

# EZ NEM KUNSZT

Az ÚjMűvészet elméleti melléklete 21/3



Párhuzamos valóságok



# TARTALOM

- 4** Vető Orsolya Lia  
**Menekülési útvonalak**  
Elvágódás a képzelet tereibe
- 10** Molnár Ráhel Anna  
**Befriending Endless**  
A DIY-hálózatszervezés margójára
- 12** Fülöp Tímea  
**A katasztrófa ideje**  
Keresztesi Botond és Lázár Kristóf
- 22** Sirbik Attila  
**Kicsontozva**  
Két végletet összekötő viszonyrendszer – interjú Borsos Lőrincsel
- 24** Horváth Márk  
**Metamediális tájképek és virtuális objektumok**  
Jelena Viskovic digitális alkotásai
- 30** Fülöp Tímea  
**Az intézményi kereteken túl, ahol a kurta farkú malac túr**  
Mi az, hogy oktatás?
- 36** Tayler Patrick  
**Összetekeredő elméleti szálak**  
Interjú Eglé Kulbokaitével és Dorota Gawędával



# MENEKÜLÉSI ÚTVONALAK

kivonulás kollektív asszociáció

nosztalgiaútrip ösztönös elmerülés

paradigmaváltás pszeudofuturisztikus

viszonyrendszer

## ELVÁGYÓDÁS A KÉPZELET TEREIBE

A festészet természeténél fogva nyit ablakokat alternatív világokra, melyek a valóságtól eltávolodni vágyó egyén célpontjává válhatnak. A képekben való ösztönös elmerülést azonban meg-megakasztják bizonyos intellektuális tényezők. A festészet évszázadok óta formálódó szabályai a mindenkori képfelszín egy hivatkozásokban és utalásokban gazdag felületté alakították. A művek komplex módon kódolt jelentésrétegei – többek között a kompozíciók erővonalainak, az öröklődő szimbólumoknak vagy a festői nyomok jellegzetességeinek vizsgálatán keresztül – kulturális ismereteinket bevetve olvashatók ugyan, de e tudati művelet ígézetében elhalványodik a képek mágneses húzása. A művész és a befogadó így könnyen a festészettörténet aknamezején találhatja magát, ahol gyakran még a legóvatosabb mozdulatok is hirtelen feltáruló referencialáncolatok végtelen szféráiba vezetnek. Ez a hálózatszerűség egyfelől hozzájárul egy kollektív asszociációs bázis működéséhez és elevenen tartásához, de egyúttal egy csapdahelyzetet is teremt: az egymásra rakódó információk szorításában a művek és a művészek elveszítik autonómiájukat, a gyarapodó alkotói gyakorlatok exponenciálisan növekvő képi adatállományában pedig inflálódnak az egyéni felvetések. Mindezt tovább bonyolítja a kortárs zenében tökélyre fejlesztett sample-kultúra (egyes művek részleteinek szabad felhasználása), mely a képzőművészet területére is átszivárgott: a korábban tiltólistás plágium – vizuális átemelésként újradefiniálva – a kreatív keverőpult egyik alapeszközévé vált.<sup>A</sup>

E kihívások vonzásával szemben a kortárs festészetben egyfajta elvágyódás, egy primer, közvetlen kifejezés lehetőségeit kutató alkotói attitűd jeleit lehet érzékelni. Egy olyan szemléletmód felerősödését, amely nem egy relacionista, logikai kapcsolatokra épülő koordinátarendszerben képzeli el a művészet-befogadást, hanem a nyelvi-konceptuális, diskurzusalapú közeget elhagyva, a romantika álomszerű vízióit és túlérzékenységet, a szecesszió kivonulási kísérleteit vagy éppen az outsider art pszichológiai értelemben vett határátlépéseit felidézve keres magának új terepeket. A párhuzamos valóságokba menekülés azonban már rég nem az „idegennel” való szembesülés orientalista-turisztikai vágyából táplálkozik, hanem abból az igényből, mely a megismerhetőnek feltételezett világot egy alternatív viszonyrendszerre kívánja lecserélni. A nyers valóság kritikai és spekulatív módszerekkel történő megközelítése és elidegenítése helyett az eszképizmus jelenségével találkozunk: mintha létezne egy „esc” billentyű, melynek megnyomásával egy szubjek-

tív szeszélyek alapján formálódó közegbe kerülénk, ahol az individuum érzékenysége merőben új tapasztalatok által alakulhat tovább és bontakozhat ki.

Boris Groys filozófus, médiateoretikus mindezt a társadalmi kommunikációból való kilépés szándékával hozta összefüggésbe, de szerinte a kivonulást mindig követi egy radikális felülvizsgálat és visszatérés.<sup>B</sup>

Stefanie Kleefeld kurátor, műkritikus 2016-17-ben három olyan, egymással összefonódó képzőművé-



<sup>A</sup> Nicolas Bourriaud: *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*. Lukas & Sternberg, New York, 2012, 18.

<sup>B</sup> Boris Groys: A művészeti kommentár helyzete ma. *Balkon*, 2000/12. [http://balkon.art/1998-2007/balkon\\_2000\\_12/groys\\_text.htm](http://balkon.art/1998-2007/balkon_2000_12/groys_text.htm)





← ↑  
 Installációs fotó -  
 BAGI Attila,  
 DÉR Adrienn,  
 KÁRÁNDI Mónika  
 és RÓZSA Luca  
 Sára kiállítása  
*Püder Vol. 4. -  
 Are you sure you  
 want to reset?*  
 2021, Torula  
 Művészter, Győr  
 Fotó:  
 Wertán Botond  
 A művészek  
 jóvoltából

szeti kiállítást is rendezett a Halle für Kunst Lünebur-  
 gban – *Fantázia* (2016), *Gesztusok és kifejezés* (2016)  
 és *Autenticitás. Az autentikus nem-autentikus* (2017) –,  
 melyek e kérdéskörhöz társíthatóak. Az anyagok  
 válogatása során kifejezetten arra törekedett, hogy  
 eltávolodjon a hivatkozásokkal telítődött kortárs  
 diskurzusok kritikai szemléletmódjától, és olyan,  
 gyakran anakronisztikusnak címkézett fogalmakkal  
 kezdett el dolgozni, mint a képzelet vagy az expresz-  
 szívítás, ami viszont természetesen nem jelent önre-  
 flexió-nélküliséget.<sup>C</sup> Egy tendenciaként azonosítható  
 jelenségre tapintott rá, melynek kapcsán egyfajta „tu-  
 dados naivitásról” (informed naivety) beszélhetünk. E  
 szókapcsolat a most aktív művészgenerációk hibrid  
 identitására, ellentmondásos nézőpontjaira is rámu-  
 tat. A jelenkor alkotóit ugyanis még meghatározza a  
 posztmodern kor iróniája és relativizmusa, de mindez  
 átfedésbe kerül az őszinteség, a kifejezés, az érzel-  
 mi telítettség vágyával. Különböző kulturális logikák  
 közötti szabad mozgásról van tehát szó, amelyben  
 ambivalens módon a romantika újraéledése, a „nagy  
 narratívák” iránti vágyakozás és a posztmodern ta-  
 nulságai egyszerre kapnak szerepet.<sup>D</sup>

Egy évtizeddel korábban, 2004-ben, egy kimon-  
 dottan a romantika újjászületését tematizáló kortárs  
 festészeti kiállítás és előadássorozat is megrendezésre  
 került a Schirn Kunsthalle Frankfurtban *Ideális világok  
 - Újromanticizmus a kortárs művészetben* címmel. Az  
 itt bemutatott képek az 1980-as, 90-es évekbeli művé-  
 szet társadalmi szerepvállalásaival és dekonstruktivis-  
 ta attitűdjével szemben a paradicsomi, a szép és a má-  
 gikus tartományaiba kívánczóság óhaját közvetítették.<sup>E</sup>  
 A romantikára tehát nem pusztán lezárult történeti  
 korszakként tekinthetünk, hanem gondolhatunk rá egy

bizonyos értelemben jelenleg is érvényben lévő vagy  
 legalábbis újraaktíválható világképként, filozófiaként.  
 Marteen Doorman a 2000-es évek elején megjelent,  
*A romantikus rend* című kötetében rávilágít arra, hogy  
 bár az az úttörő, előremutató pozíció, melyet a ro-  
 mantika a 18–19. század során sajátjának mondhatott  
 a művészetben, a 20. századra vesztített népszerűsége-  
 geből, azonban mostanra láthatóvá vált, hogy eszméi  
 hogyan törtek fel búvópatakként egy-egy avantgárd iz-  
 mus expresszív törekvéseiben, a tudattalan, az irracio-  
 nális iránti elkötelezettségben vagy a műfajköziségre  
 való nyitottságban. A romantikus tájképfestők vonzó-  
 dása a fenséges iránt az absztrakt expresszionisták  
 szándékaiban, sőt a minimalista képzőművészetben is  
 továbbélt. Az Andy Warhol-féle brandteremtésben pe-  
 dig az újraértelmezett zsenikultuszt ismerhetjük fel, de  
 e fogalmak és esztétikai kategóriák nyomán számtalan  
 további, jelenkori párhuzam is feltárható.<sup>F</sup> Hivatko-  
 zik emellett a romantikára a Timotheus Vermeulen és  
 Robin van den Akker nevével fémjelzett, *Notes on  
 Metamodernism*<sup>G</sup> című kutatási projekt is, amely a

<sup>C</sup> Michal Novotný: *The Emo-Romantic Turn*, *Mousse Magazine*,  
 2018, <http://moussemagazine.it/emo-romantic-turn-michal-novotny-2018>

<sup>D</sup> Luke Turner: *Metamodernism: A Brief Introduction*. In *Notes  
 on Metamodernism*, 2015, <http://www.metamodernism.com/2015/01/12/metamodernism-a-brief-introduction/>

<sup>E</sup> Max Hollein: *Ideal Worlds - New Romanticism in Contem-  
 porary art*, *E-flux*, 2004, <https://www.e-flux.com/announcements/42711/ideal-worlds-new-romanticism-in-contemporary-art/>

<sup>F</sup> Maarten Doorman: *A romantikus rend*, Typotex, Budapest,  
 2006, 141–205. Vö. *The Art of the Sublime* című kiállítással,  
 Tate Britain, 2008.

<sup>G</sup> Timotheus Vermeulen – Robin van den Akker: *Notes on Meta-  
 modernism*. *Journal of Aesthetics & Culture*, 2010, Vol. 2.





←←

TRANKER  
Kata: *Teremtő emberekkel*, 2021, papírmassza, zúzott kő, 45×555×100 cm  
Fotó: Tranker Kata  
A művész jóvoltából

←

TRANKER  
Kata: *Teremtő tállal*, 2021, papírmassza, zúzott kő, kvarc homok, kristály, 485×555×100 cm  
Fotó: Tranker Kata  
A művész jóvoltából

→

Installációs fotó  
- MAKAI Mira Dalma munkái  
*A boldogság szigetei* - Best of Esterházy Art Award, 2021, Collegium Hungaricum Berlin  
Fotó: Antal Barbara  
A Collegium Hungaricum Berlin jóvoltából

posztmodern utáni időszak kulturális paradigmaváltásában a romantika szellemiségét véli felfedezni, ahogy ez az észrevétel más, a kortárs helyzetre vonatkozó definíciós kísérletek során is felmerül. Ha viszont visszafókuszálunk a társadalmi, közéleti és környezeti instabilitásra érzékenyen reflektáló, belső emigrációt sürgető alkotói felvetésekre, melyek talán napról napra egyre érvényesebbnek tűnnek, egy központi jelenség mindenképpen kirajzolódik: az érzelmi megközelítés felértékelődése. Vagy másképp: az „új őszinteség” (new sincerity), az ironia rendszerkritikai apparátusának költői eszközzé történő áthangolása és megszelídítése. Ez az „emo-romantikus fordulat” tehát a kifejezés, az autentikusság és érzelmek kiemelésében látja a művészeti színtér legfrissebb átrendeződésének kulcsmozzanatait.<sup>H</sup> Az alkotás ebben az összefüggésben nem egy kritikai vagy interpretációs módszer részeként jelenik meg, hanem egy olyan tudatmódosító anyagként, amely a valóság helyett a fantázia színeiben játszó alternatívákat kínál fel. A hitelesség pedig az egyén illékony látomásaiból létrehozott univerzumok megtapasztalásán keresztül érhető tetten.

Ahogy azonban az a képzelettel kapcsolatban lenni szokott, olykor a szubjektív utópiák – vagy éppen disztópiák – is kollektív víziókba rendeződnek. A felhasznált motívumok archetipikus jellege vagy művészettörténeti beágyazottsága okán könnyen közös nevezőkre bukkanhatunk, ami által a privát vágyakat rögzítő képi programok is átfogóbb, globálisabb koncepciók vizualitásába sűppednek. Az árkádikus, a horrorisztikus, a mitologikus jelenetekbe vagy akár a regresszióba menekülő művészeti megnyilvánulásokban – melyeket számos kortárs alkotásban megfigyelhetünk – mégis közös, hogy a művészek e fikciókat belső tartalékaikból építik fel, és kapcsolódási pontjaikat



egyre lazábbra fűzik a szépirodalmi és képzőművészeti korpusszal. A művészek ugyan nem vonulnak ki a társadalomból, és munkáik kulturális attribútumait sem engedik el, de egyre merészebb eszközökkel vernek éket saját műveik és azok hagyományos referenciái között, hogy alkotásaik új vagy éppen ősi funkcióknak tudjanak eleget tenni.

E gondolatmenetből kiindulva az elmúlt év több kiállításának tematikájához és érzésvilágához is közelebb juthatunk. Fizikailag vagy lelkileg-szellemileg izolált, valós vagy elképzelt létállapotok – a vírushelyzetből is fakadó – átélésével és közösségi élménnyé formálásával találkozhattunk. E tapasztalatok sokszor emocionális szélsőértékekig vitték a befogadót: egy fiktív entitások által benépesített univerzum felhőtlen gondtalanságának szinte fenyegetővé fokozásától a klasszikus szépség asszociációit még magukban hordozó, de azt humoros vagy éppen megrendítő módon átíró testek drámáin keresztül a totemizmust idéző fragmentumok különös megszemélyesítéseiig íveltek. Egy-egy ilyen kiállítás titkos folyosóként vezette ki a nézőt a civilizációs gépezet útvesztőiből. Menekülhettünk az Art Quarter Budapest föld alatti csarnokaiban installált *MMM*<sup>I</sup> című kiállítás infernalis állomásain keresztül vagy a *DOOM*<sup>J</sup> villanyfénybe merített, sokszereplős poklát megjárva. Az idősíkok elhajlásának reményében beléphetünk a *Púder*-sorozat negyedik felvonásának sztalkeri

<sup>H</sup> Novotný, 2018.

<sup>I</sup> *MMM*, 2020. október 31. – november 28., Art Quarter Budapest. Kiállítók és kurátorok: Bolla Szilvia, Borsos Lőrinc, Kophelyi Dániel, Pillov, Kiss Adrián, Mátrai Erik, Muskovics Gyula – Páll Tamás – Szeri Viktor, Tóth Márton Emil.

<sup>J</sup> *DOOM*, 2021. június 16–28., Horizont Galéria, Budapest. Kiállítók: Bede Kincső, Borsos Lőrinc, Horváth Ádám, Péli Barna, Tasnádi József. Kurátorok: Bence Bettina, Arató Balázs.

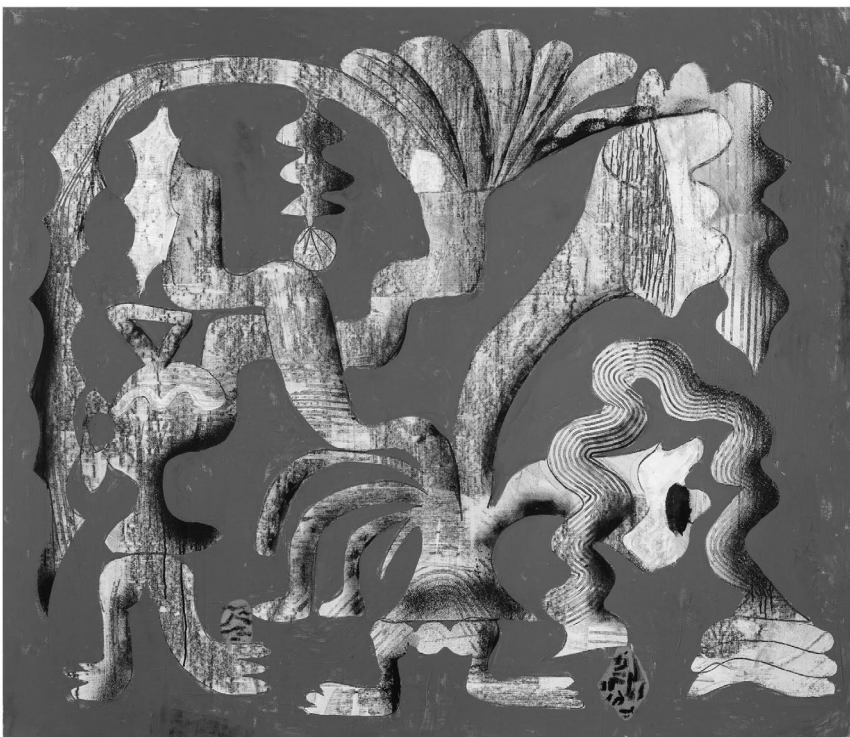
CSATÓ József:  
*Cool Down*, 2021, olaj, akril, tinta, vászon, 150,5×175 cm  
Fotó: Weber Áron  
A művész jóvoltából  
→





sivatagába,<sup>K</sup> majd kiúszhattunk *A boldogság szigeteire*, hogy Makai Mira hívogató kerámiaszörnyecskéinek és Tranker Kata csendes idoljainak társaságában töprengessünk az örökkévalóság kérdésein.<sup>L</sup> Horror Pista festett csempéit bámulva elmerenghattünk az ábrázolt lidércnyomások kacagtató mellékszálain,<sup>M</sup> aztán Gallov Péter vizuális iránymutatásainak megfelelően feltérképezhettük egy képzeletbeli harcos álmainak archaikus színhelyét.<sup>N</sup> Bekapcsolódhattunk Fridvalszki Márk pilleszékekben testet öltő, pseudofuturisztikus nosztalgiatripjeibe,<sup>O</sup> vagy játszópajtásokra lehattunk

Bozó Szabolcs óvodából szökött figurái között,<sup>P</sup> emberi mivoltunkat magunk mögött hagyva pedig vendégeskedhattunk Csató József mágikus arborétumában.<sup>Q</sup> E szubjektív kivonat ugyan csak töredéke a közelmúlt ez irányú művészeti kiállításainak, de már e néhány példából is érzékelhető, hogy a legkülönbözőbb esztétikai felvetések között cikázó képzelet új mintázatai magasabb hőfokon égve követelnek helyet maguknak.



- <sup>K</sup> *Püder Vol. 4 - Are you sure you want to reset?*, 2021. július 17. - augusztus 17., Torula Művészter, Győr. Kiállítók: Bagi Attila, Dér Adrienn, Kárándi Mónika, Rózsa Luca Sára.
- <sup>L</sup> *A boldogság szigetei - Best of Esterházy Art Award*, 2021. június 28. - augusztus 19., Collegium Hungaricum Berlin. Kiállítók: Csató József, Makai Mira Dalma, Nagy Imre, Nemes Márton, Puklus Péter, Tranker Kata. Kurátor: Vitus Weh.
- <sup>M</sup> *Year of the Rat*, Máriás István aka Horror Pista egyéni kiállítása, 2020. december 9. - 2021. január 10., David Kovats Gallery, London.
- <sup>N</sup> *LavaNest*, Gallov Péter egyéni kiállítása, 2021. június 10-27., PINCE, Budapest.
- <sup>O</sup> *Future Perfect - Befejezett jövő*, Fridvalszki Márk egyéni kiállítása, 2020. november 6. - 2021. május 29., Kortárs Művészeti Intézet - Dunaújváros. Kurátor: Zemlényi-Kovács Barnabás.
- <sup>P</sup> *The Explorer*, Bozó Szabolcs egyéni kiállítása, 2021. augusztus 26. - szeptember 25., Carl Kostyál, London
- <sup>Q</sup> *A szív törött csontjai*, Csató József egyéni kiállítása, 2021. április 14. - május 21., Deák Erika Galéria, Budapest.





Jakub CHOMA, Nina GALIĆ, KÁLLAI M. Kata,  
Dominik STYK, Marie VĀŘEKOVÁ és  
Michaela ŠVÉDOVÁ: *Please, Mind the Gap!*,  
2021, Műtő, Budapest  
Kurátor: Kókai Zsófia és Agg Lili  
Fotó: Ofner Gergely





# BEFRIENDING ENDLESS

35m<sup>2</sup> artist-run hallucináció

kapitalista Kelet-Európa

küzdelem Műtő szerelem

U10 artspace vágy VUNU

## A DIY-HÁLÓZATSZERVEZÉS MARGÓJÁRA

**E**z a szöveg egy előszó fordítása és finomabb átíratra, amelyben az *Alterum - artist-run network in the CEE region* című hálózati projektet és az azt záró kiadvány tartalmát próbálom meg felvezetni. Ez *Befriending Endless* címen jelenik meg, és azt a már több mint kétéves időszakot próbálja meg kaleidoszkóp módjára összefoglalni, amelyet az *Alterum*-mal (latin: a másik) töltöttünk. Először a budapesti Műtővel, nem sokkal később már belgrádi (U10 artspace), kassai (VUNU) és prágai (35m2) partnerekkel és barátokkal – nonprofit kisgalériákkal, attitűdökkel, közösségekkel és gyakorlatokkal Kelet-Európából –, valamint egy olyan DIY- (do it yourself) és önszerveződő kultúrával, amit hasonlóknak éreztünk saját mozgásunk olykor hektikus, de következetes irányjaihoz. A projekt alatt négy nemzetközi, fiatal, szerb, magyar, cseh és szlovák művészek és kurátorok munkáját bemutató kiállítás valósult meg idén júniusban. Ez a szöveg nem a kiállításokról szól, inkább mindarról, ami nem látszik. A pandémia miatt elmaradt közös utazásokról, a végtelenbe hajló ismerkedésről, közös munkánk kezdeti és központi kérdéséről – vagyis, hogy mit jelenthet tulajdonképpen egy kelet-európai artist-run, DIY-kultúra, illetve kultúrák.

Kelet-Európa elképzelése saját hallucinációink sokaságán keresztül alakítja és írja át magát újra és újra. Geopolitikai, földrajzi, virtuális és történeti fantáziákon keresztül habzik szét és sűrűsödik össze egy olyan fantom alakjában, akit mai, különleges tér-idő metszetünkben a sajátunknak hívunk. Ez az alak (és legyen most női karakter) folyamatos mutációban, kegyesen hullik a mélybe, s az állandó alakváltás pillanatában (becoming) rekedten, megállni képtelen kereszthistérikusan minden adandó alkalmat, ami további szédülést ígér. Elbűvölő és izgalmas – szóval ellenállhatatlannak tűnik a csábítás, hogy meghatározzuk, fixáljuk körvonalait. A valóságban ezek a körvonalak persze nem léteznek – hiszen (mint ahogy a barátokról általában) „nem lehet beszélni róla, csak vele”.<sup>A</sup> De hogyan lehet megszólítani egy olyan barátot, aki az érintéshez mindig túl távoli volt, mégis túl közeli, hogy egyáltalán láthatóvá váljon? Hogyan közelíthetnénk meg olyasvalakit, aki ilyen sűrű a képzeletvilágban, de a valós térben és időben nem több holografikus szellemnél? És (ami talán a legfontosabb): hogyan lehetne lehámozni az akadémizmus kemény rétegeit, hogyan szabadulhatnánk meg a meghatározás kényszerétől, hogy definiáljuk mindazt, amit látunk – és vele együtt magunkat is?



A saját, helyi működésünket (friendship-in-work) akaruk kiterjeszteni, méghozzá egy olyan csatorna felépítésével, amelyen keresztül megismerhetjük és összekapcsolhatjuk ezeket a kisgalériákat és a mögöttük álló szereplőket. Mondjuk úgy, hogy ki akartuk bővíteni a munkánkat és a barátságunkat, hogy elárasszuk vele az összes határt, ami valaha elválasztott minket. Az *Alterum* a Nemzetközi Visegrád Alap támogatásában megvalósuló együttműködési projekt, a realitás szintjén viszont sokkal inkább a barátkozás labirintusa – emberekkel, vízókkal, küzdelmekkel, kincsekkel és párhuzamos valóságokkal –, ahol hosszú időt töltöttünk együtt saját „szavaink és tetteink”<sup>B</sup> után kutatva. Vagyis a DIY-, artist-run vagy underground kultúrák hasonló és különböző, belső alapregisztereit keresve, amelyek együtt túlmutatnak Kelet-Európán (mint valamiféle hatalmas, mégis láthatatlan szellem elképzelésén), és amelyek talán képesek ténylegesen megközelíteni ezt az alakot – önmagukon keresztül.

Mindehhez természetes módon csatlakozott a *szerlem*, a *vágy*, a *küzdelem* és a *távolság* allegorikus alakja – mind túl ismerős karakterek, akik csendben, láthatatlanul követnek mindenkit, aki DIY-közösségekben él és dolgozik. Itt persze nem a nyilvánvaló, külső, centikben és kilométerekben mérhető távolságról beszélünk, hanem arról a hiányról, amely a mindnyájunkat folyamatosan hajtó motort égeti: „végtelen távolság, az az alapvető különbözőség,

<sup>A</sup> Maurice Blanchot: *Friendship*. Stanford University Press, 1997.

<sup>B</sup> „Our words and deeds” és *friendship-in-work*. Hannah Arendtől kölcsönzött fogalmak, amelyhez Celine Condorelli képzőművész és Johan Frederik Hartle filozófus nyúlnak vissza a barátságról folytatott beszélgetésükben. Celine Condorelli: *Too Close To See: Notes on Friendship. A conversation with Johan Frederik Hartle*. In Stine Hebert – Anne Szefer Karlsten (szerk.): *Self-Organised*, Open Editions, 2013.





amelynek alapján épp az válik relációvá, ami elválaszt.”<sup>C</sup> Ez a távolság pedig nemcsak határtalan, de belső is. Amely minden egyes cselekedettel, minden kiállítással és eseménnyel, minden ötlet felett érzett kis izgalommal egyre szélesebbre nyújt egy „tér és idő nélküli horpadást”,<sup>D</sup> a köztünk és minden elképzelésünk közt huzódó, folytonosan létrejövő, növekvő űrt és ürességet; s amely kedvesen, de kérdés nélkül húz egyenesen a saját mélységébe. És minél tágasabb, annál több szenvedéllyel tölt el. A távolság – a DIY-kultúra közös részecskéje – nyitja ki ezt az űrt, egy olyan helyet, ahol a szenvedély szabadon pattoghat előre-hátra. Ezzel együtt szerettünk volna végre együtt lenni, legalábbis a fizikai térben. Az *Alterumot* alkotó hálózati csomópontokon belül a távolság töredéke, a valaha olyan költői, közös molekula hirtelen fájdalmasan valóságossá vált.

Mind időbeli, mind alattomos vagy megdöbbenően tiszta idomító rendszerekhez képest kezdett állandó alakváltásba. Legyen az maga a Visegrád Alap, saját küzdelmünk az ellen, hogy szelídítsünk vagy megszelídítsenek vagy az év, amit a világválság szájába zárva töltöttünk – ami egyébként pont 2019 Valentin napja, az első és egyelőre az utolsó találkozásunk után ért el minket. Ahhoz képest, amit az elején elképzeltünk, (meg)barátkozásunk egyetlen stabil eleme – úgy tűnik –, a szerelem lett.

Az a fajta szeretet, amiről sokat beszél Elke Krasny. *Labour of love*, ahogy ő hívja, talán szerelemmunka. Tudatosan használok a magyar szerelem szót a szeretet helyett, hiszen ez az a szeretet, „amiből nem lehet megélni, de nem lehet élni nélküle”; viszont nem is pusztán fizetetlen munka, hiszen „részese a vágy, mondhatni egy egész vágygazdaság”.<sup>E</sup> A vágyal pedig kéz a kézben jár a küzdelem gazdasága. Krasny gondolatmenetében továbbmegy, és állítja, hogy ezeket a felgyorsult neoliberális kapitalizmus által már elnyelt fogalmakat vissza kell és lehet foglalni, újra

↑  
BALÁZS Nikolett, Tomas BRYSCJN, Kanrec SAKUL,  
Tamara SPALAJKOVIC: *Floues and Monsters*, 2021,  
Východoslovenská galéria, Kassa  
Kurátor: Nikolas Bernáth  
Fotó: Tibor Czito

lehet fogalmazni, hogy kollektív szervezeti modellek építőköveiként használhatjuk őket.

Ez a vágy már nem érzélem, de még nem gondolat, sokkal inkább egy vendég, aki egyébként fegyvertelenné, sőt meztelenné tesz minket a kapitalista gazdasági normák golyózápóra előtt. De közben pontosan ez a vendég vonz a szakadék felé, soha nem nyugvó székülésben töltött, végtelen (meg)barátkozásba, amely folyton (meg)közelít és elképzelhetetlenné teszi a lezárás vagy lezárttság bármilyen formáját vendéglátói számára. Hogy ezt a vendéget (vagy bármelyiket) hívta-e egyáltalán bárki, abban nem vagyok biztos. Mindenesetre, míg az önszerveződő, DIY-kulturális aktivitásokat a status quo megváltoztatásának, s az üresség feltöltésének preconcepciója felől szokás megközelíteni, ennek épp az ellentéte igaz. A vágy itt – ebben a tágas közösségben, amelyet talán tényleg az otthonunknak tudhatunk – valójában nem más, mint a másik létezésének vágya. Hiszen ez „egy függőség vagy történés nélküli viszony, amelybe mégis beleomlik az élet minden egyszerűsége.”<sup>F</sup> Küzdelem a másik másságával és másságáért, vendéglátónkért és vendégünkért, akit olyan nyilvánvalóan ismerünk, mégsem tudjuk és alighanem soha nem fogjuk tudni a nevén nevezni.

<sup>C</sup> Maurice Blanchot, uo.

<sup>D</sup> Uo.

<sup>E</sup> Natalia Yeromenko: *Interview with Elke Krasny - Labour of Love*. KAJET digital.

<sup>F</sup> Maurice Blanchot, uo.

# A KATASZTRÓFA IDEJE

9/11 Damien Hirst

hajótörött

hétköznapi tapasztalat

lángoszlop sérülés

töréletesztábu

törvényszegés

Trump tweet

## KERESZTESI BOTOND ÉS LÁZÁR KRISTÓF

Julian Barnes arra jut Théodore Géricault *Me-dúza tutaja* című festményének elemzése kapcsán, hogy meg kell békülnünk a katasztrófák *szükségszerű* mivoltával, mégpedig azért, mert a katasztrófák célja az, hogy művészet szülessen belőlük.<sup>A</sup> Vagyis az elkészült festmény legitimálja azt a törvényszegést, amely kiváltó okaként szolgált. Törvényszegést, mert olyannyira hétköznapi normaként tekintünk arra, hogy a hajók nem süllyednek el, hogy amikor ez mégis megtörténik, azt kollektív társadalmi megrázkódtatásként éljük meg – hiszen a katasztrófa tulajdonképpen szociológiai ernyőfogalom. Felelősöket keresünk, akiket törvény elé lehet állítani és meg lehet büntetni, hogy mihamarabb visszatérhessünk szokott életünkhöz (a katasztrófakezelés céljának ugyanis a restaurációt tartják)<sup>B</sup> – a törvény létre csak akkor derül fény, mikor a büntetést kiszabták, a korbácsütések hagyta hegekből lehet az elkövetett bűnre következtetni, ahogy azt Deleuze gondolta.<sup>C</sup>

Az is törvényszerűnek tűnik, hogy a veszteség feldolgozásának a művészetet keresztül kell megtörténnie, legalábbis erre utal az, hogy már a világirodalom első remeke is Trója pusztulását örökíti meg. A bűnös Trója azért áll ostrom alatt, mert törvényszegést követett el: a királyfi elrabolta egy görög feleségét. Barnes a senecai *consolatio*kra emlékeztető vigasztalása természetesen csak egy a katasztrófával és az azzal járó veszteségérzéssel való szembenézés lehetséges módjai közül. Ez a felfogás azonban magában hordozza azt az érdekes készletet, hogy rögtön ki is fordítsuk: ha a katasztrófa utólag úgyis értelmet talál a művészetben, akkor a művészetet mint világitó lángoszlopot szem előtt tartva morálisan igazolható módon előidézhető-e egy katasztrófa? Hátrafordulásával feláldozhatja-e Orpheusz Eurüdiké életét, hogy az asszony árnyában az éjszaka középpontját, az abszencia lényegét megpillantva megírja A Dalt, a majakovszkiji Verset, ami szükségszerűen magában foglalja és megérti a mindenséget, ezzel teljesítve be a művészetet és az emberi sorsot?<sup>D</sup> Felgyújthatja-e Nero Rómát, ha tudja tudja, hogy az égő város látványa egy, az Iliásznál is nagyobb művet fog inspirálni benne, és a mű azon nyomban meggyógyítja majd a kollektív lelki sebeket, ahogy azt Robert Graves regényének Nerója teszi? Dönthet-e úgy Nero, hogy inkább költő, mint császár, ahogy Kosztolányi Dezső Nerója, nem törődve a következményekkel?

Akár ez a gondolatmenet is lejátszódhatott volna Damien Hirst fejében, mikor a kanti etikát figyelmen

kívül hagyva és az arányokat némileg eltolva azt nyilatkozta 2002-ben, hogy az aktuálisan legfrissebb amerikai gyászeseemény, a 9/11 értelmezhető műalkotás-ként.<sup>E</sup> Nem a róla készült műalkotások, hanem maga az esemény, mintha csak egy művészi szándékkal létrehozott happening lett volna: a híradások látványvilága oly módon kondicionálta vizualitásunkat, amelyre addig alig volt példa. A repülőgépek ártalmatlan formája véglegesen fegyverré vált. Az erőszaknak új szimbóluma született, a World Trade Center után nem lehet ikertornyot építeni. Ez persze nem egyedülálló jelenség, a művészettörténetben akadnak ilyen szimbolikus katasztrófák, amelyeket időnként újra és újra meg lehet tölteni egyedi jelentéssel. Barnes ezt úgy értené, hogy a múlt és jelen katasztrófái egymásban találják meg értelmüket (ahogy Hans Blumenberg is az önmegértés eszközeinek tekinti a metaforatörténet tipológiáját a *Hajótörés nézővel* című könyvében),<sup>F</sup> ezáltal pedig elviselhetővé válnak. Adornói fogalmak alapján ez az optimizmus barbárság: Barnes épp csak azt nem mondja, hogy a katasztróféért élünk, és nem annak ellenében.<sup>G</sup>

Lázár Kristóf balatoni nyaralása közben próbálta feldolgozni a *Hableány* elsüllyedésének híret – a tipikus vízparti látvány vizuális rímévé vált Géricault festményére, az alkotási folyamat posztmodern párbeszéd lett a klasszikus művészettörténettel. A katasztrófák egymásra csúsztak, összeolvadtak, egyetlen szimbólummá váltak, melyben az ember küzd hiábavalóan a természettel. Lázár *Hajótörés-jelenetén* (2019–2020), akárcsak Géricault-én, nem csak egyetlen tragédia szerepel; pontosabban a címadó tragédia már bekövetkezett, a hajó elsüllyedt, és a hajótöröt-

<sup>A</sup> Julian Barnes: *A világ története 10 és 1/2 fejezetben*. Ford. Feig András, Ulpius, Budapest, 2002, 160.

<sup>B</sup> Isak Winkler Holm: The Cultural Analysis of Disaster. In Carsten Meiner és Kristin Veel (szerk.): *The Cultural Life of Catastrophes and Crises*, De Gruyter, Berlin/Boston, 2012, 15–32, 23.

<sup>C</sup> Gilles Deleuze: Az irodalmi gép. In uő. *Proust*, ford. John Éva, Atlantisz, Budapest, 2002, 101–182, 132.

<sup>D</sup> Maurice Blanchot: Orpheusz pillantása. In uő. *Az irodalmi tér*, ford. Németh Marcell, Horváth Györgyi, Lőrinszky Ildikó, Kijárat, Budapest, 2005, 140–144.

<sup>E</sup> Emmanouil Aretoulakis: *Aesthetic Appreciation, Ethics, and 9/11*. <https://contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=510>.

<sup>F</sup> Hans Blumenberg: *Hajótörés nézővel*. Ford. Király Edit, Atlantisz, 2006, 307.

<sup>G</sup> Anna-Verena Nosthoff: *Barbarism: Notes on the Thought of Theodor W. Adorno*. <https://criticallegalthinking.com/2014/10/15/barbarism-notes-thought-theodor-w-adorno/>





tek tutaja (vízibiciklije) újabb tragédiáknak ad ott-hont. Géricault festménye a természet emberi élettel szembeni közömbösségének illusztrációjaként vált híressé, Lázár képén minden alak mindennel szemben közömbös – egymással, a helyzettel, a környezettel. Az interakció lehetősége, egymás megmentése vagy legalább vigasztalása fel sem merül: az alakok egymástól mértani pontossággal kiszámított távolságban helyezkednek el, és mind elmerülnek a maguk világában, míg a halál egyre közelebb kerül, akárcsak Philip K. Dick karaktereinél *A halál útvesztőjében*. Hiába alkotnak csoportot, közösséggé nem válhatnak, nem képesek érdeklődést mutatni egymás iránt.

Társaik sorsával láthatóan nem törődnek: a központi helyet elfoglaló, Donald Trumpra emlékeztető testépítő nem használja arra kirakatizmait, hogy kihúzza a vízből a Titanic elsüllyedése után még mindig céltalanul hánykolódó Leonardo DiCapriót. Nem is volna értelme, hogy ezt megpróbálja, hiszen James Cameron kijelentette, hogy nem számít, Jack elért-e volna Rose mellett a lélekvesztőn vagy sem, mert a forgatókönyv szerint meg kellett halnia.<sup>H</sup> Művészeti döntés, hogy nem élheti túl a katasztrófát. Ez a predestináltság jelenik meg a kormányt szorongató töréstartóbubában is: arra van rendelve, hogy elpusztuljon, ez a szerepe, ahogy Barnes mondta, a katasztrófának be kell következnie. Az alakok „em-

berszerűtlensége” hozzájárulhat ehhez a távolságtartáshoz – még Lázár csúszásnak induló önportréja is csak alig emlékeztet egy realiztikus emberalakra, ami megmagyarázhatja a gyanakvós légkörét. Egyik figura sem lehet biztos abban, hogy a többi az ő fajtájához tartozik, vagy hogy egyáltalán valós-e, ami elég ok arra, hogy ne siessenek egymás segítségére, ahogy *A dolog* (1982) című film szereplői sem.

Külső segítség nincs, a fehér vitorlás bizonyára távolodik, ugyanúgy, ahogy Barnes szerint Géricault képén az *Argus*, nem hoz magával galambként reményt a szárazföldről, és ezt tudja a fejest ugró alak is. A reménytelenséget az autókereskedések parkolójából ismert integető lufiember közli a nézővel, ami a segítségért kiáltó figura helyén áll, a jelzés metaképeként – tudjuk, hogy valamiért figyelniük kell rá, de nem világos, hogy miért, mert annak közlésére már nem ké-

<sup>H</sup> Rebecca Keegan: *James Cameron on Titanic's Legacy and the Impact of a Fox Studio Sale*. <https://www.vanityfair.com/hollywood/2017/11/james-cameron-titanic-20th-anniversary-avatar-terminator-fox-studios-sale>.

↑  
LÁZÁR Kristóf: *Hajótérés-jelenet*, 2019-2020,  
olaj, vászon, 280×370 cm  
A művész jóvoltából

pes: nem mutat túl önmagán. A kép bizonytalanságba merül – nem tudni, hogy a felhők gyűlnek vagy oszlanak, hogy a nehezen túl vannak-e már, vagy csak még most jön, miközben az alakok közötti távolság egyre feszítőbbé válik, ahogy körbejár a néző tekintete. A kép fércműként tűnik fel, részei kapcsolatok híján esetlegesek, egy albumban egymás mellé ragasztott matricák. A katasztrófának be kell következnie, de arra nincs magyarázat, hogy miért éppen velük történik mindez – elveszett a hajó menetlevele. Inverz Noé bárkája: különös teremtmények gyűjteménye, mely a pusztulás felé tart kormányos nélkül. Nem tudni, mi idézte elő az özönvizet, ki válogatta össze éppen őket, vagy hogy bekövetkezik-e az óhajtott megtisztulás, ha odavesznek.

Az alakok nem törődnek egymás sorsával, de a magukéval sem – a megnyitott csap mint a tengerszint-emelkedés szimbóluma szemrehányóan tekint mindazokra, akik meg sem próbálják elzárni. A víz képzete összeköti a katasztrófákat: a hajótörést a fulladással, a klímaváltozást a közönnnyel, a vízszint-emelkedést az eltűnéssel. Innen nézve felmerül a kérdés: tényleg elkerülhetetlen a katasztrófa? Parttalan vád fogalmazódik meg, a törvény bűnöst keres, a kép átpolitizálódik, és a tekintetünk visszatér Trump és DiCaprio alakjához. DiCaprio új szerepben jelenik meg, ezúttal már nem a *Titanic* Jackje, hanem egy demokrata klímaaktivista, akinek hátat fordít az erejét fitogtató republikánus karhatalom. Nem hoz megnyugvást ez az új felismerés, hiába ismerjük jobban ezt a két arcot a médiából, mint a sajátunkat, mert egy újfajta patthelyzettel fenyeget: a kapitalizmus áll szemben önmagával. A hollywoodi gép termelése és befolyásoló ereje kell megküzdjön a gazdaságot minden más fölé helyező politikai berendezkedéssel – a harc nem emberi léptékű, monumentális, mint a kép méretei, és nem tudni, kinek kell szurkolni. A mecses állásáról csak a (közösségi) médiából értesülünk, mint a festők a *Medúzáról* és a *Hableányról*, a valódi katasztrófa a látókörünkön kívül történik, mintha ezzel megóvnának minket, és csak akkor szerzünk róla tudomást, mikor már jóvátehetetlenül bekövetkezett: valaki majd tweetel róla, kétszáznyolcvan karakternyi végítélet. A néző a csúszda tetejére kuporodik, a festő önarcképe mellé, nyugtalanul tekint körbe, annak tudatában, hogy csak lefelé visz az út.

Keresztesi Botond, Lázár Kristófhoz hasonlóan, egy korábbi és művészetileg már feldolgozott tragédiához fordul, mikor saját korának katasztrófájáról akar beszélni az *Echo* (2019) című festményen. Anynyira régi tragédiához, hogy nemcsak a festő alkalmazza ókori ismereteit a kép elkészítése közben, de nézője is erre kényszerül, ha kontextusba akarja helyezni annak elemeit, melyek egyébként esetlegesnek tűnnének. A fül, a fülhallgató és a szoborszerű fiú nem áll össze egységes jelentéssé a Laokoón-csoport ismerete nélkül, sőt a festmény olyasmit is tud, amit a szoborcsoport nem: ezüstös hullámaiban Vergilius leírása jelenik meg, Laokoón fiait nem egyszerű kígyók, hanem *tengeri kígyók* szorongatják. Miért fontos ez? A rövid és elegáns, majdhogynem divatos válasz az, hogy a klímakatasztrófa eredményeként megemelkedett tengerszintek miatt az emberek fizikailag fuldokolnak, segélykérésük azonban süket fülekre talál.

Ennél a kortárs művészettől szinte már elvárt klímapolitikai szerepvállalásnál érdekesebb, hogy hogyan közvetíti üzenetét.

Keresztesi ugyanis úgy dönt, hogy fotómontázszerűen hosszabbítja meg a szobor (egyébként letört) karját fülhallgatóvá. Az alkotási folyamat felől nézve ezt talán Zolnay „átváltoztatóképesség”<sup>I</sup> fogalmával lehetne leírni: az ősember észrevesz az anyagban egy ismerős formát, és az anyag többi részét úgy faragja hozzá, hogy az a forma a kész tárgyban elnyerje jelentését. Az így kapott tárgy tehát misztikusan mindig is az volt, ami lett, az anyag hordozta célját – hogy művészet legyen: ahogy Michelangelo vallotta, a szobor már eleve benne van a márványban, ő csak a felesleget faragja le, hogy felszínre kerüljön. Valami Zolnay elképzeléséhez hasonlóan tesz Keresztesi is, ha a Laokoón-csoportot tekintjük anyagának és a fülhallgató hozzáadását faragásának. Ebben az átváltoztatásban fontos szerepet kap a szobor töröttsége, hiszen a karnál nem behelyettesítés, hanem pótlás történik. Vagyis Keresztesi tekintete a kép elkészítésekor a márvány repedésein függ, szemében a szoborcsoport legfontosabb esztétikai tulajdonságává annak töröttsége válik, ezzel megelőlegezve valamiféle romesztétikát, amit Hartman Böhme Stendhalnál vél felfedezni a Colosseum leírása kapcsán.<sup>J</sup>

Ez pont az ellentéte annak, amit Nánay Bence javasol: hogy a műalkotások szemlélése közben próbáljunk elvonatkoztatni mindattól, ami nem az alkotó szándéka szerint került rájuk, és példaként éppen egy a kortól megrepedezett festményt hoz.<sup>K</sup> Nánay ezzel azt próbálja mondani, hogy a műalkotások azon tulajdonságaira érdemes koncentrálni, amelyek hozzáadnak az esztétikai élményhez, de ezzel nem számolja fel a félreértést, amelyet ő maga generált, ugyanis figyelmen kívül hagyja azt, hogy gyakran a művészettörténet legrégibbi és leghíresebb alkotásai által nyújtott esztétikai élménynek szerves része töredezettségük. Tehát amikor az egyszerű néző megpillantja a Laokoón-csoportot, egyszerűen érzékeli annak szépségét, másrészt annak korát a hányadtatással töltött századok során letört végtagok hiányában, és e kettő ötvözete adja ki azt a megrendítő érzést, ami miatt nem tudjuk elfelejteni. A nemzetközi muzeológia régóta tisztában van azzal, hogy a nagyközönség könnyebben érzékeli egy antik műtárgy korát és így jelentőségét a sérüléseivel szembeesülve, mintha csak egy magyarító táblán látna egy teljesen restaurált darab mellett – ezért váltotta fel az utóbbi évtizedben a német és osztrák múzeumokban a freskókra, mozaikokra és domborművekre való rávetítés a Magyarországon még mindig általános gipszszel való kitöltést. Ez lehetővé teszi a nézőnek, hogy egyszerre lássa az alkotást annak teljes pompájában és az időtől meggyötörve, kijátszva egymással szemben a virtualitást és a jelenlevőséget – így tehát a múlt virtuális valósággá válik.

<sup>I</sup> Zolnay Vilmos: Véletlen és műalkotás. In uő. *A művészetek eredete*, Magvető, Budapest, 1983, 20-25, 23.

<sup>J</sup> Hartman Böhme: A romok esztétikája. Ford. Verebics Éva Petra, *Ókor*, 2016/4, 79-86, 79.

<sup>K</sup> Nánay Bence: Aesthetically Relevant Properties. In uő. *Aesthetics as Philosophy of Perception*, Oxford University, Oxford, 2016, 65-90, 66-67.



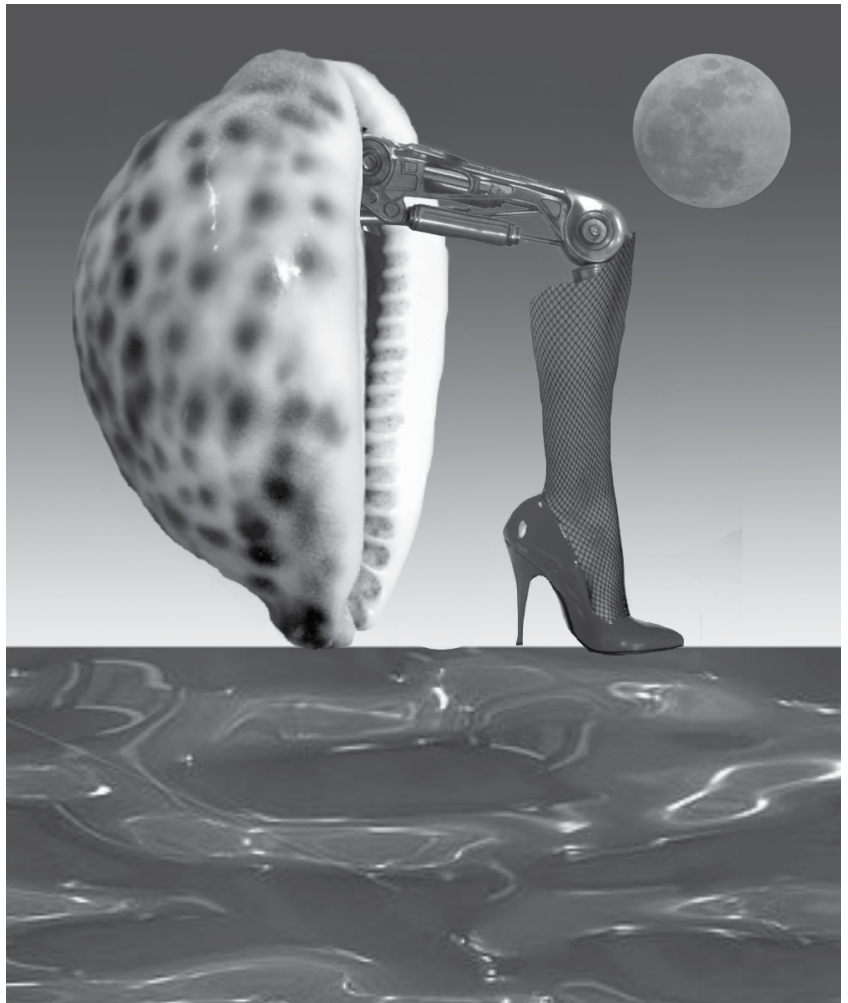


↑  
LÁZÁR Kristóf: *Vénusz születése*, 2017,  
olaj, vászon, 160×110 cm  
A művész jóvoltából

De mit lát Keresztesi nézője a szoborban, a fülben és a fülhallgatóban? Elsőre talán a montázsszerűen elsimított átmenetből fakadó feszültséget: az ordítóan régi és új olyan formai könnyedséggel fakad egymásból, mintha nem lehetne másképp, a múlt nemcsak virtuálisan, de teljességében is jelen van. Vagyis Keresztesi elfedi a szobron lévő törést (muzeológiai értelemben teljesen restaurálja, gipsszel kitölti), ezzel azt a benyomást keltve, hogy múlt és jelen között olyan híd van, amelyen mindkét irányból át lehet kelni. Ez az elképzelés jelenik meg abban a tendenciában, amely szerint Keresztesi „szimbólumok vizsgálatán keresztül értelmezi a múlt narratíváit, amelyekkel a jelent próbálja leírni”, ahogyan Soós Andrea fogalmazott. A történelem egy összeszerelési útmutató a jelenhez. Keresztesi maga is gyakran elmondja, hogy érdeklődésének két fő csapásiránya van, az egyik a klasszikus művészettörténet, a másik a műanyaggal, fémmel való játék,<sup>L</sup> az anyag határainak és funkcióinak feszegetése (a technikáig, technológiáig elmenően), így érthető, hogy képein ezeket az elemeket olvasztja álomszerűen össze.

A kép előterének három fő eleme (fül, fülhallgató, szobor) világosan összetartozik, de az nem egyértelmű, hogy a szobron inkább a fiút vagy a kígyót kell nézni, hogy a kapcsolódást felfedezzük. Az egyszerűbb, képi válasz az, hogy a kígyót. Ez azt feltételezi, hogy Keresztesi tekintete a kígyó emberi testre csavarodásában és a fülhallgató vezetékének összegabalyodásában fedezett fel hasonlóságot: vagyis egy látvány és egy hétköznapi tapasztalat találkozásáról van szó. A bonyolultabb, irodalmi válasz az, hogy a fiút. Ez a válasz Winckelmann és Lessing vitájának tükrében szemléli a képet,<sup>M</sup> középpontjában a sóhajtásra nyitott száj és az azon kiszökő hang áll, ahogy az *Echo* cím is sugallja. Ha a hangot tekintjük összekötő elemnek a fülhallgató és a fiú között, és ezzel megerősítjük a kép és a Laokoón-csoport közötti kapcsolatot, akkor a klímakatasztrófa-jelentés két további árnyalattal bővül. Egyrészt megfogalmazódik egy vád: a világ szándékosan dugaszolja be a fülét, hogy ne hallja a segélykiáltásokat, így fordulva el azoktól, akik a legnagyobb veszélynek vannak kitéve – a testépítő Trump nem fordul a fuldokló Jack felé. Másrészt felhívja a figyelmet egy szomorú részletre: a képen nem Laokoón, hanem a fia szerepel, aki apja tettéért bűnhődik, vagyis a klímaváltozás valódi következményeit nem azok szenvedik el, akik okozzák, hanem az őket követő generáció. A faló veszélyeire való figyelmeztetés miatt a Laokoónra és fiaira támadó tengeri kígyók olyanok, mint Lázár integető lufiembere – önmagán túl nem mutató jelzés, amelyet a trójaiak félreértének, azt gondolva, hogy Laokoón nem igazmondásáért, hanem hazugságáért bűnhődik.

A 20. század első felében úgy gondolták, hogy az ismert világ végét szükségszerűen a tűz vagy a jég hozza majd el, a sztoikus ekpürózis képét idézve meg, ahogy az kitűnik Robert Frost *Fire and Ice* című verséből is, a hollywoodi filmgyár pedig a mai napig pénzt tud csinálni ebből a különböző katasztrófafilmekkel. A világ születését is ezekből az elemekből eredeztetették, ennyi maradt meg a preszokratikus természetfilozófiából. A kortárs *posthistoire*-elméletek összeolvasztották ezt a két elemet, a történelem utáni, vég



nélküli, de nem végtelen időben (ami logikus módon az idő lineáris folyásának megszűnésekor kezdődik, mivel a történelem már nem tart semmi felé, hegeli értelemben befejezte és felszámolta önmagát),<sup>N</sup> jégsivatagról beszélnek, mely a Föld romjaként jelenik meg. A Föld, mint rom, lecsupaszított csontváz, egyidős a legrégebbi teremtés és özönvíz mítoszokkal: Ovidius hexameterben örökíti meg Themis Deucalionnak és Pyrrhának szánt talányát. Ebben a légkörben felértékelődik az életadó víz, a katasztrófa peremén állva az emberiség maga mögé tekint, saját és a lét kezdeteit kutatja – így születik meg Lázár és Keresztesi Vénusza (*Vénusz születése*, 2017, *The Birth of Venus*, 2020), a termékenység és szépség szimbóluma: a női teremtőerő a hidrofeminizmus szellemében emelkedik ki a még megmaradt, zavaros vízből.<sup>O</sup>

Az már első pillantásra is egyértelmű, hogy mindkét kép Botticelli előtt tiszteleg, de az nem, hogy miért éppen így. A művészetet történetként tapasztalják, mely hurkot alkot, önmagára hajlik – a múlt darab-

↑  
KERESZTESI  
Botond: *Vénusz születése*, 2020, digitális szkeccs  
A művész jövőtából

<sup>L</sup> Antwan Horfee – Keresztesi Botond: *Interjú*. <http://botondkeresztesi.com/works/lol-lungsoflilies/>.

<sup>M</sup> Victor Anthony Rudowski: *Lessing Contra Winckelmann*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 44/3 (1986), 235–243, 235.

<sup>N</sup> Francis Fukuyama: *A történelem vége és az utolsó ember*. Ford. Somogyi Pál László, M. Nagy Miklós, Európa, Budapest, 1994, 6.

<sup>O</sup> Astrida Neimanis: *Hydrofeminism: Or, On Becoming a Body of Water*. In Henriette Gunkel, Chrysanthi Nigianni, Fanny Söderback (szerk.): *Undutiful Daughters: Mobilizing Future Concepts, Bodies and Subjectivities in Feminist Thought and Practice*, Palgrave Macmillan, New York, 2012, 96–115, 102.





↑  
**KERESZTESI**  
 Botond:  
*Echo of the*  
*Universe (Jurassic*  
*Park Genetics)*,  
 2019, akril,  
 airbrush, vászon,  
 120x120 cm  
 Fotó: Biró Dávid  
 A művész  
 jóvoltából

káiból megpróbálják rekonstruálni egy még régebbi múlt darabját, mintha archeológusok volnának, ehhez bármit és mindent felhasználnak, amihez hozzáférnek. Lázár a lomokat választja, a padlást, a pincét, a szuterént, a garázst tekinti otthonának, azokat a tereteket, ahol a feleslegessé vált tárgyak megpihennek, és az idő kicsit másképp múlik körülöttük. Tekintetét a posztmodern vezeti, mely az avantgárd utáni egyetlen lehetséges gesztusként megpróbál rendet tenni a világban a felhalmozott anyagból új kombinációkat alkotva. A kidobásra szánt gyerekmédenca új célt talál, művészetté válik, mintha ezzel igazolná a tömeggyártás szükségességét úgy, ahogy Barnes igazolja ezzel az érveléssel a katasztrófát. Keresztesi a vizualitásunkat kondicionáló látványokat házasít össze a legkülönbözőbb évtizedekből; a 80-as, 90-es évek videójátéka-

inak esztétikája ad keretet a 40-es évek pin-up girljei és az 50-es évek noirjai által inspirált női lábnak, a mai napig futó *Terminátor* széria robotikus combjának. Mintha arra kérdezne rá, hogy mikor töltődött fel szexualitással ez a látvány, vagy hogy mikor fog kikopni belőle. A popkultúra azon jelenségeit keresi, amelyek megmagyarázhatják, hogy miért látunk úgy, ahogy. Miért látjuk fegyvernek a repülőt? - tenné fel a kérdést Damien Hirst.

A képekre ránézve nem tudnánk megmondani, hogy hányat írunk - ezzel mindketten olyan teret teremtenek, amelynek nem igazán van ideje: az idő feltorlódik, összegyűrdök, vízként hullámszik körülöttünk, és igenis kétszer lépünk ugyanabba a héralteitoszi folyóba, minden egyszerre és semmikor sem történik. Lázár a generációk alatt felhalmozott kaca-

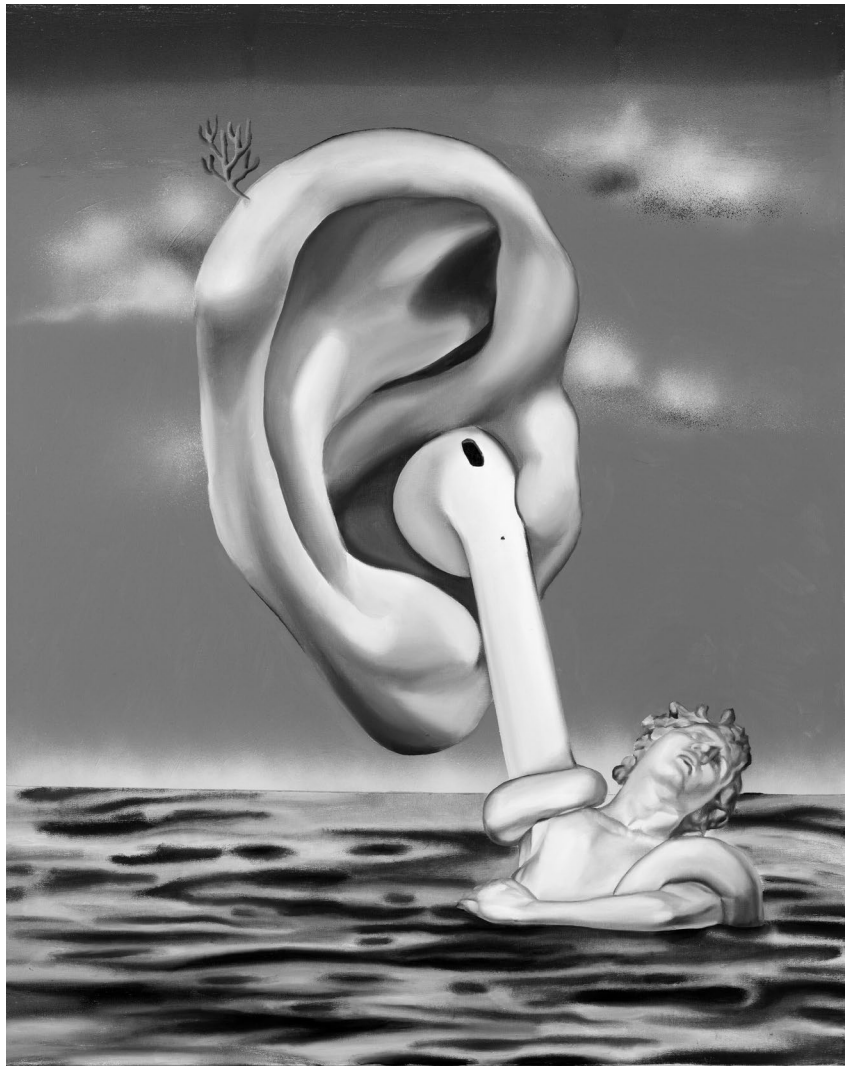


tokkal rétegi egymásra az időt, Keresztesi különböző évtizedek megidézésével, s mindketten nosztalgiznak („nincs más előre, mint hátra”),<sup>P</sup> míg a képek gondos gyűjtögetéssel létrehozott archívumokká nem válnak. Dokumentálni próbálnak valamit, amiben mintha valamiféle jövőre vonatkozó, homályos jóslat fogalmazódna meg, különösen Keresztesi esetében, akinek a képei első ránézésre futurisztikus hatást keltenek. Ez azonban csak az első benyomás: a kiborgszerű robotcomb nem előre mutat, hanem hátrafelé, arra, hogy hogyan képzelte el a 80-as évek a gépesedő jövőt,<sup>Q</sup> amiben mi már benne élünk. Mint egy epilogikus társadalom tagjai, számot vetnek múltjukkal. Múltjuk, festők lévén, a művészettörténet, melynek alkotásai egy síkon hevernek, a pusztában kiterítve, közöttük kedvükre válogathatnak szimbólumok után kutatva – és ez a legtöbb, amit tehetnek, mert már minden ábrázolva lett, a szemünk elfáradt a folyamatos benyomásoktól, nincsenek szűz területek, csupán kirakósdarabok, melyekből megpróbálhatnak korábban még nem látott kombinációkat alkotni.

Ahol Keresztesi montázsszerűen hidat épít múlt és jelen között a kar és a fülhallgató, a hús és a gép összeolvasztásával, muzeológiai értelemben gipsszel tölti ki a repedést, ott Lázár pusztán rávetíti a teljesség látszatát a töredékekre – a különálló alakokra, a különálló tárgyakra. Ha Lázár *Vénusza* installáció volna, a térbeli kagylómedencére és a beleállított próbababára vetítené rá egy projektor Botticelli képét, ahogy egy német vagy osztrák múzeum rávetítene egy törött domborműre. Ez a kollázs, mely egyszerre mutatja fel a teljesség lehetőségét és a széttörtség véglegességét, azt sugallja, hogy az idő különböző pontjairól származó tárgyakat ugyan egymás mellé rakhatjuk, de azok nem fognak újra összeforrni. A valósként, de nem jelenlevőként felfogott virtualitás képzete megremeg, amikor a virtuális múlt ennyire elmúltként jelenik meg. Lázár még Keresztesinél is pesszimistább: még a szemünket sem próbálja meg becsapni azzal, hogy egységet teremt a képen, mint egy miniatűr világban.

Hogy a művészettörténetet múltjuknak tekintik, megváltoztatja azt, ahogyan látnak: a világot mindketten archívumként, tudástárként tapasztalják, melyben láncreakció-szerűen idéződnek fel (gyakran képi) emlékek. Amikor Lázár tekintete a lomtalanításra váró gyerekmedencére esik, az a jelenség következik be, amit Wollheim „*seeing-innek*” nevez<sup>R</sup> – vagyis a medence nem önmagát jelenti, hanem Botticelli képét reprezentálja, a festő *benne látja* a festményt, és a tárgy hiánya mentén kiegészíti egy próbababa alsó felével, mint Zolnay őskori művésze a kőfaragványt, ahogy Keresztesi megtoldja Laokoón fiának hiányzó karját. Ez is egy posztmodern gesztus: Lázár úgy rendezi a szétszóródott darabokat, hogy azok ismét értelmet nyerjenek, hogy a katasztrófából művészet legyen.

A képek valódi katasztrófája nem az, hogy nincs már új, hanem az, hogy az is széthullott, ami volt. A világ minden értelemben töredezettként adott a számukra: egyszerre rom és megismerhetetlen. Archíválásuk csak az ismert rögzítéséből áll, a katasztrófát követő böhmei romesztétika, ami leltárt vezet mindarról, amit a természet meghagyott nekik. A művészet *vestigiumait* követik,<sup>S</sup> annak nyomaiból próbálják hiábavalóan értelmezni jelenüket, ahogy azt



Keresztesi be is vallja. A jelek azonban egységesíthetetlenek, az így megtalált nyomok nem alkotnak szerves csoportot, matricaként állnak egymás mellett az albumban, mint Lázár hajótörésének alakjai. Maguk az alakok sem egészek, össze vannak foltozva, ezért nem is veheti őket körül az a megnyugtató aura, ami Rodin önjogú torzóit – Lázár fél *Vénusza* nem emlékeztet minket a kartalan milói *Vénuszra*, hiába közös bennük a részlegesség. Lázár és Keresztesi csak egy fél *Vénuszt* ad nekünk, ráadásul a váratlanabb felét, Botticelli *Vénuszának* békés arckifejezését elrejtik előlünk. Nincs, és nem is lehet arca, mert az arc az azonosíthatóság, a felismerhetőség, az identitás kifejeződése.

A két festő látványokat gyűjt, de világos, hogy eközben olyan külső jeleket keresnek, amelyek a belsőre utalnak. A személyes múltjuknak tekintett művészettörténetből az őket formáló hatásokat próbálják kiolvasni, mintha a gyerekkorukról mesélnének egy terapeutának. Lázár megsokszorozott önportréin

↑  
KERESZTESI  
Botond: *Echo*,  
2019, akril, spray,  
olaj, vászon,  
80×100 cm  
Fotó: Biró Dávid  
A művész  
jövótábló

<sup>P</sup> Simon Reynolds: *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. Faber & Faber, New York, 2011, 24.

<sup>Q</sup> Franco Berardi: *After the Future*. Ford. Arianna Bove, Melinda Cooper, Erik Empson, Enrico, Guiseppina Mecchia, Tiziana Terranova, AK Press, Chico, 2011, 18.

<sup>R</sup> Alberto Voltolini: Twofoldness and Three-Layeredness in Pictorial Representation. *The Central European Journal of Aesthetics*, 11/1 (2018), 89–111, 99.

<sup>S</sup> Jean-Luc Nancy: Ami a művészetből megmarad. In Házás Nikoletta (szerk.): *Változó művészetfogalmak: kortárs frankofón művészet*, ford. Házás Nikoletta, Kijárat, Budapest, 2001, 21–37, 33.





↑  
**LÁZÁR Kristóf:**  
*Nárcisz és Ekhó,*  
 2018, olaj, vászon,  
 200×250 cm  
 A művész  
 jóvoltából

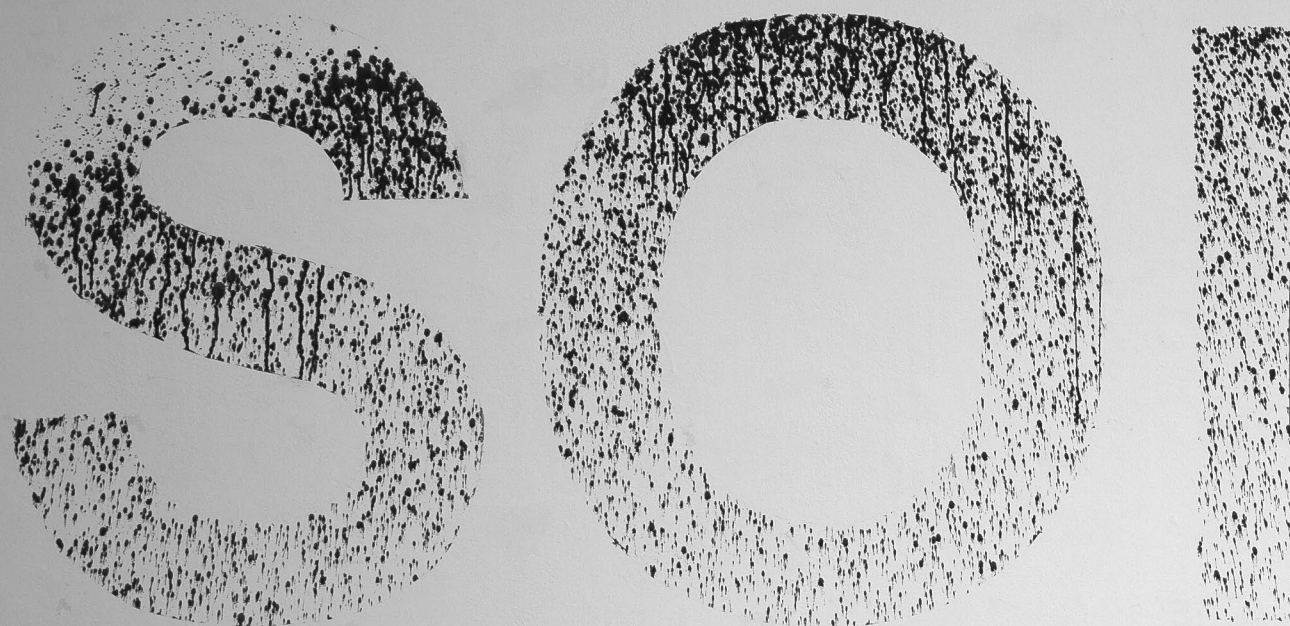
szembenéz végtelen számú belső szubjektumaival (*Nárcisz és Ekhó*, 2018); fel sem merül az az illúzió, hogy tudná, ki ő, sőt megbizonyosodhatunk róla, hogy minden percben véletlenszerűen választja ki saját énjét, ahogy Deleuze elképzelt értelmezője. Nincs személyes igazsága, mert ő is csak egy szilánk a töredezt és megismerhetetlen világban, objektivitás egyedül a műalkotásban létezhet – nem tudni, hogy ki ő, de annyi bizonyos, hogy létezik a kép, és a kép biztosan állítja a bizonytalant. Ez egybeesik Jean-Luc Nancy azon állításával, miszerint a műalkotás csak magáért vállal felelősséget, mert a világ szét van töredezve, így a művészet termel igazságokat a világ számára, mint Deleuze gépe. Skizofréniára emlékeztető állapot ez, az önarckép rettenetes vigyora, amelynek nem kell feltétlenül negatív előjelet kapnia.

Keresztesi David Lynch 1986-os *Kék bársonyá*tól megihletve az azonosítás alapjának a fülcimpát tekinti, ami az ujjlenyomatot hivatott helyettesíteni. A különböző fülön viselt ékszereken és technológiai eszközökön keresztül vizsgálja a fül tulajdonosát érő kulturális hatásokat azt remélve, hogy a hatások összességéből kiolvasható az általuk megteremtett identitás. Pars pro toto ábrázol egy személyiséget, amely akár az övé is lehetne, de végül ő sem tud egy-egy felmutatni. A fül (az ember) a *posthistoire* siva-

tagába van vetve a *Jurassic Park Genetics* (2019) című képen, a talaj megrepedezik a talpunk alatt, mintha kristályosodna, apokaliptikus tájakon járunk, összefüggéstelen elemek próbálnak kapcsolatot teremteni egymással. Miközben valami ismerőset keresünk a látványban, idegenségélmény fog el minket: földönkívüliek, furcsa rovarok hemzsegnek körülöttünk.

Mindkét festő ugyanannak a már bekövetkezett katasztrófának a szélén állva vizsgálja magát és világát, és hiába sikerül megragadniuk valamit önmagukból, azzal kell szembesülniük, hogy az már alig emberi. László emberalakjai a *Hajótörés-jelenet*en csak bábok, mintha nem teljesítettek volna valamiféle morális vagy etikai minimumot, amivel kiérdemelhetek volna egy emberi testet. Vénusza tárgyakból van összerakva, mintha a szépség csak fröccsöntött műanyagban létezhetne, emberi formában nem. Keresztesi minden lényre hibrid, Vénusza transzhumán. Archivumuk poszthumán képet mutat, a világ szétesése során elveszítette emberi arcát és világosan meghatározható identitását, és még ha sikerül is újra összerakni, legalább egy festmény erejéig, már nem lehet olyan egységes és otthonos, mint az általuk idézett eredeti műalkotásokon. Vénusz már nem mosolyog.

BORSOS Lőrinc:  
*Statue Of The Unknown God,*  
részlet, 2016,  
ventilátor, zománcfesték, patron,  
kábel, fólia, hang, stroboszkóp,  
neonfények  
Fotó: Weber Áron  
A művészek jóvoltából





RRY

# KICSONTOZVA

De Bono-módszer feltámadás

intuíció játéktér kettősség

konceptualizmus

művészi szabadság

rácsodálkozás

transzparencia

## KÉT VÉGLETET ÖSSZEKÖTŐ VISZONYRENDSZER - INTERJÚ BORSOS LŐRINCCEL

**B**orsos Lőrinc egy 2008-ban Budapesten született, fiktív, kortárs képzőművész, Borsos János és Lőrinc Lilla hibridje, akinek művészettörténeti, történelmi, aktuálpolitikai referenciákkal rendelkező alkotásai a fotórealizmusban és a konceptualizmusban gyökereznek, emblémaszerű megfogalmazásai a popkultúra és a reklámmarketing világából származnak. Védjegye az általa gyakran használt, zománctestből származó, fényes fekete. Speciálisan a magyar közegre tervezett, több éves alkotói tevékenységét, illetve a magyar politikai helyzettel való megcsömörlését követően, 2013 végén önfeltárási munkába fogott, majd – gyökereit és kritikai attitűdjét megőrizve – megkezdte világhódító útját. Közlekedését egy gondolatmeghajtású, ezüst kabriócsészéalj biztosítja, ami alig egy méterrel a föld felett lebegve képes haladni. A kis méretű jármű sajnálatosan félrehord.

**SA:** Borsos Lőrinc személy vagy projekt?

**Borsos Lőrinc:** Egy olyan személy, aki projektekkal, projektekben él.

**BL:** Borsos Lőrinc a személyes életünk, amit projekteken keresztül kommunikálunk a külvilág felé.

**SA:** Meddig terjed a művész omnipotensnek tételezett szerepe, a kézjegy és stílus mint a beazonosítás és felis-

merhetőség (akár műkereskedelmileg is elvárt) minősége?

**BL:** Ha a művész omnipotens, akkor addig terjed a szerep, ameddig csak akarja.

**BL:** Amerre fúj a szél, amerre a szellem kívánja. Bizonyos tekintetben a művészetünk a saját életünk. A kettő meg is feleltethető egymásnak. Saját problémáinkat igyekszünk feltár-

ni és feldolgozni, ebben az értelemben pedig, ha az ember már unja a saját életét, akkor igyekszik azon csavarni egyet. Például többször megtörtént az, hogy

BORSOS Lőrinc: *5 liters of Blaek (L. B. vs. Gábor Attalai)*, 2019, műanyag, zománctest, kötéll, változó méretek, fotó: Biró Dávid  
A művészek jóvoltából







BORSOS Lőrinc: *Weighed Found Wanting*,  
részlet, 2021, zománcfesték, szövet,  
műanyag, alumínium, változó méretek  
Fotó: Neogrady-Kiss Barnabás  
A művészek jóvoltából  
←

meghívtunk egy harmadik személyt is egy-egy projektünkbe. Extrém módon játsunk ezzel az omnipotens szereppel. Persze nem biztos, hogy kifejezetten galériakompatibilis az, ahogyan a projektjeinket létrehozzuk és felépítjük, de ez csak a másodlagos szempont. Az elsődleges mindig a művészi szabadság, illetve az, hogy olyan dolgot csináljunk, amire relatív módon tudunk tekinteni. Ilyen értelemben nem az a dolog változik, amivel foglalkozunk, hanem mi változtatunk nézőpontot. Tehát ha be is vonunk egy külső, harmadik személyt, a stílus, a kéjzeg teljes mértékben megváltozhat, viszont cserébe egy olyan nézőpontot kapunk, ahonnan már teljesen mást látunk, és ha ez a dolog ott középben Borsos Lőrinc – akit folyamatosan igyekszünk megfejteni – akkor ez mindeképpen megéri.

**SA:** Egy projektet alkalmával a De Bono-módszer<sup>A</sup> segítségével keresték a gondolkodás lehetőségeit. Az Edward de Bono máltai pszichológus által kifejlesztett kommunikációs módszer lényege az úgynevezett párhuzamos gondolkodás. A projekt szempontjából miért volt erre szükség, hogyan tudott mindez művészeti produktummá szublimálódni?

<sup>A</sup> A „hat gondolkodó kalap” (vagy röviden „hat kalap”) Edward de Bono máltai pszichológus által kifejlesztett kommunikációs módszer, amelynek lényege az úgynevezett párhuzamos gondolkodás – szemben a vitaközösséssel. A módszer kifejezetten mesterkelt, szándékosan természetellenes, ugyanakkor nagyon hatékony. Referenciái között ismert világvállalatok szerepelnek alátámasztva, hogy a módszer alkalmazásával a korábbi egésznapi értekezletek helyett egy-egy negyedórás megbeszélés elég a döntéshozatalhoz.

<sup>B</sup> Borsos Lőrinc 2013 táján alkotói válságba került. Úgy tűnt, nem működik tovább. Terápiára szorult. Ebből lett az *Önkritikus portré* című projekt. Egyik barátjukat, korábbi műteremtársukat, Szenteleki Gábor festőművészt kérték fel, hogy mint egy királyi festő, csináljon Borsos Lőrincről képeket. Innen aztán eljutottak a teljes lebontásig. A folyamat három évig tartott, része volt egy párterápia is, és három kiállítás lett belőle.

**BL:** Ez a projekt az *Önkritikus portré*<sup>B</sup> volt, amit Oltai Katával és Szenteleki Gáborral közösen csináltunk. Kata indítványozta ennek a módszernek a felhasználását még a projekt kezdetén, amikor még nem igazán tudtuk, mi kerekedik ki belőle. Egyetlen dologban voltunk csak biztosak, hogy adott egy kollektív válsághelyzet, amiben nyakig benne vagyunk, ki-ki a maga módján. Szenteleki a festészetében egyfajta holtpontra jutott, illetve mi magunk is ezt éltük át.

**BL:** Biztosak voltunk benne, hogy ezt a válságot tematizálni tudjuk, amihez egyfajta önfeltárássra van szükségünk, és a Kata által javasolt De Bono-módszer remek lehetőség volt arra, hogy külső szemlélőket vonjunk be, miközben középbe bedobva helyeztük el a „témát”.

**BL:** Ugyanakkor ez igazán kényelmetlen szituációnak bizonyult, hiszen még nem volt produktum, nem tudtunk mit prezentálni, nem volt egy kész, jól eladható termékünk, csak kérdéseink voltak, amik egyre csak sokszorozódtak a fejünkben.

**BL:** Tematikaként tehát a válságot dobtuk be. Az első, úgynevezett ülésre a gazdasági és a kulturális élet fontos szereplőit hívtuk meg, galeristákat, gyűjtőket, kommunikációs cégvezetőket, újságírókat, egyszóval nagyon heterogén volt a közeg. Mindannyian befolyásos személyek voltak, illetve találkoztak már működésük során a mienkhez hasonló problémaegyüttessel, ami teljesen relevánssá tette a hozzászólásaikat. A válság közhely jellegét mindenki elkezdte szétszálazni, amelynek során kidomborodott a tabu mivolta, vagyis az, ha egy művész azt vallja magáról, hogy válságban van, az nagyjából egyenlő az önlejárattal és hogy kiírja magát a „szakmából”, ha nem tudja a színpad mögött tartva,

kifelé csak a sikeres produktumokat közvetíteni. Mi megfigyelőként voltunk jelen ezen az eseményen, és jegyzeteket készítettünk. A kedvenc mondatunk, amit itt feljegyeztünk, így hangzik: „Borsos Lőrinc szerintem halott.” Ennek a kijelentésnek az elemzéséből később rengeteg energiát nyertünk, miközben megpróbáltuk bizonyítani az állítás ellenkezőjét.

**BL:** Ez a mozzanat volt igazából a legfelszabadítóbb, hiszen aki halott, azt már nem lehet megölni. Ez lett ennek a projektnek a produktuma is egyben, maga a feltámadás.

**BL:** Egyébként nem igazán hangzott el újdonság az ülés alatt, viszont érdekes tapasztalat volt, hogy a meghívottak nem tudtak mit kezdeni egy még kialakulatlan koncepcióval, viszont nagyon jó ismeretségek szövődtek.

**BL:** Egyetlen fotó készült, amit felhasználtunk később az ott szereplő személyek beazonosítható részeit kitakarva.

**BL:** Sokkoló volt egyébként, ahogyan kicsontoztak minket.

**SA:** Nemes Z. Márió gondolatait kölcsönvéve kérdezem, hogy az art world mint színház akkor működik hatékonyan, ha a benne eljátszott történet – a művészhős tündöklése és bukása – alkalmas kiszolgálni a korszak esztétikai ideológiáit, miközben kollektív önfelejtést termel a rendszer összes szereplője számára?

**BL:** Jól hangzik a kérdésbe csomagolt állítás, mi viszont nem színházként éljük meg a tevékenységünket, sőt éppen arra törekszünk, hogy húsba vágó legyen számunkra is a dolog, hogy ne tudjuk megúszni a projektjeinket, hogy kirúgjuk magunkat a komfortzónából, hogy utána minden erőnkkel új fogódzókat kelljen találnunk. Ezáltal bizonyos értelemben minden egyes alkalommal visszamegyünk amatőrbe, és újra előretörünk. Szeretünk a művész bukásával foglalkozni. A kezdetektől fontos volt számunkra a kritika mint a projektjeink egyik eleme – ami lehetett politika-, vallás- vagy akár társadalomkritika is –, ebből később önkritika lett, vagyis azt a fajta kritikát, amit a külvilág felé gyakoroltunk egyre inkább önmagunk ellen fordítottuk. Szeretjük magunkat elintézni, hogy másoknak már ne kelljen.

**BL:** Az miért jó, miért hatékony, ha az art world kollektív önfelejtést termel?

**BL:** Lehetséges, ha az ember valamilyen traumával rendelkezik, nem tud felejtetni. Ebben az esetben az önfelejtés azt jelenti, hogy az ember el tudja engedni a traumát. Ha a saját traumádat kiteszed és beszélsz róla, az jó esetben mások számára is felszabadító lehet. Olyan, mint a tragédia felszabadító ereje a komédiával szemben. Örülhetsz, hogy nem veled történik! Akármit csinálsz, abból tör-

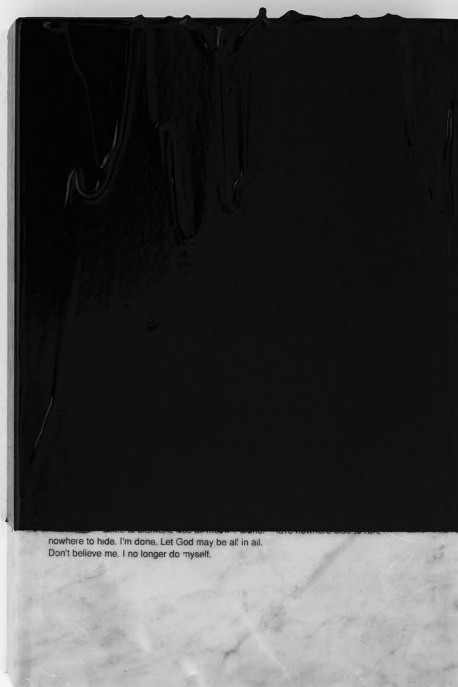
ténet, színház lesz valaki számára, hiszen nem tudhatja, hogy amivel játszunk, valóban megtörtént, vagy csak fikció. Innentől kezdve persze – amint művészetté szublimálódik egy élmény – nem is számít, hogy az valóban valamilyen traumából, valóságból fakad-e. Sok esetben meg is fordul az irány a befogadás során, hiszen amit őszintén kiraksz, és ami a legelevenebb valóságból táplálkozik, arról azt gondolják, hogy csupán valami kitalált, fiktív dolog – és fordítva. Ez egy játéktér, ami ilyen módon nevezhető akár színháznak is. Hiszen maga a produktum mégiscsak egy átszűrt és beállított tartalom, bizonyos értelemben kirakat, aminek csakis akkor van értelme, ha ez a fajta színház visszahat a saját életünkre, illetve feloldódik egyfajta általánossá, amivel más is könnyedén tud azonosulni.

**BL:** Kapcsolódni tud hozzá, ami csak akkor működik, ha az alkotó nem kamuzik. Ezért próbálunk belehalni mindenbe.

**SA:** Mit jelent és jelképez számotokra a sötét anyag?

BORSOS Lőrinc: *Last Words*, Daniel HÜTTLERrel közösen, 2019 márvány, fotóátvitel, zománccfesték, 2 darab, egyenként 20×30×5 cm  
Fotó: Biró Dávid

↓







**BL:** Az identitásunkat szimbolizálja, azt a fajta kettősséget, miszerint két személyből állunk. Még ha azt is mondjuk egy statementben, hogy ugyanazt gondoljuk, azért ez nem egészen így van. Sokszor teljesen ellentétesen gondolkodunk ugyanarról a dologról, mégis, az együttműködésünk egyfajta unió, amiben csakis az tud megvalósulni, amire mindketten ígent mondunk. Az a sötét anyag, amit használunk, egy fényes fekete alap, ipari zománccfesték, ami egy időben, párhuzamos módon képes jelképezni azt a sötétséget, ami a fényt elnyeli, ugyanakkor ennek az ellentétét is, a sötét anyagon tükröződő fényt. Hogy éppen melyik oldal érvényesül, az a befogadótól függ, és aktív szemléletmódot igényel. Ez egy végleteket összekötő viszonyrendszer. Az egyiket a másik nélkül nem lehet elképzelni, mindkettő a rendszer része, az egyikből következik a másik. Jelképezi azt is, ahogyan igyekszünk hozzáállni az élethez. Nem egy ideológiát keresünk, amiben nyugvópontra találhatnánk, hanem éppen az ideológiák közötti rugózást hajtjuk, és igyekszünk ezt a fajta otthontalanságot otthonként megélni. Ami azért is különösen fontos, hogy ezáltal a bennünk rejlő ellentéteket is fel tudjuk oldani.

**BL:** Különbőféle kontextusokba helyezve mérettetik meg általunk ez az anyag.

**BL:** Pilinszky beszél egy helyen a szakrális tárgyak kapcsán arról, hogy azokat az ember ruhazza föl olyan

narratívákkal, gondolatokkal, melyek által szakrálissá válnak. A tárgyak önmagukban sohasem szakrálisak. Szerinte ilyen módon akár a műanyag is lehet szakrális, ha azt az ember teher alá helyezi, egészen addig, amíg az fel nem sír. Ezek a gondolatok nagyon lényegesek számunkra, és valahogy így, ekképpen szeretünk mi is erre a fekete, sötét anyagra tekinteni.

**SA:** Minek tudható be az, hogy az aktuális társadalmi-politikai környezet útvesztőjéből merített korábbi tájékozódási pontokat és (átdolgozott) jelképeket fokozatosan váltották fel a (fiktív) képzőművész identitásának kérdései?

**BL:** Az *Önkritikus portré* elnevezésű projektünk hozta el a váltást, melynek során megvizsgáltuk, mik a valódi motivációink. Ez szépen megágyazott annak a szemléletváltásnak, ami sokkal személyesebb, intuitívabb útra terelt minket. Ez összekapcsolódott egy fiktív nyelvvel, amivel a folyamat ideje alatt megpróbáltunk kommunikálni. A fent említett projekt során jöttünk rá arra például, hogy a fényes fekete anyag nem egy véletlen szülte dolog, sőt arra is, hogy egyre fontosabb a számunkra. A fordulat, vagyis az *Önkritikus portré* után a gyülekezetes múltunkat is feldolgozó, *Paradise Lost* című sorozatunk alkalmával jelent meg először újra a fekete anyag. Szimbolikus módon, a paradicsomból kiindulva, a kiűzetéssel kezdtünk foglalkozni, amikor is a para-

↑

BORSOS Lőrinc: *Altar - DeHex*, 2018, fém, cigarettás doboz, haj  
A művészek jóvoltából

dicsomba helyeztük mintegy kaput képviselve a fekete anyagot. Lehet, hogy túl nagyok ebben az ugrások, ha például egy gyűjtő szeretné követni, viszont mindenképp következetesség van benne. Miközben megéljük az átalakulást, nagyon fontos számunkra, hogy tematizáljuk is azt. Többek között azért is, hogy a közönséget tudósítsuk arról, hogy ez miért, hogyan zajlik bennünk, és milyen felismerésekhez vezet el. Fontos számunkra a transzparencia. Az, hogy ne csak a végeredményt, a teljesen kifeszített végterméket, műtárgyakat mutassuk meg, hanem a folyamatokat is.

**SA:** A kutatás és a felfedezés mindig együtt jár azzal, hogy tudatosan ki kell lépnetek a komfortzónátokból - ha kell, akár egy párhuzamos valóságba?

**BL:** Igen, erről már beszéltünk, hogy meg kell halni, bele kell halni egy projektbe. Illetve nagyon fontos a rácsodálkozás.

**SA:** Most hány emberrel beszélgettem?

**BL:** Hát, hárommal, minimum.

**BL:** Eggyel.

**BL:** Hát, ez két válasz. Beszéltél te, beszéltem én, de jó esetben beszélte Borsos Lőrinc.

**BL:** Szerintem Borsos Lőrincel.

**BL:** Akkor eggyel.

# METAMEDIÁLIS TÁJKÉPEK ÉS VIRTUÁLIS OBJEKTUMOK

AI digitális kódok  
kollaboráció hibrid  
mesterséges intelligencia  
metamédia ontobit  
poszthumán számítógép

**JELENA VISKOVIC  
DIGITÁLIS ALKOTÁSAI**

A digitális kódok és a mesterséges intelligencia által generált poszthumán valóságok olyan párhuzamos virtuális tereket hoznak létre, amelyek több szinten is összekapcsolódnak és hibridizálódnak a valósággal. A 21. században a hálózati kommunikatív csere megelőz minden más megszokott társadalmi szocializációs módozatot, így a kibetér „elsőbbséget élvez a társadalmi tér minden attól eltérő formájával szemben”.<sup>A</sup> A kortárs internet- és digitális művészet képes lehet reflektált módon bemutatni ezeket a technomediális átalakulásokat. Miközben a virtualitást alapvetően párhuzamos valóságként a valóssal szemben vagy azzal bináris logikát alkotva képzeljük el, valójában a virtualitás egy olyan technoszféra, amely a párhuzamosság logikáját deterritorializálja.

Jelena Viskovic alkotásaiban ez a kibomló párhuzamosság utáni digitális bőséget megtestesítő techno- vagy kiberszféra jelenik meg, amely áthangolja és meghackeli a valóság elemeit. Különböző műveiben poszthumán mesterséges alkotási modellek és működési elvek tűnnek fel, amelyek sajátos, kísérteties tájat alkotnak. A digitalitás deterritorializációs mozgásának vizuális leképeződéseiként alkotásaiban egy új virtuális táj van születőben.

A digitalitás az ember kritikája, amely nem redukálható valamilyen kritikai intencionalitás működési módjára. Végzetes absztrakciós gépezetek munkálkodnak az inorganikus élet különböző működésképtelen módozataiban, amelyekről sosem lehet megszabadulni. A kibernetikai információkavalkád materiális és virtuális folyam is egyben, amelyben a molekulák számítógépekkel, celluláris automatákkal helyettesítődnek.<sup>B</sup> Valóban elmondható, hogy az eltűnés és a mintázatok redői között lappangó lehetőség. A szimulációs játszmában az ismétlés elkerülhetetlenül az eltűnésbe torkollik. Az eltűnő, felszámolóval valóság szimulációs szellemekben, a levegőben siklószerűen úszó információs mintázatokban kel újra életre, maga mögött hagyva a test

és a hús romlandó molekuláris valóságát.<sup>C</sup> Az antropocentrizmus és az antropomorfizmus felszámolóvá válása poszthumán potencialitásként jelenik meg Jelena Viskovic művészetében.

Ariane Lourie Harrison szerint az új technológiák által radikálisan átszőtt „poszthumán territorialitásra” szintén a komplexitás, a hibriditás, valamint egy „heterogén zavarodottság” lesz jellemző.<sup>D</sup> A kortárs digitális művészetnek ezt a poszthumán heterogenitást kell minél erőteljesebben prezentálnia. Az új szférikus digitális kiterjedés különböző irányokban kereszteződik és hibridizálódik a valóságunkkal. Ez a hibrid kísérteties átfertőződés lesz az a jellemzője a digitális művészetnek, amely egy jövő utáni futrológiai projektté formálja ezen alkotásokat.

Jelena Viskovic *Nirghendheim* című, digitális műalkotás-sorozatában az összeomlást követő, a valós és a fikcionális történetiséget összekeverő virtuális artefaktumokat találhatunk, amelyek az antropocén korszakáról árulkodhatnak. Az alkotások a poszthumán keletkezés és a gépi kiterjedés példái, amelyek egyben be nem teljesült és meg nem valósult építészeti és művészeti projektekből jönnek létre.

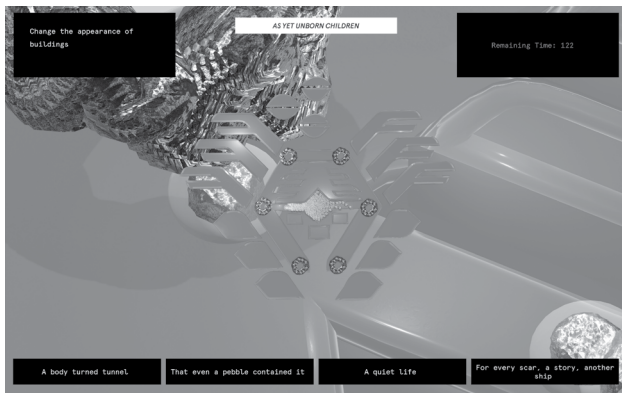
A képek fraktalitásával függ össze a digitális művészetet jellemző megfordíthatóság jelensége. A szimulációk világában a vizualítások tiszta mennyiségekké redukálódnak, amelyek komplex módon rekombinálódnak, és önmagukba fordulnak. A poszthumanizmusra oly jellegzetes módon a digitális objektumok csupán utánozzák vagy újrajátsszák a szétzúzott, jö-

<sup>A</sup> Mark Nunes: *Cyberspaces of Everyday Life*, 2006, Minneapolis és London, University of Minnesota Press, XVII.

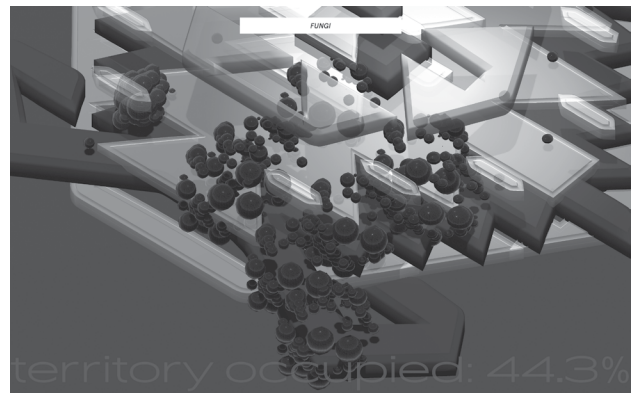
<sup>B</sup> Manuel DeLanda: *Philosophy and Simulation: The Emergence of Synthetic Reason*, 2015, London etc., Bloomsbury Academic, 22. DeLanda, 2015, 24.

<sup>C</sup> Ariane Lourie Harrison: *Charting Posthuman Territory*, 4., In Ariane Lourie Harrison (szerk.): *Architectural Theories of the Environment. Posthuman Territory*, 2013, New York, Routledge), 3-36.

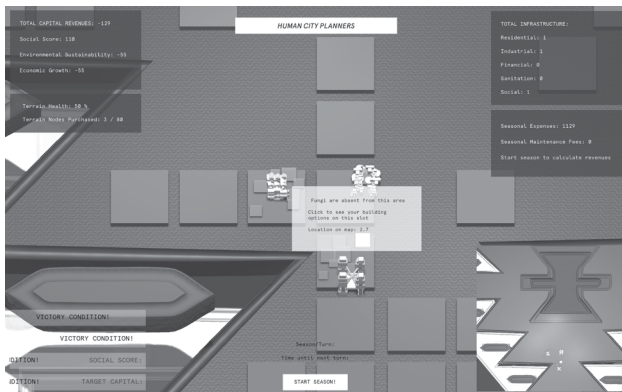




Lamassu: 'As Yet Unborn Children', 2020



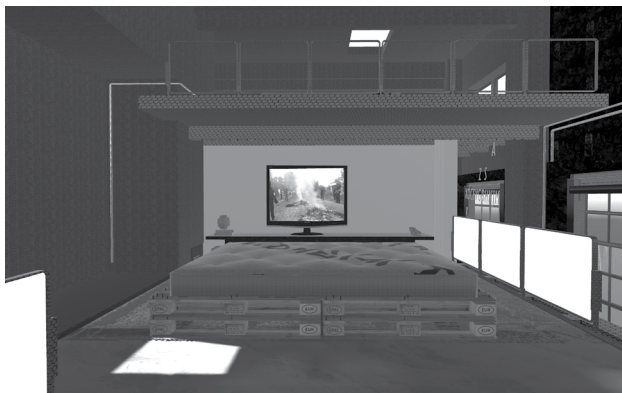
Lamassu: 'Fungi', 2020



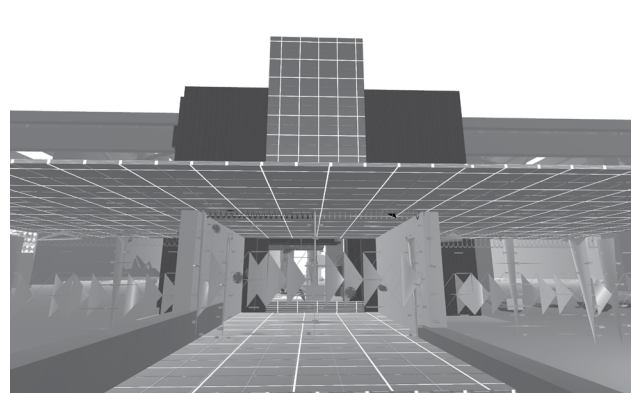
Lamassu: 'Human City Planners', 2020



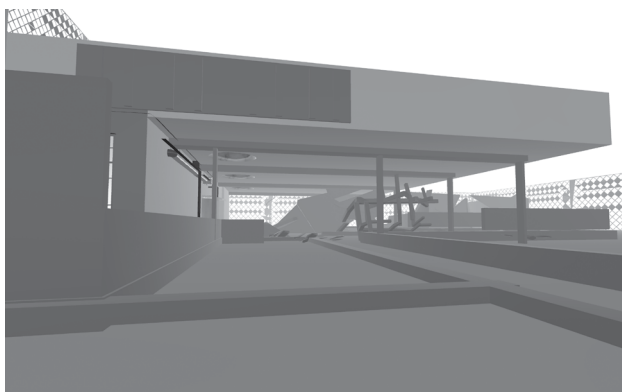
Lamassu: 'Rock', 2020



Nirgehdneim: 'Zona', 2020



Nirgehdneim: 'border crossing', 2020



Nirgehdneim: 'metrómegálló, Kőbánya', 2020



Nirgehdneim: 'tunnel', 2020

vőtlen valóságot. Ebben a virtualításban a jelenségek átváltható adatokká redukálódnak, továbbküldésre kerülnek, és képekként újraalkotódnak. Azonban a digitális művészeti alkotásokban ez a redukció és lebomlás egy poszthumán keletkezésbe lendül át, amely során új digitális tájképek és virtuális objektumok jönnek létre. A jövő a jövőtlenségé vagy a jövő utáni digitális keletkezésé, a mesterséges poszthumán leendéseké. A rögzíthetetlen digitális létezők felülírják mai elkép-

zeléseinket, és egy folyamatosan formálódásban lévő, tiszta potencialitás formájában prezentálják a jövőt.

Egy ilyen kiterjesztett virtuális észlelési programként és műalkotásként értelmezhetjük Jelena Visković és Federico Campagna kollaborációját, a *Lamassu*-t, amely a virtualitás poszthumán vagy poszthumán perspektíváját mutatja be rendkívüli erővel. Egy digitális valóságtér vagy világtér nyílik meg előttünk, amelyet négy különböző perspektívából pillanthatunk



meg. Ez értelmezhető a digitális párhuzamos valóságok szimultán fennállásaként, hiszen egyszerre fertőzik át a különböző perspektívák egymást, és nyitnak meg újabb technoszférikus valóságszinteket, amelyek továbbtágítják a virtualitás terét. A *Lamassu* című alkotást mint egy gombaszerű makroorganizmust, mint egy furcsa összetett sziklát, mint egy „meg nem született lényt”, illetve egy várostervezési projektet lehet értelmezni. Láthatjuk, hogy a virtualitás hibrid létezői között sokkal komplexebbek és lazábbak az átjárási lehetőségek.

Lev Manovich szerint a számítógép egy különleges szimulációs modell a korábbi médiumok számára. Ez a szimuláción alapuló remediációs vagy metamediació funkció válik idővel egyre jelentősebbé a korábbi olyan funkciókkal szemben, mint a kalkuláció vagy a logisztika.<sup>E</sup> Manovich *metamédia*-fogalma kiegészítést nyújt Nayar alapvetően összekapcsolódó konvergencia és remediáció kifejezéseihez. A *Lamassuban* látható a metamediació remediáció lehetősége, amely során korábban elkülöníthetőnek tekintett valóságszeletek hibrid valóságszférákat hoznak létre. A metamédia lehetővé teszi a megszokott médiumokhoz képest a különböző adatok szoftveren történő radikális átformálását, például egy képet háromdimenziós térré lehet tágítani vagy egy hangot képpé modellezni. Fontos, hogy a metamédia lehetővé teszi, hogy a médiategységeket a felhasználói grafikai interfész segítségével manipulálni, mozgatni, közelíteni, megtöbbszörözni lehessen. Ez a metamediació posztumán átformálás alapvetően határozza meg Jelena Viskovic művészetét. A dolgok, tárgyak, használati tárgyak, virtuális objektumok, romok és keletkezésben lévő struktúrák

komplex módon hatnak egymásra és fonódnak össze egymással. Párhuzamos valóságok helyett itt párhuzamos, technoszférikus metamediació kiterjedésekről beszélhetünk, olyan digitális objektumokról, amelyek a posztumán konvergencia irányába mutatnak. A médiumok közötti konvergencia és a remediáció során a médiategységek folyamattá, információfolyammá, fluxussá alakíthatóak, amire példa a gyors számítógépes adatátvitel, valamint a digitális archívumokban való rendszerezés és keresés.

Stamatia Portanova is figyelmeztet arra, hogy a kiberkultúra alapját képező digitalizáció nem kizárólag a meghatározott logika alapján működő számítógép és egyéb specifikus technológiai eszközök, gépek egyre általánosabb jelenlétét jelenti, hanem egy gondolkodási formát is, amely túljut a technológián.<sup>F</sup> Egy kristályalapú, hibrid technofosszilis gondolkodás tűnik fel a *Forum* című installációban és internetes applikációban, amelyben a kutak és a só kristályosodási folyamatai összekapcsolódnak egy „lokális tér-idő viszonyra”. A *Forum*mal a digitalitáson keresztül léphetnek kapcsolatba a látogatók. A digitalitás sajátos viszonyai tűnnek fel, amelyben a természeti létezők formálódása és a digitalitás plasztikus potencialitása sajátos módon találkozik egymással. A digitalitás által meghatározott absztrakt gondolkodás megszá-

↑  
Jelena  
VISKOVIC:  
*Forum*, 2020,  
alumíniumkeret,  
kerámiaacsempé,  
akriltölcsér,  
szövött keretek,  
sós víz, Haus  
der Kulturen der  
Welt

<sup>E</sup> Lev Manovich: *Database as Symbolic Form*, 1999, 39. In Victoria Vesna (szerk.): *Database Aesthetics. Art in the Age of Information Overflow*, 2007, Minneapolis, University of Minnesota Press, 39-60.

<sup>F</sup> Stamatia Portanova: *Moving Without a Body. Digital Philosophy and Choreographic Thoughts*, 2013, Cambridge, MA és London, The MIT Press, 2.





↑  
**Jelena VISKOVIC:**  
*Some things can't be untied without being broken jacquard woven tapestry,*  
 2021

lálható és átszerkeszthető egységekből, fraktálokból épül fel, és jellemző lesz rá egy hibrid, zavaros jelleg. A *Forum* is kikristályosodott digitális gondolkodási sémákat és sajátos természeti formavilágot kínál fel, miközben mindvégig megőrzi saját hibriditását és kísérleties idegenségét.

A digitalitás jövőorientált felhasználására és valóságképző képességére fókuszál a *Rromok* című digitális alkotás és program, amely egy mesterséges virtuális várost mutat fel az intelligencia gépi perspektíváján keresztül. Hans Belting szerint „e kibernetikai fordulat következményeként problematikussá vált a természetes és mesterséges hagyományos megkülönböztetése, hiszen ma már képesek vagyunk olyan hibrid valóságok programozására, amelyek egy köztes világot képviselnek, s csak idézetként engedik szóhoz jutni a természetet.”<sup>9</sup> A *Rromok* egy ilyen, a megszokott elkülönítéseket elbizonytalanító virtuális létező, egy köztes posztumán világ, amely mégis utal a technoszféra átható jellegére. A kiberkultúra által meghatározott posztmodern kor valóságát különféleképpen megformált, heterogén anyagok, eltérő temporalitások és különböző gyorsaságok, valamint egymással már-már elválaszthatatlanul összefonódó valóság-

szintek és szimulációs technológiák alkotják. Non-humán, gépi perspektívája jött létre valóságunknak, amelyre a *Rromok* kreatívan reflektál. A *Rromok* futtató algoritmusok a közösségi médiában elhangzó, jövőre vonatkozó diskurzusokra alapozódnak, így egy posztumán jövő lehetőségét vetik fel, miközben sajátosan remediátizálják és kombinálják a jövőre vonatkozó emberi félelmeket és megérzéseket. A *Rites Network*<sup>H</sup> és Jelena Viskovic együttműködéseként létrejött világ egyszerre idézi meg az internetet átható mesterséges intelligenciák működését és veti fel a számítógépes játékok digitális kreativitását. A *Rromok* egy olyan technoszemantikai káprázat, amely egyben „végtelen virtuális tér, ahol intelligens ágensek milliárdjai találkoznak megszámlálhatatlan digitális pályagörbén, megteremtve saját gazdasági, kulturális és fizikai valóságukat”.<sup>I</sup> Ez a virtuális párhuzamos valóság értelmezhető egy új digitális dimenzióként is. Erik Davis rámutat arra, hogy a kiberkultúra virtuális tere nem kevesebb, mint egy új dimenzió: „ahogy a számítógépek, a média és a telekommunikációs technológiák folyamatosan gyűjtik, manipulálják, tárolják, reprezentálják és továbbítják az adatok egyre nagyobb hullámain, nem más, mint egy új dimenziót hoznak létre: az információ terét. Ez a proliferálódó, multidimenziós tér virtuális, végtelenül behálózott és lehetetlenül komplex, kiterjedt és fenséges valóság, amit csak a fantáziaerőnk és technológiai reprezentációnk mediációján keresztül érhetünk el.”<sup>J</sup> Egy posztumán természet AI konstruálta világát tárja fel több alkotásában is Jelena Viskovic. Egyes alkotásaiban a digitalitás saját hibrid objektumaira fókuszál, míg más műveiben felveti a lehetőségét egy másik természetnek, egy végtelen, megsokszorozódó virtualitásnak, amely feltáratlanul produktív és destruktív erővel van tele.

A különböző digitális objektumok által benépesített virtuális, párhuzamos valóságokat értelmezhetjük úgy, mint amelyek a digitalitás által fraktalizált valóságdarabokból épülnek fel. Mark Jarzombek szerint a kiberkultúra komplex társadalmi formációi építkeznek az ember fragmentációjából is. A digitalitás által elszívott ontológiai töredékeket találóan „ontobiteknek” nevezi.<sup>K</sup> Maguk a virtuális művészeti alkotások is különböző természetkulturális ontobitekből épülnek fel, míg a virtuális posztumán tájak és kiterjedések ezen ontobiteken alapuló, hibrid digitális objektumok sajátos rekombinációból jönnek létre. Így Jelena Viskovic művészetében a virtualitás hibrid működési struktúrájának művészi feltárása jelenik meg, egyszerre jelenítve meg egy objektumorientált perspektívát, valamint a digitalitás holisztikus működésére való érzékenységet.

<sup>G</sup> Hans Belting: *Faces. Az arc története* (ford. V. Horváth Károly), 2018, Budapest, Atlantisz, 396.

<sup>H</sup> A Rites Network tagjai: Marquetant Tamás, Molnár András, Pall Tamás, Jelena Viskovic, Rohonyi Iván, Toth Márton.

<sup>I</sup> Franco Bifo Berardi: *After the Future*, 2011, Edinburgh, Oakland, Baltimore, AK Press, 53.

<sup>J</sup> Erik Davis: *Techgnosis, Magic, Memory, and the Angels of Information*, 30., In Mark Dery (szerk.): *Flame Wars. The Discourse of Cyberculture*, 1994, Durham, NC, Duke University Press.

<sup>K</sup> Mark Jarzombek: *Digital Stockholm Syndrome in the Post-Ontological Age*, 2016, Minneapolis, University of Minnesota Press, 23.

# AZ INTÉZTMÉNYI KERETEKEN TÚL, AHOL A KURTA FARKÚ MALAC TÚR

alexandriai könyvtár

alulról szerveződés

bűvésztűkk

funkcionalitás

materializmus

pragmatizmus

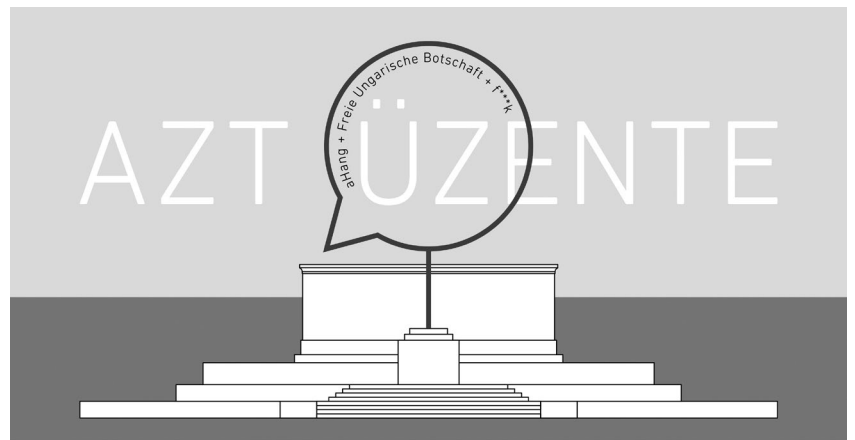
underground

## MI AZ, HOGY OKTATÁS?

A művészetnek az a bája, hogy hiába volt már az alexandriai könyvtárban saját szekciója, még mindig nem tudunk egyenes válaszokat adni a legegyszerűbb kérdésekre, csak egyre műveltebben tereljük olyasvalamire a szót, amiről meg nem érdemelt magabiztossággal tudunk beszélni, azt remélve, hogy a kérdező az idegen- és műszavak erdejében szem elől téveszti kíváncsiságának eredeti tárgyát.

Az elméleti írás bűvésztűkkjei nélkül már senki nem mer komolyan válaszolni arra a kérdésre, hogy „Mi a művészet?“, mert míg a performansz és a happening megjelenése előtt talán még mondhattunk volna valami olyasmit, hogy „az a művészet, amikor valami nem volt, aztán egyszer csak lett, és bár a hasznában még nem sikerült megegyeznünk, de olyan jó nézni“, addig mára romba dőltek az esszencialista művészet-felfogásra alapuló iskolák. Úgynevezett *cluster*elméleteken<sup>A</sup> keresztül próbáljuk definiálni a művészetet. Ez annyit tesz, hogy vannak tippjeink, de egyik sem igaz minden műtárgyra, amivel valaha találkoztunk (márpedig a filozófiáról lemondva a műtárgyak felől közelítünk a művészethez), így egy listán pipálgatjuk a szükségesnek ítélt tulajdonságokat – néha elég egy, néha több is kell, mintha egyedül bingóznánk (és ezzel a művészetet a posterioriként tételezzük, a metafizikai magyarázatoktól pedig a tisztességes tudós álcája mögött mint buta babonáktól elzárkózunk).

Válaszok híján rögtön fel is lehet vetni a következő megválaszolhatatlan kérdést: „Mi az oktatás?“ – és most nem a magyar intézményrendszerre gondolunk, mert az pontosan az, aminek Mária Terézia 1777-ben elképzelt. A folyamatra kérdezzük rá, amelynek során valaki megtanul valamit valaki mástól, hagyományosan diák a tanártól, bár ez sokszor inkább viszony, mint képzés kérdése, a csoportos foglalkozásokról nem is beszélve, amikor a diákok egymástól (is) tanulnak. A kérdés ugyanis arra is vonatkozhat, hogy miért tanulunk – nem nihilista értelemben, hogy mégis mi végre teszünk bármit, hanem annak alapján, hogy az oktatás két részre látszik bomlani: felülről szervezett, intézményes formára, amiben a társadalom által kötelező érvényűnek tartott dolgokat tanulunk, ha



befogadásra és érvényesülésre vágyunk a későbbiekben – így nyer pragmatista és materialista jelentést a minden évszón elhangzó, „nem az iskolának, hanem az életnek tanulunk“ szakállas örökzöld – és alulról szerveződő, szabadon választottra, amelynek során inkább egyéni érdeklődéseinket mélyítjük el, miután az iskolarendszer már „késznek“ nyilvánított minket.

A kettő között azonban nem ennyire éles a határvonal, különösen akkor nem, ha a művészetet is belekeverjük. Milton C. Albrecht ugyanis szociális intézményként határozta meg azt.<sup>B</sup> nem tévesztette össze a művészetet mint olyat a múzeumokkal, hanem a funkcionista művészetfelfogásokat sorjázva arra próbált rámutatni, hogy egy szociológus szempontjából a művészeti élet elsősorban emberi interakciók tere. Itthon ugyan még gyerekcipőben jár a nyugati és az északi oktatási modellek adaptációja, de lehet példát találni olyan projektekre és kulturális kezdeményezésekre, amelyek egyszerre próbálják közelebb hozni az eltár-

↑  
Az t üzen te,  
audiointalláció és  
szoborszínház a  
levélszavazásért,  
Freie Ungarische  
Botschaft,  
aHang, független  
képzőművészeti  
tanszék akció,  
Budapest, 2021  
Illusztráció: f\*\*\*k

<sup>A</sup> A különböző clusterelméletek megalkotói úgy gondolják, hogy a művészetet nem lehet egységes definícióval ellátni, ezért inkább azokat a tulajdonságokat próbálják meghatározni, amelyekből egy műtárgy műtárgy lesz. Berys Gaut szerint például tíz ilyen kritérium van. (The Cluster Account of Art Defended. *British Journal of Aesthetics* 45, no. 3, 2005, 273–288.)

<sup>B</sup> Milton C. Albrecht: Art as an Institution. *American Sociological Review* 33, no. 3, 1968, 383–397, 383.





tott kisujjú művészetet a társadalmi problémákhoz és a hétköznapi embereket a földtől elemelt gondolkodáshoz.

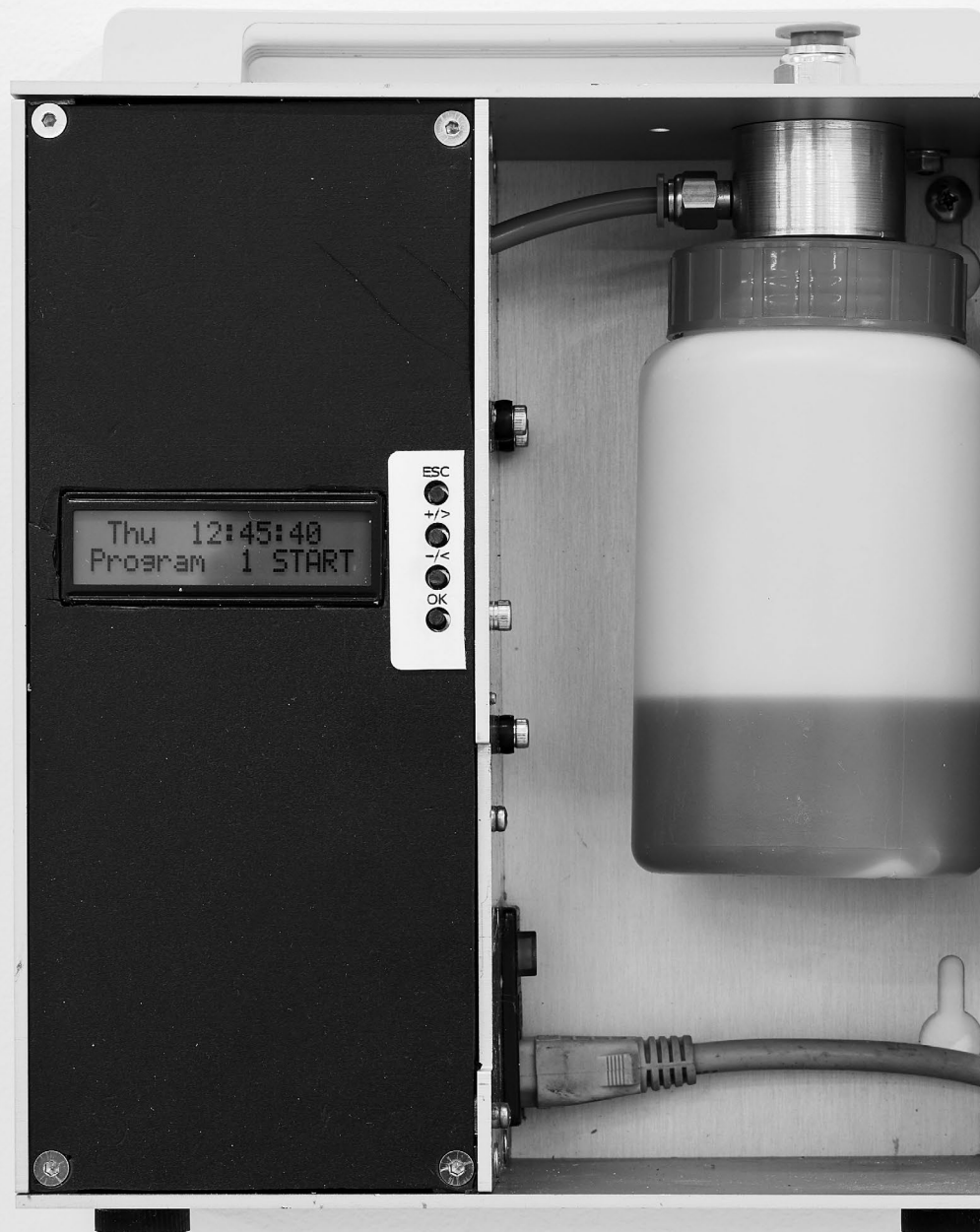
Nehéz meghatározni, hogy pontosan hol is kezdődnek és végződnek az alulról szerveződő művészeti-oktatási projektek, hiszen éppen organikus és szükség hozta felépítésük miatt gyakran nélkülözik azt a strukturáltságot, amiről az oktatást fel szoktuk ismerni. Némi engedékenységgel ideérthetők az olvasókörök, mint például Pálfalusi Zsolt szabad filozófia órái egy astoriai udvaron, amelyekre szájról szájra jár a meghívó, mivel az egész annyira *poszt*, hogy már archaikus – mintha egy athéni kertbe csöppennénk, ahol nemes egyszerűséggel az élet értelmére keresik a választ. Szigorúbban véve talán az Aurórában és a Gólyában otthonra találó civil szervezetektől lehetne indítani a sort részben világos célkitűzéseik, részben láthatóságuk miatt. A galériák művelődésben betöltött szerepére emlékezve azokról a nonprofit helyekről sem érdemes megfeledkezni, amelyek egyesületeként hirdetnek open callokat, hogy társadalmi és kulturális tényezőkre reagálva állítsanak össze tematikus programot a pályázatokból. Ha nem ragaszkodunk az állandóság érzetéhez, akkor akár még a vidéki művésztelepeket is idevehetjük. A hangsúlyok persze nem ugyanott vannak, de közös pontnak tekinthetjük az aktivitást – mindenhol felfedezhető egy javító szándék, csak az változik, hogy a társadalmat másoknak, magukat másoknak, magukat maguknak vagy magukat a művészet számára akarják jobbítani.

A korábban említett szükségszerűség magában hordozza azt is, hogy a demokratikus szerveződések nem spontán jönnek létre, még akkor sem, ha az intézményi rendszer hajlamos őket a napközis foglalkozásokkal egy lapra tenni. Tulajdonképpen ellenmozgalmakról beszélünk, annyi csak a szerencsésük, hogy nem kell titkos társaságként működniük (keserűen azt is mondhatnánk, hogy miért is kellene őket illegálisba kényszeríteni, ha az anyagi támogatás megtagadásával el lehet őket lehetetleníteni). Ezt a *független képzőművészeti tanszék* hivatalos rövidítése teheti

egyértelművé: f\*\*\*k. Az üzenet, miszerint a Menesi Attila kezdeményezésére 2013-ban létrejött network valamivel szemben határozza meg magát, méghozzá provokatívan és nem kevés kritikával, rögtön átmegy. A „független” ugyanis legtöbb esetben inkább azt jelenti, hogy „valamitől függetlenedni kívánó” – Független Színház, Független Szabad Egyetem –, ami már csak azért is így kell legyen, mert nem magányos kőrisekként állnak ezek a pusztában, hanem egymással együttműködve.

Az oktatás, különösen a művészeti oktatás, egyetlen sziklaszilárd ismertetőjegye még a hivatalos intézményeken kívül is az interakció; ebben meg kell hajolnunk a szociológusok előtt. Ezt érthetjük mikro- és makroszinten: diák-diák, tanár-diák, tanár-tanár, tanár-iskola, iskola-iskola viszonyok. A magukat függetlennek valló csoportok rendre akkor jönnek létre, amikor az intézményi keretek korlátoznak valamely viszonyt, általában politikai-ideológiai szempontok szerint, amely nemcsak megváltoztatja az oktatás menetét, de alapjában céltalaná teszi azt. Elvégre a tanulást és a tanítást a társadalmi hasznosság érdekében végezzük (így hangzik az emberrel egyidős definíció), ami önmagában egy hálózat – nem véletlenül tartják a modern oktatás leghatékonyabb eszközeinek a gondolattérképeket.

A f\*\*\*k értéke így tehát az interdiszciplinaritásban fogható meg, amely egyrészt ellentart a viszonyokat szűkítő tendenciáknak, másrészt tudatosan és aktívan tágítja őket. A *flyng art courses* című projekt nem művészeti egyetemekre vitt be művészeti workshopokat, a *karaván* című a dezinformáció ellen küzdve járta az országot (ezek annyira nem nevezhetőek klasszikusnak, hogy csak a clusterelméletre épített bingó szerint azonosíthatóak művészetként, hogy így szélesítsék a résztvevők horizontját), a *még függetlenebb képzőművészeti tanszék* pedig már teljesen maga mögött hagyja az intézménységgel társított épületeket, és az oktatást az undergroundba, szimbolikus barlangokba exportálja újóskőkorszak címen.



Dorota GAWĘDA és Eglé KULBOKAITÉ:  
*RYXPER1126AE 02:60, 2019,*  
ipari aromadiffúzor-készülék,  
rozsdamentes acél, RYXPER1126AE  
illat (amely az International Flavors  
and Fragrances Inc.-del való  
együttműködésben készült), változó  
méretek  
Fotó: Biró Dávid  
A művészek és a Trafó Galéria jóvoltából





# ÖSSZETEKEREDŐ ELMÉLETI SZÁLAK

boszorkányság

demisztifikálás

hierarchia

művészetelmélet

nyelveken szólás

összefonódás

performansz

YGRG

## INTERJÚ EGLÉ KULBOKAITÉVEL ÉS DOROTA GAWĘDÁVAL

**A** Trafó Galériában megrendezett, *RYXPER1126AE* (2020) című virtuális kiállítás alkalmával a magyar közönség már betekintést nyerhetett Eglé Kulbokaité (1987, Kaunas, Litvánia) és Dorota Gawęda (1986, Lublin, Lengyelország) elképzelt, alternatív realitásaiba. A két képzőművész összetett alkotói gyakorlatában ötvöződő fogalmi rendszerek folyamatosan strukturálják át a művészetelmélet lehetőségeire vonatkozó elképzeléseinket. Munkásságuk többek között a boszorkányság és a legmodernebb technológiai vívmányok átértelmezésétől heterogén szövegek olvasatáig ível, miközben a fizikailag megragadható tárgyi együttállások létrehozása is fontos számukra. Míg elméleti tevékenységük performatív, addig tárgyaik szövegkörnyezetekbe ágyazódva nyernek értelmet. Az alábbi interjúban az alkotói folyamatok köztes spektrumáról beszélgettünk, hogy ez által is közelebb kerüljünk azokhoz a párhuzamos valóságokhoz, melyek tevékenységük dinamikáját biztosítják.

**TP:** A YGRG (Young Girl Reading Group)<sup>A</sup> egy komplex, transzmediális projekt, egy olvasókör, mellyel már 2013 óta foglalkoztok, és több mint 160 alkalmat tudtok magatok mögött. Hogyan és miért indítottátok el?

**Eglé Kulbokaité:** Miután 2012-ben végeztünk a londoni Royal College of Art mesterszakán, Berlinbe költöztünk, ahol hirtelen szükségét éreztük, hogy egy nagyobb közösségbe kerüljünk, ahol együtt reflektálhatunk olyan kérdésekre – feminista és queer nézőpontból –, melyek nem képezték korábbi tanulmányaink részét. Eleinte a YGRG egy közösségi projekt volt, mely a berlini lakásunkból indult, vasárnaponként találkoztunk és különböző nézőpontokat kiemelő szövegeket elemeztünk. A közösség fokozatosan bővült, intézmények és projektterek hívtak meg minket. Mivel az ilyen intézményekkel történő együttműködés összefogottabb esztétikai látásmódot követel (az otthoni közeghez képest), a YGRG egy performatív, transzmediális projektté nőtte ki magát. Már a legelejétől kezdve elköteleztük magunkat amellett, hogy kiépítsünk egy nemzetközi szinten digitálisan elérhető felületet. A szövegeket az elején még egy Facebook-csoporton keresztül küldtük el azoknak, akik nem tudtak jelen lenni.

**Dorota Gawęda:** A tipikus akadémikus módszer élvetésével szeretttük vol-

na megközelíteni az olvasás gyakorlatát. Céljaink közt szerepelt az elméleti szövegek demisztifikálása, nyitottabb, szociális nézőpontból történő megközelítése. Mindeközben a hangsúly a csoportos olvasás révén történő, kölcsönös megerősítési folyamatokra helyeződött. Egy olyan teret szeretttünk volna létrehozni, ahol a tudásáramlás és -létrehozás megosztható tapasztalat lehet, és ahol nem kell feltétlenül ismerni a szövegek mögött rejtőző összes háttérinformációt és hivatkozást.

**EK:** A művészetelmélet zavarba ejtő lehet azoknak, akik tanulmányaik során nem találkoztak vele... Amikor mi tanultunk, adottak voltak a hivatkozható szerzők: Walter Benjamin, Jacques Derrida stb. Mi ezzel szemben egy inkluzívabb merítéssel szeretttünk volna dolgozni. Sok ember számára nehézséget jelent megszólalni, véleményt alkotni. Már csak az által is változhat ez, hogy mások szavait-gondolatait ismétljük el, hangot adva különböző szerzőknek. Természetesen mára sokféle hang reprezentálása alapvető a művészetelmélet-oktatásban, de mi a legelejétől fogva deklaráltan foglalkoztunk azzal, hogy minél többféle álláspontot mutassunk fel.

**DG:** Igen! A dolgok alaposan megváltak 2012 óta. Az biztos, hogy abban az időben, amikor elkezdtünk ezekkel a kérdésekkel foglalkozni, a feminista-queer elméletek nem jelentettek

vonatkoztatási pontot a Royal College of Art-on. Azóta ez globális ügyé vált. Magán az angol nyelven – mint nem mindenki számára azonos mértékben elérhető médiumon – is sokat gondolkoztunk. Eglével angolul beszélünk egymással, mivel én Lengyelországból, ő pedig Litvániából származik. Éppen ezért a nem anyanyelvi kommunikációinkból fakadó információvesztéssel mindig számolunk. Mindenestre, amikor engedted megszólalni a hangodat a YGRG-olvasókör performativitást ösztönző terében, a párbeszéd sok izgalmas irányba indulhat el, az eltérő angol kiejtések pedig motiváló, komplex szövétté állnak össze. A nyelvi kérdéseken túl fontos számunkra, hogy biztonságos teret teremtsünk meg az elméleti, illetve akár a fikatív, szépirodalmi karakterű szövegek megközelítéséhez. Kiemelt célunk a különböző műfajú szövegek közti hierarchia lebontása is.

**TP:** Hogyan fonódnak össze ezek a különböző szövegtestek?

**EK:** Az elmélet és a fikció nagyon izgalmasan egészíti ki egymást. Számos író támaszkodik például a metafora eszközére, hogy gondolatait közölje, másrészt egy elméleti szakember is képes érvelését egy fikatív nyelvi szövegen belül vezetni.

<sup>A</sup> <https://arielfeminisms.dk/ygrg>





**DG:** A szöveg és a személy közötti kapcsolódási pontok feltérképezésében és a szubjektív fókusz megtalálásában is fontos szerepet tölt be a fikció.

**TP:** Az olvasás hagyományos formájában is kritikus, kreatív és részvételt igénylő cselekedet. A szövegeken mindenki egészen más útvonalakat követve halad keresztül. Hogyan járul hozzá a jelentésrétegek felfejtéséhez az olvasókör személyközi jellege?

**DG:** Ennek van egy fizikai aspektusa is. A hangunkkal létrehozzuk a kölcsönös meghallgatás terét. Minden alkalommal új útvonalon szeljük át a szöveget, az irány kalibrálása pedig mindig kollektív folyamat.

**EK:** Elengedhetetlen, hogy a szövegek átélésre, sőt „megtestesülésre” kerüljenek annak érdekében, hogy létrejön egy intim kapcsolódás az olvasó és a szöveg között. Az egyes alkalmak különböző tapasztalatait természetesen alakítja a kör minden tagja. A performanszaink általában sorozatokban bontakoznak ki. A sorozaton belül ugyanabból a szövegből indulunk ki, viszont a résztvevők és a körülmények mindig mások. Izgalmas látni, hogy hogyan változik meg egy értelmezés íve a résztvevők által. Mindig vannak váratlan történések.

**DG:** Az igaz, hogy a szöveg formálja a performanszot, de valójában nincs szigorú értelemben vett koreográfia: a mozdulatokat-történéseket együtt fej-

lesztjük ki egy workshopszerű szituációban, fenntartva a helyzet többértelműségét.

**TP:** Mi alapján válogatjátok ki a szövegeket, amikkel dolgoztok? Vannak olyan központi témák számotokra, amelyek meghatározóak?

**EK:** Van egy nagyon hosszú listánk, melyen konkrét szövegek és potenciálisan izgalmas szerzők szerepelnek. Jelenleg aránylag sok kelet-európai mitológiai tartalmat olvasunk, olyan történeteket elsősorban, amelyek a különböző szférákat elkülönítő határok porózus jellegéről szólnak. De queer nézőpontú ökológiával is foglalkozunk, olyan írásokkal, amelyek az események, struktúrák és gyakorlatilag minden élőlény összefonódásának mikéntjét vizsgálják.

**DG:** Kollázsszerűen társítjuk egymáshoz a különböző forrásokból érkező szövegeket, és nem egy adott életmű bástyájára támaszkodunk. A különböző perspektívák közötti kapcsolat egyfajta zenei kompozíció hangulatát árasztja magából, de autonóm nyersanyagként is lehet rá gondolni. Ebben a kollázsban minden megtalálható a művészetelméleti szövegektől kezdve a tradicionális népdalokig, népmeséig, mítoszokig.

**EK:** Legutóbbi munkáinkban a talajjal, a tájjal és az ökológiával foglalkozunk. Az olvasócsoporthoz viszont rendszerint mások által ajánlott könyvek egy-

↑  
**RYPXPER1126AE**, installációs nézet,  
 Dorota GAWĘDA és Eglé KULBOKAITÉ  
 egyéni kiállítása a Trafó Galériában  
 Fotó: Biró Dávid  
 A művészek és a Trafó Galéria jóvoltából

egy fejezetét dolgozzuk fel. Nemrég önálló kiállításunk nyílt a szófiai Swimming Poolban, Bulgáriában.<sup>B</sup> Itt például a Klaniczay Gábor–Pócs Éva-szerzőpáros által szerkesztett és részben szerzett *Boszorkányok, varázslók és démonok Közép-Kelet-Európában* (2014) című kötetet olvastuk.<sup>C</sup> Ha jól tudom, a Trafó Galéria Hangover Reading Club<sup>D</sup> olvasókörében is olvasták ezt a kötetet az egyik alkalom során, amit Trapp Dominika képzőművész vezetett. Azt gondolom, hogy ez a könyv a bulgáriai közönség számára külön érdekes volt a lehetséges regionális párhuzamok miatt. Timothy Morton *Dark Ecology* (2018) című, egyre relevánsabb kötetét is nemrég olvastuk. Jelenleg több sci-fi tervezünk, elsősorban novellákat, mert azt jobban össze lehet fésülni egy olvasókör realitásaival.

<sup>B</sup> <https://swimmingpoolprojects.org/>

<sup>C</sup> <http://real.mtak.hu/119930/>; <https://art-viewer.org/dorota-gaweda-and-egle-kulbokaite-at-swimming-pool/>; [https://trafo.hu/hangover\\_reading](https://trafo.hu/hangover_reading)

<sup>D</sup> [https://trafo.hu/hangover\\_reading](https://trafo.hu/hangover_reading)

**TP:** Vannak olyan utópikus gondolatok, amelyek foglalkoztatnak titeket? A munkásságotokra lehet azt mondani, hogy jövőorientáltak? Vagy inkább a jelent szeretnétek átstrukturálni az elmélet köztes zónáinak vizsgálatán keresztül?

**EK:** Érdekel minket, hogy a fikciók révén hogyan lehet a jövőt illetően gondolkodni, illetve hogy milyen képet kaphatunk ezeken keresztül a jelenről.

**DG:** Bizonyos értelemben a performanszaink abszolút jelen idejűek, és összefüggésben állnak a matéria és a gyakorlati valóság kérdéseivel is. Szeretnénk elfoglalni a kiállítóteret és meghatározni a munkaviszonyokat. Mindig nagyvonalúbb és igazságosabb feltételekre kell törekedni, mint amit felajánlanak – sosem lehet elég jó a művészeknek és a performereknek.

**EK:** Pontosan! Az alkotásnak két oldala van: a gyakorlati-professzionális, valamint a művészi. Az előbbi a produkcióval, az utóbbi a gondolatokkal foglalkozik. A tér hangokon keresztül történő kisajátítása nagyon fontos dolog, de en-

nek intézményi szintű levezénylése még inkább elengedhetetlen. A kreatív terek megálmodása a jövőről szól.

**TP:** A múlt is szerves része az alkotásaitoknak, a Trafó Galériában szervezett, *RYXPER1126AEE* (2020)<sup>E</sup> című on- és offline, hibrid kiállításotok esetében például egy performanszt illatként dokumentáltatok.

**EK:** Mivel a performanszok intim, ideiglenes tapasztalatok, ezért gondolkodtunk el rajta, hogy milyen alternatívákat tudunk kitalálni a vizuális dokumentáció hagyományos módszerein kívül. A trafós kiállítás esetében természetesen módon gravitáltunk az illat felé, mert úgy láttuk, hogy az illat közvetlenebbül kapcsolódik az érzelmi apparátushoz, mint bármi más. Az *RYXPER1126AE*-illatot az – ANTI, 6. Athéni Biennálé keretein belül bemutatott – *YGRG159:SULK* (2018) című performanszunk után hoztuk létre a New York-i International Flavors and Fragrances Inc.-del együttműködve. A kémikussal, parfümszakértővel és illattervezővel együttműködésben létrehozott *RYXPER1126AE* olyan illat, amit egy úgynevezett headspace-technológiával a korábban említett performansz során összegyűjtött levegőmintából kiindulva hoztunk létre. Vagyis az illat molekuláris szintű reprodukciója az eredeti illatnak, annak tulajdonképpen egy tökéletesen szintetikus változata.

**DG:** Számunkra nagyon izgalmas, hogy mennyi adatot generál egy performansz, és hogy ezt milyen módokon lehet lejegyezni, átkódolni. Vagy egyáltalán az, hogy miként lehet a szaglás direkt tapasztalatát továbbterjeszteni. Egy illatmintát könnyű elpostázni, de nem fog sehová gyorsan odaérkezni. Az illat voltaképpen térbeli és időbeli médium. Az érzéki input alacsony tűrésküszöbe miatt ráadásul van egy rövid, efemer jellege is. Külön érdekes, ha arra gondolunk, hogy az illat – a trafós kiállítás esetében – egy olvasóköros performanszsal állt összekötésben, tehát a szöveggel, a konceptualitással.

**TP:** Olyan mintha titeket éppen ezek a köztes területek foglalkoztatnának. Hogyan olvad össze az alkotói gyakorlatokban a kibernetika, a technológia és a társadalmi nem diskurzusa?

**EK:** Sokféleképpen. Eleinte az olyan írók, mint például Donna Haraway – a kibernetika, technológia és feminizmus tematizálása révén – voltak ránk nagy hatással, de ilyen volt Shulamith Firestone is, aki a nemek közti egyenlőség technológián keresztüli megközelítését szorgalmazta. Mi hasonlóképpen tágabb értelemben definiáljuk a technológia fogalmát. Az olvasásra is mint egyfajta technológiára gondolunk: a nyelv eszköz, a valósággal való kapcsolódásunk elsősorú kezelőfelülete, interfésze. Amikor technológiáról beszélünk, akkor nem feltétlenül egy gépezetre vagy a legkurrensebb digitális megoldásokra kell asszociálnunk. Ha belegondolsz, az olvasás, a történelmi léptéket is szem előtt tartva, még csak nemrég vált elérhetővé az emberek többsége számára, mint a világ megértésének technológiája. Jelenleg is olyan eszköz, privilégium, ami egyenlőtlenül van elosztva. Egy olyan szerző, mint Octavia Butler, azért izgalmas számunkra, mert írásaiban nem szerepel sok technológiai tárgy, gép, masina. Helyette viszont csúcstechnológiaként jelenik meg az érzés vagy a másik ember empatikus megértésének képessége.

**TP:** Munkáitok az eszközök széles tárházát ölelik fel: performansz, objekt, hang, videó, algoritmusalapú mesterséges intelligencia. Hogyan kapcsolódik egyik médium a másikhoz?

**DG:** A művek között van egy sajátos dialógus, amely sokféleképpen kibon-

Dorota GAWĘDA és Eglé KULBOKAITÉ:

*Mouthless Part II. (Dziady)*, 2021,

előadó: Giulia TERMINO,

Istituto Svizzero, Milánó

Fotó: Giulio Boem

A művészek jóvoltából



<sup>E</sup> <https://www.ujmuveszet.hu/2020/04/ryxper1126ae/>





Dorota GAWĘDA  
és Eglé  
KULBOKAITÉ:  
SULK II., 2018,  
előadók: Enrico  
BOCCIOLETTI,  
Alexandra  
KOUMANTAKI  
és Miranda  
SECONDARI,  
Spazio Maiocchi,  
Milánó  
Fotó: Dorota  
Gawęda és Eglé  
Kulbokaité  
A művészek  
jövöltából  
→



takozhat. Bizonyos esetekben a formai minőségek, máskor a szimbolikus aszociációk kapcsolják össze az egyébként diverz tárgye gyűttesek elemeit.

**EK:** A Trafóban a széna, valamint az RYXPER1126AE-illat volt jelen nagy mértékben. Ez a belevonó fizikai aspektus kiemelkedően fontos számunkra. A polifonikus *Rūta* című népdal a kerti rutáról szól, amit hagyományosan a növény fertőtlenítő, abszorbeáló tulajdonságaival kötötték össze. A népdal – amely így a női tudással, illetve a gyógyászati ismeretekkel is összefüggésbe hozható – szintén bezengette a teret. Az illat és a dal között megegyezés, kapcsolódás valósult meg. Mindezek összefonódnak és átfedésbe kerülnek, egy egyszerű fotódokumentációval ezt lehetetlen lenne lefordítani.

**TP:** Mivel foglalkoztok a trafós kiállítás óta? Dolgoztatok további online projekteken, vagy találtak esetleg ér-

dekes metszeteket a weblapú bemutatkozások és az élő projektek fizikai realitásai között?

**DG:** Tavaly mindenki az online szférába kényszerült. Izgatottak vagyunk, hogy jelenleg közvetlenül dolgozhatunk emberekkel a valódi élet térbeli helyszínein. A *-lalia* című új művünket augusztus végén a Swiss Performance Prize keretein belül fogjuk bemutatni. Biztonsági kamerák bevetésével fogjuk a mediáció, a közvetítettség és a kép kérdéskörét körüljárni. Része lesz maga az élő esemény, másrészt a kamerával felvett anyag, a közönséget pedig a két élmény befogadási lehetőségei között fogjuk szétosztani.

**EK:** Megmutatjuk, hogy a mű totalitása egy elérhetetlen idea. A tapasztalat szükségszerűen hiányos marad.

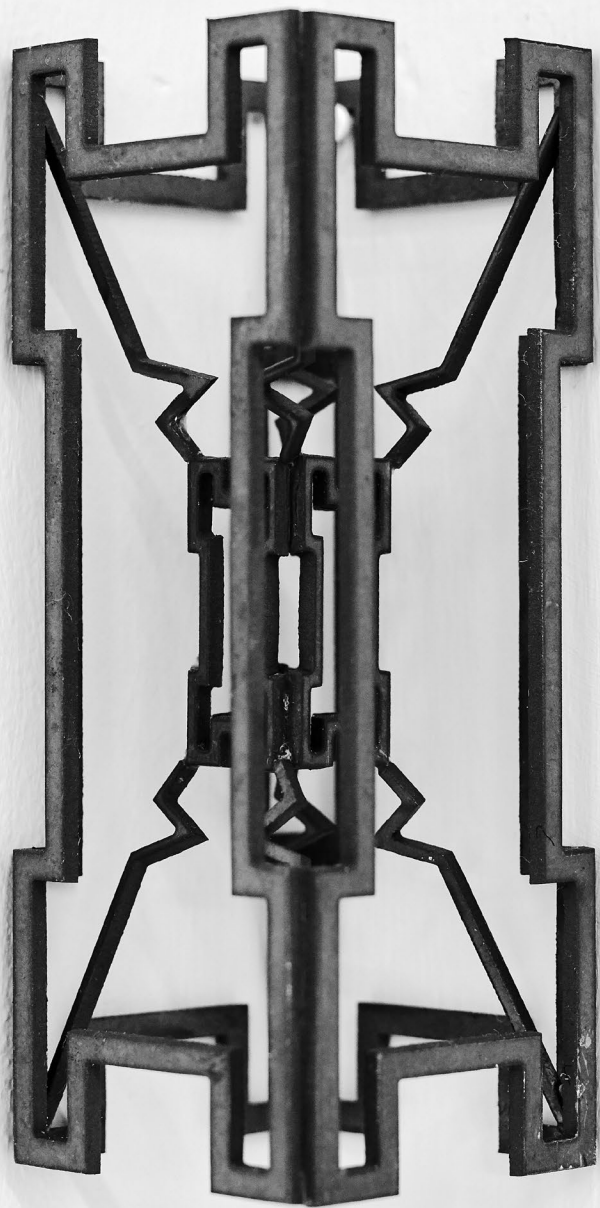
**TP:** Mi a legutóbbi projektetek?

**EK:** A *-laliához* pillanatnyilag szinkronszínészekkel dolgozunk. Itt adott

egy kotta, a performer pedig tulajdonképpen ezt követi. A szavak az esemény során többrétegű hangszövevé állnak össze. Bizonyos részek átfedésben lesznek, míg mások élesen el fognak különülni.

**DG:** A gyászsal és a siratósi rítusokkal foglalkoztunk, illetve azzal, hogy a nyelvi képességek ebben a viszonyrendszerben hogyan jelennek meg.

**EK:** A nyelveken szólás, a glosszológia és a xenológia fogalmak érdekelték. Azt hiszem, általánosságban az foglalkoztat minket, hogy érzelmesebben közelíthessük meg az elméletet és a nyelvet.





# IMPRESSZUM

Mellékletünk szerzői

Fülöp Tímea esztéta, elméleti szakíró

Horváth Márk filozófus

Molnár Ráhel Anna kutató, író, képzőművész

Vető Orsolya Lia képzőművész, művészettörténész

Szerkesztette: Sirbik Attila, Tayler Patrick

Olvasószerkesztő: Rudolf Anica

A borító Borsos Lőrinc *3rd Shoe / Hermes Collection* (Daniel Hüttlerrel közösen, 2018, félbevágott Nike Soldier, zománcfesték, poliuretén hab, változó méretek, fotó: Biró Dávid), a hátsó borító Borsos Lőrinc *Voyeur (LB feat. Master of the Embroidered Foliage, 2016, olaj, akril, vászon, fatábla, 30×20×5 cm)* című művének felhasználásával készült.

© Új Művészet Alapítvány, 2021

© Szerzők, 2021

A megjelenést támogatta



MAGYAR MŰVÉSZETI  
AKADÉMIA



ÚjMűvészet