

Balkon

2013_5 | SM

NE

kortárs művészeti folyóirat • Budapest

IMAGINÁCIÓ

ÖNREFLEXIÓ

Modellalkotás

ÉBERSEG

TERV - MEGVALÓSÍTÁS

vizualizáció

Felelősség

ISSN 1216-8890 880 Ft



9 771216 889000

d e m o o

n e w

h a p p

eracy

er

ened

Videóvetítéssel kiegészített fogalmi térkép, Intermédia I.-II. 2013, részlet



Fiatal
Képzőművészek
Stúdiója
Egyesület
studio.c3.hu

_009

SZENTESI CSABA
Cím nélkül, 2013
import használt ruha, változó méret



Balkon

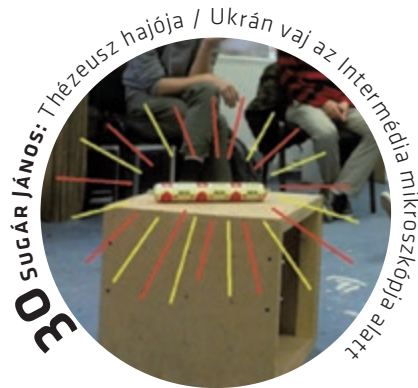
HU ISSN 1216-8890

Levélcím: Balkon, Kállai Ernő Művészeti Alapítvány
1024 Budapest, Fény u. 2. ✉ balkon@c3.hu
www.balkon.hu

Poligráf Kft.

Felelős kiadó: HERMANN PÉTER
Kiadja és terjeszti a Poligráf Könyvkiadó
2120 Dunakeszi, Keszthelyi István u. 5/a.
Telefon: +36 27 547 825 ✉ Fax: +36 27 547 826
e-mail: poligraf@invitel.hu

Főszerkesztő: HAJDU ISTVÁN ✉ ihajdu@c3.hu
Szerkesztők: SZÁZADOS LÁSZLÓ ✉ szados.laszlo@mng.hu
SZIPŐCS KRISZTINA ✉ szkriszta@c3.hu
Grafikai terv: ELN FERENC ✉ elnfree@c3.hu
Fotó: ROSTA JÓZSEF ✉ jozsef.rosta@gmail.com



Terjesztés: Árusításban terjeszti a Lapker Rt. és alternatív terjesztők. Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Üzleti és Logisztikai Központ (ÜLK). Előfizethető Budapesten az ÜLK kerületi ügyfél-szolgálati irodájánál, a hírlapkézbesítőknél, a Hírlap-előfizetési Irodában (HELIR): Budapest VIII., Orczy tér 1. Levélcím: HELIR 1900 Budapest

Előfizetési díj: egy évre: 7.080 Ft
fél évre: 3.540 Ft és negyed évre: 1.770 Ft
Árusítási ár: szimpla szám: 7.080 Ft és dupla szám: 1.770 Ft



ARCTIC PAPER

Készült a Mester Nyomdában
Arctic Volume White papírra.
Borító: Arctic Volume White 300 gr
Belív: Arctic Volume White 150 gr

t á m o g a t ó k



Úszó tárlatok

Beszélgetések az egykor Velencei Biennálén részt vevő magyar képzőművészekkel, kurátorokkal, nemzeti biztosokkal

2. rész – Kérdések Bak Imre* képzőművészhez

☛ **Bódi Kinga:** 1986-ban az Önök kiállításával (*Bak-Birkás-Kelemen-Nádler*) indult a legendás Néray Katalin-korszak' a Velencei Biennále Magyar Pavilonjának történetében, ami egyértelmű újítás és nyitás volt a korábbiakhoz képest. Hogyan indult a velencei szereplésük története? Mi volt a kiállításuk koncepciója?

☛ **Bak Imre:** 1986-ban NÉRAY KATALIN (1941–2007)² megkeresett, hogy az én nevem is felmerült a következő *Velencei Biennále* magyar kiállítása kapcsán. Nyilván a megrökönyödés volt az első reakcióm, hogy egyáltalán szóba kerültem. Igaz, 1986-ban azért már mindannyian túl voltunk jó néhány hazai kiállításon: szerepeltünk az 1980-as évek első felében a HEGYI LÓRÁND (1954)³ által kurált *Új szenszibilitás* kiállítás-sorozaton,⁴ illetve az 1984-ben az Ernst Múzeumban, szintén Hegyi által megrendezett *Frissen festve* című nagy jelentőségű tárlaton.⁵ Az 1980-as évek az új festészet időszaka (olasz transzavantgárd, német Heftige Malerei), s Lóránd mint fiatal művészettörténész felismerte, hogy ezeknek a friss, nyugat-európai fejleményeknek a kortárs magyar képzőművészetben is megvanak a párhuzamai. Kati és Lóránd úgy döntöttek, hogy a magyarországi új festészet képviselőit, de a tágabb merítésen belül is inkább csak a középgenerációt mutatják be Velencében. Tehát olyan neveket válogattak össze, akik mögött volt már egy bizonyos léptékű munkásság, nemzetközi szinten is. Addigra már mind-

1 Néray Katalin 1986 és 1990 között, illetve 1997-ben volt a *Velencei Biennále* nemzeti biztosja. (1997-ben Bálványos Anna mint a nemzeti biztos helyettese segítette a munkáját.) A kiállító művészek: 1986-ban Bak Imre, Birkás Ákos, Kelemen Károly és Nádler István; 1988-ban Bukta Imre, Pinczehelyi Sándor és Samu Géza; 1990-ben Fehér László; 1997-ben El-Hassan Róza, Herskó, Judit és Köves Éva. A közbeeső két *Biennále* biztosja 1993-ban Keserő Katalin – művészek: Joseph Kosuth, Lois Viktor –, illetve Kovalovszky Márta – művész: Jovánovics György – volt.

2 Néray Katalin (1941–2007) művészettörténész 1959 és 1964 között végezte egyetemi tanulmányait az ELTE BTK magyar-művészettörténet szakán. 1964 és 1980 között a Kulturális Kapcsolatok Intézetének, 1980 és 1982 között a Művelődési Minisztérium munkatársa volt. Mindkét helyen a nemzetközi kiállítások cseréjével foglalkozott. 1982 és 1984 között a Műcsarnok Nemzetközi Kiállítási Osztályának vezetője, majd 1984 és 1992 között az intézmény igazgatója volt. 1992-től haláláig a budapesti Ludwig Múzeum (1992–1996: Ludwig Múzeum Budapest, 1996-tól: Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum) vezetője volt. 1996-ban São Paulo-i Biennálé *Universalis* című kiállításának kelet-európai kurátora, illetve a rotterdami *Manifesta 1* főkurátora.

3 Hegyi Lóránd (1954) művészettörténész 1972 és 1977 között végezte tanulmányait az ELTE BTK művészettörténet-esztétika szakán. 1977 és 1989 között az MTA Művészettörténeti Kutatócsoportjának tudományos munkatársaként dolgozott. 1981 és 1990 között az ELTE BTK művészettörténet szakán, 1988 és 1993 között a Magyar Iparművészeti Főiskolán tanított. 1989 és 1990 között a Műcsarnok Nemzetközi Kiállítási Osztályának vezetője volt. 1990 és 2000 között a bécsi MUMOK (Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien) igazgatója, igazgatója, 2002 és 2006 között pedig a Palazzo delle Arti Napoli (PAN) létrehozója és művészeti vezetője volt. 2003 óta a Saint-Étienne-i Musée d'art moderne-t vezeti.

4 A sorozat négy kiállításból állt: *Új szenszibilitás I.*, Fészek Galéria, Budapest, 1981; *Új szenszibilitás II.*, Óbudai Pincegaléria, Budapest, 1983; *Új szenszibilitás III.*, Budapest Galéria, Budapest, 1985; *Új szenszibilitás IV.*, Pécsi Galéria, Pécs, 1987. Valamennyi kiállítást Hegyi Lóránd rendezte, aki a tárlatokkal az 1980-as évek magyar művészetének „szubjektív historizmus” és „radikális eklektika” fogalompárok-kal illetett tendenciáit kívánta bemutatni.

5 *Frissen festve*. Ernst Múzeum, Budapest, 1984. augusztus 24 – szeptember 30.

1939-ben született Budapesten. Tanulmányait 1958 és 1963 között a Magyar Képzőművészeti Főiskolán végezte. 1971 és 1979 között a Népművelési Intézet Képzőművészeti Osztályán dolgozott. Fajó Jánossal, Keserő Ilonával, Molnár Sándorral és Nádler Istvánnal 1973-ban megalapította a Budapesti Műhelyt. 1979 és 1987 között a Film Színház Muzsika című folyóirat tördelőszerkesztője volt. 1987 és 1991 között a Magyar Iparművészeti Főiskola Művelődésméleti és Tanárképző Intézetét vezette. 1998-ban Herder-díjjal tüntették ki. Sajátos geometrikus festői formanyelve az 1960-as évek közepén bontakozott ki.

annyan részt vettünk jó néhány komoly külföldi kiállításon is például Stuttgartban,⁶ Essenben,⁷ Grazban.⁸ Ez Velencében szempont volt, hogy a nyugat-európai közönségnek, szakembereknek meg lehessen mutatni egy olyan komolyabb, nemzetközi szintű szakmai hátteret, hivatkozási pontokkal együtt, amelyet ők is értenek, ismernek. Mivel a mi 1986-os kiállításunk előtt a nyugatiak messze elkerülték a Magyar Pavilon kiállításait, az „áttörést” olyan nevekkel akarták Katiék elkezdni, akikről azért már lehetett valamit hallani Nyugat-Európában is. A mi referenciáink pedig a nyugat-európai kapcsolódási pontokat bizonyították a külföldi művészettörténészek számára, ami fontos volt akkoriban. Nem lehetett csak úgy a „senki földjéről” megjelenni Velencében, kellett, hogy előzményei legyenek a fellépésnek.

Hogy miért éppen mi négyen? NÁDLER PISTÁNAK akkoriban, vagy már kicsit korábban volt a váltása a geometrikusságból az új festészeti vonulatba, KELEMEN KARCSI a korábbi radírképeiből mozdult el az óriási, színes vásznai felé, BIRKÁS ÁKOS is éppen egy festészeti újrakezdetben volt az olasz transzavantgárd hatására, és hát én... Talán én voltam a legnehezebb helyzetben, néha csodálkoztam is, hogy benne tudok lenni ezekben az új festészeti kiállításokban a kezdetektől fogva. Persze nagyon igyekeztem azt a szituációt megérteni, ami létrejött az 1980-as évek elején. Azaz, hogy a modern-posztmodern fordulatnak része az olasz transzavantgárd és a német új expresszív festészet. Azt hamar felismertem, hogy ez nem egy stílusprobléma. Csak zárójelben jegyzem meg, hogy ezt Magyarországon a művészettörténészeknek a mai napig nem sikerült megérteni... Hogy ez egy nagyon alapvető, minden műfajt érintő és átfogó, kulturális paradigmaváltás volt. Az íróknál persze előbb jelentkezett, az irodalomban már az 1960-as években felmerült a posztmodern fogalma, az építészetben először 1975–76 környékén találkozhatunk ezzel a problémával, a képzőművészethez jutott el a legkésőbb ez a program. Ebben, amellet, hogy a modernizmus problematikáját akarták meghaladni, volt egy olyan szándék is, hogy megpróbálták a vezető teoretikusok, művészettörténészek (Achille Bonito Oliva stb.) visszaszerezni bizonyos pozíciókat Amerikától. Az transzavantgárd az olasz metafizikára, futurizmusra épített, a Heftige Malerei pedig a korai német expresszionizmus hagyományából indult ki, azaz a cél az volt, hogy helyi hagyományokra építve hozzanak létre kortárs képzőművészetet. Ez ugyanolyan szándék

6 *Imre Bak, István Nádler – Budapest*. Galerie Müller, Stuttgart, 1968. szeptember 14 – október 25.

7 *Bak-Jovánovics*. Folkwang Museum, Essen, 1971. szeptember 4 – október 10.

8 *Zehn Jahre Internationale Malerwochen in der Steiermark*. Künstlerhaus, Graz, 1976. szeptember 9 – október 3.

volt, mint ahogy az amerikaiak is megcsinálták a maguk művészetét a pop art révén. Európa is bizonyítani akarta, hogy helyi bázison, helyi hagyományok alapján mi is létre tudunk hozni új művészetet. Aztán persze ez nem sikerült, mert mindenkit azonnal felvásárolták az amerikaiak, és öt éven belül Sandro Chia és társai már New Yorkban voltak.

De a törekvés azért megvolt, és ezzel én az építészeten keresztül kerültem kapcsolatba, mert a posztmodern építészet és dizájn nagyon érdekelt. Ez segített abban, hogy megértsem ennek a fordulatnak nem csupán a teoretikus, hanem a vizuális vonatkozásait is. Azt, hogy a posztmodern, a pop art izlésvilágától is nagyon eltérő, egészen másfajta optikájú világ. Ezt ismertem fel a Lóránd is, hogy a posztmodern helyzetet nem kizárólag egy expresszív figurális festészetnek kell felfogni, ami majd elmúlik, hanem átfogó kulturális változásként. És ha így nézzük a posztmodern és az új festészetet, akkor már érthető, hogy miért biztosított nekem is helyet ezekben a kiállításokban.

☉ **BK:** *Mennyiben illeszkedett a kiállításuk a Biennále akkori „trendjébe”? Hová pozícionálná a kiállításukat összehasonlítva az abban az évben, a többi pavilonban látottakkal?*

☒ **BI:** Amikor az ember a szakmában bizonyos változásokat létrehoz, az soha nem egy hirtelen megvilágosodás, hanem hosszú kemény munka révén jön létre.

A pop art, a koncept art, a land art, meg az arte povera is még „izmusok”, azaz egységes irányzatok voltak. 1969 környékére ezekkel teljesült be – s egyben határolódott is le gyakorlatilag – a modernizmus programja a képzőművészetben. Ez nem volt kimondva, nem volt még megfogalmazva, de eljutottunk a modern képzőművészetnek bizonyos határaihoz. Egyrésztől Malevics fehér alapon fehér négyzetéig, másrésztől Marcel Duchamp ready made-jéig. De hát közben kellett tovább dolgozni, és akkor még szó sem volt a képzőművészetben a posztmodernről. Megszűntek az irányzatok, és csak önálló személyes programok voltak. Amikor az 1960-as évek közepén/végén megcsináltam az amerikaiak hatását mutató hard edge geometrikus festészetemet, utána nekem is, ahogy mindenkinek a korban, volt egy négy-öt évig tartó konceptuális periódusom. Ezeket az utakat mindenki megharcolta magában. Kiutakat kerestünk, új szellemi hátteret. Én Hamvas Bélához nyúltam vissza, az én koncept munkáim az ő ideái mentén zajlottak. Aztán 1973–74 körül Grazban újra elkezdtem festeni. Hiányzott a festészet, a szín, a vászon. És azokat a képeket, amiket akkor festettem, nem lehetett már a modern művészet kereteibe besorolni, túlmutattak azon. Közben 1974-ben bekerültem a Népművelési Intézetbe, ahol egy izgalmas, intenzív intellektuális légkör fogadott, ami akkor

nagyon nagy hatással volt rám.⁹ Ez a strukturalizmus, a kulturális antropológia kibontakozásának az ideje volt. Elkezdtem foglalkozni a magyar népművészet világával, jelkultúrájával, s ezt az egészet egy strukturalista szemüvegen keresztül vizsgáltam. Egy személyes programot dolgoztam ki, és így jöttek létre azok az óriási vásznaim (*Nap-ember-arc*, 1975; *Nap-madár-arc*, 1976 stb.), amelyekhez a motívumokat például a nyitrai vagdalásos mintázatból, vagy a debreceni csigacsináló bordából kiindulva alkottam meg. Ezekben a képeimen tulajdonképpen az archaikus kultúrák absztrahált jelképeit jelentek meg. Formailag ezek hard edge megfogalmazásúak voltak még a nagyon intenzív színekkel, de közben meg a képek mögött már ott volt egy nem modernista gondolkodásmód. A posztmodern fontos része a történelmi reflexió, az idézet. Tehát így jutottam el a posztmodern gondolkodáshoz, lépésenként építkezve, hosszú évek alatt. És hogy miért érdekelt engem az, hogy a régi kultúrák jelhasználata talán segíthet túllépni a modernista formavilágon? Ez ösztön, ezt nem lehet kiszámítani, nem lehet előre tudni. Szerencsére megfelelő időben kaptam jó impulzusokat. De persze ehhez az is kellett, hogy legyen egy olyan szándék, hogy „túljutni a modernen”.

Az 1980-as évek közepén, amikor jött a biennálés-felkérés, ezeknél a posztmodern motívumoknál tartottam. Az akkori képeimet egyfajta „új eklektikának” lehetne nevezni. A modernizmus homogén, tiszta gondolkodása, a „semmit semmivel nem összekeverni, és végigvinni egy analízist a szélső pontig” elve helyett azt fedeztem fel, hogy a különböző analízisek eredményeit szintetizálni, kombinálni is lehet. Nekem akkor az volt az elképzelésem, hogy egy képfelületre helyezem el Klimt struktúráit, ornamentjeit és Moholy-Nagy formáit a Kassák-féle képarcitektúrák elemeivel valamint népművészeti motívumokkal keverve.

Sok minden rétegződött egymásra vizuálisan és jelentésben egyaránt, és ugyanakkor Kelemen Karcsi, Nádler Pista és Birkás Ákos képein is jelen volt ugyanez a jelentésbeli és optikai rétegzettség. Valahogy így állt össze a mi négyesünk egy „koherens” kiállítással. Ebből látszik igazán, hogy mennyire nem stíluskérdés volt ez az egész új festészet.

De hogy a kérdésre is válaszoljak. Az 1980-as évek közepén, ha valami „trendi” volt Nyugat-Európában, vagy ha nem is trendi, de legalábbis, ami a legaktuálisabb, legmeghatározóbb volt, az az új festészet volt. Ehhez képest 1986-ban a *Biennále* központi tematikája a „tudomány és művészet” kapcsolata volt. Ez a program

⁹ A Népművelési Intézet igazgatója 1972 és 1980 között Vitányi Iván szociológus volt. Bak Imre a Képzőművészeti Osztályon dolgozott, amelyet Bánszky Pál vezetett. Bak feladatai között szerepelt az ország alternatív művészeti nevelésének a megszervezése, valamint információkat kellett nyújtania a különböző megyei és városi művelődési központoknak, hogy ott milyen képzőművészeti kiállításokat lenne érdemes rendezni.

A kiállítás bejárata, Magyar Pavilon, Velence, 1986
© Fotó: Bak Imre



akkor egyáltalán nem volt trendi, az új festészetnek semmi köze nem volt ehhez. Abban az évben a franciáknál DANIEL BUREN, az angoloknál FRANK AUERBACH, a németeknél SIGMAR POLKE, a spanyoloknál pedig a GARCIA SEVILLA és JOSE MARIA SICILIA munkái voltak kiállítva. Ebben a sorban a spanyolok képviselték akkor a legerőteljesebben az új festészetet. De – az én értelmezésem szerint – a svájci pavilon is markánsan posztmodern volt JOHN ARMLEDER munkáival, mert az ő művei tartalmaztak utalásokat a konstruktivizmusra, s ugyanakkor tárgy-szerűek is voltak, tehát ready made volt valamennyi, és ez a két történeti reflexió össze volt kombinálva. Úgyhogy ezek mind beleilleszthetők voltak az akkor „trendinek” nevezett posztmodernbe (ugyanakkor kevésbé a *Biennále* fő tematikájába). Ha tehát ilyen szemszögből nézzük a mi kiállításunkat a magyar pavilonban, akkor mi nagyon is benne voltunk a fő csapásban, az új festészetben. 1986-ban a magyar pavilon sokkal frissebb volt, mint a többi a keleti blokkból. És Birkás Ákos, Nádler Pista és Kelemen Karcsi talán még sokkal jobban benne volt a fő áramlatokban, mint én, még akkor is, ha tudtam, hogy teoretikusan helyem van ebben a világban, valamennyire azért kilógtam a vehemensebb festőkollégák sorából. De ehhez a kicsit „különálláshoz” már hozzá voltam szokva itthon is, így a *Biennálén* sem kerestem túlzottan az igazodási, csatlakozási pontokat. Csak később derült ki, hogy az új festészetel szinte párhuzamosan megjelent a neo-geo-program is (GERWALD ROCKENSCHAUB, IMI KNOEBEL, HELMUT FEDERLE stb.), de ez akkor nem jelent meg a *Biennálén* intenzíven, csoportként, tendenciaként. Ha megjelent volna, akkor talán érezhettem volna valamilyen szorosabb kapcsolódást ezekhez a művészekhez, bár például Rockenschaub munkái sokkal puritánabbak voltak, mint az én eklektikáim. Úgyhogy igazán még a neo-geo-ba sem lehetett volna engem teljes mértékben besorolni, mert a programjuk más volt, ők a hétköznapi nyelvi világának a művészeti integrációjával foglalkoztak, vagy jelekkel, amelyeknek nincs jelentésük. Én tényleg egy nagyon furcsa helyzetben voltam, és vagyok a mai napig is. Mindig is tudatosan átgondoltam az aktuális művészeti szituációkat, de aztán valahogy mindig egy másfajta vizuális megjelenést képviseltem, képviselek. De azt azért éreztem, tudtam, hogy a munkáimnak helyük van a *Biennálén*. Viszont azért, hogy nem akartam magamat

senkihez sem mérni – hogy is mertem volna magam Polkéhoz vagy Noguchihoz mérni, noha ott voltam velük –, sem elkeseredni nem tudtam, sem nagyképű nem lettem. Egyfajta szemlélő maradtam végig.

✪ **BK:** Mit jelentett akkoriban egy magyar művésznek részt venni a Velencei Biennálén? Milyen volt a Biennále akkori magyar és nemzetközi megítélése?

✪ **BI:** Hogy egy kicsit távolabbról kezdjem ezt a történetet is: 1964-ben sikerült először útlevelet és hozzá 70 dollárt kapnom. El tudja képzelni, hogy ennyi pénzből milyen nehéz volt végigjárni Németországot, aztán átmentem Londonba, majd Nádler István kollegámmal Párizsban az Operánál találkoztunk, és onnan együtt utaztunk tovább Dél-Franciaországba, végül Olaszországba. Így jutottunk el abban az évben, életünkben először, Velencébe és a *Velencei Biennáléra*. Azt azért hozzá kell tennem, hogy viszonylag felkészülten mentünk ki, noha a magyar sajtóból soha semmit nem lehetett megtudni a *Velencei Biennáléről*. Annak ellenére, hogy Nyugat-Európa felé a határt azelőtt még egyszer sem léptük át, mégis elég sok mindent olvastunk nyugati katalógusokból, újságokból a korabeli nyugati kortárs képzőművészetről, ismertük a neveket, láttuk a nyugati folyóiratok reprodukcióin a legfontosabb műveket. MOLNÁR ÉVA, a Fészek Klub könyvtárának vezetője valamilyen csoda folytán minden fontosabb külföldi

Kiállítási enteriőr BAK IMRE munkáival: Csillag forma (1986); Hommage à Kassák I-III. (1986)
© Fotó: Bak Imre



folyóiratot meg tudott szerezni, így ott, nála tájékoztunk a kortárs nyugati áramlatokról. Úgyhogy aztán Velencében úgy jártuk végig az összes pavilont, hogy a legtöbb művész neve már ismerős volt számunkra. Mégis – minden vélt és valós tájékozottságunk ellenére –, ami abban az évben nagy meglepetés volt a számomra Velencében, az volt, hogy megjelentek az amerikaiak az európai szintéren, ráadásul olyan intenzíven, hogy ROBERT RAUSCHENBERG nagydíjat tudott kapni a *Biennálén*. Magyarországról mi még úgy láttuk, vagy legalábbis a hozzánk eljutott információkból mi úgy véltük, hogy továbbra is Párizs a művészet központja, hogy az „igazi” kortárs képzőművészetet a franciák, a Párizsi Iskola és köre képviseli. Ezt a nagyfokú amerikai áttörést Európában, valamint azt, hogy a művészet központja Párizsból átkerült New Yorkba, mi, kelet-európai művészek 1964-ben még nem tudtuk. A *Biennále* előtt egyébként Londonban a Tate Gallery-ben láttam egy kiállítást,¹⁰ ami az utolsó tíz év képzőművészeti tendenciáit mutatta be. Ez némileg európai módon volt megrendezve, mert a Párizsi Iskola kortárs mesterei mellett ugyan jelen voltak az amerikai művészek is, de egyáltalán nem dominánsan, ott inkább párhuzamosságként mutatták be a New York-iakat. Aztán az 1964-es *Velencei Biennále* után kezdtük el felfogni, hogy valójában Párizs kezd elveszíteni jelentőségét, és végül az 1968-as kasseli *documentán* vált teljesen egyértelművé számunkra, hogy a kortárs képzőművészet központja minden kétséget kizáróan átkerült New Yorkba. Egyébként ez az 1964-es *Velencei Biennále* azért volt egy óriási élmény nekem, mert egyrészt egy széleskörű áttekintést biztosított, olyan mértékűt, amit korábban soha nem láttam, másrészt meg persze minden máshogyan hatott élőben, mint reprodukciókról. Úgyhogy csak kapkodtuk a fejünket, és próbáltuk az őrült intenzív élményeket befogadni és feldolgozni. Arról már nem is beszélve, hogy maga a város is egy csoda volt nekünk. Egyébként, ha valaki 1964-ben azt mondja nekem, hogy ezen a terepen egyszer én is ki fogok állítani, biztos, hogy nagy csodálkozással néztem volna rá. Akkor ez teljesen valószerűtlennek tűnt. Ami akkor a magyar pavilonban volt,¹¹ teljesen felejthető volt, nem is emlékszem rá. Hatalmas volt a kontraszt a keleti blokk országainak pavilonjai (már amelyik egyáltalán kiállított valamit) és a nyugatiak között. Persze Velencében mindig vannak kontrasztok a különböző nemzeti pavilonokban megjelenő művészek színvonalá között, ez aszerint változik, hogy éppen ki a kurátor, vagy a nemzeti biztos az egyes pavilonokban. Amíg

10 *Painting and Sculpture of a Decade 1954–1964*. Tate Gallery, London, 1964. április 22 – június 28.

11 1964 – Nemzeti biztos: Vayer Lajos; művészek: Barcsay Jenő, Csohány Kálmán, Segesdi György.

a vasfüggöny létezett, a keleti országok részvételére nyilván rányomódott az a bélyeg, hogy van egy politikai diktátum. Ez pedig azt jelentette, hogy az európai értelemben vett szakértők, akik végigjárták mindig a *Biennálét*, szépen elsétáltak a magyar pavilon mellett.

1964-et követően igyekeztem mindig elmenni a *Biennáléra*, és abban, hogy ez sikerült, volt egy nagy adag szerencse meg rámenősség is, az utóbbi egyébként nem jellemző rám, de a szakmai fanatizmus az igen, így páran összeállva mindig ki tudtuk harcolni, hogy valahogy eljussunk Velencébe és más nyugati városokba. Útlevelet csak háromévente kaphatott az ember, de ha volt meghívólevele, akkor a köztes években is utazhatott, ám csak öt dollárt kapott, amivel maximum Bécsig lehetett eljutni, onnan autóstoppal mentünk általában tovább. 1965-ben sikerült Stuttgartban egy akkor nemzetközi jelentőségű német galériával (Galerie Müller) kapcsolatba kerülnöm, és ott megismerkedtem a német és az angol absztrakt művészek mellett az amerikai nonfiguratív mesterekkel (Frank Stella, Ellsworth Kelly, Kenneth Noland stb.) is. Igazán akkor, ott kezdtem el megérteni az amerikai művészet jelentőségét, és azt, amit a német kollégák mondtak, hogy az amerikaiak egy állóvizet kavartak fel jelenlétükkel Európában. Egyébként ekkor ismerkedtem meg DIETER HONISCH-sal (1932–2004)¹² is ott Stuttgartban, aki aztán Essenbe ment a Folkwang Museumba,¹³ ahová később, egymás után, többünket is meghívott ösztöndíjra, kiállításokra az 1970-es évek elejétől az 1970-es évek közepéig.¹⁴

Közben persze itthonról mindent kontrolláltak, mindenről tudtak, mikor, kivel találkozunk, de azt kell, hogy mondjam, ennek ellenére sem akadályozták a kiutazásokat. Így utólag most azt gondolom, hogy azért engedtek ki minket például Stuttgartba a Galerie Müllerhez – ahol 1968-ban Nádler kollégával ki is állítottunk –, mert semmi olyat nem csináltunk, amibe bele lehetett volna kötni, semmi olyat, ami politikailag veszélyes lett volna. De persze minderről itthon teljes mértékben hallgattak, nem lehetett ezekről a kiállításokról sehol sem olvasni. (Megjegyzem, ez részben ma is hasonlóan van, sajnós...) Van egy hatalmas archívumom (katalógusokkal, újságcikkekkel) ezekről a külföldi szereplésekről, ami mutatja, hogy mekkora fegyvertényeket hajtottak végre a magyar művészek szerte a világban. Ezekről a mai napig nagyon kevés művészettörténész tud idehaza, pedig ezek mind jelentős helyszíneken megrendezett kiállítások voltak. Akkoriban a kultúrpolitikában működött a kettős mérce: mást mutatunk kifelé, és mást befelé. És kifelé mindig engedékenyebb volt a rendszer.

Az 1986-os szereplésem tehát mindezzel a háttérrel zajlott. Így nekem még akkor is egy felfoghatatlan ajándék volt, hogy ott lehettem Velencében. Hiszen én világlevélben küszködtem egyfajta kisebbségi, ha úgy tetszik, kelet-európai komplexussal. És nehéz volt feldolgozni, hogy engem ott Velencében teljesen egyenrangú művészként, mindenfajta megkülönböztetés nélkül kezeltek. Illetve azt sem volt könnyű elviselni, hogy a nemzetközi szereplés, és „siker” után az ember visszajött Magyarországra, és ahogy átlépte a határt, megint egy niemand lett. Nem lehetett folyamatosan megélni, hogy az ember jelen van egy nemzetközi mezőnyben. Ez óriási kontraszt volt és egy furcsa pszichés helyzetet eredményezett.

✳ **BK:** *Kikkel dolgoztak közvetlenül együtt a kiállítás megvalósítása/kivitelezése alatt? (minisztérium, intézmények, múzeumok, művészettörténészek, művészek stb.)*

✳ **BI:** A szervezési oldalt a minisztériummal Kati intézte. A kiállítás teoretikus háttérében a szellemi társa a Lóránd volt. Mi négyen meg szépen önállóan otthon

12 Dieter Honisch (1932–2004) német művészettörténész Münchenben, Bécsben és Rómában végezte egyetemi tanulmányait. 1968 és 1975 között az esseni Folkwang Museumban dolgozott, amelynek 1970-től vezetője volt. 1970-ben és 1972-ben a *Velencei Biennále* Német Pavilonjának kiállításait rendezte. 1975 és 1997 között a berlini Neue Nationalgalerie igazgatója volt. Honisch volt az első nyugat-német művészettörténész, akinek figyelme az 1960-as évek végétől kezdődően a kelet-európai kortárs képzőművészet felé irányult.

13 <http://www.museum-folkwang.de/>

14 Néhány példa: Bak Imre 1971-ben Jovánovics Györggyel együtt állított ki Essenben. Lakner László 1968-ban nyerte el a Folkwang Museum egyhónapos ösztöndíját, amelynek segítségével nyugat-európai tanulmányútra utazhatott, majd 1972-ben a múzeum műterem-vendégházában töltött négy hónapot. Nádler István és Gáyor Tibor szintén 1972-ben alkotott több hónapot Essenben, majd 1975-ben Gáyorinak egyéni kiállítása is nyílt a múzeumban. Dieter Honisch-nak a magyar művészekhez fűződő kapcsolatáról ld. még: „Számomra mindig csak egy művészet létezett.” Dieter Honisch-sal beszélget Mélyi József. *Balkon*, 2005/3., 4–13. (http://www.balkon.hu/balkono5_03/oomeilyi.html)

festettünk. Az installálást is Katiék csinálták, Vigyorival (HORVÁTH ENDRE), aki a Műcsarnok kiállítás-építője volt. Mi csak a finisre utaztunk ki. Gyakorlatilag ennyien vettünk részt a kiállítás létrehozásában, ennyire kicsi volt a stáb.

✪ **BK:** *Dolgozott már korábban is együtt ezekkel az intézményekkel/művészettörténészekkel/művészekkel?*

✪ **BI:** Persze, Kati és Lóránd korábban már jó néhány kiállításra meghívott engem is, meg a többieket is, úgyhogy nem voltunk ismeretlenek a számukra.

✪ **BK:** *Mennyi idő telt el a kiállításon való részvételre való felkéréstől a megnyitőig? Milyen munkafázisai voltak ennek az időszaknak? Hogyan zajlott az installálás és a megnyitő Velencében?*

✪ **BI:** A mi kiállításunk megszervezése nem úgy zajlott, mint ahogy az manapság történik, hogy van egy projekt, amit jó előre eldöntenek, van egy munkafolyamat és ütemterv, és mindehhez van 50-60 millió forint. Ez egyrészt azt jelentette, hogy semmi anyagköltséget nem kaptunk, másfelől pedig az utolsó pillanatig sem lehettünk biztosak abban, hogy tényleg mi mehetünk Velencébe. Persze megvolt a Kati részéről a biztos felkérés – körülbelül fél évvel a megnyitő előtt szólt –, azonban, hogy ezt tényleg sikerül-e végigvinni, az azon múltott, hogy meg tudja-e szerezni a számtalan engedélyezést a különböző hivatalos szervezeteknél, a minisztériumban stb. Úgyhogy mi úgy készültünk, úgy dolgoztunk, hogy nagyon reméltük, hogy kijutunk, de ha nem, akkor sem tudunk mit tenni, Magyarországon akkoriban ehhez hozzá voltunk szokva. Se idő, se pénz nem volt semmire, minden az utolsó utáni pillanatban dőlt el, a szállítás is kapkodva történt. Ezért készült el például csak ilyen gyatra minőségben a katalógus, vagy a kiszállításhoz nekem megsérült az egyik munkám, mert nem volt elég pénz rendes csomagolóanyagra. A megnyitón a szerény fogadást mi adtuk össze a saját pénzünkéből, hogy mégis csak tudjunk adni ásványvizet és ropit a vendégeknek, mert hivatalosan erre semmi pénzt nem biztosítottak. Arról meg nem is álmodhattunk, hogy honorárium is járjon nekünk a munkánkért. Összesen annyi anyagi támogatást kaptunk, amiből a megnyitő körül néhány napot kint tudtunk tölteni Velencében a hazuról vitt ennivalóval. A körülmények tényleg leírhatatlanok voltak, de mi mégis örültünk, hogy ott vagyunk a *Biennálén*.

Egyébként annyira meg nem érdekelte az egész *Biennale* a politikai vezetést, hogy mondjuk a megnyitón valamelyik magas rangú hivatalnok beszéljen, hiszen senki nem jött ki, inkább csak „téglák” voltak jelen megfigyelni. De jobb is, hogy nem jöttek. Ellenben a központi megnyitót és utána a fogadást soha nem fogom elfelejteni. Egy kis hajóval vittek ki minket, kiállító művészeket egy közeli szigetre. Már a hajón kínálták a pincérek a frissítőket, majd a szigeten egy kolostor kerengőjében volt megterítve hihetetlen traktával. És közben arra gondoltam, hogy milyen világban élek, ahol a ropira a pénzt nekünk kell összeadnunk a magyar megnyitóra, mert ennyire nem vesz komolyan bennünket a saját országunk, közben itt meg egy ilyen nagyvonalú vacsorát rendeznek a velenceiek a jelenlévő művészek tiszteletére. Én tényleg csak úgy álltam, és csipkedtem magam, hogy ez most igaz-e?

✪ **BK:** *Meséljen egy kicsit a megvalósult kiállításról, hogyan nézett ki, mi volt a rendezési elv? Régebbi (már meglévő) munkákat vitt a Biennáléra, vagy új munkákat készített Velencébe? Miért?*

✪ **BI:** Mindenki a legfrissebb munkáit vitte a *Biennáléra*. Néray Kati ebbe egyébként egyáltalán nem szólt bele, teljesen ránk bízta a döntést. Persze előtte készítettünk tervek, figyeltünk egymásra, hogy nagyjából mindenki azonos falfelületet kapjon, meg hogy a képek méretében is demokratikus legyen a kiállítás. A végső rendezést aztán a helyszínen a Kati csinálta. A bal oldali épületrészben voltak a Nádler-művek, a bejárattal szemközt teremsorban és az apszisban kapott helyet Birkás Ákos, és a jobb oldali szakaszban volt Kelemen Karcsi és én. Nekem öt munkám került végül ki, az *Hommage à Kossák I-IV*. (1985) sorozatom és a *Csillag forma* (1986) című képem. A belső nyitott udvart üresen hagytuk.

✪ **BK:** *Mi volt a korábbi véleménye a Biennáléről és változott-e azáltal, hogy részt vett a kiállításon? Ha igen, mennyiben? Ma visszatekintve milyen emlékei vannak a Biennálén való részvételéről?*

✪ **BI:** Mindig is azt gondoltam, hogy a *documenta* után a *Velencei Biennale* a legfontosabb nemzetközi kiállítás – nem csupán mérete, hanem jelentősége miatt is –, és ezt ma is így gondolom.

Az emlékeim, a nehéz magyarországi körülmények ellenére is, csak pozitívak. És magáról a *Biennáléről*, mint intézményről is csak szép és jó dolgok jutnak az eszembe.

✪ **BK:** *Mennyiben definiálták úgy magukat 1986-ban, hogy a kiállítással az akkori „kortárs magyar képzőművészetet” reprezentálják Velencében?*

✪ **BI:** Tudom, hogy sokan kritikával illetik a nemzeti pavilonok struktúráját, én azonban nem tartom ezt rossz rendszernek. Mégpedig azért nem, mert ettől a *Biennale* sokszínűbb és esetlegesebb is. Ez szerintem jobb, mint mondjuk Kasselban, amikor egy főkurátor koncepciója határozza meg a rendezvény összes kiállítását, teljes programját. Egy rosszul megválasztott főkurátor által összeállított programból aztán létrejöhet valami olyan is, ami semmiféle hiteles képet nem mutat az aktualitásokról. Velencében többretegű a *Biennale*: egyrészt vannak a nemzeti pavilonok, ott van az Arsenale (korábban Aperto) és végül a Központi Pavilon. Mind a három réteg más módon, és ebből a három rétegből azért mindig kirajzolódik valami a globális képzőművészeti szcéna pillanatnyi helyzetéből. Három réteg több esélyt nyújt erre, mint egy. Persze az mindig kérdés, hogy a nemzeti pavilonokba kik és kiket választanak, de az is egy bizonytalansági faktor, hogy az adott évben ki rendezi a Központi Pavilon kiállítását, ki az Arsenalét stb. De véleményem szerint éppen ez a változatosság és esetlegesség teszi a *Velencei Biennalét* sokszínűbbé, átfogóbbá, érdekesebbé. Aki pedig egy nemzeti pavilonban állít ki Velencében, annak azért egy kicsit úgy kell gondolnia, hogy az adott országot képviseli. A magyar pavilon nagyon előkelő, jó helyen van, gyakorlatilag kikerülhetetlen, úgyhogy mi igenis ezzel a felelősséggel igyekeztünk létrehozni a munkákat. Hogy egy kicsit személyesebben is megfogalmazzam: körülbelül kilencszáz kiállítást csináltam életemben, ennek legalább a felét külföldön. Ezeket a külföldi kiállításokon többnyire azért az volt felírva, hogy „Magyar művészek”, „Fiatal magyar művészek”, „Fiatal művészek Magyarországról” stb. és csak utána jött a névsor. Én ilyenkor mindig azt gondoltam, hogy egy országot képviselek. És akkor is ezt gondoltam, ha egyéni tárlatot csináltam valahol. Ezt most minden nacionalista felhang nélkül mondom, hogy én azt gondolom, hogy magyar művész vagyok, és nem nemzetközi, mint ahogy azt manapság a fiatal kollégák szeretik mondani. Szerintem ezt a két dolgot nem kellene egymástól elválasztani: én úgy vagyok Bak Imre képzőművész, hogy egyszerre magyar is vagyok. Nekem is számtalan lehetőségem lett volna disszidálni, okom is lett volna rá, mégis azt gondoltam, hogy nekem itthon van dolgom. Ebben a sivatagban kell oázisokat létrehozni. Lehet, hogy ez mai szemmel idealizmusnak tűnik, de én ezt akkor így gondoltam jónak, és ma is így gondolom.

⊗ **BK:** Milyen volt a korabeli magyar és nemzetközi visszhangja a kiállításoknak?

⊗ **BI:** Magyar visszhang gyakorlatilag nem volt, vagy alig. A politika nyilván elhallgatta, a szakma meg vagy féltékeny volt Néray Katira, vagy meg nem értettség és érdekellentétek voltak a háttérben, nem tudom, de teljes érdektelenséget mutattak a szereplésünk iránt. Aztán a későbbiekben minden Néray-Hegyi-kiállításnak ez lett a sorsa, és ma egyes művészettörténések megpróbálják a Katit és a Lórándot mintegy kiiktatni a magyar művészettörténetből és az általuk „felépített” új festészet-generációt szakmailag megkérdőjelezni. Egyébként ez ma is így van, ha valaki sikert ér el, akkor a szakma hallgat. Mert azt más csinálta, holott ez közös ügy. Ez nem csak, hogy tökéletesen érthetetlen, hanem rendkívül káros is a magyar kortárs képzőművészet külföldi forgalmazása szempontjából.

Elmondok magának ezzel kapcsolatban még valamit: 1989 után mindenki azt gondolta, hogy végre leomlott a vasfüggöny, és semmi nem állhat az útjába annak az építkezésnek, amit a Nérayék elkezdtek. Ehhez képest jött a megrökönyödés, mert Katit kirúgták a Műcsarnokból, és az akkor kinevezett új kulturális államtitkár, Fekete György egy teljesen retrográd művészeti vonalat kezdett el favorizálni. Jött Dieter Honisch, és nem értette, hogy most mi történik Magyarországon, hogy végre szabadság van, hogy szabadon lehetne vinni az újszerűen gondolkodó művészeket külföldre, ehelyett Szervátiusz Tibor-kiállítást rendeztek Berlinben...¹⁵

Visszatérve Velencébe és a nemzetközi visszhangra: ez 1986-ban nagyon pozitív volt, sokan jöttek, sokan érdeklődtek, talán jó néhány kritikában is megemlézték a magyar pavilont, de azért ne gondolja, hogy egy viharos áttörés lett a kiállításunk. Tényleg frissek, aktuálisak voltunk, ezzel nem volt semmi probléma, nem éreztem lemaradottságot, késést, csak egyszerűen nem volt nemzetközileg eléggé előkészítve a kiállításunk. Nem volt előzetes nemzetközi várakozás, nem előzte meg felvezetés a magyar művészetet. De ez az előzményekből adódott, hogy 1986 előtt évtizedeken keresztül nem rendeztek itt érdekes kiállításokat. Nem volt meg a folytonosság a generációk között, csak generációk váltása volt. Talán az utánunk következők 1988-ban, 1990-ben némileg könnyebb helyzetben voltak már. De persze a *Biennale* akkoriban (is) leginkább a franciákról, az amerikaiakról, az angolokról és a németekről szólt.

⊗ **BK:** Milyen hatása volt (ha volt) a Biennálén való részvételnek a későbbi művészete szempont-



Kiállítási enteriőr KELEMEN KÁROLY munkáival: Prométheusz Teddy (1986), A tékozló fiú (1985)
© Fotó: Bak Imre

jából? (Kapott-e ennek hatására meghívást külföldi kiállításokra, kialakultak-e nemzetközi kapcsolatok stb.?)

⊗ **BI:** Amikor ott voltunk Velencében, nem úgy fogtuk fel az egész *Biennálét*, hogy ez életünk lehetősége. Tudta az ember, hogy a velencei kiállítás gyökereiben nem változtat meg semmit, mert ha visszamegy Magyarországra, utána ugyanúgy kell rettegni, hogy kapunk-e legközelebb útlevelet, mert az is elképzelhető lett volna, hogy nem kapunk, ha valaki éppen úgy jelentett volna a Biennálén való mozgásunkról, ami a hatalomnak akkor éppen nem tetszik. Teljesen kiszámíthatatlan volt minden, ez volt a legrosszabb. Egyáltalán nem kalkuláltam azzal, hogy jönnek majd a kurátorok, meg a galériások, miközben mindez bekövetkezett. Németországtól kezdve Spanyolországon és Mexikón át egészen Koreáig mindenhová meghívtak

Kiállítási enteriőr NÁDLER ISTVÁN munkáival: Hommage à Malevics I-IV. (1985)
© Fotó: Bak Imre



¹⁵ Szervátiusz. Magyar Intézet, Berlin, 1991; Berlin-Spandau, 1992.

bennünket.¹⁶ Sőt, egy berlini galériával (Galerie Eremitage) a *Biennále* után jó pár évig együtt is tudtam működni. De a *Biennálén* a művek eladása fel sem merült.

Ha megnézi a Hajdu István által írt monográfiát,¹⁷ annak a végén talál egy részletes kiállítási listát, amiből látható, hogy 1986 után mennyi meghívást kaptunk külföldi múzeumokba, galériákba kiállítani. És egy idő után már nem csak négyünk számára szóltak ezek a meghívások, hanem az egész kortárs magyar művészetnek, egyre tágabb lett a merítés. Ezek az intézményi kapcsolatok, kiállítások nagymértékben Kati és Lóránd jó kapcsolatépítő képességének voltak köszönhetőek, ők rengeteget dolgoztak a *Biennále* után azért, hogy ezek a kiállítások létrejöjjenek. Persze a mi műveink is kellettnek, de őszintén megmondom, nélkülük nem valósultak volna meg ezek a tárlatok az akkoriban fontos kiállítóhelyeken. A sok nemzetközi kiállításból az 1980-as évek második felétől kezdve – így utólag – a legnagyobb jelentőségűnek az 1987-ben megrendezett esslingeni *Neue Sensibilität. Ungarische Malerei der 80er Jahre* című tárlatot tartom.¹⁸ Ezen biennálés képeink is szerepeltek. A kiállításunknak ez az intenzív utóélete amiatt volt, hogy 1986-ban már nem mentek el az emberek a magyar pavilon mellett. Mindenki érezte, tudta, hogy változás van a Magyar Pavilonban, és ez gyorsan elterjedt a *Biennálén*. Hozzá tartozik az igazsághoz, hogy ugye a Katinak akkor már viszonylag kiterjedt nemzetközi kapcsolatrendszere volt, és sok kurátor, múzeumvezető úgy jött oda a kiállításunkhoz, hogy „Na, akkor most megnézzük, mint csinált a Néray Kati a magyar pavilonba.”

✳ **BK:** Követi-e a Biennálét? Mennyit változott a Biennále az 1980-as évek óta? Milyenek látja a Biennále jövőjét?

✳ **BI:** Mindig igyekeztem követni, bár az utolsó pár *Biennálét* most ki kellett hagynom. Meg újabban azért azt érzem, hogy már megvagyok a *Biennále* és a *documenta* nélkül, voltak kiábrándító élményeim az elmúlt években, így aztán némileg alább hagytam a lelkesedésem és a korom miatt sem utazom már olyan könnyen. Szerintem alapjaiban nem változik a *Biennále*. Az a három réteg, amiről már beszéltünk, még

mindig megvan, aminek következtében hol szerencsésebb, hol kevésbé szerencsés felállás jön létre. De valahol mindig talál friss dolgokat az ember, vagy a pavilonokban, vagy az Arsenálban, vagy a központi részben, bár talán az tud a legkevésbé hatásos lenni. Javuló vagy romló tendenciát – véleményem szerint – nem nagyon lehet megfigyelni, inkább a hullámszó a legjobb kifejezés a *Biennáléra*. Vannak minőségi kilengések, de ezekkel együtt továbbra is egy nagyon fontos rendezvény. Ezt mutatja az is, hogy mindig is egy óriási nemzetközi figyelmet provokáló esemény volt a *Biennále*. Ráadásul nem hiszem, hogy a nemzeti pavilonokról lemondanának az egyes országok, így nagy valószínűséggel marad az a rendszer, ahogy száz éve van.

✳ **BK:** Részt venne-e megint a Biennálén?

✳ **BI:** Alapvetően azt gondolom, hogy inkább a fiataloknak kell a megmutatkozási lehetőség a *Biennálén* és a hasonló nagy nemzetközi kiállításokon, de azért azt rossz néven veszem, és ez más országokban nincs így, hogy amellet, hogy a fiataloknak kell helyet biztosítani, hogy bizonyíthassanak, azért az egyáltalán nincsen rendben, hogy az ötvenes-hatvanas-hetvenes generációkat úgy kezeljük, mintha nem is léteznének, tudomást sem veszünk róluk. Ezek a művészek senkit nem érdekelnek ma a szakmában, és én ezt nagyon egyoldalúnak és egészségtelennek tartom. Mert „normális” országokban nincsenek ilyen generációs szembeállítások. Úgyhogy nem egyszerű ebben az országban művészként megélni egy ilyen kort, mert régen „még nem”, most meg „már nem” figyelnek ezekre a generációkra. Egyszóval, elméletileg persze, szívesen kiállítanák, s talán ezúttal érdekesebb volna az Arsenálban megjelenni.

Készült: Budapest, 2012. augusztus 10.

Kiállítási enteriőr BIRKÁS Ákos munkáival: Fej III. (1985), Fej X. (1986)
© Fotó: Bak Imre



16 Néhány példa: *Cinco pintores contemporaneos húngaros*. Museo de Bellas Artes, Caracas; Galeria las Malvinas, Buenos Aires; Museo Nacional, Bogotá; Museo Carillo Gil, Mexico, 1986–87; *Hongarije in Nederland*. Museum Fodor, Amsterdam, 1987; *Neue Sensibilität. Ungarische Malerei der 80er Jahre*. Galerie der Stadt Villa Merkel, Esslingen; Kunsthalle, Dortmund, 1987; *Zeitgenössische bildende Kunst aus Ungarn*. Galerie der Künstler, München, 1987; *Bilder für den Himmel. Kunstdrachen*. Kunstmuseum der Präfektur Miyagi, Sendai; Kunstmuseum der Stadt, Himeji; Hara Museum Arch., Gunma; Kunstmuseum der Präfektur, Shizuoka; Museum für Moderne Kunst, Nagoya, 1988–89; *Mai magyar művészet*. Walker Hill Art Center, Szöul, 1989.

17 Hajdu István: *Bak Imre*. Gondolat Kiadó, Budapest, 2003.

18 *Neue Sensibilität. Ungarische Malerei der 80er Jahre*. Galerie der Stadt Villa Merkel, Esslingen, 1987. január 23. – március 1. A tárlatot Hegyi Lóránd rendezte.

Bódi Kinga

Úszó tárlatok

Beszélgetések az egykor Velencei Biennálén részt vevő magyar képzőművészekkel, kurátorokkal, nemzeti biztosokkal

3. rész – Kérdések Birkás Ákos* képzőművészhez

✦ **Bódi Kinga:** *Ki döntött arról, hogy 1986-ban Ti négyen (Bak-Birkás-Kelemen-Nádlér) képviseljétek Magyarországot a Velencei Biennálén? Mi volt a kiállításotok koncepciója?*

✦ **Birkás Ákos:** Tudomásom szerint, NÉRAY KATALIN, a Műcsarnok akkori igazgatója döntött egyedül. De az is lehet, hogy kollégájával, HEGYI LÓRÁNDdal közösen döntöttek, akivel együtt rendezték a kiállítást.

A kiállítás koncepciója az volt, hogy mi négyen mutassuk be, amit akkoriban festettünk. Nem emlékszem, hogy külön koncepciókialakítás folyt volna. (Az „új festészet” valamiféle ügy volt akkoriban Budapesten, ezt kellett a *Biennálén* bemutatni, gondolom.)

✦ **BK:** *Mennyiben illeszkedett a kiállításotok a Biennale akkori „trendjébe”? Hová pozícionálnád a kiállításotokat összehasonlítva az abban az évben a többi pavilonban látottakkal?*

✦ **BÁ:** A mi kiállításunk „trendi” akart lenni, de mégsem illeszkedett a *Biennale* akkori főbb irányvonalába, egyszerűen megkésett. A pozícionálás keserű élmény volt.

✦ **BK:** *Mit jelentett akkoriban egy magyar művésznek részt venni a Velencei Biennálén? Milyen volt a Biennale akkori magyar és nemzetközi megítélése?*

✦ **BÁ:** Erre nem tudok válaszolni.

✦ **BK:** *Ki finanszírozta a kiállítás költségeit? Mekkora költségvetéssel dolgoztatok?*

✦ **BÁ:** Minden bizonnyal, a kultuszminisztérium, illetve a Műcsarnok finanszírozta a kiállítást. De erről nincs igazán információm.

✦ **BK:** *Kikkel dolgoztatok közvetlenül együtt a kiállítás megvalósítása/kivitelezése alatt? (minisztérium, intézmények, múzeumok, művészettörténészek, művészek stb.)*

✦ **BÁ:** A Műcsarnok Biennale-felelős munkatársaival, Néray Katalinnal és Hegyi Lóránddal.

✦ **BK:** *Te személy szerint dolgoztál már korábban is együtt ezekkel az intézményekkel/művészettörténészekkel/művészekkel?*

BÁ: Hegyivel igen, Nérayval nem, és a Műcsarnokkal talán volt már valami korábbi kapcsolatom (JERGER KRISZTINA által).

✦ **BK:** *Mennyi idő telt el a kiállításon való részvételre való felkéréstől a megnyitóig? Milyen munkafázisai voltak ennek az időszaknak? Hogyan zajlott az installálás Velencében?*

✦ **BÁ:** Kevés, talán 3 hónap. Otthon festettem, majd elvitték a képeket, és Velencében a Műcsarnok kiállítás-építő szakemberei, élükön HORVÁTH ENDRE Vigyori-val, felakasztották azokat. Én magam nem voltam jelen a kiállítás felépülésénél.

✦ **BK:** *Meséld a megvalósult kiállításról, hogyan nézett ki, mi volt a rendezési elv?*

✦ **BÁ:** A rendezési elv talán az volt, hogy a négy művész egyformán szerepeljen, igazságosan, külön-külön egyforma falfelületet kapjon.

✦ **BK:** *Régebbi (már meglévő) munkákat vittél a Biennáléra, vagy új munkákat készítettél Velencébe? Miért?*

✦ **BÁ:** Új képeket festettem. Azt gondoltam, jobbak lesznek.

✦ **BK:** *Mi volt a korábbi véleményed a Biennáléről és változott-e azáltal, hogy részt vettél a kiállítás-son? Ha igen, mennyiben?*

✦ **BÁ:** Az 1960-as évek eleje óta többször láttam a *Biennálét*kat. Nem hiszem, hogy változott volna a véleményem, de igaz, a saját szereplésem óta nem látogattam meg többé.

✦ **BK:** *Mennyiben definiáltátok úgy magatokat 1986-ban, hogy a kiállítással a „hivatalos” kortárs magyar művészetet reprezentáljátok Velencében? (A Velencei Biennale régóta erősen kritizált avitt nemzeti pavilonrendszerben való gondolkodása, s a nemzeti pavilonok megfogalmazott célja – „az adott ország művészeti termésének két évente történő bemutatása” – miatt.)*

✦ **BÁ:** Az ember tudta, hogy a *Biennale* nemzeti pavilonokban gondolkodó rendszere agyrem. Másrészt, ha négyünk munkáját csomagnak tekintem, ez a csomag – akkor – nem volt sem hivatalos, sem nem-hivatalos művészet, hanem úgy mondanám, a „kulturpolitikai felhasználhatóság szempontjából kipróbálandó” kategóriába tartozott.

✦ **BK:** *Milyen volt a korabeli magyar és nemzetközi visszhangja a kiállításotoknak?*

✦ **BÁ:** Nemzetközi reakció nem volt, a magyar reakciókra nem emlékszem. (Leginkább az sem volt.)

✦ **BK:** *Milyen hatása volt (ha volt) a Biennálén való részvételnek a későbbi művészetednek a szempontjából? (Kaptál-e ennek hatására meghívást külföldi kiállításokra, kialakultak-e nemzetközi kapcsolatok stb.)*

✦ **BÁ:** A *Biennálén* való szereplést követő években voltak olyan csoportos magyar kiállítások külföldön, amelyeken ez a négy művész is szerepelt. Ezeket is Hegyi Lóránd és Néray Katalin szervezték. Ami a *Biennale*-szereplés presztízsét illeti: van, aki nagyra tartja, és van, aki nem (ld. a nemzeti pavilonok rendszerének már említett problematikuságát). De igaz, hogy számomra később kialakult kettő-három jó kapcsolat, ami végül is a *Biennálén* való szereplésre ment vissza.

✦ **BK:** *Ma visszatekintve milyen emlékeid vannak a Biennálén való részvételről?*

✦ **BÁ:** Vegyes. (Velencét nagyon szeretem.)

✦ **BK:** *Követed-e azóta minden két évben a Biennálét? Mennyit változott véleményed szerint a Biennale 1986 óta?*

✦ **BÁ:** Mint említettem, 1986 óta nem voltam a *Biennálén*, így azt sem tudom megítélni, mennyit változott azóta.

✦ **BK:** *Részt vennél-e ma megint a Biennálén?*

✦ **BÁ:** Nem.

1941-ben született Budapesten. Tanulmányait 1959 és 1965 között a Magyar Képzőművészeti Főiskolán végezte. 1966 és 1984 között a budapesti Képző- és Iparművészeti Szakközépiskolában tanított. 1989-ben Herder-díjjal tüntették ki. 1995-ben elnyerte a berlini DAAD-ösztöndíjat. Az 1990-es évek közepe óta rendszeresen alkot és kiállít külföldön. 2003 és 2005 között óraadó tanár volt a Magyar Képzőművészeti Egyetemen.

Parallelek: (két kiállítás: terek, idők; majdnem építész, majdnem szobrász)

Beszélgetés Andreas Fogarasival

1. Kioszk (Buda), MOM Park, Budapest¹

A MOM Park jubileumi tárlatának kiállítója a fiatal generáció egyik legtudatosabb képviselője, aki analitikus és kutató magatartásával, a múlt történéseiből merítve és azokból tanulva próbálja a jelen problémáit feltérképezni, ha nem is felkínálva, de legalább felmutatva a válaszlehetőségeket is az arra fogékony szakmának. ANDREAS FOGARASI munkáiban az építészet, illetve épülethasználat változásai nem csak materiális, hanem sokkal inkább mentális, valamint ebből következő szociológiai vonatkozásai, rezdüléseik révén jelenik meg. Fogarasi építészet iránti rajongását – annak ellenére is, hogy végül nem lett építész –, s így ennek meghatározó szerepét az életművében, épp az építészet folyamatos viszonyítási pontként való megmutatkozása jelzi.

MOLNÁR ANNAMÁRIA kurátor, a Molnár Ani Galéria vezetője többéves konzekvens munka során építette fel a Park Galériát, amely idén már az ötödik évfordulóját ünnepli. Az itt bemutatkozó művészek legtöbbször új, helyspecifikus munkát hozott létre, amely akarva-akaratlan reflexióba került a művészet számára eredendően idegen konzumitással. Bár a műtárgyak próbálják megőrizni az „ártatlanságukat” ezen a helyszínen is, alapvetően már mégsem választhatóak el attól a közegtől, ahova mint kritikai ellenpólus kerülnek, hiszen jelentésük csupán ezzel együtt teljesebb ki, illetve be. A feszültség tehát minden esetben adott. A galéria számára fenntartott félemelet mégis egy különleges, több lehetőséget is kínáló építészeti „nyúlványa” marad a bevásárlóközpontnak, amely képes ebből a helyzetből előnyt kovácsolni mindkét fél számára.

✪ **Andreas Fogarasi:** Építészetet tanultam, de egy idő után már tudtam, hogy képzőművész szeretnék lenni. Úgy tűnt, hogy az építészet az, ami a kettő közül több tanulást igényel, mégis pont a diploma előtt hagytam abba, hogy ne lehessenek építész. Amit ott tanultam praktikus tudás, széles spektrumból merít az ember. Beletartozik az analitikus gondolkodás, a technikai megoldások és a különböző anyagok használata – mindez maig igen fontos számomra. Az építészet, mint téma érdekel, és ezen túl, bizonyos stratégiáit is használom a munkáimban. Mint ahogy az is igaz, hogy a munkámat meghatározó két fontos – dokumentatív és szobrászati – aspektust is erősen befolyásolja az építészet.

✪ **Szarvas Andrea:** A mostani kiállításnak szintén múltja van, hiszen a 2007-es Velencei Biennálén, az Arany Oroszlán díjban részesült legjobb nemzeti pavilonban bemutatott munkádban² már feltűnt a MOM Kultúrház,³ most pedig a szomszédságában elevenedik meg a környék múltjának hangulata.

✪ **AF:** Nagy szerencse, hogy ezek az épületek nem voltak felújítva, mivel anno tönkretettek egy csomó jó és színvonalas építészetet. Szerencsére mostanában

már kezdik felfedezni az 50-es évek minőségét, amelyet meg kell óvni. Be akartam bizonyítani a magyar közönségnek, hogy ezek igenis érdekes és szép helyek, amelyek nemzetközi összehasonlításban is megállják a helyüket.

A fiatalok, akik most mennek oda, azt sem tudják mi az a MOM, pedig a bevásárlóközpont pont ott van, ahol a gyár épületei álltak. Próbálok ambivalens hálózatokat teremteni, a *Kultur und Freizeit* című munkám sem annyira a kommunizmusról, mint inkább a modernizmusról szól. A magyar közönségnek nem tetszett, hogy szerintük ronda, elhanyagolt kultúrházakkal mutatkozunk be Velencében. De ez nem egy furcsa, elszigetelt kelet európai jelenség: mindenhol léteznek hasonló intézmények, amelyeket bizonyos érdekek mentén hoztak létre. Persze az indoktrináció, vagyis az egyfajta eszmének, politikai célnak alárendelt nevelés jobban hatással volt a kommunista országokban, ezért is érdekelt, hogy miközben ezek a színterek az állami kultúrpolitika helyei voltak, mégis itt-ott másfajta aktivitásoknak is helyet adtak – underground koncerttől egészen a neoavantgárd képzőművészeti kiállításokig – felügyelet alatt, kontrolálva, de talán pont ezért voltak a nyitásra is lehetőségek. Ugyanakkor izgat a városi tér, a public art mindig nagy kihívás, és érdekelt a bevásárlóközpont félnyilvánossága. Végül pedig, közel áll hozzám a környék. A nagymám a Rózsadombon lakott, én pedig busszal jártam le a Fény utcai piacra játékot vásárolni. Ez pedig ilyen, ehhez hasonló bódékban történt; szóval több szempontból is érdekesnek tűnt egy kioszkot építeni a plázában. Persze egy ilyen épületben sok minden jelen van építészeti-leg, például a mikroépítészet is. Fontos volt egy olyan formát találnom, amely az egész része, de mégsem az: odatartozhatott volna, de ez mégse egyértelmű, mivel ahhoz túl letisztult, diszfunkcionális, makett-szerű.

✪ **SzA:** A felépített kioszk látszólag egy egyszerű, letisztult, kapszula jellegű forma. A valóság illúzióját kelti, mintha engedelmességre a bevásárlóközpont szabályainak és alávetné magát a kereskedelemnek. Ha közelebről megnézzük az elsőre funkcionálisnak tűnő objektet rögtön teljes diszfunkcionalitásba ütközünk, hiszen elsődleges szerepének, a kereslet-kínálat törvényének biztos, hogy nem felel meg. Egy emberek elől elzárt, steril szobor fogad. Sem belső árusító hely, sem külső kapaszkodók nincsenek. Az áru szintén hiányzik, legfeljebb egy zöld műanyag pálmafa foglal helyet az amúgy üres kirakatban. De jóhiszeműségből és árcímke híján tekintünk el az értékesítéstől, a múlt és az emlékek amúgy sem eladóak. Kívül, a bódé falán fotók találhatóak, a másik fele pedig tükörfóliával van burkolva. A fólia vonzza a bódét körbefoglaló látványt, éles és pontos képet azonban már nem közvetít vissza, csak reflexiókat és torzításokat. A tükörfólia olcsó anyag, a pál-

1 Andreas Fogarasi: *Kioszk (Buda)*, MOM Park, Budapest, 2013. január 24 – június 16. <http://www.molnaranigaleria.hu/htmls/20132.html>

2 *Andreas Fogarasi: Kultur und Freizeit*. Magyar Pavilon, Velence, 2007. június 10 – november 21.

3 Magyar Optikai Művek dolgozói számára létesített közösségi, művelődési ház. Maga a vállalat 1905-ben költözött a Csörsz utcába, 90 évvel később azonban megszűnt, épületeit lebontották. A jelenleg a helyén álló modern bevásárlóközpontot, a MOM Parkot 2001-ben nyitották meg. A mellette lévő 1951-ben épült, sokat megélt Bauhaus stílusú kultúrház 2011-ben újra megnyitotta kapuit.



ANDREAS FOGARASI
Kioszk (Buda), Park Galéria (MOM Park), Budapest, 2013



ANDREAS FOGARASI
Kioszk (Buda), részlet, Park Galéria (MOM Park), Budapest, 2013

mafa egykor szintén az volt, a formatervezett, jó szabású kioszkkal együtt azonban a megtévesztésig beilleszkednek az elegáns budai bevásárló központba. Egyszerűen, erőltetés nélkül látványos és színpadias, mégis hiteles történelmet és történeteket rejt.

⊗ **AF:** Ami konkrétan benne van a formában, az a '30-as évek építésze. Nagyon sok ehhez hasonló épület van, főleg Budán. Ez is egy olyan modernista kioszk, amely nagyon hasonlít más dolgokra. Csak később jöttem rá például, hogy a Móricz Zsigmond körtér állomásának épületénél – amely szerepel a kioszkon lévő egyik fotón – eredetileg volt egy dupla telefonfülke, ami méretében és formájában nagyon hasonlít a kioszkomra. Amikor ez kiderült már kész volt a terve, a formáim többnyire mindig összerakott hibridek.

⊗ **SzA:** A kioszkon elhelyezett fotók a pusztá dokumentáción túl egyben látványok is a 21. század mindennapi magyar látványvilágának. Annak, ahogy a város hol erőszakosabban, hol burkoltabban, de azon tevékenykedik, hogy

folyamatosan felülírja, átrendezze és így szép lassan maga alá temesse a történelme által eddig hátrahagyott nyomokat. Ez persze olyan hol pozitív, hol negatívabb dezintegrációja a múltnak, amely többnyire milderre való tekintet nélkül halad, haladt át Budapesten. A bemutatott fotók csendes nyomok, amelyek nem vonnak kérdőre, csak tudomásul vesznek. Nem bűnjelek már, legfeljebb a tett régen kihűlt színhelyei.

⊗ **AF:** Mindig fotózok, főleg építészetet, de érdekelnek a képzőművészet eljárásai, stratégiái is. Ha fotókat látunk, azok az én esetemben fényesek. Szeretem, ha látszik a fal egyenlőtlensége, szeretem a reflexiókat, ha a képek keretezve vannak. A kioszkon lévő fotók nagy része erre a projektre készült, de volt olyan, ami már előtte is megvolt. Érdekel, hogy mi történik építészetileg, és ez nem csak magát az épületet jelenti, mint fizikai tárgyat, hanem azt is, hogy mi veszi körül. A kortárs építészetben a sztárépítészek jelensége foglalkoztat, amihez nagyon kritikusan viszonyulok: nagy érdekelnek ezek a helyek, meglátogatom és lefotózom őket, és egy részük idővel bekerül a munkámba. Mindig építenek valahol, egy általában monumentális „Landmark” épületet, amelynek a célja gyakran egy város, vagy az országimázs (ki)alakítása. A kultúrát nagyon sok mindenre használják, sok projektben felmerül, hogy ezt ki, miért és hogyan teszi, mint ahogy az is, hogy mi is az a kultúra? Ha kultúráról beszélünk, létezik egy olyan klisé, hogy a kultúra eleve valami jó, pozitív és értékes. Lehet, hogy így van – de ez nem mindig biztos. Más, ha egy politikus, egy várostervező vagy egy befektető beszél a kultúráról: általában mindenki sok, meglehetősen eltérő dolgot ért ez alatt a szó alatt.

2. Cinematic Scope, Karl Georg Fine Arts, Bécs⁴

A bécsi galérianegyedben lévő csoportos kiállítás olyan fiatal művészek munkáiban mutat fel találkozási pontokat, akik nemcsak a képzőművészetben használt filmnyelvről, hanem a tradicionális mozgóképről is új diskurzust nyitnak. Bár az 1998-ban megnyitott Georg Karl Fine Arts nemzetközi kontextusba helyezte ezt a kérdést, én most csak Andreas Fogarasit emelném ki, aki egy 2010-ben Santiago de Compostelában, a híres Szent Jakab-út – El Camino – végállomásán készült háromrészes videóinstallációt mutatott be. A *Constructing/Dismantling* címet kapó videóknak valóban *felépítések* és *lebontások* követik egymást. A két szélen lévő film építészeti tematikájú, míg a szemből nézve középen, a kettő között helyet kapó film egy 2010-et formáló virágszőnyeg végtelenített elsöprését és így folyamatos visszatérését mutatja. Az első videón a Peter Eisenman által tervezett félkész komplexumot körülvevő várost látjuk, amely már szinte nem is város, hanem a táj maga, illetve a kettő nem minden esetben érzékeny találkozá-

4 *Cinematic Scope*. Karl Georg Fine Arts, Bécs, 2013. január 18 – május 4. (<http://www.georgkargl.com/>), résztvevő művészek: Andreas Fogarasi, Björn Kämmerer, Manuel Knapp, David Maljkovic, Wolfgang Plöger, Tobias Putrih, kurator: Fiona Liewehr.



ANDREAS FOGARASI
Constructing / Dismantling, 2010, 3 csatornás videóinstalláció, kiállítási enteriőr részlete a Cinematic Scope című csoportos kiállításon (Karl Georg Fine Arts, Bécs, 2013) © Georg Kargl Fine Arts

ANDREAS FOGARASI
Constructing / Dismantling, 2010, 3 csatornás videóinstalláció, részlet a videóból © Georg Kargl Fine Arts



sa.⁵ A másik videón már egy tervezett funkciója szerint is rövidebb élettartamú, csupán szezonálisan felépített vidámparkot pásztáz körül a kamera. Ahogy bontják, szállítják el a részeit, az élet nem áll meg: az egyes attrakciók még működnek – van fény és zene –, miközben az építményeknek és magának az általa létrehozott közösségnek már csak órái lehetnek hátra. A nagy szórakoztató építészet, kicsi, flexibilis alternatívája egy ilyen létesítmény, amelyet sok esetben hasonlóan a benne dolgozókhöz, a törvény és a jog is sokkal kevésbé véd.

⊗ **AF:** Sok az olyan, épület, amely csak megépül és később, csak utána jönnek rá, hogy senki sem találta ki, hogy mi történjen benne. Az említett hatalmas kulturális központot több éve kezdték el építeni, de közben rájöttek, hogy túl nagy lesz, a pénz is elfogyott, így valószínűleg sosem fogják már befejezni. A tervezett alapterülete ugyanakkora lett volna, mint Santiago de Compostela belvárosáé. De azt mondják, hogy van egy épületük Peter Eisenmantól, és mindegy, hogy mi van benne, akár üres is lehet, hiszen már azért jönnének az emberek, hogy megnézzék magát az épületet. Ez a konsumtárggyá változtatása a kultúrának, illetve sok minden másnak – elméletileg mindennek. Ez is egy olyan téma, ami után már nagyon régóta kutatok és benne van a munkáimban: a kultúra és az építészet diszfunkcionálissá tétele. Általában a városok vagy az országok büszkéek arra, ha ott vannak művészek, ha van valami művészeti aktivitás. Érdekel, hogy amit itt csinállok, kinek érdekes, mitől válik fontossá. Persze jó, ha sokan érdeklődnek a kortárs művészet iránt, de az is feltűnő, hogy ott, ahol élénken érdeklődnek iránta, ott kevésbé érdekes maga a művészet. Most minden intézmény a látogatottsáért harcol, a látogatók számának növelésével van elfoglalva, és ez egy nagyon veszélyes és ambivalens helyzet.

⊗ **SzA:** Több esetben is megjelenik a munkámban a magyar főváros, kapcsolatban állsz vele. „Érdekesebb”, ellentmondásosabb Budapest, mint Bécs?

⊗ **AF:** Bécsben a modernizmus sosem talált talajra, nagyon óvatos város, sok mindenbe nem mentek bele, ezek pedig most hiányként jelennek meg. Ez Pesten is így van, de talán kevésbé, de nem tudom, mi lehet ennek az oka. A munkám egy nagy folyamat, van pár téma, ami állandóan érdekel, és van, amikor ez az érdeklődés egy speciálisabb irányba indul el, de ezek az irányok mind erősen össze vannak vonva, kapcsolva egymással. Az építészetben sok minden összesűrűsödik: egy társadalom vágyai, ideológiai és elképzelései, illetve ezek kőbe faragása, és az is, hogy miként viszonyuljanak egymáshoz

5 *City of Culture of Galicia*, Santiago de Compostela, Spanyolország, 1999

az emberek. Viszont engem az üres építészeti terek is érdekelnek, az hogy ebbe mit képzelünk bele, mi ezeknek a potenciálja.

SZA: *Milyen a bécsi oktatás hangulata?*

⊗ **AF:** A bécsi főiskolán 1997-ben sok idős festő nyugdíjba ment és akkor volt az első nagy váltás az akadémián, legalább nyolc új professzor érkezett, és nem csak osztrákok. Akkor kezdődött a nemzetköziség, kicsit megnyílt és fellazult a közeg.

⊗ **SZA:** *Vannak előtted példák, akik befolyásolták a művészetedet?*

⊗ **AF:** A klasszikus konceptuális művészet politikusabb hulláma nagy befolyással volt rám: például Martha Rosler, Hans Haacke vagy Allan Sekula. Ez a generáció nagyon fontos számomra majd a második nemzedéke is, mint Christian Philipp Müller, Andrea Fraser vagy Renée Green, aki professzorom volt itt a főiskolán. Az én időmben nagyon erős politizálás vett körül miniket az akadémián. Szerintem emiatt is sokan, akik velem együtt tanultak, később nem képzőművészek lettek, hanem politikai aktivisták, zenészek vagy off intézményekkel foglalkoznak. Ez a háttér ott van a munkámban, bár én egy olyan aránylag konvencionális formában dolgozom, mint amilyen a kiállítás, meg a tárgy, ami viszont lehet például egy videó (és annak installálása) vagy egy könyv is. A tárgy jellege és az, ahogyan viszonyulunk hozzá térben, időben, az sokkal jobban foglalkoztat, mint az interaktivitás vagy a participatív gyakorlat.

⊗ **SZA:** *Dolgozol most valamin?*

⊗ **AF:** A MAK⁶ meghívott kurátornak: egy kelet-ázsiai kortárs építészeti kiállítást rendezünk. Sok intézmény van Bécsben, de kevés olyan, amelyik dizájnnal vagy építészettel foglalkozna. Az igazgatónak Christoph Thun-Hohensteinnek eszébe jutott, hogy jó lenne, ha a kiállítást egy építészeti kurátor csinálná együtt egy művész-szel. Sok munkám vagy kiállításom diszfunkcionális építészeti kiállítás, épp ezért ez most egy kihívás volt: egy funkcionális építészeti kiállítást kell létrehozni. A kiállítás Kínával, Japánnal, Dél-Koreával és Tajvannal foglalkozik, ami már így önmagában is egy nagyon sokszínű szcéná.⁷ Nem csak az építészet, hanem a mindennapi térbeli gyakorlatok is helyet kapnak a kiállításon, időben pedig a jelent fogja át, alig van valami, ami 5-6 évnél régebbi lenne. Vannak bizonyos változások: Kínában például lassan kezd kibontakozni valami, ami újra komolyan veszi a tradíciót és a szociális hálókat. Például a tradicionális építészet térbeli megnyilvánulásait, mivel már nem csak a hatalmas állami építészeti

6 Museum für angewandte Kunst / Alkalmazott Művészetek Múzeuma, Bécs (<http://www.mak.at>)

7 *Eastern Promises. Zeitgenössische Architektur und Raumproduktion in Ostasien / Contemporary Architecture and Spatial Practices in East Asia*, MAK, Bécs, 2013. június 5 – október 6. http://mak.at/programm/event/eastern_promises



ANDREAS FOGARASI
Constructing / Dismantling, 2010, 3 csatornás videóinstalláció,
részlet a videóból © Georg Kargl Fine Arts

irodák plusz pár külföldi sztárépítész építenek mindent, hanem van egy kisebb szcéná, független kisebb irodákból, amelyek egyelőre még nagyon szűk feladatokat látnak el. Őket érdekli, hogy lokálisan mi történik és komolyan is veszik ezt a kontextust. A mi projektünk, nem annyira magáról a hatalmas fokú urbanizációról szól, hanem inkább arról, ami e miatt máshol, például vidéken történik, ahonnan az emberek elköltöznek.

⊗ **SZA:** *A téma feldolgozása után lehetséges, hogy ennek hatása megjelenik majd a te munkádban is?*

⊗ **AF:** Lehetséges, hogy később megjelenik. Nálam ez nagyon lassú folyamat: látok valamit és csak évekkel később lesz belőle mű, kell hozzá egy alkalom, egy kiállítás, egy könyv. Tavaly jelent meg például egy könyv, amelyet egy másik művésszel, Sasha Pirkerrel együtt készítettünk.⁸ Ez egy Los Angeles-i közösségi központot mutat be, amelyet Richard Neutra osztrák-amerikai építész tervezett. Az épület sokban hasonlít azokra a budapesti kultúrházakra, amiket ugyanabban az időben filmeztem, amikor Los Angelesben töltöttem egy fél évet – 2006-ban. Más kontextusba akartam helyezni ezeket az intézményeket, hogy felmutassam, hogy milyen hasonló dolgok jöttek létre egyidőben eltérő politikai környezetben. Nem szabad takargatni ezt a múltat, inkább a kihívás bizonyos aspektusait és néha azokat a minőségeket kell lát(at)ni és megmutatni, amelyek nem olyan feltűnőek vagy közismertek.

8 *Eagle Rock Playground House*, Leipzig: Spector Books, 2012

Az idei hó

IM 2.0, vagy a kooperáció formái



Az alcím első része arra utal, hogy jelen összeállításra az Intermedia szak megalapításának 20. évfordulója adott alkalmat, mivel a Magyar Képzőművészeti Egyetemen 1990-től működő Intermedia Tanszék 1993 tavaszán kapott engedélyt az új szak indítására. Ebben az évben² voltak az első önálló felvételi vizsgák, került nyilvánosságra az Intermedia első (magyar-angol nyelvű) tájékoztató nyomtatványa³ s rendeztük például a *Jövőgyűjtés* kiállítását a Liget Galériában. A Balkon 1995 februári, 2. száma⁴ közölt először részletes összeállítást a tanszék működéséről, a szakon folyó munkáról eddig négy katalógus⁵ jelent meg, részben kiállításokhoz kapcsolódva, valamint – a részletesebb listát most mellőzve – az Intermedia kiadott egy szöveggyűjteményt⁶, egy rajzkönyvet⁷ s – társkiadóként – magyar nyelven először Moholy-Nagy László *Látás mozgásban* című⁸ összefoglaló művét, 50 évvel az eredeti angol könyv megjelenése után.

Ezzel a jubileumi, emlékező-visszatekintő-elemző, dátumokban és lábjegyzetekben gazdag áttekintést mint formai lehetőséget talán érdemes itt lezárni. Nem azért, mert fölöslegesnek vagy értelmetlennek tűnne összegezni, mi is történt, felidézni az Intermedia levelező lista és weboldal 1997-es indulását,⁹ az 1999-es (a Bartók Galéria által az Artpool P60-ban rendezett) kiállítását¹⁰ vagy 2003 januárját, amikor az Intermedia jelenlegi helyére, a 2013. május 24-én 200 éve született Kmetty György¹¹ honvédtábornokról elnevezett utca 27-es számú épületébe költözött (erről a már itt alakult K27 csoport¹² neve juthat eszünkbe), vagy épp áttekinteni az Intermedián végzett hallgatók nemzetközi, illetve hazai pályáit (El-Hassan Róza, Csörgő Attila, Vécsei Júlia, Zics Brigitta, Kaszás Tamás, Gróf Ferenc, Esterházy Marcell, Rác Márta, Szilágyi Kornél, stb. – a teljes névsor a MAGMA katalógusban¹³ illetve, néhány kivételtől eltekintve, a 2012-es kiállításához készített weboldalon olvasható).¹⁴

Azért érdemes a historikus nézetet¹⁵ elhagyni – szakdolgozati¹⁶ vagy Phd téma lehet még egyszer, valakinek –, mert ami a meghatározó, a most, az aktuális helyzetkép. Ez a „jelen” persze óhatatlanul éppúgy kapcsolatot tart a múlttal (mi vezetett ide), mint azzal a potencialitással, amit néha

jövőknek szoktunk nevezni. De amikor a szokás diktálta történeti formát a továbbiakban hanyagoljuk, e döntéssel felhívjuk a figyelmet arra is, hogy az utóbbi évtizedekben radikális átalakuláson ment át a hétköznapi időtudat és a kapcsolódó, releváns cselekvés viszonya (1989/93 között lehet a fordulat éve), s ez alapvetően formálja át – vagy fogalmazhatunk így is: kényszeríti ki – viselkedésünk digitális szinkronját. Ma Magyarországon éppúgy, mint a globalizálódott világban csak az számít, ami jelen van – s a jelen van egyedül jelen, folyamatos az update, kivédhetetlenek az új verziók és megtarthatatlan bármi, amit ez a radikális jelentorlás felülír: az elmúló dátumát veszítve, kontextus nélkül kavargó a cybertérben, míg a szerverhiba vagy egy új arculat képében megjelenő fekete lyuk magába nem szívja. A komputerrel együtt felalált folyamatos „frissítések” a történeti tudatot írják át – kis túlzással: szinte észrevétlenül – a nyilvánosság minden felületén, ami átszivárog a hétköznapiokba is: mostanában egy aktuális programon résztvevőket leginkább az érdekli, hogy mi lesz a következő? Mindenki előbbre van magánál, ahogy az iraki háborút a CNN előbb jelentette be, minthogy kitört volna, s ahogy a Twitteren megjelenő új hír eseményt generál – a „valóság” követi a (dromológiai értelemben is) féktelen jelenmozgást. Tanulságos e vontakozásban a televíziózás úgynevezett „digitális átállása”, másként a televízió médiumának megszűnése, hiszen ezzel a fordulattal eltűnik az egyetlen médiaspecifikus tévé-tulajdonság, az ún. „élő adás”: az „átállás” propagandája, a hirdetések is azt hangsúlyozzák, hogy egyetlen gombnyomással meg lehet állítani az „adásnak” nevezett képfolyamot, majd néhány perc vagy óra múlva, újraindítva ott tudjuk folytatni, ahol abbamaradt. A domesztikált időkontroll pontosan mutatja az „élő adás” mint fenomen ellenőrizhetetlenségét, ami másként annyit tesz: a kifejezés értelmét veszítette.

1 A *negyedik modell?* Labor, 2013. április 17. és május 3. között, <http://labor.c3.hu/2013/04/a-negyedik-modell/>

2 <http://www.c3.hu/intermedia/kronologia/9293.html>

3 Az ott publikált, 1992-es szövegből: „Az Intermedia Tanszék azért alakult meg, hogy a (képző)művészet határterületeit, a különböző művészeti technikák együttes alkalmazását, valamint a tudomány, technika és művészet kapcsolatának vizsgálatát a művészetoktatás keretei közé illesztve egy korszerű művészetszemlélet felismerését segítse, szinkronban hasonló európai folyamatokkal. A kísérlet és kutatás egyes diszciplínákon és médiumokon túlnövő felfogását csoportmunkaként állandósítva az elgondolás – elméleti és gyakorlati elemeit tekintve – egyaránt a XX. századi művészeti avantgarde tradícióra épít...”

4 Peternák Miklós: *Művészakadémiák az intermedia hálójában*. (A Magyar Képzőművészeti Főiskola Intermedia Tanszékének programjáról). 1995. 2., 4-9.

St. Auby Tamás: *Dick Higgins: Intermediális tárgy #1 - A. Ádám József szerint, avagy az intermedia metafizikája*. 1995. 2., 5.

Szegedy-Maszák Zoltán: *Sculpture City*. (Nemzetközi kiállítás a rotterdami RAM Galériában). 1995. 2., 10.

Tillman J. A.: *Inter media. Metszetek a médiális mindenségéből*. 1995. 2., 11-12.

5 INTERMEDIA. Katalógus, Barabás Ilona KKT, Budapest, 1993

Bel Tempo. Trieste Contemporanea, Trieste, 1998

Intermedia. Katalógus, Barabás Ilona KKT, Budapest, 1999

1 híján 20. Magma Contemporary Medium – Székely Nemzeti Múzeum, Sepsiszentgyörgy, 2012

6 Aktualizált változata letölthető innen: <http://catalog.c3.hu/mediatornet/>

7 A könyvet Görög Ferenc „Tatlin” és Kovács Budha Tamás állították össze, bemutatója 2012-ben volt a Sirály Presszóban, <https://www.facebook.com/pages/mke-intermedia/117138454963437>. A rajzkönyvekből 2010-ben a Viltin Galéria rendezett kiállítást <http://www.mke.hu/node/31240>

8 Moholy-Nagy László: *Látás mozgásban*, Műcsarnok – Intermedia, Budapest, 1996

9 Szegedy-Maszák Zoltán: *Digitális médiumok az Intermedia Tanszéken*. Balkon, 2000. 7/8

http://balkon.c3.hu/balkon_2000_07_08/intermedia2_text.htm

10 INTERMÉDIA *Induktív csomópont*, a Bartók 32 Galéria kiállítása az Artpool P60-ban, 1999. <http://www.artpool.hu/intermedia/induktiv/csomopont.html>

11 Kmetty Györgyről ld. Vasárnapi Ujság, 1877. 24. 369-370. lap. <http://epa.oszk.hu/00000/00030/01215/pdf/>

12 <http://www.k27.hu/>

13 on-line elérhető: http://issuu.com/maybe/docs/im_katalogus/9

14 A korábbi és jelenlegi hallgatók a weben: <http://www.intermedia.c3.hu/magma/>

15 További intermedia megjelenések, programok gyűjteménye itt: <http://intermedia.c3.hu/magma/lista.html>

16 Készült már ilyen szakdolgozat: Entz Sarolta Réka: *Médiaművészet a 90-es években, Magyarországon. Az Intermedia Tanszék tevékenysége alapján*. Szakdolgozat, Pázmány Péter Katolikus Egyetem - Bölcsészettudományi Kar, Művészettörténet Tanszék, Pilisecsaba 2006. Témavezető: Révész Emese

* Az Intermedia Tanszék logóját PALOTAI GÁBOR tervezte 1991-ben. Így öt kértük meg arra, hogy az IM 2.0 eseménysorozat alkalmából tervezzen egy – kizárólag ebben az évben használatos – logót is, mely a Balkon jelen számában látható. <http://www.gaborpalotai.com/>

Ebben a világállapotban bárki megkérdézheti, hogy „mi a teendő?” – kivéve a művészeket, akik nem kérdeznek, mivel ők „nem tudják, de teszik”. Így az Intermédián kialakultak az *együtműködés formái*.

Bármilyen tetszhet – együtműködés a jelenben

A „social media” megengedi a szépet. A szép, ami most már érdekel vagy érdek nélkül azonnal tetszhet, csak egy billentyűnyi távolságra van bármely felhasználótól, lájkoljuk ezt nagyon. Bárki, bármikor megmondhatja, hogy jó neki, szereti, egyetért, oké – aki ilyet nem tesz, arról nem tudunk semmit. Kiesett a konszenzuális térből, láthatatlan, mint a „közösségi média” kontrollja. A digitális elmagányosodás tünete, hogy szorgos kattintásokkal, az interneten elég hamar sok „barátot” lehet gyűjteni – miközben önként szolgáltatják ezek a mikrohálózatok az (egyébként szinte begyűjthetetlen) értékes adattömeget bármely elemzőnek, akinek rálátása van a rendszerre. A „social media” az internet (web 2.0) zárt társadalma, épp az ellentettje annak, amiért a háló létrejött. Ez az a hely, ahol a posztindusztrializmus (pontosabban a posztinformációs társadalom) összeér a posztfeudalizmussal, a zárt társadalmi web-kettő kiscsömböccének átláthatatlan és mohó, mérhetetlen (virtuális) terében meglepő módon reaktíválódott, atavisztikus történeti modellel.

A kapkodás kora – posztolás, lájkolás – az új dramaturgia, ahol már minden nem-egész is eltörött. A szétesettség (például a tévé arra tanít: szokd meg, hogy ma már lehetetlen egy filmet egyben megnézni), a szétrobbantott narratíva fogalmi hálóját újrászóni jó feladat: például ilyen a műtárgykészítés kontextusában előadott chat az on-line digitális iskolatáblán, ami vetített programként akár ki is állítható.¹⁷ Mint a szakkádikus szemmozgás a fixáció érdekében, mozog a teljes intellektus és különböző minőségű fragmentumokból próbál összerakni egy-egy érzetet vagy gondolatot. Úgy kísérli meg a megértést, ahogyan a szem a látást. A szubjektív, láthatatlan, kimondatlan fogalmi hálókkal dolgozó – egyik fájl a másik után, copy-paste – aktivitás az alvás REM fázisához (rapid eye movement – gyors szemmozgások) is hasonlatos, s az álom sokak interfészként szolgáló montiorján vetülhet ki egyszerre. A mobil kultúra álma a kollektív felejtés mint a közösségi kommunikáció kísérlete. Mindez rögtön belátható, ha a folyamat konkrét fizikai térben, analóg módon materializálódik.¹⁸

17 Mihályi Barbara és Sós József, 2012 – intermédia év végi kiállítás.

18 *Interaktív és kollektív fogalmi háló*, Sugár János kurzusán, 2012/13

Kollaboráció a múlttal

E mozgásokkal párhuzamosan a kultúripar – adornói értelemben („a felvilágosodás mint tömegámítás”) – elérte végre a Kárpát-medencét, és legkifejlettebb formájában a 21. század első évtizedére nemzeti színeken pompázva vált egyed-uralkodóvá.

A folyamat lemérhető és jól szemléltethető az Intermédia *Médium analízis* című akciósorozatának¹⁹ archívuma segítségével. Az egész napos tévézéses akciók idő-utazásának ritmusa nem egyenletes: 1991, 1993, 1995, 1997, 2011, 2012 a 24 órás tévézésekre dátuma, tehát hat akció és 20 év viszonylatainak aktuális képe válhat itt láthatóvá, többféle nézetben. Azt segíthet megérteni, hogyan gondoljuk itt a jelen idő és a történelmi idő viszonyát. Nem annyira a jelen-pillanat, vagyis a mindenkori most, a „carpe diem” fészbuuk érzése és az e szempontból érdektelen régmúlt felől (*ki a fenét érdekel, ami régen volt* – mondták a villamoson), inkább a jelenre mint történelemre, és a valaha történtre mint ma is jelenvalóra tekintve, s e montázs révén mutatva fel a tartamos, kiterjesztett ittlét, tehát a gondolkodás jelenlétének mindenkori lehetőségét.

Ez persze szubverzív²⁰ magatartást feltételez. Anélkül nem megy. Az ilyen értelemben tétélezett „múltat” fel kell kavarni, át kell szabni, ki kell törölni, mint egy palimpszeszttel szokás, át kell írni – hogy el lehessen sajátítani és meg lehet-érteni, mint a ma, a jelen letagadhatatlan részét. Naív elképzelés, hogy a múlt: tények halmaza. Meg kell dolgozni a tényekért is, de ennek a munkának az ajándéka (várható és megérdemelt jutalma) a tudatos jelen-lét. A múlthamisítások aktuálpolitikai gesztusai ezt a munkát a dizájnert, pontosabban a kreatív ipar mentalitásával gyakorolják: a fazon a megrendelő igénye szerint áll elő mindig, tehát a hibának, redundanciának, a véletlennek helye nincs, az eredmény anonim és tökéletes. A médium analízis technikája éppen ellenkező, a véletlen, a hibán, a redundancián alapul. A személyes jelenlétben, egy mesterséges, laboratóriumi, kiténtetett mikro-időben, ami egyetlenegy nap. Minden egyén a saját múltja, az individuum fogalma a személy történetének folytonosságán alapul, ami identitást teremt. Kollektív folytonosság csak akkor lehetséges, ha az említett egyének időről időre, saját elhatározásukból, együtműködve megteremtik.

A kortárs historizmus vagy radikális múltrekonstrukció alternatíváját, az úgynevezett „történelemmel” való kollaboráció ambivalenciáját teszi közvetlenül és azonnal átláthatóvá, megérthetővé BARNAFÖLDI ANNA *Mindenképpen megtanulásra szánt szövegrészek* című installációja, egy olyan mű, melynek forrása két didaktikai tárgy, két iskolai történelemkönyv, egymástól valós időben mikrotörténelmi, két évtizednyi, ideológiai szempontból pedig „történelmi” távolságra. A szerzői utasítást, didaktikai szándékot pontosan követve valóságosan kiemeli a textus legfontosabb, mindenképp megtanulandó mondatait,

19 24 órás tévézéses blog: <http://24hourtvwatching.blogspot.com/>

20 <http://subversive.c3.hu/hu/index.php>



BARNAFÖLDI ANNA
„Mindenképpen megtanulásra szánt szövegrészek”, 2012
installáció,
vegyes technika



BARNAFÖLDI ANNA

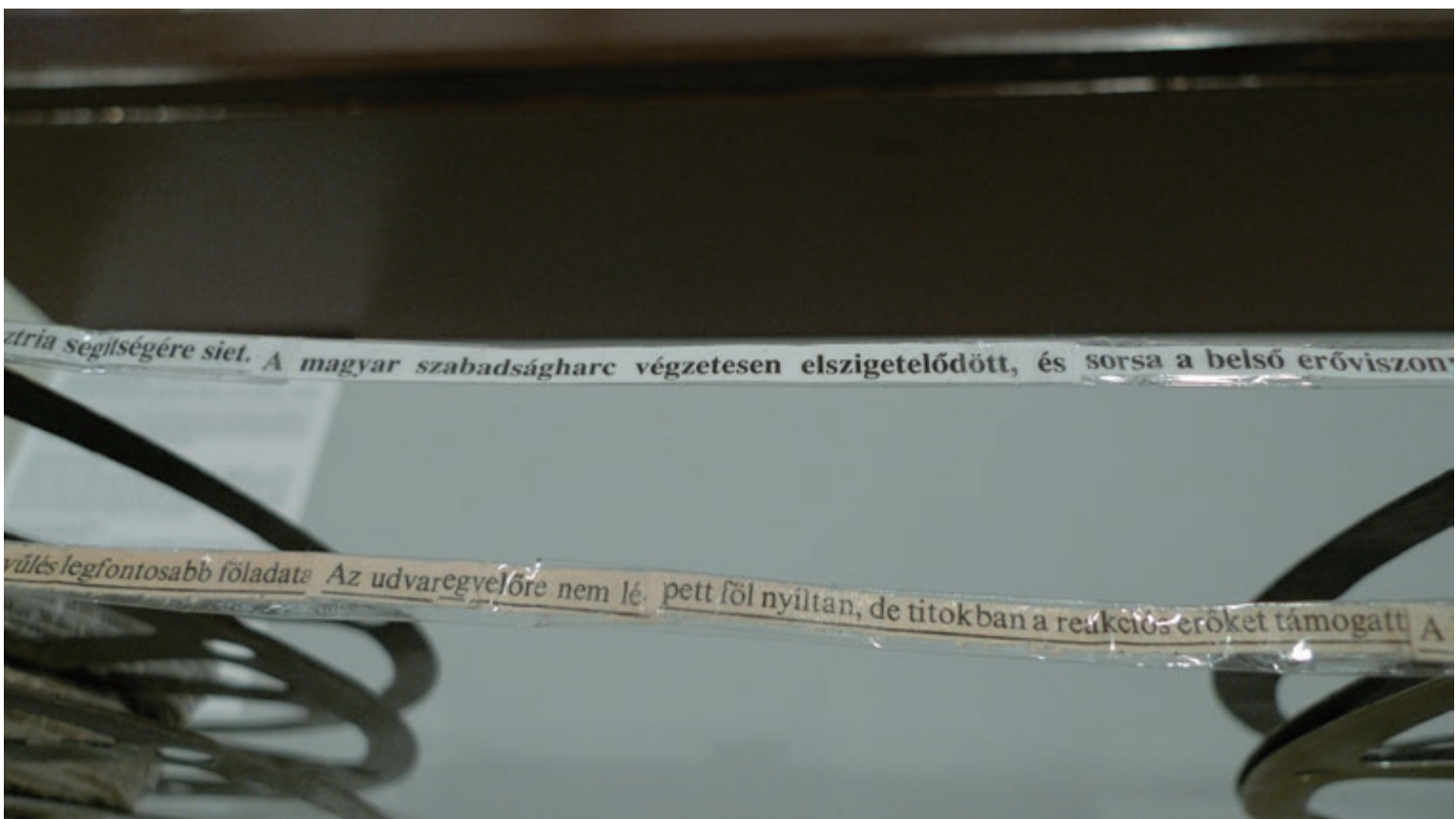
„Mindenképpen megtanulásra szánt szövegrészek”, 2012, installáció, vegyes technika

„Mindenképpen megtanulásra szánt szövegrészeket félkövér szedéssel emeltük ki.”
E mondatjal jelzik a szerzők egy középiskolai Történelem tankönyv előszavában, miért használnak a könyvben kiemelés.
Egy 1975 -ös* és egy 2002-es** történelem könyvet alakítottam át úgy, hogy csak a kiemelt és az aláhúzott szövegrészeket vágtam ki a könyvekből. Ezeket egymás mellé illesztettem, ragasztottam és tekercként installálom. Munkám során számomra nagyon fontos volt az a szelekció, amelyet a könyv szerkesztői használtak mintegy 27 évnyi különbséggel. Mi maradt, mi változott, miből lett több vagy kevesebb a „mindenképpen megtanulásra szánt” szövegekből?

* Unger Mátyás: Történelem a gimnáziumok III. osztálya számára. Tizedik, átdolgozott kiadás. Tankönyvkiadó, Budapest, 1977. [1967]
** Závodszy Géza: Történelem III. a középiskolák számára. Hetedik, átdolgozott kiadás. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 2002. [1999]



BARNAFÖLDI ANNA
„Mindenképpen megtanulásra szánt szövegrészek”, 2012 installáció, vegyes technika



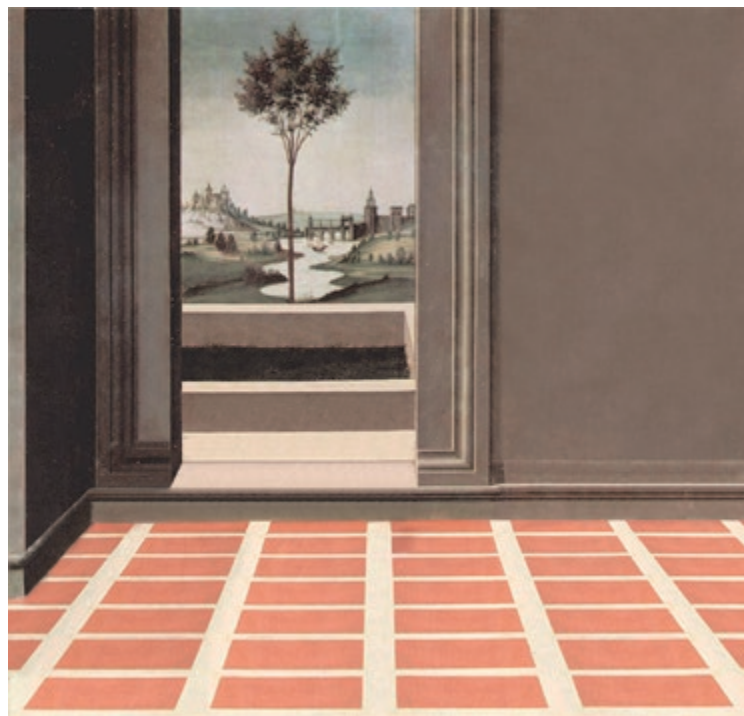
s a kivágott sorokat két, linearitását tekintve szövegfilmként megmutatkozó két filmorsón, azok előre-hátra tekerésével párhuzamosan olvasható, szabadon hozzáférhető „tekerckönyvvé” alakítja, míg a forrásként szolgáló eredeti, megcsontított tárgyakat a műhöz készített vázlatokkal együtt múzeumi tárlóba helyezi.

Hasonlóképp tabut sért HAJDU BENCE *Elhagyott festmények* sorozata, mely a művészettörténet kanonizált, érinthetetlennek tekintett, „kötelező” anyagából emel ki festményeket, s szokatlan módon nézi meg, mutatja be őket, mikor a digitális reprodukción a kép szereplőit eltüntetve a teret magát teszi láthatóvá, ahol a „sztori” vagy história lejátszódott az eredetiben. Mit csinál valójában Hajdu Bence, mikor hagyja elmenni híres festmények fő-és mellékalakjait? Első közelítésben olyanok ezek a képek, mint Atget párizsi fényképei Walter Benjamin interpretációjában: a tethely érzete mutatkozik meg általuk. Valójában ez a digitális képfeldolgozás (processing) módszere, ahol a képfajták már egymásra rétegzett layerek, egy adott cél érdekében, egy alkalmi illúzió miatt létrehozott

kompozit jelenségek. Annak a hibrid képnek a szerkezetét idézik föl, melyet nap mint nap látunk a televízióban, ahol a kommentátorok virtuális stúdióban, digitális díszletek között ülnek, s a különböző képforrások eklektikája az adásban, a néző felé szolgáltatott interfészként szintetizálódik. A díszlet csak számítógépes modellként létezik, a bekapcsolt, távoli kommentátor képe nincs jelen a stúdióban, csupán a helye, a kékeszöld háttér, s a kommentátorok sem a keverőpultot látják, hanem a sugógép szolgáltatja szöveget, amivel valójában szembenéznek, miközben azt az illúziót keltik, hogy a tévénézők felé fordulnak, s nekik beszélnek.



HAJDU BENCE
Elhagyott festmények, 2011-2013
Fra Angelico: Angyali üdvözlés, 1450



HAJDU BENCE
Elhagyott festmények, 2011-2013
Sandro Botticelli: Angyali üdvözlés, 1489-1490



HAJDU BENCE
Elhagyatott festmények, 2011–2013
Leonardo da Vinci: Utolsó vacsora, 1495–1498



HAJDU BENCE
Elhagyatott festmények, 2011–2013
Claude Lorrain: Szent Orsolya partraszállása, 1641

HAJDU BENCE

Elhagyatott festmények, 2011–2013

Az Elhagyatott festmények ötlete egy geometria-órán kapott feladat (reneszánsz, ill. erős perspektívával rendelkező képeken keressük meg az enyészpontokat, húzzuk be a perspektíva- és horizontvonalakat) átértelmezéséből született. Kitaláltam, hogy a híres festmények és a térábrázolás vizsgálata érdekében eltüntettem a képekről az összes szereplőt, s így megnézhetem, a festő hogyan festette meg a tereket.

Később tovább gondoltam ezt a projektet. Az kezdett érdekelni, milyen új hangulatot, gondolatokat ébreszthetnek ezek az ismert festmények úgy, ha a fő téma elűnik, az emberek eltávoznak róluk.

Ismerhetjük például az Horatiusok esküje című Jacques-Louis David-kép háttértörténetét, látjuk az eredeti képen a szereplőket, a feszültséget, de nem figyelünk arra, milyen térben is helyezkednek el. Ha megnézzük a kiretusált párját, az elhagyatott festményt, az teljesen új érzéseket, gondolatokat vált ki belőlünk. A tér egy kicsi, nyomasztó helyszín lesz, nem halljuk a dobogást, a kardok zörejét, a nők sírását, csak a csöndes, rideg falak maradnak. Érezzük, hogy itt valami történni fog, vagy valami rossz már történt.

Ugyanez érvényes a többi képre is.

Az alábbi képek készültek el eddig, mindegyik a művészettörténet híres, már-már közhelyes műtárgya:

Sandro Botticelli: *Angyali üdvözlés*, 1489–1490

Fra Angelico: *Angyali üdvözlés*, 1450

Andrea Mantegna: *Oculus*, 1473

Jacques-Louis David: *Horatiusok esküje*, 1784

Claude Lorrain: *Szent Orsolya partraszállása*, 1641

Leonardo da Vinci: *Utolsó vacsora*, 1495–1498

Csontváry Kosztka Tivadar: *Zrínyi kirohata*, 1903

Képvilág – a tapogatódzó kooperáció

Képvilágunk a távkapcsoló (remote-control) és az *egér* korszakából az elmúlt évtized során átlépett a wifi és touchscreen (érintőképernyő) korába: tapogatjuk és simogatjuk a képet („ne fényképezz, tapogass!” – mondta Erdély Miklós²¹), az „okostelefon” vagy tablet kijelzőjén, akár a memóriából generálja, akár saját optikája révén a külvilágból transzformálja az eszköz az érzékelő felületre. Nem csak mi látjuk a képet, a kép is „lát” minket: az érzékelő anyag mint tapintható valóság kelti az az illúziót, mintha a szó szoros értelmében kézben tarthatnánk. A digitális képváltás folyamata önmagában is elég izgalmas, hogy a művészi kutatásoknak ne csupán médiuma, de tárgya is legyen: az egyre nagyobb

21 Erdély Miklós: *Új kávézó nyílt a Szamuely utcában*, in: Kollapszus orv. Magyar Műhely, Párizs, 1974, 77. lap

felbontás – gigapixel – ellentette a pixelhatár, a minimum információ és annak dekódolhatósága, mely például SZÉCSÉNYI-NAGY LORÁND panorámaképeinek tárgya. A láthatóság-minimum határára tett kirándulás a totális pixelkontroll és egy kis felbontású eszköz korlátainak áthágása, vagy adottságainak szokatlan, a programba nem tervezett maximális kihasználása révén. A 128×112 pixel felbontású Game Boy kamera 30 képnyi memóriája megfelelő módon koordinálva 0,43 megapixeles képek előállítását teszi így lehetővé.



SZÉCSÉNYI-NAGY LORÁND
0,43 megapixel, 2012

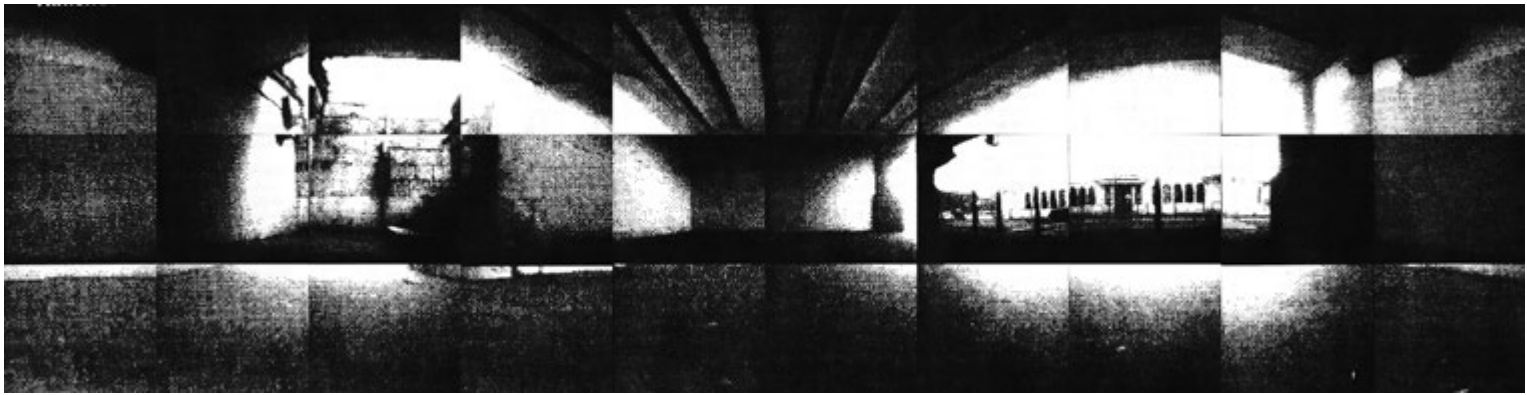


Game Boy kamera

SZÉCSÉNYI-NAGY LORÁND

0,43 megapixel, 2012

Ez a sorozat egy Game Boy kamerával készült. A Game Boy kamera az 1989-ben megjelent Game Boy játék konzolhoz készült kiegészítő, mely nem csupán egy játék, hanem fényképezőgép, sőt ezen kívül némi túlzással zeneszerkesztő program is. 1998-ban jelent meg, a kommerciális digitális fényképezőgépek hajnalán. Egy ideig a világ legkisebb digitális kamerája címet is birtokolta. Felbontása 128×112 pixel, azaz 14336 pixel. Ez átszámolva 0,014 megapixel. 4 színárnyalatú fekete fehér képeket készít, melyek kontrasztját, illetve fényerejét fotózás alatt állíthatjuk. Memóriájába 30 darab képet tud eltárolni. A Nintendo cég gyártott még egy kiegészítőt ehhez a kamerához, egy olyan nyomtatót, mellyel hőpapírra lehetett kinyomtatni a készített képeket. A kamerába több speciális képfeldolgozó funkciót építettek: különböző effekteket, animáló alkalmazást, illetve egy panorama funkciót is integráltak bele, mellyel 4 képes álló vagy fekvő formátumú panorámaképeket készíthettünk és nyomtathattunk.



SZÉCSÉNYI-NAGY LÓRÁNT
0,43 megapixel, 2012



SZÉCSÉNYI-NAGY LÓRÁNT
0,43 megapixel, 2012



SZÉCSÉNYI-NAGY LÓRÁNT
0,43 megapixel, 2012



A képsorozat ennek a funkciónak egyfajta kitégítéséből született. Az kezdett el foglalkoztatni, hogy a kamera rendkívül kicsiny felbontása miatt lényegében csak nagyon egyértelmű vizuális tartalmú képek (például: arc, autó stb.) dekódolhatóak megfelelően. Ezért készítettem hozzá egy olyan panoráma állványt, amivel a Game Boy kamerát összekötve vízszintesen 10, függőlegesen 3 kép méretű panorámát készíthettek, kihasználva a rendelkezésre álló 30-as tárhelyet. Egy ilyen összerakott kép már gyakorlatilag mindenféleképpen tartalmaz annyi információt, hogy megfejthető legyen, még ha a teljes képmennyiségnek csak egy részét értjük is, és jellemzően azokat is csak a többivel való összefüggésében tudjuk értelmezni. Tulajdonképpen ezt a problematikát körbejárva jött létre a sorozat, azt kutatva, hogy hol van a képfelbontás mérete és a befogadói „megértés” egyfajta minimum határa, illetve hogyan valósul meg az összerakott panorámakép és alkotóelemei közötti értelmezhetőségi viszony. A sorozat címe az összerakott panoráma teljes felbontásának mérete: 430080 pixel azaz 0,43 megapixel.

De nem csupán a pixelfronton, de a hagyományos, analóg médiumok területén is új típusú közelítéseket generál folytonosan az átalakult képvilág és a képekkel történő új gondolkodás. A festészet folyamata, mint hagyományosan az individuuum önkifejezése, a személyes expresszió területeként elkönyvelt alkotástechnika válik JUHÁSZ KINGA és PÓLYA ZSOMBOR új típusú, közös *festési gyakorlatainak* a témájává. Az együttműködés lényege a közös festés kontrollált, szabályozott és megfigyelt helyzeteinek átélése, elemzése, vizsgálata és dokumentálása, melynek során persze festmények is készülnek.

JUHÁSZ KINGA és PÓLYA ZSOMBOR

Festési gyakorlatok, 2011–2012

A Magyar Képzőművészeti Egyetem harmadéves festő, illetve intermédia szakos hallgatóiként (Juhász Kinga és Pólya Zsombor) alkotópárost hoztunk létre. Egy közös, minden mozzanatában dokumentált festészeti gyakorlatra tettünk/teszünk kísérletet. Kezdetben 43 gyakorlatot, festési módot foglaltunk meg, ami folyamatosan bővül újabb ötletekkel. Ezek szigorú szabályok mellett időbeli, technikai és kivitelezési megkötéseket, korlátozásokat jelentenek. Egy-egy kép keretein belül célunk ütköztetni a festői tapasztalattal bírós és az ösztönösen dolgozó alkotó látásmódját, technikáját. Közös munkánk alatt nemcsak a technikai nehézségekkel, hanem az összeszokás, egymásra hangolódás izgalmával, a konfliktusokkal és a belső bizonytalanságokkal is meg kellett, és meg kell a mai napig küzdenünk. A közös alkotás a festészet intimitásának feladása, hiszen egy majdhogyanem idegen embert engedünk a személyes szféránkba. A kép készítésekor a megkötések

és az alkotótárs jelenléte állandó kontroll alatt tartja az esetleges megnyilvánulásokat, és a véletlenszerűségeket minimálisra csökkentik. Az általános kérdés az, hogy „mikor lesz kész a kép?”. Ennek eldöntése két alkotó esetében önmagában is hatalmas kihívás. Mind a két félnek újszerű hozzáállással, fokozott tudatossággal kellett a képekhez nyúlnia egy közös célt szem előtt tartva, illetve az előre meghatározott elképzeléshez igazodnia.

2011 és 2012 nyarán 10 tervet valósítottunk meg, így 12 darab nagyobb méretű olajkép készült el. A „könnyebb” gyakorlatoktól haladtunk a „nehézebbek” felé. Az egyes feladatok megvalósítása közben szerzett tapasztalatok és kérdésfelvetések függvényében alakítottuk ki a következő megkötések mibenlétét. Minden egyes festmény elkészülését videóval is dokumentáltuk, ami a komplett munka szerves részét képezi.

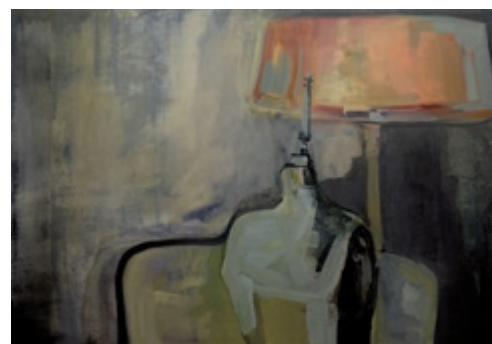
Megvalósított gyakorlatok:

2011

1. Közös – minden megkötés és korlátozás nélküli szabad festés.
2. 5 percenkénti váltás – a képen maximum 5 percig dolgozhatott egyikünk.
3. 1 órás időkorlát – az egy óra leteltével a kép befejezetlensége ellenére is abba kellett hagyni a festést.
4. Irányítás – Pólya Zsombor utasította szóban Juhász Kingát.
5. Irányítás – Juhász Kinga utasította szóban Pólya Zsombort.
- 6-7. Egymás mozdulatainak lekövetése – 5 perces váltásokban másoltuk egymás mozdulatait, külön-külön vásznon dolgozva.

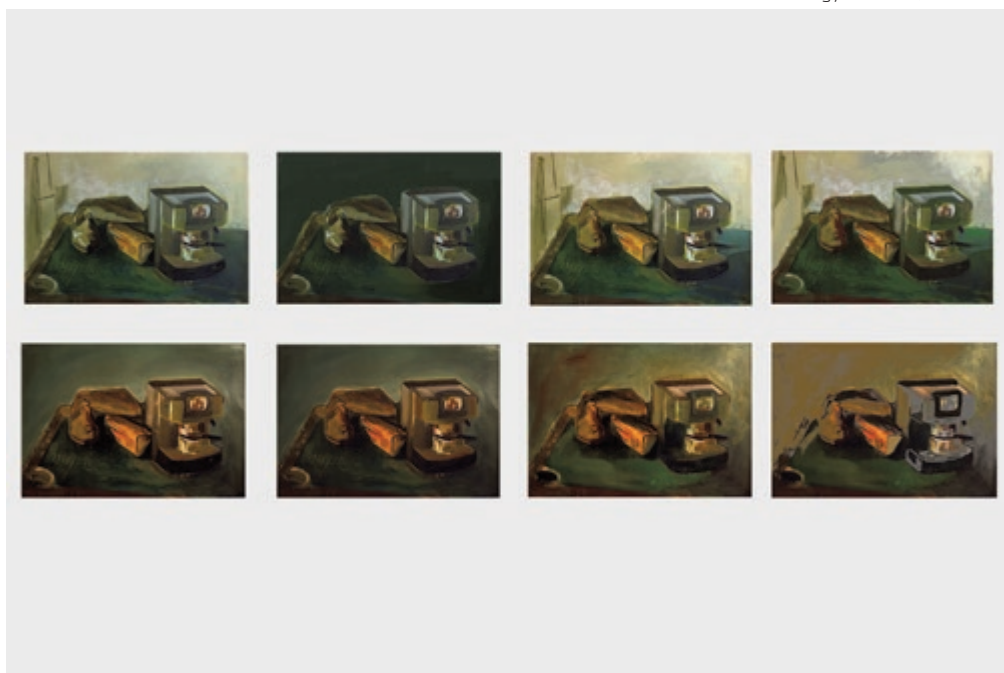
2012

8. Stop-kártya – mindegyikünk csak addig festhetett, amíg a másik le nem állította vagy maximum 15 percig.
- 9-10. Egymás mozdulatainak lekövetése, beszéd nélkül – ebben az esetben 10 perces váltásokban másoltuk a másikat, néma csendben.
11. Egy vonalat lehetett húzni – egy alkalommal csupán egyetlen egyszer állt módunkban a vásznonhoz nyúlni.
12. Valós és virtuális festmény – 15 perces váltásban festettünk. Egyikünk a műteremben dolgozott az olajképen, miközben a másikunk számítógépes programmal fejlesztette tovább az általa abbahagyott olajképet.



JUHÁSZ KINGA és PÓLYA ZSOMBOR
Festési gyakorlatok, 2011-2012

JUHÁSZ KINGA és PÓLYA ZSOMBOR
Festési gyakorlatok, 2011-2012

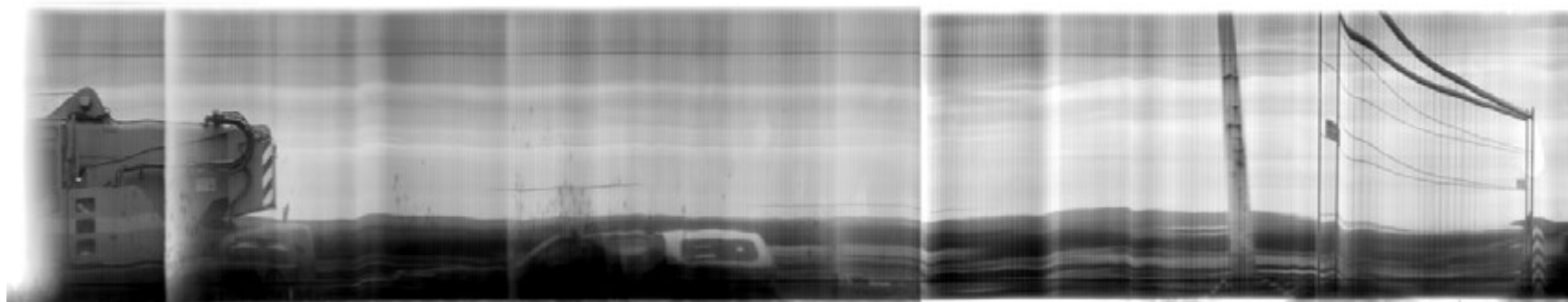


TULISZ HAJNALKA hagyományos, 35 mm-es tekercsfilmrel dolgozó fényképezőgépet alakított át úgy, hogy az elgondolt hosszúságú folytonos képet, az átépülő Margit hidat teljes hosszban leképező fotót mozgó villamosról elkészíthesse. A speciális réskamerában a filmet – hasonlóan az első mozgófilm operatőrökhöz – kézzel tekerte folyamatosan előre, ami a változó sebesség-viszonyok kontrollját is lehetővé tette.

TULISZ HAJNALKA

Margit híd – Építés alatt, 2010
réskamera felvételek

A budapesti Margit hidat a felújítása alatt elzárták a gyalogos- és az autóforgalomtól, csak villamosok haladhattak át rajta. A villamoson utazók azonban hónapokon át, napról napra követhették az építkezés folyamatát. A munkálatok során eltávolították a lámpaoszlopokat, amellyel megválto-



TULISZ HAJNALKA
Margit híd – Építés alatt, 2010
réskamera felvétel, részlet, digitális print, 36×550 cm

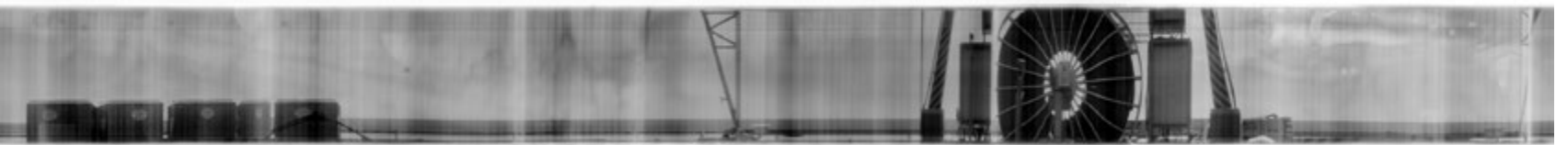


TULISZ HAJNALKA
Margit híd – Építés alatt, 2010
réskamera felvétel, részlet, digitális print, 24×550 cm



TULISZ HAJNALKA
Margit híd – Építés alatt, 2010
réskamera felvétel, részlet, digitális print, 1067×5500 mm, 2010

zott a panoráma, ezért elkezdett foglalkoztatni, hogyan tudnám a villamos segítségével „beszkennelni” ezt az átmeneti látványt. Egy kisfilmes analóg fényképezőgép egyszerű átalakításával réskamerát készítettem, és a hídon való áthaladás mintegy 3 perces ideje alatt nyitott rekeszsel és a film folyamatos (kézi) tekerésével a negatív teljes hosszát „végigexponáltam”. Szerettem volna, ha a felújítás befejeztével, a híd átadásának alkalmával a villamosokról rögzített időképek azok oldalán, a reklámok helyén jelentek volna meg.



RIGÓ MÁRIA filmvágás kurzusán mások által exponált, de a végső produkcióból végül is kimaradt, hulladék-celluloid szolgál a készülő filmek anyagául. A 16 és 35 mm-es film, a rajta képvő képsorozatok látható ismétlődései, a perforáció, a vágóasztal, a vágóprés, a ragasztó, a blank mind-mind sajátos archeológiai szenzációval szolgál az elektronikus képekhez szokott fiatalonak. Ma már egyáltalán nem nyilvánvaló ismeret, hogy a film kockákból áll (és ez így a



BARNAFÖLDI ANNA (intermédiá)
16 mm-es filmsnitt „rúzsózása” mozgásban

HORVÁTH ZSÓFIA (intermédiá)
2 darab 8 mm-es filmsnitt folyamatos, vertikális applikációja 16 mm-es filmszalagra



Munkafotó a filmvágóból



HUSZÁR ILDIKÓ (intermédiá)
Két különböző 35 mm-es filmből származó snitt folyamatos, horizontális egybeszerkesztése

KRISTÓF GÁBOR (festő)
Két 35 mm-es filmsnitt vertikális illesztése, mozgásban



FARKAS RITA (grafikus) a Dunáról készült, 35 mm-es fekete-fehér filmsnitt kiszínezése

digitális mozgókép-fájlokra valóban nem is igaz), tehát a kézbe fogható, ollóval elvágható, megkarcolható, átfirkálható filmanyag elementáris új tapasztalatot, új szenzációkat rejt: a megmunkálás váratlan ajándékai mutatják, hogy Oskar Fischinger, Len Lye, Norman McLaren és Robert Breer után is van még számtalan új, járható út ezen a terepen.

KISS ANTAL (festő)
35 mm-es fekete blank filmre maratott (másolt) pénzérmék



Az Intermédia 2009 őszén, a mára sajnálatos módon megszűnt Pixel Galériában rendezett *Videó nem videó* című kiállításán együtt volt jelen az összes régi és új mozgókép-forma, a megdolgozott celluloidtól az analóg és digitális elektronikus képekig. A legkülönbözőbb forrásból származó felvételek, animációk, fényképezőgéppel, telefonnal vagy szintetikus, generált formák alapján készített képsorok, az on-line interaktív multimédia és a több monitoron átfutó, programozott, mozgó felirat együttesen mutatták be azon terület radikális átrendeződését, amit korábban egyszerűen mozinak hívtunk.

Az együttműködés munkája: workshopok

Az Intermédián a tanév egy ideje kollektív bútorworkshoppal kezdődik. Az újonnan felvett, illetve a terepet már jobban ismerő diákok közösen alakítják ki a szemeszter egészét meghatározó, közös munkakörnyezetüket. A „workshop” mint forma egyébként általában vendégek meghívásához kötődik: vannak alkalmi, rendszeresen visszatérő és állandósult formái. A bútorworkshop évente ismétlődik, mint az őszi, a tranzit segítségével meghirdetettek alkalmilag, mindig új, meghívott külföldi művész vagy projekt keretében. Hegyi Dóra és László Zsuzsa kezdeményezésére indítottuk „A művészetnek mindig van következménye” projektet, amely idővel állandó kurzussá alakult, változó programmal. 2012/13-ban a „köz, közösség” téma keretében ismerkedhettek meg a hallgatók a hazai közélet civil kezdeményezéseinek válságfelfogásaival, mely alkalmat teremtett a kooperáció művészetén túli formáinak és a művészi cselekvés lehetőségeinek megvitatására.

Egy workshopnak nem feltétlen célja, hogy bármely nyilvánosan bemutatható eredménye legyen, de például BÉKÉS ROZI absztrakt színház workshopjáról több dokumentáció készült, melyek elérhetők az Intermédia (hallgatók készítette) Youtube csatornáján.²² Németh Hajnal rendszeresen visszatérő vendég, s a vele közösen végzett, általában tematikus, egy hetes munka szinte mindig nyilvános bemutató, kiállítás²³ vagy performansz-est formájában zárul.

22 <http://www.youtube.com/channel/UCThmH6Leu27nRh7IVdUAdlg/videos?view=0&flow=grid>

23 *Például* Én. Labor, 2010. március 24–28. <http://labor.c3.hu/2010/03/peldaul-en/>

TV-Blog – Blog-print, 2011–2012

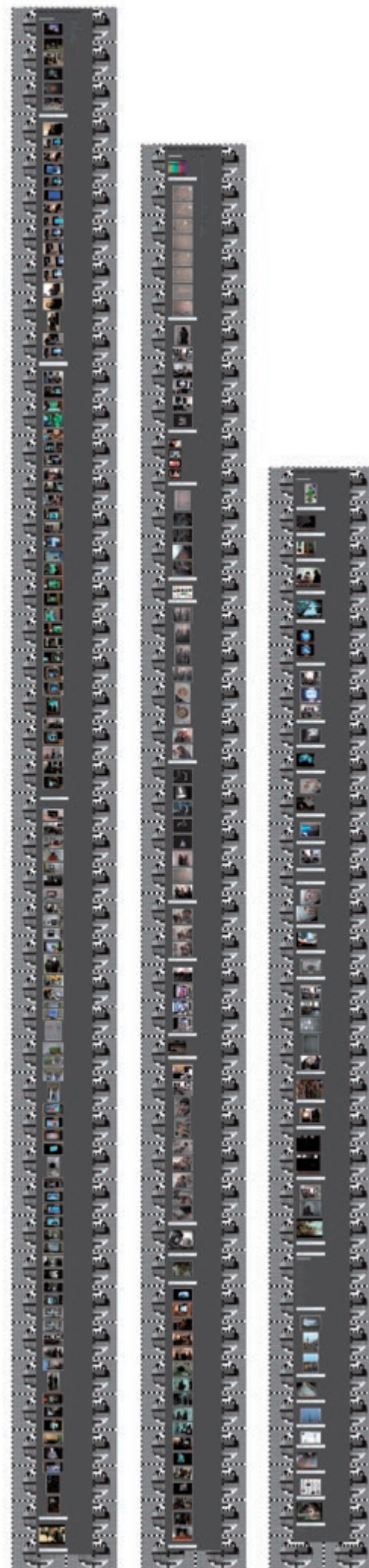
McLuhan 100 – Médium analízis V.

Egész napos tévénézés. Kollektív akció a Marshall McLuhan centenárium alkalmából az Intermédia Tanszéken, Budapest, 2011. november 22.

Dokumentáció.

24 órás tévénézés blog: <http://24hourtvwatching.blogspot.com/>

Készítették: Barnaföldi Anna, Ősz-Varga Szabina, Ekker Nikoletta, Marsalkó Fruzsina, Fodor Dániel János, Donka Gergely, Szapu Dániel, Mihályi Barbara, Simon Zsuzsanna, Seemann Adrienn, Mikulán Dávid és még sokan mások





1995



2095

GUTEMA DÁVID
2095, 2011



SÓS JÓZSEF
Critical Mass, 2012

Együtműködések nemzeti rendszerei

Az együtműködések nemzetközi változata minden esetben olyan forrásokat feltételez, melyek meghaladják a mai egyetemi kereteket, vagyis a közös munka más nemzetek diákjaival feltételez legalább egy nyertes pályázatot. A kooperáció jelenlegi európai kereteit így meghatározzák az elérhető források, melyeket pedig a nemzetközi kapcsolati háló definiál. A közelebbi régóban az ún. „Visegrádi országok” négyese szerényebb, kisebb vállalkozások megvalósulására nyújthat alkalmat (erre példa a COOP projekt, illetve a Turul – Orol workshop szlovák művészhallgatókkal), míg az Európai Unió szélesebb körű, hosszabb távú kooperációk megvalósítását is finanszírozhatja, szerencsés esetben. A Rotterdami Erasmusról, a *Balgaság dicsérete* szerzőjéről elnevezett program keretében kapott így támogatást a *Correspondences and Interventions*²⁴ projekt, mely a Budapest-Krakkó-Stuttgart-London négyesöget teszi bejárhatóvá nagyobb létszámú diákcsoportok számára, s így az internacionális kooperáció mellett az adott helyszíneken a diákok az illető hely szelleméből adódóan az egyes nemzeti együtműködések rendszereiről is benyomásokat szerezhetnek, lokálisan. Ami minden esetben kérdéseket vet fel, s alkalmasint intervenciókat is indukál.

Lokális kérdés például, hogy a nemzeti együtműködés rendszere nyomán kialakulhat-e a rendszeres együtműködés nemzete? Globális kérdés, hogy az autonóm, szabad kutatáson és kísérleten alapuló, kizárólag a kognitív alkotói magatartásnak elkötelezett működésnek, mentalitásnak van-e még bárhol helye a gazdasági-politikai pragmatizmus, a voluntarista önérdékek, valamint a kultúripar révén totálisan lefedettnek tűnő, nyilvános társadalmi terekben? Szerencsés lenne, ha ez a lokális – globális nem lenne külön, nem lenne elválasztva egymástól – ahogy fentebb is írni kényszerültünk: Magyarországon éppúgy, mint a globalizálódott külvilágban –, hanem együttesen kezelhető lehetne. Ez döntő kérdés, alapvető probléma.

24 <http://www.correspondences.info/>

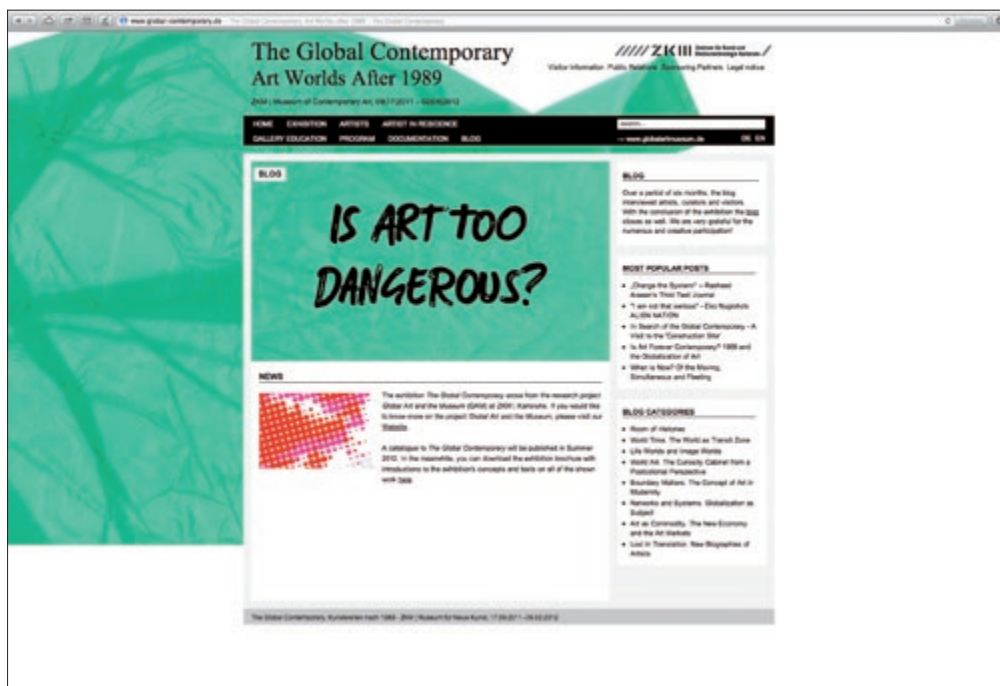
Az elmúlt év hazai művészeti szennációi – a rekordot döntő, újonnan feltalált Csontváry kép-eladás, a nagyvonalú Cézanne kiállítás – mutatják, hogy a hazai közízlés továbbra is következetes a száz évnyi lemaradás tekintetében, így a 19. századból átlépett végre a huszadikba. Abba a századba, melynek utolsó évtizede a 21. század első évtizedével együtt sokkal radikálisabb változást hozott a művészet területén, mint a reneszánsz óta bármi, az első barlangrajzok óta. Ez a globalizáció minden layerén látható.

A karlsruhei ZKM-ben 2011 őszén rendezett és majd fél éven át nyitva tartó *Global Contemporary* kiállítás²⁵ történeti-didaktikus része világosan bemutatta ennek a változásnak az 1989 óta történő elemeit: a nagyszámú új múzeum-alapítást, a biennálé, vásár, fesztivál és hasonló típusú rendezvények megszorodását, a műtárgypiac átrendeződését, s ezzel együtt a „kelet” megjelenését (pl. Kína részesedése a műtárgypiacon 2004 és 2010 között megtízszereződött, így a piac 34%-át uraló Egyesült Államok mögé, a második helyre zárkózott föl²⁶).

Közeg és aktivizmus: akik semmit sem tanulnak, nem is felelhetnek, mivel egyszerűen nincs mit.

25 <http://www.global-contemporary.de/>

26 Clare McAndrew, *The Global Art Market in 2010. Crisis and Recovery*. Helvoirt: The European Fine Art Foundation, 2011.



Természet és társadalom kooperációja (pilot/muszter)

1.

Ukrán vaj²⁷

2.

Permakultúra²⁸

3.

Ajándék hógolyó²⁹

Budapest, 2013.05.11.

27 <http://ukranvaj.blogspot.hu>

28 Horváth Gergely és Nagy Róbert közös projektje Ivan Ladislav Galeta inspirációja nyomán

29 Eskulits Fruzsina fotogram sorozatáról írja Eperjesi Ágnes, hogy „a masnival átkötött olvadózó hógolyó olyan ajándék” mely az „okos lány meséjére rímel”, aki „hozott is, meg nem is”. Épp, mint az idei hó: hiába olvadt el, még mindig itt van, 24 órában fogságban tart március idusán: <http://www.hir24.hu/baleset-bunugy/2013/03/15/tomegek-a-ho-fogsagaban/>

Ukrán VAJ

az Intermédia mikroszkópja alatt

10 éves koromig azt hittem a margarín a VAJ.

10 éves koromban ettem először házi lekvárt.
Rántott húst 15 éves koromban.
McDonalds-ban ettem minden hétfőn.

3 éve nem ettem McDonalds-ban.
3 éve nem ettem margarint.
Reggel ettem vaját zsömlével.
(az lenne az igazí, ha rántott hússal ettem volna, de nem volt otthon)

Jobb ember lettem?
ZSÍRTALANABB?

/Mocsár Zsófia/

BEJEGYZTE: INTERMÉDIA 1-2 NINCSENEK BEJEGYZÉSEK.

Méki

MAGARÓL

INTERMÉDIA 1-2
BUDAPEST

Az Intermédia 1-2 évfolyamának kitaró vizsgálata, amelynek középpontjában az Ukránból származó ételre csomagolt vaj áll...

TELJES PROFIL MEGTEKINTÉSE

Működési a Blogger.

HORVÁTH GERGELY – NAGY RÓBERT

Együttműködés.

Intermédia Permakultúra Munkacsoport

„Nem csak anyagi mívtában lesz sérült a Föld a környezetszennyezés miatt, hanem olyan bolygóvá válik, honnan maga az ember van kirekesztve. Úgy vélem, hogy olyan baleset születésének vagyunk tanúi, amelyhez hasonlót ember eddig még nem látott; olyan katasztrófának, amely minden filozófia végpontja kell hogy legyen. A környezetvédelem kérdése mögött ott látjuk a filozófia jövőjének a kérdését is. De nem elég csupán a zöldek által képviselt vagy a vizek szennyeződésével foglalkozó környezetvédelmet tekinteni – ez sokkal súlyosabb probléma: a létezés problémája.” Paul Virilio

Transzdiszciplináris műhelymunkánk célja, hogy közelebb kerülhessünk a (virilíói) létezés problémájához a művészet, társadalom és ökológia kérdéseinek együttes vizsgálatával. Ehhez nyújt segítséget a permakultúra nyitott koncepciója (az angol „permanent culture”, „permaculture” kifejezésből), amelynek irányvonalai mentén keressük a fenntartható létezés reálutópisztikus alapjait.

Véleményünk szerint a kollaborációs művészeti gyakorlat tulajdonképpen olyan dinamikus egyensúlyi szituáció, melynek megélése és fenntartása folyamatos megfigyelésből következő kölcsönhatást, aktív toleranciát igényel. A kollaboráció nyitott alkotói gyakorlata biztosítani tudja, hogy akadályok helyett a lehetőségekre figyeljünk. A permakultúra koncepciója szerint „e folyamat során leszokunk arról, hogy negatív jelentést tulajdonítsunk az olyan szavaknak, mint a „marginális”, „perem” vagy „szélső”. Azért, hogy megláthassuk az értéket azokban a részletekben, amelyek valamilyen szélső helyzetből járulnak hozzá egy feladat teljesítéséhez vagy egy rendszer működéséhez. (...) Így a dolgok közötti kapcsolatok ugyanolyan fontosak, mint maguk a dolgok.”

Ezt magunk is így gondoljuk. Meglátásunk szerint ez szintiszta művészeti koncepció. Nyitott rendszerben való gondolkodás, nyitott tervezési folyamat, megfigyelés és kölcsönhatás.

Horváth Gergely (Intermédia 2011-től)
Nagy Róbert (Intermédia 1994–1999,
MKE DLA 2008–2012)

² David Holmgren: *A permakultúra lényege*
http://holmgren.com.au/wp-content/uploads/2013/02/Essence_of_Pc_HU.pdf

Thézeusz hajója

A jelenben megtalálhatóak az Atlantszon írott utópiák elemei, ám a nyílt tengeren átépített hajók tudása a partról kizárólag genetikus. (Johan Sjerpstra)

A kapitalizmus (piacgazdaságra épülő képviselői demokrácia) rendszere a jelenlegi formájában működésképtelenné vált. Egyrészt elértük a növekedés természeti limitjeit, és most már leginkább szemetet és környezeti károkat termelünk. Másrészt a manipulációnak olyan technikai lehetőségeit fejlesztettük ki, amelyek mára egy szolid, összefüggő és komplex rendszerré kiépülve a gazdasági, pénzügyi és társadalmi viszonyokat képesek irreális irányokba vinni. Mindez annak a specializációnak a nevében történt, amely a 17. századi tudományos forradalom, majd a felvilágosodás folyamán elvetette a nehézkes és a fejlődés akadályának tekintett egéztudatos gondolkodásmódot. Természetesen a szekularizált specializáció hatalmas és korábban elképzelhetetlen tudományos és technikai fejlődést hozott a 19. századtól egészen napjainkig, de emellett katasztrófák és társadalmi tragédiák sorát is okozta.

Az autonóm művészet 19. századi kialakulásával a vallás, majd a technikai képmédiumok elterjedésével az élethűség, végül a mindenki számára világos nagy narratíva elvárása is lepattant a művészetről, és ezzel elindult az az öngerjesztő folyamat, amelyik a kapitalizmus akkumulációs és növekedésre épülő logikáját átvéve kiépítette azt az intézményrendszert, amely támogatja a művészet önreflexív alaputatását, és amely egyértelműen vezet a modernista szabadságfogalomtól egészen a kortárs művészet *totális kompetencia* fogalmáig. Ezt az intézményrendszert alakítják éppen át a *creative industry* populista-demagóg szellemében mindenütt a világban.

A munkamegosztás rendkívül kifinomult és hatékony rendszerében a művészet jelenti azt a kicsi, de életfontosságú ellen-rendszert, amely az erőszakmentes gondolati ráhatást, a kreatív másképp gondolkodást képviseli. A művészet autonómmá válásával a valóságnál egyszerűbb körülmények között találkozhatunk valami ismeretlennel, és átélhetjük a nem-értéstől az értésig vezető

Kroszdiszciplináris vajelemzés, 2012. november
© Fotó: Ráczová Enikő



tanulságos folyamatot. A túlinterpretációval működő, befogadást segítő infrastruktúra révén a művészet felkészíti a mással, az érthetlennel való szembesülésre, és mindezzel a jövőbeli problémák megoldására. Felvértézzük magunkat az értéshez vezető interpretációs tudással, amely azonban óhatatlanul kritikus. A modernista autonómiára épülő kritikus ellen-rendszer gyengülésével az egész rendszer problémamegoldó képessége gyengül. Mivel a modern művészet is a kapitalizmus elveire (akkumuláció, növekedés) épül, mi lesz, ha az alaprendszer, azaz a kapitalizmus kényszerűen átalakul?
Milyen más modellek képzelhetőek el?

Ukrán vaj az Intermédia mikroszkópja alatt

azaz: irréálisan alapos figyelmet szánni egy látszólag egyértelmű dologra

– **formai** oldalról:

a megszokott formáktól eltérő formák hatása, forma analógiák keresése (pl. olcsó krémsajt, olcsó májas, stb.)

mi a vaj igazi formája? milyen kereskedelmi vajformák léteznek?

– **gazdasági** oldalról:

ésszerűség, oda megyünk, ahol olcsóbb, meddig érdemes az élelmiszerek esetében elmenni?

mi mást árulnak még Ukrajnából a nyíregyházi piacon?

milyen magyar árukat árulnak Ukrajnában?

milyen más, ehhez hasonló piacok vannak?

mennyibe kerül a vaj, hogyan alakítják ki a vaj (az élelmiszer) árát?

– **közösségi** oldalról:

párhuzamos, önszervező rendszerek, hogyan működnek?

mit lehet ebben az esetben nyereségnek nevezni?

– **politikai** oldalról:

a határok átjárása, esetlegessége, közelség, de gazdasági, szokásbeli és formai eltérések, vámkonceptciók

miért olcsóbb az ukrán vaj?

– **ínyenc** oldalról:

valóban jobb-e az ukrán vaj?

– **a hagyomány** oldaláról:

ajándék, hozni valamit a piacról, piaci kommunikáció, történetek

market vs supermarket

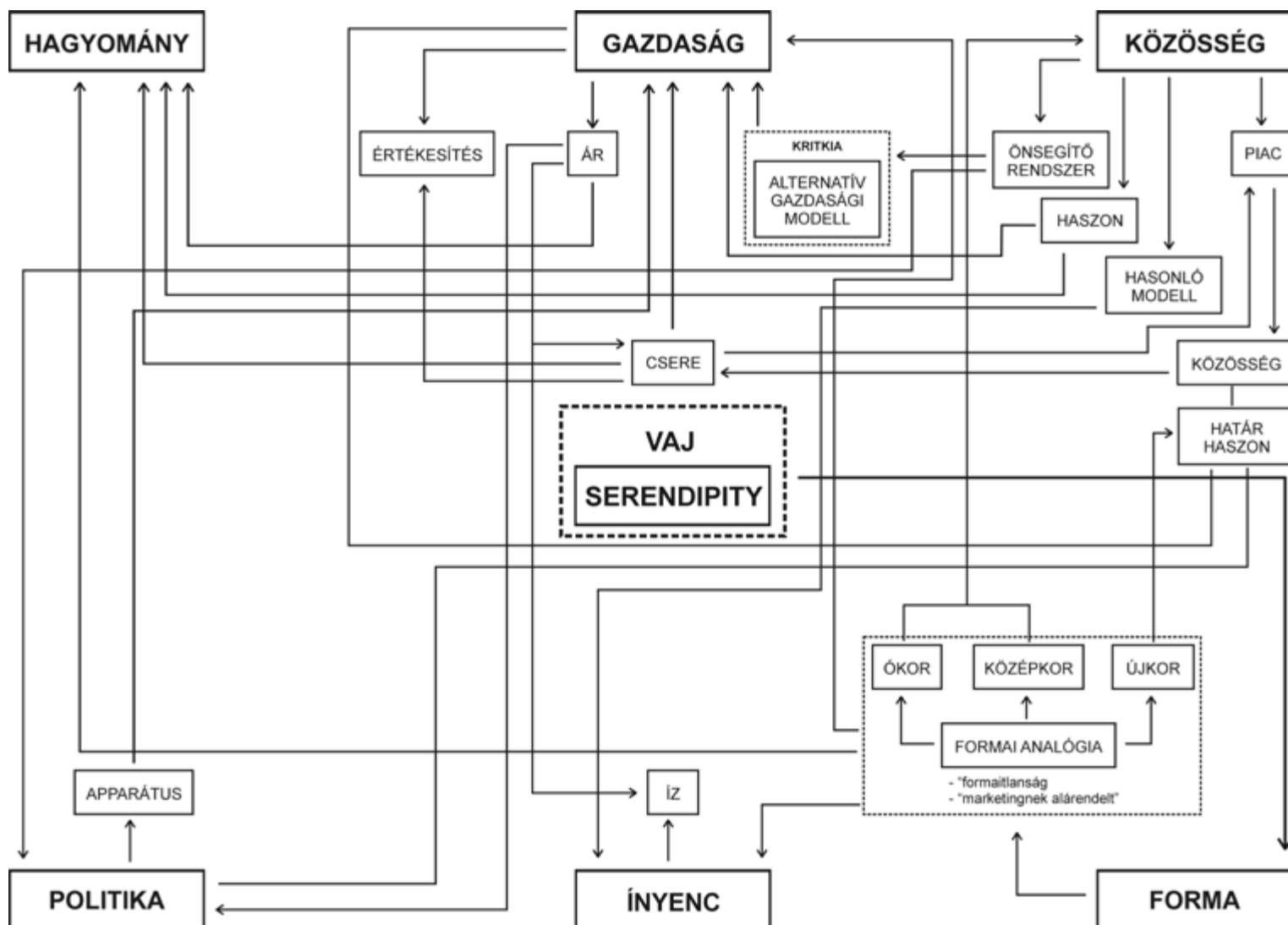
– miért foglalkoz(hat)unk ilyesmivel művészet-
oktatás címén? mi köze lehet a kortárs művészet
i gondolkodásmódoz?



FODOR DÁNIEL JÁNOS

Fotó az összehasonlító vajteszteléshez előkészített vajról, 2013. január © Fotó: Fodor Dániel János

ÁNGYÁN GERGELY és KÓTI GÁBOR
Fogalmi térkép



Miért vagy itt?

Egy elméletes* megfigyelései az Intermédia Tanszéken



A *Műtárgykészítés* kurzus az első- és másodéves intermédiá-művész szakos hallgatók kötelező műtermi gyakorlata Sugár Jánossal. Programját a radikális interpretációra épülő műelemzés gyakorlása mellett a különféle technikai tudást fejlesztő feladatokra összpontosító alkotómunka jellemzi. Célja mindenképp előtt a művészi gyakorlatok kiindulópontját jelentő hallgatói ambíciók tisztázása, valamint az objektív és kritikus figyelem kialakítása és éber tartása különböző módszerekkel.

Miért vagy itt?

Ez az egyszerű kérdés a műtárgykészítés órák visszatérő eleme, ha tetszik: módszer. Megjelenése helyzetfüggő, értelme a befogadók lelkiállapotának megfelelően változik. Késznek hitt koncepciók és egók összeomlásáért felelős. Felvezetés nélkül készlet önelemzésre és helyzetértelmezésre, így a tiszta ambíciók és az objektív figyelem számonkéréseként is dekódolható. Bármilyen helyzetben hangozzon is el, a *Miért vagy itt?* mindig olyan egzisztenciális kérdés marad, ami csak az adott környezetben értelmezhető, ezért most magyarázatra szorul. *Műtárgykészítés* órán az *itt* a Magyar Képzőművészeti Egyetem Intermédia Tanszékét (H-1063 Budapest, Kmety György utca 27., I. emeletét), azaz a magyarországi, egyetemi szintű intermédiá-művész képzés helyszínét, a globális és a magyar művészeti intézményrendszer egy részét jelöli. A *vagy* ige jelenidejűsége a megszólított jelenlétét feltételezi, tehát arra az egyes szám második személyű címzettre utal, aki ott ül épp a *Műtárgykészítés* órán és hallja a kérdést. A *Miért* a címzett adott kontextusbeli jelenlétének motivációjára kérdez rá. Ez a kérdés a legtöbb *Műtárgykészítés* órán születő, összegzésnek tekinthető, félév végi csoportos munka alapkérdése.

Ukrán vaj az intermédiá mikroszkópja alatt

A *Műtárgykészítés* kurzus idén januárban bemutatott féléves munkanaplójának (<http://ukranvaj.blogspot.hu>) középpontjába egy csomag ukrán vaj került. Bár ezen az órán alapvetés, hogy a jelenlévők a megszokott jelenségekben is töb-

* Mucsi Emese az MKE Képzőművészeti elmélet szak végzős hallgatója



Ukrán vaj
© Fotó: Fodor Dániel
János

bet lássanak közömbös dolgoknál, a hétköznapi tárgyra ezúttal mégis rendhagyó formája miatt irányult az elemző figyelem. Ez a magyar versenytársainál olcsóbb, mégis jó minőségű, tömlős kiszerelésű ukrán vaj a megszokott végállomása felé tartva vált egy féléves közös gondolkodás kiindulópontjává.

Az eredeti példány hosszas formai, gazdasági, közösségi, politikai, ingyenc és történeti szempontú elemzéseket ihletett. Az elmélyültebb tanulmányozást segítő, többen rendelték is maguknak egy-egy rúddal. A vajgyűjtemény széldzsekivel bélelt nejlonzacskóban utazott egészen addig a vonatkabinig, ahonnan az az ismeretlen tettes el nem lopta, aki tudta nélkül egy meghatározó közösségi élménnyel és számos új értelmezési szemponttal gazdagította a károsultakat.

A hallgatók kötelező feladatként írt esszéikkel és versekkel, különböző természetű konceptuális munkákkal, ételkóstolókkal, videókkal és képmanipulációkkal reagáltak az eseményekre. A szaporodó műtárgy-állomány és az elhúzódozó szellemi műhelymunka azonban egyre hangsúlyosabbá tette azt a kérdést, hogy szabad-e a közpénzekből fenntartott Magyar Képzőművészeti Egyetemen egy ilyen hétköznapi témával ilyen kitartóan foglalkozni. A kívülállók szemében banálisként, közhelyesként értékelhető projekt kiterjedtsége egy saját tárgyát legitimáló művészetfogalom vagy több művészi állásfoglalás meghatározását sürgette.

Az ukrán vaj vizsgálata során létrejött munkák védelme ma két ponton nyugszik: a közhely szó újraértelmezésén és a mindennapi jelenségek iránt is érzékeny objektív, kritikus figyelem művészetpedagógiai jelentőségének kiemelésén. A közhely nemcsak elhasználatát, hanem az egyszerűségből adódó közérthetőséget is jelent, így jól átgondolt alkalmazása a művészeti közegben a széleskörű érték közvetítést is szolgálja. A műhelygyakorlat egész folyamata pedig a hétköznapi helyzetekre, tárgyakra is kiterjesztett állandó figyelem, azaz a műtárgykészítéshez szükséges alapvető szellemi kondíció tréningjeként és az effajta érzékenység hirdetéseként is értékelhető.

Éberség

Szintén a (hallgatói) önreflexió egyik formája az a környezete szellemi mozgásait megjelenítő fogalmi térháló, ami jelenleg az Intermédia Tan-szék említett műtermét szövi át. A dinamikus változó szórendszer a *Műtárgykészítés* óra szellemi erőterében keletkezett az éberség, azaz a művészt a világhoz fűző viszony megértésének segédanyagaként.

A kapcsolati rendszer, melyet bárki bővíthet, a központi fogalom különböző jelentésrétegeit és kontextusait egyszerre láttatja. Az éberség ez alapján egyfelől gyorsaság, másfelől inkább az objektív, kritikus, koncentrált önfigyelés és helyzettudatosság, vagyis – a *Műtárgykészítés* órán elvárt – állandó érzékenység jelölője. Az éberség innen nézve egy olyan tudatállapot, aminek metafizikai jellegét kár lenne tagadni. Az éberség szerepét a művészi sikeresség gondo-

latkörében a fogalmi térháló egy pontján elhelyezett társasjáték teszi hangsúlyossá. A képzőművészek iránymutató százas világranglistáját (*Kunstkompass*) is jegyző néhai Willi Bongard a *Ki nevet a végén?* klasszikus struktúrájára és a beérkezett művész hat legfőbb ismérvére – zsenialitás, hit, üzleti érzék, boldogság, kemény munka és kiterjedt kapcsolati rendszer – alapozva készítette el sajátos, kritikai élel bíró szerepjátékát. A német *Capital* gazdasági és üzleti lap oldalain 1982-ben megjelent társasjáték nem a művész éves bevétele, hanem különböző referenciái – a róla megjelent publikációk, a neki rendezett kiállítások és a közgyűjteményekben szereplő műveinek száma – mentén határozza meg a sikert, ti. a játék célját. Bár ebben a rendszerben nem szerepel a művészi érzékenység, Willi Bongard másutt, a 20. század vizuális művészetének kritériumairól értekezve arról ír, hogy a kortárs művész nagysága, ha másban nem is, a művében manifesztálódó társadalmi elkötelezettség mértékén mérhető. Úgy véli, a nárcisztikus művészi önkénnyel szemben a művészi életmű minőségének egyetlen kézzel fogható mércéje az érzékenység, az önreflexió és a helyzettudatosság jelenléte.

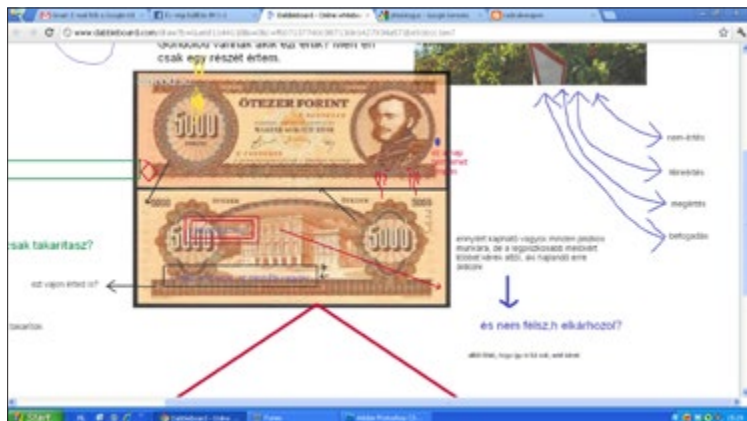
A *Műtárgykészítés* óra helyszínébe installált fogalomháló az egyéni útvonalak bemutatásán túl az utóbbi értékek mellett érvel. Térben elfoglalt helyével és a középpontnak megtett fogalom kiemelésével tudatosítja a benne sétáló befogadóban és/vagy alkotóban, hogy hol van, és emlékezteti arra is, hogy miért van ott.



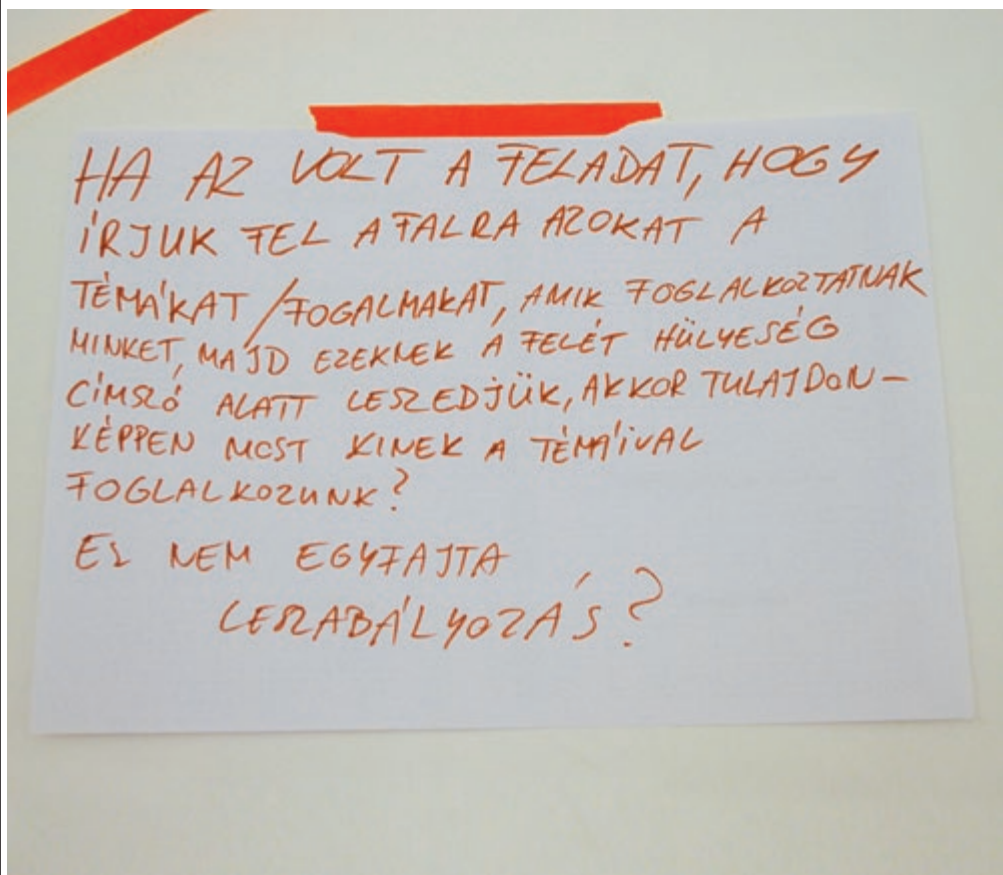
Műtárgykészítés, év végi kiállítás, I. II. évfolyam, 2012
Az interaktív kommunikáció képei

MIHÁLYI BARBARA és SÓS JÓZSEF

Chat az online interaktív iskolai táblán (dabbleboard), 2012



konkrétum volt. Maguk a fogalmak általános-
ságok, talán még érdektelennek is mondhatók,
mégis ezek pörögnek a fejünkben arról, ahogy
megpróbáljuk meghatározni magunkat, élet-
érzésünket, másokat vagy a problémáinkat a
jelenlét kapcsolatban. A terem nemcsak konst-
ruktív térré vált, hanem térbe konstruálható
mentális szemetesládává is. Ha tetszik, hulla-
dékgyűjtő. Meghatározzuk és láthatóvá tesszük
a hulladékainkat, szembesülünk velük, kapcso-
latot teremtünk köztük és szelektáljuk, hogy
megszabadulhassunk tőlük. A hasznosítható
hulladék mellé odakerül a haszontalan, egy félre-
eső részre, mintegy zsákutcaként. Vannak jövő-
beli tervek is, falra ragasztott kiemelkedések, új
területek bevonása. A dolog azonban gyakran
megreked. Napokig nem változik semmi, és talán
még olyan nap is akadt, amikor nem tudatosult
bennünk egyetlen szó sem, csak azt bámultuk,
ahogy a szél lebegteti a falon lévő a lapok sarkát.
A külső nyomás, vagy az elnyújtott megállás
feszültsége egyszer csak újra változást hoz létre.
Ha ez nem így lenne, talán nem is maradna más
út, mint megszabadulni az egész nevetségesnek
tűnő, kaotikus, frusztráló, befejezhetetlen folya-
mattól és elfelejteni az egészet.



Interaktív és kollektív fogalmi háló, I. II. évfolyam, 2012/13 második félév (részlet) © Fotó: Mucsi Emese

Interaktív és kollektív fogalmi háló, I. II. évfolyam, 2012/13 második félév (részlet) © Fotó: Mucsi Emese



Mediális szerepjátékok

Az Intermédia Tanszék oktatási programja a technikai médiumok művészi használatára, a tudományos és művészeti elmélet és gyakorlat egységére épül. Eszerint egyes műfajok, technikák nem kerülnek a másik elé. A fotográfia sem kiemelt médium az Intermédia Tanszéken, de fontos eszköz a diákok kezében. A fotó oktatását is ennek megfelelően alakítottuk ki.

Először az optikai képkötés alapjaival foglalkozunk, mely elengedhetetlen a technikai médiumok nagy részének használatához. Az optikai képkötés az analóg és digitális fényképezés elváló útjainak közös kiindulópontja.

Ezzel párhuzamosan kémiai fotókidolgozással is foglalkozunk. Az optikai kép nem mindig utal a képrögzítés technológiájára, a kész képből nem feltétlenül következtethetünk vissza a képet rögzítő eszközre. A képkötés szempontjából nem tehető érdemi különbség a kétféle technológia között. A különbséget inkább ott érdemes keresni, ahol az valóban van. Ez a hely nem maga a kép, sokkal inkább a nyersanyag, a sötétkamra, a vegyszer, az emulzió. A fotólabor eszközei és technikai háttere szolgáltatják azokat a lehetőségeket, melyekkel a 'kémiai alapú' és a 'digitális' technikák közötti valódi különbségek láthatóvá válhatnak, vizsgálat tárgyává tehetők. Mindezek a részletek a digitális fényképezés számára egyáltalán nem létező feltételek. A 'kémiai alapú' és a 'digitális' fotó közötti különbségtétel lehetősége a fotólaborban rejtőzik, ott lapul a fekete fényzáró zacskókban, ott úszkál a vegyszerestálakban, és alig vesszük észre, mert vaksötét van vagy piros színű félhomály.

A fotó oktatása a 'posztfotográfia' korában nem elégedhet meg a pusztán technikai képzéssel még elemi szinten sem. Ennek megfelelően a gyakorlati fotó oktatás is magában foglalja a fotóval kapcsolatos elméleti kérdéseken való gondolkodás lehetőségét. Ezért a többi gyakorlati fotókurzus is inkább vizuális műhelymunkát jelent, ahol megoldhatatlannak tűnő elméleti kérdésekre, melyek a fotóelméleti szakma kiválóságait is megosztják és zavarba hozzák, a saját egyszerű, hétköznapi eszközeinkkel, a művészi gyakorlat, a praxis oldaláról próbálunk meg válaszolni. Kérdésfeltevéseink mögött az az alapfeltevés húzódik meg, hogy mind a teóriát, mind a praxist „egymásba-olvasva”, egymásra reflektálva érde-

IPSICS BARBARA
Csevegés, videó, dvd, 9:54, 2011



mes vizsgálódás tárgyává tenni. A kortárs fotográfiairól való gondolkodás és vizsgálódás tárgya nem önmagában álló, mindentől független entitás, sem az ábrázolás vagy a felhasználás mentén létrehozott kategóriákban való gondolkodás, hanem kontextus- és perspektívafüggetlen, médiumközi jelenség. Az a cél, hogy a teória és a praxis egymást relativizálva, aláaknázza, egymás határát folyamatosan áthágva gazdagítsa a kérdésfeltevések általunk elképzelt területét.

(Képleírások)

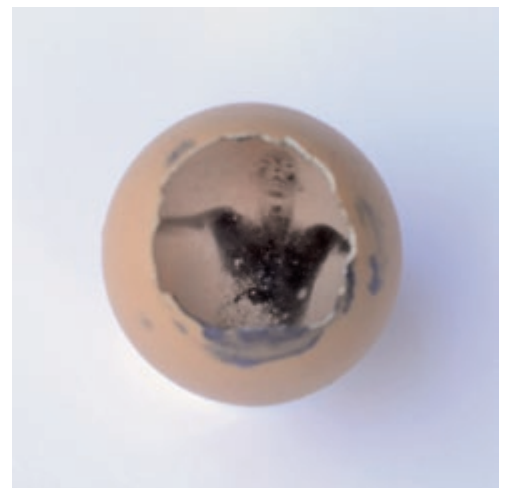
IPSICS BARBARA *Csevegés* című videója rendkívül finom alkotás, melyben a női-férfi pozíciók nagyon markánsan jelennek meg. A videóban két embert látunk, egy férfi főszereplőt, és magát az alkotót, aki látszólag mellékszerepet játszik. A nő a férfi haját vágja, a hagyományos férfidominanciának megfelelően a háttérben marad, asszisztál, kiszolgál, gondoskodik, és ezzel a törődéssel észrevétlenül teremt meg a férfi számára a kibontakozás terepét. Képileg is a férfi van a középpontban, statikus kompozícióból néz a kamerába, miközben a nő, akinek arcát nem, csupán a kezét látjuk, mozgékony és dolgozó. A hangját is alig halljuk, csak néha tesz fel egy-egy kérdést, ami segít kibontani a férfi saját történetét. Mindeközben azonban a film súlypontja mégis áthelyeződik, a nő kettős játékot folytat a domináns narratívával, azaz látszólag elfogadja, valójában azonban ironikusan, szubverzíven viszonyul hozzá. A szerepek épp erősen sztereotipikus jellegüknek köszönhetően ironikus felhangot kapnak, és saját ellentétükbe fordulnak. A férfi egyre komikusabbá és kisszerűbbé válik, figyelmünk és kíváncsiságunk pedig a jórészt láthatatlan nőre irányul.

SIMON ZSUZSANNA *Lightbox* című képe könnyen leírható, tematizálható volna a nő-reklám-fogyasztói társadalom címszavakkal. A kép azonban sokkal enigmatikusabb, kifinomultabb vizuális eszközökkel él annál, hogy egyszerűen be lehessen sorolni az iménti hívószavakra nyíló fiókok valamelyikébe. A citylight reklámdobozban megjelenő hús-vér meztelen női test felforgatóan éles fénybe állítja képi sztereotípiáinkat, fogalmainkat és érzéseinket. Ez a plakát-magányban álló test egyszerre riadt és riasztó,



SIMON ZSUZSANNA
Lightbox, fotó, 2010

FODOR DÁNIEL JÁNOS
c.o. naturalis, 1-24, fotóemulzió tojásban, részlet a sorozatból, 2012



látomászerű és kizárólagosan valóságos, kihívó és kétségbeesett. Saját kiszolgáltatottságának és helykeresésének manőkerje.

Az első év technikaközpontú, gyakorlati feladatmegoldásai néha szerencsésen túlmutatnak a pusztán technikai gyakorlaton.

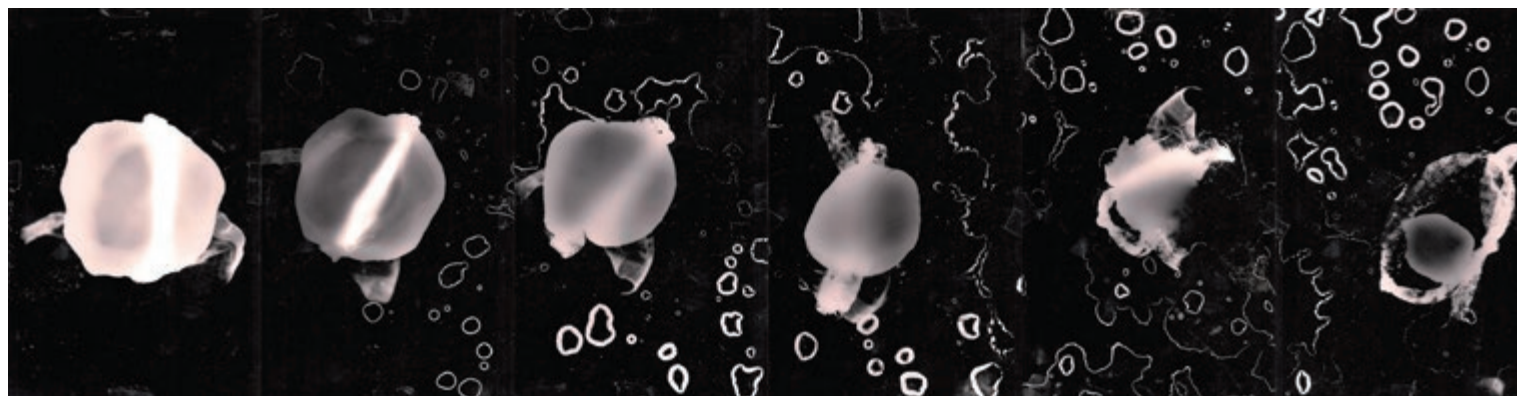
FODOR DÁNIEL belülről „patkolt” tojásokat. A közös tanszéki reggeli után visszamaradt, feltört tojásokat emulzióval bélelte ki, és azokba exponálta arc és test képeit, e különös gesztussal egyszerre mozgósítva a mitikus eredet képzetét és a vég, a maradék, az üres héj asszociációs rendjét.

Az *Ajándék hógolyó* című fotogram sorozat az *Okos lány* meséjére rímel: a masnival átkötött olvadozó hógolyó olyan ajándék, amit ESKULITS FRUZSINA hozott is, meg nem is.

A sörösdoboz és a pohár közötti kapcsolat virtuális megjelenítése BÓDI PÉTER szellemes-látványos megoldása a fénygraffitik sűrűjében.



BÓDI PÉTER
Sör, fotó, 2012



ESKULITS FRUZSINA
Ajándék hógolyó, fotogram 1-12, részlet a sorozatból, 2012



BÖLCSKEY MIKLÓS
Fotópapírból hajtogatott Camera Obscura,
(William Henry Fox Talbot háza, Lacock Abbey, Wiltshire,
Egyesült Királyság), 1999, 50x70 cm



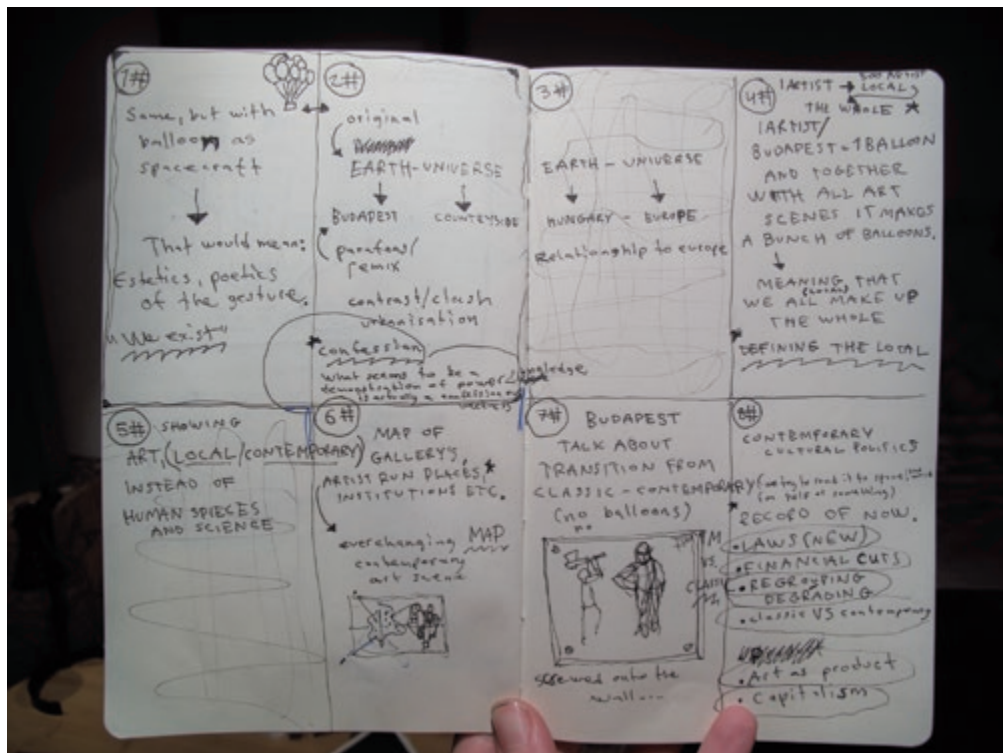
KORPONOVICS ROLAND
Gesztikulatív kezek, fotó, 2012

PERS-KOVÁCS NÓRA
Apuval, fotó 1-3, részlet a sorozatból, 2012



ŐSZ-VARGA SZABINA
Népvisélet, 2012





A Mapping the Local kurzus egyik csoportjának vázlatja a közös munkához
© Fotó: Harle Fanny, 2012



KuplungDot –
A Site Specific Interventions kurzus kiállítása a Kuplungban, 2006



Street Marking Tours a Mapping the Local és a Site Specific Interventions kurzus résztvevőivel, 2012
(Túravezetők: Kotun Viktor és Ruszty László)

Az IP szervezésével párhuzamosan vetődött fel bennünk az MKE-n zajló oktatás *nemzetköziesítésének* gondolata, amelyet első-sorban az itt tanuló vendéghallgatók integrációján keresztül láttunk megvalósíthatónak. E kezdeményezésben csatlakozott hozzánk KÉKESI ZOLTÁN (KET – Képzőművészet-elmélet Tanszék), és 2011-ben, Allan Siegelrel egyidőben közösen elindítottuk az MKE első rendszeres és az oktatási hálóba integrált angol nyelvű kurzusait (*Site specific interventions, Mapping the local*), amelyben külföldi és magyar hallgatók együtt vesznek részt. Az utóbbit a gyakorlat és elmélet organikus ötvözése érdekében nemcsak művész-, hanem KET-es hallgatók felé is megnyitottuk. E kurzusok során kirándulások és neves magyar művészek előadásai mellett a résztvevők olyan feladatokat kapnak, amelyek megoldása kis, nyelvi vegyes csoportokban történik, az elkészülő művek pedig sok esetben értelmező módon reagálnak a magyarországi kulturális jelen kérdéseire. E kurzusok eredményeként létrejött művekből eddig három kiállítás valósult meg.

A nemzetköziesítés folyamatának továbbgondolásaként 2012 tavaszán további tanszékek bevonásával kidolgoztuk a *Transpraxis – International Center for Art and Theory* nevű egyetemi központ koncepcióját, amelyet az MKE szenátusa 2012-ben elfogadott. Az intézményi szerkezetbe egyelőre technikailag beilleszthetetlen központ főbb célkitűzései: a gyakorlati és elméleti oktatás ötvözése, a magyar és külföldi hallgatók szakmai és kulturális kommunikációjának elősegítése, valamint a külföldi, főként európai egyetemekkel való együttműködés támogatása.



Az egyetemi oktatás 2010-től fokozatosan romló finanszírozási helyzete az MKE-n is felvetette a nemzetközi oktatási piacra történő kilépés lehetőségét, amelynek megvalósítási módjait az egyetem napjainkban is keresi. Miközben e folyamat sikere a gazdasági működőképesség megőrzésének – úgy tűnik – egyre inkább elengedhetetlen feltételévé válik, fontos megjegyezni, hogy a Transpraxis nem a piaci alapokra helyezett nemzetközi stratégiában gondolkodik, mivel az technikai okoknál fogva a magyar és nemzetközi hallgatók elkülönített oktatásához vezet. Ezáltal pedig az általunk legfonto-



Az IP-2013 stuttgarti kiállításának részlete
© Fotó: Bogdan Achimescu

sabbnak tartott cél hiúsulna meg: a magyar hallgatók nemzetközi, kiváltképpen európai tapasztalatainak és perspektíváinak bővítése, ami véleményünk szerint a hazai kortárs képzőművészet, tágabb értelemben pedig a magyar kultúra túlélési feltétele. Annál is inkább, mivel a kortárs művészet oktatása elválaszthatatlan a nemzetközieség fogalmától, Stilinovič mondatát parafrazálva: *A Hungarian Artist, Who Cannot Speak English, is No Hungarian.*





Az Erasmus IP egyik csoportjának az *Occupy London* mozgalomra reflektáló köztéri beavatkozása
(London, 2011)

i n s i d e e x p r e s s



Fiatal
Képzőművészek
Stúdiója
Egyesület

studio.c3.hu

_010

BADA EMŐKE

Alter ego, 2010

fotó, 3 részes sorozat, 2. és 3. kép

24×36 cm

Az Erasmus IP *Culture Hacking* csoportjának intervenciója
a Stuttgart 21 egyik tüntetésén (Stuttgart, 2011)



HELYESBÍTÉS:

A *Balkon* 2013/4. számában a 4. oldalon
szereplő képaláírás helyesen:

SCHAÁR ERZSÉBET

Utca, 1975, Kunstmuseum, Luzern

(Magyar Nemzeti Galéria Adattára: 22276/1985.)





kockázati tényező



INTERMÉDIA 2.0

2013. június 23 – szeptember 15.
MODEM • Debrecen, Baltazár Dezső tér 1.

Kockázati tényező
Intermédia 2.0

Kurátorok: Kékesi Zoltán és KissPál Szabolcs

Az Intermédia szak hivatalosan húsz évvel ezelőtt indult a Magyar Képzőművészeti Egyetemen, az első olyan egyetemi szakként, amelynek célja a művészképzés kiterjesztése volt olyan műformák és művészeti technikák felé, amelyek a huszadik századi képzőművészetben jelentek meg először. Az első diplomaév (1998) óta végzett száznál több hallgató közül számosan a hazai és nemzetközi kortárs képzőművészet aktív, meghatározó szereplőivé váltak, Csörgő Attilától és Szegedy-Maszák Zoltántól El-Hassan Rózáig, Erhardt Miklóstól Gróf Ferencig, Németh Hajnaltól Katarina Šević-ig, Kaszás Tamástól Mécs Miklósig, Horváth Tibortól Szilágyi Kornélig – és a lista még folytatható volna. A tanszék indulásának évfordulójára rendezett kiállítás és a földszinti projektterben megvalósuló közösségi projektek egykori és jelenlegi hallgatók művein keresztül kívánják feldolgozni és bemutatni az Intermédia szellemiségét, valamint a története során megformálódó művészeti gyakorlatok különféle irányait.

A *Kockázati tényező – Intermédia 2.0* célja annak a feltérképezése, hogy a bemutatott művészeti pozíciókon keresztül a művészet – legtágabban értett – politikumának milyen formái rajzolódnak ki. A kiállított művek közös kérdése, hogy miként értelmezi újra a művész saját közösségi felelősségét és társadalmi szerepét, viszonyát a nyilvánossághoz, valamint tevékenységének közvetítő médiumát.