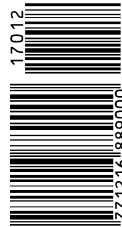


Balkon

2017_11, 12

kortárs
művészeti
folyóirat
Budapest

Ott



ISSN 1216-8890 1080 Ft



the cursed soul of wrathful Erynnis rules,



← inside express

**Fiatal
Képzőművészek
Stúdiója Egyesület**
studio.c3.hu

EMBER SÁRI
A távolság íze
Kurátor: Gadó Flóra és
az OFF-Biennále kuratori csapata
2017. október 1–28. Intoart Gallery
A távolság íze, kétszernyás
videóinstalláció, 2013–17, 45 perc
© Fotó: Ember Sári
A művész és a Molnár Ani Galéria
jóvoltából.

SZEMZŐ ZSÓFI
Javított leletek / evezőlappát pótfaj /
rövidített evezőlappát, 2017, mázas
kerámia, 20x10x4 cm / 40x13x9cm
© Fotó: Halász Dániel



4
SZIJÁRTÓ ZSOLT: A részvétellel
kapcsolatos művészeti projektek
alapkoordinátái



12
MAJSAI RÉKA, NAGY ÁGOSTON:
Disszonáns hálózatok | Mattin: Social
Dissonance / documenta 14



17
SALAMON JÚLIA: Léggári munkás
voltam | Pneuma Szöv. & Ongoing
Project: Léggár – Reclaim the Air! –
OFF-Biennále Budapest programja



21
VARGA LILLI: Immateriális kompozíciók
Performatív alkotói stratégiák a
vizuális művészet terein innen és
túl | Manuel Pelmuş és Jianan Qu
Budapesten



24
KAPPANYOS ILONA: A jövő városa |
Valahol Európában



27 **H O M E L A N T**
Hol van a boldogság? Yevgeniy Fiks-
szel beszélget TURAI HEDVIG



30
DEIM RÉKA: Halálos küzdelem a múlt és
a jövő között. Kortárs művészet Kubában |
Art x Cuba. Contemporary Perspectives
since 1989



33
TÓTH EDIT: Hitchcock Szédülése és
Kepes György fényművészete a háború
utáni nagyvárosban | Második rész



37
ANDRÁS SÁNDOR: A rejtély
megnyilatkozása | Megyik János
Acélképek című kiállításáról



41
SÉRA HANGA: Testek a múzeumban | Extra
Bodies – The Use of the «Other Body» in
Contemporary Art



44
KISHONTHY ZSOLT: Nemegyensúlyi állapot |
Braun András kiállítása



47
NAJMÁNYI LÁSZLÓ: SPIONS
Hetvenhatodik rész

Főszerkesztő:
HAJDU ISTVÁN
ihajdu@c3.hu

Szerkesztők:
SZÁZADOS LÁSZLÓ
szazadoslaszlo@gmail.com
SZEGEDY-MASZÁK ZSUZSANNA
zsuzsanna.szegedymaszak@gmail.com

Lapterv:
ELN FERENC
elnferenc.com

© Fotó:
ROSTA JÓZSEF
jozsef.rosta@gmail.com

Balkon

HU ISSN 1216-8890

Levélcím: Balkon, Kállai Ernő Művészeti Alapítvány
1024 Budapest, Fény u. 9. • balkon@c3.hu
http://balkon.art

Poligráf Kft.

Felelős kiadó: Hermann Péter
Kiadja és terjeszti a Poligráf Könyvkiadó
2120 Dunakeszi, Keszthelyi István u. 5/a.
Telefon / Fax: +36 27 347 825
e-mail: poligraf@invitel.hu

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 • negyed évre: 1,770 Ft
Árusítási ár: szimpla szám: 880 Ft • dupla szám: 1,080 Ft

Készült az EPC Nyomdában Budaörsön
Felelős vezető: Mészáros László

http://epcnyomda.hu

t á m o g a t ó k

EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA

Nemzeti Kulturális Alap

A RÉSZVÉTELEL KAPCSOLATOS MŰVÉSZETI PROJEKTEK ALAPKOORDINÁTÁI*

Jelen tanulmány célja, hogy röviden bemutassa a „részvétellel” kapcsolatos művészeti projektek („participative art”) elméleti-módszertani kereteit, legfontosabb tartalmi kérdésfelvetéseit, röviden kitérve az együttműködésen alapuló közösségi művészet („collaborative art”) magyarországi megjelenésének és elterjedésének történetére is.¹ Mivel alapvetően társadalomkutatóként közelíték e problématerülethez, ezért a tanulmány középpontjában nem egyes művészeti projektek, munkák elemzése áll, hanem az a kérdés, mennyiben kapcsolódnak „részvétellel” kapcsolatos művészeti projektekben tematizált kérdésfelvetések általánosabb, a kultúra más területein is megjelenő problémákhoz.

1) A „részvételi művészet” fogalma

Bevezetesként szükséges néhány szót szólni a „részvételi művészet” fogalmáról.² A művészettörténészek már az 1960-as évektől kezdve beszélnek különböző participatív törekvésekről a művészeti világon belül, ám igazából az 1990-es évektől használatos ez a terminus egy új művészeti ág/

műfaj megjelölésére.³ Ebben az időszakban szaporodtak meg azok a művészeti törekvések, amelyek kiléptek az autonóm művészet területéről és saját tevékenységükre úgy tekintettek, mint valamifajta – akár politikai relevanciával is rendelkező – társadalmi gyakorlatra.⁴

A művészet és a társadalom közötti viszony újragondolása a művészet termelését és fogyasztását is érintette: fontos új szempontként jelent meg ezekben a projektekben a korábban leginkább befogadóként számításba vett publikum/közönség aktivitásának felkeltése, a részvétel preferálása. Azaz a korábbi művészeti gyakorlatra jellemző, egydimenziós, hierarchikus kommunikációs struktúrák helyett ezek a kezdeményezések előnybe részesítették a kölcsönösségen (dialóguson) alapuló, dinamikus

kommunikációs szituációkat. Legalább ennyire fontos változást jelentett, hogy a tisztán vizuális tapasztalaton alapuló művészeti gyakorlatok helyett egyre nagyobb szerepet kaptak a test aktiválására, a fizikai involváltság tapasztalatára – s egyáltalán, a cselekvésre – építő kezdeményezések.

A „részvétel” gondolkörének felbukkanása az 1990-es évek közepén nem véletlen: összefügg a későmodern társadalmak jellemzőivel. Így azzal, hogy az „új áttekinthetlenség” korszakában (Habermas) erősen beszűkültek a politikai folyamatokban, a döntéshozatalban való részvétel lehetőségei, az állampolgári aktivitás mozgásterai. Mintegy erre való reakciót jelentettek azok a kezdeményezések, amelyek a politika szféráján túllépve, a társadalom különböző területein – így a szociális ellátórendszerrel kezdve, a gazdaság és a kultúra szféráján keresztül egészen a művészetvilágig – próbálták megteremteni a társadalom kisebb-nagyobb csoportjai számára is a szervezett együttműködés kereteit. Ebben az összefüggésben jelenik meg, s válik fontos hivatkozási ponttá a „társadalmi részvétel” fogalma.

A fogalom a szociológiából és a politikatudományból – nagyjából a médiatudományos karrierjével⁵ egyidőben – átkerült a művészeti projektek területére.⁶ NATO THOMPSON kurátor egyik sokat hivatkozott tanulmánya már a terület intézményesülését, széleskörű beágyazottságát mutatja: „A társadalmilag elkötelezett művészet egyre növekszik, átformálja a művészeti diskurzus alapjait (...). De avantgárd elődjével – mint a konstruktivizmus, a futurizmus vagy a dadaizmus – ellentétben a társadalmilag elkötelezett művészet nem művészeti mozgalom. Ehelyett ezek a kulturális gyakorlatok olyan új életformák jelei, amelyek hangsúlyozzák a részvételt, kihívást jelentenek a hatalom számára, s számos területre kiterjednek a

5 Egy meghatározó jelentőségű – a „demokrácia lelkeről” szóló – cikkben fogalmazta meg Ulrich Beck 1997-ben azt a javaslatot, hogy a politikai részvétel redukált lehetőségét a polgárok saját, önkéntesen vállalt tevékenységeik révén tudják kompenzálni, s ezzel a demokráciát életbe tartani. (Beck, Ulrich: Die Seele der Demokratie. *Die Zeit*. 49. 1997. nov. 28. 7-8.)

6 Az amerikai médiakutató, Henry Jenkins egy nagyhatású médiakutatói tradícióit épített fel a „részvételi kultúra” – általa megalkotott – fogalma köré. Lásd: Jenkins, Henry: *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York – London, New York University Press, 2006.

7 A fogalomtörténetet feldolgozta Silke Feldhoff disszertációja. Lásd. Feldhoff, Silke: *Zwischen Spiel und Politik. Partizipation als Strategie und Praxis in der bildenden Kunst*. Berlin, PhD-Diss. Universität der Künste Berlin, 2009, 29-34.



Berecz Zsuzsa, Sarah Günther, Szabados Luca
20 forintos operett, 2012

várostervezéstől és a közösségi munkától a színházig és a vizuális művészetekig.»⁸

Gyors népszerűvé válását, viharos elterjedését jól mutatja, hogy alig egy évtizeddel később, SUZANA MILEVSKA művészettörténész már paradigmaváltást emleget,⁹ mások pedig egyenesen egy participatív korszak eljövételét vizionálják,¹⁰ ahol számtalan területen – csak a médiakutatásnál maradvá: a televíziós műsorformátumoktól kezdve a közösségi médiumokig – jelen vannak, s fontos szerepet játszanak a különböző részvételi formák.¹¹ A hirtelen támadt népszerűség nem véletlen, hiszen a részvételi formák első látásra mindenkinek csupa jót ígérnek: a korábbi hierarchikus viszonyok demokratizálását, a passzivitásra épülő individuális befogadási formák átalakítását aktív, közösségi kooperációvá, a tudástermelés kizárólagosságának, exkluzivitásának megszüntetését.

Pedig kezdetekben korántsem ígérkezett könnyűnek e művészet-felfogás elfogadtatása: az 1990-es években intenzív viták¹² folytak arról, hogy ezek az önmagukat társadalmi-kulturális gyakorlatokként definiáló, az aktív részvételt preferáló projektek egyáltalán művészetnek tekinthetők-e? NINA FELSHIN 1995-ös, a területtel foglalkozó átfogó monográfiájának címe még kérdésként fogalmazódott meg: *But Is It Art? The Spirit of Art As Activism*.¹³ Ugyanakkor egy évtizeddel később körbetekintve a területen, szinte már alig számbavehető az a sokféle irányzat, amely ehhez a területhez sorolható. Nem egyetlen művészeti mozgalomról van szó, mint inkább

8 Thompson, Nato (2011): Living as Form. Online: http://creativetime.org/programs/archive/2011/livingasform/curator_statement.htm (utolsó letöltés: 2017. december 2.)

9 Milevska, Suzana: Partizipatorische Kunst. Überlegungen zum Paradigmenwechsel vom Objekt zum Subjekt. *springerin. Hefte für Gegenwartskunst*, Band XII. - 2006, 18-23.

10 Így az építész Miessen, Markus: *Albtraum Partizipation*. Berlin: Merve, 2012. vagy legújabban a filozófus Terkessidis, Mark: *Kollaboration*. Frankfurt: suhrkamp, 2015.

11 A változás egyik fontos ösztönzője maga a művészeti piac volt: a műkereskedésben és a múzeumokban mindinkább keresetteké váltak az e területen tevékenykedő művészek.

12 A kezdeti ellenállás azért is érdekes, mert az a probléma, amit ezek az irányzatok is tematizálnak – tulajdonképpen az élet és a művészet körüli megkülönböztetés felszámolása, a művészet átültetése a praxisba – mind a klasszikus avantgarde, mind a neoavantgarde mozgalmak fontos követelése volt. Ugyanakkor ezek a részvétel alapú új irányzatok másfajta térbeli-időbeli koordináták közé helyezik el önmagukat: a hosszú időtartalmú beavatkozásokat preferálják, érdekeltek a fenntarthatóságban, lépésenként építkezve valószínűleg társadalmi intervenciókat.

13 Felshin, Nina: *But Is It Art? The Spirit of Art As Activism*. Seattle. WA: Bay Press, 1994.

1 Természetesen e művészeti kezdeményezések magyarországi megjelenésére és elterjedésére – elsősorban terjedelmi okokból – csak utalhatunk. Egy bővebb bemutatás során az itt csak felvillantott példák részletesebben tárgyalhatók. (A korábban már sok szerző által bemutatott előzmények – a *Polifónia* [1993] és a *Moszkva tér projekt* [2003] – tárgyalásától most eltekintek, egy részletesebb feldolgozásban természetesen ezeknek is van helye.)

2 Wege, Astrid: Partizipation. In: Butin, Hubertus (Hg.): *DuMonts Begrifflexikon zur zeitgenössischen Kunst*. Köln: DuMont, 2006, 236-240.

* A tanulmány elkészítését a *Collaborative Arts Partnership Programme – Művészeti Együttműködési Program* támogatta.

A tanulmány illusztrációi a 2012 végén a Magyar Alkotóművészeti Közhasznú Nonprofit Kft.-be (MANK) beolvasztott Képző- és Iparművészeti Lektorátus 2008 és 2012 között futó public art programjának utolsó évéből származnak. A képeken: Berecz Zsuzsa, Sarah Günther, Szabados Luca: *20 forintos operett* (Budapest VIII. kerület) Ld. még: <http://pneumasov.org/hu/mokus-maxi-a-tolnai-lajos-utcan>



Berecz Zsuzsa, Sarah Günther, Szabados Luca
20 forintos operett, 2012

családi hasonlósági viszonyok mentén elrendezhető projektekről, amelyek középpontjában a fizikai mű helyett inkább a gyakorlat szféráját áll. Így kerül egymás mellé a SUSANNE LACY-féle új típusú public art és NICOLAS BOURRIAUD relációesztétikája, GRANT KESTER dialogikus esztétikája, valamint CLAIRE BISCHOP részvétel-alapú művészet-felfogása, hogy csak a legalapvetőbb megközelítéseket említsük.

2) A részvételi művészet és a társadalmi közeg

Az együttműködésen alapuló, közösségi művészeti gyakorlatok kapcsán megkerülhetetlen az a kérdés, hogy milyen kapcsolat áll fenn e művészet és a (széles értelemben felfogott) politika szférája között? A választ nem könnyíti meg, hogy eltérő nézetek forognak közközen arról, mit is takar a „politika” fogalma? Az intézményesített hatalom területét, pártokkal, érdekképviseletekkel, különböző szervezetekkel? Vagy a mindennapi élet szituációban alkalmazott, az együttélést lehetővé tevő stratégiákat, lazán összekapcsolódó nézetrendszereket? A fogalom tisztázása érdekében a belga politikatudós, CHANTAL MOUFFE különbséget tesz¹⁴ az ontológiai értelemben felfogott, antagonizmusokkal jellemezhető – általa „politikai”-nak nevezett – terület és az emberi együttélést megszervező intézményesült szféra, a „politika” között.¹⁵

Mouffe e kiterjesztett „politika”-fogalmát alkalmazzák azok a társadalmilag elkötelezett, részvételen alapuló, közösségi művészeti gyakorlatok, amelyek „politika” és „művészet” szétválasztását ontológiailag tartják lehetetlennek. Álláspontjuk szerint a művészet – a társadalmi kapcsolatok fenntartását biztosító, szimbolikus rend létrehozójaként (vagy megkérdőjelezőjeként) – alapvető „politikai” vonatkozással bír, mint ahogyan

¹⁴ „A 'politikai' alatt az antagonizmus dimenzióját értem és ezt az emberi társadalmak szempontjából konstitutívnak tekintem. A 'politikával' viszont azokat a gyakorlatokat és intézményeket fedem le, amelyeken keresztül a rend létrejön, és amelyek az emberi együttélést szervezik a politikai által létrehozott konfliktusos kontextusban.” Mouffe, Chantal: A politika és a politikai. *Századvég*, 16:(60) 2011, 25-47, 26.

¹⁵ Ugyanerre az alaphelyzetre reflektálva vezeti be Gilles Deleuze és Felix Guattari Kalkáról szóló könyvükben a „mikro-politika” fogalmát, amely alatt a kisebbségek által alkalmazott individuális taktikák jellegzetes formáját értik, (Deleuze, Gilles - Felix Guattari: *KAFKA. A kisebbségi irodalomért*. Budapest, Qadmon Kiadó, 2009), de ugyanerre utal Oliver Marchart is a „minimális politika” fogalmával. Marchart, Oliver: *Democracy and Minimal Politics: The Political Difference and Its Consequences. South Atlantic Quarterly* 110 2011/ 4: 965-973.

a „politika” (mint a társadalmi kapcsolatok szimbolikus rendszere) is rendelkezik egy-fajta esztétikai dimenzióval.

Ezzel szemben vannak olyan, elsősorban az elemzői, kurátori praxis felől érkező megközelítések, amelyek szerint hasznos fenntartani a különbségtételt a „politikai intenciójú művészet” – amely esztétikai módszerekkel beavatkozik a társadalmi viszonyokban, s ezzel az adott szimbolikus rendet megkérdőjelezi – s azon művészeti gyakorlatok között, amelyek nem rendelkeznek ilyen ambícióval. Egy jól használható értelmezési keretet kínál MARTIN KRENN kurátor a művészet és a társadalom közötti összefüggésrendszer megragadásához.¹⁶ Noha minden művészet definiálható eleve politikailag, ugyanakkor a művészetben belül, elkülöníthető módon létezik a társadalmi kérdések irányt érzékeny művészet területe. Itt található az a társadalmilag elkötelezett művészeti gyakorlatok, amelyek autonóm esztétikai eszközökkel művészeti kísérleteket folytatnak egy olyan – politikailag is értelmezhető – „cselekvési tér” kialakítására, amely különbözik a fennálló kommunikációs terektől. Azaz a társadalmilag elkötelezett művészet egy háromszatú rendszer különböző modalitásai mentén értelmezhető, amely – Mouffe felosztását követve – a „politika”, a „politikai” és az „esztétika” pólusai között oszcillál. Ezek a művészeti gyakorlatok egyszerre tartoznak a „politika” területéhez, hiszen ontológiai szinten beavatkoznak a társadalmi viszonyokba, meg akarják azokat változtatni, ugyanakkor tevékenységük „politikai”-ként jellemezhető, mivel valamilyen formában intézményesítik aktivitásaikat, társadalmi mozgalmakat hoznak létre (vagy már létező mozgalmakhoz kapcsolódnak). Ugyanilyen fontos jellemzőjük e művészeti gyakorlatoknak, hogy ragaszkodnak a művészeti autonómiához, az „esztétika” pólusához, hiszen az általuk teremtett dialógus-alapú/esztétikai cselekvési terek egyetlen megvalósulási módja ként a művészet kínálkozik.

A társadalmi kérdések iránt nyitott, együttműködésen alapuló, közösségi jellegű művészeti gyakorlatokat ebben az értelmezési keretben – némileg ideáltípusosan – a következő dinamika jellemzi: tevékenységük társadalmilag releváns problémák, tartalmak

¹⁶ Martin Krenn: *Das Politische in sozialer Kunst. Intervenieren in soziale Verhältnisse. p/art/icipate – Kultur aktiv gestalten* 2016/07, <http://www.p-art-icipate.net/cms/das-politische-in-sozialer-kunst/> (utolsó letöltés: 2017. december 2.),

felismerésével, azonosításával kezdődik. Majd ezeket a problémahelyzeteket, az érintettekkel együttműködve – a művészet eszköztudásával – átfogalmazzák különböző dialógikus-esztétikai projektek formájában, amelyek egy esztétikailag autonóm teret hoznak létre. Ebben a művészeti gyakorlatok által megteremtett térben, mint valamiféle laboratóriumban, olyan társadalmi-közösségi folyamatok jöhetnek létre, amelyek azután konkrét társadalmi javaslatokra, modellekre, policykre futhatnak ki. Természetesen ez csupán egy általános értelmezési keret, az egyes projektek nagyon egyedi módokon vetik fel az alapkérdéseket: mennyire játszik domináns szerepet az adott participatív projektben a „politika”, valóban a tényleges társadalmi/politikai szituációk megváltoztatását célozzák-e ezek az aktivitások, avagy ezek tudatosítását, megfogalmazását, milyen kapcsolat áll fenn a projektben megteremtett esztétikai tér és a közvetlen társadalmi tér között.

3) Lehetséges értelmezési keretek

Több nézőpontból kiindulva értelmezhetjük a társadalmi kérdések iránt nyitott, együttműködésen, részvételen alapuló művészeti projektek elterjedését. Tekintheünk rájuk úgy, mint az autonóm művészet körül korábban létrehozott határok lebontásának tudatos kísérleteire, de megpróbálhatjuk elhelyezni őket a (társadalom)tudomány aktuális folyamatai között is. Így ANNA SPOHN művészettörténész 2016-ban megjelent tanulmánya¹⁷ egyértelműen a társadalomtudományokban a kilencvenes években végment, a „praxis” területét felértékelő fordulat¹⁸ (az un. 'practice turn') kontextusában értelmezi a „részvétellel” kapcsolatos művészeti projekteket. Érvélese szerint ezen irányzathoz tartozó munkák, illetőleg a vonatkozó elméleti koncepciók felértékelik a cselekvés területét, s a művészetre mint egy alapvető társadalmi gyakorlatra tekintenek. Olyan projektek sorolódnak e címke alá, amelyek a személyes szerzőség helyett a kollektív cselekvéseket preferálják, s amelyek a mű megalkotása helyett/mellett különböző interszjektív szituációk létrehozását is fontos feladatnak tartják.

¹⁷ Spohn, Anna: *Die Idee der Partizipation und der Begriff der Praxis*. In: Kauppert, Michael – Heidrun Eberl (Hg.): *Ästhetische Praxis*. Wiesbaden, Springer: 2016, 37-55.

¹⁸ Ehhez lásd: Schatzki, Theodore R. – Knorr-Cetina, Karin – von Savigny, Eike. (ed.): *The Practice Turn in the Contemporary Theory*. Abingdon, Routledge, 2001.

CSATLÓS JUDIT művészettörténész 2016-ban, a *Replikában* megjelent tanulmánya¹⁹ azt az utat mutatja be, ahogyan a művészettörténetben, különböző lépéseken keresztül – a képzőművészek önleírásában, önértelmezésében, de a szélesebb nyilvánosság számára is látható módon – megjelenik a „részvételi művészet” fogalma. Két, egymással szoros kapcsolatban álló folyamatot vázol fel, főként a témával foglalkozó művészettörténeti koncepciókat, kurátori manifesztumokat vizsgálva. Egyrészt bemutatja a – művészet és a társadalom közötti kapcsolatokat talán legelőször tematizáló – „köztéri művészet” területének fokozatosan átalakulását, mely során a tér fizikamentális-diszkurzív meghatározottságai helyett mindinkább az adott hely társadalmi dimenzióra (a különböző lokális közösségekre, szociokulturális problémákra) való reflexió válik fontossá.²⁰ A másik – ezzel szorosan összefüggő – változás a „közönség” fogalmának differenciálódása, a részvétel különböző formáinak meghatározása, mégpedig a művész és a közönség közötti kapcsolatok formáit, intenzitását, mélységét vizsgálva. Jelen írásban amellet szeretnék érvelni, hogy három egymással is összefüggő fogalom – a „köztér/hely”, a „nyilvánosság” és a „részvétel/együttműködés” – segítségével felvázolható a részvételi/participatív művészet kialakulása és – bármilyen furcsa is ezt a fogalmat ebben az összefüggésben használni – „intézményesülése”. A fogalmak részletes elemzése természetesen túlnőne ezen írás terjedelmi határain, ám néhány olyan aspektus, tendencia talán így is jól bemutatható, amely fontos szerepet játszott ezen művészeti gyakorlatok elterjedésében.

A három fogalmat összekapcsolja fejlődésük, átalakulásuk hasonló dinamikája: mindegyikre jellemző, hogy a kezdetben absztrakt, általános

¹⁹ Csatlós Judit: *Részvételi gyakorlatok szerepe a kortárs művészetben. Replika* 100, 2016/5., 151-167. A magyar nyelvű szakirodalomhoz ld. még: Horváth Csaba Árpád: *Public art, avagy a köztéri művészet demokratizálódása. Balkon* 2012/9., 22-28. https://issuu.com/elntfree/docs/balkon_2012_9; illetve <http://pea.lib.pte.hu/bitstream/handle/pea/14630/horvath-csaba-arpad-dla-2012.pdf>

²⁰ Az átalakulást mutatja az a terminológiai változás, amely az elmúlt évtizedekben a szociokulturális vonatkozásokat felmutató köztéri művészet kapcsán végbement. Míg korábban ezekre a művészeti gyakorlatokra a „public art” terminus volt használatos, a későbbiekben ezt először felváltotta az „új típusú köztéri művészet” (new genre public art) elnevezés, majd – az un. „részvételi forradalommal” párhuzamosan – mind hangsúlyosabbá válik a „részvételi művészet” fogalma.

Berecz Zsuzsa, Sarah Günther, Szabados Luca
20 forintos operett, 2012



nézőpontokat fokozatosan felváltották a konkrét, kontextusérzékeny megközelítések. Így

- a tér kapcsán: a diszkurzíván létrehozott tértől a társadalmi tér irányába zajlik ez az átrendeződés;
- a nyilvánosság kapcsán: a normatív, konszenzus-kereső modellt felváltja az egymással vitatkozó résznyilvánosságok elképzelése;
- a részvétel/együttműködés kapcsán: az általános társadalmi kapcsolatoktól, viszonyok helyett mindinkább a konkrét részvételi gyakorlatok kerülnek középpontba.

4) A tér fogalma

Annak a folyamatnak az értelmezése, amely során a köztéri művészet fokozatosan közösségi művészetté alakult át, kiemelt helyet foglal el a dél-koreai-amerikai művészettörténész, MIWON KWON életművében. 2002-ben megjelent könyve azóta is az irányzattal foglalkozó írások egyik fontos hivatkozási pontja.²¹ Ebben Kwon – nem függetlenül a társadalomtudományokban nagyjából ekkortájt végbement ún. „térbeli fordulattól”²² – a „hely”-fogalmát felhasználva tematizálja a köztéri művészet területén végbemenő folyamatokat.

E folyamat kezdőpontja nagyjából az 1960-as évekre tehető: ekkor jelentek meg olyan újfajta szobrászati kezdeményezések, amelyek a nyilvános helyeket használták fel egy demokratikusabb, a közönséggel szorosabb kapcsolatot ápoló művészet-felfogás meghonosítására. Itt a cél már nem annyira a nyilvános tér feldíszítése volt autonóm műalkotásokkal, hanem olyan helyspecifikus beavatkozások megtervezése és megvalósítása, amelyek már számot vetettek a hely építészeti, kulturális adottságaival. Egy további szakaszban a művészeti beavatkozások számára egyre fontosabbá váltak az adott hely szociális vonatkozásai is, így került középpontba a lokális csoportokkal, közösségekkel való együttműködés.²³

21 Kwon, Miwon: *One place after another: site-specific art and locational identity*. Massachusetts Institute of Technology, 2002.

22 Erről lásd: Szijártó Zsolt: Tér, kultúra, kommunikáció – kultúrakutatás a „kulturális fordulat” után. *Tabula* 8. 2005/2., 311–327.

23 Kwon megközelítése ugyanakkor jól mutatja a térbeli fordulat egyik sajátos következményét, a „tér”-fogalmának abszolutizálását. Kezdetben a tér-fogalom fontos szerepet játszott abban, hogy végbemenjen az emancipáció az üres „konténerként” megragadott tér-elképze-

Berecz Zsuzsa, Sarah Günther, Szabados Luca

20 forintos operett, 2012



A társadalmi térre reflektáló művészeti gyakorlatok felértékelődését – és egyben újradefiniálását – az 1990-es évek második fele hozta el. Az ekkor jelentkező új művészeti műfajok érzékenyek voltak a mindennapi valóságban jelenlévő, a térbeli viszonyokban artikulálódó hatalmi struktúrák, egyenlőtlenségek iránt. Ezeket próbálták tematizálni, az érintettekkel közösen megfogalmazni, majd olyan tereket létrehozni, amelyekben a résztvevőkkel közös kommunikációs folyamatok generálhatók a társadalmi-kulturális problémákról. Ezek a művészeti gyakorlatok túllépnek az autonóm művészetvilág felfogásán, s éppen azokra a kérdésekre fókuszálnak, hogy miként viszonyul a művészet a különböző (társadalmi, gazdasági, ökológiai) kontextusokhoz.

CHRISTIAN KRAVAGNA bécsi művészettörténész 1998-ban megjelent tanulmánya²⁴ több szempontból is megpróbálja a részvételi művészet megjelenését művészet- és társadalomtörténetileg elhelyezni. Az írás egy sajátos kordokumentumnak is tekinthető, hiszen középpontjában a participatív művészet akkori zászlóshajójának tekinthető *New Genre Public Art* áll, ezt mutatja be részletesebben²⁵ – és meglehetősen kritikus hangon –, illetve végül fel ehhez képest másfajta, szintén participatívnak tekinthető gyakorlatokat.

léstől egy konstruktivista felfogás irányába. Eszerint a tér nem egy semleges tartály, amely helyként kínálkozik különböző társadalmi, politikai kulturális folyamatok (és művészeti objektumok...) számára, hanem pontosan ezek a folyamatok hozzák létre a tereket, s együttes tevékenységük felel a tér éppen adott minőségéért. Ugyanakkor – éppen a tér-metafóra sikeres és széleskörű elterjedése következtében – végbemegy egy ellenkező irányú folyamat is. Ennek során a konkrét, társadalmi-fizikai jellemzőkkel rendelkező helyekből diszkurzív módon egy általános, absztrakt tér-fogalom jön létre. A tér egy mindent átfogó metaforává válik, amely mindenfajta társadalmi jelenség leírásához alkalmazható – az irodalom terétől egészen az internet teréig (s azon is túl) terjed ez a használati kör. A művészeti gyakorlatokban is tettenérhető ez a metaforizált használat, így például az olyan esetekben, melyekben a szándéka szerint „hely-specifikus” mű valójában nem a társadalmi térre próbál reflektálni, hanem létrehoz, megkonstruál egy – a szociokulturális környezettel semmilyen viszonyban nem álló – helyet.

24 Kravagna, Christian: *Arbeit an der Gemeinschaft. Modelle partizipatorischer Praxis*. In: Babias, Marius – Achim Könncke (Hg.): *Die Kunst des Öffentlichen*. Dresden: Verlag der Kunst, 1998. Ld. <http://eicp.net/transversal/1204/kravagna/de> (utolsó letöltés: 2017. december 2.)

25 Ez természetesen nem véletlen, ezekben az években (konkrétan 1995-ben) jelenik meg az irányzat két fontos elméletalkotójának az egész mozgalom létrejöttét megalapozó szövege. Lásd: Mary Jane Jacob: *Culture in Action*, Seattle: Bay Press, 1995; Lacy, Suzanne: *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle-Washington: Bay Press, 1995.

Az 1990-es évek közepén megjelenő, SUSANNE LACY és MARY JANE JACOB nevéhez kapcsolódó irányzat szerencsés csillagzat alatt jött létre. Ha megnézzük az ide sorolható munkákat – s Lacy programadó könyvében rengeteg szerzőt megemlít –, akkor látható, hogy itt nem igazán újfajta művészeti gyakorlatokról van szó, hiszen ezek már az 1970-es évek óta léteznek, viszont az is tény, hogy a mainstream, tárgy-központú művészetvilág nem igazán vett róluk tudomást, periférikus létre kárhajtotta őket. Lacy szerencsés időpontban, jó érzékkel megfogalmazott programja – a „nyilvános művészet”, az „új típusú public art” – végre felkínált számukra egy megfelelő értelmezési keretet, amely segítségével képesek voltak önmaguk megszervezésére és megjelenítésére. Susanne Lacy programjának háttérben egy új típusú köztér-értelmezés áll, amely a köztér körüli vitákból, a köztérhasználattal kapcsolatos konfliktusokból indul ki, s e folyamatokra reflektáló művészeti gyakorlatokat próbálja számbavenni.

Ez a megközelítés érvényesül Magyarországon a KÉPZŐMŰVÉSZETI LEKTORÁTUS által 2008-ban, 2009-ben²⁶ valamint 2011-ben és 2012-ben megvalósított pályázatokban, amelyek célja kifejezetten az új típusú public art meghonosítása volt. Már a pályázati kiírások hangsúlyozzák a lokális/tágabb közösség problémáira való reflektálás fontosságát, a kommunikációs folyamatok demokratizálásának szükségességét, s ezen keresztül egy problémaorientált, demokratikus köztéri művészet létrehozásának esélyét.²⁷

5) A „nyilvánosság”-fogalma

A részvétellel kapcsolatos művészeti projektek esetében fontos hivatkozási pont az emancipáció eszméje és a demokratizálás gyakorlata: olyan társadalmi csoportok láthatóságának, társadalmi-politikai részvételi

26 http://www.balkon.art/ballon/2010/ballon_02_2010.pdf; http://www.balkon.art/ballon/2010/ballon_03_2010.pdf; http://www.balkon.art/ballon/2010/ballon_04_2010.pdf

27 A kezdeményezéshez két katalógus készült, további irodalom ezekben található: Kertész László – Leposa Zsóka (szerk.): *Té itt áll. A Magyar Művelődési Intézet és a Képzőművészeti Lektorátus public art programja*. Budapest, Magyar Művelődési Intézet – Képzőművészeti Lektorátus 2008; Kertész László – Leposa Zsóka (szerk.): *A mi kis falunk. A Magyar Művelődési Intézet és a Képzőművészeti Lektorátus 2009. évi public art programja*. Budapest, Magyar Művelődési Intézet – Képzőművészeti Lektorátus 2010. Ld. még: Kertész László: *Mi itt áll – a lektorátusi public art program (2008–2012)*. Szubjektív kurátori rekonstrukciós vázlat, *Új Művészet* 2017/9., Ez nem kunst. Az Új Művészet elméleti melléklete – *Köztér*, 36–41.



Berecz Zsuzsa, Sarah Günther, Szabados Luca

20 forintos operett, 2012

fókának növelése, akiknek korábban nem volt hozzáférésük a nyilvánosság területeihez. Sokszor előkerülő hivatkozási pont a művészeti cselekvés átalakítása társadalmi cselekvéssé, a tudáshoz, művészethez való hozzáférés megkönnyítése, a művészet közönségének átformálása aktív, társadalmilag tudatos közönséggé.

Az együttműködésen alapuló közösségi művészet háttérben egy sajátos „nyilvánosság”-fogalom áll, amelynek kimunkálását szintén a politika-elmélet végezte el, s főleg ROSALYN DEUTSCHE, Chantal Mouffe és ERNESTO LACLAU²⁸ írásait kell itt megemlíteni. E különböző tradíciókhoz tartozó szerzőket egy közös törekvés, a „nyilvánosság”-fogalom újragondolása kapcsolja össze. Az újragondolás átmenetet jelent a nyilvánosság JÜRGEN HABERMAS által megfogalmazott konszenzuális felfogásától egy agonisztikus nyilvánosság-elképzelés irányába. Ahogyan ez ismert, Habermas számára a nyilvánosság egyszerre volt egy mindenki számára nyitott társadalmi tér, s egy ideális helyszín az ellentétes nézetek közötti viták lefolytatására, a felek között valamifajta konszenzus előállítására. Deutsche, Mouffe és Laclau már arról beszélnek, hogy ez a modern nyilvánosság-felfogás egyet jelent a konfliktusok tekintélyelvű elfojtásával, egy meghatározott nyilvánosság-forma intézményesülésével, az alternatív nyilvánosságokat létrehozó társadalmi csoportok szisztematikus elfojtásával. A radikális demokrácia-elméletek a nyilvánosság „újra-politizálását”, a különböző érdekcsoportok közötti küzdelmek láthatóvá tételét tekintették a demokrácia előtt álló legfontosabb feladatnak.

A nyilvánosság (köztér) megítélésének ezen kettőssége érvényes a köztérrel foglalkozó művészeti alkotások esetében is: amíg a hagyományosabb köztéri munkák inkább a nyilvánosság konszenzuális felfogása mellett köteleződtek el – hiszen egyetemes, (állítólag) az egész társadalomra érvényes (esztétikai) értékeket próbáltak közvetíteni –, addig az új típusú munkákra sokkal inkább a nyilvánosság agonális felfogása jellemző. Főleg a köztérhez kapcsolódó, ott megjelenő konfliktusokat, eltérő köztér felfogásokat, egymással szembeálló használati módokat tematizálják, s próbálnak számukra megfelelő fórumokat felkínálni.

28 Chantal Mouffe: *Művészeti aktivizmus és agonisztikus terek*. (2007), [exindex.http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=954](http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=954) (utolsó letöltés: 2017. december 2.); Mouffe, Chantal – Ernesto Laclau: *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*. London, Verso, 1985.



Berecz Zsuzsa, Sarah Günther, Szabados Luca
20 forintos operett, 2012

Ez a fajta megközelítésmód érhető tetten, a 2010 után jelentkező olyan, elsősorban aktivista irányultságú művészeti törekvésekben, amelyek fontos politikai-művészetpolitikai kérdésekkel foglalkoztak, gyakran napi szintű történésekre reagálva próbálták különböző ellen-nyilvánosságokat létrehozni.²⁹

A helyzet ugyanakkor itt is nehezen megítélhető. Miközben a participatív művészeti gyakorlatok hangsúlyozzák a demokratizálódás, az emancipáció melletti elköteleződésüket, a nyilvánosság újrapolitizálásának szükségességét, a korábban kizárt csoportok mobilizálásának fontosságát, felvetődik az a kérdés is: mennyiben tehető egyenlőségjel a participáció és a valódi demokrácia közé? Valóban a participáció volna a záloga az igazi demokráciának, a nyilvánossághoz való hozzáférésnek? Ezzel kapcsolatban komoly kételyek merülhetnek fel: hiszen számos olyan – nevében kollaboratív – projektet ismerünk, ahol a nézők, a nyilvánosság megszólítása inkább egy paternalista módon, előzetesen kiosztott szerepkészlet alapján történik, s így az előzetesen meghatározott térbeli/hatalmi struktúrák változatlanok maradnak. Számos példát látunk arra is, hogy a kollaboratívnak nevezett művészeti gyakorlatok az emancipációhoz sem igazán járulnak hozzá, hiszen fenntartják a nyilvánosság egyenlőtlen hatalmi struktúráit: a résztvevők sok esetben a művészetkedvelők elitista köreiből kerülnek ki, kísérlet sem történik a korábban leosztott szerepek újragondolásához.

7) A „részvétel” fogalma

A participatív fordulat kapcsán megváltozott a művészet befogadásának célközönsége, mégpedig oly módon, hogy háttérbe szorul a szubjektum művészet-tapasztalata, s előtérbe kerül a közösségre gyakorolt hatása, közösségi befogadása. Az aktivitás egyet jelent a megvalósítható, egy közösségre irányuló cselekvésekkel, ahol már nem az a kérdés, hogy milyen hozadéka van a művészetnek a szubjektum számára, hanem az, hogy milyen hatása van egy közösségre.

A „részvétellel” kapcsolatos művészeti projektek egy elméletileg meg lehetőségen kimunkált területen fogalmazódnak meg. Az 1960-as évektől

²⁹ Egy jellegzetes kordokumentum ebből az időből: Krasztev Péter – Jon Van Til (szerk.): *Tarka ellenállás. Kézikönyv rebelleseknek és békekékeknek*. Budapest, Napvilág Kiadó, 2013 (Benne különösen: Nagy Gergely: Egyre radikálisabb intervenciók. A politikai művészet új hulláma Magyarországon 378-411.)

kezdve számos teoretikus foglalkozott a befogadói aktivitás szerepével a mű létrehozását illetően, s ezt a problémát állította középpontba több, művészetelméletileg releváns nézetrendszer. Elég csak UMBERTO ECO nagyhatású elméletére gondolni a nyitott műről,³⁰ HANS-GEORG GADAMER koncepciójára a művészet játék-karakteréről, illetve ROLAND BARTHES jelentős karriert befutó nézetrendszeréről a szerző haláláról és az olvasó hatalmáról.

Ugyanakkor érdemes különbséget tenni a „részvétellel” kapcsolatos korai művészeti koncepciók és a jelenlegi projektek között. A legfontosabb eltérés abban áll, hogy mást gondolnak a művészet társadalmi státuszáról: amíg az „előfutárok” ragaszkodnak a társadalmon belüli önálló, autonóm művészet elképzeléséhez, addig a participatív művészet koncepciói tudatosan kritizálják ezt. Jól látható a különbség (amelyet összefoglalóan az aktivitás és a cselekvés szembeállítására vezethetünk vissza), ha ütköztetjük Umberto Eco nyitott műről szóló elképzelését NICOLAS BOURRIAUD relációista esztétikájával. Eco szerint a műalkotások egyik legfontosabb szerepe abban áll, hogy az egyes korszakokban láthatóvá teszik azt a módot, ahogyan a tudományok, a kultúra a valósághoz viszonyul. Ez a „láthatóvá tétel” egyúttal reflexiót is jelent a valóság bevett, hagyományos megközelítéseire, lehetőséget kínál arra, hogy a műalkotások segítségével, a befogadók aktív részvételével megkérdőjelezzék ez az egységes világnézet. Azaz az aktív részvétel valószínűleg meg tulajdonképpen a művet, s ennyiben (de csak ennyiben) a művészet határain túli jelentőséggel rendelkezik – ugyanakkor ez nem kérdőjelezi meg a művészet autonómiájának a feltevést.

Nicolas Bourriaud szerint az 1990-es évek néhány, a részvételre, a befogadói aktivitásra hangsúlyt helyező művészeti projektjében egy ettől gyökeresen eltérő művészetfelfogást lehet tetten érni, amelyekben megváltoztatták a részvétel – vagy nála: az „interaktivitás” – helyiértékét.³¹ Az általa tárgyalt művészek számára az (inter)aktivitás első-

³⁰ Eco, Umberto: *A nyitott mű. Válogatott tanulmányok*. Budapest, Gondolat, 1976; Gadamer, Hans-Georg: *A szép aktualitása*. In: Gadamer, Hans-Georg: *A szép aktualitása*. Budapest, 1994, 11-85.; Barthes, Roland: *A szerző halála*. In: Barthes, Roland: *A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások*. Budapest – Osiris, 1996, 50-55.

³¹ Bourriaud, Nicolas: *Relációesztétika*. Budapest, Múcsarnok, 2007.; Bourriaud, Nicolas: *Útómunkálatok*. Budapest, Múcsarnok, 2007.

sorban nem elméleti szinten fontos, s nem a művészeti gyakorlat kiterjesztésének lehetőségét hordozza, hanem ez jelenti munkáik középpontját. Ezek a művek ugyanis nem csupán aktív befogadást követelnek, hanem konkrét cselekvésre – szociális kapcsolatok kiépítésére – hívnak fel, s ezzel a művészet közvetlenül a társadalmi világot alakító eszközzé vált. Ebben a felfogásban a művészet autonómiája (a társadalmi gyakorlattól való megkülönböztetése) is eltűnik, hiszen közvetlenül a társadalmi területen gyakorolt emancipatorikus hatása a fontos. Főleg GRANT KESTER számára fontos kérdés, miképpen tartható fenn ebben a részvételi művészet dialógus-alapú gyakorlataiban a „közösség” sokszor rossz hírbe keveredett, a jelen individuális társadalmában anakronisztikusnak tűnő fogalma. Hiszen a példaként felsorolt művészeti gyakorlatok megegyeznek abban, hogy egy közös kommunikációs (nyelvi, verbális, fizikális) mátrixra támaszkodhatnak, amely megteremt egy – hangsúlyozottan átmeneti jellegű – közösséget. Kestner szerint a „közösség” nem esszencialista módon, valamilyen egység mentén definiálódik, nem végleges, nem írja felül tagjai egyedi identitását. Ez a közösségi identitás hangsúlyozottan ideiglenes, a másokkal való szolidaritáson keresztül konstruálódik, s a társadalmi különbségek dialogikus, reflektált megragadásán keresztül jön létre.³²

8. Összefoglalás

Jelen írásban amellet próbáltam érvelni, hogy a részvételt preferáló, társadalmilag érzékeny művészeti gyakorlatok leginkább három fogalom – a „tér”, a „nyilvánosság” és a „részvétel” – mentén ragadhatók meg. Fontos része volt az argumentációnak, hogy mindhárom fogalmi terület esetében ugyanaz a dinamika érhető tetten, az absztrakt struktúráktól mindinkább a konkrét, társadalmi kontextusok irányába tart az érdeklődés. Ugyanakkor megjelenik ezzel párhuzamosan egy új probléma: mihelyt elértük a konkrét kontextusok szintjét, hogyan lehet innét újra „visszakapaszkodni” a nagyobb

³² Ezt a megközelítést képviselik a Ludwig Múzeum által nemzetközi együttműködésben megvalósított *Collaborative Arts Partnership Programme (CAPP)*-hoz kapcsolódó kezdeményezések is a magyar művészeti szcénán belül: mind a kiírásban megfogalmazott elvek, mind a létrejövő munkák kifejezetten interakció-központúak, minél szélesebb társadalmi részvételt próbálnak létrehozni. Bővebb információk a honlapon találhatóak: <http://www.ludwigmuseum.hu/site.php?inc=0&menuId=429&tartalom=txt>



Berecz Zsuzsa, Sarah Günther, Szabados Luca
20 forintos operett, 2012



Berecz Zsuzsa, Sarah Günther, Szabados Luca
20 forintos operett, 2012

egység, a társadalom felé, hogyan lehet általánosítani ezeket a kontextuális tapasztalatokat? A részvétel alapú művészeti projektek által felvetett probléma sok szállal kapcsolódik a kulturális antropológiai megismeréssel kapcsolatban gyakran felmerülő kérdéshez, a mikro és a makro szint közötti kapcsolathoz: ahhoz a jelentős ismeretelméleti problémához, hogy az egyes eseteleírások és értelmezések mennyiben általánosíthatók, s ezek alapján levonhatóak-e más területekre is érvényes szabályok.

Sokan – így a dialógus-esztétika egyik létrehozója, Kester is – szkeptikusak ebben a tekintetben: álláspontjuk szerint a dialógusközpontú projektek sok esetben személyre szabott közegében érvényes technikák, s ezek a problémamegoldási minták általában nem érvényesíthetők társadalmi szinten. Ugyanakkor ezek a részvétel alapú projektek mégiscsak létrehozhatnak egy olyan „köztes teret”, amely mintaként, viszonyítási pontként képes szolgálni a társadalomban zajló kommunikációs folyamatok számára.

Disszonáns hálózatok

Mattin: *Social Dissonance* / documenta 14

Résztevő alkotók: Dania Burger, Dafni Krazoudi, Danai Liodaki, Smaragda Nitsopoulou, Ioannis Sarris és Eleni Zervou.

Athén, Kassel, 2017

Mióta a huszadik század zenei avantgárdja a fluxussal karöltve felszabadította a kulturális prekonceptiók alól a művészeti események terét, elméletileg kiterjesztett „befogadási készségbe” kerülhetett a társadalom, az általános befogadó. Russólótól kezdve, Cage-en át egészen a kilencvenes évek glitch' mozgalmi megfigyelhető egy olyan jellegű törekvés, amely a Gestalt-i értelemben vett figuráról átteszi a hangsúlyt (vagy legalábbis azzal egyenrangúvá teszi) a háttér fogalmát.¹ Esetlegességek, mediális zajok, környezeti tényezők, nem szándékolt események kapnak helyet

1 A glitch jelensége a 90-es évek kiábrándulása a digitális hordozókból: azok hibái, a nem szándékolt háttér, a felszíni zajok – Cage-i hagyományként – mind a kompozíció részévé válnak. Bővebben lásd Kim Cascone: A hiba esztétikája. Ford. Kovács Balázs. *Balkon*, 2003/12., 39-44. ld. http://balkon.art/1998-2007/balkono3_12/12cascone.html

2 Az alaklélektan szerint a figurának látott előtér egy idő után mindig átkerül a háttér szerepébe. Marshal McLuhan a figura/háttér fogalmat kiterjesztette minden média területére: akár a halakhoz hasonlóan, amelyek már nem realizálják, hogy vízben élnek, egy adott médiumnak nem csak a tulajdonságait kell értenünk, hanem a kontextusát is, amelybe ezek beleegyzőnek. In: Bodost, Ian: *Play Anything*, Basic Book, New York, 2016, 74.

Social Dissonance – a projekt résztvevői / Kassel, Documenta Halle
© Fotó: Olaf Kosinsky (CC-SA3)



a kompozícióban, amely ezáltal megnyílik az új lehetőségek előtt, utat engedve a non-linearitásnak és a nem várt meglepetéseknek. Bár esztétikai szempontból ez a tendencia mindenképp üdvözlendő, valódi társadalmi hatást nehezen tud kifejteni, mivel főként a befogadó individuumra vonatkozik, akinél a kontextus egyfajta szűz, fehér vászonként jelenik meg (nem véletlen, hogy Cage Rauschenberg fehér vásznait jelöli meg inspirációs forrásként), mindenfajta társadalmi konzekvencia nélkül. Ez a hang esztétizálódásához vezet, a véletlen hatások és nem várt történések pedig a szervező elvek eszköztárának elemeivé válnak: a zaj elveszti univerzális, megfoghatatlan jellegét, klisé lesz belőle. MATTIN³ egy a *Digicult*-nak adott interjúja szerint⁴ többek között ezt a jelenséget fordítja meg munkáiban: a valódi disszonanciát kutatja, a zenei prekonceptióktól elvonatkoztat, felforgató, diszruptív célzattal alkalmazza a zajt és a szorosan hozzá kapcsolódó improvizáció lehetőségeit.

3 Martin Artia ch Oraa (Mattin), 1977. Baszk származású művész. Főként a zaj témájában és performatív események létrehozásán keresztül kutatja és térképezi fel a jelenkori társadalmi rendszerek diszfunkcionális működési mechanizmusait. Amellett, hogy rendszeresen publikál no-licence/anti-copyright alatt (pl: Anthony Iles-szel *Noise & Capitalism* kötet szerkesztője) olyan, főként az experimentális zene vonalán mozgó lemezkiadók működtetésében vesz részt, mint a w.m.o/r, Free Software Series valamint a Desetxea netkiadó. Ld. még: <http://www.mattin.org/>

4 Martina Raponi interjúja alapján, THE AUTHORITY OF TASTE. MATTIN AND THESESE ON NOISE: <http://www.digicult.it/news/authority-taste-mattin-theses-noise/>

Tér

A zenei technológia és a tömegkommunikáció fejlődése segítette az alternatív zenei és kulturális hálózatok létrejöttét. Az akusztikus hangszerek és az emberi hang kiterjesztése függetlenítette a zenei entitásokat aktuális környezetüktől, akusztikai határterületeiktől. A elementáris szonikus erőter így bárhol, bárhogy megjelenhet, időtől, és rezonáns struktúráktól függetlenül. Az élő performansz, a kihangsított zenekartól kezdve a meglévő felvételeket felhasználó és újraértelmező DJ-ken keresztül az experimentális elektroakusztikus zene eredet nélküli hangzuhatagáig, megtalálta a maga befogadó közegét és mediatisztált csatornáit. Majd, az amplifikáció zenei kolonizációját felváltotta egy új jelenség: a walkman-nel, később pedig az ipod-okkal és a telefonokkal a zene el-vihetővé vált, intim, személyes tereinkbe is beférkőzött, észrevétlenül a mindennapi élet háttérévé vált. Ezáltal a vele eltöltött idő deszakralizálódott, kiemelt státusza beleolvadt halkán zúgó, ma már alig hallható gépeink böngészési szokásaiba, s ezzel együtt a multinacionális cégek által irányított csatornák és streamek végeláthatatlan óceánjába.

A befogadói jelenlét így – akár a közösség számára készített, kihangsított esemény keretében, akár a személyre szabott, digitális hálózaton hallgatott keretekben – közvetített tartalommal találkozik. A közvetítettség (mediatisztaltság) pedig a kapuőrök,⁵ a szolgáltatók és a telekommunikációt kontrolláló nagyhatalmak kezében van. A közvetítettség rövidtávon a szabadság illúzióját kínálja az írható és olvasható weben, amely az új középosztály olvasztótégelyévé, a közvetítők (Amazon, Spotify, Google stb) anyagi érdekekre alapozott adatgyűjtő nyersanyag-lelőhelyévé változott.

Zaj

„A rabszolgasorsban szenvedő elnyomott népek, a gyarmatosító kontextus vagy a globális kapitalizmus elnyomott osztályai számára a zene gyakran központi eszköze a

5 A kapuőrök (gate keepers) a közönség meghatározott érdekeit akarják kielégíteni azzal, hogy az információt eljuttatják a vevői oldalra (a közönséghez). A média személyzete (kommunikátorok) nem önkényesen dönti el, hogy milyen információ jut el a közönséghez, mi kerül bele a híradásokba. A média gyűjti, értékeli és szelektálja az információkat, hogy feldolgozás után eljuttassa azokat a közönséghez. Forrás: Wikipedia [https://hu.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9dia_\(kommunik%C3%A1ci%C3%B3\)](https://hu.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9dia_(kommunik%C3%A1ci%C3%B3))



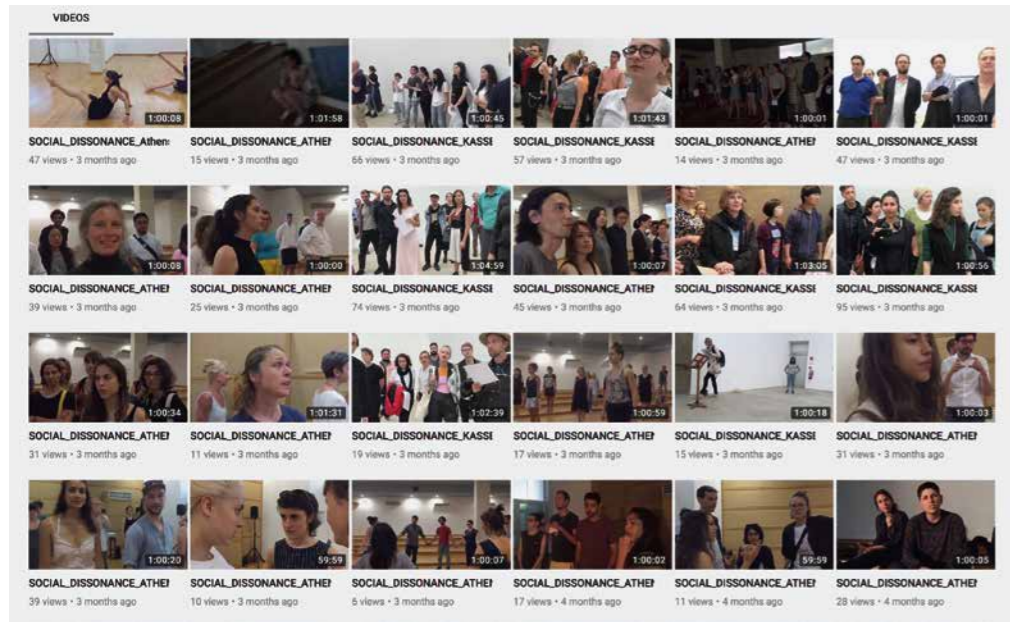
Social Dissonance
Athénban –
Documenta 14 /
AntiCopyRight

domináns kultúra diskurzusába való beavatkozásnak és azon kifejezési formák megteremtésének, amelyek a saját kultúrájukat érvényesítik.⁶ Korunk diskurzusa pedig – legalábbis a tömegkultúra szintjén – egy narcisztikus individualista lázalom illuzórikus fenntartásának szintjén mozog. Az egyént bedarálják a virtuálisan támasztott társadalmi normák és megfelelési kényszerek, a termékek eladásának, a kommutáció sebességének, a technológiai látszat innovációk szükségességének mesterségesen generált láncolata folyamatos transzban tartja a fejlett társadalom hálózatba kötött résztvevőit.

A zaj információelméleti értelemben a jel ellentéte, ahol egy csatornán keresztül való közvetítés esetén a jelentés (információ) közvetíthetőségének ellehetetlenítéséhez járul az intenzitásának növelése. A zaj tehát alapvetően univerzális, nem kívánatos, egy adott rendszer működését akadályozó entitás. Ugyanakkor, mint az európai kánonon kívül eső, marginalizált zenei formák (népzene, gyapotszedő zene, illegális techno partik zenéje stb.) esetében, társadalmi funkcióval bír, Mattin szavaival élve a „Zaj szociális cselekedet, hiszen ha zajt csapsz, más felfigyel rá.”⁷ Ilyen értelemben a zaj figyelemfelhívó, diszruptív, kizöklentő szociális hatással bír: segít a megszokott rutinok beégett szekvenciáinak megkérdőjelezésében. A mai

6 Robin Balliger: Az ellenállás hangjai, *Helikon, Irodalomtudományi Szemle* 2008/4., 520-538., ld. http://www.inaplo.hu/helikon/017-Robin_Balliger-Az_ellenallas_hangjai.pdf

7 Mattin: Thesis on Noise, 2006.05.25., London, http://www.mattin.org/essays/THESES_ON_NOISE.html, (utolsó megtekintés: 2017.10.01. 12:09.)



Social Dissonance / Durational Concert / videódokumentációk: www.youtube.com/channel/UCZN3mZD45YnZjDz7prGoMjw

társadalomnak nincsenek (vagy csak elvétve, marginálisan vannak) igazi kérdései a közösségi média, a közvetített felelősség, a több helyen egyszerre való jelenlét⁸ legitimitását illetően, miután a mediatisztált tér immunissá tette az emberi pszichét e problémák érdembeli feldolgozására. A mediatisztaltság, a közvetítettség elidegenedéshez vezet, a virtuális kapcsolatok sekélyessége és a kognitív disszonancia egyenes következmény. Számos példa akad azonban a tőke által vezérelt öngerjesztő, illuzórikus berendezkedés hegemoniájának lebontására: „A vokalitás és önkifejezés lokalizálása nélkül lehetetlen az ellen-narratíva kialakítása, az ellen-lényeg felmutatása és az „objektív” tudás és igazság legitimitásának kritikus támadása.”⁹ Mattin ezt a szociális disszonanciát dörgöli a látogató orra alá, méghozzá úgy, hogy az esemény egy élő tézissé válik. HAKIM BEY immediatista Ideiglenes Független Zónái,¹⁰ a blockchain¹¹ által kínált valódi decentralizált hálózat autonómítása és anonimitása, a szabad szoftverek filozófiája, a jelenlét és az improvizáció esetlegességének ereje mind egymásra talál a Documenta Halle egy hátsó, zárványszerű, különös akusztikai belső terében.¹² Ebbe a térbe a kiállítótérből jut be az ember, s a hátsó kijáraton (vészkijárat) hagyhatja el az utca felé.

Social Dissonance

A *Social Dissonance*, műfaji meghatározását tekintve „durational concert” – egy olyan időben kibontakozó folyamat, amelyet, bár a megnevezés ezt sugallja, mégis nehéz megközelíteni a koncert, mint hangszeres zenei

⁸ Douglas Rushkoff igen szemléletes módon tárgyalja ezt a problémát, miszerint a digitális eszközök időszervezésének köszönhetően egyszerre több helyen kell jelen lennünk. Rushkoff, Douglas: *Jelensokk*. Budapest, HVG könyvek, 2014

⁹ Robin Balliger: Az ellenállás hangjai, *Helikon, Irodalomtudományi Szemle* 2008/4., 522., ld. http://www.inaplo.hu/helikon/017-Robin_Balliger-Az_ellenallas_hangjai.pdf,

¹⁰ Hakim Bey: Autonóm területek – Immediatizmus. Ford. Deák Ágnes és Koronczay Dávid, *Helikon, Irodalomtudományi Szemle* 2008/4., 360., ld. http://www.inaplo.hu/helikon/07-Hakim_Bey-Immediatizmus.pdf

¹¹ A block chain-t sokak az internet új inkarnációjának tartják, mivel megvalósítja a hálózat eredeti célkitűzéseit: anonim, elosztott hálózati protokoll. A rendszer egy folyamatosan növekvő, adatblokkokból álló listát tart nyilván, a hamisítást és módosítást kizáró módon. A blokkok a kezdeti megvalósításokban csak adatot tároltak, de a modern megvalósítások (például az Ethereum) már futtatható kódok tárolására is alkalmasak. Egy blokk tranzakciók listáját és benne tárolt programok által végzett műveletek eredményei tartalmazza, valamint meta adatokat, amik időponthoz és az előző blokkhoz kapcsolják. Forrás: Wikipedia <https://hu.wikipedia.org/wiki/Blockchain>

¹² <http://www.documenta14.de/en/artists/13587/mattin>

előadás, fogalmának társadalmilag rögzült értelmezési mezejében. Ebben a folyamatban nincsenek olyan szerepek, mint zenész/performer vagy néző/befogadó, s hangszerek sem szólnak meg.

Az esemény nélküli napokon a koncert helyszíne szinte teljesen üres: egy kijelzőn futnak az előző időszakban dokumentatív céllal készült helyszíni felvételek,¹³ a falra kirakva pedig egy instrukciós kotta olvasható. Az ehhez kapcsolódó interpretációs kísérletek általában négy egymást követő napon történnek meg hetente, este 7 és 8 óra között. A helyszínre pontosan érkező nézők (majd a későbbiekben résztvevők) belépnek a térbe. A *Social Dissonance* kottái, amiből játszani fognak, ekkor egy kottaállványon vannak – a nézőként érkezők közül általában mindenki magához vesz egyet és elkezd olvasni. Az üres teremben várakozó figyelemmel tébláboló emberek közül hárman hamarosan különválnak¹⁴, és elmondják a játékszabályokat: a koncert 1 óráig lesz, a megszólaltatása pedig a hallgatóság részvételét igényli. Az eseményről videó felvétel készül, amit egyrészt az esemény ideje alatt online közvetítenek a *periscope.tv* oldalán, másrészt a következő napokon a térben elhelyezett képernyő tartalmává válik. A termet elhagyni csak a hátsó kijáraton lehet, de aki menni szeretne, ne várjon tovább, induljon most. Viszont mondja el, hogy miért nem szeretne mégsem maradni.

Ebben, a bevezető által kellőképpen megalapozott lélektani helyzetben kezdődik a zenemű megszólaltatásának fázisa. A feladatokat az instruktoroktól kapjuk:

¹³ Live stream: Athen: www.periscope.tv/socialdissonanc, Kassel: www.periscope.tv/socialdissonant; dokumentáció: www.youtube.com/channel/UCZN3mZD45YnZjDz7prGoMjw

¹⁴ Performerek/interpretátorik Athénban és Kasselben: Dania Burger, Dafni Krazoudi, Danaí Liodaki, Smaragda Nitsopoulou, Ioannis Sarris, and Eleni Zervou

„csinálj valami olyat, amit nem szoktál a mindennapi életedben”. A résztvevő közönség lassan feloldódik s a térben örültebbnél örültebb folyamatok bontakoznak ki. A tevékenységi-formák ismétlődő láncolatokat hoznak létre, az emberek elkezdik követni egymás hülyeségeit. Egyre nagyobb zajt csapnak, amihez a legkülönbélebb eszközöket is felhasználják (cipő, táska stb.). Amikor már nincsen további eszköz és lehetőség, ami az alapvetően üres helyzetet kitölthetné, a falakon kezdenek dörömbölni, a kotta papírlapjait tépik szét apró darabokra.

Egyszer csak valaki lefekszik a földre, a többiek a kotta széttépett darabjaival terítik be. Előkerül a térben elhelyezett mikrofon, aminek hosszú kábele segítségével kört alakítanak ki, már a projektben részt vevő alkotók. Egyikük felhívja a figyelmet, hogy ez most egy új felállítás: vannak emberek, akik a körön belül helyezkednek el, s vannak, akik a körön kívül maradtak. Az új helyzet új szabályokat hoz létre: akik a körön belül vannak hangokat generálhatnak, de úgy, hogy a körön kívül esőknek kell ebben közreműködniük, előidézniük azokat. Tapsolós gyerekjátékok, csiklandozás, a hangadás kiprovokálása különböző módszerekkel..., a résztvevők ismét improvizáltak, közösen hozzák létre a zajmasszát, immáron az előzőleg kijelölt kör fizikálisan és mentálisan egyre koncentráltabb közegében. Hamarosan a körön belülre kerül a kottatartó: mágnesként odavonzza az emberek egy meghatározó csoportját, akik közösen elkezdik megénekelni a *documenta* programfüzetét, majd random felolvasnak belőle szavakat. Amikor már nem lehet tovább feszíteni ezt a helyzetet sem – amúgy pont a koncert felénél, 30 percnél járunk – az egyik performer a mikrofonnal a kezében egy kérdést tesz fel a kottaállvány körül csoportosuló közül egy lánynak: „Mennyire érzed magad *instrumentalizáltak*?” Majd egy idősebb férfi következik a megszólaltatottak sorában. A mikrofon ezután egy fiúhoz kerül, aki azonban már nem erre a kérdésre válaszol, hanem vicces hangokat próbál a mikrofon segítségével előidézni. Az egyik performer ekkor azt mondja: „Ti vicces emberek vagytok, szeretnétek inkább valami vicceset játszani?” Holott a kérdés koránt sem volt mulatságos vagy könnyed. A provokáció célba talál, egy idősebb hölgy egyből meg is kérdezi, hogy tulajdonképpen mit is jelent adott helyzetben hogy *instrumentalizáltak* vagyunk?

Az események kibontakozása a második fél órában már ezen a vonalon halad tovább, felolvassuk a kotta szövegét értelmezzük a szavait. Egyéni felszólalók elemzik a helyzetet, amiben éppen vagyunk – ki és ki által *instrumentalizálódtok* az elmúlt fél órában, majd agóraszerű helyzetbe rendeződve a résztvevők a kapitalizmusról beszélgetnek, s arról milyen szerepe van az egyénnek és a társadalomnak a rendszer konstans fenntartásában. Milyen kívül lenni a rendszeren? Lehetséges e egyáltalán ez? Diskurzus, párbeszéd indul, s tart a közös 60 perc végéig.

Ez csak az a verziója a kotta olvasatának, amivel a cikk szerzői találkoztak, azonban visszanezve az eseményekről készült dokumentációkat, elmondható, hogy a dramaturgiai kiállások a közösen eltöltött idő adott pontjaihoz köthetőek. Az alkotók irányított helyzetek által, az improvizáció és a tudatos vezetés módszerével, játszanak a matériaként, nyersanyagként értelmezett résztvevő emberekkel. Ezeken az instruált helyzeteken belül, mindenki a maga kedve s belátása szerint cselekszik és dönt, de a szabályokon belül mozogva – a résztvevők így válnak a mű megszólaltatásának a hangszereivé. Természetesen ki-ki a maga módján és eszközeivel. Az önálló identitással és szociális, társadalmi háttérrel rendelkező instrumentumok a kottát követve csoportokat képeznek, reflektálnak egymásra, követik egymást, leképezik és visszatükrözik a csoport karakterét.

A téma kifejtésének alapvető – totálisan immediatizált, interakciós – formája tehát a beszélgetés, ami egyfajta katalizátor szerepet tölt be a folyamatok társadalmi szintű, ugyanakkor az abban részt vevő individuumból szint-

jeig is eljutó formálásában. Ennek során jön létre a *résztvevő*, aki képes a folyamatokat alakítani: a rögzített kommunikációs és képalkotó eszközök közvetített világából kilépve szabaddá tudja tenni magát, s a közvetlen élőbeszéd reflektív kommunikációs formáját választja. Amikor ez a párbeszéd bekövetkezik és a résztvevők csoportja már képes egymással kommunikálni, nem csupán individuumként értelmetlen zajt csapni, akkor történik meg a kotta szerinti definíciós kísérlet, ekkor már kollektíven s nem instrumentumként. A helyzet immár a gondolat szabadságának terepe, az egyén szabaddá tételével alakuló csoport működése és tevékenységének kibontakozása.

Folyamat

A projekt teoretikus alapjait egy 5 éves kutatás készítette elő, amelynek összefoglalása Mattin doktori tézisében olvasható.¹⁵ Ebben – mint szabad szubjektumok – a képzőművészek és a zenészek szerepét vizsgálja a társadalmi folyamatokban, illetve a társadalmi alkalmazkodó készség útjait kutatja a munka világában. Kitért az én-elméletek és az individuális szubjektum társadalmi tapasztalatainak kérdéskörére, s ennek mentén az érték fogalmának kulturális és gazdasági szempontból történő körülhatárolására a kapitalizmus ok-okozati összefüggéseire és az elidegenedés kérdésköréhez is kapcsolódva.

A teljes társadalmi struktúrákat érintő, a tudás hozzáférhetőségének problematikáját is felvető dilemmák mentén jut el végül mindezen folyamatok szonikus leképezhetőségének kérdéséhez. A hangsúly itt tevődik át a hangzó formák s ezen belül a zaj tisztán esztétikai értelmezéséről a művész vagy zenész tevékenységének társadalmi változásokat generáló attitűdjére, s ezen túlmenően a művek befogadásának legfontosabb tényezőjére, a hallgatóság, a befogadó jelenlétével teljessé váló folyamat lényegi komponensére. Hogyan válhat az általa létrehozott hangzó közeg egy olyan lehetőség-térre, ami kimozdítja a befogadót komfort zónájából, az individuális gondolatok helyett egy csoport reflexióit képezi le és tükrözi vissza? Mindez végül a *Social Dissonance* redukált és sűrített instrukciókból álló kottájában nyerte el jelenlegi formáját, ami tulajdonképpen nem több mint egy a befogadónak

¹⁵ Mattin: *Social Dissonance, 2017* - International PHD Thesis, Universidad del País Vasco

átadott eszköz, a fenti társadalmi és esztétikai vizsgálódások saját úton történő bejárásához. Az eszköz használata azonban nem működne a koncert ideje alatt jelenlévő interpretátorok közreműködése nélkül, akiket Mattin a *documenta* szervezőcsapatán keresztül egy felhívás segítségével talált meg. A jelentkezőktől elsőként nem kért többet, minthogy próbálják meg követni az instrukciókat, s ezáltal értelmezzék a darabot. Az elsődleges követelmény a téma iránti elkötelezettség volt: nem volt feltétel hangszeres vagy más, technikai tudás. A jelentkezők workshopokon alakították ki saját felelősségük és szerepük határait: először közönség nélkül, a háttér információkat járták körül, majd a teoretikus alapokat vizsgálták. Később, a közönség jelenlétében, a kezdeti feltételezések nem várt fordulatokat vettek, az elképzelt végeredmény máshogy valósult meg, mint azt tervezték. A közös interpretáció, a folyamat új irányokat és formákat adott a kompozíció-sorozatnak. Ami az esemény alapvető dramaturgiai pontjainak kapcsán egységes maradt, az az, hogy a performansz elején kihúzták a talajt a résztvevők alól (unground): diszlokálták, a kényelmi zónán kívülre juttatták őket. Ezt általában egy konfrontatív, kérdező helyzet követte, amit fokozatosan átvezettek egy értelmező diskurzusba, ahol mindenki megszabadult a kezdeti pózolásból és preconcepcióktól. Miután együtt átélték a kimozdítás állapotát, „közös, nevezőre” kerültek, ahol már nem számítottak a kezdeti peremfeltételek. A hangszeres improvizáció helyett emberi értékek és kérdések váltak a megvalósítás útjává. Mattin olvasatában a hangszer, az instrumentum elhagyása oda vezet, hogy az alkotók és a résztvevők rájönnek arra, hogy az adott eszköz által behatárolt terület elhagyva a szándékok és lehetőségek egy komplexebb és gazdagabb terepe nyílik meg a számukra, Mattin szerint: „Ha elveszed a hangszert ebből a folyamatból, az elvezet a valóság és a mediatisáltság (ti. elidegenedés) tényleges elképzeléseihez, ahol az emberek maguk közvetítik a folyamatokat a beszéden és az egymás iránt tett reakcióikon keresztül.”

Hálózat

Mattin egy netes video beszélgetés¹⁶ során több érdekes részletre is kitért a projekt kapcsán. A fizikai jelenlét és a társadalmi kapcsolatok elidegenedése mellett sokszor említette a közösségi hálózatok által kialakult problémákat is, ahol az említett jelenségek – mind az aktivitás, mind az alkotás és kreativitás szintjén – még jobban kimutathatóak. A legfőbb gond az, hogy a hálózat (internet) a kezdeti neutrális, nyitott állapotából mára óriáscégek, által kontrollált médiabirodalommá alakult, ahol a tartalom nem az emberek kezében van, hanem kapuőrök vigyázzák és cenzúrázzák. Médiaszolgáltatói felelősségük nincs, s így el is jutottunk a tartalmon túli problémákhoz, a Mattin által oly sokat hangoztatott szerzőiség problémaköréhez, illetve az ehhez kapcsolódó felelősség, valamint a gazdasági érdekek vidékéhez. A javak és a tőke egyrészt láthatatlanul manifesztálódik, az adatok szolgáltatása, termékesítése révén, másrészt ezek a tranzakciók mindig egy köztes entitáson¹⁷ keresztül történnek meg. Ez lehet Pay Pal, egy bank, egy állam adórendszere, vagy bármilyen más gazdasági közvetítő. A *documenta* esetében például ez utóbbi tényezők nehezítették a projektben résztvevők kifizetését: a német adórendszer teljesen más, mint a görög, így a projektben résztvevő alkotók csak pénzük töredékéhez juthattak volna hozzá, ha állami szerveken keresztül történik a kifizetés, szerződés. A *documenta* igen progresszív lépésként a már korábban

¹⁶ Mattin-nal szeptember végén egy élő video beszélgetésben kitértünk pár személyes benyomásra és részletre a *documenta* és a *Social Dissonance* kapcsán.

¹⁷ Az internet világában a 3rd party, avagy harmadik fél alkalmazása rendkívül gyakori helyzeté vált: mára a legtöbb online tevékenységhez (utalás, vásárlás, publikálás, levelezés, akár saját adatok felhő alapú tárolása stb.) egy külső szolgáltatót veszünk igénybe.

említett blockchain felé fordult és a pénzügyi folyamatba bevonta ENRIC DURAN-t, a Freedom Coop¹⁸ alapítóját és a FairCoin¹⁹ nevű kriptovaluta fejlesztőjét is. Duranék külső cégeként segítették a kifizetéseket és a szerződéseket, s miután a banki utalások a fizetendő összegek majd felét a bankok javára írták volna, kriptovalutában fizettek több esetben is, így a résztvevőknek csupán pár százalékot kellett fizetniük a konverzióra. Mattin szerint, ha ez a fajta segítség nincs, feltehetően az ő projektjük sem tudott volna megvalósulni ilyen formában, az országok közötti adminisztrációs többletköltségek vonzata miatt. Ez a megoldás jól szemlélteti a jelenlegi kultúrfinanszírozás egy harmadik direktíváját is, amely legális alternatíva a költséges állami, banki transzferes, vagy a – sajnos létező – illegális, szerződés nélküli finanszírozási rendszerekkel szemben.

A hálózat jelenlegi problémái a központosított, harmadik felek körül keresendők: ezeknek köszönhetőek a szociális tünetek, a szerzői jogok tisztázatlan helyzete, a gazdasági egyenlőtlenségek és a net neutralitásának elvesztése. A fent említett példa az elméleten túl a gyakorlatban, a projekt megvalósításának egyik alappilléreként is jól mutatja, hogyan kínálhat alternatívát a tönkrement hálózatnak egy valódi elosztott, közösségi érdekek által működtetett rendszer.

Mattin a beszélgetés során többször említi, hogy a *Social Dissonance*-szal nem szándékuk úgy túllépni az elidegenedettségén és a mediatisáltságon, mintha valamiféle utópisztikus alternatívát vázolnának fel. Egyszerűen csak felfedeznek, kérdéseket tesznek fel, foglalkoznak a problémával, ahogyan a dolgozatában és korábbi munkáiban is tette: élő tézist alakít ki. Pont, mint a betűkkel, csak itt emberi individuumokkal, a köztük lévő kapcsolatokkal.

¹⁸ A Freedom Coop egy olyan szervezet, amely magánszemélyek önmenedzselését, foglalkoztatását és gazdasági autonimitását segíti. Forrás: http://wiki.p2pfoundation.net/Freedom_Coop

¹⁹ A FairCoin egy kriptovaluta, amely elsősorban gazdasági megtakarításokat segít, eltérően a jelenleg elterjedt kriptovaluták bányászat orientált szemléletével. Enric Duran és társai 2014-ben indították el a valutát, amely azóta számtalan projekt és szervezet kifizetését tette lehetővé. A FairCoin fejlesztés alatt áll, és Duran-ék a kapitalizmusban mára elterjedt módszerek egy élhető alternatívájaként tartják számon. Forrás: <http://wiki.p2pfoundation.net/Faircoin>

SALAMON JÚLIA

Léggári munkás voltam

Pneuma Szöv. & Ongoing Project: Léggár – Reclaim the Air! – OFF-Biennále Budapest programja

Heinrich-udvar , Budapest

2017. október 13 – október 31.

Ha a PNEUMA Szöv. név alatt alkotó kollektíva tevékenységét röviden szeretnénk leírni, talán a *lélegző szociális szövet(kezet)* lenne a legtalálhatóbb szókapcsolat. A csoportot jellemző *közösségi játékba vonás* vagy a *fantázia, mint kitüntetett művészeti szervezőelv* gyakorlata már nevük megválasztásánál is érvényesült. Az ógörög *pneuma* (levegő, lehelet, lélek) és a *szöv.* rövidítés összevonása kellemesen tág, asszociatív jelentésmezőt kínál a dolgok meganimálhatóságán (pneumával való megtöltésén) túl, a rövidítés feloldásának variációiig: a kézen fekvő társulási formáktól – szövetkezettől vagy szövetségtől – a levegőt mozgásba hozó légzőszövetig, vagy akár a légszövőszékig..., de ne szaladjunk ennyire előre.

A Pneuma Szöv. lélegző közössége 2008-ban kezdte meg működését, első nyilvános közösségi művészeti projektjük a több hónapon át futó *Lufthase (Légnyúl/ Léggár)* közösségi performansz volt 2008-ban,¹ amelynek második kiadásával az *OFF-Biennále 2017 szolidaritás- és demokrácia- (társas együttélés) kísérletek* programjába is pályázott a csoport. Gyakorlatilag a kilenc évvel ezelőtti *Léggár* – amelyet az akkori beszámolók, például a Kultúrház helyszíni tudósítása,² egy közös narratív keretre felfűzött multimédia installációként jellemeztek – újrajátszásának lehattunk tanúi, amennyiben fellátogattunk az OFF-időszak alatt a Heinrich-udvar legfelső emeletére.³

Újranyit a Léggár

„2008 óta megcsappant a munkaerő, az újranyíló Léggár munkásokat keres!” – olvashattuk a részvételre buzdító felhívást a projekt köré épülő kommunikációs felületek egyikén. Itt fontos megjegyezni, hogy a *Léggár* – amelyre a narratív installációs keret, a *performatív environment* vagy a *posztdramatikus színház* fogalmi skatulyái mellett egy szabadon szervezett *művészeti kutatásként* is tekinthetünk – egyik kiemelt vizsgálati területe éppen maga a kommunikáció: a (köz)befolyásolás, a társadalmi szinten felnagyított félelmek, a biztonság és paranoia kultúrája, az összeesküvések, az ál- és alternatív tények valósága.

A hétfévenként nyitott *gyárlátogatási alkalmak* vibráló vizuális felszínén könnyen megakadt a látogatói tekintet. Hiszen ki ne akart volna egy rágógumi-kompozíciókban gazdag büfé kínálatából szemeztetni (POÓR DOROTTYA), egy afrikai óriáscsigák gondolatait felhangosító laborató-

¹ <http://pneumasov.org/hu/látványosság-volt.lufthase/>

² <https://www.youtube.com/watch?v=Yqb9loSFzgw>

³ <http://offbiennale.hu/hu/program/air-factory-reclaim-the-air>

riumon átsuhanni (BÉKEFI RÓBERT), megízlelni az ONGOING PROJECT formáció (DE) félelemkocktéljait, vagy MONHOR VIKTÓRIÁTÓL kölcsönzött ruhadarabokban – szigorúan a Léggár *munkavédelmi előírásainak* megfelelően – egy közös tréningen részt venni, ahol is a látogató elsajátíthatta a dolgozói közösség titkos nyelvét. Ez utóbbi kétségtelenül a későbbi *légbefolyásolási képességünk* alappillérvé válhat – állították a Léggár dolgozói. Összegezve: a Pneuma Szöv. tagjai és szövetségeseik (vagyis a léggári munkások) által kialakított tér – atmoszférájában kétségtelenül nagyon domináns, már-már csapdaszerűen magával ragadó, s ugyanakkor – a figyelmünket megosztó, fókuszunkat szétszóró látványosságként működött.

Kezdeként – az Iparművészeti Múzeummal szemben – a Heinrich-udvar⁴ patinás lépcsőháza fogadott minket, majd egy nagy lélegzetvétellel, négyemeletnyi lépcsőmászás után érkezhettünk meg a helyszínre, a Pneuma Szöv. ideiglenes bázisára. A 19. századi épület legfelső, U alakú részében tizenhét plusz egy tematikus szoba (a *Léggár osztályai és váróterme*) fogadtak bennünket. A kis kabinetek közötti kapcsolatról, az őket térben egymáshoz fűző folyosón túl, SARAH DE GÜNTHER (a Pneuma Szöv. művészeti vezetője) tematikus, offline – ebből fakadóan helyspecifikus – rádiócsatornája gondoskodott. A koherens, közös narratíva további fenntartásáért – a gyárlátogatás elmaradhatatlan rituáléi mellett: *igazi* nev

⁴ <http://24.hu/kultura/2017/11/18/ismeretlen-budapest-evszazados-kereskedouvar-az-iparmuveszeti-muzeum-arnyekaban/>



Légglyári folyósórészlet © Fotó: Csányi Krisztina / OFF-Biennéle Archívum

kiválasztása, a megfelelő munkaruha felöltése stb. – olyan, az installáció bejárásának, felfedezésének egyéni pályáiról kiközlent elemek is feleltek, mint a légriadó vagy a szimulált munkabalesetek.

Érdekes a művészeti projektben mélyebbre ásni, s a berlini foglalt házak példáin vagy az olcsó anyagokból épülő efemer installációkon túl azzal foglalkozni, amit a *Légglyár* suttogó propagandája harsog magáról. A gyár toposza köré épülő vizuális, narratív elemek – a tematikus szobák – a fikció szövetének erősítésén túl, nyitott helyzeteket kínáltak fel a látogatónak, vagyis a gyár munkásainak: egymással interakcióba lépve döntéseket hozhattak, akár a pillanatnyi játék, akár a *Légglyár* működési kereteit illetően. A projekt résztvevői így – szándékaikhoz és motivációjukhoz mérten – valóban egymás egyenrangú alkotótársává válhattak, s mi több – a hazai kortárs közösségi művészet fontos és eleven példájaként – ebben a közösségi keretben gondolkodhattak és tevékenykedhettek három héten keresztül. Kipróbálhatták és egyben megtapasztalhatták az ezzel a közös működéssel járó felelősséget, a saját döntéseik mentén formálódó munkaszervezés előnyeit és nehézségeit. Vagyis a *Légglyár* egy olyan tanuló- és gyakorló pályává vált, amely kézzel fogható közelségbe hozva Sztehlo Gábor⁵ gyerekközösségének önszerveződő közösségi modelljét, az idei *OFF-Biennéle* központi hívószavát a Gaudiopolisist.⁶

Így volt példa arra, hogy a *Légglyár* szakosztályai az elmúlt hetekben újabb részlegekkel bővültek, vagy épp új nevet kaptak, lecserélődtek, megalakult egy titkos szakszervezet, és a dolgozók a meghirdetett látogatási időpontokon túl újabb félnyilvános eseményeket (filmvetítés, moderált beszélgetések)⁷ szerveztek. A *Légglyár* további erénye, hogy (egy színházi

⁵ https://hu.wikipedia.org/wiki/Sztehlo_G%C3%A1bor

⁶ <http://offbiennale.hu/gaudiopolis-2017>

⁷ Ilyen esemény volt például a *Térkereső Műhely*-beszélgetés, amelynek kivonata az index-link 2017 novemberi és decemberi számában jelent meg. Online elérhető: https://issuu.com/pneumaszo/docs/link_89

térbe szerkesztett, a frontális befogadás feloldásán fáradozó darabhoz képest) a bevonódás folyamata nem kapcsolódott konfrontatív helyzetekhez, direkt akcióhoz: a *részvételiség* foka, mértéke a gyár bejárása során egyéni döntés kérdése volt. Ez egyrészt a *Légglyár* nem lineáris időkezeléséből fakadt, másrészt a *közös légtermelési* narratíva szabályai alól kibújó, azokat esetleg cselletel megtevesztő látogatók a *részvételiség* egy lazább szintjén kapcsolódhattak be a gyár életébe megfigyelőként, vagy akár provokatív kérdéseik révén.

„We're all on the same side. We're all breathing.”⁸

Mégis, akkor kik a *Légglyár* dolgozói? A fent idézett, a *Légglyár Propaganda Osztályáról* kölcsönvett szlogen szerint mindenki (aki lélegzik). Én is. Vagyis a *Légglyár* felfedezéséhez, a mögötte húzódo alkotói koncepciók megismeréséhez elengedhetetlen volt a fikcióval szemben tanúsított nyitottság. (Magam is a résztvevő megfigyelő és a tevékeny légglyári munkás posztja közt lavírozva próbáltam a játék határait kitapogatni, megismerni.)

Az is tény viszont, hogy a projekt kommunikációjában megfogalmazott alacsonyabb belépési küszöbön túl (csatlakozz, ha lélegzel) – a Tilos Rádió⁹ és a Heinrich Alkotói Szint¹⁰ szomszédságában – könnyen akadhattunk ismerősökre a légglyári előadásokra igyekezve, ami igazán nem meglepő a budapesti művészeti színtér méreteit, az egy elkövetkezőt való művészekből, barátokból álló kollektívák belső szerveződését ismerve. A Pneuma Szöv. működésébe kódolt attitűdből – az együttműködés határainak laza értelmezéséből – következik, hogy az alapítókhoz (bár ez a különbségtétel számukra irreleváns) később csatlakozó újabb tagok is korábbi projektek során kerültek közel a Pneumához, mint ahogy az is valószínű, hogy a *Légglyár* tavasz óta bontakozó előkészítése és október második felére koncentrált működése ezúttal is a csoport gyarapodásához vezet majd.

⁸ A *Trónok Harca* nagysikerű tévésorozat egyik főszereplőjének toposz-szerűen ismétlődő mondata: „Mind egy oldalon állunk, mind lélegzünk.”

⁹ Magyarország első, 1991 óta létező közösségi rádiója. Ld. <https://tilos.hu/>

¹⁰ Fiatal tervezőknek otthont adó műteremház, lazább szakmai közösség. Ld. <https://hu-hu.facebook.com/HEINRICH.alkotoiszing>

Légglyeres terek

Felmerülhet a kérdés, hogy miért épülnek légglyarak, egyáltalán szükség van-e még rájuk, illetve hogy miben különbözik ez a mostani változat a 2008-as Blaha Lujza téri elődjétől? Az első látásra – a projekt résztvevői által is gyakran – megfogalmazott poétikus kérdéseken túl, praktikus elmondható, hogy az *OFF-Biennéle Budapest* szeptemberi indulása előtt üresen álló szint, még ha bő egy hónapra is, de kulturálisan hasznosult. Így a Pneuma Szöv. projektje az alulról szerveződő, kulturális ingatlanhasznosítás gyakorlata felől is értelmezhető: a *Légglyár* működés ismét ráirányította a figyelmet az üres ingatlanok és a belvárosból lassan kiszoruló független kulturális és civil kezdeményezések elmúlt hónapokban sokat vitatott ügyére.¹¹ A budapesti alternatív művészeti szcénában jártas, szemfüles látogató például olyan vizuális rekvizitumokat fedezhetett fel, mint a nemrégiben bezárt Műsziből – Művelődési Szintről¹² átmentett bútorok és kellékek sokaságát. A sors fintora, hogy a *Légglyár/ Lufthase* 2008-as kiadása épp a Corvin Áruház legfelső emeletén üzemelt: ott, ahol három évvel később, ugyan egy szinttel lejjebb, megnyitotta kapuit a Műsziből.

A projekt körül mindenképp felmerülnek az artist-run space működtetésével, a saját hely birtoklásával járó édes és terhes szabadság kapcsán újra és újra felmerülő problémák. Jelen esetben egy olyan helyé, ahol egy felelős, önszervező és -szabályozó közösség – amelyben, mint fentebb említettem, nem csak a Pneuma Szöv. oszlopos tagjai – hozzák a döntéseket. A csoport a szabályok, a közös munka/játék kialakításának helyzetét nyitotta meg a közösség előtt, amikor minden csatlakozó számára felkínálta, hogy a *Légglyár* dolgozójaként járja be/alakítsa a teret. Ezen a ponton még érdemes megemlíteni a *Légglyár* kettős retorikáját, amely egyszerre poétikus és mozgalmi. „A van valami a levegőben...” pop frázistól, a közös célok megfogalmazásán át („rontani kell a levegőt”) a negyedik emeleten a páratartalomtól és penésztől feltüremkedő tapétafoszlányokig – amelyet a *Légglyár* interpretátorai a levegő feltartóztathatatlan terjedésének ékes bizonyítékaként villantottak fel a vezetések során.

¹¹ A témában ld. Varga Gergő: *Dzsentifikáció, kultúra, ellenállás*, in: *Tett* (medium.com), 2017. augusztus 14.

¹² <http://muszi.org/>

Humor és komoly ügyek – az üresen álló ingatlanok és a kiszoruló szociális funkciók láthatatlan problémájának – egymás mellé rendelése ebben az esetben a játék erősségét adta. A kialakult közösség számára izgalmas kérdés lehet, hogy az *OFF-Biennéle* végeztével az elmúlt hetekben részvételiséggel, közös gondolkodással megtöltött térnek lesz-e közvetlen folytatása, s ha igen, merre indul és hol ereszt ismét gyökeret a *Légglyár* Budapestben?

A képlékeny képlet

Végül, mégis milyen fogalmakkal mentén írhatjuk le a *Légglyár*at, mit lehet tudni azokról a légből kapott mítoszokról, amely nyomán a gyár felépült? A csoport önmeghatározása szerint projektjeikben: „posztdramatikus performanszok installációkat, public art-, és szabadpedagógiai formákat olvasztanak magukba. Munkájuk sokszor találkozik a művészeti alapú kutatással, az aktivizmussal, a társadalomfilozófiával, az urbanisztikával és az alacsony küszöbű szociálterápiával területeivel is.” A Pneuma Szöv. alkotói gyakorlata a kortárs színház és képzőművészet határmezsgyéjén mozog, vegyes eszköztárból építkezik, és a fenti rövid öndefiníció túl, a csoportot láthatóan sokkal inkább a gyakorlatban megszerezhető és továbbadható tudásformák érdeklik. A *walk-in environment* fogalmától – ahol a bejárás, a felfedezésre való igény valóban alap befogadói attitűd kell, hogy legyen – így jutunk el a *Légglyár* szempontjából testhez álló *work in environment* fogalmához. A projektet összefogó fikciós keret kapcsán röviden még érdemes megismerni a *légglyár* történetét, amelyet a helyszínen a multinacionális vállalatok steril enteriőrjét idéző folyosón tablókon tanulmányozhattott a figyelmes látogató.



Légglyár – On Air helyszíni adás a Kék szobából. © Fotó: Kovács István / OFF-Biennéle Archívum



Félnyilvános események formáltak a tér arculatát is – Térkereső Műhely, fali jegyzet (részlet) © Fotó: Salamon Júlia

Az alapítás története JAMES T. MATTHEWS (1770-1815) angol teakereskedőhöz¹³ nyúlik vissza, aki amellett, hogy a napóleoni háborúk alatt a francia és angol diplomáciai kapcsolatok ápolásán fáradozott, egyben az első paranoid skizofréniaival diagnosztizált beteg volt az orvoslás történetében. Matthews hallucinációiban központi szerepet kapott egy gépezet, az ún. légszövőszék/*air loom*, amelyet egy titkos társaság levegő útján terjedő közbefolyásolásra, például a politikai vezetők manipulációjára használt. A budapesti *leányvállalat* a légszövőgép örökséget gondolja olyan legfrissebb manipulációs technológiák alkalmazásával, mint a „chamtrail-összeesküvés, szabad piaci ideológia, liberális pártok...” – olvashattuk a *Légygártás Magyarországon* egyik tablóján. A projekt tartalmi szinten sokat merít a kortárs médiatér felépítéséből, viszont nem fogalmaz meg direkt kritikát azzal kapcsolatban. Sokkal inkább az álhírek, alternatív tények és médiabuborékok világán keresztül kínál hátteret a Légygár minitársadalmához. A befolyásolást a miniket körül vevő társadalom megváltoztathatatlan részeként fogja fel, viszont azt is állítja, hogy ez szabadon felhasználható saját világaink kiépítésére. A Pneuma Szöv. saját mitológiájában a *légnyúl*¹⁴ – vagy olykor egyéb mitikus lények (gombák vagy a már említett gondolatolvasó csigák) – testesítik meg a másfajta kormányzás ideáját. Vagyis a művészetet egy kísérleti térnek – a világról való gondolkodás egy módjának – tekintik, ahol a közös cselekvésen keresztül szerzett tapasztalat egy új minőségű tudást hozhat létre.

Összességében az *OFF-Biennale* programjában egy olyan üdítő közösségi művészeti alkotásnak lehettünk tanúi, amelynek bár nem szolgált közvetlen referenciájával a Gaudiopolis történeti példája, és nem is nevezhető edukációs projektnek, felépítésében és szellemiségében mégis közel állt a gyerekköztársaság utópiájához.

¹³ https://en.wikipedia.org/wiki/James_Tilly_Matthews

¹⁴ A Pneuma Szöv. visszatérő toposza a Légygár egy konkrét akciójához is kapcsolódott. A október 13-i hivatalos megnyitó előtt a résztvevők egy óriásnyúl testrészeit mozgásba hozva tisztították meg szimbolikusan a levegőt, ahol a mozgás irányát mindig a nyúl farkát animálók határozták meg. Ez az állatvilág egyébként végigvonul a csoport korábbi munkáiban is (pl. *Mókus Maxi – 20 forintos operett* [2012, 2013, 2014], *EXIT POLL* Loska rádiójáték és előadás [2013, 2014, 2015]).



Légygár – Kék szoba, fali festmény nyúllal és „Make Your Own Chamtrail” felírral
© Fotó: Salamon Júlia

Izgalmas feltenni a kérdést, hogy – a tartalmi szempontokon (demokráciamodellezés, -játék) túl – ez a spontaneitás mennyire keltett feszültséget a biennále látogatóiban? Mennyire volt komfortos légygári munkássá válni két-három órára azért, hogy a kínált művészeti élmény hozzáférhetővé váljon? Mennyire illeszkedett az *OFF-Biennale* rendszerébe (koncentrált időszak, sok, egyszerre, párhuzamosan futó művészeti eseménnyel) egy ilyen nyitott művészeti formátum: mennyire volt türelmük az oda betérőknek esetleg többször visszatérni, elidőzni a térben? Milyen irányba toltta volna el a Légygárat egy tervezettebb-követhetőbb működtetés: például a látogatók számának limitálása a gyárbejárás alkalmakkor vagy egy pontosabban meghatározott menetrend?

Ami tény: a Légygár egy olyan önmagát szervező közeget hozott létre, ahol a művészeti koncepció lényege a saját szabályok, a rendszer határainak nyitva hagyott újraírási lehetősége. Ebből és a pragmatikus, gyakorlati hozzáállásból fakadt a légygári környezet spontán, néhol esetleges alakulása: a Légygár nyitott estjei minden alkalommal más-más helyzeteket kínáltak az odalátogatóknak. Ugyanakkor a Légygár alakíthatósága, a döntés szabadságának megélése olyan tanulási folyamathoz hasonlítható, amely a Gaudiopolis-ban is megfogalmazott örömelevőség, szellemi épülés és a munkaiskola praktikumának ötvözetét adta.

VARGA LILI

Immateriális kompozíciók

Performatív alkotói stratégiák a vizuális művészet terein innen és túl

Manuel Pelmuş és Jianan Qu Budapesten

MANUEL PELMUŞ és JIANAN QU egyaránt a kortárs tánc területéről érkezett: olyan alkotók, akik az emberi test bevonásával értelmezik újra a vizuális művészetek műtárgy-orientált tereit, a köz-, illetve kiállítóterekben elhelyezett művekhez való viszonyunkat. Performanszaikon keresztül a térben és időben rejlő lehetőségeket kutatják: változó paramétereket – mozgás, tánc, performansz, műalkotás/néző/előadó interakció – állítanak szembe, konfrontálnak a műtárgyak állandóságával, időtlenségével. Ezzel az alkotói attitűddel egyre gyakrabban találkozunk a képzőművészet intézményszerű tereiben, de akár köztereken, szobrok és emlékművek relációjában is. Ezeknek a kezdeményezéseknek a hatására a műfaji határok elmosódnak a kortárs tánc és a vizuális művészet között, a műtárgyak „kiterjesztett” tereibe pedig alkalmanként a látogató is bevonódik – s még ha önkéntelenül is, de – résztvevővé válik. A tendencia felerősödését és a kontextualizálás igényét jelzi, hogy a „performatív vagy performansz fordulat” fogalma, amely az elmúlt években került be a művészeti diskurzusba, épp ezt a jelenséget tematizálja. A performansz gyakorlata, értelmezése a művészeti kontextusban eddig jellemzően a rendszerkritika, az intézményi keretekkel való szembehelyezkedés kérdésselvetéseire fókuszált. A tánc, performansz és képzőművészet határán mozgó „immateriális” alkotások paradox módon egyfelől magukban hordozzák a fogyasztói társadalom, illetve a művészet kommercializálódásának kritikáját, miközben nagyon is jól illeszkednek a gazdasági, társadalmi változásokat az „élménytársadalom” és az „esemény kultúra” fogalmaival leíró trendekhez, ahol az első számú árucikké az emlékezetes pillanatok, az átélt élmények váltak.

MANUEL PELMUŞ román táncos-koreográfus az utóbbi tíz évben koreográfusi praxisát kiterjesztve, elsősorban képzőművészeti közegben tevékenykedik. 2013-ban, az 55. *Velencei Biennalén* ALEXANDRA PIRICI-vel – a szintén táncos-koreográfus hátterű, bukaresti bázisú művésszel – közös munkája volt a román pavilonban bemutatott *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale*.¹ A „darabban” a világ első számú képzőművészeti eseményének több mint 100 évre visszatekintő történetét a biennaléval kapcsolatos szituációk, pillanatok, az ott bemutatott legkülönbözőbb médiumú ismert, vagy éppen teljesen ismeretlen alkotások „eljátszásával” (*enactment*), táncosok közreműködésével rekonstruálták. A festmények, szobrok, in stallációk vagy azok részletei nem

¹ https://issuu.com/an_immaterial_retrospective/docs/shortguide; <https://www.youtube.com/watch?v=rDNRnZiUCe8>

kronologikusan, hanem egy szubjektív narratívát követve, a táncosok mozdulatsorain keresztül, egy folyamatos akcióban (*ongoing action*) aktualizálódtak. Az újrarájátszás közvetlen, puritán gesztusa – táncosok mozognak hétköznapi öltözetben egy steril, white cube térben – komplex jelentésrétegeket hívott elő: egy a periférián elhelyezkedő pavilon/ország interpretációjában az „egyetemes” művésztörténet momentumai emelkedett hangvételűtől megfosztva anyagtalannul, mégis intenzíven átélhető módon jelentek meg. A pavilonba lépve először az üres térrel szembesültünk, amely különös erővel hatott, amikor a táncosok – a tér különböző pontjain elhelyezkedve, egészen közel állva és szembefordulva a fallal – azt jelenítették meg, ahogy az 1968-as biennalén a forradalmi eseményekkel való szolidaritásukat kifejezve, egyes kiállító művészek a fal felé fordították munkáikat. Az ürességet érzékelve keresni kezdtünk, körbesétáltunk a térben és így öntudatlanul is részeivé váltunk, megtapasztaltuk az emberi testet matériaként felhasználó, élő kompozíciókból kialakított efemer munkát. A mű további meghatározó aspektusa volt, hogy befejezetlen: az alkotók a többi pavilon anyagából inspirálódva bármikor kiegészíthették, módosíthatták a biennále nyitvatartása alatt napról napra újrarájátszásra kerülő mozdulatsort.

Pelmuş és Pirici azóta számos hasonló karakterű munkán dolgozott együtt. Múzeumi terekben vagy köztereken megvalósított helyspecifikus akcióik során az adott térhez vagy helyzethez valamilyen módon köthető, történetileg beágyazott előképekből (múzeumi gyűjtemény darabjai, köztéri szobor

vagy emlékmű, performansz) indulnak ki, majd táncosok, performerek bevonásával aktualizálják azt a helyi viszonyok között. Munkáikat – amelyekre nem performanszként, hanem azoknál szabadabb, hangsúlyos kezdő- és végpontokkal nem rendelkező struktúrákként tekintenek – *folyamatos akciókként* definiálják: a néző annyi időt tölt velük, amennyit szeretne, bármikor érkezhetsz, távozhat. Olyan intézmények gyűjteményeinek „immateriális kiállításait” készítették már el, mint a Pompidou Központ (*Just Pompidou it. Rétrospective du Centre Pompidou, 2014*)² vagy a Tate Modern (*Public Collection Tate Modern, 2016*).³

2015-ben, az első *OFF Biennále* alkalmával MIEKO SHIOMI, japán művész 1966-os akcióját (*Disappearing Music for Face*)⁴ játszották újra Budapesten,

2 <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cgj6BBB/rkXp4kp>

3 <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/special-event/new-tate-modern-opening-weekend/alexandra-pirici-and-manuel>

4 <http://hu.tranzit.org/en/event/o/2015-04-25/alexandra-pirici-manuel-pelmus-enactment-of-disappearing-music-for-face>; <https://vimeo.com/129226299>



Július Koller: *Universal Futurological Question Mark (U.F.O.)* 1978 című akciójának újrajátszása | Manuel Pelmus és a Kempelen Farkas Gimnázium 7. A osztálya, 2017 © Fotó: Berei Zoltán

Július Koller: *Universal Futurological Question Mark (U.F.O.)* 1978 című akciójának újrajátszása | Manuel Pelmus és a Kempelen Farkas Gimnázium 7. A osztálya, 2017 © Fotó: Balázs Zsolt / OFF-Biennále Archivum



helyi alkotók bevonásával. 2017 októberében pedig Manuel Pelmus érkezett egy hétre Budapestre, hogy a második *OFF Biennále* gyerekközösség tematikájához⁵ kapcsolódva középiskolás diákokkal (Kempelen Farkas Gimnázium, 7. A osztály) dolgozzon együtt egy köztéri akción. A *Sketches of a Monument / Vázlatok egy emlékműhöz* című projekt⁶ kiindulópontjait a régi-új Kossuth-szobor (Kossuth tér) és Pátzay Pál *Kigyóölője* (Szent István park) adták. A szobrok meglátogatását és történeti háttérük áttekintését követő, egyhetes közös gondolkodás során az osztály tagjai olyan szobrok megalkotására tehettek javaslatokat, amelyeket szívesen látnának köztereken. Az első javaslat a művésztől érkezett, aki JÚLIUS KOLLER *Universal Futurological Question Mark (U.F.O.)*⁷ című, 1978-as akciójának újrajátszását ajánlotta: Koller kérdőjelének pontját Pelmus formázta meg, az ív kialakításában pedig az egész osztály részt vett. A többi élő kompozícióra a gyerekek kisebb csoportokba összeállva tettek javaslatokat, Pelmus pedig a csoportokkal együttműködve koordinálta a közös munkát: így született a *Like jel*, a *Dislike jel* és a *Felkiáltójel* is, s elkészült a legyőzött ellenfél fölött diadalmasan szelfiző *Kigyóölő* szobra is. A lányok egy nagyobb csoportja egymáshoz szorosan kapcsolódva hozott létre egy sorfalra emlékeztető, enyhén ívelt, erős vizualitású munkát. A végleges szobrok kialakításának folyamatában a térhasználatban rejlő lehetőségek felfedezése és az emberi test, mint matéria felhasználása kapott fontos szerepet. Az élő kompozíciók „eljárásának” terepe a Szent István park volt egy *folyamatos akció* keretében, Pelmus irányításával.

JIANAN QU, kínai művész Bécsben és Linzben él és alkot.⁸ Kortárs táncot tanult, majd koreográfusként működött, jelenleg vizuális művészeti tanulmányokat folytat. *Living's* című performansz-sorozata a múzeumi tér dinamikáját vizsgálja a látogatók egymáshoz, és a kiállított tárgyakhoz való viszonyán keresztül. A sorozat második része, a *view/ers* kifejezetten a budapesti Ludwig Múzeum új állandó kiállításának (*Westkunst – Ostkunst*,

5 <https://offbiennale.hu/gaudiopolis-2017>

6 <https://offbiennale.hu/program/sketches-of-a-monument>

7 http://www.martinjanda.at/img/kuentler/koller_jlius/koller_fragezeichen_1978.jpg

8 <http://jiananqu.com/>



Jianan Qu
Living's, 2017, performansz, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Westkunst – Ostkunst, kiállítótér © Fotó: Dominik Galleya

Válogatás a gyűjteményből) terébe készült, ahol két egymást követő napon – október 13-án és 14-én – volt látható.⁹

A munka előkészítése tavaly novemberben kezdődött: Qu egy héttig dolgozott együtt a nyílt felhívására jelentkező művészekkel a múzeum kiállítótereiben. Miért lépünk be egy múzeumi térbe? Milyen elvárt viselkedési mintákat követünk ezekben a terekben? Mi történik, ha eltérünk ezektől? A résztvevők/alkotótársak ezeket a kérdéseket járták körül, s ezt követően Qu a közös gondolkodás során megfogalmazódó fontosabb kérdéskörök mentén építette fel a „koreográfiát”. Qu számára a fizikai érzékelés és a jelenlét kérdései a legérdekesebbek: ő maga nem vett részt a performanszban, inkább a látogatók között elvegyülve, megfigyelőként volt jelen a térben, s egy antropológus kíváncsiságával követte az eseményeket. A performansz során a tíz táncos alapvetően a műtárgyakra reflektálva mozgott a kiállítótérben, teremről teremre haladva, fél óra alatt végigvezetve a közönséget a tárlaton.

9 http://www.ludwigmuseum.hu/site.php?inc=program&programId=4890&menuId=64&mc_cid=c2054589f5&mc_eid=236b0f301b

Mivel azonban a táncosok gyakran szétszóródtak az egymás melletti kisebb-nagyobb terekben, a látogató/néző hamar ráébredt arra, hogy nem tudja egészében úgy befogadni látványt, mintha egy előadást nézne: döntenie kell, hogy melyik epizódot követi figyelemmel. De a figyelem fenntartása és irányítása nem könnyű feladat akkor, amikor egy-egy mozdulatsor, párhuzamos cselekménysor kifejezetten a látogató érzékelésének, megszokott befogadói szokásainak kibillentésére, megváltoztatására irányul. Mint például, amikor a térben a legkülönbözőbb pályákon, más-más tempóban mozgó táncosok mindegyike más irányba, műtárgyra mutat, vagy amikor a szomszédos terekben egyszerre kezdenek bele a műleírások felolvasásába, s így olyan percepciók formákat aktivizálnak, amelyekhez a látogató nincs hozzászokva a white cube környezetben. Az alkotók a múzeumlátogatói magatartásformákkal is játszottak a térben: ilyen volt a műtárggyal szelfizés is, amelybe a közönség arra nyitott tagjait is bevonták. A performansz legérdekesebb momentumai azok a finom reflexiók, mozdulatsorok voltak, amiket a táncosok egy-egy műtárgyhoz kapcsolódva hoztak létre. Ilyen volt az a jelenet, amikor az egyik táncos levette a cipőjét, majd derékig erő hajából fonatot készített Lakner László *Kötél* (1969) című – egy kötelet ábrázoló olajfestményből és egy fa keretbe installált valódi kötélből összeépített – konceptuális munkája előtt.

Pelmus és Qu munkái, még ha más és más eszközökkel és eltérő közegben is, de a megtapasztalás és az értelmezés, valamint a megismertetés módjának humanizálására, az ember és megfigyelésének tárgya között kialakult űr betöltésére, áthidalására törekuszenek: fent elemzett performatív alkotói stratégiáik – megkérdőjelezve a képzőművészet hagyományos bemutatási módjait – új keretek közé és más megvilágításba helyezik a vizuális művészetek befogadásának élményét.

A jövő városa

Valahol Európában

Centrális Galéria, Blinken OSA Archivum, Budapest
2017. szeptember 29 – október 29.

Az OFF-Biennále keretében, az OSA archívum épületében megnyitott *Gaudiopolis* című kiállítás központi témája egy gyermekköztársaság, mely öt évig, 1945 és 1950 között működött Budapesten. A válogatás bemutatja Gaudiopolis létrejöttét és életét, elhelyezi az évtized kontextusában és a kísérleti pedagógia történetében, valamint megkísérel általánosítani és következtetéseket levonni Gaudiopolis létéből. A kiállítás egyetlen nagy, világos terme a Goldberger-házban témákra bontva mutatja be a gyermekköztársaságot, a demokratikus oktatás és a demokratikus kultúra hagyományait, a negyvenes évek Magyarországot, a háború rombolását és az azt követő újjáépítést. Az anyag nagy részét fotók és korabeli plakátok alkotják, de könyvek, újságcikkek és videofelvételek is árnyalják az összképet. A Gaudiopolist megvilágító anyag mellett, annak mai ellentétpárjaként, három videóinstallációt látunk,² valamint az egyik, az Architecture Uncomfortable Workshop (AUW) működése során kreált bútor-tárgyakat. A részletes és jól megválogatott archív anyag egyik legfőbb jellemzője, hogy leképezi a gyermekváros működésében megtestesülő pragmatika-ideológia kettősséget. SZTEHLO GÁBOR, evangélikus lelkész elsődleges célja a gyermekváros létrehozásával az volt, hogy a háborút túlélő, illetve a háborún átmentett gyermekek további túlélését biztosítsa: eleinte az élelem és a meleg ruha előteremtése is komoly nehézségeket okozott. Ugyanakkor Gaudiopolis – mint ahogy ezt a neve is mutatja, s nem csak az optimista „Öröm Városa” megnevezés, hanem maga a „város” és „köztársaság” szavak is – a kezdetektől fogva idealisztikus projekt: nem árvaházról van szó, s nem is szeretetotthonról, hanem közösségről, melyben a gyermekek polgárok, céljuk pedig a túlélésen túl a fejlődés és önigazgatás. A szavazójoggal bíró, egyenlő polgárok közös munkája viszont visszkapcsol a projekt pragmatikus mivoltához: a gyermekek a tanulás mellett fontos gyakorlati munkát végeznek, részt vesznek a köztársaság fenntartásában és építésében. A gyermekváros lehetetlen nem mikrokozmoszként, társadalom-modellként kezelni: mind Gaudiopolis, mind az előképeként szolgáló demokratikus gyermekköztársaság³ jellemzője, hogy a kortársak az ember és az emberi társadalom leképezését látták bennük. A pedagógiai feltevések – milyen egy gyermek természete, mitől lesz egy gyermek rossz termé-

1 Kurátor: SZÉKELY KATALIN, Konzulens: K. HORVÁTH ZSOLT, Kurátorasszisztens: GÁL CSABA, ld. <https://offbiennale.hu/program/somewhere-in-europe>

2 Mikulán Dávid & Fax Csapat: *Unfinished Portrait of Youth Today*, 2017; *Architecture Uncomfortable Workshop*, 2017 (A workshopot dokumentálta és a filmet rendezte: Krizbai Zoltán); Binelde Hyrcan: *Cambeck Voitures*, 2013

3 Mint a későbbiekben említett Boys Town vagy SKID köztársaság.

szetű, jóra nevelhető-e egy rossz természetű gyermek, képesek-e a gyermekek felelősséget vállalni magukért és egymásért, hogyan lehet a gyermekekből felelős és összetartó közösséget alkotni – mind olyan a felnőttekre is érvényes szociopolitikai kérdések, melyek gyermek-méretben könnyebben kezelhetőek. Hiszen könnyebb elfogadni, hogy egy gyermek bűnelkövető csak a körülményeinek áldozata volt, ezért még rehabilitálható, és a társadalom hasznos tagjává válhat, mint egy felnőtt bűnöző rehabilitációját biztosítani.

Azonban ez a gyermek-felnőtt párhuzam más fénytörésben jelenik meg a második világháború utáni években, hiszen míg a korábbi pedagógiai kísérletek egy többé-kevésbé működőképes felnőtt világot feltételeztek, amely egy-egy gyermeket hagy elkallódní, kiesni a társadalomból, antiszociálissá válni, addig a világháború utáni évek a felnőtt társadalomnak is a teljes széthullás utáni talpra-állást jelentették. A Gaudiopolis tanárai és bentlakó gyermekei ugyanazokat a nehézségeket élték át, mint a többi ember a városban, az országban. Ugyanazt az újjáépítési, újraszervezési munkát végezték a maguk szintjén, mint mindenki más. Sok projektjükön azt látni, hogy bár a felnőtt világot majmolják, a felnőttek éppen ugyan-

2017. 11. 18.

azon dolgok újrateremtésén munkálkodnak szinte a semmiből indulva, ugyanabban a bizonytalan, de lehetőségekkel teli világban. A kiállítás ezt tudatosan hangsúlyozza: egymás mellé helyezi a gyerekközösség belső választási harcait és a felnőtt politikát, a gyermekrajzokat és a háború utáni felnőtt festészetet, a pár oldalas gyermekújságot és az újonnan induló *Újholdat*. Mást jelent egy utópikus kisközösség egy instabil, útkereső társadalom részeként.

Márpedig a Gaudiopolis jelentéssel bír, sem kortársai, sem mai megfigyelői nem egyszerűen egy kisközösséggként, hanem egy kisközösségen keresztül tett állításként értik, szimbólumként és példaként. A kiállítás mai videó-installációkat – MIKULÁN DÁVID & FAX CSAPAT, BINELDE HYRCAN és a már említett AUW munkáit – helyez a Gaudiopolis dokumentumai mellé, ami kiemeli, megerősíti az értelmezést, miszerint Gaudiopolis: egy installáció. Egyszerre egy létfontosságú intézmény, mely veszélyeztetett gyermekek túlélését tette lehetővé, egy pedagógiai kísérlet, mely hatékony demokratikus együttműködésre nevelte a gyermekeket, s ugyanakkor egy művészi installáció.

Gaudiopolis létezését csak részleteiben tudjuk rekonstruálni: a fotók, a sajtóanyag és a visszaemlékezések komoly adatmennyi-

seget jelentenek, de ez még mindig nem adja vissza több tucat gyermek öt évnyi közös életét. Ami megmarad, az egy narratíva, egy szimbolikus jelentéssel bíró multimédia-installáció. És a többi, Gaudiopolis előtti és utáni pedagógiai kísérletre, gyermekvárosra tekintve ugyanezt látjuk: volt egy közösség, egy közös lét, amelyhez egy megkreált narratíván keresztül férhetünk hozzá: a szentpétervári SKID köztársaság⁴ esetében például a diákok részben dokumentumjellegű, részben fikciós megemlékezéséről van szó, míg Gorkij-telep esetében pedig Makarenko, mint pedagógus foglalta össze tapasztalatait.⁵

Magát Sztehlot egy másik gyermekváros, az amerikai Boys Town⁶ ihlette Gaudiopolis megalapítására: csakhogy Sztehlo sosem járt a nebraskai városban, és nagy valószínűséggel nem is került személyes kapcsolatba senkivel, aki láthatta. Ehelyett a Boys Town-ról való tudása egy 1938-as hollywoodi filmből származott (r.: Norman Taurog), mely erősen dramatizált, autóbalesettel és bankrablással színesített történetet mesél el a gyermekváros lakóinak jellemfejlődéséről. Másképp dolgozik a közösség emlékezetében egy gyermekváros, és másképp egy gyermekváros képe: míg az egyik konkrét életet ment és konkrét életutakat egyenget, a másik terjeszhető és befogadható állítást tesz a gyermek és az ember alapvető jóságáról és javíthatóságáról, és ezáltal más, hasonló pedagógiai és szociális projekteket inspirál.

Gaudiopolis „képe” nem elsősorban Sztehlo írásaiban, a korabeli újságcikkekben, vagy a fotók és interjúk által rekonstruált történelmi tényekben

4 Ld. Grigorij Belih – L. Pantelejev: *SKID köztársaság* (1927). A részben önéletrajzi ihletésű munka Viktor Szoroka-Roszinszkij és felesége, Ella Luminarszkaja által 1920-ban létrehozott Fjodor Dosztojevszkij Nevelőiskola diákjainak életét írja le.

5 Ld. A. SZ. Makarenko: *Pedagógiai hőskölteményét* (1925–35), amely a poltavai Gorkij-telep nevelőintézet 1920–28 között végzett tevékenysége alapján született.

6 Az Edward J. Flanagan atya által 1917-ben, a nebraskai Omaha városától tíz mérföldre alapított árvaház a mai napig működik, mára már regionális-hálózattá bővülve.

Valahol Európában, 2017, OFF-Biennále, Centrális Galéria, Blinken OSA Archivum © Fotó: Eln Ferenc



nyilvánul meg, hanem a *Valahol Európában* című filmben. A RADVÁNYI GÉZA rendezte, 1948-ban bemutatott filmben szereplő gyermekek jelentős része a Gaudiopolis bentlakó diákja, és a film állítása jelentős mértékben Sztálin állítása: a gyermekek, a szétroncsolódott felnőtt társadalom által elhagyott vagy bántalmazott gyermekek, képesek új közösséget létrehozni, és ennek az új közösségnek felelős tagjává válni. A film ismertebbé vált, és hosszabb távú hatást fejtett ki, mint maga a gyermekváros, bár ez nem



Valahol Európában, 2017, OFF-Biennále, Centrális Galéria, Blinken OSA Archívum
© Fotók: Eln Ferenc



csak a valós intézmények és fiktív történetek közötti szükségszerű különbségből fakad: a film általános érvényű, szocialista szókincs-csel kifejezett erkölcsi tanulsága elfogadható volt az államszocialista rendszer számára, míg egy, a gyermekeket demokratikus autonóm gondolkodásra nevelő, névleg keresztény oktatási intézmény már jóval kevésbé. A kiállítás bőséges és gondosan rendezett dokumentumanyaggal vázolja fel Gaudiopolis milyenségét, és a körülötte létező kaotikus, háború-utáni világot, majd kiemeli, hogy Gaudiopoliist elsősorban szimbólumként tudjuk érteni, egy olyan társadalmi példaként, melyet érdemes a jelenlegi világunk helyzetére lefordítani és megvalósítani. A kiállításon belül látunk is egy kísérletet a Gaudiopolis-példa követésére: a már említett AUW videóban a solymári Fészek Waldorf Iskola⁷ és a Cseppkő Gyermekotthoni Központ⁸ diákjai a Gaudiopolis történetéről tanulnak, majd a Gaudiopolis diákjaihoz hasonlóan kétkezi munkát végeznek, mesterséget tanulnak. A kiállítóterem közepén látjuk a 21. századi diákok munkáját: agyaglapú asztalt, deszka-széket, rongyszőnyeg-ágyat. Ezek azonban mintha helyettesítő tárgyak lennének, s ebben a minőségükben a negyvenes évek Gaudiopolisának munkáit jelképeznék, hiszen a kiállítás maga történeti anyagként kizárólag képeket, szövegeket, újságokat és könyveket mutat fel. Talán nem maradtak fenn bizonyíthatóan a Gaudiopolishoz csatolható ruhadarabok és bútorok, talán a kurátor döntése, hogy nem állítja őket tárgyi ereklyeként a figyelem központjába. Így viszont centrális helyzetbe kerülnek a mai diákok munkái, melyek bár saját jogukon érdekesek és értékesek, csak erősítik a felismerést: a 2010-es évek pedagógiai szükségletei nagyban különböznek a 1940-es évek szükségleteitől. Az a munka, mely a 40-es években a saját, rövid távú szükségletek kielégítését vagy egy felnőtt szakmára való felkészülést jelentette, ma csak kreatív hobbi. Akkor a gyermek cipőt csinált, hogy legyen cipője, és felnőttként lehessen cipész, de ma, amikor a diákmunka a szórólaposztás és az árufeltöltés, a felnőtt életre felkészítés pedig az életrajzírás és a táblázatkezelés elsajátítása, és sokkal nagyobb luxus cipőt készíteni mint cipőt venni, Gaudiopolis üzenete nem kevésbé érvényes, csak fordításra szorul.

⁷ <http://www.feszekiskola.hu/>

⁸ <http://www.cseppgyermek.hu/index.php/hu/>

Hol van a boldogság?

Yevgeniy Fiks-szel beszélget Turai Hedvig

YEVGENIY FIKS' 1972-ben Moszkvában született, 1994 óta él New Yorkban, Tanulmányait a moszkvai V. I. Szurikov Intézetben végezte, majd a Brooklyn College-ban, illetve a New York-i School of Visual Arts-ban tanult. Számos jelentős nemzetközi kiállításon vett részt, köztük a Sydney Biennálén (2008), a Thessaloniki Kortárs Művészeti Biennálén (2007), és a Moszkvai Kortárs Művészeti Biennálén (2005, 2007, 2009). A beszélgetés a 2B Galériában rendezett, *A zsidó autonóm terület növény- és állatvilága* című kiállítása (2017. október 8 – november 3.)² alkalmából készült.

Turai Hedvig: A kiállítás fókuszja a Zsidó Autonóm Régió, amelyet hajlamosak vagyunk Birobidzsánnal azonosítani. Mit kell tudnunk Birobidzsánról?

Yevgeniy Fiks: Birobidzsán a Zsidó Autonóm Régió fővárosa, az egykori Szovjetunió távol-keleti részén, a kínai határ közelében – jelenleg az Orosz Föderáció része. 1928 előtt lényegében nem éltek itt zsidók: a húszas évek végén kezdtek el ezen a helyen, az akkor létrehozott Zsidó Autonóm Kerületben letelepedni. A számuk akkor kezdett el növekedni, amikor 1934-ben a besorolása „Régió” vagy „Terület” lett, ami egy magasabb szintű hivatalos státust jelentett. A legtöbb zsidó a második világháború után, 1945 és 1947 között élt Birobidzsánban, számuk ekkor elérte a 30000-et, ami az összlakosság 10%-át jelentette. 1947 után ez az arány folyamatosan csökkent. A Szovjetunióban egyébként voltak más kísérletek is – elsősorban mezőgazdasági tevékenységet folytató – autonóm telepek létrehozására, többek között Ukrajna déli részén vagy a Krím-félszigeten, ahol a legtöbb szovjet zsidó élt. Ezeket a telepeket Sztálin támogatta, de nem mondhatjuk azt, hogy a létrehozásuk kizárólag az ő ötlete lett volna. A gondolat eredete egyaránt visszavezethető a zsidó kommunistákhoz, illetve a zsidó népi aktivistákhoz, valamint a szovjet államhoz. A zsidók között több mozgalom is működött: egyfelől a cionisták, akik a kivándorlás hívei voltak Európából Palesztinába, másfelől a territorialisták és az autonómia hívei. Ez utóbbi kettő baloldali, anticionista mozgalom volt. A héber helyett meg akarták őrizni a jiddis nyelvet, és ott akarták folytatni az életüket, ahol a zsidók évszázadok óta éltek. Szocialisták vagy anarchisták, de többnyire baloldaliak voltak, akik már az 1917-es forradalom előtt is aktívan tevékenykedtek. A szovjetek pedig támogatták őket. A rendszer ugyanis azt tartotta jónak, ha a népek ott maradnak, ahol vannak: a saját nemzeti kultúrájukat művelik, de a szovjet szocialista kultúra és gazdaság részei maradnak, vagyis megtarthatják a hagyományait, a nyelvüket, de legyenek a szocializmus hívei. Úgy gondolták, hogy a zsidók a mezőgazdasági munka révén ismét a „normális” élet részei lesznek. A forradalom utáni Oroszországban ugyanis a gazdaság hagyományosan zsidó szektorai megszűntek: a kiskereskedelmet és a kisipart felszámolták, államosították.

¹ <http://yevgeniyfiks.com/home.html>

² <https://www.facebook.com/events/1556810571100341/>

TH: Tehát nem is volt valójában zsidó település?

YF: Nem. A nyugati diskurzusban sok szó esik arról, hogy Birobidzsán valójában egy elvetélt utópia. A zsidók mentek oda, de valójában nem túl sokan, hiszen igencsak messze esett a hagyományos, történelmi zsidó településektől, területektől Európában. A hidegháború idején, nyugaton úgy értékelték, hogy Birobidzsán lényegében a zsidó nép arculcsapása. Ugyanakkor maga az autonóm régió gondolata már Sztálin előtt, a cári Oroszország idejében is felmerült: jiddis aktivisták foglalkoztak olyan kérdésekkel, hogy miként éljenek a zsidók Oroszországban, beszéljék-e saját nyelvüket, az igazságszolgáltatásban el kellene-e fogadtatni a jiddis nyelvű iratokat stb. A kommunisták mindennek egyfajta nyomtatékot adtak azzal, hogy létrehozták a Volgai Németek Autonóm Szovjet Szocialista Köztársaságát – amit persze 1941-ben feloszlattak – vagy a Tatár Autonóm Szovjet Szocialista Köztársaságot, s a Krím-félsziget is autonómiát élvezett. Tehát Birobidzsán nem volt egyedi jelenség a Szovjetunióban: a szovjetek kormánya bizonyos fokú autonómiát, kulturális önállóságot, nyelvhasználatot megengedett, területet is biztosított ezeknek a népeknek, de ez természetesen nem jelentette azt, hogy elhagyhatták volna az országot, vagy szembe fordulhattak volna a kommunizmussal. A „tartalmában szocialista, formájában nemzeti”-elve itt is érvényesült.

Tehát a baloldali zsidók részéről volt érdeklődés ez iránt az autonóm terület iránt. Amikor azonban elkezdtek az első csoportok ide megérkezni, kiderült, hogy nincsenek felkészülve a fogadásukra. Ez a föld nem lett volna képes zsidók millióit befogadni. Nem volt munka, az értelmiségiek nem tudtak itt mit csinálni. A Szovjetunióknak pedig – és számos történész ezzel magyarázza Birobidzsán sikertelenségét – nem volt igazán érdeke ennek a területnek a fejlesztése. Nem akartak egy erős és önálló zsidó területet létrehozni, s ezzel erősíteni a nacionalizmust, a vallásos érzületet. A végső cél idővel a zsidók teljes asszimilációja volt. A zsidók azonban önszántukból mehettek oda, nem voltak kényszerű áttelepítések.

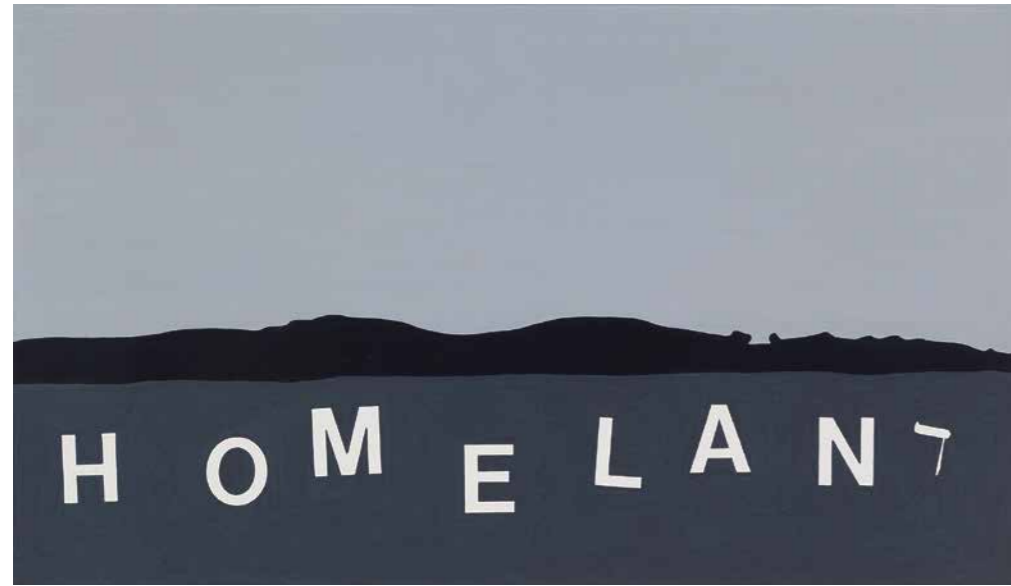
TH: Milyen haszna származott a Szovjetunióknak Birobidzsánból?

YF: Összegyűjtöttem és kiállítottam a Birobidzsánnal kapcsolatos dokumentumokat, publikációkat. Ezek jórészt propaganda-anyagok, amelyek az autonóm régió

hivatalos alapításának 50. és 70. évfordulójára készültek. Brosúrák, amelyeket többnyire olyan méretben készítettek, hogy szóróanyagként is jól használhatóak legyenek: jiddis nyelven íródtak, ezeket fordították angolra és osztogatták nemzetközi találkozókra is, például New Yorkban 1939–40-ben, vagy ENSZ-szimpoziumokon. A hidegháború idején az amerikaiak a Szovjetunió antiszemitizmusára figyelmeztették a világot, a Szovjetunió pedig vissza akart vágni, s ehhez jól jött az a tény, hogy létezik Birobidzsán, a Zsidó Autonóm Régió.

TH: Ezekben a brosúrákban nagyon sok a kommunista szimbólum, a Lenin szobor, s jóval kevesebb a zsidó vallási jelkép.

YF: Azok között, akik erre a területre mentek, voltak a kommunizmusban hívó zsidók, fiatalok, idealisták, és szegény emberek, akik Ukrajnában nem találtak munkát, valamint voltak olyanok is, akik átmenetileg elveszítették az állampolgárságukat. Ha ugyanis valakit burzsoának vagy burzsoá származéknak minősítettek, az ideiglenesen elveszíthette állampolgárságát, amit vissza kellett azt szereznie. Mint valami javítóintézetbe,



Yevgeniy Fiks
Homeland, festmény

Yevgeniy Fiks
Határ, festmény



úgy mentek a Zsidó Autonóm Régióba dolgozni, ahol a munkájukkal bebizonyíthaták, hogy megérdemlik az állampolgárságot. Ugyanakkor sok, nemcsak zsidó származású, hanem orosz értelmiségi – például író – is jött ide, aki munkát keresett. Sosem volt tisztán zsidó terület, sokkal inkább egy szovjet projekt, amit úgymond a zsidók érdekében hoztak létre.

TH: Miért választotta Birobidzsánt a témájául, és miért éppen most, 2016-ban járt ott?

YF: 2009 óta foglalkozom Birobidzsánnal, de csak a múlt év szeptemberében jutottam el oda, a moszkvai osztrák kulturális attachésnak, SIMON MRAZNAK köszönhetően, aki művészeti kutatáson alapuló kiállítást³ szervezett, amelynek a címe is csupán ennyi volt: *Birobidzsán: a Zsidó Autonóm Terület*. Készítettem néhány új munkát ide, köztük az itt is látható templomsorozatot, amelynek a címe *A Birobidzsáni egyházmegye*. 1991-et követően, a Szovjetunió összeomlása után, egyfajta vallási újjászületési hullám öntötte el a korábbi Szovjetuniót: mindenhol templomok nőtték ki a földből. Szinte disztópikus történelmi helyzet, hogy azon a helyen, amit Zsidó Autonóm Régióknak hívnak, ortodox templomok emelkednek és nem zsinagógák. Ez egyfajta zsidó kudarc is. Tükre annak, ami egész Oroszországban folyt: ami ott megtörtént, az ezen a területen is lezajlott. A képek alá ezeknek az ortodox templomoknak a neveit írtam, de úgy, hogy lefordítottam őket jiddisre, a terület hivatalos nyelvére. Valójában több munkámban is foglalkoztam Birobidzsánnal az elmúlt 10 év során. Az első *Az ajándék Birobidzsánnak* című volt, 2009-ben,⁴ amelyben kortárs művészek adományait gyűjtöttem össze. Ezzel egy történeti gesztust akartam megismételni: 1936-ban amerikai művészek egy csoportja 200 műalkotást gyűjtött össze Birobidzsánnak, hogy ezekre alapozva megalapítsák az ottani művészeti múzeumot. A műveket 1937-ben el is szállították a Szovjetunióba, de célállomásukat, Birobidzsánt sosem érték el – a küldemény „elveszett”. Meg akartam ismételni, és ezzel mintegy be is akartam teljesíteni az ajándékozásnak ezt a történeti gesztusát.

³ *Birobidzhan: an artistic exploration of the Russian Federation's Jewish Autonomous Oblast*. Birobidzhan Regional Philharmonic, Birobidzhan, 2017. szeptember 8 – október 8., kurátor: Simon Mraz, ld. <http://www.ekaterina-shapiro-obermair.org/>

⁴ <http://yevgeniyfiks.com/section/120730-A-Gift-to-Birobidzhan-2009.html>



Yevgeniy Fiks
Boldogságkeresők, filmkocka

TH: Egy másik sorozatában (Birobidzsán térképei, 2016) is használja a jiddis nyelvet: az autonóm régió határát jiddis írás, szöveg rajzolja ki. Mit jelentenek ezek a határ-mondatok?

YF: A határvonal-szövegeket különböző nemzeti kisebbségek, etnikai csoportok nemzethez, szülőföldről kapcsolódó szólásai közmondásai alkotják. Olyan kisebbségeknek a szólásait használtam, amelyek az Orosz Föderációban élnek: van saját nyelvük, de területi autonómításuk kérdéses, valójában nincs is, ilyenek nemzetiségek például a karél, a csuvas, a mordvin, a komi (vagy zürjén), a baskír vagy az udmurt. Vannak közmondásaik, szólásaik az anyaföldről, a hazáról, a valahová tartozásról, anélkül, hogy saját területük lenne. Az Orosz Föderáció részei, oda tartoznak, ezeket a szólásokat is oroszul olvastam, majd oroszról fordítottam jiddisre. A kiállításon látható határ-mondat például azt jelenti mordvin nyelven: „Szülőföldünkön lenni olyan, mint az Édenkertben.” Az orosz itt egyfajta közvetítő nyelv, hivatkozási pont.

TH: Mit jelent a fordítás? Mi történik, amikor jiddisre fordít?

YF: A jiddis nekem személy szerint nagyon fontos, ugyanis ez a családom nyelve. Mind a négy nagyszülőmnek ez volt az anyanyelve, ezen a nyelven beszéltek egymással egész életükben. Ez az organikus, európai zsidó nyelv egyben a kelet-európai zsidók tömegeinek történelmi nyelve is, egyfajta lingua franca. Ugyanakkor egy területen kívüli nyelv: egy olyan nyelv, amelynek nincs hazája. Tehát amikor az Orosz Föderáció etnikai kisebbségeinek a nyelvéről fordítok jiddisre, az a szolidaritásom kifejezése: szolidaritás az orosz zsidók és a többi, az Orosz Föderáció, a Birodalom etnikai kisebbségi csoportjai között.

TH: Mire utal a kiállítás címe, A zsidó autonóm terület növény- és állatvilága?

YF: Ez az egyik itt bemutatott sorozatnak (2012–2016) a címe. A fényképfelvételek azokból a propaganda brosúrákból valók, amelyek itt is láthatóak: állatok, növények, rovarok. Mindegyikhez társítottam véletlenszerűen egy-egy jiddis személynevet, olyanokat, mint Kopel, Sejne, Benes stb., vagyis askenázi zsidó neveket. Amikor a zsidók erre a területre jöttek, rengeteg dologra – állatokra, növényekre, természeti képződményekre – egyszerűen nem volt szavuk, a jiddis nyelv nem tudta leírni a tájgák természeti világát, környezetét, hiszen ezzel korábban nem találkoztak Európában. Ez a jiddis nyelv magától értetődő „hiányossága”. Hogyan teszik mégis magukévá a természetet? Úgy, hogy nevet adnak neki: a zsidó személynevek révén

– bizonyos értelemben – zsidóvá teszik őket. Ezt a sorozatot korábban Párizsban, könyv formában már kiállítottam.⁵

TH: A fekete-fehér tájkép festményeken olyan feliratok szerepelnek, mint „Haza”, „Terület”, „Kozmopolita”, de az emberek teljesen hiányoznak róluk...

YF: Ezek a festmények a *Boldogságkeresők* (r.: Vladimir Korsch-Sablin, Iosif Shapiro) című szovjet filmen⁶ alapulnak. A film egy zsidó családról szól, akik Birobidzsánba jönnek az új és boldogabb élet reményében, s megpróbálnak beilleszkedni az itteni életbe. Meglehetősen ismert propaganda film, amely 1936-ban készült. A család néhány tagja munkát vállal, a mezőgazdaságban kezd el dolgozni, de vannak olyanok is, akik nem tudnak beilleszkedni. Konfliktusokkal teli helyzet. Mivel hajóval érkeznek, valószínű, hogy Észak- vagy Dél-Amerikából jöttek, s útközben, amikor azon tűnődnek, milyen lesz új életük az új helyen, elhangzik, hogy annál, mint amilyen volt, egészen biztosan csak jobb lesz.

Ezek a tájképek a földről, a területről, az emberek és a vidék, a föld viszonyáról szólnak, mint ahogy a táj és a nacionalizmus viszonyáról is. Ezek mellett fut az a 10 perces videó is,⁷ amelynek ugyancsak *A zsidó autonóm terület tájai* (2016) a címe: kivágtam a *Boldogságkeresők* tájait, csak az ember nélküli természetet tartottam meg, ezeket látjuk, miközben arról beszélök, mit jelent ez a régió, mit jelent Birobidzsán nekem.

TH: Mi az az elfojtott emlékezet, történet, amelyet Birobidzsánról feltár? Van, létezik-e szovjet zsidó kollektív emlékezet?

YF: Igen létezik, ugyanakkor tágabb értelemben nemcsak erről szól a munkám, hanem a nemzetközi, szekuláris, jiddis, szocialista kollektív emlékezetéről is. Birobidzsán nemcsak a szovjetek teremtménye volt, a nemzetközi progresszió is támogatta. Birobidzsán a 20. század egyik megoldatlan, ellentmondásokkal teli története. Ez a történet azért képes ma is hatni, mert a nép és a föld közötti kapcsolat, a nemzet mibenléte máig olyan fájdalmas kérdéseket vet fel, amelyek folyamatosan nyugtalanságban tartják a világot.

⁵ *Landscapes of the Jewish Autonomous Region*, Galerie Sator, Párizs, 2016. május 28 – július 2.

⁶ https://www.youtube.com/watch?v=Wy4ugq3fM_o, ld. még: <http://www.imdb.com/title/tt0026119/>

⁷ <https://vimeo.com/193627810>

Halálos küzdelem a múlt és a jövő között.* Kortárs művészet Kubában

Art x Cuba. Contemporary Perspectives since 1989

Ludwig Forum, Aachen

2017. szeptember 8 – 2017. február 18.

Kuba társadalma évtizedek óta a szocializmus és a kapitalista piacgazdaság közötti liminális térben küzd a túlélésért, az egyén és a gondolat szabadságáért, ami a nyolcvanas évek óta radikálisan átalakuló művészeti gyakorlatokon keresztül pontosan követhető. Az aacheni kiállítás¹ nemcsak a kortárs kubai művészet gazdagságába enged betekintést, hanem a műveken keresztül reflektál az elmúlt évtizedek politikai és társadalmi problémáira is. Miként hatott a Szovjetunió összeomlása a művészeti gyakorlatokra és stratégiákra? Milyen szerepet játszik az ország komplex kulturális öröksége a kortárs művészetben? Hogyan látják ma otthonukat a szocializmus és a kapitalizmus kettősségét megtapasztaló alkotók? Ilyen, egy kelet-európai látogató számára különös relevanciával bíró kérdések vetődnek fel a budapesti Ludwig Múzeum testvérintézményének kiállításán, amely az 1989 utáni kubai művészet eddigi legátfogóbb bemutatója Európában.

Kortárs perspektívák 1989 óta

A kurátorok, ANDREAS BEITIN² és a nagy szaktekintélynek számító Antonio ELIGIO FERNÁNDEZ (TONEL)³ olyan szempontok szerint válogatták a műveket, amelyek segítségével kritikaillag reflektálhatnak az ország társadalmi-politikai transzformációja nyomán végbement művészettörténeti folyamatokra. A kiállítás elsősorban azt boncolgatja, milyen témák maradtak relevánsak az elmúlt három évtizedben, illetve hogyan alkalmazkodtak a művészeti gyakorlatok az új szocio-kulturális kontextusokhoz. Továbbá olyan elméleti problémákat vet fel, mint a kubai és a nyugati képzőművészet viszonyának

¹ Andreas Beitin, Antonio Eligio (Tonel): *Art x Cuba. Contemporary Perspectives since 1989* [Művészet x Kuba. Kortárs perspektívák 1989 óta]. Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen, 2017 szeptember 8 – 2018. február 18. Ld. <http://ludwigforum.de/en/event/kunst-x-kuba/>

² Dr. Andreas Beitin német művészettörténész 2016 óta a Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen igazgatója, korábban a ZKM | Museum für Neue Kunst, Karlsruhe kurátora, majd 2010-től igazgatója volt.

³ Antonio Eligio Tonel kubai művész, művészettörténész, kritikus és kurátor.

*a forradalom nem virágos ösvény, hanem halálos küzdelem a múlt és a jövő között.” – idézet Fidel Castro beszédéből, amely 1961. január 3-án hangzott el a győztes forradalom második évfordulója alkalmából. Ld. <http://lanic.utexas.edu/project/castro/db/1961/19610103.html>

Jeanette Chavez: Integration II. (Integráció II.), 2011–2012, videó (05:23) © Jeanette Chavez

kérdése, illetve az angolszász elméleti apparátus alkalmazásának lehetőségei a kurrens kubai művészeti tendenciák értelmezésében.⁴ Az *Art x Cuba* kiindulópontja PETER és IRENE LUDWIG kortárs kubai művészeti gyűjteménye, amely Európában az egyik legnagyobb ilyen kollekciónak számít. A gyűjteményt 1990-ben alapozták meg, amikor az *Kuba o.k. – Aktuelle Kunst aus Kuba* című düsseldorfi kiállításnak⁵ köszönhetően a nyolcvanas évek kubai művészete először vált láthatóvá Európában, és a gyűjtő házaspár a kiállított művek kétharmadát megvásárolta. A vásárlás a kubai művészeti piac 1989 utáni átalakulási folyamatának egyik kiemelkedően fontos, korai állomása volt. Peter és Irene Ludwig intenzív érdeklődése Kuba iránt a későbbiekben is megmaradt: folyamatosan bővítették kollekciónkat, és a kortárs művészet támogatása végett 1995-ben létrehozták Havannában a Ludwig Foundation of Cuba névre keresztelt alapítványt.⁶ A jelenlegi kiállítás egyrészt aktív gyűjtőtevékenységük eredményét tárja a közönség elé, másrészt meghívott, fiatal alkotók munkáin keresztül reflektál az 1989 óta eltelt idő művészeti trendjeire.⁷

A művészet forradalma

A kiállítás a nyolcvanas évek „nagy generációjával” kezdi a kortárs kubai művészet áttekintését. A „szürke hetvenes évek” végén hosszú idő után először jelent meg egy olyan művészgeneráció, amely bátran feszegette a cenzúra – és a művészet – láthatatlan kereteit.⁸ Tonel megállapítása szerint a mozgalom következménye, nem pedig

⁴ “In Aachen, Cuban Art Comes Full Circle.” In: *Cuban Art News*, 2017. október 3. Ld. <http://www.cubanartnews.org/news/in-aachen-cuban-art-comes-full-circle/6385>

⁵ Jürgen Harten, Antonio Eligio Tonel: *Kuba o.k. Aktuelle Kunst aus Kuba. [Kuba o.k. – Kortárs művészet Kubában]*. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1990

⁶ A Ludwig Foundation of Cuba egy független alapítvány, amelyet jelenleg a 2000-ben alapított American Friends of the Ludwig Foundation of Cuba (AFLC) kezel. Ld. <http://aflc.org/>

⁷ Az *Art x Cuba* mellett 2017-ben egy másik összegző tárlatra is sor került az Egyesült Államok két jelentős intézményében. A még szélesebb időintervallumot felölelő *Adiós Utopia: Dreams and Deceptions in Cuban Art Since 1950*, amely a MoMA 1944-es *Modern Cuban Painters* című kiállítása óta a legnagyobb kubai művészeti tárlat Amerikában a Houstoni Museum of Fine Arts-ban (2017. március 5 – 2017. május 21) és a minneapolis-i Walker Art Center-ben (2017. november 11 – 2018. március 18.) kerül bemutatásra.

⁸ A korszak művészetéről lásd: Antonio Eligio Tonel: “A Tree From Many Shores. Cuban Art in Movement”. In: *Art Journal*. 57.4 (1998) 62–74., Rachel Weiss: *To and from Utopia in the New Cuban Art*. University of Minnesota Press, 2011

ellenpólusa volt Kuba kultúrpolitikájának,⁹ ezért fontos megérteni az előzményeit. Miután a hidegháború és a disznó-öbölbeli invázió belekényszerítette Castrót a Moszkvával kötött szövetségbe, a hatvanas években elkezdődött a szovjet-típusú szocialista rezsim kiépítése. Castro 1961-ben, az értelmiséget és a művészeket célzó programjában egyértelműen megfogalmazta és az alkotmányban is lefektette a rendszer irányelvét: „A forradalmon belül mindent lehet, azon kívül semmit!”¹⁰

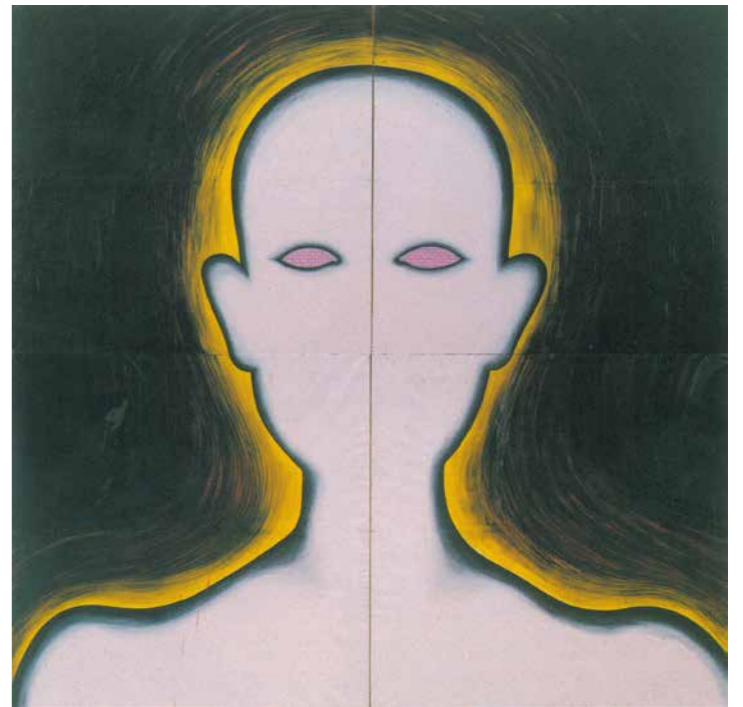
Bár a művészeti oktatás sokkal szélesebb körben elérhetővé vált, mint korábban, a gondolat szabadságának megcsönkítése az értelmiség elvándorlását és speciális művészeti stratégiák kialakulását, öncenzúrát, izolációt eredményezett. Miután Castro orosz támogatással stabilizálta hatalmát, a hetvenes években a rendszer konszolidációja következett, aminek klausztrófób művészeti klímáját a propagandaművészet dominanciája jellemezte. Mindeközben, a Szovjetunió gyengülésével párhuzamosan az 1980-as évekre kitermelődött egy olyan művészgeneráció, amely – bár szoros kölcsönhatásban állt az állami művészeti intézményrendszerrel – szembeállt a cenzúrával és kritikusan reagált az aktuális politikai helyzetre.

Az „új művészet” („arte nuevo”) térnyerésében két tényező játszott kulcsszerepet: a havannai művészeti egyetem oktatóinak szellemisége és egy ma már forradalminak számító kiállítás. A művészeti egyetem, az Instituto Superior de Arte (ISA) vizuális művészeti karát 1976-ban alapították, és mint állami intézmény, a szovjet esztétikai elveket követelte meg.¹¹ A művészet autonómiáját és a kifejezés szabadságát hirdető oktatók és diákok közül azonban kikerültek olyan alkotók, akik szembeálltak a kiüresedett szocialista esztétikával és sokkal inkább az aktuális külföldi trendekkel rezonáltak. Az azóta művészettörténeti referenciaponttá vált fordulatot az 1981-es *Volumen Uno* című kiállítás fémjelzi, amelyet a progresszív gondolkodású művészek szerveztek. A provokatív tárlaton olyan trendek jelentek meg, mint a konceptuális művészet, a pop art, az arte povera, a minimalizmus vagy a performansz-művészet, de – a szabadság jegyében – jelen voltak a tradicionálisabb műfajok is, illetve a helyi és afrikai népművészet hagyományaiban gyökerező „afro-kubai” törekvések. A Ludwig Forum kiállításán szerepelnek olyan művészek munkái, akik a *Volumen Uno* alkalmával kiállítottak – például JOSÉ BEDIA és FLAVIO GARCIA DÍA –, de számos alkotás példázza a mozgalom hatására felszabaduló kritikus hangokat és a nyolcvanas évek általános eklekticizmusát is. Az ide sorolható, 1989 körül született munkákon feltűnő a szovjet vizuális hagyományok eszköztárának használata. GLEXIS NOVOA 1990-ben készült, tribünre emlékeztető installációja az orosz monumentalizmus hatását mutatja, és művészkollégáit ábrázoló portrékkal, valamint cirill betűkre hasonlító tipográfiával ábrázol egy képzeletbeli nemzeti kánont. EDUARDO PONJUÁN és RENÉ FRANCISCO, *Utopia* [Utópia] című műve (1991) szintén explicit módon alkalmazza a szovjet esztétikát, és heroikus plakátábrázolásokat helyez az „utópia” szó fal méretű, orosz felirata elé. Több festményen megjelennek a szocialista propagandára, a kubai forradalomra és Castro személyi kultuszára való képi vagy textuális utalások, mint TANYA ANGULO, JUAN P. BALLESTER és JOSÉ TOIRAC triptichonján (*Triptico*, 1991), vagy CARLOS RODRÍGUEZ CÁRDENAS *Patria o Muerte* című képein (1989), amelyek a forradalom híres szlogenjét idézik fel: „Haza vagy halál!”.

⁹ Tonel, op. cit.

¹⁰ Részlet Fidel Castro beszédéből, amely 1961. június 3-án hangzott el. Forrás: “Palabras a los Intelectuales” [„Néhány szó az értelmiséghez”] röpirat, Nemzeti Kulturális Tanács Havanna, 1961. p. 32., Ld. <http://lanic.utexas.edu/project/castro/db/1961/19610630.html>

¹¹ Az ISA mára a kortárs művészek egyik legfontosabb kanonizációs intézménye lett, az 1984-ben alapított Havanna Biennálé mellett. Ld. “Talking with Tonel, Part 2. Reflections on the Cuban Art Scene.” In: *Cuban Art News*, 2014. március 11, <http://www.cubanartnews.org/news/talking-with-tonel-part-2-reflections-on-the-cuban-art-scene>



Carlos Rodríguez Cárdenas

Patria o Muerte, 1989, olaj, vászon és fa, kétrészes, darabonként 400 × 400 cm, Ludwig Forum für Internationale Kunst, Sammlung Ludwig © Fotó: Anne Gold



A kubai forradalom elfeledett remekműve

Érdemes ezen a ponton kitérni az Instituto Superior de Arte történeire az egyik kiállított mű segítségével, és ráközelíteni a kubai művészet történetének egy esszenciális momentumára, amely a nyolcvanas évek progresszív irányzatainak fontos előzményeként is értelmezhető. FELIPE DULZAIDES *Next Time it Rains* című munkája az *Utopía Posible* sorozatból (1999–2017)¹² egészen 1961-be, az ISA megalapításához vezet vissza, ami a forradalom egyik legnagyobb szabású építkezésének

¹² <http://felipedulzaides.com/project1.html>

indult, de ma többnyire elhagyatottan áll.¹³ Dulzaides, aki maga is az egyetem diákja volt, az épületek történetét dolgozza fel projektjében az építészekkel készített videóinterjúkkal, archív fotókkal, vázlatokkal, versekkel, valamint dokumentálja a komplexum jelenlegi állapotát. A művész intervencióját megőrkítő videó Dulzaides kitisztítja az egykori balettiskola csatornáit és friss vízzel életre kelti a romokat – a maga módján folytatva a félbehagyott konstrukciót.

Az összművészeti egyetem ötlete a történet szerint akkor fogant, amikor 1961 januárjában Castro és Che Guevara Havanna egykori (addigra elnéptelenedett) elit negyedében golfozás közben elhatározta, hogy létrehoznak egy olyan intézményt, amely szélesebb körben elérhetővé teszi a művészeti oktatást, és egy helyen összpontosítja az öt vezető művészeti ágat (balett, modern táncok, vizuális művészetek, zene és színművészet). Az öt épületből álló reprezentatív épületkomplexum megtervezésével egy kubai és két olasz építész bízta meg, akik teljes szabadságot élvezve álmodhatták meg a szocialista utópia összművészeti iskoláját. A tájba illeszkedő, helyi anyagokat használó, organikus épületegyüttes jellegzetes kupolái és kanyargós folyosói a Gaudi által is használt katalán boltozati típus alapján készültek, ami jobban illeszkedett a hispán és latin-amerikai építészeti tradíciókba, mint a nemzetközi modernizmus szögletes formái.

Azonban, mint minden megvalósulni látszó utópia, az egyetem története is hamar megtorpant. A pénzforrások egyre apadtak, és amikor 1965-ben az ötből három épület nagyjából elkészült, Castro befejezettnek nyilvánította az építkezést. A művészeti oktatás felendítése helyett ekkorra a termelés és a külpolitika vált prioritássá, és az építészek túlságosan szabad és individualista szellemisége egyébként sem fért már bele a pragmatikus szocialista ideológiába. Ezt követően néhány épületben időszakosan még folyt oktatás, de az iskola többnyire elhanyagoltan állt és a helyi fiatalok játszótérévé vált – amint azt Dulzaides videója megőrkíti. A nyolcvanas évek fiatal művészei az intézmény diákjaiként ismerték az

13 Lásd: John Loomis: *Revolution of Forms, Cuba's Forgotten Art Schools*. Princeton Architectural Press, 1999; Gili Merin: "The National Art Schools of Cuba. Ricardo Porro, Vittorio Garatti, Roberto Gottardi." In: *Archdaily.com*, 2013. szeptember 12. Ld. <https://www.archdaily.com/427268/ad-classics-the-national-art-schools-of-cuba-ricardo-porro-vittorio-garatti-robert-gattardi>

épületmaradványokat, amelyek nem csak a forradalmi utópia belső ellentmondásait reprezentálták, hanem történeti és esztétikai szempontból inspirációs forrásként szolgálhattak számukra.

Irány-meghatározási kísérletek 1989 után

A kiállítás alcíme arra utal, hogy az 1989-es év Kuba művészettörténetében is választóvonalat jelez. Bár ott nem történt rendszerváltás, a Szovjetunió összeomlása mégis radikális átalakulási folyamatot generált, aminek messzemenő következményei a művészetben is érzékelhetők. 1989 után az ország legfontosabb szövetségését és jelentős pénzügyi forrásait elveszítve piacainak részleges megnyitására kényszerült, ami méginkább kiélezte a gazdasági és társadalmi problémákat. A művészeti élet katalizátorainak számító oktatók és művészek nagy része emigrált, így a kulturális szférában vákuum keletkezett. Ugyanakkor, a művészeti piac nyitottabbá válása korábban ismeretlen problémákkal járt a kubai művészet integrációját illetően. A turista-mentalitású műgyűjtők megjelenése miatt erősödött az opportunizmus és a minőségbeli hígulás, illetve elindult a művészet „glokalizációja,” azaz olyan hibrid munkák jelentek meg a piacon, amelyek a nyolcvanas évek kritikus tradícióját leegyszerűsített, gyakran sztereotípiákra építő, „jellegzetesen helyi” elemekkel vegyítették az eladhatóság érdekében. RACHEL WEISS, a kubai művészettörténet egyik jeles szakértője szerint a kilencvenes évek művészeti gyakorlatait az illúzióvesztéssel való együttélés kísérleteiként lehet felfogni, amit a szocializmus víziójának összeomlását követő ideológiai válság, a tömeges elvándorlás és a nehéz gazdasági körülmények kombinációja okozott.¹⁴ A kiállított alkotások alapján a melankólia és a nosztalgia valóban jellemző erre az időszakra, emellett viszont határozottan jelen van a humor, a giccs és a tabuk döntögetésének igénye is. Számos egyéni pálya és perspektíva tükrözi, hogy a művészet társadalmi elkötelezettsége és politikához való kritikusi viszonya – bár más formában, mint a nyolcvanas években, amikor egy pillanatra minden lehetségesnek tűnt – jellemzően megmaradt. A kilencvenes évek elején a helyi művészeti élet meghatározó alakjaivá a jelenlegi kiállításon is szereplő Eduardo Ponjuan, René Francisco, valamint José Toirac és Lazaro Saaveda vált. Aktuális szociális problémákkal foglalkozó oktatói és művészeti

14 Rachel Weiss: Op cit.



Kiállítási enteriőr, az előtérben Kcho, *Sin título* (Cím nélkül) című művével (1994), Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen, Sammlung Ludwig

tevékenységük sok fiatal alkotót inspirált – ebben az időben indult például az ismert művészcsoporthoz, a LOS CARPINTEROS pályafutása. Az *Art x Cuba* kurátorai olyan tematikai párhuzamokat kerestek, amelyek segítségével dialógust alakíthatnak ki az idősebb generáció és a fiatal alkotók munkái között. A kilencvenes-kétezres évek művészeti praxisaiban elsősre a külföldi trendek erősödő hatása és a médiumok sokszínűsége tűnik fel a festmények és szobrok korábbi dominanciájához képest, amelyek egy zártabb kulturális klíma problémáit tükrözték. Jellemzővé válik a kapitalizmus különböző aspektusainak kritikája – a leglátványosabb módon YOAN CAPOTE (*Fucking Money*, 2015) és JESÚS HDEZ-Güero (*Cambio de Bola* [Szerepváltozás], 2015) művein. Ezen kívül feltűnő a politikai-társadalmi problémák széles spektrumának sokszempontú, árnyalt megközelítése, mint DIANA FONSECA QUIÑONES *Pasatiempo* [Időtöltés] (2004) című videója, ahol vágyainak szimbólumait (otthon, utazás) belehímzi a tenyerébe, vagy Glenda León az egymást átfedő szocializmus és kapitalizmus problémáira reflektáló munkáin.

Az egyik makacsul visszatérő toposz az elvándorlás, illetve az emigrációban élő művészek identifikációs kísérletei – a legkülönfélébb formákban. Például, MARTA MARÍA PÉREZ BRAVO saját vallási-kulturális örökségét kutató, intim fotográfiái (*Recuerdo de nuestro bebé* [A babánk emléke], 1987/88), JEANETTE CHAVEZ *Integration II*. [Integráció II.] című videója (2011-2012), amelyen a német himnusz éneklő és YAIMA CARRAZANA a holland társadalomba való beilleszkedés nehézségeit tematizáló absztrakt festményei teljesen eltérő, egyéni perspektívákat képviselnek a kortárs művészetben. A migráció témája gyakran összefonódik a tenger motívumával, amely a kubai művészetben komplex szemantikai tartalommal bír: nem csak a határtalan szabadságra, hanem az elszigeteltségre, az utazás, elvándorlás fizikai akadályára és az otthontalanság magányára is utal. A kiállítás egyik emblamatikus darabja KCHO (ALEXIS LEIVA MACHADO) intallációja egyszerű, de erőteljes manifesztációja ennek. A diaszpóra egyik jelentős képviselője, SANDRA RAMOS magánmitológiájában, ahol személyes emlékein keresztül reflektál az elvándorlással együttjáró negatív tapasztalataira, szintén fontos szerepet játszik a migráció és a tenger kapcsolata (*El batiscafo* [Mélytengeri búvárhajó], 1994).

A nyolcvanas évekhez képest sok akkoriban született alkotó munkásságában előtérbe kerülnek az építészet és a városi kultúra kontextusába helyezett témák, és láthatóbbá válnak a különböző szubkultúrák – különösen Javier Castro videóin, ALEJANDRO CAMPINS festményein és LEANDRO Feal fotóin. A szegénység, lepusztult városrészek, droghasználat, a Castro-rendszer megbélyegezettjei (többek között az LMBT csoportok) sok dokumentarista fotó- és videóprojekt témája, illetve, mint SUSANA PILAR DELAHANTE MATIENZO nagyméretű fotográfiáin, a prostitúció és a nőkkel szembeni erőszak is több művön előkerül. A fiatal alkotók munkái rávilágítanak arra, hogy a művészet társadalmi beágyazottságára való reflexió egyre tudatosabbá válik a nyolcvanas évek vége óta megjelenő praxisokban.

Egy rendkívüli intenzitással zajló társadalmi és politikai átalakulási folyamatban az *Art x Cuba* olyan fogalmak keretében tekinti át a kortárs művészet tendenciáit, mint „utópia”, „forradalom” és „szabadság”, amelyek jelentéstartalma folyamatosan változott az elmúlt három évtizedben. A kiállításon szereplő majd' száz alkotó munkásságában valahol a felszín alatt mindig ott lappangnak a politika és a magánélet közötti határvonalak kutatásának, és az otthonhoz fűződő viszony újraértelmezésének kísérletei a múlt és egy áhított jövő fényében. A tárlatot hirdető grafika, ADRIÁN FERNÁNDEZ MILANÉS űrhajósa (*Cosmonaut »In Search of Orientation«*, 2015) mindennek szemléletes metaforájaként is felfogható. Bár a kiállítás csupán pillanatkép egy távoli, egyszerre ismerős és ismeretlen kultúra múltjáról és jelenéről, Kuba művészeti trendjeinek történeti dimenzióin keresztül fény derül olyan szakmai és lélektani aspektusokra, amelyek átgondolása kelet-európai kontextusban is időszerű.

TÓTH EDIT

Hitchcock Szédülése és Kepes György fényművészete a háború utáni nagyvárosban

Második rész

A foto-gráfiától a mito-gráfiáig

A *KLM fényfal* által felidézett, egyre inkább mediatizált és közvetve érzékelhető városi tér arra utal, hogy a háború utáni nagyváros összetettebb figyelmet igényelt azokon a CIAM-hoz kapcsolódó konferenciákon is terjesztett funkcionalista urbanisztikánál, melyek közül néhányon KEPES is részt vett.¹

Kepes a reklámok várostervezésbe való bevonását javasolta egy interaktív környezet létrehozásával, mely egyúttal bizonyos mértékig dekonstruálta és át is alakította volna őket. A *KLM fényfal* e várostervezési vitákra adott válasznak is tekinthető. A mű monumentálitása, absztrakt alakzatai, valamint a kereskedelmi és szépművészeti terv, a falfestészeti hagyomány és a reklámtervezés között elfoglalt bizonytalan helye mindenképpen bonyolította a jelentését. A háború előtti időszakban a Bauhaus, mint design intézet, hasonlóan szorgalmazta a határok elmosását az elit és kereskedelmi művészetek között. De lehetséges volt-e ilyenfajta szintézis, amely ugyanakkor kísérletet tett a képkultúra valamiféle új irányba terelésére is, a fogyasztói forradalom és a jelek túlbuzjánzásának korában? Az új nagyvállalati világhoz alkalmazkodva, az 1930-as évekbeli világválság korabeli publikumot célzó falfestményei helyett, amelyekre a neve (*mural*) utalt, noha a lemez valójában nem volt a fal része, a *KLM fényfal* elektromos kijelzőrendszere a korabeli óriásreklámok léptékének felelt meg. A világ egyik legnagyobb, a Trans World Airways útjait hirdető reklámját (30,48 m x 22,86 m) 1955-ben állították fel a közeli Times Square-en. A világ nagyvárosai felett elhadó repülőgép egy filmvásznat utánzó képernyőn újfajta látványosságot árult.² A *KLM fényfal* hasonlóan kinetikus és filmszerű formája ezzel ellentétben a nehezebben befogadható „mozgás látásban” elvét és a tudatos testi

1 Lásd az első rész 6. jegyzetét.

2 Lásd Meyer Berger: 40-foot Airliner in Neon Lights Will 'Tour' World in Times Square Spectacular. *New York Times*, August 29, 1955.



Kepes György, 1967
© Fotó: Ivan Massar

érzékelést népszerűsítette. Mindamelllett a fényfal több szempontból is elnyerhette a KLM társaság tetszését. Kepes műve az állandó navigáció szükségességét és egy nomád életmódot szorgalmazott, mint a szabadság és felfedezés velejáróját. A fényfal egy többfajta úti célnak is megfeleltethető, általános városálózatot idézett (noha New York sematikus képét is felidézeti a nézőben). Fényhálózata a KLM saját globális „hálózatépítését” is megragadta. Szokatlan éjszakai látképe pedig vonzó lehetett az óceános keresztüli éjszakai utazást szorgalmazó vállalatnak. A KLM társaság által nyomtatott brosúra a művet valóban egy megnyugtató metafizikus szemszögből értelmezte az univerzum csillagos egéhez hasonlítható technológiai ideálként.³ A látványosságként megélt metafizikai magasztosság helyett azonban Kepes a város mozgását és fényeit, mint fizikai tevékenységet megragadó gyakorlatot részesítette előnyben. Korábbi „akció fotográfiájára” és MOHOLY-NAGY kinetikus *Fénykellékére* (1929-1930) akart építeni, amely a fényeket az emberi testtel és architektúrával kölcsönhatásban lévő anyagként kezelte.⁴ A kézben megfogható fényképtől és a testhez méretezett konstrukciótól eltávolodó hatalmas „képernyőszerű” lemez azonban szükségszerűen megváltoztatta a nézőnek a műhöz való viszonyát, távolságot, nem közelséget követelve. Ezenkívül az „akció fotográfiához” képest más változás is megfigyelhető a fényfalon. A korábbi tobzódó fénynyomok artikuláltabb formákká alakultak, a kézírással, kalligráfiával, gesztusokkal és jelekkel közelebbi asszociációkat idézve fel, noha továbbra is olvashatatlanok maradtak. Ez a fejlemény arra utal, hogy az emberi és a technikai jelenségek, a megjelenés és az ismeret, a valóság és az ábrázolás, a jelentés és az információ közötti kapcsolat egyre fontosabb kérdéssé vált az 1950-es évekbeli nagyvárosban. Ez a fajta aggodalom HITCHCOCK *Szédülésében* is fellelhető, például abban, hogy Ferguson nyomozó nem képes értelmezni rémálmának „jeleit” és a portréfestményt, amely az általa követett Madeleine-t látszólag megbabonázta. Ferguson rémálma a látszatokra és misztikára való hagyatkozásával magyarázható, amelyek kulcs-elemei a vágyakra épülő reklámoknak is. Hitchcock következő filmjének, az

³ What the KLM mural suggests.... In KLM reklám brosúra. Kepes Papers. AAA. Reel 5318, II. Nyomatott Anyagok. 1825-1989.

⁴ Moholy-Nagy *Fénykellékéről* lásd Edit Tóth: Capturing Modernity: Jazz, Film, and Moholy-Nagy's *Light Prop for an Electric Stage. Modernism/modernity*, 22. no. 1. January, 2015. 23-55.

Észak-északnyugatnak (1959) a címe ugyancsak mindvégig magyarázat nélkül marad a történetben, míg a film maga rejtélyes, félreértelmezett és összekeveredett jelekkel van tele. A főszereplő, Roger Thornhill reklámzakember, maga is „félreértelmezett”, hiszen üldözői összetévesztik valaki mással. Állítása szerint R. O. T. monogramjában az O semmit sem jelent, noha a *rot* – németül vörös –, egy rejtett hitchcocki utalás az 1950-es évek Amerikájának „vöröstől” való félelemére, angolul pedig a *to rot* ige a rothadásra, a korrupcióra, és az értelmetlenségre utal. Továbbá, a szintén Bass által tervezett főcímsorban egy akut szögből felvett síkháló látható (Kepes ugyanilyen szögből fényképezte le fényfalát az *Art in America*-nak), amely az irányt kijelölő címet tartalmazza. Ez az „irányultságot” adó keret azonban alig észrevehetően eltűnik és átváltozik a Mies van der Rohe Seagram felhőkarcolójának üvegfalán tükröződő jelekké és az utcai közlekedés zűrzavarává. A cím így a technológiai kultúra megfoghatatlan hieroglifájává válik, számtalan kapcsolatot idézve fel, a hidegháborús összeesküvéstől a reklám világáig, amely utóbbiba a főszereplő tartozik. A *KLM fényfal* áttételezett „fotográfiája” is a jelek nehezen megragadhatóságát és túltejtettségét idézi. A gyökereket vesztett városi jelek és jelentések problémája olyan mértékben foglalkoztatta Kepes, hogy visszatért a festészethez, ami lehetővé tette a festék anyagiségében rejlő kifejezőmódot. A *Légi látkép éjszaka* (1959) a fényfalhoz kapcsolódó munkaként jelent meg a *Graphis* folyóiratban.⁵ A városi fények hálózatára emlékeztető archaikus „graffitiszerű” jelek felhalmozott szövedékével Kepes a neonfényeket és a modern technológiát archetipikus jelekké, az anyagatlan fényhatásokat anyagi nyomokká, gesztusokká, a technológiai fenségességet pedig emberi jelenléttel megtöltött rétegződött régészeti térére alakította át. Noha a gesztusok az absztrakt expresszionizmust idézik, ahogyan a fényfalon is, ezek nem a művész pszichéjének mélyéről törtek a felszínre, hanem a város fénylerakódásaiból lettek kibányászva. Mindazonáltal nehéz eldönteni, hogy a város fölött kísértetiesen lebegő és elfeledett jelentést sugalló árnyak és hieroglifáik a jövőből való történelmi visszatekintést idéznek-e kivilágított romokra, vagy a jelenbe nyújtanak valamiféle ösztönös beelátást. Tény, hogy ezek a gesztusok a reklámjeleket alakítják át a városban rejlő expresszív lehetőségekké. A technológiai városnak anyagi alapú

⁵ György Kepes: Mobile Light Mural. *Graphis*, 17. May, 1961. 234-237.

mitológiai dimenziót adnak (Kepes még homokot is kevert a festékhez), egy „kiásott” emberi tevékenység nyomait, amelynek pontos jelentése elhalványult. Ezt az elektronikus médium, annak hatalmas léptéke és anyagatlan fényhatásai nem tudták teljes mértékben visszaadni. A *KLM fényfalban* az idő, a tér és a jelentés, noha majdnem megfogható, állandóan elillan és szétszóródik, hasonlóan az üvegfelhőkarcolón feltűnő tükröződésekhez Bass főcímsorában. Kinetikus fényei a mű jelenidejűségét és tűnékeny városi környezetébe való tartozását hangsúlyozzák.

Kepes azon törekvése, hogy valamiféle archetipikus tevékenységet hozzon felszínre a városból, amely felváltaná (vagy inkább megelőzné) a reklámok és a pop-pszichológia haszonelvű nyelvét, visszhangra talált a modern technológiai társadalom „meggyöngült szimbólumteremtő képességét és képzelőerejét” kifogásoló értelmiségi körökben.⁶ A krízishelyzet megállapítása általában együttjár az eredetekhez való visszatéréssel és az újrainduláshoz szükséges új lehetőségek keresésével. A *Daedalus* folyóirat Kepes által szerkesztett „A vizuális művészetek napjainkban” című különszámában (1960) SIGFRIED GIEDION felhívta a figyelmet a szimbólumalkotás történelem előtti eredetére, mint a kortárs művészek számára szolgáló inspirációra.⁷ Hasonlóképpen, ANDRÉ LEROI-GOURHAN francia régész az írás genealógiáját a prehisztórikus absztrakt szimbólumalkotáshoz követte vissza, addig az időig, amikor még a művészet a gesztikulációval és a nyelvvel, és így a széles értelemben vett írással áll szoros kapcsolatban. Leroi-Gourhan szerint ezen őskori, többirányú „mito-gráfia”, amely testi gesztusokat formált át grafikai jelekké, a világrendbe sűrített asszociatív konstellációk gazdag rendszerét fejezte ki.⁸ A régész a kínai kalligráfiát emelte ki, mint az egyetlen írást, amely egy többdimenziós grafikai jelrendszert őrzött meg a „kifejezhetetlen dimenzióját” is magában foglalva.⁹ Leroi-Gourhan és Kepes, másokkal egyetemben, még remélték, hogy e két kifejezőmód egyesült eredetéhez való visszatéréssel lerázhatják a haszonelvű társadalom bilincseit. Visszatérhetnek ahhoz a ponthoz, amikor a jelentésfeláró tapasztalat és a mindennapi nyelv még egybeesett, hogy a technika világában ösztönözzék az érzékekre ható többretegű jelentéseket és egy új többdimenziós írást. A *KLM fényfal* sokféle

⁶ André Leroi-Gourhan: *Gesture and Speech* (1964). Ford. Anna Bostock Berger. Cambridge, Mass., MIT Press, 1993. 213.

⁷ Sigfried Giedion: The Roots of Symbolic Expression. *Daedalus*, 89. no. 1. The Visual Arts Today. Winter, 1960. 24-25.

⁸ Leroi-Gourhan: *Gesture and Speech*. 200.

⁹ U.o. 200.

A Nyugat-Északnyugat bemutatója, 1959



alakú, színű, méretű és perspektívájú jelei azonban folytonosan elodázzák a jelentés megformálódását és a szemlélőt végül nem vezetik a tárgyak, az ábrázolások és a jelszavak világába.¹⁰

A városból a *KLM fényfalba* összesűrített imponderabilis technológiai jelek nem tudták teljes mértékben betölteni a jelentéssel megtöltött szimbólumok feladatát. Ehhez az emberi test és a jelentéssel bíró világ nagyobb mértékben kellett, hogy jelen legyen, mint ahogyan például a *Szédülés* városi tere a női test formáit idézi fel, ellentétezőva a Bass által megjelenített technológizált szemet és teret. Meglepő, hogy a fényfalnak volt egy elég nagy méretű, figurális elemeket is tartalmazó kevésbé reprodukált része. A kollázszerű darabokból álló és a Holdra emlékeztető központi kerek forma valamiféle kozmikus szimbolizmust próbált felidézni, az érzéki jeleket kiegyensúlyozó konceptuális elemként. Talán valamilyen „primitív” spirituálisra utalt, vagy a közbeszéd tárgyát képező közeli tárgyat utatárasra. A Hold-szerű alakzat a város mesterséges fényenergiái és a sejtszövetekre vagy *A világ új tájképe a művészetben és a tudományban* című könyvben gyakran feltűnő, kiszáradt földek légifelvételre emlékeztető alakzatok között lebegett. A mű jobb szélén ugyanakkor egy kereszt alakú „emberszerű figura” bukkant elő az absztrakt kompozícióból. Ilyen módon a mű a mikrokozmosz és makrokozmosz tér, fenomenológia és kozmológia, város és természet vagy emberi organizmus összefüggéseire, valamint az azokat megalapozó energia és sejtszövetekre utal. A test és a világ organikus összefonódása (*chiasmusa*) azonban a technológiai léptékvesztés és a többféle absztrakció és logika összezavarása miatt nem jött létre a „mozgásban lévő látáson” keresztül. Amíg a „városkép” a komplexen keresztetűző terekben és térképszerű fénymintákon jelenik meg, a táj és az emberi organizmus pedig sejtszerű mintákon, a Hold és az „emberi lény” szimbólumai visszaállítják az alak-háttér kapcsolatot és ábrázolási teret. A világ megtapasztalása így különböző, noha egymáson keresztülhaladó logikákra bomlik, amelyek eltérő látásmódokat és értelmezéseket kívánnak meg. Kepes a kaotikus érzéki tapasztalatot, az epizstemológiai logikát és az egzisztenciális szimbolizmust egymás mellé helyező tördelt struktúrával próbálja a világot értelmezni, „a világot, amely közvetlenül már nem érzékelhető” az ekkor kifejlődő iparon túli kapitalizmusban, csak a látványosság „különböző specializált közvetítésein [mediatizációin] keresztül”, ahogyan GUY DEBORD mondaná.¹¹

Ebben a technológiai assemblage-ban az emberi test helye bizonytalan marad. A mű jobb szélén egy primitív emberszerű figura keresztalakú alakzata emelkedik ki a mikro- és makrokozmosz mezőből: feje egy örvényből áll, és felemelt kézzel lép előre. Érdekes egybeesésként, X alakja MERLEAU-PONTY *chiasmus* jelére emlékeztet, vagyis a test és a világ összefonódására *A látható és a láthatatlan* című posztumusz művéből (1959). Kepes fényfalán azonban nem a világ szövetébe ágyazott, egyidejűleg érzékelhető és érzékelő lények összefonódásának metaforája tör a felszínre. Az emberi test egy felnagyított elektromos szikrává vagy folyékony kristályalakzattá alakult, egy még absztraktabb jelenséggé, mint a Lissajous alakká átváltozó emberi szemszög a *Szédülésben*. Bass főcímsorának örvénylő szívárványhártyája a fényfalon egy olyan fejjé vált, amely magába foglalja nemcsak a várost, de az egész csillagrendszert is. A légi közkedés és az úrutazás, és a technológizált képmegjelenítés korában született „primitív” (ember) maga is a tériszonyt testesíti meg, mivel mind mikro- és makrokozmosz, és a szétetés folyamatában van. Talán inkább az 1950-es évek tudományos-fantasztikus regényeinek és

¹⁰ *A Látás Nyelvének* nyelvi jelekkel való összevetéséről lásd Michael Golec: A Natural History of a Disembodied Eye: The Structure of György Kepes's Language of Vision. *Design Issues*, 18. no. 2. Spring, 2002. 3-16. A *KLM Fényfal* Golec tételét megcáfolja.

¹¹ Guy Debord: *The Society of the Spectacle* (1967). Tans. Donald Nicholson-Smith. New York, Zone Books, 1995. 17.

filmjeinek többdimenzós világába tartozik, mint az MTI laboratóriumiába. Vagy talán éppen esik, nem az égből, mint Picasso korabeli, az UNESCO székházába tervezett *Ikarusz esése* (1958) című művén, ami katasztrófális lett volna egy légitársaság irodájában, hanem a saját tériszonya által létrehozott vizuális örvénybe, ahogyan Ferguson is esik a fim plakátján. Nehéz megmondani. A filmben az „esés” a logikusan gondolkodó detektívnek a titokzatos női alakokba való „beleesésére” (belekavarodására) is utal, akiknek titokzatosága megbabonázza. Az 1950-es évek fogyasztói társadalmának képvilága valóban a tartós szimbólumok csillagának lehullását és kiüresedését eredményezte, valamint az addig biztos jelek jelentésének kiüresedését. A reklámok prózai neonmédiumba ültetett fényfal jelei az olcsó utánzattá és tudományos fantáziává válás állandó veszélyének voltak kitéve. Lehet, hogy Kepes később azért hagyta ki a figurális elemeket a művészeti kiadványokhoz készült reprodukcióiból, mert rájött, hogy a közösségi szimbólumok ideje lejárt.

A képvilág szédülete: törölt jelek és szubjektívítások
Kepes projektjét Debord-nak a látványosság társadalmának jellemzésével lehet összevetni, ahol a létezés (és tudás) a birtoklással és megjelenéssel egyenlő, mivel az emberek eltávolodtak a saját életük létrehozásától.¹² Fogyasztói társadalmunkban a képek jelekként saját valóságukra tesznek szert.¹³ Ezt a gondolatot JEAN BAUDRILLARD is továbbfejlesztette a szimulákrum fogalmával.¹⁴ Hogyan sajátíthatja ki újra a vizuális művészet a közteret ebben az önmagát-reprodukáló, előre kódolt és homogén képvilágban? A *Szédülés*ben a női identitások és képek rétegződése (Carlotta, Madeleine és Judy) és összeszövődése idézi megaszimulákrumot. Ugyanakkor Hitchcock a nézőt rávezeti annak a felismerésére, hogy Ferguson nem tud úrrá lenni a tériszonyán a saját ügyei fenomenológiai és episztemológiai jellegének összekeveredése miatt, mivel a korábban Madeleine-t megszemélyesítő Judyban továbbra is a kísértő Madelainet látja. Ferguson képtelen a kapcsolatuk megváltozott kontextusát felismerni és értelmezni. Ezzel ellentétben, a *KLM fényfal*on a különböző logikák („logos”, mint a jelenségek értelmezése) – az eltérő perspektívák, a térkép logika, a felölelő kinetikus fények spontaneitása, az ember elektromos szikrává és az írás képpé alakulása – valamint az imponderábilis jelek felnagyítják a jelentés problémáját és a jel krízisét a modern városi környezetben. A fényfal végtelenségig változtatható tere és fénymintái és a szubjektívítás kiiktatása képtelen hatékony alternatívát ajánlani. Kepesnek a mikrobiológiából és a kibernetika tudományából kölcsönzött „mintalátás” fogalmát azonban, amely REINHOLD MARTIN szerint a szubjektumot egyszerűen csak „megszervezett, informatikai mintaként” tételezi fel, valószínűleg nem kellene teljes egészében elvetni.¹⁵ Talán amikor a „mintalátás” olyan kontextusban van alkalmazva, ahol nem szükséges, mint például a fogyasztói képek környezetében, egy további logikai összezavarással való szembesülés feltárja a képek konstruált voltát a néző számára. Mint egy elektromágneses interferenciamérő, a fényfal absztrahálta és felerősítette a fogyasztói reklámokat a láthatóságuk határáig, ahol már egyediségükben nem voltak kivehetők, csak mint változó minták. Úgy is mondhatnánk, hogy a fényfal széles „filmvászna” egy rövidzárlatos vagy megsérült „filmet” mutatott, amelyben a reklámjelek kísérteties lenyomatai a késői kapitalizmus retinális utóképeként jelentek meg.¹⁶ Az utókép, vagyis egy vizuális mintának vagy

- ↑ U.o.16.
- ↑ U.o.13.
- ↑ Jean Baudrillard: *Simulacra and Simulations*. In *Jean Baudrillard: Selected Writings*. Mark Poster szerk. Standord, Standford University Press, 1988, eredetileg Paris, Editions Galilee, 1981.
- ↑ Martin: *The Organizational Complex*. 10.
- ↑ Kepes megjegyezte, hogy a fényfal kinetikus programját Viking Eggeling és Hans Richter absztrakt filmjeinek ritmikája és a látásfolytonosság elvének

színkontrasztnak a retinába való „beégése” a stimulus megszűnése után mind objektív fiziológiai jelenség, mind kóros betegség is lehet.¹⁷ Az első jelenség átfordulhat a másodikba, hallucináris palinopsziába, amely állapotban a beteg abnormálisan ismétlődően ugyanazt az utóképet látja, ami megakadályozza a képek folyamatos áramlásának rögzülését.¹⁸

Mint ahogy az akaratlan retinai utóképek megzavarják a fogyasztói kultúra titokzatos jeleinek szabad folyását, a fényfal fénytere a jelenségekkel való szembesülésre szólított fel, a néző testének műbe való befoglalásával. Ezen tényező Hitchcock filmjeivel ismét összevethető. Az *Észak-északnyugat* első jelenetében például az ember-tömegnek a felhőkarcoló üvegfelületén való tükröződése a modern művészet kedvelt témáját veti be, a jelenség és valóság ellentétének térbeli megtévesztés útján történő feloldását. Továbbá, amint láttuk, az egyén identitása is a megtévesztés áldozatává válik, mivel a reklámszakember Roger Thornhill, akinek fő munkája az, hogy sokféle identitást fabrikáljon, elveszíti a sajátját. Bass főcímsorához hasonlóan, a KLM jegypénztárban a fényfal színes képei által létrehozott és az üvegfalakon megjelenő tükröződések átváltoztatták az iroda terét, elmosva a jelenségek és a valóság határát. Kepes fényfalának színes kamuflázsa így hatást gyakorolt a turisták fogyasztói szubjektivitására, tűnékeny vizuális identitásvesztést idézve elő. Mindazonáltal az „identitásvesztés” itt inkább bizonyos állatok rejtőzködő képességéhez hasonlítható, mint egy hidegháborús összeesküvésre utaló filmhez. ROGER CALLOIS korabeli leírása szerint az állati önalcázásban (például az imádkozó sáska esetében) „A személyiség érzése [...] mindenképpen alá van ásva”, és az „elszemélytelenedés a környező térhez való asszimiláció által” jön létre.¹⁹ Kepes álcázó fénymintáit azokba „belemertülve” lehetett érzékelni, de a háborús vagy állati álcázástól eltérően a változó fényminták nem nyújtottak megnyugtató menedéket. A vásárló teste a színes fények és tükröződések fogságába esett, amelyek pillanatnyilag elidegenítették azt saját magától.

Kepesnek a fényfalról készített fotóreprodukciói bizonyos türelmetlenségről tanúskodnak. A kamera felszínhez való közelsége és a lemez fekete háttere a nézőt elárasztó benyomást kívánja felerősíteni, míg az alacsony nézőpont szédítő érzést sugall a hatalmas felület miatt. Mintha a fényképek megpróbálnák a várost közel hozni és monumentalitását érzékeltetni. Az a probléma, hogy a test hogyan teheti lakhatóvá a város változó technológiai perspektíváit, miközben interszubjektív kapcsolatokat is létrehoz, végül megoldatlan maradt. A *Szédülés*ben San Francisco domborzatának érzékesítésével Hitchcock érzékeltetni tudta az emberi testnek a világ szövetébe való belefonódását azáltal, hogy a dombok Kim Novak testének körvonalaít idézték. Továbbá, a film végén, noha Judy halála árán, Ferguson felügyelő a bűnügyi összeesküvés megoldásával és saját logikájának összezavarodását felismerve túlteszti magát tériszonyán és rendszerezi érzékeit. Kepes *Fényfala* azonban nem ajánl hasonló megoldást a nézőnek. A művész írásai azt sugallják, hogy a város fényeinek átfogó összehangolásától remélte a megoldást, ami lehtőség szerint újjáalkította volna a városi teret az épületekkel összhangban.²⁰

megzavarása inspirálta. Ld. Kepes Kevin Lynchnek írt levelét, június 30, 1955. (Lynch MC 208. Box 4. Folder “General Statements”). Online MIT Library Archive https://libraries.mit.edu/archives/research/collections/collections-mc/mc208.html#N10103.

¹⁷ A „kapitalizmus retinai utóképei” kifejezés Fredric Jamesontól származik. Fredric Jameson: Marxism and Postmodernism. *New Left Review*, July, 1989. 42.

¹⁸ Kepes anyagot is kért a Dartmouth Szemészeti Intézetttől, a New Hampshire-beli Hanoverből, amelynek néhány előadásán maga is jelen volt. Lásd Golec: A Natural History of a Disembodied Eye. 12. 37. 38. jegyzetek.

¹⁹ Roger Callois – John Shepley: Mimicry and Legendary Psychastenia. *October*, 31. Winter, 1984. 28, 30.

²⁰ György Kepes: Notes on Expression and Communication in the Cityscape. *Daedalus*, 90. no. 1. The Future Metropolis. Winter, 1961. 159-160. Kepes ilyen városi utca kivilágítást állított ki a 14. milánói *Triennalén* 1967-ben.

ANDRÁS SÁNDOR

A rejtély megnyilatkozása

Megyik János *Acélképek* című kiállításáról

Viltin Galéria, Budapest

2017. szeptember 2 – szeptember 30.



Mi van a horizonton túl?, ez Megyik kérdése – A valós és a virtuális viszonya a szakterülete. – Amit látunk, az folyamatosan arról beszél, amit nem látunk és nem is láthatunk. Aki tehát a látással foglalkozik, az magától értetődően azzal is foglalkozik, amit nem látunk és nem is láthatunk.

ESTERHÁZY PÉTER

1.
A kilenc alkotásból álló kiállítás tíz eseményt nyújtott annak a látogatónak, aki ezeket írja. Tizedik eseménynek a kilenc összeállításából adódó folyamatot élte meg, azt, amit egyszerre nem nézhetett, nem is láthatott, hatásában mégis izgalmasnak, ámulatosnak, sőt talán a legrejtélyesebbnek tűnt: egy kivételes alkotói módszer fokozatos transzformációja, váratlan megváltozása, meghökkentő, majd ámulatos átlényegülése, színeváltozása volt. Egyszerű a bonyolult: az ember ámul, nem az érzékelése, ha érzékelése révén ámul is. MEGYIK JÁNOS festőként kezdte, magát szobrászként is festőnek érzi, és mindkét vonatkozásban értendő, ami a galéria bevezetőjében

olvasható: „Acélképei a képzőművészet és az építészet kölcsönhatását és átjárhatóságát állítják éppúgy, mint korábbi munkái.” A festő- szobrász-építész hármast tehát más szempontból kettős: képzőművészként építőművész, és építőművészként képzőművész. Őt már festő korszaka óta egy dolog érdekelt, izgatta, ösztökölte, ezt jelezte a Ludwig Múzeum 2012-es kiállításához készített nagy katalógusának a címe: *A kép tere*. Úgy gondolom, a Viltin Galléria kiállításán sikerült Megyik Jánosnak egy újabb radikális fordulattal megalkotnia és bemutatnia, hogy mi is számára a kép tere, miért annyira dinamikus és lenyűgöző.

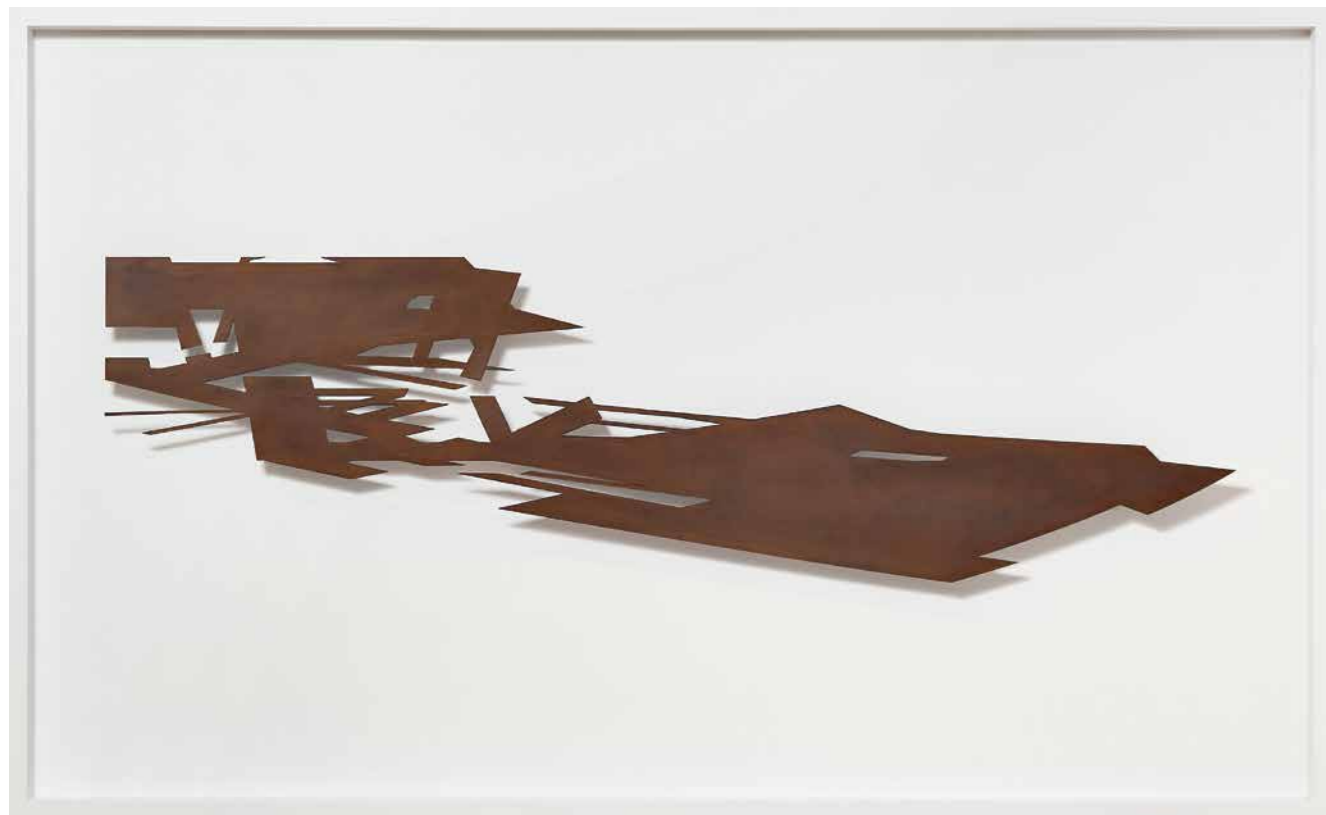
2.
A reneszánsz táblakép, az Alberti-ablak azért perspektivikus és azért ablak, mert aki kinéz egy ablakon, perspektivikusan látja azt, amire néz, legyen az mező, erdő, csatatér vagy piactér, trónterem vagy pajta. Különbség persze, hogy egy ablakon kinézve háromdimenziós térben látható mindaz, amit a festőnek kétdimenzionális síkra kell transzformálnia, perspektivikusan távolodó látvánnyá.



Megyik János

L & M, 2009, lézervégág, patinázott

szénacél, 80 ×115 ×10 cm



Megyik János
Cím nélkül (TRN
No. 1.), 2009,
lézervágás,
corten acél,
116 × 188 × 6,5 cm

Ez a művelet viszont azzal jár, hogy a képsík láthatatlanná teszi, elfedi a térsíkot. A vászon, vagy bármi, amire a kép festve van, persze nem is tartozik a képhez, például egy mezőhöz vagy utcához, viszont nélküle nem lenne kép. Megyik azért (is) kezdett háromdimenziós pálcika-munkáihoz, hogy a képpel együtt megalkothassa a kép terét is, a képsík ne tüntesse el a térsíkot. Ugyanezért, bár egyúttal másért is, váltott később a szintén háromdimenziós acéllemezekre, és ezekből lett most látható egy példás színváltozásig vezető sorozat, amit a Viltin Galéria kiállítása *Acélképek* címen hirdetett meg.

A reneszánsz-perspektíva szerint a képen belül látható a horizont, azon helyeződik az enyészpont, ahol a szem, a pillantás kifut a képből, illetve kifutna, ha lenne hova. Ez az enyészpont azonban az euklideszi geometriának arra a tételére utal, mi szerint a párhuzamosok a végtelenben találkoznak, amit, ugye, nem is lehetne látni. Az az ember, aki odanéz, egy énnel néző alany, valamit, egy képet és műtárgyat lát, az enyészpont végtelenjében pedig a sajátját, a kép elfedi saját terét. A perspektivikus látás természetes: ami távolabb van, az kisebbnek látszik, a reneszánsz perspektíva tehát az ember számára látható kül-valóság másolását tette lehetővé. Ám az, amit egy ember perspektivikusan lát egy tényleges utcában vagy mezőn, nem fedi el a teret, amelyikben ő is áll, amit pedig egy emberben az ember lát perspektivikusan, csak meghamisítja a teret a látszat révén: az ég a horizontnál sincsen közelebb a földhöz, mint ahonnan valaki látja, ott, ahol áll. A valóság másolása valójában csalékony látszat, csalékony, hiszen tudni lehet, hogy látszat. Megyik pedig arra törekedett, hogy a térsík ne tűnjön el a képsík révén. Inkább a környezet másolt hasonlatossága, a festett perspektivikus kép tűnjön el.

3.

Megyik ezért a projektív geometriához fordult, már azzal szerkesztette fapálcika alkotásait, azok mindegyike már saját teret alkotva jelentkezett a kiállítóterem padlóján, vagy felfüggesztve a falán. Az acéllemezek viszont, bármiért is keletkeztek, alkalmasabbak lehettek a projektív geometria alkalmazására, ugyanis festményalakúra, téglalapalakúra lehetett vágatni őket. Ezeknél különleges

fontosságot nyerhetett Megyik 1996-os kijelentése, hogy ő a projektív geometriával a horizonton túl szerkeszt, oda, ami már nem látható. „A perspektivikus szerkesztést a horizonton túl folytatam, mi által két tér keletkezik. Ez kettős képet hoz létre, azaz az eredeti kép fordított formában megismétlődik – fordított perspektivikus tükröképet látunk, de ez a kép: a kép helye. Az egész kép megtelik a fordított képpel, csak éppen ott, a kép helyén, pont ott nincs kép. Így az elképzelt vagy tényleges háromdimenziós térben egy dinamikus szimmetria keletkezik, ahol az egyik kép egyben a másik üres helye, strukturális értelemben a hiány formája.” (*A kép tere*, 2012, 180.o.) Megyik az acéllemez felső peremére helyezte a reneszánsz perspektíva szerint a kép belsőjébe tervezett horizontot, és zsanérnak használta, amelyiken láthatatlan tükröképvé fordul át a látható kép. A bevágások, metszések, nyílások a megmunkált acéllemez mindkét oldalán láthatók voltak, azon is, amelyik a falnak dőlve láthatatlan volt, mint a Ludwig Múzeumban elsőnek jelölt 1999-es *Horizont* (kat. no. 136). A projektív geometria csak gondolható, nem vitelezhető ki. Nincsen tehát enyészpont a horizontként használt felső peremen, a zsanéron, se rajta túl, és ennek megfelelően nincsen egyetlen pont, ahová a pillantás irányulhat, hiszen mindenhol ottvan, ahol kép van és ahol, Megyik szándéka szerint, „pont ott nincs kép”.

Amikor Megyik János ezt írta, még pálcika-konstrukciókat szerkesztett és készített, ámulatosak és nagyon vonzóak voltak, tüneményesek. A koncepcióról viszont csak értesülni lehetett, látni nem. Az „elképzelt” tér szó *játéka* magyar, hiszen olyasmire vonatkozik, amit csak gondolni lehet, németül: „sich vorstellen” lenne, és angolul ugyan „imagine”, de mindkettő arra vonatkozik, amit csak a képzeletben lehet megtenni, nem olyasmi, mint a körül táncolható aranyborjú, a képtilalom tárgya, *ami úgy van* kint, ahogyan egy embernek *van bent*. (Magyarul a „van” egyfelől létezését jelent, másfelől részes határozóval bírtok-viszonyt, illetve hova-tartozást. Az indoeurópai nyelvekben erre két külön szó szolgál, „sein”-„haben”, „to be”-„to have”, „être”-„avoir”). Ám ez megváltozott az acélképek készítése során, és a Viltin Galériában kiállított művek ezt a változást nemcsak dokumentálják. A kép tere, a képsík és a térsík különválása

egy alkotásban megélhető és meg is tapasztalható lett a koncepció ismerete, tehát információja nélkül is.

4.

A *Horizont* megnevezésű és rézsútosan a falhoz támasztva kiállított rozsdamentes acéllemez téglalap alakú volt és elég nagy (166 × 274 × 8 cm), Megyik azonban 1999 után hamarosan fehér keretbe és üveg alá helyezve állította ki a lézervágott acéllemezeket, ahogyan most a Viltin Galériában láthatókat is. A fehér keret fehér hátlappal és rövid fehér csapokkal, amelyek szinte rejtve a hátlaphoz erősítik a megmunkált lemezt, lehetővé teszik, hogy a lemez különösen a magasból rá irányuló fényben árnyékot vessen, egyúttal azt is, hogy a néző, mint a festményeknél és rajzoknál, közel léphessen és onnan nézze a képet változó szögekből is. A kép valós térsíkja nem az a padló, amelyiken a néző áll, hanem a bekeretezett hátlap: a cél, hogy a kép, az alkotás a saját terében jelenjék meg, abban legyen látható. Célnak mondom, ami mindenképpen eredmény, hiszen a térsík leválasztása a képsíkról Megyik Jánosnak (egyik) célja volt.

A *kép szó* játéka egyébként figyelmet érdemel (németül is, hiszen a magyar „fénykép” a német „Lichtbild” tükörfordítása, anélkül, hogy a magyar „szobrász” a német „Bildhauer” – szó szerint a „képvágó” – tükörfordítása lenne): a festmény is kép, a szobor, a „faragott kép” is. Figyelmet érdemel, mivel Megyik János sokszor közölte, hogy ő festőként indult és szobrászként is festő maradt; ezt látni lehet, hiszen a képkeret reflexszerűen felismerhető, ahogyan az is, hogy ami a keretben és üveg alatt látható, nem festmény.

A Viltin Galéria kiállítása azért olyan izgalmas és rendkívüli, Megyik János most kiállított acélképei annak révén is nagyszerűek, hogy a kiállítás során megfigyelhető és megélhető, hogyan törnek ki fokozatosan a téglalapalakú formátumból, törik szét azok acélkeret-változatait is, szabadulnak ki belőle, miközben benn maradnak a fehér táblaképkeretben, viszont annak meg is változtatják a jellegét, anélkül hogy lemondanának funkciójáról, arról, hogy elhatárolják a felfüggesztett képet a faltól, a kép terét attól a tértől, amelyikben látni lehet őket.

5.

A kiállított alkotások, ha a 2000-es grafit rajzot is számítjuk, tizenhét éven át készültek. Közülük három acélkép – *Egy/6*, 2002, *Cím nélkül*, 2002 és *L&M*, 2009 – még téglalapalakú. Az utóbbi híján van a felső peremből, a horizont-zsanérből bevágott cífrázatos nyílásalakzatoknak, nagyon oda kell nézni, hogy a vágások vonalait rajtkat vagy bennük meg lehessen látni, szemre lehessen venni. A 2015-ös *Singularitás I* viszont – a 2012-es, a Ludwig Múzeum nagy kiállításán látható acélképek vonatkozásában is – háromszoros meglepetés. A korábban téglalapalakú vékony fekete acélkeret jobb oldali szára ezúttal kifelé dől, a baloldali szára vele párhuzamosan befelé, de alacsonyabb, így a felső keret innenső kétharmada rézsútosan emelkedik jobboldali és vastagabb harmadához, amelyikből egy függőleges filigrán bevágáscsoport lóg be az egyébként üres keretbe. A téglalapalakú acéloknaál, akár keretek voltak, akár bevágott lemezek, az eddig annyira fontos horizontális felső perem megtörik mind síkban, mind vastagságban, és mintegy érvényét veszíti.

A 2017-es *Singularitás III* viszont agresszíven szakít a korábbi formátumokkal. Már nincs acélkeret. Az alapcsík jobb oldali végén hegyes és felfelé vágó sarkából befelé dőlve magaslik egy jóval vastagabb csík, a tetején el van vágva, jóval magasabban, mint ahol a baloldali merőleges szárból feléje irányul egy az alappal párhuzamos, de annak csak harmadánál erő és bevágásokkal tarkított vastagabb csík. A szintén 2017-es *Singularitás V*. *Inverz* viszont olyan bonyolultan bont meg egy téglalapúra már alig hasonlító lemezt, hogy azt jelezni inkább csak fényképpel lehet. Az alapcsíknak ezúttal bal sarka döf ki agresszíven, abból emelkedik fel élesen befelé dőlve a bal szár, aminek felső rövid része vastagabb, kisebb szögben dől befelé, és a két

részt egy vékony hosszú fekvő V alakzat köti össze, és ennek a fekvő V-nek a jobb szár felé irányuló hegyéből bokrozódik egy bevágásalakzat; fölötte pedig enyhén lejtő szögben húzódik a felső perem horizontálisa.

Ami a 2015-ös *Singularitás I* cíművel kezdődött, a rákövetkező kettővel radikalizálódott, ám a szintén 2017-ből datált két további, a *Cím nélkül* (TRN No.1 és a *Cím nélkül* (TRN No. 2) lézer-vágott acélalakzatban már semmi sem emlékeztet a korábbiakra. Ez a kettő nyilván erre a kiállításra készült, ezt (az évszámok mellett) tervezett radikalitásuk jelzi, és az, hogy fő helyen egymás mellett és megvilágítva láthatók. Úgy is tartoznak össze: diptichonok, nem triptichonok. Bonyolult és horizontálisan elnyúló, hol tömör, hol átszabdalt vágatok, a baloldali felfelé, a jobboldali lefelé dől. Az alakzatos bevágások beléjük vannak integrálva, nem keretről lógnak be, megszabdaltak minden fémkerettől, szabadon zúdulnak, nyomulnak – Hova? És hol?

Dinamizmusukat sötét, de bevágásokkal át meg át luggatott magukban hordozzák, nemcsak az arany metszést sugalló fehér kerettől nyerik, pedig attól is; együttthatásban, hiszen a nyugodt kerethez feszülnek, anélkül hogy bárhol is hozzá érnének. „Fő szempont: *távolságokat* szakítani, de nem *ellentmondásokat alkotni*”, írta egyik feljegyzésében Nietzsche (*Nachgelassene Fragmente 1885-1887*, Colli és Montari, szerk., DTV, 1999. 12. 494. o.) Ez a szakított távolság, ami nem egy alkotott ellentmondásé, látható és érezhető a két mű mindegyikében és kettejük között, sőt ez a távolság szakad és feszül, ellentmondás nélkül, egy modell és a között, aminek a modellje. Nem ellentmondás az sem, hogy Megyik szobrászként festő, festőként szobrász, és nem érződik ellentmondásnak, még disszonánsnak sem, hogy projektív geometriával szerkesztette az acélt, amit aztán hagyományos geometriával úgy keretezett, fehérrel a sötétet, hogy a keret része lesz a műnek, hiszen a nappal sem ellentmondása az éjszakának, egy nap egésze pedig mind a kettőből áll *össze*, (mint hullámvonallal a jin és a jang). És végül az sem ellentmondás, nagyon nem az, hogy Megyik mindezt építőművészként is alkotta meg.

6.

Az architektúra, ez most az építésznél és az építőművésznél jobb szó, ténylegesen és régóta foglalkoztatta Megyiket, elvileg is, gyakorlatilag is. Elvileg, hiszen számára a reneszánsz perspektíva első embere Alberti mellett és *előtt* Brunelleschi volt. És gyakorlatilag is foglalkoztatta, hiszen szerkesztett ő gerendákkal is, nemcsak pálcikákkal, sőt, az acélképekbe talán a Debreceni Egyetem hatalmas, 15 méter magas *Kapuzatának* megalkotása miatt is kezdhett. Acélkép és kapuzat mindenképpen egymással kölcsönhatásban keletkezett. A *Kapuzatot*, szerintem az *Átriumot* is tervezte, kézzel akkor nyúlhatott csak hozzá, miután már mások legyártották és felépítették. Egy ember nem is építhette meg. Különlegességéről a Ludwig Múzeum 2012-es katalógusában ez olvasható (212.o.): „Beton magját zöldre patinázott, korcolt rézlemezek borítják”. Ez a kapuzat, illetve átrium azért zöld, amiért a Viltin Galériában kiállított acéllemez hol „patinázott”, hol „korrodált”, hol „corten”, hol „szén” acél. Szín-minősége is van, mint a festményeknek, (és ahogyan egyébként az ógörög szobroknak is volt festett színük egykor).

Az amerikai David Smith hegesztőpisztollyal maga hegesztette

¹ „Az arany metszés – amelynél a kisebb rész úgy aránylik a nagyobbikhoz, ahogyan a nagyobbik mindkettő összegéhez, és ami durván a 8 : 5 aránya – szétterhetetlen egységet sikeresen kombinálhat eleven feszültséggel.” (Rudolf Arnhem, *Toward a Psychology of Art. Collected Essays*. 1966, 103.o.) A szétterhetetlen egység és az eleven feszültség együttese egy fajta dinamikus egyensúly érzetét kelti, a kiállított alkotásokkal való szembesüléskor. Arnhem polemizál idézett könyvében Gombrich nézetével, aki vele *Art and Illusion* című könyve oldalain nem értett egyet. Arnhem a Gestalt-elmélet alapján is mondja, hogy az arany metszés hatása nem illúzió, hanem valóság, ugyanis az emberi szervezetben az érzékelésnek, az idegrendszer egész működésének pszichikai velejárója. Egy ember számára valóban nem lehet illúzió, hogy ő emberi lény, illetve az, ami.



Megyik János
Cím nélkül, 2000, grafit ceruza, pausz papír, corten acél, 269×299 mm
(keretezve: 52,5×72,5 cm)

többnyire hatalmas szobrait, Megyik viszont számítógépes programmal adta meg egy gyárnak, hogy az hogyan vágjon milyen acéllemezt. A „lézervágás” kifejezés, de maga a látható acéllemez alakzatok filigránig menő precizitása elkerülhetetlenül érezteti és jelzi, jelzi éreztetve a meggondolást és a kivitelezés pontosságát. A pálcika-műveket Megyik saját kezével fogta, állította és ragasztotta össze, az acéllemezekhez viszont csak akkor nyúlt kézzel, miután azokat üzemből kivágták és az elektronikusan továbbított program szerint lézervágással elkészítették és a műtermébe szállították.

Az architektúra szerepét a képzőművészetben már Kandinszkij is, Malevics is hangsúlyozta, éppen egy évszázada. Malevicset különösen érdekes említeni, mivel az ő szuprematizmusa szerint a világ tárgyatlan, valójában nincsenek tárgyak, ezért szigorúan kétdimenziós és geometrikus alakzatokat festett, viszont készített épület-maketteket is. És valóban, egy épület nem tárgy, szemben egy alannyal;² nyilván nem, hiszen az emberek belakják. Fontos az is, hogy az architektúra nem másolja a természetet, nem mimézis, hanem az emberi lény eredeti, csak maga-magából eredeztetett alkotása. Végül, harmadiknak, egy épület saját teret alkot, bármilyen célra épült is. Akkor is önálló, ha sorház, egy széria egyik szingularitása. Ami épült, nem használati tárgy, de emberi szükségből és igényből készült. Elmondható ez Megyik műveiről, szingularitásairól is? Nyilván el, ha neki igénye volt rá, és ha a látogatónak is igényük van rá: nem mennének, ha nem lenne. Galéria sem lenne. De mi ez az igény és szükség. Miféle *igen* az igény, és amikor valami szükséges, mi szűk? Mi, mikor és hol, azaz: miben? Ezen el lehet gondolkodni, a látogatás alatt is, utána is. Egyszerre azon, mi is az, *ami* látott az ember, és mi is az, *ami* látott.

7.

„A dekonstrukció, mint alkotói folyamat, ezen művek esetében következetesen az anyag szélén, a valami és a semmi határán manifesztálódik”, szól a galéria bevezetőjének utolsó mondata. Elsődlegesen tudni kell, hogy a *dekonstrukció* nem „posztmodern”, ettől a szó alkotója, Derrida mindig elhatárolta magát. Érthetően. A heideggeri „destrukció” szó kritikájára találta ki és használta, abból a megfontolásból, hogy az úgynevezett nyugati metafizikát csak akkor lehetne szétverni, destruktuálni, ha lenne hozzá más alap, amiről meg lehetne tenni. Így azonban a destrukció csakis rekonstrukción belül lehetséges. Derrida ezt az 1980-as években az építészettel kapcsolatban, mondhatni szükségképpen hangsúlyozta, például a *Most*

² Nietzsche írta (i.m., 91.o.): „Én, 'szubjektum', mint horizont-vonal. A perspektivikus pillantás megfordítása.”

az *architektúra* című írásában: „A lehetetlen gondja: igazságot szolgáltatni a disszociációnak, de mint olyant állítani munkába egy újra-összeállítás [reasseblement] terében” (*Psyché* [1987], 489.o.) „*Most*: se nem modernista jelzés, se nem a poszt-modernitás üdvözlése. (...) *Most*: ha a szó még azt jelenti, ami történelmi, (...) már nem hagyja beírni magát egy história rendezett folyamatába: nem mód, nem periódus, nem korszak.” (477sk) A kötet-záró *Az igen száma* című írásában pedig a számot a megszámlálhatatlanra vonatkoztatja, és arra, hogy aki bármit is kijelent, igent is mond arra, aki mondja: „Hiszen ez az *igen* sohasem redukálható egy végső instancia egyszerűségére. Mindig az ismétlődés fatalitására találunk, olyan megismétlődésre, ami egy elvágó nyitány [ouverture coupant].”(648.o.)

A reneszánsz geometria perspektívájától különbözik az arra alkalmas barokk (Deasargues, Pascal) projektív geometria, és annak 19. századi (Poncelet, Klein Erlangeni Programja), majd 20. századi modern megújítása és továbbvitele (Coxeter, aki ezt Escher rajzaiban is felfedezte). A kétféle szerkesztési módszer között nincsen ellentmondás, hiszen más-más princípiumot követnek, mégpedig ugyanegy hagyomány tartozékaiként. És Megyik Jánosnak a Viltin Galériában kiállított művei szolgálnak bizonyoságul, milyen jól, milyen kitűnően ütköztetik szingularitásai egy tradíció egymástól eltérő, de egymással nem ellentétes variánsait, egyiket a másikkal egy megújuló tradíción belül. Dekonstruálnak, de konstruálnak. Legalábbis számomra volt, és tudom, mások számára is van alkotásainak érzékeltve-érezhető és értve-érezhető egysége, híján minden ambivalenciának. Az együttes egyszerre búcsúztatja és újítja a tradíciót. A táblakép-keretnek, az Alberti-ablaknak a jellege, nemcsak funkciója változott meg azzal, hogy része lett az alkotásnak. Hiszen a kép terének létrejötte csakis a keret és a háromdimenziós acélmunka együttesében jöhetett létre, gerjeszthetett dinamizmust abban, aki belakta. Magát abba és azt magába. Ez azonban nem történhetett volna meg, és nem is történhet meg a kiállítás grafit rajzán látható vázlat nélkül. Egyik vázlata volt azoknak a bevágás-alakzatoknak, amelyek alkotásait olyan rejtélyesen, mindig keményen, bár filigrán hajszálvékonyan és kecsesen is ékítik. A mintázat, bármelyik változatában, bámulatos, nagyon egyedi, nagyon Megyik: aláírásként is használhatná, védjegyként is. Ezt a Megyik-jelleget csak felismerni, látni, érezni és ámulni tudom, se meghatározni, se leírni. Csak annyit tudok, hogy az ember ámul, nem az érzékelése, de ha érzékelve ámul, nagy örömet is érez.

Az architektúra elméletét 1968-tól bemutató vaskos könyv szerkesztője írja az antológia első szerzője, Manfredo Tafuri 1969-es esszéjéről: „Tafuri a modernizmus egész ciklusát (a posztmodernizmus periodizálást elveti), egységes folyamatnak [development] mondja, amelyikben az avantgárdok utópia-látomásában az architektúra 'terve', ideológiája ismerhető fel – a kapitalizmus idealizálása, mint racionalitásának átlényegülése az autonóm forma racionalitásává.”³ Tafuri négy évvel később hozzátette, hogy „az architektúrának vissza kell térnie a *tiszta architektúrához*, a formához utópia nélkül; a legjobb esetben a forma szublimációjához. (...) Mindig előnyben részesítem azok őszinteségét, akiknek megvan a bátorságuk, hogy kimondják azt a csendes és idejét múlt 'tisztaságot', ha az is még ideologikus inspirációt dédelget, szánalomra méltó anakronizmussal.”⁴ Nos, magam *most*, 40 évvel később, és a Tafurit akkortájt éltető sikeresen megvívott osztályharc illúziója nélkül, akronisztikus időszerűtlenséggel gondolom, bár Megyik János kiállítását illetően időszerűen, hogy az ő tisztaságukban időzített rejtélyes alakzatú alkotásai egyaránt vannak híján az utópiának és az anakronizmusnak.

³ *Architectural Theory since 1968*, K. Michael Hayes, szerk. MIT Press, 2000, 2.o.

⁴ I.m., 4.o.

SÉRA HANGA

Testek a múzeumban

Extra Bodies – The Use of the «Other Body» in Contemporary Art

Migros, Zürich

2017. november 11 – 2018. február 4.

A Migros élelmiszeripari szövetkezet Svájc két legnagyobb élelmiszerbolthálózatának egyike. Az alapító, GOTTFRIED DUTTWEILER kezdeményezésére 1957 óta a Migros alapszabályzatának részét képezi a „Migros kultúrszállék”, amely az éves forgalom egy bizonyos százalékával gazdálkodva társadalmi, kulturális, művelődési, gazdasági és szabadidős projekteket támogat. A cél a kezdetektől fogva változatlan: a cég társadalmi felelősségének jegyében széles rétegek számára biztosítja a kultúrához és a művelődéshez való jogot (utóbbi a magyar alaptörvény része). Céljuk továbbá a társadalmi változások széles körű megvitatása, illetve a különböző társadalmi csoportok bevonása a szociális, gazdasági és kulturális folyamatokba. Ez mind tetten érhető a Migros kortárs művészeti múzeumnak a hasonló kaliberű intézmények között párját ritkító társadalmi érzékenységén. Duttweiler már az ötvenes években lerakta annak a gyűjteménynek

az alapjait, melyet 1996 óta a Migros kortárs művészeti múzeum mutat be, folyamatosan bővítve és gondozva azt a különböző időszakos kiállítások mellett.

Az első művész, akit a gyűjtemény gondozásával és bővítésével bízta meg, URS RAUSSMÜLLER¹ volt. (A vele készített interjúm a *Balkon* 2014/3. számában olvasható.) Ő 1978-ban alapította meg az InK-et, a Hallen für internationale neue Kunst-ot egy régi zürichi gyárpületben avval a céllal, hogy kortárs művészeti alkotásokat mutasson be. Ez Zürichben akkoriban újdonságnak számított (nem úgy, mint Bernben vagy Baselban). Az InK gyökeresen más rendszer szerint

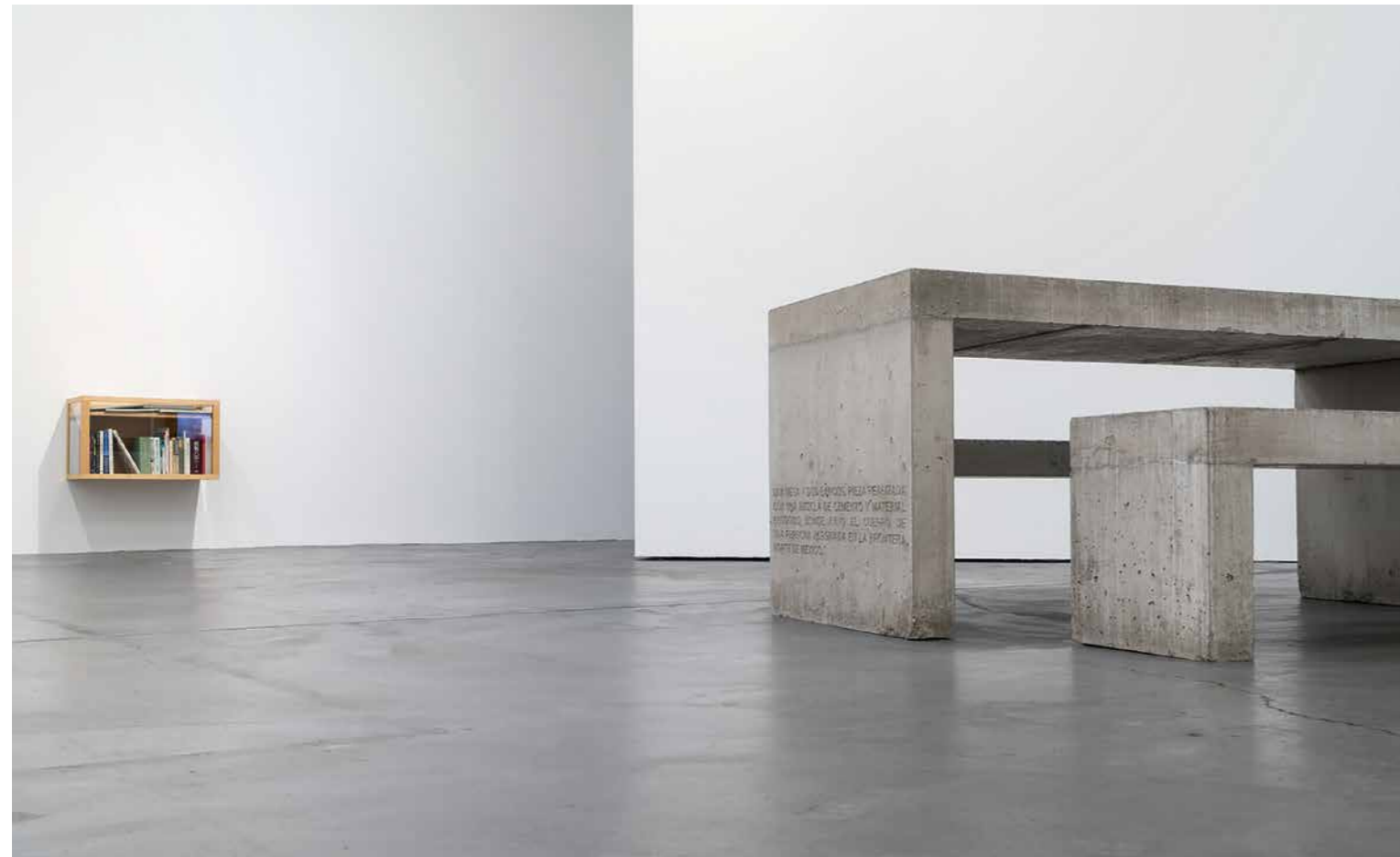
¹ Ld. Séra Ildikó: Olyan, mint a naplemente. Minden nap ugyanaz és minden nap új. Interjú Urs Raussmüller és Christel Sauerrel, a Hallen für Neue Kunst alapítóival. *Balkon* 2014/3., 4-9.

Vanessa Beecroft: VB35 Performance, 1998, Vibracolor-Print, 122,5×176 cm, a Fotómúzeum Winterthur gyűjteménye
Santiago Sierra: Object measuring 600×57×52 cm constructed to be held horizontally to a wall, 2001, fekete-fehér fotó, 234×155 cm
Courtesy of the artist and Galerie Peter Kilchmann, Zurich | kiállítási nézet, Migros kortárs művészeti múzeum © Fotó: Lorenzo Pusterla



működött, mint az akkori művészeti intézmények. Termeiben, melyek műteremként és kiállítóhelyként egyaránt funkcionáltak, folyamatos volt a munka. A művészek megnyitók nélkül, különböző formátumokban dolgoztak, a publikum bevonásának módjain kísérleteztek. A művészek közötti eszmecserének és a munkafolyamatnak ugyanolyan nagy jelentőséget tulajdonítottak, mint a kiállításnak magának. Fontos ötletek születtek akkor és ott, máig érezhető hatással. A négy gyárteremben folyamatosan születtek a művek, nyíltak, illetve zárultak a tárlatok. Az InK három éve alatt olyan művészek dolgoztak itt, mint GEORG BASELITZ, BERND ÉS HILLA BECHER, MARCEL BROODTHAERS, HANNE DARBOVEN, DONALD JUDD, JANNIS KOUNELLIS, SOL LEWITT, GERHARD RICHTER vagy LAWRENCE WEINER. Több, mint 60 kiállítás született 80 művész közreműködésével, akik nyolc InK-publikációban szerepeltek. Ezt a rendhagyó művészeti műhely csupán az első évben tízezer látogatták. 1981-ben a gyárépület átépítése miatt – a sikersorozat ellenére – a múzeum bezárt, ezért 15 éven keresztül a gyűjteménynek nem volt állandó kiállítóhelye. 1996-ban azonban az akkor még Kortárs Művészeti Múzeum néven alapított új Migros-intézmény beköltözött – több neves galériával és a zürichi Múcsarnokkal, a Kunsthaus-zal egyetemben – a Löwenbräu sörgyár egyik elhagyott épületébe. A komplexum gyorsan fontos részévé vált a város művészeti életének. Egyedülálló módon fogadta be a kortárs művészeti szcéna nyilvános és magánintézményeit és kereskedelmi célú művészeti kezdeményezéseit. A Kortárs Művészeti Múzeum itt 1300 m²-en működött. A gyárépület 2010–12-es renoválása és átépítése óta 1400 m²-re nőtt ez az alapterület, amely egy 900 m²-es földszinti és egy 500 m²-es emeleti térre válik szét. A Migros kortárs művészeti múzeum kiállítási gyakorlata, a művészekkel való szoros együttműködés az InK-es időből eredeztethető. A tárlatokat, melyekből a gyűjtemény új szerzeményeinek nagy része származik, HEIKE MUNDER, a múzeum igazgatója és RAPHAEL GIGAX

Teresa Margolles: Mesa y dos bancos, 2013, cementből és a földről összegyűjtött anyagból előállítva, amelyen egy, az észak-mexikói határon meggyilkolt személy feküdt; asztal: 85 × 80 × 200 cm, padok: 50 × 45 × 140 cm, a Migros kortárs művészeti múzeum gyűjteménye | Maria Eichhorn, Prohibited Imports, 2003, fali vitrin fából és üvegből, könyvek, 47,5 × 76,5 × 38 cm, a Migros Kortárs Művészeti Múzeum gyűjteménye | kiállítási nézet, Migros Kortárs Művészeti Múzeum © Fotó: Lorenzo Pusterla



felváltva rendezik. A munkák konzerválása és tárolása során gyakran merülnek fel olyan gyakorlati kérdések, melyek tisztázása szintén a múzeum feladata: mi történjen egy installáció részeként kofferbe zárt ruhákkal, ha beleköltözik a moly? Konceptualista művészeti alkotás révén fontos-e az eredeti ruhák jelenléte vagy helyettesítők, cserélhetőek-e?

Az évi nyolc kiállítás körülbelül fele időszaki és fele a gyűjteményből építkezik, *Collection on Display* címen. Ezen kívül a 700 művész 1400 munkájából álló gyűjteményt rendszeresen bemutatják más svájci és nemzetközi kiállítóhelyeken is.

Mialatt a 70-es években főként a minimal art és a német festészet, illetve jelentős svájci művészek munkáival gyarapodott a gyűjtemény, addig az utóbbi két évtizedben az európai és észak-amerikai kortárs művészetet volt a súlypont (pl. MAURIZIO CATTELAN, SPARTACUS CHETWYND, CHRISTOPH BÜCHEL, URS FISCHER, DOUGLAS GORDON, RACHEL HARRISON, MARK LECKEY, RIRKRIT TIRAVANIJA, TATIANA TROUVÉ, CHRISTOPH SCHLINGENSIEF), illetve fontos elődjeiken (mint MARC CAMILLE CHAIMOWICZ, STEPHEN WILLATS, KATHARINA SIEVERDING, PAUL THEK).

Maradjunk a neveknel: az *Extra bodies* – a „másik test” a kortárs művészetben című kiállítás alkotói: AI WEIWEI, VANESSA BEECROFT, GUY BEN-NER, OSCAR BONY, CHRISTOPH BÜCHEL, CLEGG & GUTTMANN, GINO DE DOMINICIS, MARIA EICHHORN, JENS HAANING, YVES KLEIN, YOSHUA OKÓN, YURI PATTISON, L.A. RAEVEN, EDWIN SÁNCHEZ, CHRISTOPH SCHLINGENSIEF, SANTIAGO SIERRA, JONAS STAAL, TERESA MARGOLLES, STEPHEN WILLATS, CAREY YOUNG, ARTUR ŽMIJEWSKI. A 2018. február 4-ig látogatható tárlat témája a statisztiként használt emberi test, mellyel a kortárs művészeti gyakorlatban az 1990-es évek óta találkozhatunk. A művészek ezt a „másik” testet szociológiai és bioszociológiai szerepek szerint választják ki. Az elkészült munkák nem akarják bevonni a nézőket, részvételük nem kívánt.



Artur Żmijewski
Glimpse, 2017, videostill, a Migros kortárs művészeti múzeum gyűjteménye

A kurátor, Raphael Gigax témaválasztása nem véletlen; doktori disszertációja a „másik test” tematikájával foglalkozik a kortárs művészetben. Ennek megfelelően erős az az elméleti alap, amire a kiállítás épül. Milyen az a „másik test”, amivel a művészek dolgoznak? Milyen funkciókat tulajdonítanak neki? Milyen mértékben tematizálnak azok a munkák, melyek a „másik test”-et felhasználják, szociológiai szempontból is releváns problémákat? Mi a helyzet a „másik test”-re fókuszáló alkotásokkal és a művészeti gyakorlat egyre többet vitatott rendezvényszerűségével?

A kiállítás első szintje, amely a Migros-gyűjtemény munkáit is tartalmazza, főként a XXI. század első évtizedéből származó alkotásokat mutat be, művészettörténeti szempontból fontos korábbi példákkal kiegészítve. Ilyen referencia-értékű alkotás YVES KLEIN 1960-as párizsi akciója, amely során három meztelen nő festi be egymást ultramarinkék festékkel, hogy aztán papírra nyomva testüket, a lenyomatokból megszülessen a mű. A filmfelvétel a művész csupán szemlélőként van jelen és bár igaz, hogy nem érintkezik sem a festékkel, sem a modellekkel, mégis ő a kísérlet felügyelő személye. OSCAR BONY argentin művész 1968-as *Working class family* (Munkásosztálybeli család) című alkotásával már a Migros kortárs képzőművészeti múzeum más tematikus kiállításán is találkozhatunk. Bony egy öntőmunkás családját kérte fel, hogy a tableau vivant hagyományainak megfelelően egy talapzaton mutathassa be őket. A kiállítás ideje alatt a családapa kétszer annyit keresett, mint amennyi a szakmája szerint járt volna neki. Akkoriban a katonai diktatúra elleni zavargások miatt a bérszint drasztikusan csökkent, ami főként a munkások számára jelentett drámai következményeket. A műnek azonban tágabb a horizontja; a társadalmi szerepek megkérdőjelezése, a kapitalista társadalom alá- és fölértékelt viszonyainak leleplezése szintén jelen van a nagy formátumú fekete-fehér fotókon. Az elmúlt évtized munkái közül több kiállított alkotás foglalkozik a menekülttéval.

SANTIAGO SIERRA *Object measuring 600 × 57 × 52 cm constructed to be held horizontally to a wall* (Egy 600 × 57 × 52 cm nagyságú tárgy, mely azzal a céllal készült, hogy vízszintesen tartsák egy fallal szemben) című munkája egy a címben leírt méretű tárgyat mutat be, amelyet két menekült tartott a vállán a kiállítás ideje alatt 2001-ben. A svájci jog szerint az országban menekültjogért folyamodó személyek nem dolgozhatnak, csupán akkor, ha a kérdéses állásra nem jeleztek érvényes munkaengedéllyel rendelkező személy. A monumentális fekete-fehér fotó emberfelettivé nagyítja a két férfit, az elvégzett munka értelmetlensége szürreálisra változtatja a helyzetet. Sierra

munkáiban tipikus a statiszták bevonása. Különösen a társadalmi és politikai kisebbségek tagjaira fókuszál, társadalmi szerepüket az alkotás meghatározó részeként használja fel. A menekültek kiállítóterben való bemutatása sötét asszociációkat hív elő: európai és észak-amerikai állatkeretekben még az 1850-es években is szokás volt az afrikai emberek ketrecren való mutogatása.

Egy ilyen témájú tárlatból természetesen nem hiányozhat CHRISTOPH SCHLINGENSIEF német művész, aki 2010-ig, haláláig egy sor olyan akciót valósított meg „statisztákkal”, melyek témája a résztvevők stigmatizált volta, a társadalom szélére való sodródása. 2000-es munkájában, az *Ausländer raus!* (Külföldiek kifelé!) című valóságshow-ban a bécsi opera elé állított konténerbe hívta meg azokat a menekülteket, akikről a nézői szavazatok alapján naponta eldől, kinek kell elhagynia az országot. A *Bécsi ünnepi hetek* keretében megvalósított akciónak erős politikai színezetet adott az akkoriban kormányhatalomra szert tett szélsőjobboldali Haider-párt, az osztrák FPÖ elleni tiltakozás. A tárlaton látható *Ohne Titel* (Cím nélkül) című filminstalláció a művész több, operarendezéséről készült filmjéből áll össze. A *Fremdverstümmelung* (idegencsonkítás) c. filmen, amely szintén az installáció része, nyomon követhetjük Schlingensief munkamódszerét. A *Freax* című operaprojekt részeként készült film, amelyet az 1932-es Tod Browning-film, a *Freaks* nyomán forgatott, szellemi és testi fogyatékos emberekkel dolgozik, akik a film végén megbosszulják elszenvedett megaláztatásait a fogyatéék nélkül élőkön.

TERESA MARGOLLES mexikói művész installációja, a *Mesa y dos bancos* (Asztal és két pad) némán tanúskodik a kábítószter-háború áldozatairól. Margolles, aki bírósági orvosszakértőként is dolgozik, közvetlen közelről kísérhette szemmel a Ciudad Juárez észak-mexikói határvárosban tomboló leszámolások áldozatainak sorsát. A bűntények helyén talált véráztatta földet cementtel keverte össze, így kapta meg azt a masszát, amelyből a kiállításon szereplő asztal és a padok készültek. A művész az áldozatok társadalmi szerepére fókuszál, legyen az kábítószter-kereskedő, hontalan vagy fiatal gyárimunkás; akinek a kapitalista rendszer alján jutott hely, az holtában sem várhat elégtételt.

ARTUR ŽMIJEWSKI lengyel művész dokumentarista munkája, a *Glimpse* (Pillantás) az idén készült. Menekülttáborokat járt végig Berlinben, Párizsban, eljutott az időközben felszámolt Calais-i táborba és Grande-Synthe-be is. A film első 14 percében frontálisan mutatja be a menekültek lakhelyeit, személyes ingóságait, premier plánban közelít a cipőkre, papucsokra, zakókra, kabátokra. Családok tárják ki az ajtót és mutatják a kamerának a matracokkal kibélelt helységeket. Gyerekek, felnőttek, hol bizalmatlanul, hol mosolyogva állnak a kamera előtt, ám mindenképp kiszolgáltatva pillantásunknak. A film második felében különböző felszólítókat kapnak Żmijewskitől; fiatal férfiaknak kell sepregetniük a járdát, amelynek látványa a mozdulatsor értelmetlensége miatt egyre elviselhetlenebb. Az Anschluss utáni képek merülnek fel: zsidók tisztítják kefével a bécsi járdákat, tömeg állja őket körül, nézik. Itt mi is a nézők egyre kellemetlenebb helyzetébe kerülünk. A művész fehér festékkel nagy ikszet fest egy idősebb menekült zakójára. Különböző korú férfiak arcára közelít a kamera részvétel nélküli lencsésje. Pislognak, feszengenek, sokáig tart az egész. A záró beállításban a művész fehér festékkel fedi be egy afrikai férfi arcát. Eljött az asszimiláció ideje, a statisztá-test egyéni volta feloldódik, láthatatlanná válik. Katarzis nélküli, objektív pillantás, mintha a szemhéjunkt vágta volna ki. Nézni kell, nézni.

Nemegyensúlyi állapot

Braun András kiállítása

Miskolci Galéria, Miskolc

2017. szeptember 29 – október 28.

BRAUN ANDRÁS képein a sziporkázó játékoság, a zabolátlan fantázia működésének eredménye mindig elnyomja annak felismerését, hogy ezek a képek technikailag hallatlanul bonyolult módon készültek, de mivel olyan vonzóan szépek és egyértelműnek tűnnek, egyszerűnek is látszanak. Valahogy olyan ez, mint amikor egy tökéletes természeti formát látván nem gondolunk arra, hogy a természet (a valami azt a valamit) milyen bonyolult és egyedí módon alkotta meg. Amikor a művész képi fantáziája gáttalanul működik és agyában előjönnek a majdan megszülető mű először talán gondolati, aztán vizuális előképei – vagy épp spontán módon eleve konkrét képekként, mint Braun esetében –, és vizuális élmények tolnak fel az agyában, akkor ez csak egy pillanatnyi, mindenképpen mulandó állapot. A belső képek ellillannak, nyomuk sem marad. Viszont ami ez után következik, ezeknek a később eltűnő képeknek a rögzítése, a „megcsinálása”, az már nagyon is bonyolult és nagyon is munkaigényes feladat.

Braun András képei – talán éppen játékoságuk miatt is – annyira magától értetődőnek tűnnek, hogy fontos felhívni a figyelmet hihetetlenül bonyolult előállítási módozataikra. Egy interjúban említi Braun, hogy szándékosan hagy (vagy tesz) hibákat a képeibe, hogy azok ne legyenek gépiesek, ne legyenek túlzottan steril módon „megcsinálva”. Nem kell nagy jártasság a kézművesség vagy a festészet technikai lehetőségeiben, hogy megállva egy-egy képe előtt megpróbáljuk kitalálni, hogyan készültek. Ám amikor időt szánunk erre, akkor vesszük csak észre, hogy ez a próbálkozás olyan, mint egy nagyon is bonyolult feladvány megfejtése. Rádadásul e műveknek még a technikai megoldásai, módozatai sem egy kaptafára készültek: sokféle módon, számos technikát kitalálva és alkalmazva jöttek létre ezek a bonyolult felületek. A művészi fantázia működése vagy játéka mindig csak az egyik összetevője az alkotásnak, jelen esetben a képzőművészetinek, mert amikor a tárgy fizikai megvalósítása következik, akkor sok esetben rengeteg szakmai, gyakorlati lelemény, néha szinte mérnöki tudás is szükségesletik. Az ideának és a praxisnak ebből a hihetetlen, gyakran kibogozhatatlan összeolvadásából szülehetnek meg aztán a művek, amelyek magukat már egy teljes, koherens egészként mutatják.

Braun maga mondja egy interjúban, hogy vannak szakaszok, amikor csak fejben, és vannak, amikor azon kívül dolgozik, amikor maguk a művek létrejönnek, „materializálódnak”, ahogy ő fogalmaz. A fejben való munka azt jelenti nála, hogy a „képek permanensen születnek szellemi síkon”. Tehát bizonyos előképek folyamatosan állítódta elő az agyában, és időnként meg kellett állnia, hogy az effektív tevékenységgel, a festéssel létrejöjjenek a művek. Persze szinte biztosra vehető, hogy a vízió és a megcsinálás között volt egy szakasz, amikor gondolati és logikai úton át kellett alakítani, részekre szedni fejben, majd

terv szerint újra összerakni ezeket a belső képeket, hiszen itt nem egy ülésben készült, „alla prima”, szinte maguktól, spontán megszülető festményekről van szó. A motorikus automatizmussal készülő, a szürrealisták szövegeihez hasonló festői módszerrel készült művekkel ellentétben Braun művei sok fázisban készültek, például a rétegek közötti kötelező száradási időt kivárva. Magam sokáig azt hittem, digitális eszközöket is használt a képek előállításakor, mondjuk plotterrel kivágott, öntapadós „maszkokat”, sablonokat a festékrétegek különválasztására, majd ezekre, vagy éppen a rétegek közé fújt retuspisztollyal foltokat. Kiderült, hogy ez az elképesztő szövevény, ami a képek felületét alkotja, kizárólag kézzel készült, nincs benne semennyi digitális segédmunka. Ez a titok persze akkor is kiderülhet, ha elegendő időt szánva rá, nagyon figyelmesen vizsgáljuk a képeket, észrevesszük a festékcsíkok szélein a picit, alig látható kitéremkedéseket, és sok más apró jelet. Az összkép talán nem, de ezek a részletek egyértelműsítik, miért is oly nagy a különbség mondjuk egy – gyakran párhuzamként állított – *pop artos* és nagyon dizájnos Vasarely-kép és az ő művei között. Pontosan a sterilitás, a felületi tökéletesség tudatos kiküszöbölése az, ami különlegesen egyedivé és egyben elementárisan érzékív teszi e műveket.

Képei előtt megállva és elidőzve újra és újra megpróbáljuk értelmezni, mit is látunk valójában. Megpróbáljuk szétszálazni a vonalakat, foltokat, a rétegeket és ez a szárazság majdnem szó szerint értendő. Melyik festékréteg a legalsó, melyek jönnek utána, és vajon ugyanazzal a technikával kerül oda a festék, vagy a két réteg között megjelenik valami újfajta hatás? Ő maga írja egy helyütt, hogy másképp lát, mint a többi ember, de erre csak hosszú idő után jött rá, és akkor tudta csak igazán elengedni magát, hogy „lazítson sziklaszilárd fantáziájának megrögzött határain”, és megmutassa, kivetítse azt a látványt, amit ő lát, ami körülvésszi és átfolyik rajta. Mindezt pedig azért – mint írja –, hogy „így mások is rátalálhassanak hasonló belső képeikre”. Ez a félmondat tulajdonképpen rávilágít Braun képeinek értelmére és jelentésére is, mert az alkotói szándékra, a művek funkciójára, működésük céljára utal.

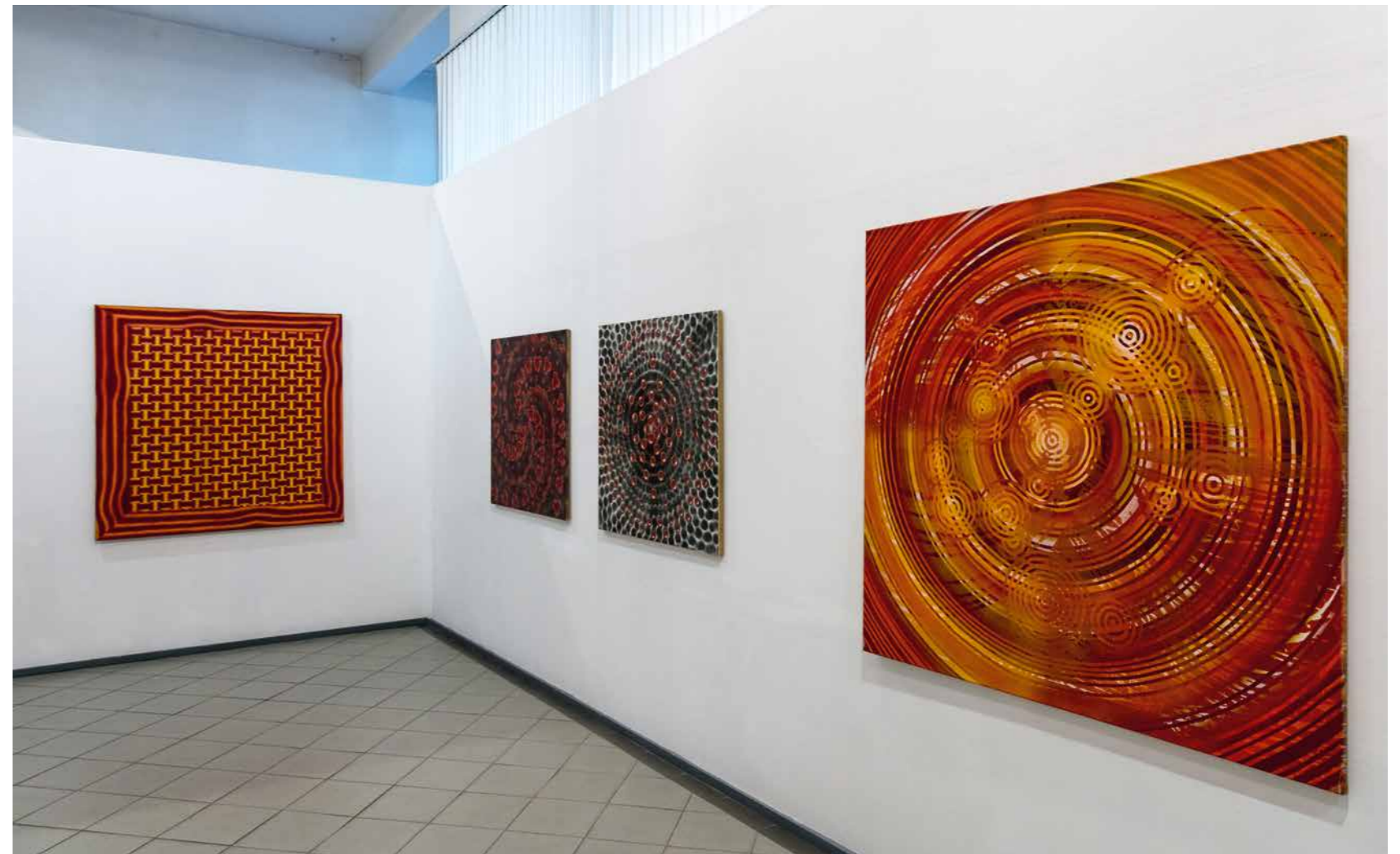
Braun festői nyelvét vizsgálva az egyik fontos momentum a repetitívitás, a motívumok (majdnem) végtelen ismételtetése, ahogyan beemel olyan egyszerű, jellemzően kerek formákat, mint a paradicsom, a hangszóró, vagy egy óra számlapja. E formák folyamatos ismétlődése – mindegy, hogy kisebb vagy nagyobb méretben –, olyasmí hatással jár, mint amikor a gyerekjátékban folyamatosan, egymás után kell gyorsan mondani egy-egy két szótagú szót, ami által az a szó (Braun képeinek esetében az a képi motívum mint tárgy) elveszíti eredeti jelentését és szinte absztrakt jellé válik. A banális dolgok felemelése zajlik ilyenkor, átlényegítésük, felemelésük egy

másik dimenzióba, amikor a szinte semmi: valami, tartalommal és értelemmel telítődik. Művészet születik.

Braun egy interjúban említi, hogy a geometriórák mentették meg a gyenge matematikajegyeit, mert geometriából mindig kiválóan teljesített. Erről jut eszembe Szalay Lajos kifejezése, az „agyajárás”: valakinek az agyajárása, gondolkodása, ami más, mint a többieké. Ez a különös fogalom rávilágít arra, hogy honnan jönnek ezek a mesebeli képek, hogy Braun egyszerűen máshogy látott, mint mi. Ezen a másféleképp látáson kívül valószínűleg megvolt benne még a rácsodálkozás képessége, egy olyan nyitottság, amelyben az elengedtség mintha egy tudattalan jelenlében valósulna meg, de mindeközben a figyelemre és a memória működtetésére is képesen. Ez a rácsodálkozás az alkotás és a befogadás alapfeltétele, a heurékázás, ami talán leginkább az iskolában tanult katarziszra emlékeztet. Ekkor, például a katarzisz működésekor valószínűleg kikapcsoljuk a fogalmi gondolkodásunkat és egy attól jóval komplexebb, vagy jobb szóval: teljesebb élmény befogadásra leszünk képesek.

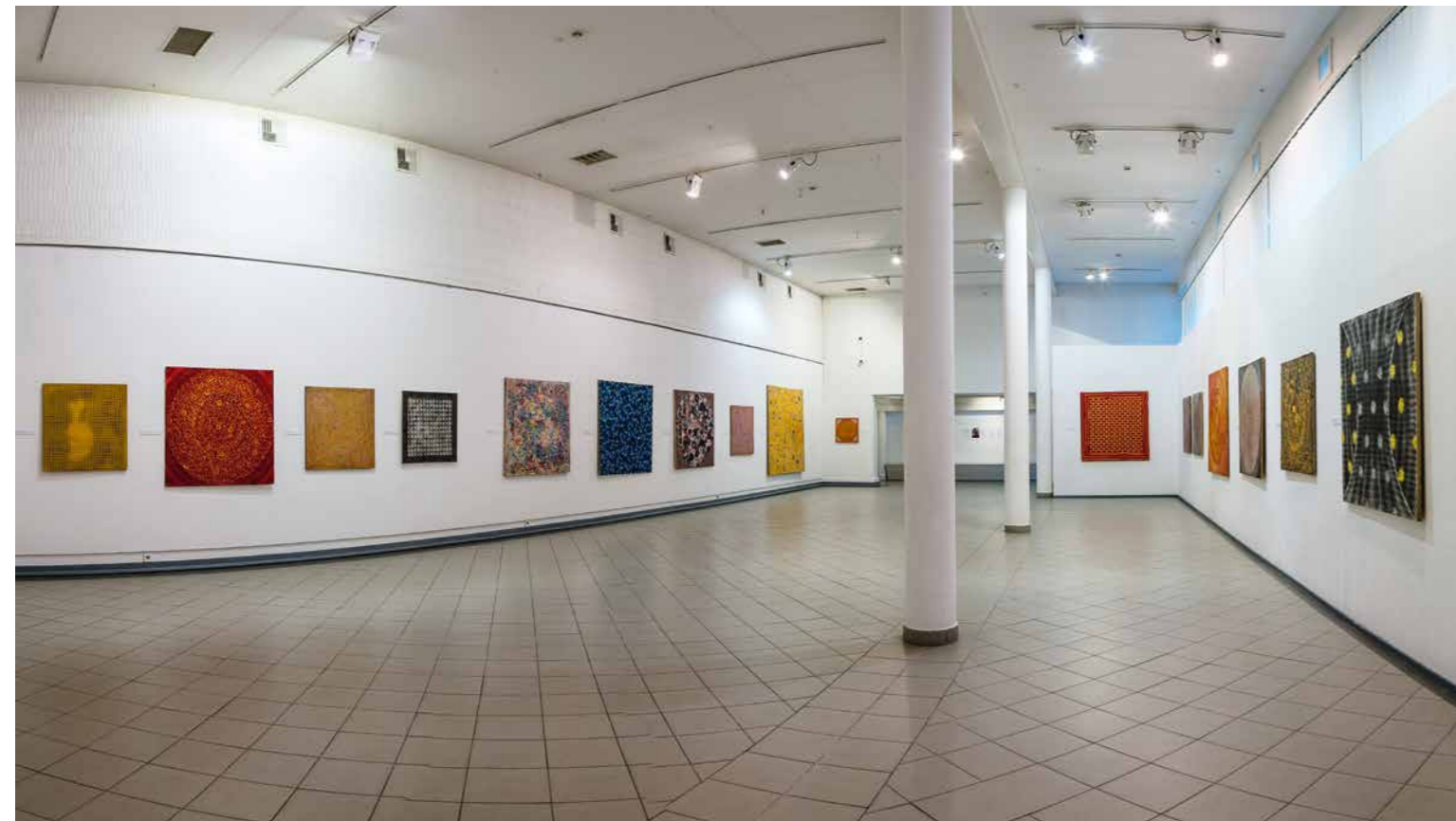
Braun képein bár nem szokványos, de bizonyos rendek, rendszerek születnek, tulajdonképpen fraktális geometriát mutató vagy alkalmazó művek. A fraktális geometria olyan nem szabályos formákkal, idomokkal, rendszerekkel foglalkozik, amelyekben a nem hétköznapi értelemben vett szabályosság uralkodik, de relatíve mégis van egyfajta rend. A szimmetria hiánya, egy különös rendezettség jellemzi. „A relativitás és a fraktális geometriák újabb kori felfedezése arra utal, hogy lehetséges ugyanazt a valóságot úgyszólván különböző kötegekbe csomagolni, és a szemléltető nézőpontjától, látószögétől, időkereteitől, a megfigyelés léptékétől függően ugyanarról az alapvető igazságról egészen eltérő képet

Braun András
kiállítása, enteriőr © Baranczó Benedek



Valószínűleg minden műalkotásnak egyik lényegi értelme maga a léte, a létrejötte, a semmiből való kibomlása, megjelenése. Ahogy Csíkszentmihályi írja, úgy élj, olyan életet élj, hogy csökkenjen körülötted a világban az entrópia, de úgy, hogy magadban közben lehetőleg ne nőjön. (Az entrópia a rendezetlenség mértéke.) Ilyen alapon az is igazság, hogy minden művész hozzájárul az entrópia csökkentéséhez művészete, művei révén, hiszen a káoszról, a semmiből egy rendezett struktúrát teremtenek, így csökkentve környezetünk átlagos entrópiáját. Már megint „profanizálva” a kvantummechanikát: nagyon valószínű, hogy a műalkotások olyan akkumulátorok, melyekbe művészi energia sűrítődött információ formájában. A modern információelmélet szerint „az információ annál értékesebb, annál több energiát tartalmaz, minél kisebb a valószínűsége annak, amiről szól, vagyis ritkább az esélye a megvalósulásának”. Az információ mennyiségét ezért úgy definiálják, hogy „az a hír tárgyát képező esemény vagy állapot valószínűségének negatív logaritmus”. Ilyen alapon bátran gondolhatjuk, hogy talán végre valamennyire objektíven megközelíthető egy-egy műalkotás kvalitásának mértéke, ami mindig is egy bizonytalan, és csak nagyon nehezen körülírható és meghatározható, de semmiképp sem mérhető fogalomnak tetszett. Továbbmenve azt is állíthatjuk, hogy ha a modern fizika ma már egyértelműen elfogadott álláspontja szerint az energia összesűrített információ, akkor a műalkotások konkrétan energiát tárolnak, valamint a műalkotások képesek energia átadására anélkül, hogy anyagi mivoltuk csökkenne, azaz elfogynának fizikai valójukban – ellentétben az „energia vagy anyag”-párossal, amelyek szintén képesek egymásra átalakulni, de vagy az egyik, vagy a másik formában létezhetnek csak. Az információ egyenlő negatív entrópia, a negatív entrópia hőemelkedést feltételez, és valóban: egy műalkotás befogadásakor (legyen az zenei, irodalmi, képzőművészeti vagy bármi más hasonló élmény) energia áramlik felénk és belénk, a katartikus, a művészeti élmény mindenki számára lelki energia felszabadulásával jár, igaz, mindez csak cselekvő részvétel mellett lehetséges.

Braun András kiállítása, enteriőr © Baranczó Benedek



Epilóg

Braun András kiállítása a Miskolci Galériában sajnos nem éri el sem a helyi, sem az országos közönség figyelmének ingerküszöbét annak ellenére, hogy ez az eddigi legátfogóbb, nagyszabású tárlat, amely taláha is műveiből rendeztek (kurátor: HAJDU ISTVÁN). Ennek több oka is van, leginkább talán Miskolc utóbbi évekbeli viszonylagos izoláltsága a kortárs művészeti életben, és kulturális politika másfelé figyelése. Miskolc vezető sikersztórija évek óta és teljesen megérdemelten a *Jameson Cinefest Filmfesztivál*, amely hihetetlen lendülettel erősödik évről évre, és már régen maga mögé utasította az egykor szebb napokat megélt *Operafesztivált* is. Sajnos a helyi képzőművészeti élet nem tud ilyen, nemzetközi szinten is sikeres eredményeket felmutatni, de – már csak hagyományai miatt is – a mai sorsánál jobbat érdemelne.

Tudjuk persze, hogy a képzőművészet iránt való általános érdeklődés sosem érheti be a mozgókép, vagy az irodalom, a zene iránti lelkesedést, főleg ha ráadásul kortárs és progresszív művészetről van szó. Biztos nem itt van ennek a helye, de sajnálattal kell megállapítanunk, hogy Miskolc már alig alig látható ponttá kezd válni a kortárs képzőművészet képzeletbeli térképén. Az, hogy ez a remek kiállítás alig jut el a közönséghez, szomorú tény, de egyenes következménye a szakemberhiánynak a város képzőművészettel foglalkozó intézményeiben. Jóval kisebb városok, például Paks vagy Dunaújváros képesek sokkal nagyobb figyelmet és támogatást biztosítani a kortárs képzőművészet számára, felismerve, hogy a lakosság, főleg a fiatalok megtartása nemcsak a munkahelyeken múlik (ezeket könnyű számokkal reklámozni), hanem a napi létszükségleteken túli, élhető és éltető kulturális közeg életben tartásán is. Rossz sorsa okozta, hogy Miskolc az utóbbi 25 évben közel 50 ezer embert veszített el, nyilván főleg fiatalokat, akik most nagyon hiányoznak mint kulturális fogyasztók a városi kiállítótérből és sok más eseményről. Pótlásuk (a művészeti életen túli feladatként is) talán a legsürgetőbb feladat.

NAJMÁNYI LÁSZLÓ

SPIONS

Hetvenhatodik rész

Az elektromos gitár alkonya és a szovjet kém mágikus hangszere: a szintetizátor születéstörténete

„Az elektromosság át fogja venni Isten helyét. Imádkozzon a muzsik ezentúl az elektromossághoz. Erősebbnek fogja érezni a központi hatóságok hatalmát, mint Krisztusét.”

VLAGYIMÍR ILJICS LENIN, 1918

Az 1950-60-as évek popzenéjének legfontosabb, ikonikus hangszere a George Beauchamp¹ és Paul Barth által a Nagy Világ gazdasági Válság (Great Depression) mélypontján, 1931-ben kifejlesztett elektromos gitár volt. A hozzákapcsolt effektus-berendezések segítségével sokféle hangzást előállítani képes hangszer műfajteremtőnek bizonyult, az elektromos blues-tól a heavy metalig és tovább számtalan irányzat köszönheti létét az erősítőn keresztül parancsoló hangrővel megszólaló zeneszerszámnak. Mesterei, virtuózai közül elég Jimi Hendrix, Eric Clapton, Jimmy Page (Led Zeppelin), David Gilmour (Pink Floyd), Robert Fripp (King Crimson), Reeves Gabrels (David Bowie; The Cure) nevét említeni, hogy felidézük az elektromos gitár kreatív használatában rejtlő határtalan lehetőségeket. A korszellem (*Zeitgeist*) változásával a fallikus hangszer elveszítette aktualitását. A hippi-korszak végére elbarokkosodott gitárszólókat a punk-minimalizmus tette nevéssé. Az elektromos gitárt a punkok által megvetett, lenézett, megköpdösött szintetizátor taszította le trónjáról, amely az 1970-es években indult elektronikus popzene és a punkot felváltó *new wave* alaphangszere lett. A szintetizátor legitimizálódását elsősorban a Kraftwerk német együttes munkássága, és a David Bowie és Brian Eno kollaborációjából született Low² lemez tette lehetővé.



Az 1917-es bolsevik puccsot követően Oroszországban éveken át véres, több millió áldozattal³ járó polgárháború dúlt. 1919 őszén Szentpétervárt Jugyenic⁴ tábornok fehér seregei ostromolták.

1 George Delmetia Beauchamp (1899-1941), a National Stringed Instrument Corporation és a Rickenbacker hangszergyár társalapítója 1937-ben szabadalmaztatta az elektromos, mágneses hangszedővel (pickup) működő gitárt. Addigra már sok cég – a Dobro 1933-ban, a National, AudioVox és Volu-tone 1934-ben, a Vega, Epiphone (Electrophone and Electar) és Gibson 1935-ben stb. – másolta le és dobta piacra gyorsan népszerűvé vált hangszerét.

2 David Bowie: *Low* (LP, RCA Records, 1977)

3 Közéjük kell sorolnunk a bolsevik titkosrendőrség, a CSEKA által kivégzett csaknem két millió embert is.

4 Nyikolaj Nyikolajevics Jugyenic (1862-1933), az északnyugat-oroszországi ellenforradalmi erők egyik parancsnoka.

A várost Trockij⁵ vezetésével védő bolsevikok a nőket, gyermekeket és az időseket is a frontra vezényelték. A lakosságot éhség és járványok, tifusz, kolera tizedelték. A faépületeket lerombolták tüzelőirt. A várost részeg matrózok és visítózó bolsevik aktivisták bandái járták, berontottak a házakba, raboltak, gyilkoltak, gyűjtögettek, elhurcolták az embereket. Nem volt faanyag koporsók készítésére, ezért a halottakat halomba gyűjtötték a köztereken, és közös sírokba dobálták őket. Füst, vér, ürülék és hullaszag, mosdatlan testek bűze. A Műszaki Egyetem Fizikai és Technikai Intézete nagyfrekvenciájú oszcillátorok kifejlesztésével foglalkozó laboratóriumát vezető tudós, a fizikus, asztronómus és csellóművész Lev Szergejevics Tyermen⁶ későbbi beszámolója szerint a munkatársak saját építésű téglakályhával, az utcáról gyűjtött fadarabokkal, feleslegesnek ítélt könyvekkel fűtötték. A kályha füstjét az ablakon keresztül az utcára lógó bádogsövön át vezették el. A kályha tetején süttött krumplin és hagymán éltek. Télikabátban, kesztyűben dolgoztak. A laboratórium ukrán vegyész mérnöke, Ilion Tyimosenko bádogdobozokban erjesztett krumplihéjből kotyvasztott számukra vodkát. Az először az amerikai popzenében⁷ használt szintetizátor születéstörténete ebben a roncslelepre hasonlító, folyamatosan részeg munkatársaktól hangos szentpétervári intézményben kezdődött, csaknem száz évvel ezelőtt.⁸ A laboratóriumot irányító tudós, anélkül, hogy tudta volna, a bolsevik hatalmi gépezet legbelső szentélyében, agyközpontjában dolgozott. Munkatársai Oroszország legjobb szak tudósai voltak. A bolsevista diktatúra saját túlélését az új, szovjet tudomány gyors fejlődésétől remélte. A rendszer csak a tudomány és technika legújabb eredményei segítségével védheti meg magát az ellenséges külvilággal szemben, gondolta Lenin, és elrendelte a tudományok – a polgárháborúk dúlta, gazdaságilag összeomlott ország lehetőségeihez képest – bőkezű állami támogatását, és hogy a kivégzett, bebörtönzött osztályellenségtől elkobzott gépeket, szerszámokat, technikai eszközöket bocsássák a tudományos kutatóintézetek rendelkezésére. Gondoskodott arról is, hogy az intézetek munkáját és munkatársait, beépített ügynökök segítségével, szoros megfigyelés alatt tartsák az állambiztonsági hatóságok.

A „Rádió Atyjának” nevezett Lee de Forest⁹ amerikai feltaláló által 1906 októberében szabadalmaztatott elektroncső (*trióda* – az első elektronikus erősítő), és az ugyancsak amerikai Edwin Armstrong¹⁰, valamint az osztrák Alexander Meissner¹¹ által 1913-ban, párhuzamosan megalkotott, elektromos rezgéseket előállító *oszcillátor* áramkör felhasználásával, nagyteljesítményű rádióadók számára kifejlesztett berendezésekkel kísérletező Tyermen professzor szentpétervári

5 Lev Davidovics Trockij (1879-1940), az 1917-es bolsevista puccs egyik vezéralakja, a Vörös Hadsereg megalapítója, az öt mexikói száműzetésében, jégcsákánnyal meggyilkoltatató Sztálin nagy riválisa.

6 Lev Szergejevics Tyermen (1896-1993)

7 Micky Dolenz, a Beatles mintájára, színészek közreműködésével, 1965-ben alakított The Monkees amerikai pop-együttes billentyűse vásárolta meg az egyik első Moog szintetizátort, amelynek hangja az 1967-ben kiadott *Pisces, Aquarius, Capricorn & Jones Ltd.* című lemezükön szólalt meg először. A Doors együttes ugyanabban az évben megjelent *Strange Days* című lemezén Paul Beaver játszott a hangszeren.

8 Az orosz tudós, és az általa kifejlesztett, a mai szintetizátorok ősenek tekinthető mágikus hangszere és feltalálója történetéről – amelynek részleteit többször idéztem a SPIONS-eposz korábbi fejezeteiben – *THEREMIN* című dokumentumregényemben (Budapest, Eciklopédia Kiadó, 2006) számoltam be. Mivel a könyv, a nagy érdeklődés ellenére már régen nem kapható, és második, új információkkal bővített kiadásának megjelenetésére egyelőre nincs mód, szükségesnek éreztem a Varsói Paktum első punk együttese, a SPIONS evolúciójához, és a 20. század kultúrtörténetéhez szorosan kötődő sztori újbóli, a teljesség igénye nélküli összefoglalását ebben a fejezetben. Ld. <http://thereminiaad.webs.com/>

9 Lee de Forest (1873-1961)

10 Edwin Howard Armstrong (1890-1954)

11 Alexander Meissner (1883-1958)



Najmányi László
Timeship ORGON – Guitar Shrine 01
(digitális kollázs, 2017, a művész archívumából)

lakásába háromszor törtek be a forradalmat követő zűrzavaros években. A betörők minden alkalommal szétrombolták a tudós laboratóriumát, és elvittek minden mozdítható értéket a lakásból. 1920 telén a fiatal kutató a munkahelyén kikísérletezett oszcillátorok alkalmazásával betörés-riasztó berendezés építésébe kezdett, amely érzékeli és hangjelzéssel tudatja az illetéktelen behatolók jelenlétét.

Kísérletezés közben a feltaláló észrevette, hogy ha bizonyos alkatrészek felé közelíti kezét, a riasztó hangja megváltozik, magasabb lesz, más alkatrészek felé közelítve felerősödik. Rádöbbent, hogy forradalmian új hangszeret alkotott, amelyet nem kell megérinteni ahhoz, hogy játszani lehessen rajta. Az általa megalkotott berendezésen játszóknak, ellentétben a hagyományos hangszerek művészeivel, nincs szüksége speciális izomzatra, fizikai képességekre a játékhoz. Ő csak karmesterként mozgatja a kezeit két antenna – a baloldali, függőleges antenna segítségével a hang magasságát, a jobboldali, hurokká hajlított antennával a hangerőt kontrollálta – közelében. Erőfeszítés nélkül, az üres teret érintve szólaltatja meg az Éter Hangját. Hosszasan kísérletezett az először éterfonnak (*Ætherphone*), majd léghárfának (*Ætherharp*) nevezett hangszer tónusának kialakításával. Több, egymástól kissé eltérő frekvenciájú oszcillátor rezgését összekeverve felharmonikusokhoz jutott, ezek arányait szabályozva alakította ki hangszere csellóra, női hangra és a vonóval játszott fűrésze egyaránt emlékeztető hangját.

„Két változtatható kapacitású kondenzátor egyik fegyverzete vagyok egyszerre. Ha közeledek valamelyik kondenzátor másik fegyverzetéhez, az illető kondenzátor kapacitása megváltozik, s vele együtt az oszcillátor tulajdonságai is, amelyet e kondenzátorral kontrollálok. Ezt a hangszeret nem kell megérintenem ahhoz, hogy megszólaljon. Nevetséges abszurditás, hogy a 20. században még mindig macskabél húrokat lószórból készített vonóval dörzsölve állítunk elő zenét! Ime a jövő hangszere, elvtársak, amelyen minden előképzett-ség nélkül, bárki tud játszani.” Találmányát 1921 őszén, a *Nyolcadik Összoroszországi Mérnök Kongresszuson*, óriási sikerrel mutatta be először nyilvánosan a feltaláló.¹²

¹² Gleb Anfilov *Physics and Music* (Boris Kuznecsov fordítása, US, University Press of the Pacific, 2001) című visszaemlékezéseiből ismerjük a zenei és tudományos szempontból egyaránt történelminek mondható előadás részleteit: „A feltaláló idegesen lépett a színpadra. Híres tudósokat látott a közönség soraiban. Ott volt Krzsizsanovszkij, Boncs-Brujevics és Csatelín, és fiatalok kíváncsi, zajos, türelmetlen tömege. Lev Szergejevics röviden leírta az új hangszeret, és elnézést kért, amiért kísérlet nélkül fog rajta játszani, mert a

A kongresszuson Lenin is megjelent és nagy érdeklődéssel figyelte Tyermen professzor bemutatóját. A bemutató végén felment a színpadra és kipróbálta a léghárfát. Korabeli orosz újságok szerint hiba nélkül eljátszotta rajta Glinka *Pacsirtáját*. Bár a feltaláló úgy gondolta, hogy a „jövő hangszerén” bárki azonnal tud játszani, valójában a legnehezebben játszható zeneszerszámát találta fel. A fizikai kontaktus hiánya miatt az évekig tartó, rendszeres gyakorlás mellett abszolút hallás, tökéletes térérzék és testkontroll szükséges a világ első térérővel működő elektronikus hangszerén való játékhoz.

Lenin abban az időben kezdett Oroszország villamosításának nagy-szabású programjához. KOMMUNIZMUS = SZOVJETHATALOM + ELEKTROMOSSÁG – ez volt a program szlogenje. Lenin felismerte, hogy Tyermen professzor találmánya nagy segítségére lehet modernizációs elképzelései propagálásában. Magához hívatta a tudóst és felkérte közreműködésre. 600 darabot rendelt a berendezésből, amelyekkel képzett zeneművészek utaztak az ország távoli, elmaradott falvaiba, ahol addig még villanyégőt sem láttak. A piactéren összerelt, ámuló muzsikok¹³ előtt a zenészek megszólaltatták az akkor már teremínnnek nevezett elektronikus hangszert, miközben repülőgépek jelentek meg a falu felett. Két gép között kifesztett vászonra egy harmadik gépről az integető Lenin képét vetítették. Az éteri zene és az égen integető bolsevik vezér látványa, Lenin szándékainak megfelelően, vallásos extázist váltott ki a falusiakból. A feltaláló a Szentpétervári Szimfonikus Zenekar kíséretében a nagyvárosok koncerttermeiben rendezett látványos – a háttérfüggönyre és mesterséges ködre filmhurkokat és állóképeket vetített, arcát és az antennák közelében táncoló kezeit a hangokat színekké alakító fényorgonával világította meg – előadásokon mutatta be a „jövő hangszerét”.

színpadon álló hanversenyongora nincs felhangolva. Aztán különös zene, hang, amit még senki sem hallott kezdett lebegni az elcsendesült közönség felett. Az éteri hang hangszóróból jött – akkor hallottunk először hangszórót Oroszországban. A vibráló, elektromos tónus, egyszer telten, máskor elvékonyodva ismerős dallamokat hordozott, amelyek ugyanakkor teljesen újnak hangzottak. Orosz népdalokat, Csajkovszkij műveinek részleteit, és Saint-Saëns 'Le carnaval des animaux' című művéből 'A hattyút' hallottuk. A bemutató végén a tudóst a közönség akkora ovációban részesítette, amekkorát csak a legnagyobb művészek szoktak kapni.”

¹³ Többnyire csak asszonyok és gyerekek figyelték a bemutatókat, mert a férfiakat vagy besorozták a Vörös Hadseregbe, vagy osztályellenségnek minősítve, a Lenin parancsára akkor létesített első börtöntáborok (a későbbi német haláltáborok mintái) – a Szolzsenyicin könyvében leírt Gulag szigetcsoport – valamelyikében robotoltak.

Lenin kérésére Tyermen professzor belépett a bolsevik pártba, majd hamarosan az NKVD¹⁴ (Belügyi Népbiztosság), az orosz titkosszolgálat munkatársa lett. A tudós 70 évvel később bekövetkezett haláláig az idők során többször megváltoztatott nevű¹⁵ és feladatkörű titkosszolgálat egyik legértékesebb ügynöke maradt. Információgyűjtő és továbbító eszközök tervezése mellett a professzor titkos jelentéseket is írt munkatársairól, később a külföldön megismert tudósokról, művészekről, politikusokról és családtagjaikról az állambiztonsági hatóságoknak és a hírszerzésnek. Lenin minden segítséget megadott a tudósnak kutatómunkája támogatásához. Azt tervezte, hogy 10 000, a professzor tervei alapján készült elektronikus riasztóberendezést szereltet fel az orosz határok mentén, hogy segítségükkel a határőrök gyorsan elfoghassák a határsértőket. Elképzelésének megvalósulását Lenin 1924-ben bekövetkezett halála akadályozta meg.

□

A SPIONS második lemezének¹⁶ hangzását nagymértékben meghatározó Claude Artø szenvedélyesen kutatta a világ első térérővel működő elektronikus hangszere és a nevét 1927-ben Léon Thereminre változtató feltalálója történetét.

Az orosz titkosszolgálat utasítására 1927-ben a tudós európai koncertkörútra indult, amellyel a kommunista tudomány és művészet felsőbbrendűségét kívánta propagálni az akkor már Sztálin vezette orosz kormány. A feltaláló thereminjátékát zongorán játszó felesége, Kátya Konstantinova, és titkosszolgálati alkalmazottakból álló vonósnégyes kísérte, amelynek tagjai egymásról is jelentettek moszkvai feljebbvalóiknak a turné során. Theremin professzor, a multimédia műfajának úttörője mögött akkor már 180 sikeres oroszországi előadás, sokéves színpadi tapasztalat állt. Látványos díszletelemeket hozott magával: a hangrezgéseket mutató oszcilloszkópokat, nagy fényerejű kivetítőket, futurista tervezésű hangszórókat, az általa feltalált *Illuminovox* fényorgonát és a hangokat szagokká – tenger, virágok, búzamező stb. – alakító illatorgonáját. Óriási sikerrel koncertezett Milánó, Róma, Salzburg, Berlin, London és Párizs koncerttermeiben és operaházaiban. A koncertekről ámuldozva számolt be az európai sajtó.

Claude Artø nagy lelkesedéssel beszélt Léon Theremin 1927. december 8-án a párizsi Operában megrendezett koncertjéről. A francia elektronikus zenének életet adó eseménynek tartotta.

¹⁴ Az NKVD irányította a rendőrséget, titkosrendőrséget, határőrséget, a börtönőrséget, a koncentrációs táborokat, a titkos archívumokat, a katonai elhárítást, a kémelhárítást és a külföldi országokban működő kémeket.

¹⁵ KVCSK; GPU; OGPU; KGB

¹⁶ SPIONS: *THE PARTY* (EP, Paris, France, DORIAN/Celluloid, 1979)

Najmányi László
Timeship ORGON – Guitar Shrine 01 (digitális kollázs, 2017, a művész archívumából)



Megajándékozott az előadás megsárgult plakátjával, amelyet azóta is őrzök. A párizsi koncert előtt az összegyűlt, kíváncsi tömeg megostromolta az Operaházat. Az ostromlókat csak lovas rendőrök bevetésével tudták féken tartani. Először fordult elő a párizsi Opera történetében, hogy állóhelyeket adtak el a páholyokba. A koncerten mindenki megjelent, aki fontosnak számított a francia tudományban és művészetben. Ott volt Pablo Picasso, Salvador Dalí, a radioaktivást felfedező Currie-házaspár, James Joyce és Louis-Ferdinand Céline írók, a modernista festőket szalonjában először kiállító Gertrude Stein és élettársa, szakácsa Alice B. Toklas, Luigi Russolo, a botránnyairól híres olasz futurista zeneszerző és happener, Maurice Martenot, az *Ondes Martenot* elektronikus hangszer feltalálója, Pierre Schaeffer, a konkrét zene későbbi kifejlesztője, és több más, az elektronikában rejlő lehetőségeket kutató. Párizsban élő komponista, képzőművész. A közönség szünni nem akaró ovációval fogadta Theremin professzor előadását. A bemutatót tíz percig tartó vastaps követte. Másnap Gertrude Stein fogadta a Theremin-házaspárt szalonjában,¹⁷ ahol modernista írókkal és művészekkel találkozott. Alice B. Toklas híres hasis-süteményével kínálta a vendégeket. Claude Artø mutatott néhány, az operaházi eseményről beszámoló korabeli újságkivágást:

Le Paris Soire: „Monsieur Thérémin roppant elegáns, és a hangszere is az. Ennek az embernek és instrumentumának nincs köze az anyaghoz, a gravitációhoz, a léthez, ahogy mi ismerjük. Monsieur Theremin a jövő nagykövete, hangszere a jövő hangszere. Ezt a hangszeret nem szükséges megérinteni ahhoz, hogy megszólaljon. A játékos táncosként mozgatja kezeit az antennák közelében, és mozgásából a legcsábítóbb hangok születnek, amelyekhez hasonló gazdagságú zenét az emberi érzékek még elképzelni sem tudtak – eddig.” *L'Humanité*: „A végtelen, időtlen tér hangja és szabadsága. Ha ez a hang és ez a férfi Szovjet-Oroszország üzenete Európának, a világnak, akkor azt mondom, igen, elfogadom a Vörös Holnapot.”

□

Theremin professzor koncertjeinek híre Amerikába is eljutott. Hamarosan meghívást kapott egy amerikai koncertkörútra. 1927 decembereében érkezett New Yorkba. 1928. január 24-én a Plaza Hotel Nagy Báltermében, egy héttel később a Metropolitan Operában koncertezett. „Aztán egy üvegedényben tiszta vizet helyezett a feltaláló a közönség elé és különböző frekvenciájú, láthatatlan elektronsugarakat bocsátott át rajta. A víz a szivárvány minden színében kezdett el ragyogni, végül felforrt. A tudós fényorgonája, az Illuminovox fény-sugarával világította meg a saját arcát és kezeit, majd játszani kezdett mágikus hangszerén. A hang változásait követve változott a rávetődő fény sugar színe. Aztán balkezének egyetlen, hanyag mozdulatával átküldte a theremin hangját a terem végébe, majd onnan kiparancsolta a folyosóra. Az emberek a hangforrást keresve forgatták a fejüket. Néhányan felálltak és forgolódtak. A New York-i szalonok királynője, Rosamund Pinchot elájult”, írta a Palace Hotelben tartott előadásról a *New York Evening Post* tudósítója. Glinka *Elégijával* zárták a koncertet. Ekkor vetették be az illatorgonát, a terem menyegyzetére pedig lassan vonuló viharfelhőket és villámlást vetítettek. A színpad folyamatosan változó színű, mesterséges ködbe burkolódzott, amelyre vetítve, a zene utolsó hangjaira megjelent az integető Lenin mozgóképe, felette pedig ötágú, vörös csillag ragyogott fel. A koncertekről szuperlatívuszokkal tudósított az amerikai sajtó. „A vörös professzor meghódította New Yorkot!”, „Ez a jövő zenéje, mondja a komcsi prof!”, „A komcsi tudós bevette Amerika nagy szívé!”, – ilyen és ezekhez hasonló szalagcímekkel jelentek meg az újságok. Olin Downes így lelkendezett a *The New York Times* első oldalán:

¹⁷ Salon des Fleurus, ahol az amerikai mecénásnő először állította ki a párizsi művészeti intézményekből kizárt modernista képzőművészeket

„Sikeres tudományos kísérletet láttunk, amely a zeneművészet új horizontjait nyitotta meg számunkra. Ha valaki eddig azt hitte, hogy a forradalmi Oroszország visszasüllyedt a legsötétebb középkorba, meggyőző bizonyítékokat kapott arra nézve, hogy mekkorát tévedett.” A szovjet tudomány felsőbbrendűségét propagáló Professorz Theremin orosz titkosszolgálati megbízóinak meglegedésére néhány hét alatt elcsábította Amerikát. Engedélyezték, hogy az eredetileg tervezett három hónap helyett meghatározatlan időre az Újvilágban maradhasson. A következő éveket New Yorkban töltötte, ahol számos új találmánnyal¹⁸ okozott időről-ídre szenzációt, miközben titokban az Amerikában dolgozó orosz ipari kémek munkáját irányította.¹⁹ A theremin gyártási jogát RCA vállalat vásárolta meg. 1929. október 22-én ThereminVox (később Victor Theremin) néven piacra dobták az első egyszerű, csöves theremineket.²⁰

Az orosz feltaláló gyorsan az amerikai *high society* kedvence lett. Olyan hírességek keresték barátságát, mint Charlie Chaplin, Albert Einstein, a későbbi elnök Dwight Eisenhower, és a világhírű zeneszerző és karmester Arturo Toscanini.²¹ Találmányát röviddel Amerikába érkezése után Calvin Coolidge-nek, az akkori amerikai elnöknek is bemutatta a washingtoni Fehér Házban.²² Nagysikerű amerikai koncertturnéja után Theremin professzornak nem okozott gondot bőkezű támogatókat találnia munkája folytatásához. Gazdag rajongói, a Bigelow-Rosen házaspár²³ a West 54. utcában házat bocsátott rendelkezésére, amelyben kutatólaboratóriumot és táncstudiót rendezett be. Tanítani kezdte a thereminjátékokat. Tanítványai közül a litván származású hegedűművésznő, a nevét később Clara

¹⁸ Elektronikus cselló, elektronikus harmónium, a táncosok mozgását zenévé alakító színpad (*Terpsitone*), a világ első elektronikus dobgepe (*Rhythmicon*) stb.

¹⁹ Abban az időben még nem volt diplomáciai kapcsolat Szovjet–Oroszország és az Egyesült Államok között, de kereskedelmi kapcsolatok már léteztek. Az orosz titkosszolgálatok és Armand Hammer amerikai gyáriparos, az Occidental Petroleum olajipari vállalat alapítója és tulajdonosa, Lenin, később Sztálin közeli barátja kollaborációjával létrejött az Amtorg Trading Corporation nevű orosz-amerikai közös vállalkozás, amely export-import vállalatnak álcázva az orosz titkosszolgálatok amerikai parancsnoksága lett. Theremin professzor aktív részt vállalt az Amtorg leányvállalatainak – valójában az orosz titkosszolgálatok fedőszerveinek – létrehozásában, többek között Panamában. Jelentési egy részét az Amtorg New York-i irodájában adta le, más részüket saját készítésű rádióadója segítségével küldte el Moszkvába.

²⁰ 1929. október 29-én, egy héttel azután, hogy az első RCA thereminek megjelentek az üzletekben, összeomlott a megelőző tíz évben egyre magasabbra szárnyaló, egyre hatalmasabb részvény-forgalmat bonyolító New York-i tőzsde. Elkezdődött a világgazdasági válság (Great Depression). A napokkal a tőzsdekrach előtt médiaszenzációként megjelent RCA thereminekből a következő évben mindössze 578 darabot vásároltak meg. Az RCA thereminek ára a gazdasági válság körülményei között túl magasnak bizonyult – és, a theremin-hirdetésekkel ellentétben, a thereminjátékokat korántsem tudta mindenki megtanulni. A fennmaradt néhány eredeti RCA theremin ma már dollártízezrekért cserél gazdát.

²¹ Amerikai barátairól, ismerőseiről, gazdag, befolyásos rajongóiról a feltaláló rendszeresen jelentett az orosz kémiszolgálatnak.

²² Rövid washingtoni tartózkodása alatt a tudós tucatnyi, lehallgatóberendezésekkel ellátott theremint épített szállodai szobájában, amelyekkel politikusokat, pénzembereket, nagyvállalkozókat ajándékozott meg. Washingtoni tapasztalatairól, az ott megismert befolyásos személyiségekről terjedelmes jelentést küldött Moszkvába, amelyhez az amerikai elnök lakosztályának méretarányos alaprajzát is csatolta.

²³ A feleség, Lucie Bigelow-Rosen az orosz tudós által épített thereminjével a budapesti Zeneakadémián is koncertezett 1934-ben. Nem okozott különösebb szenzációt, de legalább nem dobálták meg záptojással és rohadt paradicsommal, mint ahogy a későbbi híres hollywoodi zeneszerző, Rózsa Miklós vezetésével 1927-ben alakult első magyar thereminzenekar tagjait, akik kénytelenek voltak elhagyni az országot. Rózsa Miklós nevéhez fűződik az Alfred Hitchcock által 1945-ben rendezett *Spellbound* című film zenéje, amelyben, mint más filmzenében is (pl. *The Lost Weekend* és *The Red House*), fontos szerepet kapott a theremin, amely sok korabeli horror- és sci-fi film (*The Day the Earth Stood Still*; *The Thing*; *The Five Thousand Fingers of Dr. T*; *It Came From Outer Space*; *Lost Weekend*; *Devil Weed*; *Queen of Blood*; *Odna*; *Lady in the Dark*, stb.) zenéjében is feltűnt. Egyik Ed Wood által rendezett, *Billy the Kid* vs. *Dracula* című, késői filmjében a leghíresebb magyar, a Dracula filmek főhőse, Bela Lugosi is játszott rajta.



Najmányi László
Timeship ORGON – Synthesizer Shrine/MiniMoog Altar oi (Digitális kollázs, 2017, a művész archívumból)

A Moog Moog

Rockmore-ra változtató Clara Reisenberg²⁴ a theremin mindmáig legnagyobb virtuóza lett. Hogy a „jövő hangszerét” az elit után az amerikai munkásosztálynak is bemutatassa, 1928. július 21-én Theremin professzor tanítványaióbl alakított tíztagú thereminzenekarával 20 ezer érdeklődő előtt a Coney Island-i stadionban koncertezett. Az esemény voltaképpen kommunista nagygyűlés volt, amelyet az orosz titkosszolgálat által szponzorált Amerikai Kommunista Párt rendezett. A stadion peremén vörös zászlók lobogtak, a nézők Marx, Engels, Lenin és Sztálin képeit emelték a magasba.²⁵

Léon Theremin kommunistaságát nemcsak elnézte, de izgatónak is találta az amerikai arisztokrácia. Amikor azonban elvált orosz feleségétől²⁶ és Lavinia Williams²⁷ afro-amerikai táncosnővel kötött házasságot, azonnal kiközösítették. Botrányt okozó házasságát az orosz titkosszolgálat is ellenezte. Parancsot kapott, hogy azonnal váljon el a fekete táncosnőtől. Mivel nem volt hajlandó engedelmeskedni a parancsnak, 1938. február 15-én a szovjet titkosszolgálat ügynökei elrabolták New Yorkból a tudóst,²⁸ egy teherhajón kicsempészték Amerikából és visszavitték Moszkvába, ahol szovjetellenes tevékenység vádjával elítélték. A következő 11 évet szibériai munkatáborokban töltötte,²⁹ szabadulása után, az orosz rendszerváltásig

A Moog Moog

²⁴ A művésznő kezeit a hegedűjátékokat lehetetlenné tevő betegség támadta meg. A hangszer, amelyet nem kellett megérintenie játék közben révén tudta folytatni és kiteljesíteni zeneművészetét. Az Amerikában töltött első éveiben a Reisenberg család is az orosz tudós anyagi támogatói közé tartozott.

²⁵ Alexander Trachtenberg, az International Publishers, a párt könyvkiadójának vezetője tartott megnyitó beszédet. Professorz Theremint a lehetetlent nem ismerő szovjet tudomány géniuszaként mutatta be. Majd Benjamin Gitlow, a párt ügyvezető titkára szólt a közönséghez. Gitlow néhány nappal a koncert előtt szabadult a börtönből, ahol a kormány megdöntésére buzdító beszédeiért kiszabott büntetését töltötte. Beszédében a szovjet tudomány humanizmusát állította szembe a dekadens amerikai tudomány „barbarizmusával”.

²⁶ A New Yorkban egy raszputyinista szektához csatlakozott Kátya Konstantinovától az orosz titkosszolgálat utasítására kellett elválnia.

²⁷ A Haiti szigetéről származó Lavinia Williams (1916–1989), a Párizst erotikus táncával megbabonázó Josephine Baker barátnője az afro-amerikai balettművészet egyik megteremtője volt.

²⁸ A feltalálót elrabló orosz ügynökök, feleségét halálra rémitve behatoltak a tudós házába is, és magukkal vitték Amerikában kifejlesztett találmányait, az elektronikus dobgep kivételével, amely később Haiti szigetére, majd onnan a francia Rivierára került.

²⁹ Először a legkegyetlenebb munkatáborok egyikében, a 400 ezer foglyot őrző, 66 lágerből álló szibériai Kolima táborcsoporthoz tartozó Magadanban raboskodott. A Sarkkörön túl, az örök fagy birodalmában létesített tábor rabjait aranybányászatra kényszerítették. Magadanban foglyok *tízezei* haltak meg évente a gyakran –60 fokos hideg, az embertelen bánásmód és az alultápláltság következtében. A második világháború idején a tudósokat, mérnököket speciális lágerekbe (*saraska* – a szó oroszul blöfföt, kamut jelent) gyűjtötték, ahol haditech-

háziórizetbe került. Amerikai felesége többé nem kapott hírt róla. Mindenki halottnak hitte.

Az akkor már 90-es éveiben járó tudósra csak az orosz rendszerváltozás után bukkant ismét egy amerikai újságíró. Régi barátai nagy fanfárral New Yorkba vitték a feltalálót, aki mint a William Burroughs által leírt narkoleptikusok egyike bolyongott Manhattan utcáin. Fogadásokat rendeztek tiszteletére, egyetemeken tartott előadásokat és régi barátnője, Clara Rockmore közreműködésével óriási sikerű theremin koncertet adott a Radio City Music Hallban.³⁰ Amerikai felesége, Lavinia Williams már nem élt New Yorkba érkezése idején. Nem sokkal Moszkvába való visszatérése után a 97 éves feltaláló meghalt. Megpróbáltatásai ellenére mindvégig a kommunista eszmék feltétlen híve maradt. Lenintől kapott párttagsági könyvét haláláig megőrizte. Párttagsági könyvébe rejtve megtalálták orosz felesége, Kátya Konstantinova, és a thereminen játszó Lenin gyűrött, megsárgult fényképét. A ruhájába varrott képek vele együtt éltek túl a börtönt és a haláltáborot.

A Moog Moog

Az amerikai Bob Moog³¹ 12 éves korában, egy elektrotechnikai magazinban megjelent kapcsolási rajz alapján építette első thereminjét. 18 éves korában apjával közösen thereminek gyártásával és árusításával foglalkozó vállalatot alapított. Moog a theremin működésének alapelveit felhasználva 1964-ben építette meg első moduláris szintetizátorát, amely annyiban különbözik Professzor Theremin hangszerétől, hogy a szintetizátort meg kell érinteni ahhoz, hogy megszólaljon. 1971-ben kezdte gyártani a viszonylag olcsó, hordozható MiniMoog szintetizátort, amelyet először 1978 nyarán, a SPIONS basszusgitáros a és későbbi producere párizsi lakásában volt alkalmam kipróbálni. Moog vállalata szintetizátorokon kívül, az Interneten keresztül tranzisztoros, a megrendelő által összeszerelendő theremin-kiteket is árul, vízvezetékcsőből hajlított antennával.

A Moog Moog

A theremint és feltalálója történetét 2000 decemberében, elektronikus oratórium formájában mutattam be a budapesti Zeneakadémián. Akkor vásároltam a mindmáig használt, *KORG Kaoss Pad* effektboxszal kiegészített *Moog EtherWave* thereminemet. A történetet a Magyar Rádió felkérésére 2001-ben rádiójátékként, 2006-ban dokumentumregényben,³² majd videokönyvekben is feldolgoztam. A labirintusszerű, teljes egészében felderíthetetlen³³ történetet különböző aspektusait több tucatnyi elektronikus zenei koncert és táncszínházi előadás keretében mutattam be Budapesten és vidéken.³⁴

Folytatása következik

nikai és információgyűjtő berendezések kifejlesztésén kellett dolgozniuk. Az orosz tudósok legjobbjai, köztük Tupoljev, a repülőgéptervező, és Kozirjev, a szovjet űrkutatás atyja raboskodtak ezekben a táborokban. Ha kutatómunkájuk nem vezetett eredményre, veréssel, vagy élelmiszeradagjuk megvonásával büntették őket. A TsKB-29 kódnevű saraskába átvezényelt Theremin professzor feladata robotrepülőgépek irányító készülékei és információgyűjtő berendezések (poloskák) kifejlesztése volt. Számos máig használatos lehallgatóberendezés megalkotása fűződik nevéhez.

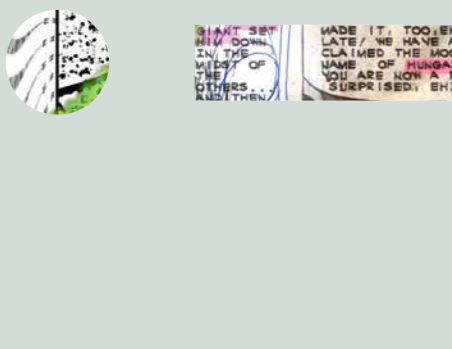
³⁰ Az 1993-as New York-i koncertnek magam is tanúja voltam, hatására akkor kezdtem el szisztematikusan kutatni a világ első térvezérlésű hangszere és feltalálója történetét.

³¹ Robert Arthur Moog (1934–2005)

³² Najmányi László: *THEREMIN* (Budapest, Enciklopédia Kiadó, 2006)

³³ Theremin professzor az orosz titkosszolgálat egyik legértékesebb ügynöke volt. Egyes találmányai és életének bizonyos epizódjai mindmáig államtitkoknak minősülnek Oroszországban. Az orosz titkosszolgálat rengeteg álhírt terjesztett róla, és maga a tudós is sokat kódösített pályája több, lényeges szakaszával kapcsolatban.

³⁴ http://thereminiad.webs.com/showtime.htm



inside express →

Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület studio.c3.hu

TECHNOLOGIE UND DAS UNHEIMLICHE (T+U) Hungarofuturista mozgalmi tabló, 2017 digitális kollázs, 30,5×47 cm

...osztású zmljakronja csillogott.
 Nagyon-nagyon nyugodt hangon szólalt meg:
 - 10 szabad évmilliárd! Lesz időnk bőven mindenre!
 Pangea az űrhimnusszal zárta adását; majd az űrharcmonosz-
 kóp jelent meg az ernyőn, a nagy kor jelképe: az űrhiperbola,
 mely a három űrsziget segítségével a Föld minden pontján er-
 nyőre szállhatott. S végül egy mély férfihang intonálta a nyugodni
 érő geo-homo mindenesti búcsú verssorát:

És várj reám
 én szép hazám:

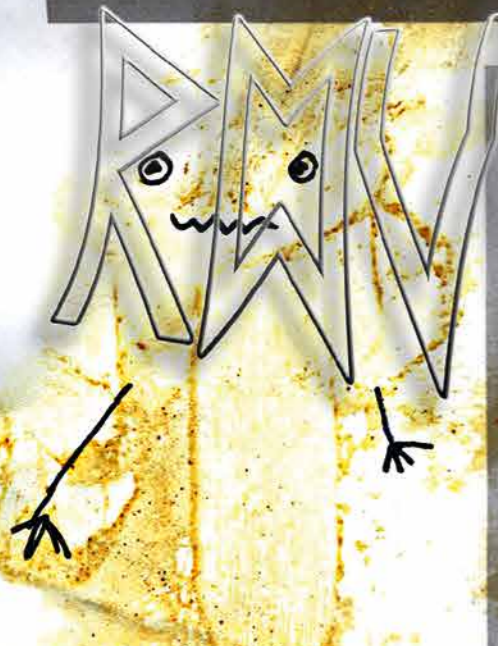
VILAGŰRI



120W

KUN
 BÉLA
 FIGYEL

HORTHY = SZAURUSZ



POSZT NAGYAR

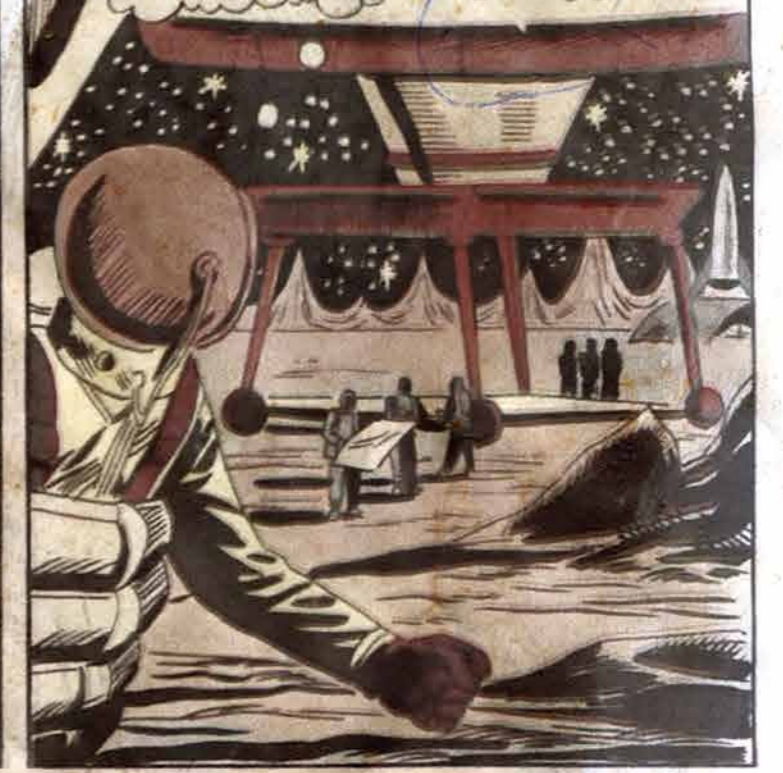


SPACE ADVENTURES

THE CAPTAIN WAS POWERLESS IN THE GRIP OF THE METAL MONSTER!



OTHER CREATURES... BIPEDS! THEY LOOK LIKE HUMANS IN THEIR SPACE SUITS!



THE STEEL GIANT SET HIM DOWN IN THE MIDDLE OF THE OTHERS... AND THEN HE EXPERIENCED BOTH RELIEF AND SHOCK!

WELL, COMRADE, YOU FINALLY MADE IT, TOO, EH? BUT TOO LATE! WE HAVE ALREADY CLAIMED THE MOON IN THE NAME OF HUNGAROFUTURISM! YOU ARE NOW A PRISONER! SURPRISED, EH?

YES, I ADMIT I AM! BUT I DO NOT RECONGNIZE YOUR AUTHORITY ON THE MOON TO MAKE ME A PRISONER!



THIS IS OUR AUTHORITY! COMRADE KLINSKY! LOCK HIM IN THE STORE-ROOM ON THE SHIP!



FHU

TALÁLKOZUNK A SÖTÉTVANYAGBAN

Közterkelem/ma/ou/010



SZÉCSÉNYI-NAGY LORÁND: Pályafv, 2017, multimédia installáció

inside express IV. | Barnaföldi Anna és Szécsényi-Nagy Loránd kiállítása

Legkedvesebb kísérleteim

Budapest Galéria | 2018. január 19 – február 25. | budapestgaleria.hu

REIGL JUDIT életmű katalógus

A Reigl Judit Alapítvány, mint a művész kizárólagos megbízottja, megkezdte a művész festményeit összesítő életmű katalógus elkészítését, valamint a hitelesítő tanúsítványok kiadását.

A Reigl Judit Alapítvány felkéri a múzeumokat, művészeti központokat, galériákat és magángyűjtőket, hogy küldjék meg számára a tulajdonukban lévő Reigl Judit-alkotásokkal kapcsolatos valamennyi birtokukban lévő információt, lehetőleg a leltárbavételt megkönnyítő fényképes dokumentáció kíséretében.

A dokumentumokat a következő címre kérjük megküldeni:

inventaire@judit-reigl.com

FONDS DE DOTATION
JUDIT REIGL