nyújt a művészet? Hogy mi mindennel van tele? Azzal sosem foglalkozunk. Mindig csak ilyen felszíni és aktuális kérdésekkel foglalkozunk... Az történik most, hogy ha Amerikában bejön egy társadalmi érdekltségű, politikai jellegű művészet, mondjuk február nyolcadikán, akkor február kilencedikén

már mi is mindeképpen azt csináljuk. Egy évvel vagy kettővel azután, hogy megszabadultunk a társadalmi kötöttségektől – a művészet társadalmi kötöttségeitől –, akkor most mi megint visszakívánjuk csak azért, mert Amerikából jött. Véleményem szerint némiképp kihasználhatnánk az előnyünket, abból a szempontból, hogy talán túl lehetnénk már ezen a kérdéskörön és másképpen gondolkozhatnánk a művészetről. A művészet – lehet, hogy az idő teszi, az az egy évtized vagy több is, ami elmúlt a nyolcvankettes kiállítás óta –, úgy hiszem, önmagában a saját eszközei révén, a teljesen titokzatos saját eszközei révén – amit az egyéb dolgok miatt sem a művészettörténet sem az esztétika nem tár föl –, sokkal jobban, pontosabban tartalmazza azokat az érzéseket, érzelmeket és egyéb dolgokat..., abszolút komplex módon és kompletten, amiket egy politikai vagy társadalmi – nem tudom milyen irányultságú – mű-



Galántai György
képzőművész,
az Artpool Művészetkutató
Központ vezetője

György Galántai artist,
the director of
Artpool Art Research
Center, Budapest

alkotás teljesen direktesít, egyirányúsít és lényegében megfoszt az árnyaltabb gondolkodás, az összefüggés egészétől, hiszen kiragad egy vonulatot. Nem tudom... én ma ezt így gondolom.

Gy. P.: Én erre szeretnék majd reagálni, de előbb hozzád fordulok Gyuri. Azt hiszem, hogy a te helyzeted a legérdekesebb itt, hogyha arról beszélünk, hogy mi a művész szerepe. Hisz itt mégiscsak egy új társadalom van kialakulóban, és mindannyiunk helyzete valamilyen módon megváltozott. Talán mondhatjuk, hogy a tiéd még látványosabban változott, mert azért azt én nem nagyon hinném, hogy lenne értelme úgy beszélgetni, mint hogyha a Galántai György továbbra is egy *free-lance* lenne – egy kicsit jobban, kicsit még jobban, aztán kicsit kevésbé, aztán egy kicsit igen, egy kicsit nem-üldözött művész lenne – és nem egy nagyon komoly anyagi, intellektuális erővel és nemzetközi kapcsolatokkal rendelkező – gyakorlatilag Budapesten az első – neo-avantgárd, kortárs gyűjteménynek vagy kutatóközpontnak a lehetőségét is magában hordozó intézménynek a vezetője. Azért ez egy változás.

Galántai György: Eddig is ez voltam. Csak anynyi változott, hogy kaptam – kaptunk egy helyet a Liszt Ferenc téren, egy másik lakást, ami a lakásunkon kívül egy másik lakás. De ez is kicsi, most már kinőttük, úgyhogy semmi nem változott, ugyanazt csináljuk, mint eddig, kicsit jobban, mert még pénzünk is van. Tehát 130 négyzetméteren dolgozunk, egy szuper programot, egy egészen képtelen programot csinálunk és most már kinőttük magunkat. Én megjósoltam két évvel ezelőtt, hogy van még két évünk. És hát pillanatnyilag megint rossz helyzetben vagyunk. Szóval lényeg az, hogy úgy látom semmi sem változott.

Gy. P.: Ezt nem tudom... szerinted igaza van, Tibor? Mert a te helyzeted is elég érdekesen válto-

Gy. J.: Yes, I mean it.

P. Gy.: OK, let me put it this way then: Do you mean that the place where it stands is not a political one? Is it not a political place?

Gy. J.: That does not matter. When Petőfi said "hang all the kings!" he did not say it in the Parliament, but in his wife's room. So in a non-political place he uttered a very strongly political statement. In my case it is the other way round. In a very strongly political place I tried to create a very strongly non-political work. Only nobody realized it. But it is not so important yet, it is not urgent at all, we do not need to talk too much about it.

P. Gy.: OK, then I won't persist any longer, nevertheless, I do think that it belongs to our discussion. Because, aside from all the jokes and fun we have made of it, I think I have addressed a very basic problem here. Let us be serious now, Gyuri. It is one of the most basic questions of your life too. Furthermore, I suspect that if contemporary or post-contemporary Hungary has a political history, or this historical period has a problem that belongs to the history of art, and this problem will become emblematic of our age, that what we are talking about here is the very problem. And I thought that once we are talking about the role of politics and of the artist, and we are sitting here together on this panel, I cannot afford not to ask these questions.

Kati, it would be difficult for me to ask you any questions, but let me venture to ask something anyway, OK? Namely, it was in nineteen-something, you should know exactly when, that Tamás Major defended one of your exhibitions. It was in nineteen... I have been trying to remember it for several days, nineteen-eighty... two or eighty-three...

Katalin Keserü: Two. It was in eighty-two.

P. Gy.: OK, so now it is your turn, you can continue because now you understand why I am asking this, don't you? It was a political exhibition, and then you argued very fervently for the political functions of art. An now the question is whether you still maintain what you said then or you don't.

K. K.: As an introduction, let me refer to the fact that since the title of our discussion is *The role of the artist in contemporary Hungary*, I thought I would talk about that. All kinds of roles have been mentioned here, except the role of the artist as an artist. Nevertheless, the role of the artist is his artistic role – if we can call it a role at all. So first of all, I would like to say that we need artists, so let us make artists, because so far we have not really done that. Artists do not want money. Balázs Beöthy was the first artist who said so on the telephone a few minutes ago.²⁹ Artists do not make plans, they do not want money, they do not want position, they do not want...

P. Gy.: No, no, you misunderstood him. He does want money.

K. K.: That's right. That is what I am saying. He was the first artist who said he did. This means that the artist does not feel this urge to be an Artist, neither in Hungary nor anywhere else in the world... However, I do require that artists should play the role of artists. This is my primary requirement. The second is that obviously, art is different from any other role – in fact that is why it is not a role – ... in that it extends to everything that one is capable of doing. Consequently, it also has social aspects; there are only tiny differences in which aspect actually dominates. One considers art important because he or she can find in it

everything that otherwise is there in the world fragmentarily. And I think that where the proportions shift in the direction of this or that function, we have a borderline case. Of course, borderline cases are essentially important in art, especially in the 20th century. And I would like to add just one more thing in connection with your question. For my part, I do not cultivate the emphasized social and political role of art, and I will tell you why. Actually, I have already told you this, Péter. It is rather disappointing that having lived for decades in a political region where they kept talking about the role of the artist... or we could even go back to the first half of the 19th century, the Hungarian reform age... so the poet, the writer or the artist, has always had a role that was absolutely outside the scope of his profession, and I think sometimes artists may get fed up with it. And those dealing with art can get fed up with it too, because it always diverts the attention from what is really important, namely, the question: What does art give us? What is art filled with? We never deal with these questions. We always talk about such superficial and topical issues... What is happening now is that if a socially oriented, or political kind of art appears in America on February 8th, we break our neck to do the same on February 9th. A year or two after having got rid of social bondages – the social bondages of art – now we wish it were back just because it comes from America. I think we should make use of our advantage in the sense that we should perhaps get over this question and think about art in a different way. Art – maybe I am saying this because more than a decade has passed since the 1982 exhibition – so I think art in itself, through its own means, its totally mysterious means – that neither art history nor aesthetics have revealed so far, due to some other reasons – contains the feelings, emotions and other things..., in a highly complex and complete manner, so it contains

²⁹ See B. Beöthy, p. 283

zott, de ezt egyszerűen nem bírom ki, hogy én nem mondok erre semmit. Szerinted igaza van?

Várnagy Tibor: Hát a Liget Galéria helyzete abszolút nem változott az előzőhöz képest, sőt még ugyanaz az oppozíció is megmaradt, ami előzőleg volt. A szegénység is megmaradt, bár én nem ezt tartanám most fontosnak, hanem arra szeretnék reflektálni, amit a Keserű Kati mondott.²⁹ Nagyon érdekes volt a nyolcvanas évek közepén, hogy amikor amerikaiak jöttek ide, és megpróbálták megnézni azt, hogy mi történik a kortárs nem hivatalos művészetben, akkor megnézték mondjuk például a Károlyi Zsigát. És bennünket igen-igen sértett, hogy a Zsiga művészetét politikai művészetként interpretálták. Abban teljesen egyetértek, hogy a művészettel szemben nem lehet – nemcsak politikai elvárásokat, hanem semmiféle elvárást – nem lehet és nem szabad támasztani. Ugyanakkor úgy gondolom, hogy minden művészet többretegű és a rétegeknek a legtetején, mint egy aktualitás, ott van a politika. A művésznek lehetősége van arra, hogy ezt tudatosan vállalja, vagy pedig arra, hogy szemet hunyjon és erről ne vegyen tudomást. A POLIFÓNIA rendezvényt nagyon jónak tartom, egy kitűnő kezdeményezésnek. Kicsit sajnálom, hogy talán rövid volt ez az egy hónap, és kevés volt ez a huszon- vagy harminc-velahány művész ahhoz, hogy ez igazán bekerüljön a városlakók tudatába. Szerintem mindenképpen érdemes lenne folytatni és tovább vinni ezt a kezdeményezést.

Gy. P.: Engedjenek meg néhány mondatot, és utána Önöknél van a szó. Én is hozzá kapcsolódnék Kati,³⁰ bár azért összefügg az egész kiállítás is, illetve bizonyos szempontból a Gábornak egy mondatához kapcsolódik, amelyben a Gábor azt mondta, hogy „önkorlátozást gyakoroltunk”.³¹ Én az önkorlátozás gyakorlását azért tartom egy furcsa dolognak, mert szerintem te a művészen

kövéttél el önkorlátozást, és nem magadat korlátoztad, hanem a művészeket. Ez két külön dolog. Miért történt ez? Miről van itt szó? Lássuk be, hogy a Gyuri is, illetve mind a ketten elhárítanak maguktól egy beszédmodot, a Kati pedig visszatart egy problémát. Nevezetesen azt a problémát, hogy – megpróbálom röviden összefoglalni, ahogy te látod –, ha már egyszer mintegy negyven évén át ezzel a bizonyos dologgal, amiről te kifejezetten rosszkedvűen beszélsz,³² ezzel a társadalmi öntudattal vagy mivel, azzal piszkálták a művészeket, és most végre megszabadultunk tőle, akkor ne idézzük ezt a dolgot mostan vissza, hanem foglalkozunk végre a művészettel, ha egyszer művészek vagyunk. Ami annyit jelent, hogy szemben az én elképzeléseimmel, amennyiben egy társadalmi kontextus X típusú társadalmi kontextus volt – egy egypártrendszerrel együttjáró és az annak megfelelő pozíciókkal, amelyek megteremtene egy művészet szerepet és egy művész szerepet –, létrejött egy másik, Y típusú társadalmi kontextus. De nem egy légüres tér jött létre, nem az, hogy mondjam... nem az történt, hogy létrejött a megváltás – és ez tökéletesen független attól, hogy én mit gondolok az Antall-kormányról –, hanem azt gondolom, hogy egy másik társadalmi helyzet jött létre, de ez is egy társadalmi helyzet. Ez is egy szociális realitás és erre nem lehet azt mondani, hogy ez nincs. És ez összefügg azzal a kérdéssel is, hogy mi az, hogy „social commentary”, hogy egyáltalán milyen módon van az elmúlt egy órában látható művekben az a társadalmi folyamat kommentálva, amelyben én benne élek? Nevezetesen, hol jelenik meg – direkt formában, hogy úgymondjam, megint mindenki örvendezve nyilvánvalóan azt fogja gondolni, hogy az agitációs propagandaművészet szintjén –, az a világ amelyben élünk. Akkor azt kell mondanom, hogy ennek a kiállításnak a címével ellentétben a gyakorlata, az nem egy szociális kommentár, hanem egy művészeti kommentár, amelyik a szoci-

ális kontextusnak, hogy így fejezzem ki magam, a témáját próbálja meg mint témát, egy kiadott feladványt megoldani. Hogy hogyan lehet dolgozni a társadalmi kontextus problémáján, s ezen aztán, a kuratórium tagjai nagyon szelíden hagyták a művészeket dolgozni.³³ A szelídet pedig úgy értem, hogy lehetőleg implicit legyen. Én ebbe belemegyek, csak ez nem azonos azzal a dologgal, amiről az én fejemben – most függetlenül a 42. utcától vagy bármitől –, az én számomra ez a dolog szól. Azt gondolom, hogy lehet azt mondani, hogy bizonyos szempontokból mondjuk a New York-i avantgárd művészet, illetve az AIDS viszonya, az egy normális populációt magába foglaló szociális világ kérdéseihez képest eltűnt. Ez belátható statisztikai okoknál fogva. Ez mondjuk egy reális kijelentés. De attól még az a probléma van. Úgy értem, hogy azok a problémák, amelyekkel nagyon didaktikusan a Szántó András által bemutatott projektnek egy része foglalkozik, azok lehet hogy didaktikusan, számár módon, nagyon is inkonzekvensen, nagyon kevésbé művészen és nagyon szociológikusan vannak megfogalmazva, de ezek reális társadalmi „issue”-k, létező problémák. Én egyetlenegy társadalmi problémát, ebben az értelemben, ebből a magyar anyagból megnevezni nem tudok. Ez nem biztos, hogy baj, csak mondom. Egyetlenegy sem tudok megnevezni. Az egyetlenegy, amelyik megnevezhető, az a Beöthy Balázs problémája,³⁴ amit nagyon világosan és határozottan – gondolom én, a Szentjóby Tamás³⁵ lelkes biztatására fogalmazott meg. Egyébként kézenfekvő a kérdés, hogy ha más emberek kapnak pénzt ezért a munkáért, akkor ő mért nem kaphat? Miközben ő nyilvánvalóan azért nem kaphat pénzt, mert kapott ahhoz, hogy megvalósítsa a művét, és a ti ideológiátok úgy szól – ez az elképzelés egyébként közel áll hozzám, tehát én nem vagyok egy „pro-Beöthy” ebben az ügyben, és nem kapok tőle százalékot –, hogy ő híresebb lesz ezáltal, úgyhogy maradjon nyugton. De, hogy-

²⁹ Lásd Keserű K. 294, 296. o.

³⁰ Lásd Keserű K. 294, 296. o.

³¹ Lásd Pataki G. 288. o.

³² Lásd Keserű K. 296. o.

³³ Lásd Pataki G. 288. o.

³⁴ Lásd Beöthy B. 282. o.

³⁵ Lásd TNPU/IPUT dokumentáció 247. o.



those things that a politically or socially directed, issue-based artwork addresses in a totally direct way, through one single open orientation, depriving us of the possibility of thinking on several levels at the same time, depriving the work of the totality of its context, and it does so by emphasizing one aspect. I don't know... this is what I think nowadays.

P. Gy.: I would like to comment on this, but Gyuri, let me address you first. I think your position is the most interesting here, when we talk about the role of the artist. A new society is being shaped here, and all of us live in a somewhat different situation than we did before. We can probably say that your situation, Gyuri, has changed even more obviously, because I think it would make no sense to talk as if György Galántai were still a free-lance artist who is sometimes more,

sometimes a little less and sometimes even more persecuted. Gyuri nowadays is the head of an institution with a very significant financial and intellectual basis, with international connections, an institution which is practically the first contemporary neo-avant-garde gallery in Budapest, and has the potential to develop into a research center. I would call this a significant change.

György Galántai: I have had this position for a long time. Nothing has changed. What has changed is that I got – we got a place on Liszt Ferenc Square, another apartment, other than our original one. But this apartment is too small again, we have grown too big for it, so actually nothing has changed, we still do the same as we did before, only a little better, because now we have money. So we work within 130 square meters, we are working on a fantastic project, an absolutely incredible project, and now we have become too big. I predicted two years ago that we had two years to go, and now we are in a tough situation again. So all in all, I think nothing has changed as far as I can see.

P. Gy.: Well, I don't know... Tibor, do you think he is right? Your situation has also changed in an interesting way, but I can hardly restrain myself from saying something to what we have heard, so please, say something instead of me. Now, do you think, Gyuri is right?

Tibor Várnagy: Well the situation of the Liget Gallery has not changed at all compared to the what it was like earlier. Even the opposition that there used to be has remained. Poverty has remained, although at the moment I do not think it is important, but let me comment here on what Kati Keserü has just said.³⁰ In the mid-eighties, it was very interesting that the Americans who came here to find out what is going on in contemporary

art, went and saw let us say Zsiga Károlyi. And we were hurt by the fact that they interpreted Zsiga's art as political. I agree with Kati that you cannot and must not require or demand anything from art. Not only in the political sense, but in every sense. At the same time, I think that every art has many levels, and at the top of these levels, there is politics, as a topical issue. And the artist has the option to use it consciously, or to close his eyes and turn away from it. I think POLYPHONY is a very good idea, a wonderful project. And I find it rather unfortunate that this one month was perhaps a little too short, and the twenty- or thirty-odd artists were also not enough to make the broad public, the inhabitants of the city, aware of what is going on. I think this project is definitely worthwhile to continue.

P. Gy.: Let me say just a few sentences now, and then the floor is yours again. I would also like to reflect upon what you said, Kati,³¹ although it is connected to the whole exhibition too, or in a sense I would like to comment on one of Gábor's sentences, when he said "we exercised self-restraint".³² I consider exercising self-restraint is strange because I think you restrained art or you restrained artists and not yourself. These are two different things. Why did it happen? What is it all about? Let us realize that you and Gyuri avoid a certain type of discourse, and Kati rejects a problem. Namely, the following problem, – I will try to sum it up the way you see it – so at one time they kept nagging artists with this thing that you talk about so gloomily,³³ this social consciousness or whatnot, and now we are finally rid of it, then let us not reiterate this thing, and let us deal with art at last, once we are artists. Which means that as opposed to the way I see it, if that was an X type social context – one with a one-party system and the related positions, which create a role for arts and one for artists – now we have a Y type social

Várnagy Tibor
képzőművész,
a Liget Galéria vezetője,
a POLIFÓNIA résztvevője

Tibor Várnagy artist,
director of Liget Gallery,
participant of POLYPHONY

³⁰ See K. Keserü, pp. 297, 299

³¹ See K. Keserü, pp. 297, 299

³² See G. Pataki, p. 289

³³ See K. Keserü, p. 297

mondjam, ... ez az egyetlenegy reális szociális probléma, ami itt felvetődött.³⁶ De az is önmagára reflektált. Arra reflektált, hogy én miért nem kapok pénzt. Na most ez nagyon helyes... de azért mégiscsak, ha meggondoljátok... Számomra ez a legnagyobb probléma, hogy... hogymondjam... Ám időnként történnek véletlenek... Szóval mondjuk az amikor – aztán tényleg befejezem –, a Gerber Palinak a „FELTÁMADÁS” című borítéka,³⁷ hozzám egy olyan kiállítás meghívóval jött meg, amelyik egyébként, úgymond félig elfelejtett művészek kiállítására invitált. Az elbűvölt. Azt egyszerűen gyönyörűnek tartom. De statisztikailag ez egyszerűen elenyésző dolog. Elnézést, hogyha többet beszéltem ... Köszönöm a figyelmet, te jössz, parancsolj.

K. K.: Elég sok mindent kivetél a fejemből, várj csak... igen. Szerettem volna komolyan beszélni arról a kérdésről, ami igazán művészettörténeti kérdés. Az az érdekes, hogy az összes segéd tudomány, amely a művészettörténethez kapcsolódik, a művészetszociológia, a művészetszichológia vagy egyéb, a XX. században végső soron mindegyik a saját szakterülete felől közelítette meg a művészt. Hogy tehát ki a művész, akiről most itt beszélünk kéne. Mi meg ehelyett folyton politikázunk, vagyis politikáról beszélünk, és ugyanakkor meg sajnos a művész nincs meghatározva. Mert szerintem ez még nem sikerült senkinek sem. Én legalábbis e tudományok részéről nem találtam érvényes megfogalmazást. Nem tudom ... Pedig ez egy nagyon lényeges dolog. Ki lehet indulni onnan is, mondjuk egy ilyen kulturális antropológiai szempontból, hogy a világot a társadalmat, a művész csinálta... aztán ebbe később természetesen belejött a politika... Ezek történeti fejlemények. Tulajdonképpen a politika egy abszolút felszíni, átmeneti dolog és feledkezzünk meg róla. Nekem ez a véleményem a művészettel kapcsolatban. Gyakorlatilag nem tartom lényegi do-

lognak és ezzel teljesen egyetértek veled.³⁸ Hadd említsem meg, hogy én – tisztázandó Suzanne felé is – hogy ugye volt az év elején egy hirdetménye a Soros Alapítványnak, hogy a Műcsarnokban rendezi ezt a kiállítást... vagyis rendez egy kiállítást. Megjelent egy szöveg³⁹, és én attól a szövegtől magamon kívül voltam. Egy teljesen örült mottóval kezdődött a szöveg, amiről később kiderült, hogy egy bizonyos Szántó András nevű alak fogalmazta New York-ban.⁴⁰ Én ettől kezdve azt mondtam, hogy ez a Szántó András az egy ős-marxista, egy öreg, egy szörnyeteg, aki nem tudom én ... '48-ban emigrált innen és azóta széldíti a szerencsétlen keleti-parti közönséget a marxizmussal... Tényleg rettenetes szöveg volt. Lehet, hogy csak egy játék volt... Én mindenesetre magamon kívül voltam tőle. Olyan művészet-definíciók voltak benne, amiktől mindig is – és azt hiszem, hogy nem csak nekem – borsózott a hátam. Persze el tudom képzelni, hogy ez csak játék volt végül is a témával, nem tudom... Ennek a kiállításnak az első terve lehetett ez. Mindenesetre, akkor én igyekeztem megszabadulni tőle... Hát szóval, hogy ez ne a Műcsarnokban legyen, mert én ilyen nem vállalom. Tehát ez hozzátartozik a dolog történetéhez, nyilván ahhoz is, hogy most itt ülök.

Gy. P.: Annak nagyon örülök, hogy a Soros Alapítvány és a Műcsarnok közötti érzékeny demarkációs vonalak ennek a diszkussiónak a tárgyát képezik. Iróniamentesen mondom, mert egész egyszerűen nincs értelme, hogy udvariaskodással töltsük itt az időnket. Arra kérlek viszont Kati, hogy a személyes megtámadtatásokat Szántó András úr ügyében valamilyen módon tartsuk abban a mederben, hogy én most Andrásnak, mint érintettnek, személyes megtámadtatás címén fölkinálom a válaszadási lehetőséget. Most válaszolsz... vagy nem kívánsz válaszolni? – azt gondolom, hogy ez így lenne faire. Akkor tiétek a szó.

Szántó András: Különösebben válaszolni nem szeretnék, nem kérdés formájában hangzott el a kijelentés. Az egyetlen művészetmeghatározás, ami abban a kiírásban szerepelt⁴¹ a „*Magyar nyelv értelmező szótára*”-ból származott, ami...

K. K.: De mikori?

Sz. A.: ...valóban egy régebbi kiadásából, de a mottó szimbolikus, és nem analitikus erővel bír. Úgy érzem, erről nem szeretnék vitatkozni, főleg nem ilyen személyes hangnemben, úgyhogy folytatódjon tovább a vita, én később ugyanott fogok ülni.

Gy. P.: Jó, akkor tényleg átadnám a szót a közönségnek. Csak még egy dolgot, Kati. A személyesség nevében hadd mondjam azt, hogy a „marxista” kifejezésnek a szitokszóként való használatától, attól ha lehetne maradjunk távol, nem azért – minthogyha egyébként, adandó alkalommal én megtámadnám azt, hogy bizonyos szempontból



György Péter esztéta

Péter György
art theoretician

³⁶ Lásd Várnagy: *Megjegyzések a POLIFÓNIA értékeléséhez* 83. o.

³⁷ Lásd Gerber Pál dokumentáció 133. o.

³⁸ Lásd Várnagy: *Megjegyzések a POLIFÓNIA értékeléséhez* 83. o.

³⁹ Lásd Első pályázati felhívás 18. o.

⁴⁰ Lásd Első pályázati felhívás 18. o.

⁴¹ Lásd Első pályázati felhívás 18. o.

context. However, what has emerged is not a vacuum, what happened was not that... how shall I put it... what happened was not that redemption came – and what I am saying now has nothing to do with what I think of the Antall government – but I think that a different social situation has emerged, nevertheless it is also a social situation. It is a kind of social reality, and we cannot say that it does not exist. And this is also related to the question of what social commentary is. That is, the question of how the social process I live in is commented on in the works we have seen during the past one hour. Where does the world we live in appear in these works – in a direct form so to say? And of course everyone will be ever so happy to think that it appears on the level of propaganda art. But in this case I will have to say that, in contrast to its title, what this exhibition does is not social commentary but a sort of artistic commentary, which tries to solve its theme as a problem. Namely, how is it possible to work on the problem of social context? And then, the members of the board let the artists work on it very smoothly.³⁴ By smooth I mean that preferably, the artists were supposed to deal with the problem implicitly. And I say, OK, let it be this way, but this differs from the way I interpret this whole business, or from what its message to me is – independently of the “42nd Street Project” or anything else. I think we can say that in a sense, the relationship of New York avant-garde art and AIDS is exaggerated compared to the problems of a social world with a normal population. It can be proven statistically. This is, let us say, a realistic statement. Nevertheless, the problem is there. I mean those problems that some of the projects presented by András Szántó deal with very didactically, maybe in a foolishly didactic way, very inconsistently and very un-artistically and far too sociologically, but they are still real social issues, that is, existing problems. In this sense, I cannot name

one single social problem on the basis of the Hungarian material presented here. It is not necessarily a problem, I am just saying that I cannot name one single problem. The only one that can be named is Balázs Beöthy's problem,³⁵ which he formulated very clearly and distinctly, encouraged, I guess, very fervently by Tamás Szentjóbby³⁶. And, of course, it is a very obvious question that if other people get money for this work why can't he get some? Obviously again, he cannot be paid for it, because he got money to be able to actually create his work, and your ideology concerning this, – and this concept is not alien to me at all, so I am not “pro-Beöthy” in this issue and I won't get a commission from him for raising the issue – so your ideology is that since he becomes more famous through this new work, he should shut up. But ... how shall I put it ... this is the only real social issue that has been raised here.³⁷ But it is only his personal problem. So the issue for him to be addressed here is, “why don't I get money for it?” Now, this is a very righteous... whatnot... but if you consider that... So for me the greatest problem is that... how shall I put it... but of course sometimes there are coincidences too... so for example – and now I am really finishing this – when I got Pal Gerber's envelope³⁸ entitled “RESURRECTION” with an invitation to an exhibition of what he called “half-forgotten” artists, well, I was amazed. I was simply enchanted by the beauty of the whole thing. But statistically, it is a totally insignificant issue. I am sorry I have talked too much... thanks for the attention, it is your turn now, go ahead.

K. K.: You have made me forget a lot of things... yes I know. I want to talk seriously about a question that really belongs to art history here. What really matters here is that throughout the 20th century, every field of auxiliary scholarship that is related to art history, namely, art sociology, art

psychology and others have approached the artist from their own aspect. So the question is, who is the artist, about whom we are supposed to talk here? And instead, we keep discussing politics, and nobody defines what or who the artist is. Because, no one has been able to come up with a proper definition. At least, I have not found any relevant definitions in these auxiliary scholarships. So, I don't know... it is a very important issue. We could, for example approach it from, let us say, a cultural anthropological aspect, supposing that the world and society have created the artist... and of course, then comes politics... which is a historical aspect. But politics is a totally superficial and temporary issue, and let us forget about it. This is what I think about art. Practically, I do not consider it as an essential aspect, which means that I agree with you.³⁹ Let me mention here – to make it clear for Suzanne too – that the Soros Foundation published an advertisement that they would organize this exhibition in Műcsarnok ... that is, they would organize an exhibition there. This was published⁴⁰ and I was outraged by the text of the advertisement, that began with a crazy epigraph, a text which I later found out had been written in New York by some guy called András Szántó.⁴¹ And then I was sure that this András Szántó is a proto-Marxist, an old monster who must have... I don't know... emigrated from Hungary in '48 and has been doping the East-coast audience with his Marxism ever since... It was really an awful text. Maybe it was only a joke... anyway I was outraged. Art was defined in it in ways that had always sent chills down my back, and I think not only on my back. Of course now I can imagine that this was only a joke, I don't know... It may have been the first draft of this exhibition. Anyway, I made every effort to get rid of it. I mean I did not want it to be organized in the Műcsarnok, because this was something I did not want to let happen there. This

³⁴ See G. Pataki, p. 289

³⁵ See B. Beöthy, p. 283

³⁶ See TNPU/IPUT documentation p. 257

³⁷ See Várnagy, Remarks about the evaluation of POLYPHONY, p. 87

³⁸ See Pál Gerber documentation p. 133

³⁹ See Várnagy, Remarks about the evaluation of POLYPHONY, p. 87

⁴⁰ See First version of Call for Proposals p. 18

⁴¹ See First version of Call for Proposals p. 18

marxista vagyok, de nem kívánnék itt és most személyes hitvallásokat tenni –, de általában, hogyha lehetne... Mondjuk a „náci” kifejezést...

K. K.: Jézusmária...

Gy. P.: ...mint szitokszót azt kedvelném, de hogyha megengeded, a marxizmust, mint világnézetet ebben az ügyben ... azt ne. És hagyjuk azt, hogy ki hozta ide a politikát. Önökön a sor.

K. K.: Ja, bocsánatot akarok kérni a Szántó Andrásról...

Gy. P.: Ne kérjél bocsánatot!...

K. K.: ...szóval én ebben nem. Tulajdonképpen kérdést tettem föl neki. Hogy ez játék volt-e a részéről, vagy pedig komolyan gondolta? Mert ez egy nagyon fontos pályázat... megjelent nyomtatásban... Szóval ezt én halál komolyan kérdeztem.

Gy. P.: Tekinthesem úgy, András, hogy ezt utána négy szemközt tisztázzátok a Katival? Melyik formát választjátok?

Sz. A.: Most már tényleg azt hiszem, hogy kezd egy kicsit rossz irányba elmenni ez a beszélgetés. De a válasz röviden annyi, hogy nem. És nyilván nem csak az én elképzelésem állt e mögött, hiszen többen látták ezt a dokumentumot, és szerintem a válasz inkább ebben az egész beszélgetésben lesz benne, és nem önnek lesz igaza vagy nekem, hanem talán kollektívan tudunk erre választ keresni.

Pataki Gábor: Egyetlen egy rövid reagálás a Péter által felvetett dologra.⁴² Kétségtelen, hogy olyan értelemben ez egy feladat, ez egy kiírt feladvány volt a kuratórium részéről. De – hogy mondjam –, azt mi nem mondtuk a művészeknek, hogy ne tessék foglalkozni mondjuk a társadalom

hátrányos helyzetű tagjaival, a – nem tudom én – az egyéb problémákkal, kisebbségekkel stb... Konkrét társadalmi problémákkal. Az, hogy végül is ezek a munkák jöttek be, ez valószínű, hogy jelent valamit. Azt, hogy pillanatnyilag tényleg lehet, hogy csak ennyire érdeklik a művészeket ezek a problémák.

Néray Katalin: Tényleg csak annyit akarok hozzátenni, hogy a kuratórium nem politikai cenzúrát folytatott a pályázatok között. Sőt, örültünk volna, ha ennél kicsit direkterben politizáló művek is beérkeztek volna, de nem voltak, ennél csak áttételesebb művek voltak.

Gy. P.: Elnézéseket kell kérnem, ha egy pillanatig is a szónak az eredeti értelmét..., de gondolom nem értettétek félre ...

Jerger Krisztina: Nem...

Gy. P.: ... a Körner Éva akart valamit még mondani.

J. K.: Igen adom tovább, csak a technikai részéhez még – az a mondat, ami már itt elhangzott a kis beszélgetésünkben... Pontosan az első forduló után, – mert hát ez egy tükör volt –, új művészeket kért fel a kuratórium, pontosan azért, hogy ezt a vonulatot erősítse.⁴³ Hát ez lett a végeredmény.

Gy. P.: Körner Éva.

Körner Éva: Nagyon spontánul, mert egyáltalán nem készültem arra, hogy ehhez hozzászóljak, meg nem is nagyon ismerem ezt a projektet. Tehát csak néhány dolog. Kati, te egyfolytában a művész szerepéről beszéltél,⁴⁴ én pedig a művészet szerepét szeretném itt megkérdőjelezni, mert bár nagyon is tisztában vagyok vele – és itt ez más

vonatkozásban szóba került, a műtárgy vonatkozásában Jovánovicsnak feltett kérdésben⁴⁵ –, hogy hát nagyon jól tudjuk, hogy a művészetnek ma már megszűntek a kimondottan csak esztétikai funkciói és szociológiai, antropológiai stb. mércével mérnek, de azért valami határa van! Én szerintem. És azért ezt nem lehet, hogy bárki bármit csinál, azt művészetnek tekintsük, mert ez valami képtelenség...⁴⁶ Olyan adottsága nagyon kevés embernek van, mint mondjuk a Jovánovicsnak vagy a Károlyi Zsigának, aki a hagyományos értelemben vett esztétikai értékeket tud produkálni. A művészettörténet menetében, ugye egyre kijjebb tolódik a határ. Annak idején egy happening-et vagy egy performance-t, meg ilyen dolgokat művészetnek kívüli tevékenységnek tekintettek. Ma már nem. De mondjuk – elnézést kérek szegény Sugár Jánostól, mindig olyankor mondok róla valamit, ha nincs jelen –, az, hogy hol szálljon be az ember a metróba vagy hol nem, ezt nem érzem sem társadalmi problémának, sem művészi problémának.⁴⁷ Egyébként az, ahogy a Kati mondja,⁴⁸ hogy tiszta művészetet akartak csinálni, az legfeljebb az impresszionizmusban valósult meg. Mert előtte bármikor – a mágikus kultúrában, a középkorban, a Dávid szobornál, a Michelangelonál, és a Nyolcagnál, és az aktivistáknál, és folytathatnám a Jovánovicsokkal, akiknek a műveiben a Beke is meg én is, azért méltányoltuk ezeknek a dolgoknak a politikai vonatkozásait –, hogy a művészetnek mindig is voltak politikai vonatkozásai. Mert egy olyan közegben van a művészet, ahol kénytelen ... – ha nem is akarja, akkor is indirekt módon – falba ütközik. És ezért tartom a Szentjóbý Tamás akcióját⁴⁹ zseniálisnak, mert tudta, kiprovokálta, hogy igenis ugyanazok a határok megvannak, amik voltak és ő elég ügyes is volt, hogy művészeti feladatot bonyolított ebbe, előre tudva, hogy negatív választ fog kapni, mert ugyanolyan stupid módon működnek az intézmények, mint működtek régen. Ennyi.

⁴² Lásd György P. 298, 300. o.

⁴³ Lásd TNPU/IPUT dokumentáció 246. o.

⁴⁴ Lásd Keserü K. 294. o.

⁴⁵ Lásd György P. 292. o.

⁴⁶ Lásd Várnagy: *Megjegyzések a POLIFÓNIA értékeléséhez* 86. o.

⁴⁷ Lásd Sugár J. 282. o.

⁴⁸ Lásd Keserü K. 296. o.

⁴⁹ Lásd TNPU/IPUT dokumentáció 248. o.

belongs to the story, and obviously it has a lot to do with the fact that now I am sitting here.

P. Gy.: I am really glad that the delicate demarcation lines between the Soros Foundation and the Műcsarnok constitute one of the subjects of this discussion. I am not being ironical now, because it simply makes no sense to waste our time by being polite and courteous. At the same time, I would like to ask you, Kati, to keep personal attacks against András Szántó within certain limits I will have to offer András the right to answer. András, do you want to answer now?... or don't you? I think it would be only fair... OK... the floor is yours.

András Szántó: I do not really wish to answer, because what we have heard was not a question but a statement. The only definition of art that figured in the call for proposals came from the "Magyar nyelv értelmező szótára" (The Dictionary of the Hungarian Language),⁴² which...

K. K.: But which edition?

A. Sz.: Well, I admit it was an old edition, but the epigraph is symbolic and not analytic. I think I would not like to argue about it, and especially not in such a personal tone so let the discussion go on, I will sit at the very same table later on.

P. Gy.: Right, now I should really ask the audience to join in. Only one more thing, Kati. Talking about being personal, let me ask you to refrain from using the term "Marxist" as a swear-word, not because otherwise I have never denied that in a sense I am a Marxist, but I do not intend to make personal confessions, but in general... let us say that I would have nothing against the term "nazi" ...

K. K.: Jesus Christ!

P. Gy.: ... to be used as a swear-word, but if it is possible, let us not refer in this sense to Marxism as a world-view in this discussion... so please, don't. And let us not talk about who has brought in politics here. So, ladies and gentlemen, it is your turn.

K. K.: I would like to apologize to András Szántó...

P. Gy.: Don't apologize.

K. K.: ... so I did not mean to... Indeed, I meant to ask him a question. Now, was it a joke or did he mean it? Because it was a very important announcement... it appeared in print... So I am asking this very seriously.

P. Gy.: Would you like to discuss it with Kati personally after the panel? What would both of you like?

A. Sz.: Now I really think that this discussion is beginning to take the wrong course. But shortly, my answer is no. And obviously it was not only my idea, because many people had seen this document, and I think that the answer will be there in this discussion and it is not you or me who will be right but perhaps we can try and find a solution collectively.

Gábor Pataki: Just one brief reaction to the problem Péter raised.⁴³ Evidently, this was a problem set by the board of curators for the artists to solve. But – how shall I say – we never told the artists not to deal with the... disadvantaged members of society, or I don't know... with other problems, minorities and so on... with concrete problems. But the fact that eventually they created

these works probably means something. Maybe in fact, artists are interested in those problems only to this extent.

Katalin Néray: I would only like to add that the curators did not censure the applications that the artists submitted. What is more, we would have been happy to have received works that deal with politics more directly, but we did not. There were only works that dealt with politics even more indirectly.

Krisztina Jerger: No, ...

P. Gy.: Éva Körner was going to say something.

K. J.: Yes, I will let her talk, but first let me add something to what has been said about the technical side of the whole thing, a sentence that has already been uttered in our conversation... right after the first round – that it was a mirror. The board invited new artists exactly in order to strengthen this trend.⁴⁴ And the result is what you have seen.

P. Gy.: Éva Körner.

Éva Körner: Very spontaneously, because I did not prepare to say anything here, and I do not know this project very well. So only a few things. Kati, you have been talking about the role of the artist all the time⁴⁵, but I would like to question the role of art here, because although I am aware of the fact – and it was also manifest in a different way in the question to Jovánovics concerning the work of art⁴⁶ – that we all know very well that art has ceased to have only aesthetic functions, and it is measured by sociological, anthropological and all sorts of other standards, but still there is a limit! At least I think there is. And it is impossible to say that anything anybody makes is art. It

⁴² See First version of Call for Proposals p. 18

⁴³ See P. György, pp. 299, 301

⁴⁴ See TNPU/IPUT documentation p. 256

⁴⁵ See K. Keserü, p. 297

⁴⁶ See P. György, p. 295

Szilágyi Szabolcs: Sugár János munkájával kapcsolatban,⁵⁰ hogy mennyire lényeges az, hogy engedélyt kell kérni egy munkához. Ezt a munkát – gondolom – engedély nélkül is létrehozhatta volna. Tehát nem a munka létrehozása volt számára ugye a fontos dolog, hanem ennek az engedélyeztetése és ennek a processzusa. Ez is egy olyan probléma, amiről szerintem még kell beszélni.

K. K.: Szabolcs, nem a Szentjóbýról beszéltél?

Sz. Sz.: Nem, erről a...

K. K.: Hát a Sugárt azt kiviteleztek...

Sz. Sz.: ... a graffiti..., a graffitinak a szoborral való átalakítása. Azt hiszem ezt meg lehet nagyon könnyen valósítani engedély nélkül is. Ha valaki akkora készletet érez, hogy megcsináljon valamit, akkor engedélyek nélkül is meg lehet...

N. K.: Bocsánat, hozzá kell tennem valamit, ami talán nem világos mindenki számára. A dolog lényege az volt, hogy ezt a graffitit kiöntik bronzba és oda helyezik el, ahol a falfirka eredetileg is volt. Amihez újabb engedélyek kellenek, mint tudjuk.

Klaniczay Júlia: Azt akarom megkérdezni, hogy nem volt-e a kuratóriumnak olyan érzése, hogy kicsit megkésett ez a téma, egy olyan dokumentációs központtól, mint a Soros, aki ugyanezt a problémát öt évvel ezelőtt is kiírhatta volna, és akkor valószínűleg sokkal nagyobb számban és lelkebben vettek volna részt a művészek?⁵¹ Kérdés, hogy a mostani kiállítás után nem kell-e valamilyen következtetést levonni abból, hogy nem éppen a legaktuálisabb volt ez a kérdésfeltevés, és hogy ezért is nem vettek részt annyian az egészben.

K. K.: Ne haragudjatok, én csak azt szeretném mondani, hogy az én szempontomból, és a „Mű-

vész” szempontjából, ez egy nagyon jó program volt, mert nagyon változatos és nagyon sok helyszín teremtdött a művészet számára, ami abszolút inspiratív volt szerintem. Nagyon sokféle mű született... Én nem realizáltam, hogy van bennük társadalmi problematika, de lehet, hogy rosszul vettem észre, nyilván nem gondoltam rá... Szóval, a „Művész” számára egy nagyon jó program volt. Lehetővé vált a legkülönbözőbb helyszíneken egyáltalán műveket megcsinálni, meg volt szervezve...

Gy. P.: Arra kérném a kuratórium valamely tagját, hogy a kuratórium nevében ...

Mészöly Suzanne: Mint a kiállítás kurátora és a Soros Kortárs Művészeti Központ kuratóriumának egyik tagja, azt hiszem nekem kell válaszolnom erre a kérdésre. Azután viszont fel szeretnék kérni egy művészt, aki részt vett a kiállításon, hogy ő is válaszoljon. Azt hiszem ennek a kiállításnak semmi köze ahhoz, hogy mi volt öt évvel ezelőtt, vagy mi lesz öt év múlva.⁵² A művészek is a jelenben élnek, (hacsak nem varázslók véletlenül), s mindannyiunkat folyamatosan körülvesz egyfajta fizikai, lélektani környezet amiben élünk, úgyhogy a művészek minden ponton és minden időben a környezetükről is szólnak. Azt hiszem ennek semmi köze ahhoz, hogy mi volt öt évvel ezelőtt, mi lesz öt év múlva vagy bármikor. Ez a kiállítás most van, és – ahogy Várnagy Tibor is mondta – folytatható. Akár öt évig is mehet egyfolytában. Szeretnék talán megkérni egy művészt aki részt vett a kiállításban, hogy mondja el, miért volt fontos az, hogy most csinálhatta meg a művét, és nem esetleg öt évvel ezelőtt. Kíván, bármelyik művész a POLIFÓNIA-ból, válaszolni?

dr. Máriás Béla: Köszönöm. Nem szeretném az időt pocsékolni és felesleges dolgokat mondani, de mivel az is ki lett mondva, hogy a művek nem reflektáltak ...

Gy. P.: Bocsánat, elnézést... aki nem ismerné, dr. Máriás Béla.

dr. M. B.: Igen. Tehát én vagyok dr. Máriás Béla, a Senki. És mivel ez ki lett mondva, mint egy értékelés és minősítés, hogy a pillanatnyi művek nem reflektáltak a szociális valóságra, szeretném csak a saját esetemet felhozni, mintegy példát, amely bizonyítja azt, hogy ez a kijelentés talán nem a leginkább helyénvaló. Mivel én a „Nulla téren” szerettem volna megvalósítani egy művet⁵³ ezért tulajdonképpen bizonyos módon én is – hasonlóképpen, mint a Szentjóbý Tamás⁵⁴ –, belefoglaltam vagy beleterveztem a társadalomnak a reakcióját a művembe. Mint egy gátat, amely meg fogja ezt akadályozni. Végül saját magamat, mint egy pusztán fizikai létet állítottam ki a „Nulla térre”, és teljes szociális valóságomat tettem nyilvánvalóvá ez alkalommal. Egyébként azt hiszem, hogy maga ez a szimbólum, hogy kiálltam a „Nulla térre”, ez egy társadalmi kijelentés és súlyában nem is olyan rossz. Nem szeretném most a vitát más irányba elvinni, de hogyha szükséges, akkor elmondok még egyéb részleteket is a műről, vagyis magamról.

Gy. P.: Köszönjük szépen. Sükösd Miklós.

Sükösd Miklós: Szeretném megkérni dr. Máriást, hogy mondjon el több részletet erről a műről és a saját sorsáról, mert úgy tudom, hogy ő egy vajdasági menekült művész, akinek elég sok problémája volt a hazájában vagy Szerbiában, és számomra pont az az érdekes, hogy egy társadalmi vagy akár politikai kérdésekkel foglalkozó sorozaton miért nem jelenik meg az a tény, hogy egy szomszédos országban milliók sérülnek meg, nők százazreit erőszakolják meg, testek fordulnak ki, ömlenek szét és hogy pont egy ilyen művész, aki – számomra valahogy az lenne a természetes, hogy helyzeténél fogva – kellene, hogy beszéljen ilyen

⁵⁰ Lásd Sugár János dokumentáció 222. o.

⁵¹ Lásd Várnagy: *Megjegyzések a POLIFÓNIA értékeléséhez* 83. o.

⁵² Lásd Klaniczay 304. o.

⁵³ Lásd dr. Máriás Béla dokumentáció 188. o.

⁵⁴ Lásd TNPU/IPUT dokumentáció 245. o.

is nonsense!...⁴⁷ Very few people have the talent that Jovánovics or Zsiga Károlyi do, because they can produce aesthetic quality in the traditional sense of the term. In the course of art history, the limit has been pushed wider and wider. Earlier, a happening or a performance was considered an extra-artistic activity. Nowadays they are not. But for example – and I apologize to poor János Sugár because I always say things about him when he is not there – for example I do not think that it is a social or artistic problem to tell the people where to get on the metro wagon and where to get out.⁴⁸ On the other hand, pure art – the way Kati referred to it saying that they had wanted to create pure art⁴⁹ – was only produced in Impressionism. Because in any period before Impressionism – in magical culture, in the Middle Ages, in Michelangelo's David, in the case of the Eights and the Activists, and I could go on mentioning Jovánovics in whose works both Beke and I have always appreciated their political aspects – art did have political aspects. Because art exists in a context where it has to – even if it does not intend to... in indirect ways – it necessarily bumps into a wall. And this is why I consider Tamás Szentjóbby's action ingenious⁵⁰, because he knew that the same boundaries still exist and he was clever enough to find an artistic task in it, knowing in advance that he would receive a negative answer, because institutions work the same stupid way they did earlier. That's all I wanted to say.

Szabolcs Szilágyi: Let me say a few words in connection with János Sugár's work⁵¹, about to what extent it is important to have a document that authorizes you to create a work of art. Now, I think Sugár could have created this work without any permission from anybody. So it was not the actual creation of the work that he was interested in, but the process of obtaining a permit. This is also a problem we should talk about.

K. K.: Don't you mean Szentjóbby and not Sugár?

Sz. Sz.: No, I was talking about this ...

K. K.: But Sugár did get permission to make his work.

Sz. Sz.: ... graffiti ... turning the graffiti into a relief. I think that can be done very easily without any permission. If anyone feels the urge to do something, he can do it without permission...

K. N.: I'm sorry, let me explain something that is perhaps not clear for everyone. Basically, what happened was that there was a graffiti that was moulded from bronze, and then it was fixed on the original graffiti. Which required further permission, as we all know.

Júlia Klaniczay: What I want to ask is only this. Did not the board have the feeling that this theme was raised a little too late, that the Soros Center could have called the same project let us say, five years ago, and then there would probably have been a lot more applicants who would have been also a lot more enthusiastic?⁵² And the question is, don't we have to conclude after this exhibition, that maybe the issue raised was not really topical, and this might be the reason why there were not so many applicants?

K. K.: I am sorry, I would only like to say that from my point of view, and from the point of view of the "Artist" this was a very good project because a great variety of sites were created for artists which, I think, was very inspiring. A lot of different works were made... I did not realize that they addressed social problems, but maybe I made a mistake, probably it did not occur to me... So, from the point of View of the "Artist" it was a very good project. It was possible to create works

in the most various places, it was well-organized...

P. Gy.: Let me ask the members of the board to...

S. M.: As the curator of the exhibition and as one of the members of SCCA board I should answer this question and then I would like to invite an artist who participated in this exhibition to answer as well. I think that this exhibition has nothing to do with five years now or five years before or five years ahead of time.⁵³ The artists are living in the present day and we are constantly surrounded by a physical and psychological environment; at all points and times artists will have some comment on their environment. This exhibition is happening now and as Tibor Várnagy said, we might continue it for five years. I would like now perhaps to ask one of the artists from the exhibition to explain why their work was important to do today or important to have been done five years ago. If any of the POLYPHONY artists would like to say something.

Dr. Béla Máriás: Thank you. I do not want to waste time and say unnecessary things, but since it has been pointed out that the works did not reflect ...

P. Gy.: I am sorry to interrupt, ... for those who do not know him, this is Dr. Béla Máriás.

Dr. B. M.: Yes, I am Dr. Béla Máriás, the Nobody. And since it has been pointed out as a judgment that these works do not reflect on our social reality I would like to bring my case as an example to prove that this statement is perhaps not really true. By planning to make my work on "Zero square",⁵⁴ in a way I also included or calculated the reaction of society in my work similarly to Szentjóbby⁵⁵. I calculated it as an obstacle

⁴⁷ See Várnagy, Remarks about the evaluation of POLYPHONY, p. 90

⁴⁸ See J. Sugár, p. 283

⁴⁹ See K. Keserü, p. 297

⁵⁰ See TNPU/IPUT documentation p. 257

⁵¹ See János Sugár documentation p. 222

⁵² See Várnagy, Remarks about the evaluation of POLYPHONY, p. 87

⁵³ See J. Klaniczay, p. 305

⁵⁴ See Dr. Béla Máriás documentation p. 188

⁵⁵ See TNPU/IPUT documentation p. 256

kérdésekről, nem teszi meg ezt. Mindenesetre nekem ez egy nagy kérdőjel, hogy miért ezt a műalkotást valósítottad meg.

dr. M. B.: Nem szeretném túlságosan kibővíteni a témát, csak annyit szeretnék mondani, hogy itt azért egy személyes műalkotásról van szó, és én az alkotásban és a művészi megnyilatkozásban a kudarcnak nagy szerepet adok. Tehát a művészt sok értelemben és sokan minősítik vesztesnek, aki ezt az élményt átalakítva győztessé válik. Én egy szociális eset vagyok, egy menekült, sok értelemben marginális személy, aki sehova sem tartozik. Ezért álltam ki a térre, ami azért az enyém is. Tehát ott én végre Nulla lehettem, egyben minden egyébnek a kiindulópontja. A többi kérdés... nem tudom... Ha valami érdekli a közönséget, a jelenlévőket, szívesen válaszolok. Még csak azt akarom elmondani, hogy ma szerettem volna magam helyett kiállítani egy másik egységét, atomját a társadalomnak, hiszen a dolog erről szól. Egy szarajevói barátomat szerettem volna elhozni, aki Budapestre jött, de ide, úgy látszik nem talált el. Sajnos így nem sikerült elhívnom, hogy ő is kiálljon a „Nulla térre” és így ő is a kiállítás vagy a vita szerves részévé váljon. Köszönöm.

Ősi László: Talán csak annyit, hogy ebben a politikailag rendkívül érzékeny társaságban, akiknek gondolom, hogy a Soros Alapítvány ugyan csak kiküldte a meghívókat arra az akcióra,⁵⁵ végül is azt hiszem, hogy negyedmagammal jelentem meg azon a „Nulla téren”, ami – azt hiszem –, megfelelőképpen reprezentálja, hogy ez a politikai érzékenység talán mégsem olyan rettenetesen mélységes és széles körű.

Gy. P.: Minthogy még öt percünk van – ha megengedik, zárszó gyanánt – elmesélnék egy történetet kifejezetten a politika és a művészet viszonyáról. Ezt a történetet a *Christian Science Moni-*

torban olvastam, és elnézésüket kell kérnem, amennyiben nem fogok emlékezni az illető szovjet katonatiszt a nevére. Arról van szó, hogy 1944 végén, '45 elején a Németországba bevonuló szovjet hadsereg egyik katonatisztjét – aki egyébként építész volt – beszállásolták egy várba az egykori Kelet-Németország területén, és ott azt tapasztalta, hogy a pincében a lovak papírokat esznek és arra a belátásra tett szert, hogy ezek a papírok műalkotások, és minthogy építész volt, ezért egy órán belül rájött arra, hogy Halle városának grafikai gyűjteményét eszik a lovak. Ebben megakadályozta a szovjet lovakat és azt mondta a parancsnokának, hogy ott körülbelül 10–12 ezer papírlap van, ezek metszetek Dürertől Cranachig, és azt kérdezte tőle, hogy nem lehetne-e valamit tenni. A parancsnok azt mondta, hogy nézzen ki az ablakon és látja, hogy hány sebesült hal meg óránként azért, mert nincsen semmilyen szállítóeszköze, és – mint ez az egykori szovjet katonatiszt elmondja –, egy evidens kifejezést használva javaslatot tett neki, hogy hova menjen a papírdarabjaival, mondván hogy ő neki az embereit kell megmentenie. A tiszt azonban makacs ember volt és a tankját teletömte több ezer papírlappal. Na de a történet csak itt kezdődik. Idáig világos talán, hogy a történetnek van egy politikai része... és most visszaadták ugye... De a történetnek van egy – szerintem művészetfilozófiailag szép – momentuma és ezért hozakodtam vele elő. Azt meséli a tiszt, hogy nagyon sok problémája volt útközben, hogy hogyan őrizze meg ezeket a papírokat és hogyan bírja rá a többiekre arra, hogy rendesen viselkedjenek. És rájött a következőre. Talált egy csomó metszetet, amelyeken meztelen nők voltak láthatóak s ezeket *pin-up girl*-öknek használta fel. Nevezetesen, kidekorálta az egész egység összes tankját az európai művészettörténet különböző nagyjainak aktjaival, sőt olyannyira, hogy elterjedt a híre, hogy ő ilyenekre vevő, ezért különböző egységekből újabb és újabb katonák érkeztek

hozzá a felszabadítás dicső hadműveletének során, akik mondjuk két doboz cigarettáért hoztak neki hat-nyolc metszetet. Ez az árfolyam neki nagyon tetszett, olyannyira, hogy egyre gyarapította a gyűjteményét. Amikor végül értesült a világháború végén arról, hogy hiszen az Eisenhower tábornok is ugyanezt csinálta. Amerikai tankokban, hogy a fiúk jól érezzék magukat, ugye, *pin-up girl*-öket helyezett el színes fotón; így hát a szemében – ebben az értelemben – az amerikai hadsereg sokkal barbárabb volt, mint a szovjet, mert azért, a szovjet tankokban mégiscsak az európai művészettörténet nagyjai voltak láthatóak. Na most az én fejemben a történet azóta is arról szól, hogy ugyan mondja meg nekem valaki, hogy mit láttak azok a katonák? Szóval ugyan mondja meg nekem valaki... Azt gondolom, hogy ez a helyzet azzal kapcsolatban, hogy mi van a művészet örök értékeivel és a politikával. Ja, egyébként az összes művet visszaadta.

Nem tudom, hogy van-e valakinek még kérdése... Akkor én még hadd kövessek el egy provokációt. Ül itt közöttünk egy kiváló magyar irodalomtörténész, Margócsy István, aki nem művészettörténész, de kifejezetten szeretném tudni, hogy mit gondol a művészet ezen állapotáról és egyben mint politikai provokátor föllépnek és megkérdézném Istvánt, hogy hajlandó vagy-e inkognitótat földadni... Azt gondolom, hogy mindannyian rászorulunk egy külső szemlélő nézetére. Úgyhogy légy szíves, tedd ezt meg nekünk.

Margócsy István: Én itten... zavartan hallgatom ezt az egészet, mert nem igazán értem, hogy miről is van itt szó. Én a művészet autonómiájának nagy barátja vagyok. Ugyanakkor tudom, hogy a művészet állandóan kilóg az autonómiából és belelóg a társadalom életébe, s a társadalom belelóg a művészet autonómiájába. És ezért abszolút nem értem, hogy mit gondoljak arról, hogyha a rendszerváltás szimbolikus megtestesítése, egy nagy

⁵⁵ Lásd dr. Máriás Béla dokumentáció 185. o.

that would hinder me from creating my work. Eventually, I exhibited myself as a purely physical existence on “Zero square”, presenting my own full social reality. And I think that this symbol that I actually stood on “Zero square” is a social statement, and it is not even so bad considering its weight. I do not intend to divert the discussion from its present course, but if you wish, I can give further details about the work, that is myself.

P. Gy.: Thank you. Miklós Sükösd.

Miklós Sükösd: I would like to ask Dr. Máriás to tell us more details about this work, about his life, because if I am not mistaken, he is a refugee from the Vojvodina⁵⁶, an artist from Serbia who had lots of problems in his homeland, or in Serbia, and this is exactly what I am most interested in, namely the question how is it possible that such a series of exhibitions dealing with social or political problems fails to reflect that in a neighboring country millions of people suffer injuries, hundreds of thousands of women are raped, bodies are twisted, flow apart, and I think an artist in Mr. Máriás's position should present these problems. I suppose it would follow quite naturally from his position. Anyway, it is a question for me why you realized the work you did.

Dr. B. M.: I would not like to go too deeply into details, I only want to say that we are talking about a one-person work, and I attribute a significant role to failure in art, or artistic activity. So the artist is qualified as a loser in many senses and by many people, saying that the artist is a loser who, however can transform this experience and turn into a winner. I am a social case – a refugee, in many respects a marginal person who does not belong anywhere. This is why I stood on the square which belongs to me too. So there I could finally become a Zero, an originating point

for everything. As to the other questions... I don't know... if the audience is interested in anything, I am ready to answer. Let me add only that instead of myself, today I wanted to exhibit another entity, another atom of society, because this is what it is all about. I wanted to bring here a friend of mine from Sarajevo, who has come to Budapest, but probably he could not find his way here. So, unfortunately, now I cannot exhibit him on the “Zero square” to become part of the exhibition and the discussion. Thank you.

László Ősi: I only want to say that in this company of people who are ever so sensitive politically, and who, I believe, also received their invitation⁵⁷ to that manifestation from the Soros Foundation, in the end, I think four of us showed up on the “Zero square” which, I think, represents very properly that this political sensitivity is perhaps not so deep and wide.

P. Gy.: Since we have only five minutes, as a closing note, let me tell you a story about the relationship of politics and art. I read this story in the Christian Science Monitor, so forgive me if I do not remember the name of the Soviet officer. So the story is this, at the end of 1944, and in early 1945, one of the officers of the Soviet army invading Germany, an officer who originally was an architect and was accommodated in a castle in the territory of the now former East Germany, noticed that horses were eating sheets of paper in the cellar, and he realized that these sheets were artworks, and being an architect, he realized within an hour that the horses were eating up the graphics collection of the city of Halle. So he stopped the horses from eating the sheets and told his commander that there were about 10-12 thousand works in the cellar, works by artists from Dürer to Cranach, and he asked his commander whether they could do something to save them.

His commander told him to look out the window and see how many injured soldiers die every hour because he had no vehicles to take them to hospital, and as the former Soviet officer relates, using a rude commonplace expression, his commander told him what to do with his sheets, saying that he had his men to save. However, the officer was a stubborn man, and he filled his tank with thousands of sheets. But this is only the beginning of the story. So far, it is probably obvious that the story has a political aspect... and now the Russians have returned all of them... However, there is another moment in the story which, I think, has a peculiar beauty from the point of view of art philosophy, and this is why I am mentioning it here. The officer tells in detail how he had a lot of problems on his way, how difficult it was to preserve the works, and to get the other officers and soldiers to behave decently. And finally he had the following idea. He found a lot of paintings that had nude girls on them, and he used them as pin-up girls. So he decorated all the tanks of his unit with nudes painted by the great names of European art history, so much so, that he became famous, and soldiers from other units kept coming to him during the glorious act of the liberation of Europe, at times offering him seven or eight paintings for, say, two packs of cigarettes. He liked this exchange rate a lot, and his collection was growing all the time. And when at the end of the war he heard that General Eisenhower did the same in American tanks, so that the guys had fun, that is he put pin-up girls on the tanks, however his pin-up girls were only color photos, so then he found that in this sense the American army was much more barbarous than the Soviet army, because, after all, Soviet tanks had pin-ups from the great names of European art history. Now, ever since I read this story, I have been trying to find out, so please somebody tell me what those soldiers saw there.

⁵⁶ Part of Yugoslavia with Hungarian minority

⁵⁷ See Dr. Béla Máriás documentation p. 185

szobor, az nem vállalja a politikai aktusnak a minősítését.⁵⁶ Nem tudom. A szobor nagyon szép, elegáns, impozáns, de természetesen politikai térben áll, politikai allúziók kapcsolódnak hozzá, politikai indulat állította föl. Következésképpen nem tudom, hogy mihez kell kapcsolódnom akkor, amikor ez a műalkotás úgy akarna tenni, mint hogyha olyan autonóm lenne, mint mondjuk egy csendéleten egy halkan a csontváza. Ezzel nem akarom azt mondani természetesen, hogy minden műalkotás állandóan politizál, de természetesen, mint ahogy a művészettörténet folyamán bármikor, az ősködtől kezdve, a művészet állandóan politikai kontextusban is jelentkezett, a művészet állandóan provokálta a politikát, a művészet állandóan afirmatív módon lépett föl a politikával szemben, következképpen itt ilyen nagy elvi kérdéseket egy ilyen jelentős kiállítássorozat kapcsán újragondolni nem nagyon érdemes. Inkább arról lenne érdemes – gondolom én – beszélni, hogy épp ennek a kiállítássorozatnak milyen volt az autonómiához való viszonya, milyen volt a társadalomba való belelógási viszonya, mennyiben volt érintve, olyan társadalmi kérdésekben – nem aktuális politikai kérdésekben, hanem társadalompolitikai kérdésekben –, amik jelenleg Magyarországon minden egyes érző keblet fölizgatnak. Nos, ezekre nézvést én itt semmit nem hallok. Én itt semmit nem hallok. Itt nagyon tanulságos és igen érdekes eszmefuttatások mennek arra nézvést, hogy most a művész szerepét vagy a művészet szerepét kell meghatároznunk...⁵⁷ Ezeknek az égvilágon semmi teteje nincsen, mert erre nézvést az ókori görögök már elmondtak mindent és holnap az amerikai művészetfilozófusok sem fognak sokkal okosabbat mondani. Fontos lesz, amit mondanak, de hát ez egy más kérdés. Itt hogyha létrejön egy nagy aktuális eseménysorozat, végre történik valami ebben a katyvaszban, amit – mit tudom én – magyar szellemi életnek vagy művészeti életnek neveznek, akkor tulajdon-

képpen ennek az értelmezésére kéne sort keríteni. Én ide délután érkeztem, végighallgattam az előző panelt és úgy éreztem magamat, mint egy jóízű panelházban. Itt a kinn ülő derék kuratórium elmondta, hogy mit akart csinálni az adott művekkel. Az adott műveknek a lecsapódásáról, visszhangjáról nem tudtam meg semmit. A mostani társalkodásból szintén megint nem tudok meg semmit arra nézvést, hogy mit jelentett ez az egész grimbusz ma, illetve mit gondolnak a résztvevők, az alkotók, a csinálók ténylegesen arra nézvést, hogy itt most létrehozták az új kornak a Babelét vagy pedig belefingottak a nullás lisztbe. Úgyhogy én ezért vagyok teljes zavarban, és semmiféle tanulságot nem tudok mondani, legfeljebb a kételyeim tudom a György Péternek a provokatív fejéhez hozzávágni.

Gy. P.: Amit én most meg fogok neked köszönni. És köszönöm szépen a közönség türelmét és köszönöm a panel résztvevőinek figyelmét.

3. Panel

A társadalmi problémákkal foglalkozó művek létjogosultsága

Moderátor:

Szántó András (Sz. A.)

Résztvevők:

Beke László (B. L.)

Kim Levin (K. L.)

Néray Katalin (N. K.)

Sükösd Miklós (S. M.)

Szántó András: Most egyfajta folytatása következik az előzőeknek, mégpedig remélhetőleg a Margócsy doktor által jelzett irányba.⁵⁸ Talán egy kicsit konkrétabbá tudjuk tenni a vitát és talán rá tudunk majd kérdezni azokra a lényegi kérdésekre, amelyek már fölsejtettek a korábbiakban, és tekintettel ar-

ra, hogy a POLIFÓNIA-nak ez az utolsó felvonása, talán a nagy kérdésekre, találunk majd kis válaszokat is. Úgyhogy rögtön megkérném a panel tagjait, hogy röviden közöljék álláspontjukat az este központi kérdéséről: egyetértenek-e azzal, hogy ma ilyen jellegű kísérletek történjenek a magyar művészetben, olyan kísérletek, amelyek becsempészik a művészet illetékességébe a társadalmi problémákat, a társadalmi kontextust – nevezük aminek akarjuk –, és ha igen, akkor mit vártak ettől a kiállítástól? Mire gondolnak, milyen jellegű témák, „issue”-k legyenek azok, amelyek egy ilyen típusú művészet tárgyát képezhetnék.

Kim Levin: Minthogy mindössze másfél napja vagyok itt, és nem láttam a kiállítást, azt hiszem nem tudok a kérdésnek erre a részére válaszolni. Nagyon tetszettek azonban a kiállításról készült diák és a video dokumentáció. Nagyon tetszett, hogy megkísérelték megcsinálni a POLIFÓNIA-t. Mindössze néhány megjegyzést szeretnék hozzáfűzni a dologhoz. Az egyik, hogy nem hiszem, hogy az a kérdés, létezen-e politizáló művészet. Az Egyesült Államokban van. Azt nem tudhatom, vajon Magyarországon ezek a művészek kifejezetten csak erre a kiállításra készítették a műveiket, vagy már régebben is foglalkoztak ilyesmivel. De annyira biztos, hogy a dolog van, s nem hiszem, hogy helyénvaló azt kérdeznünk, legyen-e. Talán inkább azt kellene kérdeznünk: miért van? hogyan? milyen módon van? és hol van? Az egyik dolog, amire felfigyeltem a délután folyamán, miközben a panelbeszélgetéseket hallgattam, hogy nálunk New York-ban ugyanez a vita zajlik. A művész társadalom, a művészeti közösség megállapodottabb tagjai erőteljesen érvelnek a művészet autonómiája mellett. A művész társadalom fiatalabb tagjai ellenben azt mondják – igenis, most a problémamegszólító művészet az érdekes – mivel mindannyan szembekerülnek a társadalom problémáival. Magyarországon má-

⁵⁶ Lásd Jovánovics Gy. 294. o.

⁵⁷ Lásd Keserü K. 294. o.

⁵⁸ Lásd Margócsy I. 308. o.

Somebody please tell me... And I think this is the same problem as in the case of the relationship of politics and the eternal values of art.

I don't know if anybody has a question... Then let me be nasty again and provoke someone in the audience. We have here with us today an outstanding literary scholar, István Margócsy, who is not an art historian, but I would really like to know what he thinks of the present state of art, and as a political agent provocateur I want to ask you István whether you are willing to give up your incognito. I suppose all of us badly need the views of an outside observer. So please, be so kind and do it for us.

István Margócsy: I am just... listening to what is going on here, and I am quite embarrassed because I simply do not understand what you all are talking about. I am a great friend of the autonomy of art. At the same time, I know very well that art keeps breaking this autonomy and breaks into the life of society all the time, and society also keeps breaking into the autonomy of art. So I do not understand at all... I do not know what to think when the symbolic embodiment of the change of the political system, a huge statue, simply refuses to be qualified as a political act.⁵⁸ I don't know. The statue is very beautiful, elegant, impressive, but evidently, it stands in a political space, political allusions are attached to it, it was erected "by" political emotions and intent. Consequently, I do not know how to approach it, when this work wants to pretend that it is as autonomous as, say, a fish bone in a still life. Of course I do not mean by this that every work of art deals with politics, but obviously, in any age during the history of art, beginning from the ancient times, art has always had a political context too, art has always provoked politics, it has always acted in a very affirmative manner against politics, therefore, there is no point in thinking over again such

great principal questions à propos of such an important series of exhibitions. It would make much more sense, I suppose, to talk about how this particular series of exhibitions related to autonomy, how it broke into society, how far it was affected by social issues – not current political issues, but social ones – that trouble every sensitive soul in Hungary. Now as regards such issues, I have not heard a single word referring to them. We have heard very clever and interesting ideas concerning whether it is the role of the artist or the role of the art that we have to define...⁵⁹ Now this makes no sense at all, because ancient Greeks said everything there is to say about it and even the smartest American art theoreticians won't be able to say anything more that is much wiser tomorrow. It will be definitely important what they say, but that is another question. So once there is a great artistic series of events, and at last something happens in this stirred mud we call Hungarian intellectual life, then we should

try to interpret it. I came here only in the afternoon, and I listened to the previous panel and I felt like I was in a nice and cozy block of flats made of prefab panels. That honorable board sitting over there told us what they had wanted to do with these works of art. But I heard nothing about the reflections, and reactions to the works proper. From this chit-chat going on now, I have also been unable to find out what all this business means today, and what the actual participants, the creators or makers think, whether they feel they have created the Babel of the modern age or what they did was only a fart in the wind. So this is why I am totally embarrassed and I can make no conclusions, I can only throw my doubts at Péter György's provocative head.

P. Gy.: For which I will thank you now and I will also thank the audience for their patience and the members of the panel for their attention.



⁵⁸ See Gy. Jovánovics, p. 295

⁵⁹ See K. Keserű, p. 297

A 3. Panel résztvevői: Szántó András, Kim Levin, Sükösd Miklós, Néray Katalin, Beke László

The participants of Panel 3: András Szántó, Kim Levin, Miklós Sükösd, Katalin Néray, László Beke

sok a problémák, ennek az országnak más a történelme. Bizonyos szempontból minden ugyanolyan, más szempontból viszont minden teljesen más. És van itt egy komoly félreértés, ugyanis az Egyesült Államokban ez a fajta politizáló művészet egyáltalán nem hivatalos. Ellenkezőleg. Eretneknek számít és szélsőséges és konzervatív politikusok és erők egyaránt üldözik. Körülbelül egy vagy két éve történt, hogy megpróbáltak börtönbe csukni egy múzeumigazgatót, amiért egy Robert Mapplethorpe retrospektív kiállításon meztelen férfiakat és gyerekeket ábrázoló képeket mutatott be. Bírósági tárgyalás is volt, bűnügyi tárgyalás, ahol azzal vádolták, hogy arra használja a múzeumot, hogy pornográf képeket állítson ki. És pusztán a szerencsén múlt, hogy az esküdszék úgy döntött, nem tud eleget a művészetről, a tanuk közül pedig senki sem tudta kielégítően definiálni a pornográfiát, így aztán a múzeumigazgató végül is nem került börtönbe. De voltak más esetek is. Szélsőséges vallási csoportok kinagyították David Wojnarowicz néhány képének egyes részleteit, és azt állították, hogy a kormány anyagilag támogatja a pornográfiát, és hogy a Nemzeti Művészeti Alapot, amely számos nem-hagyományos projektet támogat, meg kell szüntetni. Így azután számomra nagyon is érdekes, hogy ugyanez a vita folyik itt Magyarországon is. Kétévenként megrendezik nálunk a *Whitney Biennálét*, ahol tavaly tavasszal először mutattak be politizáló műveket. Sok nő és sok kisebbségi művész is részt vett a kiállításon. A hetvenes évek óta sokan bírálták a Whitney-t amiért nem mutat be elég női alkotót és politizáló művészetet. Furcsa módon a többség mégis úgy reagált, hogy a művészetkritikusok és a szélsőséges konzervatívok együtt támadták a kiállítást. A *New York Times* kritikusa, aki egyébként fiatal és rendszerint nagyon racionális és intelligens, most megjelentetett egy teljesen irracionális cikket, amiben azt írta: „Utálom ezt a kiállítást, mindent utálok benne.” Az egyik hetilap gazdasági cikkírója is

úgy érezte, hogy eléggé képzett művészetkritikus, és azt írta: „Bárcsak Hitler is láthatta volna ezeket a szörnyűségeket.” Egy politikai újságíró pedig leírta, hogy a kiállítás után le kellett feküdnie és vizes borogatást kellett a fejére tennie, annyira felizgatta magát és azt hiszem – hogy az 1913-as Armory kiállítás óta, amikor az európai modern művészet bemutatkozott Amerikában – nem voltak ilyesfajta szélsőséges, ilyen irracionális reakciók. Akkor inkább úgy kellene reagálnunk, hogy azt mondjuk, valami nagy, valami fontos dolog történik, valami nagy változás megy éppen végbe. Van egy szakadék, aminek az emberek vagy az egyik vagy a másik oldalán vannak.

Sükösd Miklós: Én szeretném ezt az éles szembenállást egy kicsit oldani, mert azt hiszem, hogy több dologról van szó, mint a tisztán l'art pour l'art-ról az egyik oldalon és a politizáló művészet-ről vagy a politikus művészről a másikon. Én azt gondolnám, hogy egy skáláról van szó és a skálán belül több fokozatról. Egyfelől létezik az, amit a magyar plakáton látunk kiírva, hogy a „társadalmi kontextus mint médium”. Én azt gondolom, hogy a POLIFÓNIA sorozat legtöbb műalkotása ebbe a kategóriába esett, a művészek a maguk – általában konceptualista – alkotásait az utcán, a közvetlen társadalmi kontextusban adták elő, az utcát úgy használták, mint egy kiállító teret. A másik értelmezés az az, ami az angol nyelvű feliraton olvasható: „a társadalmi kommentár a mai magyar művészetben”. A két dolog nem ugyanazt jelenti. Ez azt jelenti, hogy valamilyen műalkotás, aminek van egy jelentéshorizontja, annak az egyik jelentése értelmezhető társadalmi kommentárként, bizonyos értelemben politizáló kommentárként. Azt gondolom, hogy az pedig egy harmadik dolog – amit nyakra-főre használ a kuratórium –, az „issue-based art”, vagyis a problémaorientált művészet. Erről a – nem tudom, hogy fordítják az „issue-based art”-ot... célra orientált...

Sz. A.: Született egy szó: problémamegszólító, ez volt eddig a legjobb...

S. M.: Hogy mik azok a problémák, erről külön kellene beszélnünk. Tehát ez egy harmadik fajta viszony a művész és a politika között. A negyedik dolog maga a politikai művészet, amikor mondjuk valaki plakátot csinál egy aktuális tüntetéshez vagy az az AIDS takarós-fényképsorozat – amit a meleg és leszbikus filmtalálkozón láttunk a minap –, az egy élesen politikai dolog, ha nem is úgy, mint egy aktivista plakát. Az ötödik dolog az maga a művész, mint politikus. Amikor a művész részt vesz egy társadalmi akcióban, lobogtatja a zászlót az utcán egy tüntetésen, hogy egy amerikai példát hozzak – ami nem a 42. utcai sztori. Amikor a Tomkins Square parkban – ez egy olyan környék New York-ban, ahol nagyon sok művész él –, a hontalanokat kirakja a rendőrség és a városi hatóságok, akkor a művészek is részt vesznek az utcai akciókban, az utcai demonstrációkban és összecsapnak a rendőrökkel. Vagy az, amit talán az amszterdami művészeknek a radikálisabbjai, vagy az, amit a berlini házfoglaló művészek csinálnak. Tehát ez egy ötödik kérdés szerintem. Engem személy szerint ebből az egészből az érdekel, hogy az utóbbi kettő, tehát az igazán politikai művészet és a művész, mint politikus miért nem létezik ma Magyarországon. Főleg a negyedik, mert számomra ez a POLIFÓNIA azt bizonyította, hogy nem létezik. Főleg ez a negyedik érdekel, amit az András az egyik tanulmányában⁵⁹ is ugyanígy fogalmaz meg: miért nincs politikai művészet Magyarországon? Erre nyilván egyből adódik a válasz, hogy azért, mert négy évtized után mindenki irtózik a politikai aktivizmustól. Félreértés ne essék, én sem azt mondom, hogy a művésznek politizálnia kell. Itt térek el alapvetően Keserü Katitól, aki azt mondja, hogy a művészet egyáltalán ne politizáljon.⁶⁰ Én azt gondolom, hogy művészet nagyon sokféle van, van ilyen

⁵⁹ Lásd Szántó: *A csendtől a POLIFÓNIAIG* 23. o.

⁶⁰ Lásd Keserü K. 296. o.

Panel 3

The Viability of Issue-based Art

Moderator:

András Szántó (A. Sz.)

Participants:

László Beke (L. B.)

Kim Levin (K. L.)

Katalin Néray (K. N.)

Miklós Sükösd (M. S.)

András Szántó: What follows now will be a continuation of what has been said before, and hopefully, the discussion will go on in the direction referred to by Mr. Margócsy.⁶⁰ Perhaps we will be able to make the discussion a little more concrete, and perhaps we will be able to formulate those basic questions that were there implicitly in what has been said so far. And since this is the last event of POLYPHONY, we will perhaps find little answers to the great questions. So let me ask the members of the panel right away to tell us what their stance is concerning the central question of tonight: do you agree with such experiments taking place in Hungarian art? I mean experiments that “smuggle” social issues, social context – whatever we call it – into the circle of art’s competence? And if yes, what do you expect from this exhibition? What kinds of issues do you think should constitute the subject of such art?

Kim Levin: I think since I have been here only a day and a half and I didn’t actually see the exhibition, I can’t answer that part of the question. I was impressed by the slides and the video documentation of the exhibition; I was impressed with the attempt to do it. I have only a few comments to make, one is, that I am not sure that the question is should there be politically issue-based art? but is there? I mean in the United States there is. In Hungary I have no way of knowing if these

artists made the works especially for the exhibition, or if they have been dealing with these things previously. But it is something which is happening, and I don’t think “should it happen?” is quite the right question to ask. Maybe we should ask “why is it happening? how is it happening? where is it happening?”. One thing I have observed while listening to the other panels this afternoon is that we have exactly the same argument going on in New York, where the more established parts of the art community are violently arguing for the autonomy of art. The younger, newer elements in the art community are kind of saying – yes, issue-oriented art is what is interesting right now, because they all have social problems. You don’t have the same problems; you have a different history. In one way everything is the same, in another way it is totally different. There is a big misunderstanding, because in the United States this is not an official political art, it is dissident art, it is persecuted by extremists and by the conservative elements in the government. They were trying to put a museum director in jail a year or so ago, maybe two years ago, for doing a retrospective of Robert Mapplethorpe, because there were images of a nude man and children in the show. And there was a trial, a criminal trial he was accused of using the museum to exhibit pornography. And it was just pure chance that the jury ended up deciding that they did not know enough about art and nobody on the witness stand defined pornography satisfactorily, so he was not sent to jail. There have been other cases. Religious extremists accused David Wojnarowicz by blowing up little details of his paintings and saying that the government is funding pornography now, and that the NEA should be cancelled – the National Endowment for the Arts –, which funds a lot of unconventional projects. So it interests me that the same discussion is happening here. We have a show called the Whitney Biennial every two years, and last

spring for the first time, the Whitney tried to show issue-oriented art. They included a lot of women, a lot of minority artists. And people have been protesting the Whitney since the seventies because they did not show women and they did not show any issue-oriented art. Oddly enough, the majority response was that the art writers and the extreme conservatives that sort of attacked the show came together. I mean the New York Times critic who is usually rather rational and young and intelligent wrote an absolutely irrational piece saying: “I hate this show, I hate everything in it.” And an economic columnist in one of the weekly newspapers decided he was a qualified art critic and wrote a review saying: “I wish Hitler could have seen this stuff.” And a national political columnist also wrote an art review saying he had to lie down with a wet cloth on his head after seeing the show, it had upset him so much, and it seems to me, when people react this extremely, this irrationally – I mean we have not seen a reaction like this since the Armory show in 1913, which brought European Modern Art to America. I think you have to react by saying something major is happening, some major changes are happening. There is an abyss and people are either on one side of it or on the other side of it.

Miklós Sükösd: I would like to ease somewhat this sharp opposition, because I think there is more to this phenomenon than simply l’art pour l’art on the one side and political art or issue-oriented art on the other. I would think we have one scale here with many grades. On the one hand we have what we can see written on the Hungarian poster: “social context as a medium”. I think most of the works created for the POLYPHONY series fall within this category: the artists themselves presented their – usually conceptualist – works on the street, in an immediate social context, they used the street as an exhibition space. The other inter-

⁶⁰ See I. Margócsy, p. 309



is, olyan is egy időben. Ez egy plurális vállalkozás és ez az alapvető különbség az elmúlt négy évtizedhez képest, hogy ez egy vállalt politizálás lehet most. Tehát ha a művészet autonóm, mint ahogy ez itt elhangzott – akkor persze lehetnek olyan művészek, akik ezt az autonómiát használva azt választják, hogy igenis ők politizálni fognak abban a negyedik meg ötödik kis dobozcskában. Még egy dolog. Az a politika, ami négy évig itt dominált, négy évtizedig vagy 140 évig dominálta, ám négy éve már nem dominálja a művészetet. Ez nemcsak, hogy nem-választott, ráerőltetett politikai szerep volt a művészetre, hanem ez egy bizonyos politizálási stílust és bizonyos politikai témákat határolt be. György Péter mondta, hogy ez egy egypártrendszer keretein belül mozgott, de nemcsak erről van szó.⁶¹ Ez egy másféle politika volt. Az a politika, amit ma a Whitney Múzeumban és Hegyeshalomtól nyugatra általában, Berlinben, Amszterdamban és Ameriká-

ban látunk – vagy legalábbis, amit én ismerek –, az nem arról szól, amilyen politika itt négy évtizedig volt és nem is arról, ami itt ma Magyarországon most van. A politikának, mint fogalomnak a határai tágultak ki és ez a változás társadalmi mozgalmakhoz, új típusú politikai mozgalmakhoz kapcsolódik. Persze nem hiszem, hogy ezzel nóvumot mondok. A kérdés viszont akkor az, hogy miért nincsenek Magyarországon azok a mozgalmak, amik megszülik azt a tudatosságot, amire ez az új politikai művészet épül. Ezek, véleményem szerint leginkább a feminista mozgalom, a homoszexuális mozgalom és az ökológiai mozgalom. Illetve Amerikában, ahogy ezt Kim is elmondta délelőtt, az etnikai reneszánsz. Világos, hogy abszolút más a helyzet Magyarországon. Ezek a problémák vagy nem léteznek – bár az etnikai kisebbségek éppen léteznek –, cigányok igenis vannak Magyarországon, és azt hiszem sem a művészek között, sem a témák között nem szerepelt cigány alkotó vagy cigány tematika. Persze legkevésbé sem szeretnék ráerőszakolni egy amerikai „political correctness”-t a mai magyar viszonyokra. Nem hiszem, hogy ez lenne a feladatunk, de nekem személyes meggyőződése, hogy a kisebbségekről beszélni kell, és mivel szociológus vagyok és nem művészettörténész vagy művész, nekem az igazi kérdés az, hogy miért nincsenek azok a mozgalmak, amik tudatosságot szülnek, műveket és művészeket.

Sz. A.: A tézis az asztalon hever, úgyhogy Néray Katalintól kérdezem, hogy akar-e reflektálni a Miklós által felvetett ötfokú skálára.

Néray Katalin: Nos igen, ez egy elég bonyolult kérdés és talán azért kell erről beszélni, mert van néhány külföldi közöttünk, aki biztos vagyok benne, hogy egyáltalán nem érti, hogy miről is van itt szó. Nem érti, hogy ez miért így vetődik fel egy magyar kontextusban. Azt hiszem, hogy Be-

ke Lászlóval és másokkal is osztozom abban a tapasztalatban, hogy '89 óta legalább öt olyan konferencián voltunk – de lehet, hogy 15-ön – ahol a nyugatiak állandóan azt kérdezték az ex-szocialista országoktól, legyenek azok magyarok, lengyelek, csehek, szlovákok vagy románok, hogy hogyan befolyásolta a művészet állapotát a politikai változás, miféle radikális robbanás történt a művészet területén? Erre mi többnyire elkezdtük vonogatni a vállunkat, ugye, és zavartan azt mondtuk, hogy hát Magyarországon... hát nem is tudjuk ..., hogy ez hogy is van. És akkor megpróbáltuk elmagyarázni, hogy itt tulajdonképpen a nyolcvanas évek elejétől a szellemi életben már végbementek bizonyos változások és lezajlottak azok a radikális folyamatok – előkészítve a politikai változást is –, amelyek másutt esetleg nem jöhettek létre vagy másképp manifesztálódtak. Ez tényleg olyan volt, mintha a palackból a dugót vennék ki. Ez akkor robbant bizonyos helyeken, de persze mindenütt más volt. Úgyhogy a politikai változások direkt összefüggése a művészeti változással, ezt legjobban azok a – nem is tudom, hogy' tituláljam – neo-avantgárd, korábban kultúrpolitika által nem kedvelt művészek – akik közül sokan itt ülnek, az úgynevezett „nagy generáció” tagjai – tudják a legjobban. Ők egy olyan politikai szerepbe kényszerültek esztétikai okok miatt, amit egyáltalán nem akartak volna akkor elvállalni. Csak utalok az *Iparterv* kiállításra, ahol – annak idején ugye, '68-ban és '69-ben – egyáltalán nem egy bizonyos magyar stílus jelent meg, vagy közép-európai identitás, vagy magyar identitás, hanem megjelent a magyar avantgárdnak egy olyan csapata, amelyik azt tűzte ki célul, hogy felzárkózik a nemzetközi mezőnyhöz és összeboгоzza-kötözi azokat a szálakat, amelyeket a magyar művészet története során néhányszor elvág-
tak már. Az akkori politika ezt az aktust természetesen egészen másképp értékelte. Az esztétikai kategóriák politikai tartalmat kaptak. Az absztrakt

Sükösd Miklós
szociológus,
Harvard University,
Cambridge, Mass.

Miklós Sükösd
sociologist,
Harvard University,
Cambridge, Mass.

⁶¹ Lásd György P. 298. o.

pretation is what we can see on the English language poster: "social commentary in contemporary Hungarian art". Now, these two things do not mean the same. The latter means that a work of art that has a horizon of meaning and one of its meanings can be interpreted as social commentary, or in a sense, political commentary. I think the term the Board keeps using all the time is "issue-based art", or issue oriented art. About this – I don't know how they translate "issue-based art" ... purpose oriented ...

A. Sz.: One of our interpreters has invented the word "problémamegszólító" (art addressing social problems). So far, this has been the best translation ...

M. S.: The question what these problems are deserves a separate discussion. So this is a third kind of relationship between the artist and politics. The fourth thing is political art itself, when, say someone makes a placard for a political demonstration, or the AIDS blanket photo series we have seen the other day at the homosexual and lesbian film festival. The fifth thing is the artist him/herself as a politician – when the artist participates in a social event or action, waves a flag at a street demonstration, to bring you an example which is not a 42nd street story. When the police and the city authorities chase homeless people out of Tomkins Square park – this is a neighborhood in New York where lot of artists live – then the artists also take part in the street actions and demonstrations and they clash with the police. Or what radical artists in Amsterdam do or what artists who arbitrarily occupy houses in Berlin do. So I think this is the fifth question. And what I am personally interested in out of these questions, is the last two, that is, genuinely political art and why there is no such a thing as the artist as a politician in Hungary today. And

mainly the fourth question, because POLYPHONY has proven to me that it does not exist. So I am primarily interested in the fourth question, that András formulates in one of his writings⁶¹ this way: "Why is there no political art in Hungary?" Of course there is an obvious answer that comes up immediately, namely that after the past forty years everyone is disgusted with political activism. So please, do not misunderstand what I am saying. I do not want to say that artists must deal with politics. And this is where I differ from Kati Keserü, who says that art should not deal with politics at all.⁶² I think there are many different kinds of art. There is this type and that type existing parallelly. It is a pluralistic enterprise and the basic difference between now and the past forty years is that now art can venture to deal with politics openly. So if art is autonomous, as it has been said here, and of course there are artists who use this autonomy to say yes, we / I am going to deal with politics according to that fourth and fifth little category. And just one more thing. The politics that used to dominate art here for forty years, well, it used to dominate art for forty years, for 140 years, but it has not dominated art for four years now. Not only was this an "un-chosen" role forced upon politics but it also defined a certain style of dealing with politics and certain political themes. Péter György has said that this way of dealing with politics was limited by the one party system.⁶³ However, I think there is more to it than that. That was a different kind of politics. The kind of politics that we can see in the Whitney Museum, and in general, West of Hegyes-halom, in Berlin, Amsterdam, or America – or at least the kind of art I know – is not about what politics used to be here for forty years, and also not about what we have in Hungary now. The scope of politics as a category has widened, and this widening is connected to new social movements, and new types of political movements. Of

course, I do not think that what I am saying is new for you. However, the question then is why there are no political movements that could create the kind of general awareness this new type of political art can be based on. And I think these movements would first of all be the feminist movement, the homosexual movement and the ecological movement. And, in America, as Kim also told us in the morning, the ethnic renaissance. Of course, it is obvious that the situation is entirely different in Hungary. These problems either do not exist – although ethnic minorities do exist – there are Gypsies in Hungary, and I think there were gypsies neither among the artists, nor among the themes. Of course, I would not impose an American type of political correctness on the contemporary Hungarian situation. I do not think this would be our job here, or is it my personal conviction that we do need to talk about minorities, and as far as I am a sociologist, and not an art historian or an artist, the real question for me is why the movements that bear awareness, works and artists do not exist in Hungary.

A. Sz.: Now, we have a thesis here before us, so let me ask Katalin Néray whether she wants to reflect on the five-level scale Miklós has outlined.

Katalin Néray: Well, yes, this is a very complicated question, and perhaps we should talk about it because there are a few foreigners here among us who don't understand at all what this whole thing is about. They do not understand why this problem emerges in this way in a Hungarian context. I think it is a common experience that I share with László Beke and others that since 1989, we have participated at least in five conferences maybe in fifteen, where western participants kept asking ex-socialist countries, Hungarians, Poles, Czechs, Slovaks, Romanians whoever, how the state of arts was influenced by political change,

⁶¹ See Szántó, From Silence to POLYPHONY, p. 31

⁶² See K. Keserü p. 297

⁶³ See P. György, p. 301

ugyanúgy volt az imperializmus szinonímája, mint a Coca-Cola vagy akármi. Meg kell érteni, hogy Magyarországon és a környező országokban ilyen problémák voltak. Hogy egy absztrakt festő vagy egy konstruktivista művész az politikailag gyanúsnak minősült, holott nem csinált olyan művet, amin a konkrét politikai tartalom számonkérhető lett volna. Tehát ha a politikáról és a művészetéről beszélünk, azt gondolom, mindennek létjogosultsága van. Van aki direktbe politizál, van aki indirekten, van aki egyáltalán nem politizál és van aki nem is tud róla, mégis azt teszi. Mindenféle variáció létezhet. Amit én fontosnak tartok, az a kontextus. Az a fontos, hogy a mű milyen kontextusban jelenik meg, milyen társadalmi vagy magán vagy akármilyen kontextusban. Vegyük csak például ezt a Nullát.⁶² Kevesen tudják talán, hogy ez Borsos Miklós „Nagy Magyar Nullája”, ami ha ki van téve Borsos Miklós kiállításán, akkor ez egy nagyon szép forma, szépen megfargott, nagy nulla. Ha e mellé kiáll a szépségkirálynő és lefényképezik, vagy teszem azt divatbemutató során egy lapnak fotókat készítenek a „Nagy Magyar Nulla” mellett a Clark Ádám téren, annak szintén nincs semmiféle jelentése.

Beke László: Bocsanat, erotikus jelentése van.

N. K.: De ha dr. Máriás mint vajdasági menekült odaáll, akkor van jelentése.

Sz. A.: Továbbadom a szót és konkrétan rákérdezek Beke Lászlótól, hogy Paul Feyerabend tudományfilozófus szavával élve igaz-e az, hogy „anything goes”, bármi mehet, bármi számíthat politikai művészetnek, vagy mennyiben számít a kontextus, milyen szabályok vannak, van-e egyáltalán szabály?

B. L.: Nos, hogyha erre azt válaszolom, hogy igen, akkor bemegyek abba a csapdába, amit te

nyújtasz, mert nem erről akartam beszélni. Inkább azt mondanám, hogy én '72–73 táján vettem észre, hogy adott esetben egy barna absztrakt festmény, amiben egy kis zöld is van, hihetetlen politikai potenciált jelenthetett, mert féltek tőle. Ezt saját bőrömmön tapasztaltam. De nem erről akartam beszélni, hanem fölépíttem egy pár tételes kis hozzászólást, ami egy meglepő anekdotával kezdődik. Az elmúlt napokban Bukarestben és Tallinnban jártam. Ezt azért említem, mert ugyanezt a kérdést teszi föl most a tallinni Soros Alapítvány jelenlegi kiállítása.⁶³ Milyen aktualitása van most a politizálásnak, illetve a társadalmi kontextusnak? Erre egy olyan döbbenetes választ adtak, amire nekem nagyon oda kellett figyelnem, hogy megértsem. Aztán rájöttem, hogy jogos a mai tallinni válasz, tehát az, hogy a 30 év körüli generáció azt mondja, hogy a szovjet elnyomás legsúlyosabb ballasztja az volt, hogy a mi avantgárdistáinkat merő formalizmusra kényszerítette. Úgy nyomta el őket, hogy absztraktokká, meg dekoratívokká kellett válniuk a szerencsétleneknek. Most viszont – mondják – eljött az idő, hogy nyíltan politizáljunk. Na most a magyar szituáció homlokegyenesen ellenkezőleg teszi föl a kérdést. Teljesen egyetértek Néray Katival abban, hogy nekünk teoretikusoknak ki kell találni egy választ arra, hogy miért nincs igazi politizálás a művészetben Magyarországon.⁶⁴ Az én válaszom az, hogy azért, mert ellőttük a puskaport. Arra gondolkodok, hogy a 60-as 70-es évek magyar avantgárdjának volt az a szerepe, hogy nyelviileg előkészítette a politikai változásokat. Úgy gondolom, hogy erre aztán bekövetkezett egy vákum. Lehetne az okait vizsgálni, de azt hiszem, hogy egyetértünk abban, hogy igazándiból a képzőművészek nem csinálnak Magyarországon jó politikai művészetet és jó politikai vagy társadalmi aktivitást. Nos kivételeket lehetne felsorolni, például szerintem az '56-os emlékmű a 301-es parcellában az egy politikai tett, és egy jó példa...

Sz. A.: Nem voltál itt.

B. L.: Igen, mindjárt érzékelttem a reakcióból, hogy nyilván erről más is beszélt már.⁶⁵ De a politikai kérdésfeltevés valahogy a magyar művészeknek nem nagyon tetszik. Sokkal jobban tetszik a magyar íróknak, meg a nem tudom én kicsodáknak. De furcsa módon nem kapnak művészeti traktálást politikai problémák, mint pl.: a nemzeti versus kozmopolita, most már nem azt mondjuk, hogy nemzetközi, hanem azt hogy kozmopolita, és ennek hihetetlen politikai, ideológiai implikációi vannak, de művészeti, releváns művészeti, esztétikai válasz szinte nincs rá. Vagy csak nagyon kevés. Ilyen kérdés a liberalizmus képzőművészeti pozíciója Magyarországon, amire nincs verbális válasz, mert politikai, politológiai, ideológiai, szociológiai stb. válaszok vannak, de művészeti válasz nincs. Ha társadalmi irányba nyitjuk ezt a kérdést, akkor azt mondom, hogy a magyar művészt elsősorban egzisztenciális kérdések foglalkoztatják, amik a piacgazdaságból vagy ebből a gazdasági változásból következnek. Nem az izgatja a magyar művészt, hogy hogyan tervezzen logót vagy emblémákat egy politikai pártnak, hanem az, hogy hogyan szervezze meg a saját mecenatúráját és támogatását. Végül hadd mondjak egy konkrét példát, amivel én kipróbáltam, hogy nem nagyon megy Magyarországon ez az alternatív politikai-művészeti gondolkodás. Az történt, hogy azt javasoltam – persze egy ember nem számít, de vártam, hogy mások is javasolják –, hogy amikor új zászló kellett a Magyar Köztársaságnak, meg új embléma, akkor merjük a lyukat választani, az '56-os lyukat a zászlóban. Ez heraldikailag is, államjogilag is, esztétikailag is lehetséges, de senki sem merte fölállalni. Erre én azt mondom, hogy ez benne van – és most csúnyán fogalmazok – a magyar karakterológiában. Hogy nem mer fölállalni egy ilyen művészeti magatartást. Befejezve pedig az a véleményem, hogy

⁶² Lásd dr. Máriás Béla dokumentáció 188. o.

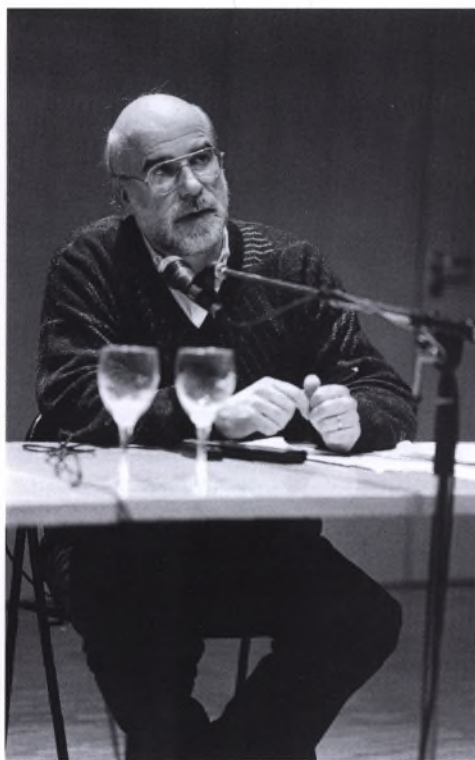
⁶³ Lásd Beke: *POLIFONIA: politika, társadalom és művészet együtthangzása* 91. o.

⁶⁴ Lásd Néray K. 312, 314. o.

⁶⁵ Lásd György P. és Jovánovics Gy. 292, 294. o.

and what kind of radical boom occurred in the field of arts. And we usually began to shrug our shoulders, and we said, all embarrassed, that ... well, we don't know, ... we don't know how it is. And then we usually tried to explain that, in fact, certain changes and radical processes had been going on in intellectual life from the beginning of the 80s – in fact, these processes were the ones that prepared the way for political changes too – and maybe they could not occur elsewhere or they were manifested in a different way. This was really like when you take the cork out of the bottle. In certain places it lead to an explosion, but it happened in a different form everywhere. So the – I don't even know what to call them – neo-avant-garde artists, so much disfavored by the earlier makers of cultural policy, many of whom are sitting here now, the members of the “Great Generation”, they know best how the political changes were connected directly to the artistic changes. For aesthetic reasons, they were forced into a political role that they did not want to undertake at all. Let me only refer to the “Iparterv” exhibition – in 1968 and '69 – where what appeared was not one certain Hungarian style, or Hungarian identity, or maybe East European identity, but there appeared a group of Hungarian avant-garde artists that intended to catch up with the international state of art, and tried to re-establish the bonds and ties that had been cut so many times during the history of Hungarian art. Of course, the political leadership then judged this in an entirely different way. Aesthetic categories took on a political content. The abstract was a synonym of imperialism just as much as Coca-Cola or anything else. So it needs to be understood first that in Hungary and the other countries in the region we had these kinds of problems. An abstract painter or a constructivist artist was politically suspicious, although they did not make works that could have been said

to have a concrete political content. So I think if we speak about politics and art, everything that is possible has the right to exist. There are artists who deal with politics directly, and there are ones who are not even aware of the political content of their art. There are all kinds of possibilities. What I consider important is context. What is important is what context the work of art appears in, what kind of social, individual, or whatever sort of context. Let us consider for example this “Zero”.⁶⁴ Probably very few people know that it is Miklós Borsos's “Great Hungarian Zero”, which, if it is exhibited at one of Borsos' exhibitions, is a very beautiful shape, a beautifully sculpted zero. And if Miss Hungary stands next to it and is photographed there, or say, if in a fashion show they make photos for a magazine at the “Great Hungarian Zero” on Adam Clark square, it has no political meaning whatsoever.



Beke László
művészettörténész,
Magyar Nemzeti Galéria

László Beke art historian,
chief curator,
Hungarian National
Gallery, Budapest

László Beke: Excuse me, it does have an erotic meaning.

K. N.: But if Dr. Máriás as a refugee from the Vajdaság (Vojvodina) stands there, it acquires a meaning.

A. Sz.: Let me pass the word on to László Beke and ask him whether, to use the phrase of the philosopher of science, Paul Feyerabend, “anything goes”, anything can be considered as political art, or to what extent context counts, what kind of rules apply, and are there rules at all?

L. B.: Well, if I say yes, I walk into the trap you've set up for me, since this is not what I wanted to talk about. I would rather like to tell you that I realized in 1972–73 that a brown abstract painting that has a little green in it could have an incredible political potential, because they were afraid of it. I experienced that myself. But this is not what I wanted to talk about. I have prepared a little presentation consisting of a few theses. It begins with a surprising anecdote. I have just come back from Bucharest and Tallinn. I spent a few days in both cities. I am mentioning this because the Tallinn exhibition of the Soros Foundation raises the same question we are discussing here now.⁶⁵ What kind of topicality does dealing with politics and social context have in our days? And they gave a shocking answer to this question, and I had to pay very close attention in order to understand it. Then I realized that the answer they gave in Tallinn is perfectly right. Namely, they said that the artists belonging to the generation who are about 30 now say that one of the heaviest burdens imposed upon them by the Soviet rule was that it forced our avant-garde artists into sphere of formalism. They were oppressed in a way that they had to become abstract or decorative. And now, they say, here is

⁶⁴ See Dr. Béla Máriás documentation p. 188

⁶⁵ See Beke, POLYPHONY: The Consonance of Politics, Society and Art? p. 93

mindettől függetlenül az, hogy nem nagyon látok jó politikai művészetet, az nem jelent semmit. Szerintem bármikor lehetne. Láttam én már a világban remek politikai művészetet, harcos, egyoldalú és mégis nagyon jó művészetet, ez nincs zárva.

Sz. A.: Számtalan hipotézist, gondolatot hallottunk arról – egyelőre a magyar kontextuson, magyar viszonyokon belül –, vajon miért nem jött létre ilyen típusú művészet. Azt javaslom, hogy legyen ennek a panelnek az egyik célja, hogy kicsit nyissuk tágabbra a rést. Tehát túl azon, amit az imént hallottunk Beke Lászlótól: ellőttük a puskaport, egzisztenciális kérdésekkel vannak elfoglalva a művészek⁶⁶ stb.; illetve Miklóstól, a szociológustól, aki a társadalmi mozgalmakat kéri számon először és azután vár ilyen típusú művészetet⁶⁷; menjünk inkább abba az irányba, amelyet a Néray Katalin, illetve korábban Néray Katalin utódja, (Keserű Katalin) is felvetett e délutáni beszélgetéseink során, s amely a következő formában hangzott el: „Ha New York-ban február 8-án kitalálnak egy művészeti stílust vagy irányt, egy érzékenységet, akkor mi Magyarországon azt már február 9-én utánozni akarjuk”.⁶⁸ Elfogadva mindazt, amit a magyarországi helyzetről hallottunk, hogyan állítható ez egy nemzetközi kontextusba, mennyiben van arról szó, hogy itt a magyarországi művészek egy nemzetközi áramlatot – ugyan mellékáramlatot, ahogy Kim Levin jelezte⁶⁹ –, próbálnak magukévá tenni. Egy belügről van szó vagy ez egy nemzetközi politikai kérdés? Bárki válaszolhat. Paneltagok?

B. L.: Kockáztassunk meg egy felszínes, banális magyarázatot, hogy itt nem a New York a döntő szerintem, hanem az, hogy ha valamilyen irányból van egy erős húzás és vannak olyan alkotók, akik úgy érzik, hogy érdemes erre a nyomvonalra ráállni, akkor rögtön működik ez, amit mondtál.

Ma is ugyanúgy a világ bármelyik pontján... pl. a németek nagyon odafigyelnek arra, hogy mi van New York-ban. Furcsa módon rengeteg német művész van ott pillanatnyilag, holott 15 éve alig voltak.

S. M.: Túl a művészekén, szerintem a művészeti pénzintézmények szerepéről is szó van. Hogyha a Soroshoz hasonló alapítványok elkezdene ezzel foglalkozni – mert az ott ülő kurátorok és elméleti szakírók érdeklődése ebbe az irányba mozdul –, az igenis meg fogja húzni azoknak a művészeknek az érdeklődését, akik egyáltalán szóba jöhetnek. Ne felejtsük el, hogy itt ülünk egy francia pénzben működő intézményben és egy amerikai pénzből szervezett eseményen. Szerintem mindenképpen szaporodni fognak az olyan New York és Pest között ingázó emberek, mint itt közülünk néhányan. És ez egyáltalán nem baj. Egy másik dolog; a politika fogalmához szeretnék hozzászólni, amit Beke László említett.⁷⁰ Pártpolitikai példát hoztál, azt mondtad, hogy pártlogókat tervez egy művész. Szerintem amikor a mai nyugati politikai művészetről beszélünk, akkor abszolút nem a parlamenti és pártpolitikáról beszélünk. Ez egy helyi magyar vagy kelet-európai sajátosság. Új érzékenységekről, új identitásokról beszélünk, a nemi szerepek felbomlásáról a feminista és a homoszexuális művészetben és egy csomó más érzékenységről.

B. L.: Akkor most hadd legyek hihetetlen provokatív. Miért mondd azt kicsit becsmérően, hogy Magyarországon a pártpolitika a politika, külföldön meg mondjuk, hogy a szexuális kisebbségek a politika.

S. M.: Az a kérdés, hogy miért mondom becsmérően? Én nem mondtam becsmérően.

B. L.: De igen, mert én azt mondom, hogy a párt-

politika az mindig is politika volt és az is marad. Hogyha valaki pártérdekből csinál művészetet, az politikai művészet, az biztos. Jó vagy rossz, arról ne beszéljünk. De az, hogy egy szexuális vagy etnikai vagy bármilyen más szokásokban kialakuló kisebbség művészetet csinál és az politikai színezetet kap, az nem biztos, hogy mindig jó. Most nagyon érzékelhetően így van, de tulajdonképpen kritikai élel meg lehet kérdezni, hogy rendben van-e ez így, hogy politikai kérdéssé vált.

S. M.: Persze, azzal egyetértek, hogy nem örök kérdésekről van szó. Szerintem azt kell ma kérdezni, hogy miért váltak bizonyos kérdések kérdésekké a nyugati utcákon és galériákban. Az AIDS a legjobb példa erre, amiről az András előadásában láttunk képeket.

B. L.: De miért vált ez politikai kérdéssé? Nem az, hogy miért kérdés, mert az egyértelmű.

S. M.: Mert Amerikában abszolút politikai dolog az egészségügy, a gyógyszerelés, az, hogy milliók...

B. L.: Bocsánat, társadalmi vagy politikai kérdés?

S. M.: ... – mind a kettő –, betegszenek meg és nem kapnak gyógyszert. Világos, hogy Magyarországon ez még nem az. A László kórházban pár száz embernek, meg egy pár művésznek még meg kell halnia ahhoz, hogy a kollégáik ezt tematizálják. De azt gondolom, hogy a csend lassan érjen véget. Szóval az apolitikusságnak az a politikussága, amire utaltál – hogy egy absztrakt festmény lehetett politikus azzal hogy nem fogadta el a rá oktrojált rendszert⁷¹ –, azért ennek legalább 3-4 éve vége van. És tessék tudomásul venni azt, hogy demokrácia van, és kapitalizmus van, és ezekre most már reagálni kell.

⁶⁶ Lásd Beke L. 314, 316 o.

⁶⁷ Lásd Sükösd M. 312. o.

⁶⁸ Lásd Keserű K. 296. o.

⁶⁹ Lásd Kim Levin 310. o.

⁷⁰ Lásd Beke L. 314. o.

⁷¹ Lásd Néray K. 312. o. és Beke L. 314. o.

the time for us to deal with politics openly. Now, the Hungarian situation raises this question the other way round. I totally agree with Kati Néray in that us theoreticians must find an answer to the question why is there no real dealing with politics in contemporary Hungarian art.⁶⁶ My answer is that because we have used up all our gunpowder. I mean the role of the Hungarian avant-garde of the 1960s and 1970s was that it prepared the way for the political changes linguistically. And I think after that there occurred a vacuum, and we could try to discuss the reasons, but I think all of us agree that in fact artists in Hungary do not make good political art and do not conduct good political and social activity. Of course, exceptions could be mentioned, say, the '56 memorial monument in the Burial Place No. 301 is a political gesture, and also a good example. . .

A. Sz.: You weren't here . . .

L. B.: Yes, I sensed from your reaction rightaway that obviously this work had been mentioned by others.⁶⁷ But somehow Hungarian artists do not like raising political issues. Hungarian writers or I don't know whoever else like it much more. But strangely enough, political issues are not approached artistically, I mean problems like the national versus the cosmopolitan: we do not say international anymore, instead we say cosmopolitan, and this has incredible political and ideological implications, at the same time, there is no relevant artistic or aesthetic answer to this problem. Or there are only very few answers. Such a question is for example the artistic position of liberalism in Hungary, to which, again, there is no verbal answer, because there are political, ideological, sociological and so on answers, but there is no artistic answer. If we zero in on this question from a social angle, then I would say that the Hungarian artist is interested first of all in finan-



cial questions that are related to the market economy or the economic change. The Hungarian artist is not intrigued by the question how to make a logo or emblems for a political party, he is interested in how to organize his own patronage and support. And finally, let me give you an example of how I experimented and found out that this alternative, political-artistic way of thinking is not viable in Hungary. What happened was that when the Republic of Hungary needed a new flag, I suggested – of course one person does not count but I expected that others would suggest the same too – that we should choose the '56 flag with the hole in it. This would have been possible heraldically, legally and aesthetically, too. However, no one dared to take the responsibility. And I say to this, to put it in an awkward way, that it is in the Hungarian character that no one dares to take the responsibility for such an artistic behavior. And I would like to conclude by saying

that I think, regardless of what I have said, that the fact that I cannot quite see good political art does not mean anything. I think it could be born any time. I have already seen excellent political art radical, one-sided, but still very good art. So this is also not excluded.

A. Sz.: Now we have heard innumerable hypotheses, and ideas – for the time being only within the Hungarian context and Hungarian relations – about why this type of art is not there. I suggest that we make it one of the purposes of this panel to widen the scope a little bit. So beyond what we have just heard: we have used up our gunpowder, artists are preoccupied with financial questions,⁶⁸ and so on; or what Miklós, the sociologist has said emphasizing the need for movements to be born first, and according to whom art only follows that,⁶⁹ let us continue in the direction suggested by Katalin Néray, or earlier what Katalin Néray's successor (Katalin Keserü) suggested in the course of our discussions this afternoon, put by the latter person in the form of the following quotation: "if a certain kind of artistic style or direction or sensibility is invented in America on February 8th, we want to imitate it on February 9th."⁷⁰ Having accepted everything we have heard about the Hungarian situation, how can this be fitted into an international context, and to what extent can we say that Hungarian artists are trying to take over an international trend – although it is a secondary trend, as Kim Levin has told us.⁷¹ Is it a domestic affair or is it an international political issue? Anybody can answer. What do the panel members think?

L. B.: Let us risk a superficial and banal explanation. I think the decisive factor here is not New York but the fact that if there is a strong influence from one direction, and there are artists who feel that it is worthwhile to follow this track, then

⁶⁶ See K. Néray, pp. 313, 315

⁶⁷ See P. György and Gy. Jovánovics pp. 293, 295

⁶⁸ See L. Beke pp. 315, 317

⁶⁹ See M. Sükösd p. 313

⁷⁰ See K. Keserü p. 297

⁷¹ See K. Levin p. 311

Szántó András szociológus,
Columbia University,
New York,
a POLIFÓNIA tanácsadója

András Szántó sociologist,
Columbia University,
New York,
advisor to POLIPHONY

B. L.: Kérdés, hogy a politikai válasz, az releváns válasz-e? Most le lehet köpködni engem azért, amit mondani fogok, de szerintem, abban a pillanatban, amikor az AIDS-re találnak egy orvosi megoldást, a kérdés, mint politikai kérdés lekerül a napirendről. Ebben biztos vagyok.

Johan van Dam: Csak az lesz a kérdés, hogy SZTK-s vagy nem SZTK-s a gyógyszer.

S. M.: Én csak azt szeretném mondani, hogy itt nálunk másmilyen a terminológia és árnyalatnyi különbség azért van aközött, hogy mit jelent a politika és mit jelent az, hogy társadalmi kérdés.

Sz. A.: Akkor hadd kérdezzem meg Néray Katalint, hogy amennyiben az igaz, hogy a hazai politizálás terepe nem hasonlítható a nyugatihoz, tehát nem politikai problematizáció tárgya a szexualitás vagy a nemi szerepek változása, és a magyar politika terepe a pártpolitika, akkor vajon a POLIFÓNIA eseménysorozat keretein belül éppen ilyen típusú műveket várt volna vagy másokat?

N. K.: A praxisomban azért már volt politikai eset, a politikai változások után is. Még a Hősök terén a Műcsarnokban történt. Volt ott egy nagy magyar össznépi kiállítás, ahol senkinek nem tűnt föl az a zászló, amit egy magyar művész csinált, és amin bizonyos kaján – nem is tudom – erotikusnak mondható ábrázolás volt látható. Ugyanez a mű később megjelent az *Új Hölgylap* című lap címlapján, és ettől egyből politikai kérdés lett belőle. A Parlamentben lobogtatták különféle kormánypárti képviselők és ebből óriási skandalum lett. Aztán minket is elővettek, hogy mi az, hogy ez ott lógott, meg hol lógott, meg mi van rajta, meg nézzünk utána, meg igaz-e, meg nemzetgyalázás, meg stb... Szóval azért van ilyen. Gondoltam rá, hogy esetleg a Bernáth(y) Sándornak most is van mondanivalója, de lehet, hogy nem olvasta a ki-

írást,⁷² mert végül is nem vett részt... Nem tudom. De úgy tűnik, hogy ha közreadunk egy felhívást – akár egy ilyen igazán nem „aczéli” szerepben tündöklő kuratórium részéről is –, hogy egy ilyen témájú kiállításhoz csatlakozzon valaki, már ezt is túlzott pressziónak vélik a művészi szabadsággal kapcsolatban.⁷³

Sz. A.: Sajnos szorít az idő, úgyhogy meg kell hogy kérdezzem az utolsó kérdést. Provokatív lesznek és megint csak végigkérdem a panel tagjait, különösen azokat, akiknek módjukban állt végignézni a műveket, hogy mennyiben érzik sikeresnek vagy sikertelennek a POLIFÓNIA-t? Teljesen egyéni szempontok alapján, akár művészileg, akár a dolognak a szervezési oldaláról, az egész megjelenése szempontjából az Önök várakozásaihoz képest milyen eredmény született itt?

B. L.: Hadd mondjam azt, hogy ez merőben szociológiai kérdés, amennyiben mondjuk, az egyik énemmel művészetkritikus vagyok és időbeosztással dolgozom. Az időbeosztás azt jelenti, hogy egy héten Magyarországon pillanatnyilag körülbelül 40 kiállítás megnyitó van. A munkám mellett én a 40 közül kettőre vagy háromra tudok elmenni. Vagy teljesen esetlegesen, vagy van amire célzottan megyek el. Ráadásul mostanában külföldre is elég sűrűn megyek,⁷⁴ úgyhogy ebből a 30 kiállításból, ami pluszba jött a 40-hez hetente, ebből én azt hiszem, hogy kettőt vagy hármat tudtam megnézni, így nem tudom megítélni.

N. K.: Én azt hiszem, hogy ez nem is baj. Illetve, ennek a kiállításnak nem az volt a célja, hogy ilyen propagandisztikus szinten mindenütt jelenlévő, tényleg a reklámnak az eszközeivel dolgozó agresszív dolog legyen, hanem inkább ilyen kis apró beavatkozások, „belenyúlások-belelógások” – ahogy valaki mondta⁷⁵ –, legyenek a társadalomba, vagy a struktúrába, vagy valamibe. Azt hi-

szem, hogy ezt a célját elérte és egész biztos vagyok benne, hogy lassan fog leesni a tantusz egy csomó dologban. És pláne amikor az a kötet megjelenik majd, amelyik a kiállítást dokumentálja, az legalább olyan fontos lesz, mint maga a kiállítás. Mert azt hiszem, hogy további gondolkodásra fog nagyon sok embert készíteni, és lehet, hogy másképp fognak dolgokat látni. Egyáltalán nem tartom végül is tragikusnak, hogy nem valósult meg néhány projekt, és mindazok a „társadalmi belelógás” következtében felmerülő akadályok, amelyek vagy előre láthatóak voltak, vagy váratlanul léptek föl, azok pontosan mutatják azt, hogy egy ilyen fajta dolog, hogyan működik a társadalomban és egy adott struktúrában. Mindezt természetesen találok, sőt a POLIFÓNIA-nak ez is volt az egyik érdeme, hogy mindez kiderült.

S. M.: Egyetértek azzal, hogy fontos dokumentáló funkciót töltött be a POLIFÓNIA abban a tekintet-



Kim Levin kurátor,
művészeti kritikus,
Village Voice,
New York

Kim Levin curator
and art critic,
Village Voice newspaper,
New York

⁷² Lásd Első és Második pályázati felhívás 18. o.

⁷³ Lásd György P. 298. o.

⁷⁴ Lásd Beke L. 314. o.

⁷⁵ Lásd Margócsy I. 308. o.

what you have said starts to work immediately. Today too, in any part of the world... the Germans, for instance, pay very close attention to what is going on in New York. Strangely enough, there are a lot of German artists in New York, although 15 years ago there were hardly any.

M. S.: Apart from artists, I think the role of founding institutions is also significant. If foundations like the Soros foundation begin to deal with it, because the attention of those sitting on their boards and of the theoretician turns to that direction, it will raise the interest of the artists who can be involved. Let us not forget that we are sitting here in an institution that is funded by the French, and we are participating in an event financed from American money. I think there will be more and more experts commuting between New York and Budapest like some of us do. And it is not bad at all. Another thing is that I would like to reflect on what László Beke has mentioned.⁷² You brought in an example of party politics when you talked about artists designing party logos. I think when we talk about western type political art we do not mean parliamentary and party politics at all. This is a local, Hungarian or East European characteristic feature. What we talk about is new sensibilities, new identities, the breaking up of sexual roles in feminist and homosexual art, and about a whole lot of other sensibilities.

L. B.: Okay, then let me be extremely provocative. Why do you say a little disparagingly that in Hungary politics is party politics, while abroad politics is, say, sexual minorities.

M. S.: Are you asking why I say that disparagingly? I didn't say it disparagingly.

L. B.: You did, because what I say is that party politics has always been politics, and will remain

so forever. If someone makes art out of party interests that is political art for sure. Good or bad, well, let's not discuss that now. But if a sexual, ethnic or whatever other kind of minority makes art, and that art receives a political coloring, now that is not always good. Very tangibly, this is the situation now, but actually, we can ask with a critical edge whether it is all right that it has become a political issue.

M. S.: Of course I agree that these are not eternal issues. What we should ask, I think, is why certain issues have become issues on western streets and in western galleries.

L. B.: Why they have become political issues and not why they have become issues, because that is obvious.

M. S.: Because in America, health and medicine are absolutely political issues, that millions . . .

L. B.: Excuse me, social or political issues?

M. S.: . . . – both – so millions fall ill and they do not receive any medicine. It is clear that in Hungary, as of yet, this has not become a political issue. A few hundred people and a few artists still have to die in the László hospital, until their colleagues will make it a theme for their art. But I think it is high time that the silence ended. So the political apoliticality that you referred to – that an abstract painting could become political by the fact that a system forced upon it did not accept it⁷³ – now this has been over for at least 3 – 4 years. And please do realize that it is democracy now, and it is capitalism now and we must react to it at last.

L. B.: The question is whether the political answer is a relevant one. Now you can spit at me

for what I will say, but I think that in the very moment when they find a medical solution for AIDS, it will be stricken off the agenda as a political question. I'm sure about that.

Johan Van Dam: The question will be only whether the medicine should be paid for the Social Security or not.

M. S.: I would only like to say that here in Hungary we have a different terminology, and there is a slight difference between what the term politics means and what the meaning of social issue is.

A. Sz.: Then let me ask Katalin Néray to what extent it is true that if the scope of dealing with politics in Hungary cannot be compared to that in the West, that is sexuality or the change of the sexual roles are not subject to political thematization, and if the scope of politics in Hungary includes only party politics, in the framework of POLYPHONY would she have expected this type of work or others to be born.

K. N.: I encountered a political case after the political changes too. It took place when Műcsarnok was on Heroes Square. There was a big overall Hungarian exhibition, where nobody even noticed a flag made by a Hungarian artist, on which there was a sarcastic – I don't know – erotic image. Later on, the very same work appeared on the front page of the Új Hölgyfutár magazine, and it turned into a political question. All kinds of government MP's kept waving it and there was a huge scandal, and we were also made responsible asking how it could hang there and where did it hang and what is on it and let us decide if it is true, and it is an insult against the nation and so on . . . So, there are such cases. I thought maybe Sándor Bernáth(y) would have

⁷² See L. Beke p. 317

⁷³ See K. Néray and L. Beke p. 315

ben, hogy milyen témákat választanak a magyar művészek, és miket nem. Azok közül a témák közül, amiket én vártam, azt hiszem, hogy semmit nem szólítottak meg. Számomra a társadalmi vagy politikai művészet azt jelenti, amit a 42. utca, és az attól még aktivistább irány képvisel. Azt vártam volna, hogy olyan „issue”-k, olyan témák, mint a boszniai háború, az abortusz, a magyar homoszexuálisok, a cigányok, ilyen témák lesznek és aztán gondolkodtam rajta, hogy miért nincsenek. A válasz az, hogy túl azon, hogy nincsenek meg azok a mozgalmak, amik az erre való politikai vagy társadalmi nyitottságot – hiszen itt a politikának egy új fogalma van kialakulóban – megteremtenék, azt hiszem vannak más olyan műfajok, amik ezt a funkciót részben betöltik Magyarországon. A dokumentumfotó és a dokumentumfilm műfajára gondolok. Egyébként érdekes, hogy – legjobb tudomásom szerint – a beküldött pályamunkák között nagyon kevés fotó volt. Számomra a társadalmilag releváns, vagy a társadalmi kommentár, vagy a „társadalmi kontextus mint médium” azt jelenti, amikor az *Amarodrom* című cigány lap, cigány fotósoknak a cigányokról készült képeit a cigány olvasóknak megmutatja. Vagy ugyanezt teszi a *Mások* című homoszexuális lap is. Így számomra egy csendet dokumentált ez a kiállítás,⁷⁶ azt, hogy a magyar társadalom, a magyar művészek, a magyar társadalom és általában a kelet-európai társadalmak csendesek. A kulturális formák, amik az elmúlt sok évtized alatt kialakultak, túléltek a változásokat, lassabban alakulnak át, mint a politikai kontextus. Majd pár év múlva biztos bejönnek és másképp, mint Nyugaton. A kérdés nem az, hogy mikor érkezik meg, hanem az, hogy milyen formát talál magának. Nyilvánvaló, hogy új műfajokat, új témákat fog teremteni a társadalmilag releváns művészet Magyarországon.

K. L.: Ezzel egyetérték. Szerintem is túl korai még értékelni a kiállítást, mert lehet, hogy hosz-



szútávon lesz komoly visszhangja. Nem hiszem, hogy egy ilyesfajta projektnél azonnal meg lehet ítélni, hogy sikeres volt-e vagy megbukott. És szerintem nem is kell. Lehet, hogy áttörést jelent ez a kiállítás és a következő művészgeneráció már másképpen gondolkodik majd és esetenként elkezd majd olyan kérdésekkel is foglalkozni, amiket fontosabbnak tart. És nem tudom, hogy mi – akik az Egyesült Államokban élünk – meg tudjuk-e ítélni, hogy mi a fontos.

Sz. A.: Megköszönöm a paneltagok hozzászólását, és remélem, hogy – Beke László szavával élve⁷⁷ – nem lőttük el az összes puskaporunkat az előző beszélgetésünk során, de hogyha bárkinek volna még kérdése, akkor ezt most tegye fel legyen szíves.

– **Nemes Csaba** vagyok, az egyik résztvevője a POLIFÓNIA rendezvénysorozatnak.⁷⁸ A magyar művészeket – legalábbis a magam nevében mindenképpen így nyilatkozhatok –, elsősorban és

szigorúan a társadalmi kontextus érdekelte. Nagyon fontos, hogy ez a kérdés újra előtérbe került a művészetben. Hogy ez miért van így, miért vált ez megint fontossá, ezt a magam számára már megpróbáltam megfogalmazni. Úgy tűnik, hogy a huszadik század második felében meglehetősen sikeresek lettek azok a mozgalmak, amelyek újabb területeket igyekeztek a művészet számára meghódítani. Ironikusan szólva, egy kicsit talán egyfajta gyarmatosításhoz hasonlítható a jelenleg, s ez a gyarmatosítás tulajdonképpen elég jól működött, sőt talán már be is fejeződött. Később egy sajátos „öngyarmatosítási” folyamat is megindult. Mindenesetre ma elérkeztünk egy olyan állapotba, amikor a művészet társadalomban betöltött szerepének súlytalanságáról beszélhetünk és azt hiszem, hogy ez az egyik legnagyobb kihívás a jelenlegi helyzetben. Valószínűleg ez is a válasz egyik összetevője lehet arra a kérdésre, hogy miért nem találunk ebben a pillanatban direkt politikai jellegű művészetet? Egyszerűen azért, mert nincs értelme. Ugyanis a társadalom

⁷⁶ Lásd dr. Máriás Béla dokumentáció 188. o.

⁷⁷ Lásd Beke L. 314. o.

⁷⁸ Lásd Nemes Csaba dokumentáció 191. o.

A Szimpozion közönsége
a budapesti Francia Intézet előadótermében

*The audience of the Symposium
in the auditorium of French Institute, Budapest*

something to say now in POLYPHONY, but maybe he did not read our call for proposals,⁷⁴ because eventually he did not take part... I don't know. But it seems that if an advertisement is published – even by such a “non-Aczélist”⁷⁵ board as we are – for artists to join an exhibition with a theme like ours, they consider even this a pressure limiting their artistic freedom.⁷⁶

A. Sz.: I am sorry but we are pressed for time so I must ask you the last question. I will be provocative, and I will ask the members of the panel in turn, especially those who had a chance to see the works, to what extent they feel POLYPHONY successful or unsuccessful. From your own individual angle, either artistically, or from the aspect of its organization or from the aspect of its appearance, how does the result relate to your original expectations?

L. B.: Let me tell you that it is a clearly sociological question, since one of my selves is, say, an art critic, and I must live according to a schedule. The schedule means that in Hungary about 40 exhibitions are opened every week. My work allows me to go and see two or three out of the 40. Either by an entirely random choice, or there are exhibitions that I attend deliberately. Besides, nowadays I travel abroad a lot,⁷⁷ so out of the 30 POLYPHONY exhibitions above the 40 I have referred to I think I could see two or three. So I am not in the position to judge.

K. N.: I think it is not a problem. That is, the purpose of this exhibition was not to become an aggressive phenomenon which is present everywhere on a propagandistic level, using the tools of advertising. The original intention was rather to make tiny interferences or as somebody put it “breakings into”⁷⁸ society or into the structure or into something. I think POLYPHONY has achieved this aim, and I am sure that gradually we will

come to realize a whole range of things in connection with it. And especially when the book with the documentation of the exhibition is published, it will be at least as significant as the exhibition itself. Because I think it will make a lot of people think it over again, and maybe they will see things in a different way. I do not consider it very tragic at all that some projects were not realized, and all those obstacles due to society “breaking into” art that could be foreseen or that were encountered unexpectedly reflect very accurately how such things work in society or in a certain structure. I find all this natural, and it was even one of the merits of POLYPHONY that it has turned out.

M. S.: I agree that POLYPHONY had an important function by documenting what kinds of themes and issues Hungarian artists chose and what they did not. I think none of the issues I had expected were addressed. To me, issue oriented or political art is what the “42nd street” or the even more activist trends represent. I expected issues like the war in Bosnia, abortion, Hungarian homosexuals and Gypsies, and then I thought about why these themes did not come up. The answer is that apart from the fact that the movements which would create the social or political openness in this direction are not there, – given that a new meaning of the term politics is being shaped – I think there are other genres that fulfil this function in Hungary. And they are documentary photography and documentary film. And it is also interesting that there were very few photos among the works that were submitted. For me socially relevant, or social commentary, or “the social context as a medium,” is there when the Gypsy magazine *Amarodrom* shows the Gypsy readers photos taken of Gypsies by Gypsy photographers. Or when the homosexual magazine *Mások* does the same. So for me, this exhibition documented silence,⁷⁹ and that Hungarian artists, Hungarian

society, and in general East European societies are silent. The cultural forms that were shaped during the past decades have survived the changes, they are transformed more slowly than the political context. I am sure that in a few years issue-based art will appear, and in a way that will be different from that in the West. So the question is not when it will appear but what forms it will take. Obviously, socially relevant art will generate new genres and new themes in Hungary.

K. L.: I agree with that. I think it may be too soon to assess the exhibition, and maybe there are long term echoes that will result from it. I'm not sure with a project like this that you can immediately say success or failure, because I don't think it is necessary either. It can be a groundbreaking show that makes the next generation of artists think about issues differently and their work in some cases may start dealing with issues that seem to be more crucial. And also I don't know if we – living in the U.S. – can say what is crucial.

A. Sz.: Let me thank the members of the panel for their contributions, and I hope that – using László Beke's phrase⁸⁰ – we have not used up all of our gunpowder during our discussions, and if anyone has any questions, please ask them now.

My name is **Csaba Nemes**, I am one of the participants of the POLYPHONY manifestation.⁸¹ Hungarian artists – or at least I can declare it about myself – were first of all and very strictly in a social context. It is very important that this question has moved to the foreground in art again. I have tried to explicate for myself why it is so, why it has become important again. It seems to me that in the second half of the 20th century, movements trying to open up new spheres of life for art have been quite successful. Ironically speaking, this phenomenon somehow resembles coloniza-

⁷⁴ See First and Second version of Call for Proposals p. 18

⁷⁵ György Aczél was the key figure of cultural policy during the Kádár socialist regime

⁷⁶ See P. György, p. 299

⁷⁷ See L. Beke p. 315

⁷⁸ See I. Margócsy p. 309

⁷⁹ See Dr. Béla Máriás documentation p. 188

⁸⁰ See L. Beke p. 317

⁸¹ See Csaba Nemes documentation p. 191

sem arra nem kíváncsi, ha valaki egy galériában kiállítást rendez, sem arra, ha valaki – mit tudom én – ezer plakátot, ezer óriásplakátot kirak az utcán. Tehát ebből a szempontból súlytalanná vált a művészet. Ez nem biztos, hogy olyan nagy baj, de ez a helyzet és ezt valamilyen módon föl kell dolgozni. Ez valamilyen módon most érdekessé vált és ezzel művészek tényleg foglalkoznak. Egyetértek Beke Lászlóval abban, hogy a művészeket igenis érdekli az, hogy milyen a saját sorsuk, a saját egzisztenciális helyzetük.⁷⁹ És nem azért, merthogy ez milyen érdekes. Nem az az érdekes, hogy a művészek éheznek-e vagy sem, hanem az, hogy lassanként már maguk a művek sem születnek meg. Nem egyszerűen arról van szó, hogy finanszírozni kell-e a művészetet, vagy sem, hanem, hogy van-e egyáltalán valaki, aki még finanszírozza a művészetet ebben a helyzetben. Egyébként erre a kérdésre ma senki sem válaszolt, illetve nem érintette ezt a kérdést, pedig többször is elhangzott. Úgy érzem, a probléma azért válik rendkívül fontossá, mert nagyon hamar elérkezhetünk egy olyan állapotba, amikor egyszerűen nem lesz miről beszélnünk. Vagy csak sajnálkozhatunk, mint ahogy általában szoktunk előző korok művészetét láttán, hogy miért nem születtek meg bizonyos munkák.

B. L.: Akkor ezt én felszólításnak érzem, és itt is népszerűsítem azt a gondolatot, hogy követeltem a magyar államtól, hogy adjon havi fixet a művészeknek.⁸⁰ Hogy ezt mondjam, erre van még egy nagyon nyomós okom, egy újabb érvem: ugyanis a jelenleg az egyik legfejlettebb és legfejldőképebb ország, Dél-Korea, megcsinálta a művészek kategorizálását 96 kategóriában, „Az élő művészeti örökség” címmel. Olyan művészek, mint például a kötél tánc, a fémdobkészítés stb... és akik ennek mesterei, azok életfogytiglanig havi fixet kapnak.

– **Fabényi Júlia** vagyok, és a Műcsarnokban dolgozom. Az a kérdés, hogy itt miért nem foglalkoznak a művészek bizonyos dolgokkal, főleg marginális – látszólag marginális, ám időközben nagyon is a centrumba került problémákkal –, mint például a homoszexualitás, a különféle feminista mozgalmak?⁸¹ Természetesen azért, mert ezek nálunk mind nem léteztek, nem léteznek és általában a szocialista országokban egyáltalán nem is léteztek. Pontosan azért, amit a Néray Katalin mondott, hogy ez mind úgy ahogy volt, besorolódott az avantgárd, underground és a neomodern feladatai közé.⁸² De azért az, ami ma Nyugaton történik, egyáltalán nem mindegy, hogy milyen pozícióból történik. Hogy ott a művész milyen lelki és szellemi feltételek mellett tudja azt a művet megvalósítani. Hogy egy stabil társadalmi pozícióból vállalja-e azt, hogy bekapcsolódik a feminista mozgalomba, vagy így vállalja azt, hogy a homoszexualitást képviseli, akár művészetében is. Vagy éppen teljesen a társadalmi lét periferiáján egzisztál s így már nincs mit veszítenie, nincs az a rizikó, hogy még lejjebb csúszhat. Az sem mindegy, hogy ezeket a jelenségeket milyen intézmények támogatják. Az utóbbi időben egyes múzeumok – egy nagyon modern szemléletet képviselve – elkezdtek felvállalni ezeket az irányzatokat.

Sz. A.: Hát ott Amerikában, azért van mit veszíteni. Pont ezért volt ez a Mapplethorpe-eset olyan kínos.⁸³ Pontosan azt kérték számon egyes állampolgári csoportok, hogy egy állami intézmény – a National Endowment for the Arts – az adófizetők pénzét hogyan költetheti ilyen marginális ügyekre. Úgyhogy ez nem is olyan veszélytelen. Visszatérve az eredeti kérdésfelvetésre, egyetértenek-e velem a panel tagjai abban, ha átfogalmazzuk egy kicsit, és azt mondjuk, hogy az ilyen tematikájú művészet egyfajta luxus és csak bizonyos sajátos körülmények között lehet ilyen jellegű művészetre számítani, és kvázi nekünk ez még nem adatott

meg? Vagy nem tudom, hogyan fogalmazhatnám át anélkül, hogy túlságosan elferdíteném azt, amiket hallottunk? Ki mit gondol erről?

S. M.: A nemi kérdések, a homoszexualitás vagy a feminizmus története Nyugaton – vagy legalábbis Amerikában, amit én ismerek –, úgy egy, másfél évszázadra megy vissza. És azért a háború óta a homoszexuálisok csináltak egy pár dolgot addig, amíg – mint például tavaly Washingtonban – egymillióan összejöttek. '68-ban kocsmákat vertek szét és összetűztek a rendőrökkel. És a feminista mozgalom is elég komoly dolgokon ment keresztül. Félreértés ne essék, én nem számonkérni szeretném a művészeket azt, hogy miért nincsenek ilyen mozgalmak Magyarországon. Csak azt gondolom, hogy előbb kell egy mozgalom és tudatosság, ami megtermékenyít alkotókat vagy kapcsolódnak hozzá és elkezdnek hasonlóképpen gondolkodni.

De inkább most visszatérnék a valószerűleg fontosabb anyagi kérdésekre, és arra, amit Beke László mondott⁸⁴ és a szünetben György Péter, akit szeretnék megszólítani innen, ahogy ő is tette másokkal. Azt mondtad, hogy egy alacsony százalékból, talán tízben határozható meg azoknak a nyugati, esetleg amerikai művészeknek a száma, akik a művészetből élnek, ami úgy tűnik nekem, hogy egy éles szembenállás például a koreai példával, amit ma mondtál. Itt nekem a szegénység, a magyar szegénység nem úgy tűnik fel, hogy a művészeti tevékenység nem fizet jól, hanem, hogy manapság bármilyen más állásból nehéz úgy megélni, hogy mellette maradjon az embernek ideje azzal foglalkozni, amivel akar. Esetleg az anyagi dolgokhoz jobban értesz, mint én ...

György Péter: Zavarban vagyok, mert egyrészt nem emlékszem, hogy a szünetben beszéltünk volna, másrészt meg azért is zavarban vagyok, mert szerintem már épp eleget beszéltem ma.

⁷⁹ Lásd Beke L. 314. o.

⁸⁰ Lásd TNPU/IPUT dokumentáció 251. o.

⁸¹ Lásd Sükösd M. 310. o.

⁸² Lásd Néray K. 312. o.

⁸³ Lásd K. Levin 310. o.

⁸⁴ Lásd Beke L. 322. o.

tion a little, and this colonization has worked quite well and perhaps has even finished by now. Later on, a sort of "self-colonization" began. We have reached a stage when we can talk about the weightlessness of the role of art in society, and I think this is one of the greatest challenges in the present situation. This may be part of the answer to the question why there is no directly political art. Simply because it would make no sense. Because society is neither interested in someone making an exhibition in a gallery, nor in someone hanging, I don't know, a thousand posters, gigantic posters on the street. So in this sense, art has become weightless. It is not necessarily such a big problem, but this is the situation and it needs to be dealt with somehow. And somehow it has become interesting and artists do deal with it. I agree with László Beke that artists are only interested in what their own lives and their own financial situations dictate.⁸² And not because it is ever so interesting. What is interesting is not whether artists starve or not, but that there is a tendency that works are not born at all. The question is not only whether we need to finance art, but is there anyone who finances art in the present situation. Actually, nobody has answered this question today, although it has been put several times. I think this problem is becoming extremely significant because very soon we may reach a stage when we have nothing to talk about. Or we can only feel sorry, as we usually do when we see works created in earlier ages, about why certain works were not born.

L. B.: So now I take this as an imperative and I will popularize my idea that I demand that the Hungarian state give a monthly salary to artists.⁸³ And I have one more very good reason to say that. One of the most rapidly developing countries, South-Korea, has set up 96 categories for artists, under the heading "Live Artistic

Heritage." Arts like tightrope walking, metal drum making, and so on. And those who are masters of these arts get a monthly salary from the state all through their lives.

My name is **Júlia Fabényi**, and I work at the Műcsarnok exhibition hall. Is the question why artists do not deal with certain issues, first of all with marginal – or seemingly marginal – problems that have moved into the foreground, such as homosexuality and all kinds of feminist movements?⁸⁴ Of course because they do not exist in our countries, as they do not in socialist countries in general. And the reason is exactly what Katalin Néray has said, that it all became the job of avant-garde, underground and neo-modern art.⁸⁵ But in the case of what is happening in the West, it matters a lot from what position it happens. It matters a lot in what spiritual and mental conditions the artist can create his or her work, whether he is above these things and he undertakes to join the feminist movement, or undertakes to represent homosexuality even artistically. Or whether he or she exists on the periphery of society and he or she has nothing to lose, and the risk of getting even lower on the social scale is not there. And it is also important what institutions support these phenomena. Lately, some museums, – representing a very modern standpoint – accept and take these trends.

A. Sz.: Well in America there is a lot to loose. This is why this Mapplethorpe case was so embarrassing.⁸⁶ Certain groups of citizens asked very disapprovingly how a state institution, the National Endowment for The Arts, can spend the money of the taxpayers on such marginal issues. So it is dangerous in a way. But, returning to the original question, do the members of the panel agree with me if, somewhat rephrasing the question, I say that art that deals with such themes is a kind of luxury,

and only if certain specific conditions are there can we count on this kind of art, and we have not reached this stage yet? Or I don't know how I could reword what we have heard without distorting its message. What do you think about this?

M. S.: In the West – or at least in America, which I know – the history of sexual issues, homosexuality and feminism goes back one, one and a half centuries. And after World War II, homosexuals did quite a few things, before – like last year in Washington – a million of them came together. In '68 they destroyed pubs and clashed with the police. And the feminist movement did very serious things too. Don't get me wrong, I do not want to make artists responsible for the fact that these kinds of movements do not exist in Hungary. I only think that first we need a movement and an awareness that can motivate artists to create such works, or they can join these movements and begin to think in a similar way. But let me return now to financial questions, that are probably more important, and to what László Beke has said⁸⁷ and Péter György too in the break. And I would like to address Péter György now just like he did others. You said that the number of artists actually making a living from art is very low, around 10%, which is in a very sharp contrast with the Korean example you have mentioned today. As regards poverty, Hungarian poverty, it seems to me that the problem is not that artistic activity does not pay well, but that it is very hard to make a living from any other job in a way that leaves you time to deal with what you want. Maybe you know more about these financial things than I do ...

Péter György: I am embarrassed because I do not remember talking with you in the break, and I am also embarrassed because I think that I have spoken enough today.

⁸² See L. Beke p. 317

⁸³ See TNPU/IPUT documentation p. 260

⁸⁴ See M. Sükösd p. 313

⁸⁵ See K. Néray p. 315

⁸⁶ See K. Levin p. 311

⁸⁷ See L. Beke p. 323

Sz. A.: Akkor, hogyha úgy gondolod, hogy nem akarsz hozzászólni ...

Gy. P.: Csak egy perc, valóban csak egy mondatot arról, amiről itt egész mostanáig nem esett szó. Miközben teljesen egyetérték a Lacival,⁸⁵ pontosan az ellenkezőjeként gondolom. Itt valami nincs kimondva. A szocializmus idején a művészek, a „mi művészeink” rendesen el voltak tartva. Ha tetszik, ha nem. Kitüntetett létezésben éltek, volt aki igen, volt aki nem, hosszú listák voltak felállítva, hosszan lehetne erről beszélni. Volt aki nagyon rosszul viselte, volt aki nagyon jól, de abban a helyzetben, amit te mondasz, abban nem voltak. Hogy ugyanis ne lett volna mit veszíteniük.⁸⁶ Mert igenis van mit veszíteniük, hatalmasat. Azt kell mondanom, nagyon kevés – önmagát egyébként olyan fokon artikulálni képes, társadalmi csoport, mint a művészek, akiknek annyi kommunikációs fegyver lenne egyébként a kezében –, szóval nagyon kevés más olyan társadalmi csoport van, amelyik ekkorát veszítene társadalmi változásokon, mint amekkorát a magyar művészek az elmúlt és az elkövetkező években. Egész egyszerűen azt veszítették el, azt a többes szám első személyt, hogy ők a „mi művészeink”. Remélem érthető, hogy itt mire gondolok: egy szociológiai kivételezettségre. Lehet, hogy ebből volt aki százszor annyit kapott, volt aki csak tizedannyit, de voltak listák, amire a Laci egyébként utalt.⁸⁷ Én a Képzőművészeti Alap – vagy hogyhívják, nem is tudom – tagja vagyok. Itt alkotóházak voltak fönntartva, egy teljes infrastruktúra, lakáshoz lehetett jutni – a rendszerváltás legutolsó pillanatáig milliós értékű lakásokhoz lehetett jutni – azért, mert valaki művész. Csak azért, mert valamikor kapott egy papírt arról, hogy elvégzett egy főiskolát. Ez senki mással nem történhetett meg. Azt el kell ismerni egyébként, hogy nagyon sok társadalmi csoport lecsúszott még. Lecsúszott még rajtuk kívül szinte mindenki, az egész ország. És ez

elkerülhetetlen, mert a társadalomban egy tektonikus mozgás indult meg. Csak a nyugdíjasok, a pedagógusok, a homoszexuálisok, a cigányok nincsenek olyan helyzetben, hogy az érdekeiket artikulálni tudják. Én is azt gondoltam – hogy őszinté legyek –, hogy a POLIFÓNIA például egy alkalom arra, hogy a művészek ezeket a gondokat artikulálják. Miközben értem, amit mondasz és én is úgy gondolom, hogy egy kulturált államban el kell tartani a művészeket, ugyanakkor – te is tudod, én is tudom –, hogy ez nem fog menni. Nem azért nem fog menni, mert többpártrendszer van, hanem azért, mert akkor elő fog jönni egy pillanat alatt egy végeérhetetlen vita arról, hogy akkor ki mondja azt meg, hogy kik kerülhetnek fel erre a listára. Köszönöm.

B. L.: Csak hadd mondjak erre egyvalamit, mert milliószor válaszolták már a fölvetésemre, ugyanazt, amit a Péter. Bárki meg tudja mondani 95 százalékos pontossággal.

Sz. A.: Ez egy érdekes kérdés, hogyha valaki válaszolni akar... Kim Levin akart még hozzászólni ehhez az előző kérdéskörhöz, illetve az Ön előző kérdéséhez a nyugati művész és a nyugati művészvilág szemszögéből.

K. L.: Szeretnék visszatérni arra a kérdésre, vajon luxus-e politizáló vagy problémamegszólító művészetet csinálni?⁸⁸ Azt hiszem, éppen ellenkezőleg. Társadalmi válság idején éppen az a luxus, ha autonóm művészetet csinálnak. Ez olyan luxus, amiről sok amerikai művész azt gondolja, hogy többé már nem engedheti meg magának. Úgyhogy a kérdésben felvetett problémának nézetem szerint éppen az ellenkezője az igaz.

S. M.: Csak egy kérdést szeretnék intézni a közönséghez, a művészekhez. Annyi érdekes dolog történik ma Magyarországon és Kelet-Európában,

miért nem beszéltek például a menedzserpatkányokról? A privatizációról és egy csomó érdekes dologról. Őszintén nem értem, de talán jobban tudom ezt artikulálni, mert anyanyelvi szinten beszélem a nyelvet, mint a nyugati kollégák. Miért nincs például Inconnu-csoport-féle politikai művészet? Ezt tényleg őszintén nem értem. És egy kiegészítést ahhoz, amit a Péter mondott.⁸⁹ A régi művészeti elit privilégiumainak az elvesztése mellett, azt gondolom, hogy a régi avantgárd, vagy neo-avantgárd, vagy underground is ugyanúgy elvesztett egy másféle privilégiumot. A kitüntetettség érzését, azt a mítoszt, ami körülvette egy fél-legálisan megtartott kiállítás miatt. És hogy a nem politizáltság, a bármilyen határon kívülállás politikai állásfoglalásnak tűnt a közönség szemében. A 60-as, 70-es, 80-as évek művészei ezt veszítették el és ez szerintem rossz. Az egyik út talán az előre menekülés lehet a politika felé. Ez persze nem kötelező, csak gondolom, hogy lehetnének ilyenek és nem értem, hogy miért nincsenek.

Sz. A.: Sajnos azt hiszem, hogy ez az a pont, ahol egy újabb vitát kellene kezdenünk, ám mára be kell, hogy fejezzük. Úgyhogy nagyon köszönöm mindenkinek a megjelenést és a közreműködést.

(A fenti szöveg a szimpozionon rögzített magnófelvétel, technikai nehézségek miatt részben töredékes, szerkesztett és esetenként stilizált változata – a legteljesebb tartalmi hűségre való törekvés mellett.)

⁸⁵ Lásd Beke L. 322. o.

⁸⁶ Lásd Fabényi J. 322. o.

⁸⁷ Lásd Beke L. 322. o.

⁸⁸ Lásd Szántó A. 322. o.

⁸⁹ Lásd György P. 324. o.

A. Sz.: Then if you think that you do not want to say anything ...

P. Gy.: Just a second. Only one sentence about what has not been mentioned so far. While I fully agree with László,⁸⁸ I think exactly the opposite. There is something that we avoid talking about today. In socialism, artists, our artists were properly supported financially. Like it or not. They had a kind of privileged existence. Or there were some who did and some who did not. There were long lists, and we could talk about it for a long time. There were people who could live with it very badly, and there were people who lived with it very well. So much about how they had nothing to lose.⁸⁹ Because they do have a lot to lose. I must say that there are very few groups – capable of articulating themselves at a level similar to that of artists, or groups that possess as many communicational tools as artists do – so there are very few social groups that would lose so much in the changes as artists have lost so far over the past few years and will lose in the forthcoming times. They have lost the first person plural possessive adjective, that they are “our” artists. I hope you see what I mean. It is a sociologically privileged status. Maybe there were artists who got a hundred times as much as others, and there were ones who got only ten times as much, but the lists László referred to were there.⁹⁰ I am a member of the Hungarian Arts Fund – or whatever it is called, I don’t know. There were creative community houses, full infrastructure, artists had an access to flats, artists had access to millions of forints worth of flats until the last moment of the change of political systems, just because one was an artist. Just because sometime back in the past they had received a document certifying that they had gone to college. This could happen to no one else. Of course I have to admit that a lot of social groups have gone down on the scale. Almost

everybody, the whole country. And this is unavoidable, because a tectonic movement has started in society. Only pensioners, teachers, homosexuals, and Gypsies are not in the position to articulate their interests. I also expected – to be honest – POLYPHONY to become an opportunity to articulate these issues. So while I understand what you say, that in a normally cultured state artists should be supported, I know – and you know too – that it is impossible. And not because there is a multi-party system, but because in a minute an endless debate will start about who should say who should be put on the list. Thank you.

L. B.: Let me say only one thing to this. Because people have said to my suggestion the same thing as Peter has a million times. Anyone can tell, with a 95% accuracy.

A. Sz.: This is an interesting question. If anyone wants to answer... Kim Levin wanted to say something concerning the previous question, or rather your previous question from the angle of the western artist or western art world.

K. L.: I would like to go back to the question⁹¹ is it a luxury to make socially oriented art or issue-oriented art? And I think quite the opposite. It is a luxury in a time of crisis to make autonomous art. It is a luxury many artists in the United States felt they could no longer afford. So I have an opposite answer to what has been asked.

M. S.: I would only like to ask the audience, the artists one question. There are so many interesting things going on in Hungary, in Eastern Europe nowadays. Why don’t you talk about “manager-rats” or privatization and all the interesting issues? I honestly do not understand that. But I can articulate it better than our western colleagues because I speak the language as my

mother tongue. Why is there no political art such as that of the Inconnu group? I really, honestly do not understand. And just something to complete what Péter has said.⁹² Apart from the old artistic elite having lost its privileges, the old avant-garde or neo-avant-garde or underground has lost another privilege just as much. The feeling of being distinguished, the myth that surrounded it for making a half-legal exhibition. And that not dealing with politics, the fact that they stood above all limits seemed a political gesture in the eyes of the audience. The artists of the 60s, 70s and 80s have lost that, and this is very bad, I think. Escaping forward, towards politics would probably be one way out. Of course, it is not compulsory, I only think that there could be such artists, and I cannot understand why there are not.

A. Sz.: I think, this is a point where we could start another debate, but unfortunately we must finish for today. So I would like to thank everybody for coming and making their contributions.

(The symposium was tape-recorded and the above text is an edited version of the taped material. Due to technical problems the recorded material is fragmentary. However, every effort has been made to provide an accurate and true record of the discussion.)

⁸⁸ See L. Beke p. 323

⁸⁹ See J. Fabényi p. 323

⁹⁰ See L. Beke p. 323

⁹¹ See A. Szántó p. 323

⁹² See P. György p. 325

Életrajzok / *Biographies*

BEÖTHY Balázs

született 1965, Budapest / b. 1965, Budapest
 1985–92 a Helyettes Szomjazók csoport tagja / *member of the Group "Helyettes Szomjazók" (Substitute Thirsters)*
 1990–93 Derkovits-ösztöndíj / *Derkovits Scholarship*
 Budapestben él és dolgozik / *Lives and works in Budapest*

Válogatott egyéni kiállítások /
Selected Solo Exhibitions

- 1985 *Gyümölcs*, Vajda Lajos Stúdió, Szentendre, Hungary
 1989 *123456789+*, Liget Galéria, Budapest (with R. Pereszlenyi)
 1990 *0 tér*, Kossuth L. u. 13., Budapest (with R. Pereszlenyi)
 1991 *II.*, Stúdió Galéria, Budapest
Dimenzióugrás, Tűzoltó 72, Budapest (with S. Hofter and R. Pereszlenyi)
 1992 *Szimulán*, Óbudai Pincegaléria, Budapest
 1993 *Nyomatok*, A Szabadművelődés Háza, Székesfehérvár, Hungary
Milieu et l'ego, Francia Intézet, Budapest (with Cs. Nemes, R. Pereszlenyi)
 1994 *Az első képek*, Bartók '32 Galéria, Budapest
Gerechte Kunst, Sehsaal, Vienna (with R. Pereszlenyi)

Válogatott csoportos kiállítások /
Selected Group Exhibitions

- 1990 *Inspiration*, Sommeratelier: Junge Kunst in Europa, Messegelände, Hanover, Germany
 1991 *Metafora / Metaphor*, Pécsi Galéria, Pécs; Kenesaw State College, Atlanta, USA
Derkovits-ösztöndíjasok, Ernst Múzeum, Budapest
Szobor, kisplasztika, installáció, Uitz Terem, Dunaújváros, Hungary
Emblematikus törekvések, Budapest Galéria Lajos utcai Kiállítóháza, Budapest
Stúdió '91, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
 1992 *Derkovits-ösztöndíjasok*, Múcsarnok – Palmeház, Budapest
Gallery by Night, Stúdió Galéria, Budapest (with Gy. Várnai)
Első kortárs magyar epigonkiállítás, Liget Galéria, Budapest
Az idegen szép, Stúdió Galéria, Budapest
Hairy Mirror, Artslab, Liverpool, U.K.
Germinations 7, Le Magasin C.N.A.C., Grenoble, France
Analóg, Budapest Galéria Lajos utcai Kiállítóháza, Budapest
Stúdió '92, Ernst Múzeum, Budapest

- 1993 *Germinations 7*, Budapest Galéria, Budapest; Narodné Osvetové Centrum, Bratislava
Derkovits-ösztöndíjasok, Múcsarnok – Palmeház, Budapest
Idolumok – Ködképek, Görög Templom, Vác, Hungary
A gondolat formái, Óbudai Pincegaléria, Budapest
Kis tárgyak / Small Things, Fészek Galéria, Budapest
Real Small, Randolph Street Gallery, Chicago; Delta Axis Art Center, Memphis; Art in General, New York
Minta I., Fészek Galéria, Budapest
Polyphony – SCCA Annual Exhibition, Budapest
Zweite Zeitgenössische Ungarische Epigonen Ausstellung, (Második Kortárs Magyar Epigon Kiállítás / Second Contemporary Hungarian Epigone Exhibition) KX Kampnagel, Hamburg, Germany
Everything that gave her pleasure was small and depressed him, Knoll Galéria, Budapest
 1994 *Majdnem harmadik epigon kiállítás*, Tűzoltó 72, Budapest
Gallery by Night, Stúdió Galéria, Budapest
V = A • 12, Csók István Képtár, Székesfehérvár

BUKTA Imre

született 1952, Mezőszentimre / b. 1952 in Mezőszentimre, Hungary
 1974 óta performance-aival és installációival rendszeresen részt vesz hazai és külföldi kiállításokon / *Since 1974 he has been a regular participant with his performances and installation works in Hungarian and international exhibitions*
 Szentendrén él és dolgozik / *Lives and works in Szentendre, Hungary*

Válogatott egyéni kiállítások /
Selected Solo Exhibitions

- 1978 Stúdió Galéria, Budapest
 1979 Galerie der Stadt Wels, Wels, Austria (with K. Klimó, Á. Farkas)
 1980 Városi Könyvtár, Eger, Hungary
 1981 Helikon Galéria, Budapest
 Pataky Galéria, Budapest
 1983 Städtische Galerie, Erlangen, Germany (with A. Baranyai, I. Kalmár)
 1984 Kecskeméti Galéria, Kecskemét, Hungary
 1985 Ifjúsági Ház, Székesfehérvár, Hungary
 1988 Ernst Múzeum, Budapest

- 1989 BEL' ARTE Gallery, Helsinki, Finland (with G. Samu)
 1991 Várfok 14 Műhelygaléria, Budapest
 1992 Várfok 14 Műhelygaléria, Budapest
 1993 Galerie der Stadt Wels, Wels, Austria
 1994 Várfok 14 Műhelygaléria, Budapest
Házon kívül, Bartók '32 Galéria, Budapest

Válogatott csoportos kiállítások /
Selected Group Exhibitions

- 1978 *Studio de Budapest*, Grand Palais de Champs-Élysées, Paris
 1979 *Zeichnung heute, I. Internationale Jugendtriennale der Zeichnung*, Kunsthalle in der Noris-halle, Nürnberg, Germany
 1980 *XI. Biennale de Paris, Manifestation internationale des Jeunes Artistes*, Centre Georges Pompidou, Paris
 1982 *Egoland Art*, Fészek Galéria, Budapest
 1983 *Művészeti szimpozionok alkotásaiból I., Szobrászat*, Múcsarnok, Budapest
3rd European Biennale of Graphic Art, Baden-Baden, Germany
 1984 *Művészeti szimpozionok alkotásaiból II.*, Festmény, grafika, zománc, érme, Múcsarnok, Budapest
 1985 *Contemporary Visual Art in Hungary*, Eighteen Artists, Third Eye Centre, Glasgow, U.K.
101 tárgy 1955–1985 között, Óbudai Pincegaléria, Budapest
 1986 *Mágikus művek*, Budapest Galéria Lajos utcai Kiállítóháza, Budapest
 1987 *Régi és új avantgarde*, Csók István Képtár, Székesfehérvár, Hungary
Zeitgenössische Bildende Kunst aus Ungarn, Galerie der Künstler, Munich, Germany
Kortárs magyar képzőművészet, Múcsarnok, Budapest
 1988 *XLIII La Biennale di Venezia*, Padiglione Ungherese: Imre Bukta, Sándor Pinczehelyi, Géza Samu, Venice, Italy
„SAFT”, Ernst Múzeum, Budapest; Győri Múcsarnok, Győr; Uitz Terem, Dunaújváros, Hungary
 1989 *Exhibition of the artists of the XLIII Biennale of Venice*, Lunds Konsthall, Lund, Sweden
Magyarország új művészete, Don Soker Contemporary Art, San Francisco
 1990 *Triumph – the Uninhabitable*, Charlottenborg Art Hall, Copenhagen
Resource Kunst, Múcsarnok, Budapest
 1991 *Oscillation I–II.*, Siesta Basta, Komárno, Slovakia; Múcsarnok, Budapest
 1992 *Kolombusz tojása*, Múcsarnok – Palmeház, Budapest
30 × 30 × 30, Merlin Színház, Budapest

- 1993 *Okos táj*, Barcsay Terem, Budapest
Polyphony – SCCA Annual Exhibition, Budapest
- 1994 *Innocens*, Uitz Terem, Dunaújváros
Több mint tíz, Ludwig Múzeum, Budapest
 22. *Bienal Internacional de Sao Paulo*, Museo de Arte Contemporaneo, Sao Paulo, Brasil

CSÁSZÁRI Gábor

született 1959, Budapest / b. 1959, Budapest
 1985 – speciális célfotó-kamerával (OPS2) időbeli fényképeket kezd el készíteni / started to work with slot cameras (OPS2)
 1991–94 Folyamat Galéria megalapítója, vezetője és a Fő u. 3. alternatív kulturális központ és kiállítóhely szervezője / Founder and director of Folyamat Gallery and organizer of the alternative cultural center and exhibition space at 3 Fő Street, Budapest
 Budapesten és Hamburgban él és dolgozik / Lives and works in Budapest and Hamburg

EL-HASSAN Róza

született 1965 Budapest / b. 1966, Budapest
 1986–90 Magyar Képzőművészeti Főiskola, Budapest, festő szak / Faculty of Painting, Hungarian Academy of Fine Arts, Budapest
 1991 Städel Schule, Frankfurt am Main
 1991–92 Magyar Képzőművészeti Főiskola, Budapest, Intermedia Tanszék, posztgraduális képzés / Post-graduate, Intermedia Faculty, Hungarian Academy of Fine Arts, Budapest
 Budapesten él és dolgozik / Lives and works in Budapest

Válogatott egyéni kiállítások / Selected Solo Exhibitions

- 1992 Knoll Galéria, Budapest
 1994 *Secured Space*, Galerie Knoll, Vienna
 Galerie A4, Wels, Austria
- Válogatott csoportos kiállítások /
Selected Group Exhibitions
- 1990 *Árnyék*, Hungarian Academy of Fine Arts, Budapest
Det nye Konst Ungrens, Ystatt, Stockholm
 1991 *Zwischen Holbein und Dürer*, Städel Schulneubau, Frankfurt am Main, Germany
Kunst, Europa, Gesellschaft für Aktuelle Kunst,

- Bremen, Germany
Ostmodern, Atelierhaus Klenzestrass, Munich, Germany
- 1992 *Oscillation I-II.*, Šiesta Basta, Komárno, Slovakia; Műcsarnok, Budapest
Revisions, Adelaide Festival, Adelaide, Australia Spectrum, Tűzoltó 72, Budapest
- 1993 *Prospect '93*, Kunstverein u. Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main
Aperto 1993, XLV. La Biennale di Venezia, Venice, Italy
Biennial of Small Sculpture, Murska Sobota, Slovenia
Minta II., Fészek Galéria, Budapest
Polyphony – SCCA Annual Exhibition, Budapest
- 1994 *Több mint tíz*, Ludwig Múzeum, Budapest
Europa '94, Austellungsraum Lothringer Str., Munich
En suite, Vereniging voor het Museum van Hendendaagse Kunst te Gent, Gent, Belgium

EPERJESI Ágnes

született 1964, Budapest / b. 1964, Budapest
 1988 Magyar Iparművészeti Főiskola, Budapest / Hungarian Academy of Applied Arts
 1991 Mesterképző, Magyar Iparművészeti Főiskola, Budapest / Post-graduate, Hungarian Academy of Applied Arts
 1991 óta közösen dolgozik és állít ki Várnagy Tiborral / From 1991 works collaboratively with Tibor Várnagy
 1992 Pécsi József-ösztöndíj / Pécsi Scholarship
 Budapesten él és dolgozik / Lives and works in Budapest

Válogatott egyéni kiállítások / Selected Solo Exhibitions

- 1989 *Hazatérés*, Utca Galéria, Szombathely, Hungary
 1991 *Idő-járás*, Liget Galéria, Budapest
MI, Liget Galéria, Budapest
Gyümölcsöző zöldségek, Mátra Örökmozgó, Budapest (with T. Várnagy)
Przeplatane zdjecia Tavate, Mala Galeria, Warsaw (with T. Várnagy)
- 1992 *Magvas kiállítás*, Stúdió Galéria, Budapest (with T. Várnagy)
Der Kern einer Ausstellung, Künstlerhaus, Hamburg, Germany (with T. Várnagy)
- 1993 *Con spirito*, Tűzoltó 72, Budapest (with A. Oldörp and T. Várnagy)
- 1994 *Padló példázatok 3. – Békekoncert*, Gallery by Night, Stúdió Galéria, Budapest (with T. Várnagy)

Sült képek és Mandala, Szegedi Ifjúsági Ház, Szeged, Hungary (with T. Várnagy)

Válogatott csoportos kiállítások / Selected Group Exhibitions

- 1988 *Meg- és átrendezett fénykép*, VI. Esztergomi Fotobiennálé, Vármúzeum, Esztergom, Hungary
Fotogrammatika, Józsefvárosi Galéria, Budapest
- 1989 *Junge Ungarische Fotografen*, Galerie Pumpe, Berlin
Más-kép, Ernst Múzeum, Budapest
Foto-modell, Szombathelyi Képtár, Szombathely
- 1990 *2nd Internationale Photobiennale*, Paris
Photographie de l'Est, Musée de l'Elysée, Lausanne, Switzerland
A Negyedik, Ernst Múzeum, Budapest
Schnelle Bilder – Aktuelle Fotokunst im Gespräch, Künstlerhaus, Vienna
VII. Esztergomi Fotobiennálé, Vármúzeum, Esztergom
Fotoanarchív – Nowa fotografia z Austrii i Wegier, Centrum Sztuki Współczesnej, Warsaw, Poland
- 1991 *New Spaces in Photography*, Muzeum Architektury, Wrocław, Poland
Stúdió '91, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
- 1992 *Első Kortárs Magyar Epigon Kiállítás*, Liget Galéria, Budapest (with T. Várnagy)
Első Magyar Víz Nélküli Strandfesztivál és Strand Expo, Május 1. Strandfürdő, Budapest (with T. Várnagy)
Az idegen szép, Barcsay Terem; Fővárosi Művelődési Ház, Budapest (with T. Várnagy)
Első Magyar Víz Nélküli Strandfesztivál és Strand Expo, Május 1. Strandfürdő, Budapest (with T. Várnagy)
Stúdió '92, Ernst Múzeum, Budapest (with T. Várnagy)
Analóg, Budapest Galéria Lajos utcai Kiállítóháza, Budapest (with T. Várnagy)
- 1993 *Csekk-libris*, Budapest Art Expo '93, Budapest (with T. Várnagy)
Zweite Zeitgenössische Ungarische Epigonen Ausstellung, (Második Kortárs Magyar Epigon Kiállítás / Second Contemporary Hungarian Epigone Exhibition) KX Kampnagel, Hamburg (with T. Várnagy)
Polyphony – SCCA Annual Exhibition, Budapest (with T. Várnagy)
- 1994 *Nem egészen Harmadik Kortárs Magyar Epigon Kiállítás*, Liget Galéria, Budapest (with T. Várnagy)
Újabb meglepetés olvasóink részére, Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, Hungary (with T. Várnagy)

First 3 Years – Dobbin Books, Harper Collins, New York, N. Y. (with A. Böröcz, R. Silverberg, T. Várnagy)

GERBER Pál

született 1956, Tatabánya / b. 1956, Tatabánya, Hungary
1983 Diploma, Magyar Képzőművészeti Főiskola, Budapest / *Graduated from Hungarian Academy of Fine Arts, Budapest*

1990 Pan European Arts Scholarship, Glasgow, U.K.
1991 Eötvös Alapítvány ösztöndíja / *Eötvös Foundation Scholarship*

1992 Római Magyar Akadémia ösztöndíja / *Scholarship of Hungarian Academy in Rome*

Budapesten él és dolgozik / *Lives and works in Budapest*

Válogatott egyéni kiállítások / Selected Solo Exhibitions

- 1989 *Állandó harc az élet, Stúdió Galéria, Budapest*
Húsz év, Liget Galéria, Budapest (with B. Kicsiny)
- 1990 *Négy független, önálló tétel, Francia Intézet, Budapest*
The Peculiar Year, Richard Demarco Gallery, Edinburgh, U.K.
- 1991 *Örök reménnyel, Várfok 14 Műhelygaléria, Budapest*
Romantic Landscapes with Anti-Romantic Motifs, Artspace – Kunstraum, Amsterdam
- 1992 *Semmi nem nagy és kicsiny, Iskola Galéria, Budapest*
Gallery by Night, Stúdió Galéria, Budapest (with B. Kerek, B. Kicsiny)
A reformokat rajtad kezdem, Írók Boltja Könyvesbolt, Budapest
Kis ország vagyunk, Várfok 14 Műhelygaléria, Budapest
Installáció, Fiatal Művészek Klubja, Budapest
- 1993 *Három balsejtelem, Vízivárosi Galéria, Budapest* (with S. Weisenbacher)
- 1994 *Három képzeletbeli kiállítás, Várfok 14 Műhelygaléria, Budapest*
Gallery by Night, Stúdió Galéria, Budapest

Válogatott csoportos kiállítások / Selected Group Exhibitions

- 1989 *Újjfésítések, Kernstok Terem, Tatabánya, Hungary*
Kék Acél, Budapest Galéria Lajos utcai Kiállítóháza, Budapest
Szimmetria, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
Kék Iron, Duna Galéria, Budapest

- 1990 *Kék-Vörös, Uitz Terem, Dunaújváros, Hungary*
Ecce Homo, Vajda Lajos Stúdió, Szentendre, Hungary
Expanzió II, Görög Templom, Vác, Hungary
Kicsiny, Gerhes, Kungl, Gerber, Maison International, Rennes, France
Stúdió '90, Ernst Múzeum, Budapest
- 1991 *Szobor, kislapsztika, installáció, Uitz Terem, Dunaújváros*
Emblematikus törekvések, Budapest Galéria
Lajos utcai Kiállítóháza, Budapest
- 1992 *Kémény, Bartók '32 Galéria, Budapest*
Alfa Romeo Művek, Alfa Romeo Szalon, Budapest
Úr, Vajda Lajos Stúdió, Szentendre
Hairy Mirror, Artslab, Liverpool, U.K.
Stúdió '92, Ernst Múzeum, Budapest
- 1993 *Okos táj, Barcsay Terem, Budapest*
Gallery by Night, Stúdió Galéria, Budapest
Everything that gave her pleasure was small and depressed him, Knoll Galéria, Budapest
Polyphony – SCCA Annual Exhibition, Budapest
- 1994 *Stúdió '93, Budapest Galéria Lajos utcai Kiállítóháza, Budapest*
Innocens, Uitz Terem, Dunaújváros
Tangentiale – die Kulturbrücke Wien–Budapest, WUK, Vienna
Studio of Young Artists, Station 3, Vienna
Europe Rediscovered, Kronborg, Copenhagen
Több mint tíz, Ludwig Múzeum, Budapest

HEGEDÜS 2 László

született 1950, Nagyhalász / b. 1950, Nagyhalász, Hungary
1968 Művészeti Gimnázium, Pécs / *Art Gymnasium, Pécs*
1973–86 Pannónia Filmstúdió Kecskemét / *Pannonia Cartoon Studio, Kecskemét*
Székesfehérváron él és dolgozik / *Lives and works in Székesfehérvár*

Válogatott egyéni kiállítások / Selected Solo Exhibitions

- 1975 Művelődési Központ Kecskemét, Hungary
1981 Művelődési Központ, Győr, Hungary
Ifjúsági Ház, Pécs, Hungary
1982 Ifjúsági Ház, Szeged, Hungary
1983 Stúdió Galéria, Budapest
Fiatal Művészek Klubja, Budapest
1984 Ferencvárosi Pincegaléria, Budapest
1985 Kecskeméti Galéria, Kecskemét

- Ifjúsági Ház, Pécs
1986 Ifjúsági Ház, Székesfehérvár, Hungary
1989 Művelődési Központ, Székesfehérvár
Liget Galéria, Budapest (with L. Szilágyi, Zs. Károlyi, Vető Kína)
Taller Gallery, Fort Cadaque, Spain
1990 Várostarténeti Múzeum, Székesfehérvár
Dorottya Galéria, Budapest
1991 Liget Galéria, Budapest
1992 Kecskeméti Galéria, Kecskemét (with I. ef Zámbo, L. fe Lugossy, I. Orosz)
Kisgaléria, Pécs
1993 Kapos Art Galéria, Kaposvár, Hungary
Szombathelyi Képtár, Szombathely, Hungary
1994 Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest

Válogatott csoportos kiállítások / Selected Group Exhibitions

- 1982 *Artered '82 – International Exhibition Centre, Bilbao, Spain*
- 1983 *Nemzetközi Grafikai Biennále, Moderna Galerija, Ljubljana, ex-Yugoslavia*
- 1984 *Norvég Grafikai Biennále, Fredrikstad Library, Fredrikstad, Norway*
Rajz, Pécsi Galéria, Pécs
10. Nemzetközi Grafikai Triennále, School Center, Grechen, Switzerland
Nemzetközi Sokszorosítottgrafikai Biennále, Museum of Modern Art Liege, Belgium
Művészkönyvek, Library of the University, Oldenburg, Germany
Kortárs magyar művészet, Art Gallery, New York; List Visual Art Center, Cambridge; Artspace, New York
Művészkönyvek, István Király Múzeum, Székesfehérvár
- 1989 *Nemzetközi Kisgrafikai Biennále, John Szoke Gallery, New York*
Nemzetközi Sokszorosítottgrafikai Biennále, Museum of Fine Arts, Bharat Brahman, India
Új fotó Magyarországról, Allen Memorial Art Museum, Oberlin, U.S.
- 1990 *Kortárs magyar grafika, Hessen Haus, Antwerp, Belgium*
- 1991 *Budapest Art Expo '91, Budapest*
International Memory Collection, Catholic University of Louvain, Belgium
Minta, Ernst Múzeum, Budapest
- 1993 *II. Nemzetközi Nyomat Biennále, Exhibition and Congress Center, Maastricht, Netherlands*
Polyphony – SCCA Annual Exhibition, Budapest
- 1994 *Intergrafika, Katowice, Poland*
V = A • 2, Csók István Képtár, Székesfehérvár

JÚLIUS Gyula

született 1958, Budapest / *b. 1958, Budapest*

1984 Magyar Képzőművészeti Főiskola, diploma grafi-
ka szak / *Degree in Graphics, Hungarian Academy of
Fine Arts, Budapest*

1989 Derkovits-ösztöndíj / *Derkovits Scholarship*

1991 A Fiatal Képzőművészek Stúdiójának Nagydíja /

Grand Prize of the Studio of Young Artists, Budapest

1992 Római Magyar Akadémia ösztöndíja / *Scholar-
ship of Hungarian Academy in Rome*

Budapesten él és dolgozik

/ Lives and works in Budapest

Válogatott egyéni kiállítások / Selected Solo Exhibitions

1988 SZ Galéria, Miskolc, Hungary

Kilátó Galéria, Margitszigeti Víztorony, Buda-
pest

1989 Csokonai Művelődési Központ, Budapest

Stúdió Galéria, Budapest

1992 Római Elektromos Művek, Small Galéria, Bu-
dapest

Decomposition, Fiatal Művészek Klubja, Bu-
dapest

A Szabadművelődés Háza, Székesfehérvár,
Hungary

1993 Török Fürdő, Budapest

Alitalia Center, Rome

1994 Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár

Válogatott csoportos kiállítások / Selected Group Exhibitions

1981 *Torony. Hommage a Tatlin*, Mini Galéria, Új-
pest, Budapest

1986 *13 Hungarian Artists*, Taidekeskus Maltinran-
ta, Tampere, Finland

1987 *Hungarian Days*, Museum am Ostwall, Dort-
mund, Germany

1988 *Gravitáció*, Vajda Lajos Stúdió, Szentendre,
Hungary

1989 *Kék Acél*, Budapest Galéria Lajos utcai Kiállí-
tótáza, Budapest

Kék Iron, Duna Galéria, Budapest

Kék-Vörös, Uitz Terem, Dunaújváros, Hungary

1990 Collegium Hungaricum, Vienna

Galerie Cult, Vienna

3rd Alternative Art Festival, Gallery XC, Érse-
kújszék/ Nové Zámky, Slovakia

Dejavu Gallery, New York

Jeune Peinture, Grand Palais, Paris

1991 *Oscillation I-II.*, Siesta Basta, Komárno, Slova-
kia; Műcsarnok, Budapest

Budapest Art Expo '91, Budapest

Artistes Hongrois CNIT, La Defense, Paris

Ader-Tajan Auction House Exhibition, Hotel
Drouot-Richelieu, Paris

*Rome Festival, Intorno al Futurismo „Simulta-
neita”*, Accademia d'Ungheria, Rome

1992 *Laboratory, Contemporary Arts Symposium*,
Presov, Slovakia

Salgótarjáni Rajzbiennále, Salgótarján, Hun-
gary

Kolombusz tojása, Műcsarnok – Palme-ház,
Budapest

Analóg, Budapest Galéria Lajos utcai Kiállító-
háza, Budapest

1993 *Kis tárgyak / Small Things*, Fészek Galéria, Bu-
dapest

Real Small, Randolph Street Gallery, Chicago;
Delta Axis Art Center, Memphis; Art in Gene-
ral, New York

Young Hungarian Artists, Imatra, Nurmes, Ku-
opio, Finland

Duna Project, Salamon Torony, Visegrád,
Hungary

Polyphony – SCCA Annual Exhibition, Buda-
pest

A gondolat formái, Óbudai Pincegaléria, Buda-
pest

1994 *Quatre Plasticiens Hongrois – Márton Bara-
bás, Imre Bukta, László Fehér, Gyula Július*,
L'Hippodrome de Douai / Scene Nationale,
Douai, France

7+7, Budapest Galéria Lajos utcai Kiállítóhá-
za, Budapest

Transições, Arte Contemporânea Portuguesa e
Húngara, Sociedade Nacional de Belas Artes,
Lisbon, Portugal

V = A • Z, Csók István Képtár, Székesfehérvár

KICSINY Balázs

született 1958, Salgótarján / *b. 1958, Salgótarján, Hun-
gary*

1978–82 Magyar Képzőművészeti Főiskola, Budapest
/ *Hungarian Academy of Fine Arts, Budapest*

1982–85 Magyar Képzőművészeti Főiskola, Budapest,
mesterképző murális szak / *Postgraduate, Mural Fa-
culty, Hungarian Academy of Fine Arts, Budapest*

1988 Derkovits-ösztöndíj / *Derkovits Scholarship*

1990 Pan European Arts Scholarship, Glasgow

1992 Munkácsy-díj / *Munkácsy State Art Award*

Eötvös Alapítvány ösztöndíja / *Eötvös Foundation
Scholarship*

1994 Smohay-díj / *Smohay Award*

Budapesten él és dolgozik / *Lives and works in Budapest*

Válogatott egyéni kiállítások / Selected Solo Exhibitions

1988 Stúdió Galéria, Budapest

1989 *Húsz év*, Liget Galéria, Budapest (with P. Ger-
ber)

Galerie Fisch, Braunschweig, Germany

1990 *Kicsiny, Gerhes, Kungl, Gerber*, Maison Inter-
national, Rennes, France

1991 Francia Intézet, Budapest

Várfok 14 Műhelygaléria, Budapest

A Szabadművelődés Háza, Székesfehérvár,
Hungary

1992 *Gallery by Night*, Stúdió Galéria, Budapest
(with P. Gerber, B. Kerek)

Fiatal Művészek Klubja, Budapest

1993 Vízivárosi Galéria, Budapest

1994 *Gallery by Night*, Stúdió Galéria, Budapest
(with K. Horitz, S. Hay)

Budapest Galéria, Budapest (with C. Unger)

Fekete Sas Patikamúzeum, Székesfehérvár

Válogatott csoportos kiállítások / Selected Group Exhibitions

1987 *Akt*, Vajda Pince, Szentendre, Hungary

1988 „Szaft”, Ernst Múzeum, Budapest

Gravitáció, Vajda Pince, Szentendre

1989 *Kék Acél*, Budapest Galéria Lajos utcai Kiállí-
tótáza, Budapest

Szimmetria, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

Kék Iron, Duna Galéria, Budapest

1990 *Kék-Vörös*, Uitz Terem, Dunaújváros, Hungary

*Architektonikus gondolkodás ma / Architectonic
Visions Today*, SCCA Annual Exhibition, Mű-
csarnok, Budapest

1991 *Oscillation I-II.*, Siesta Basta, Komárno, Slova-
kia; Műcsarnok, Budapest

1992 *Az idegen szép*, Barcsay Terem, Budapest

7. Concours International, Voiron, France

30 x 30 x 30, Merlin Színház, Budapest

Hairy Mirror, Arts Lab, Liverpool, U.K.

Analóg, Budapest Galéria Lajos utcai Kiállító-
háza, Budapest

1993 *Új szerzemények*, Magyar Nemzeti Galéria,
Budapest

NA-NE Galéria, Budapest

Második Velencei Biennále, Velence Község

Könyvtára, Velence, Hungary

Okos táj, Barcsay Terem, Budapest

Polyphony – SCCA Annual Exhibition, Buda-
pest

1994 *Innocens*, Uitz Terem, Dunaújváros

KISS Ilona

született 1955, Budapest / *b. 1955, Budapest*
 1979 Könyvtervező diploma, Magyar Iparművészeti Főiskola, Budapest / *Degree in book-design, Hungarian Academy of Applied Arts, Budapest*
 Budapesten él és dolgozik / *Lives and works in Budapest*

Válogatott egyéni és csoportos kiállítások /
Selected Solo and Group Exhibitions

- 1991 *La création en Europe*, Paris
 2. Nemzetközi Minta Triennálé, Budapest
Budapest Art Expo '91, Budapest
 1992 Université La Grange de Dornigny, Lausanne, Switzerland
 Paris-Jardin, Draveil, France
Budapest Art Expo '92, Budapest
Medium – Paper, Szépművészeti Múzeum, Budapest
Salon des Indépendants, Paris
 1993 Országos Széchenyi Könyvtár, Budapest
Budapest Art Expo '93, Budapest
 *Újpesti Galéria, Budapest
Polyphony – SCCA Annual Exhibition, Budapest

KOROKNAI Zsolt

született 1961, Budapest / *b. 1961, Budapest*
 1984–88 Magyar Képzőművészeti Főiskola, Budapest / *Hungarian Academy of Fine Arts, Budapest*
 1988–91 Posztgraduális tanulmányok, Magyar Képzőművészeti Főiskola, Budapest / *Post-graduate studies, Hungarian Academy of Fine Arts, Budapest*
 1992–"C" csoport tagja / *member of the „C” group*
 Budapesten él és dolgozik / *Lives and works in Budapest*

Válogatott egyéni és csoportos kiállítások /
Selected Solo and Group Exhibitions

- 1988 Vigadó Galéria, Budapest
 1990 Stúdió '90, Ernst Múzeum, Budapest
 1991 Barcsay Terem, Budapest
 Stúdió '91, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
 1992 *Gallery by Night*, Stúdió Galéria, Budapest
 1993 *Térképzetek III.*, Budapest Galéria Lajos utcai Kiállítóháza, Budapest
Young Hungarian Artists, Imatra, Nurmes, Kuopio, Finland
Strand Expo, Május 1. Strandfürdő, Budapest
 II. Nemzetközi Grafikai Biennále, Napóleon-ház, Győr, Hungary
Tűzoltó 72, Budapest

Polyphony – SCCA Annual Exhibition, Budapest

- Zweite Zeitgenössische Ungarische Epigonen Ausstellung*, (Második Kortárs Magyar Epigon Kiállítás / Second Contemporary Hungarian Epigone Exhibition) KX Kampnagel, Hamburg, Germany
 1994 Stúdió '93, Budapest Galéria Lajos utcai Kiállítóháza, Budapest
 Bartók '32 Galéria, Budapest
Nem egészen Harmadik Kortárs Magyar Epigon Kiállítás, Liget Galéria, Budapest

KOVÁCS István

született 1964, Jászberény / *b. 1964, Jászberény, Hungary*
 1988 Erdőmérnöki diploma, Agrártudományi Egyetem, Brno / *Forest Technology Diploma, Agricultural University, Brno, Czechoslovakia*
 1992 Derkovits-ösztöndíj / *Derkovits Scholarship*
 Vasadon él és dolgozik / *Lives and works in Vasad, Hungary*

Válogatott egyéni kiállítások /
Selected Solo Exhibitions

- 1990 Liget Galéria, Budapest
 Gödöllői Galéria, Gödöllő, Hungary
 1991 Youth Gallery, Brno (with S. Trokšiar)
 Budapest Galéria Lajos utcai Kiállítóháza, Budapest
 Kernstok Terem, Tataháza, Hungary
 1993 Liget Galéria, Budapest
 Megyei Művelődési Központ, Szolnok, Hungary
 Stúdió Galéria, Budapest

Válogatott csoportos kiállítások /
Selected Group Exhibitions

- 1989 *POSZTaMENs*, Kortárs Galéria, Jászberény, Hungary
 1990 Görög Templom, Vác, Hungary
3rd Alternative Art Festival, Gallery XC, Érsekújvár/ Nové Zámky, Slovakia
 Stúdió '90, Ernst Múzeum, Budapest
Test-ék, Budapest Galéria, Budapest
 1991 *Szobor, kispasztika, installáció*, Uitz Terem, Dunaújváros, Hungary
Oscillation I–II., Šiesta Bašta, Komárno, Slovakia; Műcsarnok, Budapest
 Stúdió '91, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
 1992 *Acht Ungarn*, Neue Galerie, Graz, Austria

Objektek, mobilok, Repülési Múzeum, Petőfi Csarnok, Budapest

- 1993 *Derkovits-ösztöndíjasok*, Műcsarnok – Palmeház, Budapest
Polyphony – SCCA Annual Exhibition, Budapest
 1994 Stúdió '93, Budapest Galéria Lajos utcai Kiállítóháza, Budapest
 Munkácsy Mihály Múzeum, Békéscsaba, Hungary

KUNGL György

született 1955, Tata / *b. 1955 Tata, Hungary*
 1977–81 Egri és Pécsi Tanárképző Főiskola / *Teacher Training College Eger and Pécs, Hungary*
 1982–86 Magyar Képzőművészeti Főiskola, Budapest / *Hungarian Academy of Fine Arts, Budapest*
 1989–90 Római Magyar Akadémia ösztöndíja / *Scholarship of Hungarian Academy in Rome*
 1990–93 Derkovits-ösztöndíj / *Derkovits Scholarship*
 Zsámbékon él és dolgozik / *Lives and works in Zsámbék, Hungary*

Válogatott egyéni kiállítások /
Selected Solo Exhibitions

- 1986 Pest megyei Művelődési Központ, Szentendre, Hungary
 1988 Stúdió Galéria, Budapest
 1990 Római Magyar Akadémia, Rome
 Francia Intézet, Budapest (with G. Gerhes)
 1991 Várfook 14 Műhelygaléria, Budapest
 Uitz Terem, Dunaújváros, Hungary
 1992 Centre D'animation Saint Michel, Paris
 Galeria Amphore, Oosterbeek, Netherlands (with M. Geszler)
 Magyar Állami Operaház, Vörös Szalon, Budapest (with J. Gross-Bettelheim)
 1993 Finanzbehörde, Banánerem, Hamburg
 Parti Galéria, Pécs, Hungary
 Árgus Galéria, Székesfehérvár, Hungary

LAKNER Antal

született 1966, Budapest / *b. 1966, Budapest*
 1988–92 Magyar Képzőművészeti Főiskola, Budapest / *Hungarian Academy of Fine Arts, Budapest*
 1992–93 Mesterképző, Magyar Képzőművészeti Főiskola, Budapest / *Post-graduate, Hungarian Academy of Fine Arts, Budapest*

1993 Hágai Királyi Akadémia Ösztöndíja, Hollandia / *Scholarship for Kings Academy den Haag, Netherlands*
Budapesten él és dolgozik / *Lives and works in Budapest*

Egyéni kiállítások /
Solo Exhibitions

- 1993 Galeria 56, Budapest
1994 Bartók '32 Galéria, Budapest

Válogatott csoportos kiállítások és projektek /
Selected Group Exhibitions and Projects

- 1991 Kosztolányi D. Galéria, Budapest
Műcsarnok – Szépművészeti Múzeum, Budapest (with G. Winter)
1992 Kernstok Galéria, Tatabánya, Hungary
Barcsay Terem, Budapest
1993 Kunstpassage, den Haag
Epreskert Stúdió, Magyar Képzőművészeti Főiskola, Budapest
Polyphony – SCCA Annual Exhibition, Budapest
Everything that gave her pleasure was small and depressed him, Knoll Galéria, Budapest
Emmental Expedíció, Stúdió Galéria, Budapest (with G. Winter)
1994 *Tangentiale – die Kulturbrücke Wien–Budapest*, WUK, Vienna
Museum Peurbach, Peurbach, Austria
Haus Wittgenstein, Vienna
Schloss Esterházy, Eisenstadt, Austria

LÓDI Csaba

született 1969, Budapest / *b. 1969, Budapest*
1989 – Magyar Iparművészeti Főiskola, belsőépítész és környezettervező szak / *Hungarian Academy of Applied Arts, Interior and Furniture Design Faculty*
Budapesten él és dolgozik / *Lives and works in Budapest*

Kiállítások és performance-ok /
Exhibitions and Performances

- 1992 Budai művészszalon, Bem rakpart 6., Budapest (with T. Szigeti)
1993 Egyetemi Színpad, Budapest (with T. Szigeti)
Egyetemi Színpad, Budapest (with T. Szigeti)
Polyphony – SCCA Annual Exhibition, Budapest

dr. MÁRIÁS Béla

született 1966, Újvidék / *b. 1966, Novi Sad, former-Yugoslavia*
1981–86 Természettudományi tanulmányok, ZMAJ, Újvidék / *Faculty of Natural Sciences, ZMAJ, Novi Sad*
1986–91 Belgrádi Művészeti Egyetem / *University of Arts, Belgrade*
1991–92 Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, Budapest / *Liszt Ferenc Academy of Music, Budapest*
1991 – A Tudósok zenekar alapítója / *Founder of the Tudósok music group*
Budapesten él és dolgozik / *Lives and works in Budapest*

Válogatott egyéni kiállítások /
Selected Solo Exhibitions

- 1983 *Shakespeare feje*, Május Galéria, Újvidék/Novi Sad
1984 *Május Galéria*, Újvidék/Novi Sad
1985 *Május Galéria*, Újvidék/Novi Sad
1986 *Laksi Napoleon*, Studentski Kulturni Centar, Belgrad
Waldinger Galerija, Eszék/Osijek, former-Yugoslavia
1987 *Új Simposium fesztivál*, Újvidék/Novi Sad
1988 *Lacni Clovek*, Ruse Galerija, Maribor, former-Yugoslavia
1989 Népszínház, Szabatka/Subotica, former-Yugoslavia
1990 *Csipeagyú*, Velika Galerija Kulturnog Centra, Újvidék/Novi Sad
Művelődési Otthon Galéria, Belgrad
1991 *Őszaggató mozgólépcső*, Vajda Lajos Stúdió, Szentendre, Hungary
Fiatal Művészek Klubja, Budapest
1992 *1+1=1*, Bartók '32 Galéria, Budapest
1993 *Gallery by Night*, Stúdió Galéria, Budapest (with Bada Dada)
Én éppen fordítva gondolom, Stúdió Galéria, Budapest (with Bada Dada)
Aktív tudomány, Aktív Art Galéria, Szentendre
1994 *Ablakok*, Óbudai Társaskör Galéria, Budapest
Bonus Penis Pax in Domus, Bercsényi Klub, Budapest
Home Galéria, Budapest
Világválogatott, Fiatal Művészek Klubja, Budapest
Másnapos Mikulások másállapotai, Roczkov Galéria, Budapest (with Bada Dada)

Válogatott csoportos kiállítások /
Selected Group Exhibitions

- 1989 *Oktobarski Salon*, Velika Galerija Kulturnog Centra, Újvidék/Novi Sad
1990 *Jesenji Salon*, Galerija Cvijeta Zuzoric, Belgrad

- 1992 *Űr*, Vajda Lajos Stúdió, Szentendre
Jugoszláviai kortárs képzőművészek, Budapest Galéria Lajos utcai Kiállítóháza, Budapest
1993 *Arcok*, Home Galéria, Budapest
Enigma, Stúdió 1900, Budapest
Polyphony – SCCA Annual Exhibition, Budapest
1994 *Drága vér*, Bahja, Szombathely, Hungary
V = A • Ω, Csók István Képtár, Székesfehérvár, Hungary

NEMES Csaba

született 1966, Kisvárdai / *b. 1966, Kisvárdai, Hungary*
1985–90 Magyar Képzőművészeti Főiskola, Budapest, festő szak / *Hungarian Academy of Fine Arts, Budapest, Painting faculty*
Budapesten él és dolgozik / *Lives and works in Budapest*

Válogatott egyéni kiállítások /
Selected Solo Exhibitions

- 1989 *Szelep*, Bercsényi Klub, Budapest
1990 *Iderendelt*, Destiny Galéria, Budapest (with Zs. Veress)
Part, Francia Intézet, Budapest (with Zsolt Veress)
1992 *Filmcímek* (plakátakció / *billboard action*), Budapest
Lejárt plakát Budapesten (plakátakció / *billboard action*), Budapest
1993 *A pénz diszkrét pálya*, Bartók '32 Galéria, Budapest (with Zs. Veress)
Forró hó (plakátakció / *billboard action*), Budapest (with A. Szűcs)
Milieu et l'ego, Francia Intézet, Budapest (with B. Beöthy, R. Pereszlényi)
1994 *A pénz diszkrét pálya II.*, Bartók '32 Galéria, Budapest (with Zs. Veress)

Válogatott csoportos kiállítások /
Selected Group Exhibitions

- 1986 *Plain Air*, Barcsay Terem, Budapest
1988 *Rozsda*, Művelődési Központ, Csongrád, Hungary
Papírmunkák, Csepel, PIK, Budapest
1989 *Szent István emlékezete*, Barcsay Terem, Budapest
Liberté–Egalité–Fraternité, Barcsay Terem, Budapest
1990 *Távolság*, Barcsay Terem, Budapest
Inspiration, Sommeratelier: Junge Kunst in Europa, Messegelände, Hanover, Germany

- 1991 *Kunst, Europa*, Gesellschaft für Aktuelle Kunst, Bremen, Germany
Oscillation I-II., Siesta Basta, Komárno, Slovakia; Múcsarnok, Budapest
 26. *Internationale Malerwochen in der Steiermark*, Graz, Austria
Svb Voce, SCCA Annual Exhibition, Múcsarnok, Budapest
Fény (Volt), Barcsay Terem, Budapest
- 1992 Knoll Galéria, Budapest
Dialógus, Budapest Galéria Lajos utcai Kiállítóháza, Budapest
Spektrum, Tűzoltó 72, Budapest
30 x 30 x 30, Merlin Színház, Budapest
Vier/Négy, Horn, Austria
Vier/Négy, Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, Hungary
- 1993 *Minta II.*, Fészek Galéria, Budapest
Polyphony – SCCA Annual Exhibition, Budapest
- 1994 *Zweite Zeitgenössische Ungarische Epigonen Ausstellung (Második Kortárs Magyar Epigon Kiállítás / Second Contemporary Hungarian Epigone Exhibition)* KX Kampnagel, Hamburg, Germany
- 1994 *Übergänge*, Museum Moderner Kunst, Passau, Germany; Galerie Medium, Bratislava, Slovakia; Budapest Galéria Lajos utcai Kiállítóháza, Budapest
V = A • Ω Csók István Képtár, Székesfehérvár, Hungary

PÁSZTOR Erika Katalina

- született 1961, Gyula / b. 1961, Gyula, Hungary
 1979–84 Építész diploma, Budapesti Műszaki Egyetem / *Degree in Architecture*, Technical University, Budapest
 1985–89 Diploma, Iparművészeti Főiskola, Budapest / *Degree in Video Design*, Hungarian Academy of Applied Arts, Budapest
 1988 Minerva Art Academy, Groningen, Netherlands
 1989 – Audiovizuális tervezést tanít a Magyar Iparművészeti Főiskolán / *Teaches audiovisual design at the Hungarian Academy of Applied Arts, Budapest*
 Budapesten él és dolgozik / *Lives and works in Budapest*

Videoográfia (válogatott video művek) /
Videography (selected independent video works)

- 1988 *Csábítás, Auróra 41.* / *Temptation Aurora 41*, 7 min., U-Matic LB
- 1989 *Video napló részletek 1–2.* / *Video Diary Fragments*, part 1 & part 2, 28 min., U-Matic LB

- 1990 *Dream-Line*, 10 min., SVHS
- 1991–93 *Női fűző / Corset*, 7 min. U-Matic HB
- 1992 *Józ, Ek & Lili*, 25 min. (gyártás alatt / *under production*)
- 1993 *Archetípus orientális rapben / Archetype in Oriental Rap* (gyártás alatt / *under production*)
- Válogatott csoportos kiállítások /
Selected Group Exhibitions
- 1989 *Más-kép*, Ernst Múzeum, Budapest
- 1990 *Divat és látvány*, Ernst Múzeum, Budapest
- 1991 *Svb Voce*, SCCA Annual Exhibition, Múcsarnok, Budapest
- 1992 *Revisions*, Adelaide Festival, Adelaide, Australia
- 1993 *Bura+++*, Tűzoltó 72, Budapest
- 1993 *Polyphony* – SCCA Annual Exhibition, Budapest
- 1994 *Lehetne 4 megával több?*, Mozsár Műhely, Budapest
V = A • Ω Csók István Képtár, Székesfehérvár, Hungary

PINKE Miklós

- született 1944, Székesfehérvár / b. 1944, Székesfehérvár, Hungary
 1970 Pécsi Tanácsképző Főiskola, rajz szak / *Faculty of Drawing, Teacher Training College, Pécs, Hungary*
 1978 Magyar Képzőművészeti Főiskola, Budapest / *Hungarian Academy of Fine Arts, Budapest*
 Székesfehérváron él és dolgozik / *Lives and works in Székesfehérvár, Hungary*

Válogatott egyéni kiállítások /
Selected Solo Exhibitions

- 1982 Építők Pincegaléria, Székesfehérvár
 Lamberg-kastély, Mór, Hungary (with A. Jónás)
- 1983 Területi Írócsoport Klubja, Székesfehérvár
- 1985 Klubkönyvtár, Martonvásár, Hungary
- 1988 *One day Show*, István Király Múzeum pincéje
- 1989 A Szabadművelődés Háza, Székesfehérvár
 Bolyai Gimnázium Galéria, Salgótarján, Hungary
- 1990 Tégla Galéria, Békéscsaba, Hungary
 Lamberg-kastély, Mór
- 1992 *Ládaversek*, Püski Galéria, Székesfehérvár
 Uitz Terem, Dunaújváros, Hungary
- 1993 Bástya Söröző, Székesfehérvár
 A Szabadművelődés Háza, Székesfehérvár
 Johns Club, Garmisch-Partenkirchen, Germany

A növények hangja, Fészek Klub, Hermann Terem, Budapest

Válogatott csoportos kiállítások /
Selected Group Exhibitions

- 1977 *Fehérvári Műhely*, Ifjúsági Ház, Székesfehérvár
- 1978 *Fehérvári Műhely*, Ifjúsági Ház, Székesfehérvár
- 1979 *Fehérvári Műhely*, Ifjúsági Ház, Székesfehérvár
- 1985 *Jubileumi tárlat*, Székesfehérvár
 Barátság háza, Székesfehérvár
- 1990 *Agárdi Művésztelep Munkakiállítása*, KÖFÉM Klub, Székesfehérvár
 Esslingen, Germany
- 1991 *Agárdi Művésztelep Munkakiállítása*, Székesfehérvár
- 1992 *Strand Expo*, Május 1. Strandfürdő, Budapest
III. Országos Rajzbiennále, Salgótarján
 Városi Művészek Tárlata, őszi Szalon, Székesfehérvár
- 1993 *Groteszk*, Kaposvár, Hungary
Csekk-libris, Budapest Art Expo '93, Budapest
 Philips Székesfehérvári Gyára, Székesfehérvár
 Pelikán Galéria, Székesfehérvár
Polyphony – SCCA Annual Exhibition, Székesfehérvár

RÉVÉSZ László László

- született 1957, Budapest / b. 1957, Budapest
 1977–82 Magyar Képzőművészeti Főiskola, Budapest, festő szak / *Degree in Painting*, Hungarian Academy of Fine Arts, Budapest
 1983–85 Magyar Iparművészeti Főiskola, Budapest, animációs film szak / *Degree in Animation*, Hungarian Academy of Applied Arts, Budapest
 1994 Római Magyar Akadémia ösztöndíja / *Scholarship of Hungarian Academy in Rome*
 Budapesten él és dolgozik / *Lives and works in Budapest*

Válogatott egyéni kiállítások /
Selected Solo Exhibitions

- 1984 Mercer Union, Toronto, Canada (with A. Böröcz)
- 1985 Óbudai Pincegaléria, Budapest
- 1986 Stúdió Galéria, Budapest
 Madison Gallery, Toronto, Canada (with M. Erdély, A. Böröcz)
 Ariel Gallery, New York, U.S. (with A. Böröcz, G. Németh)
- 1990 István Király Múzeum, Székesfehérvár, Hungary
- 1993 Múcsarnok – Palme-ház, Budapest

Válogatott csoportos kiállítások /
Selected Group Exhibitions

- 1983 *Mai magyar grafika és rajzművészet*, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
Film/Művészet, Budapest Galéria, Budapest
- 1985 *4. Europäische Grafik Biennale*, Alter Bahnhof, Baden Baden, Germany
Hungarian Arts in Glasgow, Third Eye Center, Glasgow, U.K.
- 1986 *Idézőjelben*, Csók István Képtár, Székesfehérvár
Group Show, Ariel Gallery, New York
Aspekte Ungarische Malerei der Gegenwart, Erholungshaus der Bayer AG, Leverkusen; Stadthalle Hagen, Hagen; Stadthaus Galerie Münster, Münster, Germany
Miskolci Galéria, Miskolc, Hungary
Stúdió '86, Budapest Történeti Múzeum, Budapest
- 1987 *Documenta 8*, New York Bistro, Kassel, Germany
- 1988 *Vier Musketiere*, REM, Vienna
- 1989 *Ungarische Avantgarde*, Künstlerhaus, Dortmund, Germany
Komputergrafika, Józsefvárosi Kiállítóterem, Budapest
Szimméria, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
- 1990 *Digitart II.*, Ernst Múzeum, Budapest
Knoll Galéria, Budapest
The Third Emerging Expression Biennial, The Third Dimension and Beyond, The Bronx Museum of the Arts, New York
Fete de l'Image, Lille, France
- 1991 *Svb Voce*, SCCA Annual Exhibition, Műcsarnok, Budapest
Media Research: A még nem létező jelenidejű másolata, Liget Galéria, Budapest
- 1992 *24e Festival International de la Peinture*, Chateau Musée de Cagnes-sur-Mer, Cagnes-sur-Mer, France
30 x 30 x 30, Merlin Színház, Budapest
Revisions, Adelaide Festival, Adelaide, Australia
- 1993 *Kis tárgyak / Small Things*, Fészek Galéria, Budapest
Real Small, Randolph Street Gallery, Chicago; Delta Axis Art Center, Memphis; Art in General, New York
Polyphony – SCCA Annual Exhibition, Budapest
- 1994 *V = A • Ω*, Csók István Képtár, Székesfehérvár, Hungary

SEBŐK Éva

született 1954, Szentgotthárd / b. 1954, Szentgotthárd, Hungary
1983–87 Janus Pannonius Tudományegyetem, Tanárképző Kar, Pécs, rajz – földrajz szak / Faculty of Drawing and Geography, Teacher Training Department, Janus Pannonius University of Sciences, Pécs, Hungary
1986–89 Szőnyi István-ösztöndíj / Szőnyi István Scholarship
Budapesten él és dolgozik / Lives and works in Budapest

Válogatott egyéni kiállítások /
Selected Solo Exhibitions

- 1987 Stúdió Galéria, Budapest
1990 Nádasdy-vár, Sárovar, Hungary
1991 Dorottya Galéria, Budapest
1992 Szombathelyi Képtár, Szombathely, Hungary
1993 Fészek Galéria, Budapest
1994 Fészek Galéria, Budapest

Válogatott csoportos kiállítások /
Selected Group Exhibitions

- 1984 Stúdió '84, Hungexpo, Budapest
1985 *III. Triennale der Zeichnung*, Kunsthalle, Nürnberg, Germany
Stúdió '85, Ernst Múzeum, Budapest
1986 *International Aquarelle Exhibition*, Fondazione Sinaide Ghi, Rome
1988 *Studio Gallery*, Warsaw
Stúdió '88, Ernst Múzeum, Budapest
1989 *Painting Triennial*, Warsaw
Triennial of Realist Painting, Sofia
1991 *Metafora / Metaphor*, Pécsi Galéria, Pécs; Kenesaw State College, Atlanta, U.S.
1992 *III. Országos Rajzbiennále*, Salgótarján, Hungary
Az idegen szép, Barcsay Terem, Budapest
Magyar Hitelbank Ösztöndíjasok Kiállítása, Műcsarnok – Palme-ház, Budapest
1993 *Oxigén Biennále*, Győr, Hungary
I. Országos Pasztell Biennále, Esztergom, Hungary
Polyphony – SCCA Annual Exhibition, Budapest
1994 *Selection from the 2nd International Graphics Biennial*, Győr, Hungary; Újvidék/Novi Sad, Yugoslavia
Intergrafia, World Award Winners Gallery, Cracow, Poland
XIV. Országos Akvarell Biennále, Eger, Hungary

SUGÁR János

született 1958, Budapest / b. 1958, Budapest
1979–84 Magyar Képzőművészeti Főiskola, Budapest, szobrász szak / Degree in Sculpture, Hungarian Academy of Fine Arts, Budapest
1990 – Magyar Képzőművészeti Főiskola Intermedia tanszékén tanít / Lecturer, Intermedia Faculty, Hungarian Academy of Fine Arts, Budapest
1994 Római Magyar Akadémia ösztöndíja / Scholarship of Hungarian Academy in Rome
Budapesten él és dolgozik / Lives and works in Budapest

Válogatott egyéni kiállítások /
Selected Solo Exhibitions

- 1984 Bercsényi Klub, Budapest
1985 Fényes Adolf Terem, Budapest
1986 Stúdió Galéria, Budapest
1987 Liget Galéria, Budapest
1988 Francia Intézet, Budapest
1989 Salone Villa Romana, Florence, Italy
1990 Budapest Galéria Lajos utcai Kiállítóháza, Budapest
1991 Tűzoltó 72, Budapest
1992 Knoll Galéria, Budapest
1993 Knoll Galerie, Vienna
Galerie Freiburger, Mürrzuschlag, Austria

Válogatott csoportos kiállítások /
Selected Group Exhibitions

- 1989 *Más-kép*, Ernst Múzeum, Budapest
1990 *Triumpf – the Uninhabitable*, Charlottenborg Art Hall, Copenhagen
8. Kisplasztikai Biennále, Műcsarnok, Budapest
1991 *Europe Unknown*, Palac Sztuki, Cracow, Poland
Kunst, Europa, Gesellschaft für Aktuelle Kunst, Bremen, Germany
Svb Voce, SCCA Annual Exhibition, Műcsarnok, Budapest
21. Bienal Internacional de Sao Paulo, Museo de Arte Contemporaneo, Sao Paulo, Brasil
Trigon „8x2 aus 7”, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, Austria
1992 *Revisions*, Adelaide Festival, Adelaide, Australia
Documenta IX, Kassel, Germany
1993 *Zweite Zeitgenössische Ungarische Epigonen Ausstellung (Második Kortárs Magyar Epigon Kiállítás / Second Contemporary Hungarian Epigone Exhibition)* KX Kampnagel, Hamburg, Germany
Polyphony – SCCA Annual Exhibition, Budapest
1994 *Több mint tíz*, Ludwig Múzeum, Budapest

SZIGETI Tamás

született 1968, Budapest / *b. 1968, Budapest*
 1990–94 Diploma, Magyar Iparművészeti Főiskola, belsőépítész és környezettervező szak / *Graduated from Hungarian Academy of Applied Arts, Faculty of Interior Design*
 1991–94 Vendéghallgató, Magyar Képzőművészeti Főiskola, Budapest, díszlettervező szak / *Extra curricula studies at Hungarian Academy of Fine Arts, Budapest, Faculty of Scenography*
 Budapesten él és dolgozik / *Lives and works in Budapest*

Kiállítások és performance-ok /
Exhibitions and Performances

- 1992 Budai művészsalon, Bem rakpart 6., Budapest (with Cs. Lódi)
 1993 Egyetemi Színpad, Budapest (with Cs. Lódi)
 Egyetemi Színpad, Budapest
Polyphony – SCCA Annual Exhibition, Budapest
 1994 Egyetemi Színpad, Budapest (with T. Murányi, M. Balogh)
Euro-woodstock, Hajógyári-sziget, Budapest, (with T. Murányi, M. Balogh)

SZILI István

született 1961, Dombóvár / *b. 1961, Dombóvár, Hungary*
 1987 Berzsényi Dániel Tanárképző Főiskola, Szombathely / *Teacher Training College, Szombathely, Hungary*
 1990 – az Újlak csoport tagja / *member of the artist group Újlak*
 1993 Derkovits-ösztöndíj / *Derkovits Scholarship*
 Budapesten él és dolgozik / *Lives and works in Budapest*

Válogatott egyéni kiállítások /
Selected Solo Exhibitions

- 1987 Berzsényi Dániel TKF, Szombathely
 1988 Fialat Művészek Klubja, Budapest
 1990 *Új nem*, Újlak Mozi, Budapest
 1991 *N.É.A.N.*, Stúdió Galéria, Budapest
 1992 Tűzoltó 72, Budapest
 1993 Tűzoltó 72, Budapest
 1994 *Mornings He Felt Groggy*, Dana Arts Center, Colgate University, Hamilton, N.Y. (with Diana Kingsley)

Válogatott csoportos kiállítások /
Selected Group Exhibitions

- 1989 Hungária Fürdő, Budapest
 1990 *Újlak Csoport*, Újlak Mozi, Budapest
Ressource Kunst, Újlak Csoport, Műcsarnok, Budapest
Inspiration, Sommeratelier: Junge Kunst in Europa, Messegelände, Hanover, Germany
Stúdió '90, Újlak Csoport, Ernst Múzeum, Budapest
 1991 *Oscillation I–II.*, Šiesta Bašta, Komárno, Slovakia; Műcsarnok, Budapest
Plein Air, Vilnius, Lithuania
 1992 *Újlak Csoport*, Uitz Terem, Dunaújváros, Hungary
Az idegen szép, Roczkov Galéria, Budapest
Újlak Csoport, Tűzoltó 72, Budapest
Művészkönyvek, Tölgyfa Galéria, Budapest
Analóg, Budapest Galéria Lajos utcai Kiállítóháza, Budapest
 1993 *Kis tárgyak / Small Things*, Fészek Galéria, Budapest
Real Small, Randolph Street Gallery, Chicago; Delta Axis Art Center, Memphis; Art in General, New York
Idegen és Megbízható, Újlak Csoport, Kulturfabrik Salzman, Kassel, Germany
Újlak Csoport, Goethe Intézet, Budapest
Polyphony – SCCA Annual Exhibition, Budapest
Everything that gave her pleasure was small and depressed him, Knoll Galéria, Budapest
Zweite Zeitgenössische Ungarische Epigonen Ausstellung (Második Kortárs Magyar Epigon Kiállítás / Second Contemporary Hungarian Epigone Exhibition) KX Kampnagel, Hamburg, Germany
 1994 *Arimia 2.*, Uitz Terem, Dunaújváros
Übergänge, Museum Moderner Kunst, Passau, Germany; Galerie Medium, Bratislava, Slovakia; Budapest Galéria Lajos utcai Kiállítóháza, Budapest
Derkovits-ösztöndíjasok kiállítása, Műcsarnok – Palme-ház, Budapest
Újlak Csoport, Műcsarnok – Palme-ház, Budapest

SZIRTES János

született 1954, Budapest / *b. 1954, Budapest*
 1975–77 Képzőművészeti Főiskola, Pozsony / *Academy of Fine Arts, Bratislava*
 1977–80 Magyar Képzőművészeti Főiskola, Budapest / *Hungarian Academy of Fine Arts, Budapest*
 1983 Derkovits-ösztöndíj / *Derkovits Scholarship*
 1990 Munkácsy-díj / *Munkácsy State Art Award*
 Budapesten él és dolgozik / *Lives and works in Budapest*

Válogatott egyéni kiállítások /
Selected Solo Exhibitions

- 1981 Kertészeti Egyetem, Budapest
 1982 Székén Színház, Budapest
 1983 Fialat Művészek Klubja, Budapest
 1985 Liget Galéria, Budapest
 Mana Galéria, Vienna
 Galerie Dienstag Künstlerhaus, Stuttgart, Germany
 1986 Modern Magyar Képtár, Pécs, Hungary
 1987 Rotor Galéria, Göteborg, Sweden
 Stúdió Galéria, Budapest
 Upplands Konstmuseum, Uppsala, Sweden (with I. ef Zámbo és L. fe Lugossy)
 1988 Francia Intézet, Budapest
 Szombathelyi Képtár, Szombathely, Hungary
 Moltkerei Werkstadt, Cologne, Germany
 Salamon Torony, Visegrád (with P. Gémes)
 1989 Kongresszusi Központ, Budapest
 Templom Galéria, Esztergom, Hungary
 Liget Galéria, Budapest
 1990 Városi Galéria, Vác, Hungary (with L. fe Lugossy)
 Magyar Intézet, Sofia (with L. fe Lugossy)
 Fészek Galéria, Budapest
 Művészetek Háza, Bielefeld, Germany
 1991 Városi Könyvtár, Békéscsaba, Hungary
 Ifjúsági Ház, Székesfehérvár, Hungary
 Ludwig Forum, Aachen, Germany
 Moltkerei Werkstadt, Cologne
 1992 Várfok 14 Műhelygaléria, Budapest
Grenzenlos, Bethanien Haus, Berlin
 Spicchi Dell'Est Srl. Galleria D'Arte, Rome
 Ernst Múzeum, Budapest
 1993 Helsinki Magyar Intézet, Helsinki, Finland
 Várfok 14 Műhelygaléria, Budapest
 1994 Tűzoltó 72, Budapest

Válogatott csoportos kiállítások /
Selected Group Exhibitions

- 1990 *Triumpf – the Uninhabitable*, Charlottenborg Art Hall, Copenhagen; Műcsarnok, Budapest
Resource Kunst, Műcsarnok, Budapest
 1991 *Művészeti Fesztivál*, Érsekújvár/Nové Zámky, Slovakia (with L. fe Lugossy)
Metafora, Pécsi Galéria, Pécs, Hungary
Oscillation I–II., Šiesta Bašta, Komárno, Slovakia; Műcsarnok, Budapest
Svb Voce, SCCA Annual Exhibition, Műcsarnok, Budapest
Budapest! – Contemporary Hungarian Art, Royal Hibernian Academy, Gallegher Gallery, Dublin, Ireland
 1992 *Revisions*, Adelaide Festival, Adelaide, Australia

- Interferenzen VII.*, Liechtenstein Palace, Vienna
Az idegen szép, Barcsay Terem, Budapest
Kolombusz tojása, Múcsarnok – Palme-ház, Budapest
 1993 *Art Werpen – Europe Cultural Capital*, Antwerp, Belgium, (with G. Péter)
Polyphony – SCCA Annual Exhibition, Budapest
 1994 *Több mint tíz*, Ludwig Múzeum, Budapest

TILLMANN J. A.

született 1957, Bonyhádon / b. 1957, Bonyhád, Hungary
 1976–77 KLTE, Debrecen / KLTE University, Debrecen, Hungary
 1977–81 ELTE, Budapest / ELTE University, Budapest
 1984–85 Noland Színház; videomunka a BBS-ben / *Works with Noland Theatre, videos at BBS*
 1986–91 szerkesztő a Vigiliánál / *Editor for Vigilia*
 1991 – Jannus Pannonius Tudomány Egyetemen tanít / *Teaches at Jannus Pannonius University of Science, Pécs, Hungary*
 1992 – Doktori fokozat; főmunkatárs a Magyar Narancsnál / *Ph.d., contributing editor for Magyar Narancs*
 1994 – Magyar Képzőművészeti Főiskola Intermedia Tanszékén tanít, Budapest / *Teaches at the Intermedia Department of Hungarian Academy of Fine Arts, Budapest*
 Budapesten él és dolgozik / *Lives and works in Budapest*

Válogatott publikációk / Selected publications

Szigetek és szemhatárok, Holnap Kiadó, Budapest, 1992.
A Növekvő Napok Népe, Lapok a Nomádok Könyvéből, Holnap Kiadó (1985; előkészületben)
 „C. D. Friedrich alkonyi lépcsőin”, *Művészet*, 1986/3.
Caspar David Friedrich. STOP ART. Merve Verlag, Berlin, 1988.
 „Klaus Nomi”, *Tartóshullám*, Bp., 1986.; Mikado. Berlin, 1988.
Spiegelscherben. Manuskripte (Graz) 1991/114.
 „Der Rahmen”, *Lettre Internationale* (Berlin) 1992/16.
 „Későjkor, kifelé menet”. 2000, 1993/8.

Perforance-ok / Performances

- 1984 *Útban a nyelvhez*, Székéné Színház, Budapest; Miskolci Galéria, Miskolc, Hungary
Az út „oda”, Székéné Színház, Budapest
 1991 *Der Rahmen*, Kunsthochschule Kassel, Kassel, Germany
 Kiállítások / Exhibitions

- 1988 *Osztrák–Magyar Fotószimpozion*, Múcsarnok, Budapest
 1992 *Az idegen szép*, Fővárosi Művelődési Ház, Budapest
 1993 *Új szerzemények*, Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, Hungary
Polyphony – SCCA Annual Exhibition, Budapest
 1994 *Lehetne 4 megával több?*, Mozsár Műhely, Budapest
 $V = A \cdot \Omega$ Csók István Képtár, Székesfehérvár, Hungary

TNPU / IPUT

A Telekommunikáció Nemzetközi Paralel Unióját 1968-ban alapították Magyarországon Paralel Kurzus / *Tanpálya* fedőnév alatt. Az Unió célja a *Létférfium Standard Projekt* 1984 W realizálása.
 Az illegatás hosszú évei után, az első diszpécser szám-üzetésekor 1975-ben a TNPU Genfben nyitotta meg központját.
 1975-től 1979-ig az Ötéves Terv előkészítése folyt.
 1979 és 1984 között realizálódott a *Mutáns*, a *Mutáns Oszály* és a 24. *Kanton*, ezt követően került sor az *Anatómiai Halhatatlanság-kutatás* gyakorlati kiterjesztésére.
 1991-ben a genfi központot kirabolták.
 Ekkor a TNPU Közel-Kelet-Európai Homogén Fiókot nyitott Budapesten s innen irányítja a *Mítosz-Korrekcio* 1984 utáni fázisait.
Neo-Szocialista Realista Katabázis-diagnosztika 0 órától 24 óráig előre megbeszélte időpontban.

The International Parallel Union of Telecommunications was founded in 1968 in Hungary under the pseudo-name Parallel Course / Study-track. The goal of the Union was the realization of the Minimum Subsistence Level Standard Project 1984 W.
 After long years of illegality the IPUT opened the first center in 1975 in Geneva during the exile of the first dispatcher.
 From 1975 to 1979 preparation of the Five-year Plan. Between 1979 and 1984 Mutant, Mutant Class and the 24th Canton were realized and after this the practical extension of the Research for Anatomical Immortality was realised as well.
 In 1991 the Geneva Center was robbed.
 In that time the IPUT opened the Near-East European Homogenous Branch-office in Budapest and from this office coordinates the post-'84 phases of Myth-Correction.
 Neo-Socialist Realist Catabasis-diagnostic around the clock by appointment only.

VALCZ GÁBOR

született 1969, Budapest / b. 1969, Budapest
 1987–92 Diploma, Magyar Iparművészeti Főiskola, kerámia–porcelán szak / *Graduated from Hungarian Academy of Applied Arts, Faculty of Ceramics*
 1992–94 Magyar Képzőművészeti Főiskola, Budapest, Intermedia Tanszék, posztgraduális képzés / *Post-graduate studies, Intermedia Faculty, Hungarian Academy of Fine Arts, Budapest*
 Budapesten él és dolgozik / *Lives and works in Budapest*

Egyéni kiállítások / Solo Exhibitions

- 1990 Vajda Lajos Stúdió, Szentendre, Hungary (with Gy. Kubinyi)
 1994 Bartók '32 Galéria, Budapest

Válogatott csoportos kiállítások / Selected Group Exhibitions

- 1990 I. *Intermedia Kiállítás*, Tölgyfa Galéria, Budapest
 1991 II. *Intermedia Kiállítás*, Tölgyfa Galéria, Budapest
 Atelierhaus Klenzestrassé, Munich, Germany
Oscillation I–II., Šiesta Bašta, Komárno, Slovakia; Múcsarnok, Budapest
 1992 XII. *Országos Kerámia Biennale*, Pécs, Hungary
Spektrum, Tűzoltó 72, Budapest
 1993 *Jövőgyűjtés*, Liget Galéria, Budapest
Tondó, Budapest Galéria, Budapest
Térbezárvá, Egyetemi Színpad, Budapest
Polyphony – SCCA Annual Exhibition, Budapest
 1994 *Posztvivánéj*, Egyetemi Színpad, Budapest
Intermedia diploma kiállítás, Barcsay Terem, Budapest

VÁRNAGY TIBOR

született 1957, Budapest / b. 1957, Budapest
 1983 – a Liget Galéria vezetője / *director of Liget Gallery*
 1984–90 a Helyettes Szomjazók művészcsoporthoz tagja / *member of the group Helyettes Szomjazók (Substitute Thirsters)*
 1991 óta közösen dolgozik és állít ki Eperjesi Ágnessel / *From 1991 works collaboratively with Ágnes Eperjesi*
 1991–1994 Derkovits-ösztöndíj / *Derkovits Scholarship*
 Budapesten él és dolgozik / *Lives and works in Budapest*

Válogatott egyéni kiállítások /
Selected Solo Exhibitions

- 1988 *A váza*, Lágymányosi Községi Ház, Budapest
- 1989 *Contact-works*, Photographic Resource Center, Boston, U.S.
Frakciók, Stúdió Galéria, Budapest (with Helyettes Szomjazók)
Fűrészpör, Künstlerhaus Bethanien, Berlin (with Helyettes Szomjazók)
Spragnieni zastępcy, Galerie Wschodnia, Łódź, Poland (with Helyettes Szomjazók)
- 1990 *Fotokoktél*, Bercsényi Klub, Budapest
A H. Sz. szenvedélyes élete, István Király Múzeum, Székesfehérvár, Hungary (with Helyettes Szomjazók)
- 1991 *Élni veszélyes* (with V. Lois), Y Galéria, Dunaújváros, Hungary
Gyümölcsöző zöldségek, Mátra Örökmozgó, Budapest (with Á. Eperjesi)
Przeplatane zdjecia Tavate, Mala Galeria, Warsaw (with Á. Eperjesi)
- 1992 *Magvas kiállítás*, Stúdió Galéria, Budapest (with Á. Eperjesi)
Der Kern einer Ausstellung, Künstlerhaus, Hamburg, Germany (with Á. Eperjesi)
- 1993 *Con spirito*, Tűzoltó 72, Budapest (with A. Oldörp and Á. Eperjesi)
- 1994 *Padló példázatok 3. – Békekonzert*, Gallery by Night, Stúdió Galéria, Budapest (with Á. Eperjesi)
Sült képek és Mandala, Szegedi Ifjúsági Ház, Szeged, Hungary (with Á. Eperjesi)

Válogatott csoportos kiállítások /
Selected Group Exhibitions

- 1986 *Láthatatlan művészet*, Kavics utca, Budapest
II. Nemzetközi Portfolio, Liget Galéria, Budapest
Fényképek – Out of Eastern Europe: Private Photography, Liget Galéria, Budapest
- 1987 *Out of Eastern Europe: Private Photography*, List Visual Arts Center, MIT, Boston; Grey Art Gallery, New York; Salina Art Center, Salina, Kansas; Art Space, San Francisco, California; Painted Bride Art Center, Philadelphia; Baxter Gallery, Portland; Fotografia, Budapest; Mala Galeria, Warsaw
- 1988 *Stúdió '88*, Ernst Múzeum, Budapest
- 1989 *Szimmetria és aszimmetria*, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
The Metamorphic Medium – New Photography from Hungary, Allen Memorial Art Museum, Oberlin, U.S.
Más-kép, Ernst Múzeum, Budapest

- Kék Acél*, Budapest Galéria Lajos utcai kiállítóháza, Budapest (with Helyettes Szomjazók)
Kék Iron, Duna Galéria, Budapest (with Helyettes Szomjazók)
- 1990 *Schnelle Bilder – Aktuelle Fotokunst im Gespräch*, Künstlerhaus, Bécs
Fotoanarchiv – Nowa fotografia z Austrii i Wegier, Centrum Sztuki Współczesnej, Warsaw
Kék-Vörös, Uitz Terem, Dunaújváros, Hungary (with Helyettes Szomjazók)
Inspiration, Sommeratelier: Junge Kunst in Europa, Messegelände, Hanover, Germany (with Helyettes Szomjazók)
Hidden Story, Franklin Furnace, New York (with Helyettes Szomjazók)
- 1991 *New Spaces in Photography*, Muzeum Architektury, Wrocław, Poland (with Á. Eperjesi)
Stúdió '91, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest (with Á. Eperjesi)
- 1992 *Első Kortárs Magyar Epigon Kiállítás*, Liget Galéria, Budapest (with Á. Eperjesi)
Első Magyar Víz Nélküli Strandfesztivál és Strand Expo, Május 1. Strandfürdő, Budapest (with Á. Eperjesi)
Az idegen szép, Barcsay Terem; Fővárosi Művelődési Ház, Budapest (with Á. Eperjesi)
Aritmia, Uitz Terem, Dunaújváros (with Á. Eperjesi)
Stúdió '92, Ernst Múzeum, Budapest (with Á. Eperjesi)
Analóg, Budapest Galéria Lajos utcai Kiállítóháza, Budapest (with Á. Eperjesi)
- 1993 *Csekk-libris*, Budapest Art Expo '93, Budapest (with Á. Eperjesi)
Zweite Zeitgenössische Ungarische Epigonen Ausstellung (Második Kortárs Magyar Epigon Kiállítás / Second Contemporary Hungarian Epigone Exhibition), KX Kampnagel, Hamburg (with Á. Eperjesi)
Polyphony – SCCA Annual Exhibition, Budapest (with Á. Eperjesi)
- 1994 *Nem egészen Harmadik Kortárs Magyar Epigon Kiállítás*, Liget Galéria, Budapest (with Á. Eperjesi)
Újabb meglepetés olvasóink részére, Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, Hungary (with Á. Eperjesi)
First 3 Years – Dobbin Books, Harper Collins, New York, N. Y. (with A. Böröcz, Á. Eperjesi, R. Silverberg)

VÁRNAI Gyula

született 1956, Kazincbarcika / b. 1956, Kazincbarcika, Hungary
Nyomdászként dolgozott, matematikát, fizikát és zenét tanult / Worked as a typographer, studied mathematics, physics and music
1989 Smohay-ösztöndíj / Smohay Scholarship
Derkovits-ösztöndíj / Derkovits Scholarship
Dunaújvárosban él és dolgozik / Lives and works in Dunaújváros, Hungary

Válogatott egyéni kiállítások /
Selected Solo Exhibitions

- 1990 Óbudai Társaskör Galéria, Budapest
1991 Stúdió Galéria, Budapest
1993 Liget Galéria, Budapest

Válogatott csoportos kiállítások /
Selected Group Exhibitions

- 1989 *Kék Iron*, Duna Galéria, Budapest
- 1991 *Oscillation I-II.*, Šiesta Bašta, Komárno, Slovakia; Múcsarnok, Budapest
- 1992 *Gallery by Night*, Stúdió Galéria, Budapest (with B. Beöthy)
Analóg, Budapest Galéria Lajos utcai Kiállítóháza, Budapest
Hairy Mirror, Arts Lab, Liverpool, U.K.
- 1993 *Gallery by Night*, Stúdió Galéria, Budapest (with eike)
A gondolat formái, Óbudai Társaskör Galéria, Budapest
Polyphony – SCCA Annual Exhibition, Budapest
Zweite Zeitgenössische Ungarische Epigonen Ausstellung (Második Kortárs Magyar Epigon Kiállítás / Second Contemporary Hungarian Epigone Exhibition), KX Kampnagel, Hamburg, Germany
Audiovisual Experimental Festival, Arnhem, Netherlands
Kis tárgyak / Small Things, Fészek Galéria, Budapest
Real Small, Randolph Street Gallery, Chicago; Delta Axis Art Center, Memphis; Art in General, New York
- 1994 *7+7*, Budapest Galéria Lajos utcai Kiállítóháza, Budapest
Transicoes, Arte Contemporânea Portuguesa e Húngara, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, Portugal
Sei Dabe! Festival, Valentinskamp 41, Hamburg, (with W. Degrief)
Több mint tíz, Ludwig Múzeum, Budapest
V = A • Ω Csók István Képtár, Székesfehérvár, Hungary

Sherry Hay: The aesthetics of art and politics. *Budapest Week*, november 4–10, 1993.

Magyar Narancs, 1993. december 2.

Boros Géza: Kontaktálás. *Balkon*, 1994. január, 24–26. o.

Bencsik Barnabás: Polifónia. *Árgus*, 1994. január – február, 120–132. o.

Géza Boros: Polyphony. *Balkon*, March 1994 (English language edition), 28–30. o.

Horányi Attila: A természet mint kertitörpe. *Magyar Narancs*, 1994. április 28.

Diana Kingsley: „POLYPHONIA”. *ARTFORUM*, Summer 1994.

SCCA Bulletin 1991–94, Soros Center for Contemporary Arts – Budapest, Hungary, catalogue

Neue Ländereien, Die Veranstaltungen der Arbeitsgruppe PBK in den Wochen der Bildenden Kunst, Hamburg, 22. 9. – 14. 10. 1994, catalogue

Beöthy Balázs

Boros Géza: 111-41-78. *Élet és Irodalom*, 1994. február 11.

Bukta Imre

Varga Koppány: Bukta Imre kiállításai. *Balkon*, 1993. december, 25–27. o.

Lakner Antal

(izing): Rejtély. *Új Magyarország*, 1993. december 2.

Nádra Valéria: Kell-e ma művészet. *Vasárnapi Hírek*, 1993. december 4., 9. o.

N.K.J.: A híd, amely egyszerre elválaszt és összeköt. *Népszabadság*, 1993. december 12.

(izing): Megfejtettük az ideát. *Új Magyarország*, 1993. december 23.

Arnóti András: Ideát-odaát. *Pesti Hírlap*, 1993. december 29.

Farkasházy Tivadar: Nem értem. *Hócipő*, 1993. december 13., 4–5. o.

Calypso Rádió, 1993. december 2.

Danubius Rádió, 1993. december 3.

Juventus Rádió, 1993. december 5.

Hegedüs 2 László

Chikán Bálint: Mángorolt Schnur – Hegedüs 2 Lászlónak. *Árgus*, 1994. március–április 104. o.

A POLIFÓNIAHOZ kapcsolódóan megjelent publikációk

Bacsó Béla: *Naivitásunk határpontján*. In: Bacsó Béla: *Határpontok*.

Hermeneutikai esszék. T-Twins Kiadó – Lukács Archívum, Budapest 1994. 139 – 150. o.

A Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központ a POLIFÓNIA megvalósításához nyújtott támogatásukért köszönetet mond az alábbi személyeknek és intézményeknek / *Our thanks go to the following persons and institutions for their assistance and support:*

BLIKK Grafika Budapest Főváros Főpolgármesteri Hivatal	REGŐS Imre MARSCHALL Miklós SZOLNOKI Vera ARATÓ Balázs BORSOS István KÁKÓCZKI Ilona ZÁKONYI Péter
Budapest I. ker. Polgármesteri Hivatal Budapest VII. ker. Erzsébetváros Önkormányzat Budapesti Tanítóképző Főiskola East-West Business Center Egyetemi Színpad ELTE Express Fényújság FKFV Híd Osztály Fővárosi Tűzoltóparancsnokság Francia Intézet – Budapest Hungart HVG Informatéka Kft. Írók Boltja Könyvesbolt Kangyal Kft. KERA VILL Labus Bt. Magyar Posta Hírlap és Postaszállítási Igazgatóság Levélfeldolgozó Üzem Magyar Hírlap Magyar Iparművészeti Főiskola Magyar Narancs MAHART MAHART Nemzetközi Hajóállomás MAHIR MATÁV	Dr. ACZÉL Péter Dr. UNGÁR László Dr. CENNER István PUSKÁS Tamás PRISKIN Gyula MÉSZÁROS Tibor RÁBAI László ERDEI Mihály Alain LOMBARD Dr. GYÓRI Erzsébet STRELI Mária CSÁKY Béla NAGY Bernadett KONECSNI Gyula
PBK – Hamburg Pixel Kft. Polymed Kft. Ponton – European Media Art Lab, Hamburg ReMac Computer Stedelijk Museum, Amsterdam	SZÜCS László BARÁTH Maya GYÖRGY B. Péter JAKAB György GÁLHÁZI Frigyes MÉSZÁROS László BERZEVICZY Etelka TÓTH Tihamér Monika WUCHER GERÉNYI Gábor SZABÓ László Karel DUDASEK BATHÓ Tünde Jan DIBBETS Dorine MIGNOT Luc LUGTIGHEID
SZABÓ Lajos zöldséges, Székesfehérvár Képző- és Iparművészeti Szakközépiskola, Budapest Szépművészeti Múzeum Budapest Target Média USATel / AT&T – Budapest VárfoK 14 Műhelygaléria, Budapest Waller Produkciós Iroda Wonderland Stúdió Kft.	MOJZER Miklós Peter FROST SZALÓKY Károly JÁSZBERÉNYI Márk KOZMA István

ISBN 963 04 5167 0

Felelős kiadó / *Published by*
SCCA – Budapest, Hungary, Suzanne Mészöly
Nyomdai munkálatok / *Printed by*
Novoprint Rt., Dorog
Felelős vezető / *Director*
Miseje Attila

