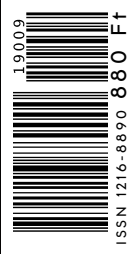
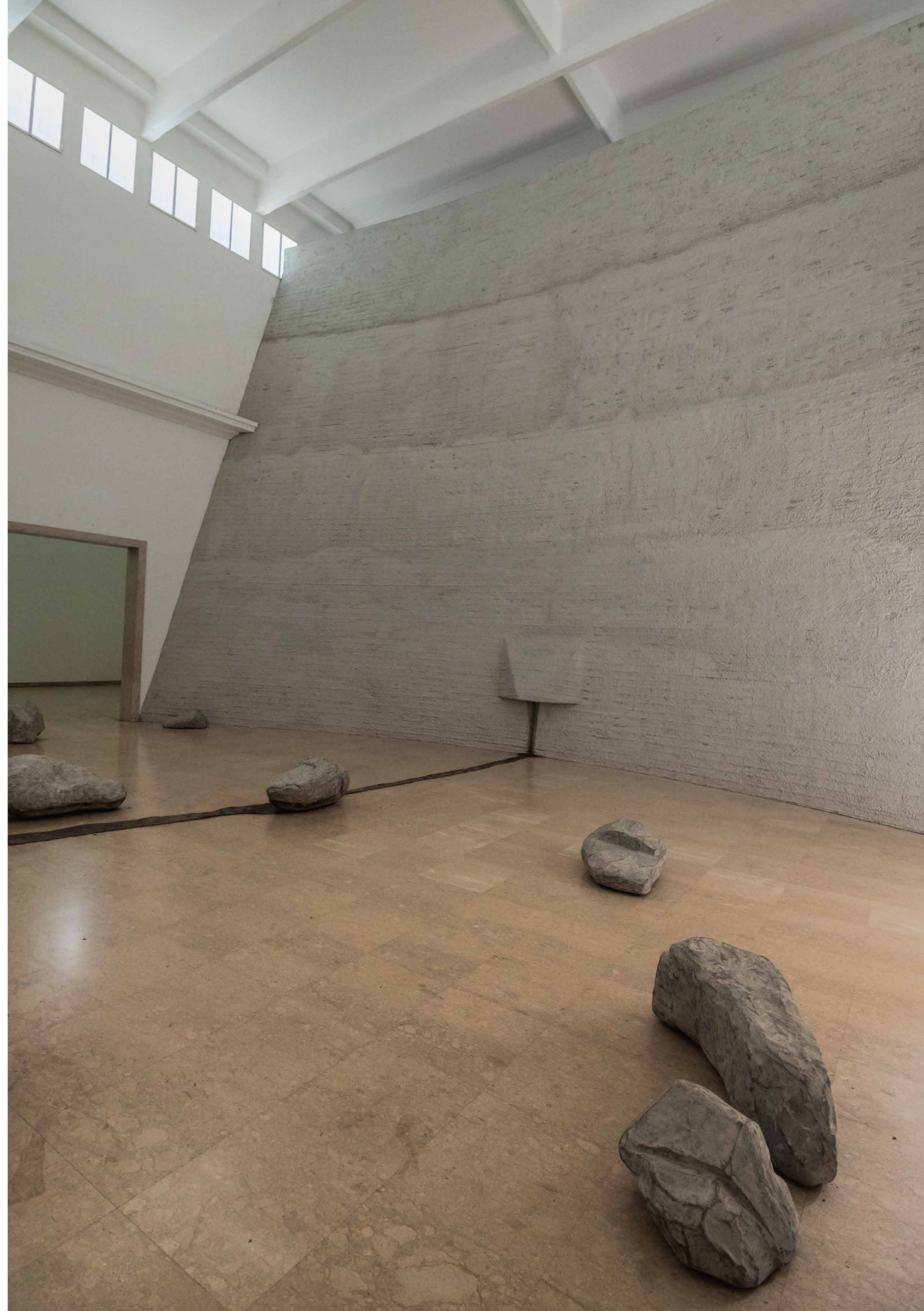


Balikon

2019_9

kortárs művészeti folyóirat, Budapest





ROMAN STAŃCZAK

Repülés, 2019, (részlet)

58. Velencei Biennále,
Lengyel Pavilon
2019. május 11 – november 24.
© Fotó: Eln Ferenc

← inside express

**NATASCHA SÜDER
HAPPELMANN**

ANKERSENTRUM
Kurátor: Zólyom Franciska

58. Velencei Biennále,
Német Pavilon
2019. május 11 – november 24.
© Fotók: Eln Ferenc

4



DARIDA VERONIKA: *Velence máshogy... III. rész | Sétanapló a Képzőművészeti Biennále idején*

11



JAKUB BANASIAK: *Megfordított repülés | Roman Stańczak: Repülés, 2019*

15



CSERBA JÚLIA: *Vadállatok a színen (Bêtes de scène)*



20

SZABÓ GABRIELLA: *Minden rendben | Élménybeszámoló Izlandról | Múzeumok és galériák északi fővárosa, Reykjavík.*



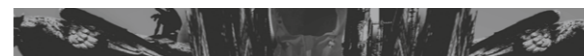
26

A Holonikus út és a Holarchia tér | Galántai Györggyel beszélget SCHULLER GABRIELLA



32

ŐZE ESZTER: *A tébolyda lakója, a világ dolgaival szemben közömbös lumpenproletár és a művész fölött uralkodó adottságokról és kényszerűségekről | Varga Tünde: Határátlépők*



35

MIKLÓSVÖLGYI ZSOLT – NEMES Z. MÁRIÓ: *Az elnyomás elnyomása | Az Insecurity State (2015) pszichopolitikája*

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. 2. • balkon@c3.hu
<https://balkon.art>

Poliográf Kft.

Felelős kiadó: Hermann Péter
Kiadja és terjeszti a Poliográf 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 irodáinál, 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

Velence máshogy... III. rész

Sétanapló a Képzőművészeti Biennále idején

XVIII.

Van úgy, hogy az ember nem talál rá egy kiállításra, és olyan helyekre téved, ahová nem kellett volna... Vagy talán mégis? Én így jutottam el a Complesso del Ospedaletto helyett az Ospedaléba, a Santi Giovanni e Paolo kórházba (melynek épületében a Scuola Grande di San Marco is található, Tintoretto, Palma Vecchio, Gentile és Giovanni Bellini Szent Márk életét ábrázoló festményeivel). Mivel a *Biennale* kiállítást jelző táblák az épületen befelé mutattak, elindultam a sürgősségi osztály és a pszichiátria irányába, hogy aztán a lerobbant folyosólabirintusok végén, még mindig a nyilakat követve, egyszerre csak a város egyik legvarázslatosabb és legrejtettebb kertjére bukkanjak. Velence kőtengerében mindig lenyűgöz a természet váratlan felbukkanása, akár a terek közepén álló, hatalmas és magányos fák formájában, akár az apró zártkertekben burjánzó növényzet képében. De ez a kórházkert attól különleges, hogy megszámlálhatatlanul sok, gyönyörű macska lakja. Idei látogatásom szomorú benyomása mindaddig az volt, hogy mintha kevesebben lennének ezek a misztikus lények, akik Velence utcáin szabadon, méltóságteljesen és önérzetesen járkálva (szemben a szigorúan pórázon sétáltatott kutyákkal), vagy kapualjakba figyelmesen behúzódva, esetleg kirakatokban és könyvesboltok polcain pihenne, a városban mindenhol megjelentek. Hová tűntek a macskák? Most választ kaptam: beköltöztek a kórház macskarezervátumába. Ami azért sem véletlen, mert a Fondamente Nove közvetlen közelében vagyunk, ahol, saját bevallása szerint, JOSZIF BRODSZKIJ is macskává változott. Legalábbis ezt olvashatjuk a *Velence vízjegyében*, a Velencéről írt egyik legszebb könyvben: „Meleg, napos idő volt, az ég kék, minden szép volt. Hátam mögött a Fondamente és a San Michele, a kórházfal mentén haladtam, bal vállam szinte súrolta, hunyorogtam a napra, és hirtelen úgy éreztem, macska vagyok.”¹ A kórház varázkertjében tőlem sem

¹ Joszif Brodskij: *Velence vízjegye*. Ford. Hetényi Zsuzsa, Typotex Kiadó, Budapest, 1992

állt ez az érzés távol. Habár mindig azt gondoltam, hogy Velencében sirályként szeretnék újjászületni, de azért macskának lenni sem lenne rossz. Aztán valamivel később (a kórháztól egyébként nem messze) a keresett kiállítást is megtaláltam, de az már korántsem volt olyan érdekes, mint a macskatárlat.

XIX.

Fondamenta degli incurabili, ez Brodskij könyvének olasz címe, mely a Zattere egyik szakaszára utal (az egykori kórház nyomán, mely ma a Szépművészeti Akadémia épülete), és ahol az egyik fehér házon egy emléktábla jelzi, hogy ez az a hely, melyet a nagy orosz költő szeretett és megénekelte (*amò e cantò*).

A gyógyíthatatlanok vagy menthetetlenek, a Velencébe halálosan szerelmesek rakpartja ez. Fondamenta delle Zattere vagy Fondamente Nove: Velence két szélső partja között mindig döntő a választás, mert a Velencéhez való egész további viszonyt meghatározza. Hozzám az utóbbi áll közelebb, a Cannaregio lepusztult vidéke, a Halottak Szigetére (ahol Brodskij is nyugszik) nyíló kilátással. De azokat is megértem, akik a Zattere mellett döntenek, ahogyan ezt a múlt században számos író

és művész tette, főként amerikaiak: már csak a Guggenheim-ház (Palazzo Venier dei Leoni) közelsége miatt is, mely a mai napig kultikus hely. Ide mindig érdemes betérni, nem csupán az állandó vagy az aktuális kiállítás (most a *The Nature of Arp* tárlat² látható), de legalább annyira a csodálatos szoborkert miatt. Mindenki ilyen kertről álmodik: Velence szívében, mégis elzártan, teleszórva Giacometti, Ernst, Moore, Pomodoro és Arp alkotásaival. Vagy ilyen, a Canal Grandéra nyíló óriásteraszról. Vagy akár ilyen, a kert mélyében megbújó sírról, ahol Peggy Guggenheim szeretett kutyái társaságában pihent. Most azonban nem fordulunk be erre, hanem a Zatterén továbbhaladva visszatérünk a Sóraktárba (Magazinni del Sale), egy másik biennálés kiállításra, ami a *Living Rocks: A Fragment of the Universe* címet vise-

² *The Nature of Arp*. Peggy Guggenheim Collection, Velence, 2019. április 13 - szeptember 2., ld. <http://www.guggenheim-venice.it/inglese/exhibitions/arp/index.html>

li.³ Ez egyfajta imaginárius *természetszínház*, mely a világ őskorát viszi színre, a zátonyképző (fotoszintetizáló) thrombolitokkal a főszerepben. Az őstermészetet azonban az ausztrál művészházaspár, JAMES DARLING (1946) és LESLEY FORWOOD (1950), a saját kertjükben talált, kiszáradt eukaliptuszfákból teremti újra (ezeknek eredeti, tömbökké formálás előtti állapotát is láthatjuk, egy faladában felhalmozva). Itt valóban igaz, hogy a természeti tárgyak szerepet játszanak: az eukaliptuszokból thrombolitok, „élő kövek” lesznek. Színészi alakításuk statikus és tökéletes. Az ausztrál művészek, a *re-kreáció* során, egy harmincméteres „színpadon” helyezték el őket, mely a megvilágítás révén állandóan változó tengerfelszínnek tűnik, egy hatalmas vetítővászon előtt, melynek panorámáján a különböző földkorszakok jelennek meg, egy folyamatos, megszakítás nélküli körfolyamatban. Egyedül az emberi civilizációra utaló jelek hiányoznak. Mindvégig eldönthetetlen, hogy amit látunk, az a múlt víziója vagy a képzelte jövő prófécijája. Ugyanakkor az egész inkább eposzi, mintsem drámai szerkezetet mutat, mivel nincs benne semmilyen tragikus elem.

A háttérben ugyan feltűnnek különféle természeti kataklizmák (vulkánkitörések, özönvizek, tomboló viharok, pusztító aszály), de ezek nem érintik a főszereplőket. Rövid idő elteltével (a természet vagy a világ idejéhez mérten) minden visszatér az eredeti, nyugalmi állapotába.

³ *Living Rocks: A Fragment of the Universe* // James Darling + Lesley Forwood. Venice Art Factory, Velence, 2019. május 8 - november 24., ld. <https://www.veniceartfactory.org/living-rocks-darling-forwood>

James Darling, Lesley Forwood

Living Rocks: A Fragment of the Universe, 2018, videó (20 perc), gyökerek (1,5 tonna), víz (4000 l)
© Fotó: Eln Ferenc





James Darling, Lesley Forwood
Living Rocks: A Fragment of the Universe, 2018, videó (20 perc), gyökerek (1,5 tonna), víz (4000 l)
 © Fotó: Eln Ferenc

Az előtérben elhelyezett „élő kövek” kivételével, melyek a külső körülmények változása során is változatlanok maradnak: ők az örök túlélők. Az „összínház” kortárs megrendezését azonban, különösen a mediatisztált részek miatt, jogosan érheti kritika. Sok benne a hatásvadász, posztromantikus elem: végig patetikus zenekíséret szól (PAUL STANHOPE *No.2 /2009/* vonósnyegese), tobzódznak a szín- és fényjátékok (sarki fények, meteorhullások, villámlások), vagy hirtelen felreppen egy hatalmas madárraj...

Valahogy túl szép az egész, de szemben Kanttal, aki a természeti fenségesről beszélt, itt nincs semmilyen fenséges elem, ami felkavarna, egyszerre taszítana és vonzana minket. Ebben a mediatisztált természet-színházban nincs semmi félelmet keltő, végig megőrizhetjük nyugodt nézői pozíciónkat, és annak a biztos tudatával távozhatunk, hogy az élet az ember nélkül is zajlik tovább.

XX.

A *Biennale* nagy katalógusa (BAG) külön kiemeli, hogy Velence néhány, egyébként láthatatlan nevezetessége is kiállítótérre változik ilyenkor: mint például a Complesso dell’Ospedaletto, a Scala Contarini del Bovolo vagy a Chiesa delle Penitenti. Ez utóbbi Velence egyik végpontján található, túl a zsidó negyeden, ahol a Fondamenta Cannaregio a tengerbe fut. A hosszú címet viselő kiállítás, *Artist Need to Create the Same Scale that Society Has the Capacity to Destroy: Mare Nostrum*,⁴ két

⁴ *Artists Need to Create on the Same Scale that Society Has the Capacity to Destroy: Mare Nostrum*, Chiesa di Santa Maria delle Penitenti, Venice, 2019. május 11 - november 24., ld. <https://www.gioiellinascostidivenezia.it/en/artists-need-to-create-on-the-same-scale-that-society-has-the-capacity-to-destroy-mare-nostrum-chiesa-di-santa-maria-delle-penitenti/>

egymás melletti épületben van, a templomban és az öregek otthonában, és a két rész élesen különvállik egymástól.

A Santa Maria delle Penitenti templomban található rész valóban érdekes, mivel itt az alkotók végig reflektálnak az alcím témájára: a *Mare Nostrumra* (mely asszociál a *Pater nosterre* is). Amint belépünk, egy természeti hangok nyomán felvett hanginstallációt hallunk, melyben a tengerzúgás dominál, és amely végigkísér minket ezen az első szakaszon. LAUREN BON (1962) *Mare Nostrum* oratóriuma (2019) olyan, akár egy rekviem, a tenger hült helye felett. Ezt a benyomást erősíti meg, a templom főhajójában, WOLFGANG LAIB (1950) *Passageway* (2013) installációja, ahol egy fehér dobogón papírhajószerű aranycsónakok súlylyednek el a rizstengerben. A templom oldalhajója a kiállítás legemlékezetesebb helye, mert itt a teret Lauren Bon valóban bealkomponálta a művébe: egész pontosan a templom padlóján már eredetileg is ott levő nagy lyukat, melyen keresztül a vízre látunk (így bizonyos értelemben egyszerre látjuk a templom és a város múltját és jövőjét, hiszen tudjuk: Velence süllyed). A törés fölé hajoló faszobor, az *Inverted*

Mediterranean Pine (2019), melynek ága acélból, gyökere a kaliforniai erdőtüzekből származó szénnel megfestett papírmásébból készült, olyan, akár egy gyászoló alak. A warburgi *Pathosformel* egy alakzatára ismerhetünk benne.

Ugyancsak a gyászra utal Lauren Bon harmadik munkája, az oltár mögött elhelyezett *St. Jerome’s Study* (2007), mely felidézti képzőművészeti előképeit (Velencében számos Szent Jeromos ábrázolásra bukkanhatunk, Carpaccio a San Giorgio degli Schiavoniban levő *Szent Ágoston-képét /1502/* is sokáig annak vélték). Ugyanakkor ezen a fekete kátránnyal bevont íróasztalon csak fekete tárgyak találhatók, melyek a felismerhetetlenségig deformálódtak, vagy olyan sajátos anamorfózist mutatnak, melyhez nem találjuk a helyes nézőpontot. Mintha az egész asztal, a rajta elhelyezett relikviákkal, egy ősrégi maradvány lenne: a tűzvészből megmentett vagy a földmélyből kiásott, elfeketedett lelet. Efölött az asztal fölött valóban csak az elmúláson és a halálon lehet meditatálni („memento mori”).

Idáig tart a kiállítás érdeklődés részese. A másik épületben, egy falra felhányva (*The Wall of Offering: To Venice with Love*) számtalan pályakezdő vagy amatőr művész munkája található: rajzok, fotók, szobrok, szövegek, alattuk üvegek, tengeri kagylók, kúpcsigák... Ha innen kimenünk az udvarba, ott a kiállítás címét olvashatjuk (Lauren Bon mondatát), egy piros neonszobor formájában. Ugyanitt MAYA LIN (1959) *Water Water Everywhere, Not a Drops to Drink* (2019) szoborcsoportját harminckét, a földre elhelyezett, víz-cseppet szimbolizáló barna üveg alkotja. Végül szándékosan itt hagyták a kiállítás megnyitójának fő díszletelemét (mely majd a vernissage-on is szerepelni fog): egy pingpongasztal-szerű fémasztalt, melynek székei óriásdedények. Ezen a ponton az érdekesnek induló kiállítás tényleg egy rossz blöffé alakul át.

XXI.

Az igazsághoz hozzátartozik, hogy a városban található *Biennale* pavilonok jelentős része művészi szempontból abszolút értékelhetetlen. Ahhoz, hogy húsz kiállításról írni lehessen, legalább kétszer ennyit kell megnézni (és még így is maradnak, a leírtak között, közepes vagy gyenge tárlatok). Az emberek többsége viszont nem azért

megy a *Biennale* idejére megnyitott palotákba vagy szokatlan terekbe, hogy a kortárs művészetet tanulmányozza, sokkal inkább azért, hogy bepillantást nyerjen Velence színefalai mögé, elképzelje az egykor ott zajló életet.

Azért akadnak izgalmas művészeti projektek is, ilyen a legjobb nemzeti pavilonnak ítélt, Arany Oroszlán-díjas, litván pavilonban látható összművészeti alkotás: *Sun & Sea (Marina)*.⁵ Az installáció és opera-performance a NEON REALISM csoport munkája, melyet három művész alkot: RUGILĖ BARZDŽIUKAITĖ (1983, filmrendező), VAIVA GRAINYTĖ (1984, író, költő) és LINA LAPELYTĖ (1984, előadó zeneszerző). Hozzájuk csatlakozik még közel húsz előadó, a hetente kétszer (szerdán és szombaton) látható performance során.

Különös élmény, hogy ha nem az Arsenale felől közelítjük meg a litván pavilont - ami alig esik kívül a hivatalos kiállítási helyszíneken (viszont megtekintése emiatt ingyenes) -, akkor végig kell haladnunk a San Francisco della Vigna monumentális és kihalt terén, a temető irányába haladva, Krisztus szenvedését idéző neveket viselő utcák során át, hogy végül eljussunk az elhagyott tengeri bázison berendezett *Sun & Sea (Marina)* képzeletbeli tengerpartjára. Így hirtelen egy teljesen más világban és környezetben találjuk magunkat. Ha lehetőségünk van rá, érdemes kétszer is ellátogatni ide. Először amikor nincs előadás, mert az ilyenkor szinte teljesen üres, magasban elhelyezett, körfolyosószerű nézőtérrel - mint egy karzatról vagy kilátóból - zavartalanul szemügyre vehetjük az egész tengerparti színpadot. Egy homokos beach-et látunk a rajta szétszórt tárgyakkal, melyek a megtévesztésig emlékeztetnek saját strandélményeinkre, csak valószínűleg ritkán tekintünk úgy a homokban heverő tárgyra, mintha egy csendélet (*nature morte*) kompozíciós elemei lennének. Ha most azonban mégis ezt tesszük, milyen *kortárs vanításokat* láthatunk? Leterített törülközőket (rémes színekben és ijesztő mintákkal), nyugágyakat, levetett ruhákat, papucsokat, nap-szemüvegeket és szemüvegeket, szalmakalapokat, kendőket, strand-táskákat, nyitva felejtett színes újságokat, könyveket, keresztrejtvényfüzeteket, elszórt kártyákat, ceruzákat, papírlapokat, dominókockákat, retró hangulatú zsebrádiót, kötőtűt és fonalat, minisúlyzókat, továbbá hűtőtáskákat, mindenféle ételmaradványokat és szemeteket, üres és nyitott üvegeket, különféle játék- és homokozószerkeket, úszógumikat és karúszókat, teniszütőket és labdákat, valamint egy felfújható gyerekmedencét minipálmával, egy felborult biciklit, egy homokba süllyedt műanyaghajót és homokbuckákon lebegő papírcsónakokat... És még hosszasan sorolhatnánk, hiszen itt megjelenik a hétköznapi minden banalitása és egyben banális könnyedsége is. Kicsit irigyeljük a távollévőket, a valószínűleg gondtalanul fürdőzőket... Vagy mégsem? Ha sokáig nézzük a magányos tárgyakat, egyre inkább azt érezzük, hogy van valami kísérteties ebben az emberek nélküli világban. Hogy lehet az, hogy mindenki egyszerre ment be a vízbe? Mi történne akkor, ha váratlanul mind elsüllyednének vagy vízbe fulladnának, és a magukra maradt tárgyak alapján kellene azonosítani őket? Az elhagyott helyek is emlékeznek vagy emlékeztetnek az emberekre (gondoljunk a szimonidészi mnemotechnikára, melynek alapító gesztusa szintén a halottak azonosítása volt). Ezek a szétszórt tárgyak egyszerre tekinthetők névtelen életek jellegtelensége és mégis jellemző lenyomatainak, miközben egy fogyasztói társadalom (minden színességével együtt is lehangoló) képét nyújtják.

⁵ *Sun & Sea (Marina)*. An opera-performance by: Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė and Lina Lapelytė, Padiglione Lituania, Venice, 2019. május 11 - november 24., kurátor: Lucia Pietrousti; ld. <https://sunandsea.lt/en>; <https://www.theveniceinsider.com/art-biennale-2019-lithuania/> (utolsó hozzáférés: 2019. október 2.)

A vízbefulladás vagy a hajótörés tragikus eseményének felidézése azért nem tűnik olyan távoli asszociációnak, mert mégiscsak egy opera üres (szereplők nélküli) színpadát látjuk. Egy operától pedig joggal várhatunk el valamilyen tragikus történetet vagy drámai végkifejletet. Miért ne lehetne a kihalt beach egy katasztrófa utáni tájkép? Az operával valamennyire akkor is megismerkedhetünk, ha épp nincs előadása, mert hangszeres kíséretét (egy repetitív zenét) folyamatosan hallhatjuk a mindenfelé elhelyezett hangszórókból, elől hagyott szöveggel pedig bármikor elolvashatjuk. Ezt érdemes is megtenni, mert rétegzett, utalásokban gazdag anyag. Innen megtudhatjuk, hogy a strand távollevő szereplői között egyaránt akadnak hétköznapi emberek (tehetős anya, kiégett munkamániás, búcsúzkodó szerelmespár), mitológiai alakok (szirének), és karakterfigurák (filozófus, panaszkodó, lelkendező). A kórusokból és nagyváriákból felépülő mű számos irodalmi és színházi előzményre nyúlik vissza: a görög drámáktól (vagy az *Odüsszeiától*) kezdve, Goldoni *Nyaralásán*, T.S. Eliot hosszú költeményein (*A puszta ország/Átokföld*), Brecht és Gorkij (*Nyaralók*) társadalomkritikus színházán, Gertrude Stein tájképszínházán és kísérleti operáin keresztül egészen Robert Wilson képszínházáig (*Einstein on the Beach*). A librettó is jellegzetesen posztdramatikus szöveg, egyfajta kollázs, mely részint hétköznapi klisékből, másrészt irodalmi és társadalomtudományi művekből vett idézetekből áll össze. Mert valamivé tényleg összeáll. A mozaikszerű történetek mögött kirajzolódik néhány sorsfordulat vagy természeti katasztrófa (vízbefulladás, vulkánkitörés), ami determinálja az egyes életetek. Halálról ritkán elmélkedünk a strandon, itt mégis sor kerül rá, méghozzá a „3D-s lány nővérenek” áriájában, aki azért akar egy 3D-s nyomtatóval készült húgot, hogy általa szabaduljon meg a saját halálfélelmetől, és majd benne éljen tovább... Mindig más előzetesen elképzelni egy színházi előadást, és más élőben látni. Hiába ismerjük a díszleteket, hiába olvastuk a szöveggel, ezek csak hasznos előkészületet jelentenek. A puszta szöveg alapján ugyanis nem tudjuk elképzelni a tényleges szereplőket (azt meg különösen nem, hogy a szerelmespár Lindájából Lucas lesz). Továbbá nem tudjuk elképzelni a színpadi mozgalmasságot, a folyamatos

jövés-menést labdázó gyerekekkel, fel- és eltűnő emberekkel. A főszereplők ezzel szemben viszonylag statikusak, néha ugyan elhagyják a színteret (hogy fürödjenek vagy ételt vegyenek), de aztán újra visszatérnek a teljes nyugalmi állapotba vagy tespedésbe. Az én kedvenc szereplőm a kiégett munkamániás, aki egy törülközővel gondosan letakart nyugágyban hever, mellette hófehér cipő és világos szalmakalap, melyen a mobilját tartja, amit szinte percenként, kényszeresen megnéz, miközben egy könyvet olvasva, görcsösen próbál kikapcsolódni. Más szereplők viszont pont attól jók, hogy ellene mennek az elvárt karakternek. Ilyen a filozófus, akit valószínűleg nem színes bermudanadrágban és tetovált karokkal képzelünk el. Habár ő is olvas, és ahogy egy igazi filozófustól elvárható, szakállt visel. A szereplők többnyire elszeparáltan fekszenek a saját törülközőjükön vagy nyugágyukban (mindenki egy monász, mondhatná a filozófus), bensőséges kapcsolatot csak a szerelmespár esetében látunk.

Miközben a performance változatos és látszólag vidám, az egészet mégis áthatja valami megmagyarázhatatlan melankólia. A tétlenség és a munkátlanlás sem tisztán felszabadult állapot, inkább egyfajta letaglózottság, mint amikor fekszünk a hőségben, amit már nem élvezünk, de mozdulni sincs erőnk. A szereplők pedig nem csupán a tűző napnak „kitettek”, de az őket fentről néző tekinteteknek is: a mi tekinteteinknek. Nézőként mintha egyfajta megfordított, „isteni” nézőpontból (*sub speciae aeternitatis*) látnánk rá egy számunkra is ismerős szituációra. Addig nézhetjük, ameddig csak kedvünk tartja, mert a performance úgy ér véget, hogy nem ér véget, hanem észrevétlenül újra kezdetét veszi (amit csak az vesz észre, aki olvasta a librettót, vagy már legalább egyszer végighallgatta/nézte a hetvenperces operát). Miközben bárki, bármikor kimehet.

Különös élményt nyújt a *Sun & Sea (Marina)*, nem történik benne semmi drámai, mégis, amikor visszafelé indulok a Calle Cimiterón (vagyis a temető útján), nem tudok nem arra gondolni, hogy minden strandolásban van valami *apokaliptikus*. Csaknem meztelen testek tehetetlenül hevernek a tűző napon, mintha csak a végítéletet várnák. Mégsem került olyan idegen helyre ez a kortárs moralitás.

XXII.

Előfordul, hogy amit nagyon várunk, végül csalódást okoz. Ha sok Proustot olvasunk, akkor tudjuk, hogy ez talán nem is lehetne más-hogy. Én is így éreztem az egész városban hirdetett *Venezia (Reynando Hahn, Marcel Proust, Mariano Fortuny)* fotókiállítás⁶ kapcsán. Már az első napokban ide készültem, de – mivel velencei helyismeretemben bízva tájékozódáskor mindig az intuícióimra hagyatkozom – többször eltévedtem. Így aztán egy időre feladtam, megnéztem más kiállításokat, miközben gyakran eszembe jutott, próbáltam elképzelni, hogy milyen lehet. Nem véletlen ez a személyes érintettség, első hosszú velencei tartózkodásom alatt egy könyvön dolgoztam,⁷ melyet azóta is egy Velencéhez írt vallomásnak gondolok. Mert Velencében nehéz nem Velencéről írni, a város kisajátítja az ember gondolatait. Akkor Proust nyomán próbáltam felfedezni ezt a helyet, mely az ő életében is kivételes szerepet játszott. Ezért a mostani kiállításra készülve, egykori Proust-képem nyomán raktam össze egy képzeletbeli múzeumot, ami természetesen nagyon különbözött attól, amit végül megtaláltam. Egyébként egyáltalán nem nehéz odatalálni. A Palazzetto Bru Zane

6 Venezia / Reynando Hahn, Marcel Proust, Mariano Fortuny / photographs, Palazzetto Bru Zane, Venice, 2019. május 21 - október 31.

7 Darida Veronika: *A nosztalgia művészete / A művészet nosztalgiája*. Kijárat Kiadó, Budapest, 2015



(a francia romantikus zene velencei központja)⁸ pár utcányira van a Frari bazilikától, magam sem értem, hogyan körözhettem annyit körülötte. Rejtőzködő kis palota, egy csodálatos zártkerttel, ami valószínűleg meghitt és nyugodt. Már emiatt a csend miatt sem éreztem, utólag, csalódást.

Proust és a fotográfia kapcsolata egy hosszú és összetett történet, melyről Brassai egy ihletetlen szép könyvet írt.⁹ Ebben nyomon követi, hogyan határozta meg Proust egész látás- és írásmódját a fotográfia iránti szenvedélyes érdeklődése. Ebben a szenvedélyben (is) osztozott REYNALDO HAHNNAL (1847-1947), aki a mostani tárlatnak (zene-szerző és zongoraművész mivolta miatt) a valódi főszereplője. MARIANO FORTUNYNAK (1871-1949) csak mellékszerep jut, róla és műterméről csupán néhány korabeli fotográfiát láthatunk. Ez a műterem, bemutatásalon és otthon ma a Fortuny Múzeum, ahol most a két Fortuny (Marsai és Mariano) életműkiállítása látható,¹⁰ melyben megcsodálhatjuk az utóbbi (Proust által is megörökített) ruhakölteményeit, színpadi díszletterveit (Wagner operákhoz), és káprázatos falikárpitjait, melyek a múzeum falait borítják.

A Venezia kiállítás néhány impresszióra épül, pár hívószót jár körbe. Három apró teremben főleg Hahn személyes tárgyait (pl. fényképezőgépet) és archív fotográfiáit tekinthetjük meg (a Szent Márk térről, a Dózse palotáról, a Rialtóról, a SS. Giovanni e Paolo bazilikáról, az Arsenaléről etc.). Az viszont érdekes, hogy a fényképeket nemcsak a falakon, hanem egy nagy albumban is elhelyezték, melyet szabadon átlapozhatunk (kissé ez is nosztalgikus érzéseket vált ki, én legalábbis már rég nem láttam nem digitális fotóalbumot). Ez a gesztus mintha azt is felidézne, hogy Proust az általa szeretett személyektől mindig fotográfiákat kért, így valószínűleg több Hahn-album birtokosa volt.

⁸ <https://bru-zane.com/#>
⁹ Brassai: *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*. Gallimard, 1997
¹⁰ THE FORTUNY. *A family story*, Palazzo Fortuny, Velence, 2019. május 11 - november 24., ld. <https://fortuny.visitmuve.it/en/mostre-en/mostre-in-corso-en/the-fortuny-a-family-story/2019/03/18045/exhibition-2/>

Man Ray
 Marcel Proust a halotti ágyán, 1922 | <http://thenationalexemplar.squarespace.com/skin2-show/single-gallery/20815021>



Proust kapcsán leginkább a Velencéhez kötődés előfázisai jelennek meg: JOHN RUSKIN (1819-1900) főműve (*Velence kövei*)¹¹ és Velencében készült rajzai, valamint az ALINARI testvérek - ROMUALDO (1830-1890/1891), LEOPOLDO (1832-1865) és GIUSEPPE (1836-1890) - Velence-fotográfiai révén. A kiállítás utolsó hívószava egy dátum: 1922. Ebben az évben Hahn több turnén vesz részt, így csak Párizsba visszajárva (megkésve) értesül Proust haláláról. A tárlat bemutatja MAN RAY (1890-1976) döbbenetesen neutrális fotográfiáját a felravatalozott Proustról. Mégis, talán jobb lett volna nem ezzel az utolsó, halotti portréval zárni a kiállítást (melynek semmi köze sincs Velencéhez), hanem inkább egy olyan fotográfiát választani, mely Proustot Velencében ábrázolja. Mondjuk azt az ismert képet 1913-ból, melyen az Európa szálloda teraszán ül, szomorúan és magányosan, miközben - tekintetének irányából kikövetkeztetve - valószínűleg a Salutét nézi. Gondolatban talán már búcsúzik.

Velencétől mindig búcsúzunk... Még akkor is, ha néha ez a búcsú egy életen át tart, mert nem tudunk nem visszajönni, bármilyen ürüggyel, legyen az akár könyvek írása, fordítása vagy műalkotások tanulmányozása, a város szemlélése... - ahogy ezt Brodskij és Proust is tette. Vagy ilyen indok lehet a Biennale is, amikor az egész város nyitott múzeummá változik. Habár Brodskij ez ellen hevesen tiltakozna, hiszen a *Velence vízjegyében* azt írja, hogy „a város nem alkalmas múzeumnak, minthogy maga is műalkotás, a legnagyobb mestermű, amelyet az emberi nem létrehozott”. Ebben pedig egyet kell értenünk vele. Velence igazi nézői azonban nem a turisták, akik a városban való végigloholásuk során (a San Marco-Rialto útvonalon) valójában semmit sem látnak, tapasztalnak meg, élnek át. Most azt gondolom, már búcsúzva, de még egy stégen ülve, hogy Velence legideálisabb és legirigylésre méltóbb nézője az a Guggenheim Múzeum melletti épület tetőkertjében álló szobor, velem szemben, akinek soha nem kell elmennie innen, hanem a Canal Grande nagyszínpadát és a körülötte elterülő várost véget nem érőn szemlélheti.

¹¹ John Ruskin: *Velence kövei I-III*. [Stones of Venice, 1851-1853], ford. Geöcze Sarolta, Magyar Tudományos Akadémia, Budapest, 1896-1898, ld. <https://mek.oszk.hu/15400/15435/> (utolsó hozzáférés 2019. október 2.)

JAKUB BANASIAK

MEGFORDÍTOTT REPÜLÉS

Roman Stańczak: Repülés (2019)

Lengyel Pavilon, Velence, Giardini
 2019. május 11 - november 24

ROMAN STAŃCZAK *Repülés* (2019) című installációja¹ nagy esemény volt az idei *Velencei Művészeti Biennálén*. A szobor a mai társadalmi-gazdasági változások erős kommentárja lett, a művész számára pedig az újjáéledés tanúsága.

Sajnos a lengyel pavilon nem kapta meg az Arany Oroszlánt, Roman Stańczak szobrát ellenben mindenfelé az idei *Velencei Művészeti Biennale* top ötöse egyikeként emlegették. A kiadvány címe a hírhedt kínai átkot idézi fel: „Élj érdekes időkben!” És tényleg, így élünk: itt van a populizmus, a posztigazság, a menekültválság, a neoliberális pörgettyű, a széndioxid-kibocsátás, Kína és az USA (egyelőre) hideg háborúja. Ennek az örületnek vagyunk a kellős közepén, szokás szerint megosztottan, veszekedve. Két törzs, két Lengyelország. „Ami elválasztott - az már nem forr össze?” Nincs ez így feltétlenül, győzködi a nézőt Roman Stańczak és a *Repülés* című kiállítás kurátorai. Ezt bebizonyítandó, a lengyel pavilonban kiállítottak egy kifordított repülőgépet. Szó szerint.

A gubó

Végignéztem Varsóban a szobor megalkotásának folyamatát. Bonyolult és látványos művelet volt. Először a gépet választották ki: egy több mint egy évtizede használaton kívüli, de jó állapotú sugárhajtású luxusrepülő. A roncsot átvitték egy raktárba, nem messze Okęciétől. Pár lépésnyire ott a repülőtér: mindenfelé műhelyek, raktárcsarnokok, lerakatok. A kapitalizmus perifériájának kiváló példázata: hevenyészett, ellenőrizetlen, ócska reklámokkal teleragasztott ideiglenesség. Ami a lehető legvalóságosabb. Stańczak tudja ezt, de a *Repülés* kurátorai - ŁUKASZ MOJSKAK és ŁUKASZ RONDUDA - még jobban tudják. Ők sugallják azt, hogy ez a monumentális szobor tökéletesen jelképezi a fokozódó egyenlőtlenségeket. Kegyetlenül egyértelműen, mert ilyen gépeken repül a globális

¹ Ld. <https://labiennale.art.pl/en/wystawy/flight/>

elit, a népesség nevezetes egy százaléka, ők birtokolják a teljes emberiség vagyonának felét. A kifordított repülőgép a dolgok ilyen állásának visszaját mutatja meg - a középosztály pauperizálódását, a környezet pusztulását, a látszatra tartós (nem csak) társadalmi struktúrák szétesését. Stańczak kemény munkával fordította ki a fémroncsot. Egy Varsó környéki raktárban fűrészelte, nyírta, alapelemeire szedte szét; ott vizsgálta meg, ahol soha senki nem nézte át. A szárnyakat csigavonalba tekerte fel, a törzset úgy fordította meg, mint egy szőnyeget, a csillogó lakkozást belülré rejtette el, a nyers burkot kirakta a felszínre. Kivájta a belsejét - az üléseket, a műszereket, a csöveket, a kábeleket és a lemezbontást - ládába pakolta, és elszállíttatta Velencébe. A Lengyel Pavilonban fejezte be az alkotást a művész: a pusztá törzsre ráragasztotta mindazt, ami rendszerint a gép belsejében van. A *Repülés* kristálytisztá belsejének pompásnak kellett lennie. Végül sajátos, szurreális, ám nagyszerű gubó lett, ami furán juttatja eszünkbe, hogy az, ami rejtve van, mindig egybeforr azzal, amit közszemlére tesznek ki. A szobor maga a lehető leghagyományosabb: a művész saját kezűleg csinálta, figuratív, erős szimbolika jellemzi. Szinte hihetetlen, hogy ezt mutatják be egy



Roman Stańczak
Repülés, 2019, (részlet)

olyan eseményen, amely a progresszív művészet szinonimája. A *Repülés* lényegében az ébren átélt álom megtestesülése.

A film

STACH SZABŁOWSKI kritikus megfigyelte, hogy Roman Stańczak alkotói pályája egy film struktúrájára emlékeztet: először jön a hős bemutatása, majd a cselekmény drámai fordulatot vesz, a végén pedig ott a tanulságos finálé. Van ebben a hasonlatban némi retorikus túlzás, de nem sok.

Stańczak debütálásakor nemzedéke egyik legígéretesebb szobrásza volt. A híres Kowalniában, a GRZEGORZ KOWALSKI professzor² által a varsói Szépművészeti Akadémián irányított műhelyben tanult. A Kowalniából olyan művészek kerültek ki, mint Katarzyna Kozyra, Jacek Markowski, Artur Żmijewski vagy Paweł Althamer. Már diákként ismert lett azzal, hogy közhasználatú tárgyakat fordított ki – egy teáskannát és egy fürdőkádat. Méghozzá kalapáccsal, mivel szobrásznak tanult. Egy évvel a diplomázás előtt, 1992-ben vett részt azon a kiállításon,³ amely 1989 után először tekintette át az új, fiatal művészetet. Amely még definiálatlan volt, de már bosszantó, friss, más. Stańczak művészete minden bizonnyal ilyen volt, villámgyorsan szerzett hírnevet a szakmában. Karrierje során látványos volt a következő esemény: 1996-ban, tehát alig két évvel az akadémia épületéből való távozása után nagy önálló kiállítása nyílt meg a varsói Modern Művészeti Központban,⁴ az akkor legnagyobb lengyelországi kortárs művészeti intézményben. Nem csak kifordított tárgyakat mutatott be, hanem „megnyúzott” bútorokat is: éjjeliszekrényt, széket, kanapét, szekrényos polcot. Stańczak a kiállításon kész szobrásként mutatkozott be: furfangosan, intelligensen, ötletesen. És pont akkor vett a cselekmény fordulatot.

Az élet árnyoldala ragadta el. Jól keresett, szakrális szobrokat újított fel varsói templomokban. Nem érdekelte a pénz. Ivott. Fokozatosan, de következetesen távolodott a szakmától, végül megfelleltek róla. Az ezredforduló

² <https://culture.pl/en/artist/grzegorz-kowalski>

³ *Perseweracja mistyczna i róza (Mystic Perseverance and a Rose)*, State Art Gallery, Sopot 1992. augusztus 29 – október 25.

⁴ Roman Stańczak: *Sześćdziesiąt trzy kilo / Sixty-three kilos*. The Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Varsó, 1996. október 25 – november 14., ld. <https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-kowalni/1350/82470>

idején nagy lendületet vett a lengyel művészet: kezdett betörni a piacra, elsősorban a nyugati intézményeket kezdte meghódítani. A lengyelországi fiatal művészet, mert így kezdték emlegetni, hamarosan nemzetközi jelenség lett, egyre több művésznek hozott elismerést. Roman Stańczak nem volt köztük – mondhatni, a siker másik oldalára került, hátra, a homályba.

2013-ban tért vissza. A legenda szerint akkor találkozott össze egy volt diáktársával, PAWEŁ ALTHAMERREL. Ő indította útjára a bródnoi szoborparkot.⁵ A parkban minden évben új alkotás keletkezik – 2013-ban Stańczakra esett a választás. Így jött létre az *Órangyal*, a címének megfelelő aranyozott fafigura.⁶ Utána már minden jól alakult: Stańczak 1990-es évekbeli munkáit megvette a vezető intézménnyé vált Kortárs Művészet Múzeuma Varsóban.⁷ Stańczak a Stereo Galériával is kapcsolatba lépett,⁸ aminek köszönhetően a művei végre kijutottak a piacra – néhányat a neves Charles Saatchi is megvett.⁹ Csak egy projekt maradt megvalósítatlan – a kifordított repülőgép. Vissza Velencébe.

A repülés

Amikor Roman Stańczak kitalálta, hogy a bútoroknál valami nagyobbat is ki lehet fordítani, biztosan nem jutott eszébe, milyen körülmények között és milyen kontextusban tudja majd megvalósítani leglátványosabb projektjét. Akkortájt a kifordítást misztikus cselekvésként kezelte. A tárgyak kifordításának szellemi dimenziója volt, előkészület volt a túoldalra való átmenethez. A tárgyak sorozatos lemészárlásában volt valami mantra- vagy imádságszerű. Stańczak számára a *Repülés* a reményről szóló munka volt, hisz önmagában is azt példázta, hogy nem szabad megadni magunkat. Soha nem szabad.

De a repülőgép tágas metafora. Egyszerre jelképezi a modernizálást és annak kudarcát is – például az egyik sikeres lengyel művész, WILHELM SASNAL szerint a 20. századi modernizálás megdöbbentő jelképe lett a Concorde típusú repülő kivevője. Nehezen hihető, de valamikor alig három

⁵ <http://artmuseum.pl/en/wystawy/park-rzezby-na-brodnie>

⁶ <https://artmuseum.pl/en/wydarzenia/park-rzezby-na-brodnie-rozdzial-v-roman-stanczak>

⁷ Ld. <https://artmuseum.pl/en/kolekcja/artystci/roman-stanczak>

⁸ Ld. <http://galeriastereo.pl/en/roman-stanczak>

⁹ Ld. https://www.saatchigallery.com/artists/roman-stanczak_articles.htm



óráig tartott egy repülőút Londonból New Yorkba. Miért hagyták abba ezt a példátlan projektet? A Nyugat a 21. század elején belépett a rettenetes korszakába - méghozzá nem csak azért, mert a World Trade Center és a Pentagon elleni merényleteket repülőgépekkel hajtották végre. Fontosabb volt az, ami utána következett. A valóságot az új, globális, közösségi média kezdte alakítani. Innen már nincs messze az álhírek és a posztigazság világa.

Ha a repülőgép a modernitás jelképe, akkor egyben annak katasztrófájáé és kudarcáé is. Lengyelországban ugyanakkor nyugtalanítóan gyakran forognak egybe a légi katasztrófák a politika történéseivel, mozzanataival. Először az a gép zuhan a tengerbe 1943-ban, amelyiken Sikorski tábornok utazott. Néhány évtizeddel később, 2008-ban a Lengyel Légierő egyik gépe zuhan le több, magasrangú katonatiszttel a fedélzetén, majd ezután jött a szmolenszki katasztrófa 2010-ben: Lech Kaczyński lengyel államelnök különgépének

lezuhanása. Lengyelországban a repülő veszélyes jelkép - ki más boldogulhatott volna vele, mint Stańczak, aki saját elmondása szerint pusztítva alkot. Lehet, hogy éppen ilyen folyamat a kapitalista modernizáció is, amely nálunk, Kelet-Európában a sokszerű átalakulás formájában ment végbe. Annak érdekében, hogy a neoliberalis kapitalizmus felépülhessen, sok mindent el kellett pusztítani - ki kellett fordítani az ipart, az állam logikáját, a társadalmi struktúrát. Brutális volt ez a folyamat, az „átalakulás társadalmi árát” hús-vér emberek, egész városok és kisvárosok fizették meg.

Az is kiderült, hogy nem csak mi éreztük így meg a globális tőke hatását - a politológusok egyetértenek abban, hogy a populizmus menetelése

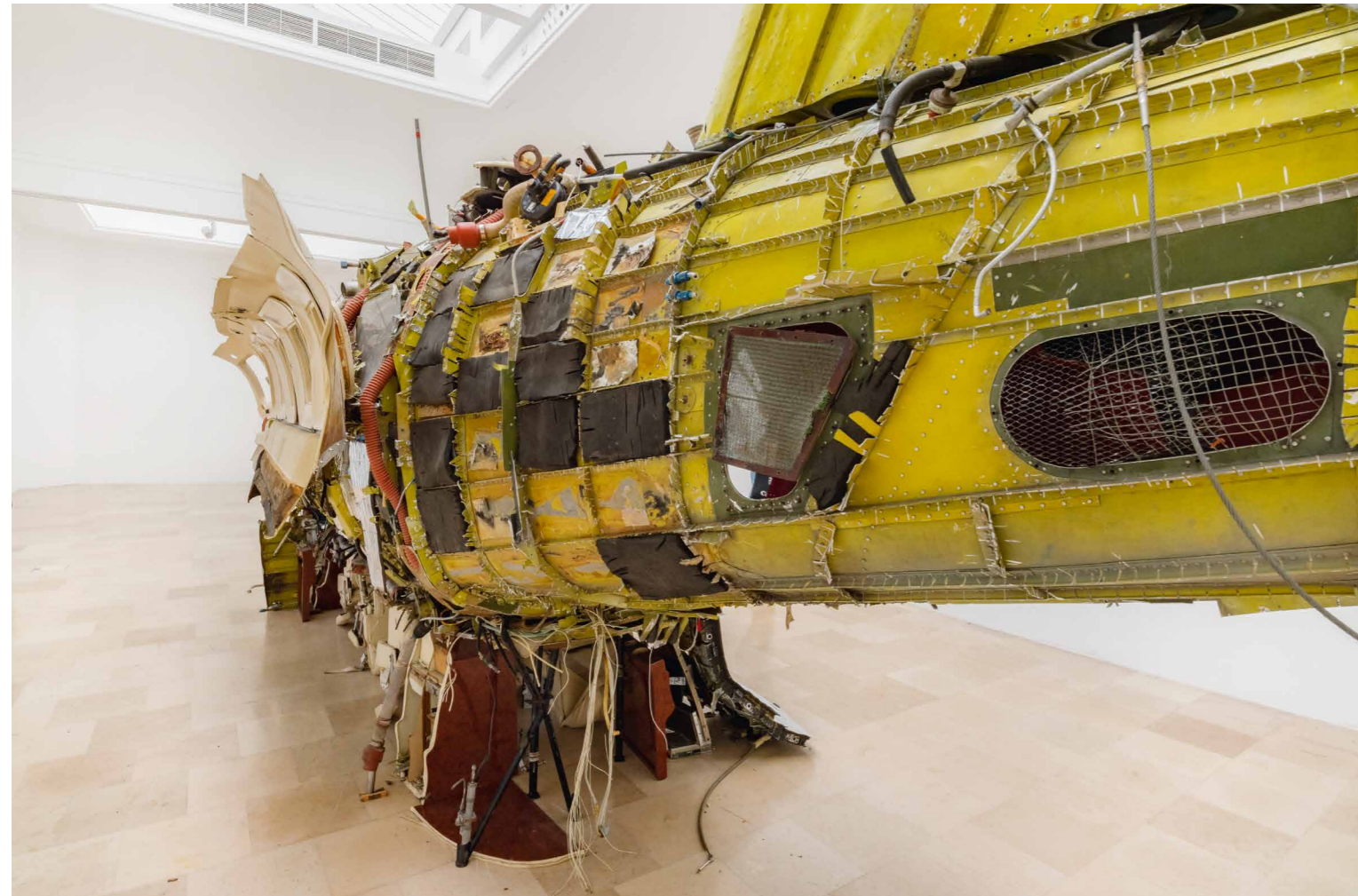
újabb és újabb demokráciákon keresztül nem más, mint a fokozódó egyenlőtlenségek visszahatása. Lengyelországban Szmolenszk olyan embereknek adta meg a közösség érzését és az erőt, akik azelőtt a közbeszéd margóján voltak - erről készített filmet ARTUR ŻMIJEWSKI, Stańczak műhelytársa. A Szmolenszk-közösség mérgező lett,¹⁰ de más nem volt terítéken. Épp a liberális közbeszédéből kiátkozott „mohersapkás” nép adott hatalmat annak a pártnak, amely szociális jelszavakat tűzött zászlajára - amiket aztán meg is valósított. Roman Stańczak szobra arra emlékeztet, hogy az „egy százalék” sugárhajtásújában sérelmek és gyűlölködések ködös keveréke is benne rejlik, arra várva, hogy valaki a felszínre hozza. És akkor a repülés véget ér.

Stańczakról valóban film készül. Rövidesen bemutatják.

Hermann Péter fordítása.

¹⁰ A témához ld. Domány András: Mesterséges kód. A Szmolenszk-vallás mint a lengyel belpolitika mozgatója, *Magyar Narancs*, 2017. május 11. (<https://magyarnarancs.hu/kulpol/mesterseges-kod-104052>)

Roman Stańczak
Repülés, 2019, (részlet) © Fotó: Eln Ferenc



C SERBA JÚLIA

Vadállatok a színen (*Bêtes de scène*)

Fondation Datrix, L'Isle-sur-la-Sorgue
2019. május 15 - november 3.

Kate MccGwire: *Wrangle*, 2018 (részlet) © Fotó: Franck Couvreur

Még csak rövid ideje, egészen pontosan 2011 óta, ráadásul Párizstól 700 kilométernyi távolságban, a L'Isle-sur-la-Sorgue nevű településen működik a Fondation Villa Datrix, ennek ellenére teljes mértékben sikerült beépülnie a legjelentősebb franciaországi kortárs képzőművészeti helyszínnek közé, és azokon belül is rangos helyet kivívnia magának. Ennek magyarázatát nemcsak abban kell keresni, hogy szinte ez az egyetlen, kizárólag a szobrászatnak szentelt gyűjtemény, alapítvány és kiállítási hely, mert ez persze nem lenne elegendő az elismertséghez, hanem abban is, hogy minden eddigi kiállításuk színvonalas, sokszínű, és felfedezésre érdemes meglepetésekkel teli esemény volt. Az Alapítvány elnevezése két létrehozójának, DANIELE KAPEL-MARCOVICI és TRISTAN FOURTINE nevéből (Danièle és Tristan = Datrix) született. Tristan Fourtine építész 2013-ban bekövetkezett halála után Danièle egyedül folytatta a közösen megkezdett munkát, amibe nemrégiben fiuk, JULES FOURTINE is bekapcsolódott. Ő lett a vezetője az Alapítvány párizsi kiállítóhelyének, az Espace Monte-Christo-nak, ami már eddig is több érdekes tárlatnak adott otthont. A szeptember közepén itt megnyílt, a Földközi-tengeren érkező bevándorlók sorsával foglalkozó *Mare Nostrum* című kiállítás¹ az őszi programok egyik nagy érdeklődéssel várt eseménye.

Belépve az egykori vidéki kúriából kiállítóhellyé átalakított épületbe, színek, formák, anyagok, stílusok kavalkádja fogadja a közönséget. Az L'Isle-sur-la-Sorgue-ban most látható kiállítás² az állatokat helyezi a középpontba, de elsősorban rólunk, emberekről szól. A *Bêtes de scène* nyolcvanöt művész mintegy százhusz alkotását sorakoztatja fel, ami, figyelembe véve, hogy

egy viszonylag kis kiállítási területtel rendelkező magánalapítványról van szó, két ségeket ébreszthet az érdeklődőben: vajon hogyan tudtak megbirkózni a nagyszámú alkotás elhelyezésével, és ami még lényegesebb, vajon sikerült-e hűnek maradniuk a már megszokott színvonalhoz? Összességében elmondható, hogy mindkét nehézséggel sikerrel küzdöttek meg. A sokszínű és változatos növényzettel, fakkal, bokrokkal, virágokkal teli kert mintha egy hol realista, hol pedig fantázia szülte állatokkal benépesített dzsungellé változott volna. A fákon a belga ÉLODIE ANTOINE állati bundából és szintetikus habzivaccból készített mókás lajhárai (*Paresseux*, 2014) lustálkodnak, a kert oldalában folydogáló Sorgue partján pedig XAVIER VEILHAN madara (*L'Oiseau 1*, 2011) uralja a látványt. Akárcsak CLAES OLDENBURG, legtöbb munkájában ő is a léptékekkel játszik: a polisztirolból készült, kristályképződményre emlékeztetően sokszögletű zöld madár színe alapján beleolvadna a környezetébe, de óriási mérete felhívja magára a figyelmet. Ugyancsak monumentális méretű a hulladékanyagokkal dolgozó JULIEN ALLÈGRE vadállata (*La Bête* 2017),

¹ *Mare Nostrum* : identitás méditerranéennes. Espace Monte-Cristo, Párizs, 2019. szeptember 13 - 2020. január 12., ld. <https://fondationvilladatrix.fr/mare-nostrum/>
² <https://fondationvilladatrix.fr/betes-de-scene/>



Barry Flanagan
Juggler, Courtesy, Galerie Lelong & Co. © Fotó: Franck Couv

amely szinte mindenben ellentéte a hagyományos szobrok elvárásainak. Nem ragyog fényesen az acél, nem kellemes megérinteni, felülete érdes és vastag rozsdaréteg borítja. A méretében meghökkentő, de egyébként nem ijesztő, inkább szomorú tekintetű állat mintha azt kérdezné az előtte megállóktól: iszonyodtok tőlem? Az ALFRED JARRY filozófiája és a patafizika iránt érdeklődő, 2009-ben elhunyt BARRY FLANAGANT pályája során egy visszatérő, szokatlan téma, a gyermeki élményeit felidéző mezei nyúl foglalkoztatta, és azt a legkülönfélébb módokon ábrázolta: homokból, kötekből, textilből, agyagból. A kiállításon egy vékony, hosszú lábakon táncoló kétméteres bronznyula (*The Juggler*, 1994) deríti vidám kedvre a látogatókat. Ugyancsak a kertben kapott helyet KNUD VIKTOR (1924-2013) dán művész alkotása, akinek a természet volt a műterme. Viktor, a hanginstalláció egyik úttörője, mikrofonnal járta az erdőket, mezőket és olyan hangokat rögzített, mint a szű, a hangya vagy az erózió által előidézett zajok. Ezekre a hétköznapi ember nem figyel, ezért meg sem hallja. Tapasztalatai alapján vallotta, hogy a csend nem

Combas Robert
Double Cheval Rouge et Jaune, 2018, acél, festék, 300 x 430 x 94 cm © Fotó: Franck Couvreur © Robert Combas - ADAGP, Paris 2019



Barthélémy Togou
Strange Fruit, 2017, ág, két sárgarépa madár, három akvarell vinilre szerelt papíron, változó méret | Courtesy de l'artiste & Galerie Lelong & Co., Paris et Bandjoun Station © Fotó: Franck Couvreur © Barthélémy Togou - ADAGP, Párizs 2019





Wim Botha
A Thousand Things (Part 15), 2012 © Galerie Jette Rudolph, Berlin

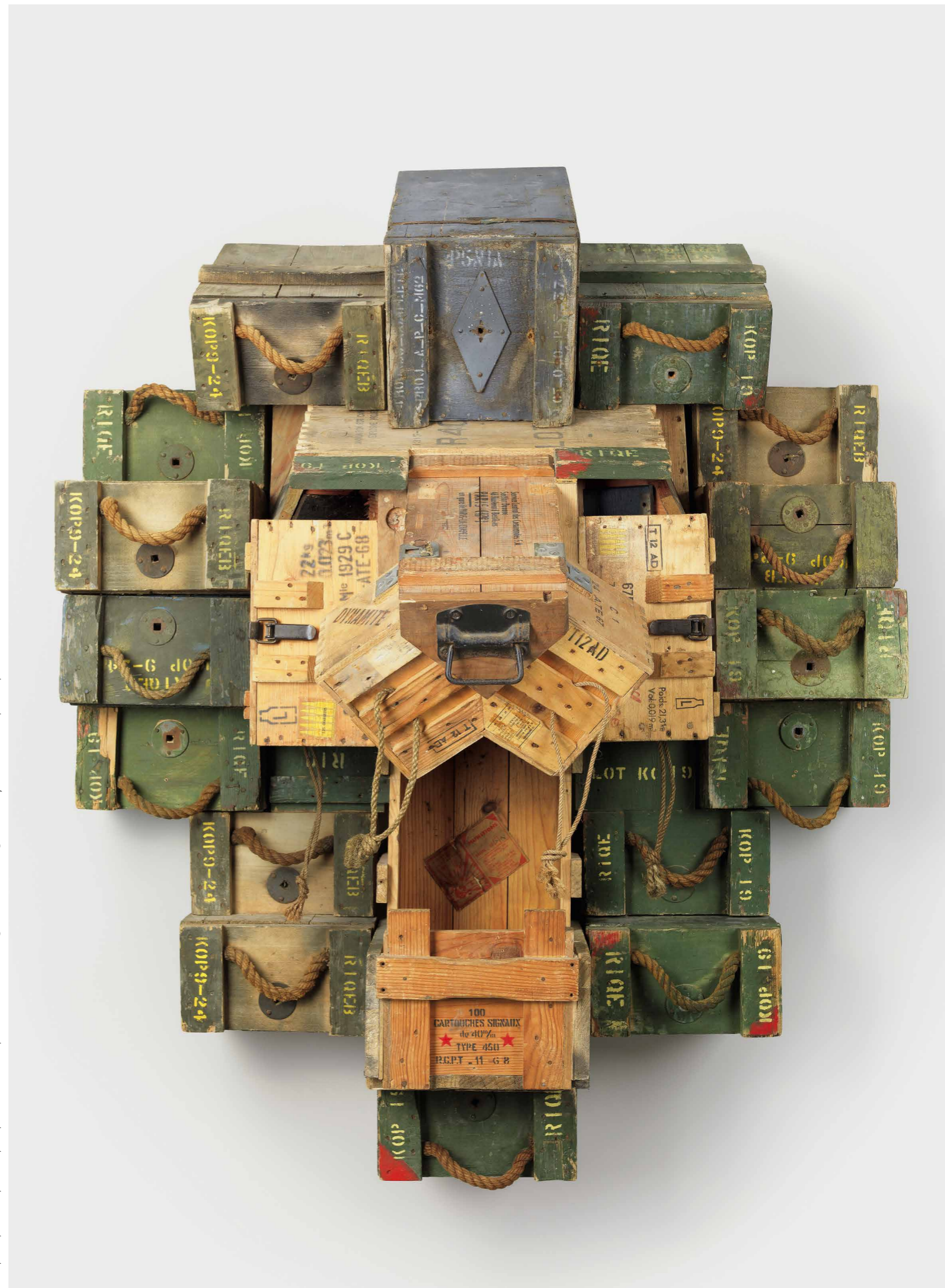
létezik. Ha belépünk telefonfülkéjébe (*Allô la Terre*, 2007) és fülünkhöz illesztjük a telefonkagylót, egyebek mellett olyan, egyébként alig hallható hangokat hallunk, mint csigák csúszásának nesze. Ugyancsak a kertben magasodik a szabadgondolkodó, egyetlen csoporthoz sem tartozó, az avantgarde-ot humorral kritizáló ERIK DIETMAN acélrétegekből épített medvéje, az *Ours* (1999). Az ötlet a művészé volt, míg kivitelezését a milánói Rossini-üzemre és annak számítógépes mérnökeire bízta.

Mielőtt látogatásunkat az épületben folytatnánk, a bejárat mellett ROBERT COMBAS lovával találkozunk, ami átmenet egy vidám színekkel befestett gyerekjáték a trójai faló között. Combas a nyolcvanas évek kezdetén, a minimal art-ra adott egyfajta válaszként, alapítója volt a francia Figuration libre-csoportnak. Figuratív képeiben a graffiti, a képregény, az art brut és a CoBra stílusjegyei jelennek meg. Mindezek jellemzik az itt kiállított, *Double Cheval Rouge et Jaune* (2018) címet viselő munkát is.

ALAIN SECHAS hattyútestű, macskafejű humoros, karikatúrisztikus polisztirol-szobra, miközben mosolyra készlet, súlyos problémára hívja fel a figyelmet: a megváltott időjárás és környezeti körülményekhez igazodni igyekvő, mutálódó állatok sorsára. A modern kerámia egyik legismertebb képviselője, a belga JOHAN CRETEN amellet, hogy lírai állatfiguráit többnyire a mitológia és az irodalom ihleti, platinával és zománcsal bevont emberi koponya fejű halával (*Nur ein Fisch*, 1992) szintén a Földünket veszélyeztető ökológiai veszélyekre, a fajok kihalására és az emberiség felelősségére hívja fel a figyelmet. A dél-afrikai WIM BOTHA munkáját a felhasznált anyagok sokfélesége jellemzi: dolgozik acéllal, bronzsal, papírral, összepréselt könyvekkel, és márvánnyal is. Fenyőfából készült oroszlánparja (*A Thousand Things*, 2012) az elnyomás minden formáját, a gyarmatosítást, a diktatúrát,

a militarizmust szimbolizálja. Jelentésében rokonságot mutat vele DIMITRI TSYKALOV *Head*-sorozata (2015) a világ különböző részéről összegyűjtött tölténydobozzaiból és vadásztrófeáiból összeállított, nyugtalanító, fejformájú szobraival, amelyek a háborúk és vadászatok során elkövetett öldöklést szimbolizálják.

Ahogy a korábbiak, úgy ez a kiállítás is azt tanúsítja, hogy a Fondation Datrix - megreemtve új művek születésének feltételeit és lehetőségeit adva pályájuk kezdetén álló szobrászoknak is - meghatározó szerepet játszik a kortárs szobrászat támogatásában és fellendítésében. A lengyel zsidó bevándorlók gyermekeként született Danièle Kapel-Marcovici az általa irányított művészeti alapítvány mellett a humanitárius segítségnyújtás terén is kiemelkedő tevékenységet folytat. Másik alapítványa, a Fondation Raya, ötvenkét országban több mint négyszáz szervezetet támogat, különös hangsúlyt fektetve az afrikai nők helyzetének javítására, a szakmai oktatásra, a környezetvédelemre és a klímaváltozás elleni küzdelemre.



Dimitri Tsykalov
Head, 2015, fa ládák, kötelek, fém, 166 x 133 x 83 cm, Collection RAJA Art © Fotó: G.Esmieu © Dimitri Tsykalov - ADAGR, Párizs, 2019

Minden rendben

Élménybeszámoló Izlandról – Múzeumok és galériák északi fővárosa, Reykjavík.

Izland és 123.000 lélekszámú¹ fővárosa, Reykjavík, az utóbbi néhány évben folyamatosan, sőt inkább egyre fokozódó mértékben áll a nemzetközi érdeklődés középpontjában. Többek között egyedi természeti adottságai, gazdag élővilága, tiszta vize és levegője, geotermikus energiafelhasználása, magas életszínvonala, irodalmi nivója teszi vonzóvá, a képzőművészeti színtér nagyfokú aktivitása – tényei és eredményei ellenére – mindazonáltal elvész az információk folyamában.

Kötődésem Izlandhoz már egyáltalán nem számít példatlannak: diákok és kutatók jönnek a világ minden szegletéből, mára természetessé vált a lelkes érdeklődés a szigetország kultúrája iránt. Négy hónapon keresztül voltam gyakornok egy kortárs képzőművészeti múzeumban, a Nýlistasafni² – a helyieknek csak Nýló –, több mint negyven éves aktív jelenlétre visszatekintő intézményében. Ezt az élményt felhasználva vállalkozom Izland kortárs művészetének és kulturális létesítményeinek – hangsúlyt fektetve a non-profit kezdeményezésekre – bemutatására.

Az izlandi kortárs képzőművészetet különleges, a miénktől eltérő hozzáállás határozza meg: a szakmai megmérettetés okozta nyomás nem érzékelhető, lazaság, de emellett professzionizmus jellemzi. A versenyszellem – már ha a fogalom létezéséről egyáltalán beszélhetünk – nem generál kimondottan negatív érzéseket. Egy kívülálló szemével a már unalomig ismételt „Þetta reddast” (magyarra fordítva „majd megoldódik”) mottó ugyan oldott és megengedő attitűdöt sugall, ám ennek alapja a munkába befektetett energia, amin túl a kontrollálhatatlan történések okozta aggodalom feleslegessé válik. A művészeti tevékenység sok esetben inkább *szociálisnak* nevezhető, mint egyszemélyes zárt folyamatnak: a benne résztvevők mind annak kibontakozásáért tevékenykednek. Ennek jelentősége

1 <http://worldpopulationreview.com/world-cities/reykjavik-population/> (utolsó hozzáférés: 2019. szeptember 6.). A 2019-es adat kizárólag a szűk értelemben vett fővárosra vonatkozik, a nagy-reykjavíki régió népessége 216.940; míg az országé 339.175 fő.
2 Lásd bővebben: GUÐMUNDSDÓTTIR, TINNA (ed.): Nýlistasafnið / *The Living Art Museum* (1978-2008). Nýlistasafnið, Reykjavík, 2010. Továbbá: <http://www.nylo.is/en>

meghatározó, így az emberi kapcsolatok tartalma, személyessége, működő hálózata más – ha úgy tetszik „nagyobb” – nemzetek számára is példaértékű lehet.

A megfelelési- és teljesítési vágyak irányát nem határozzák meg az elődök által kitaposott mély lábnyomok: Izlandnak nincs hagyományos értelemben vett művészettörténete. Az első telepések megjelenését a 9–10. századra³ datálhatjuk, a művészeti tevékenység pedig az egyházi igények kiszolgálásán és a népi kézművességen túl a 19. században⁴ kezdett el az egyetemes művészettörténeti fordulatokhoz kapcsolódni. Az ország elszigeteltsége, a nemzeti szuverenitás hiánya, a természeti adottságok okozta katasztrófák, az éhínség és a szegénység miatti nehézségek nem kedveztek a vizuális művészetek iránti igény térnyerésének. Ennek okán válhatott gyakorlattá az utazás, a külföldi egyetemeken folytatott tanulmányok és tapasztalatszerzés. Berögzült művészeti tradíciók így úgyszólván nincsenek – feltételezhetően ez ad alapot a vakmerőségnek és kíváncsiságnak a kísérletezés iránt.

3 <https://www.britannica.com/place/Iceland/History#ref10089> (utolsó hozzáférés: 2019. szeptember 6.)

4 SCHUG, SARAH: *Isle of Art (A journey through Iceland's art scene)*. Sarah Schug és Pauline Mikó, Brüsszel, 2019, 6.

A *multitasking* jelensége, ami jelen esetben a több szakmai területre kiterjedő tudást és jártasságot jelenti, tanulságos mozzanata az izlandi körképnek – sokoldalúságot és széles hálózatot biztosít. Ezt azért tartom megemlítendőnek, mert a tettvágy és a megoldandó feladatok okozta kényszerhelyzetek járható úttá tették a tapasztaláson, kísérletezésen alapuló professzionális fejlődést, illetve előrelépést, ami például egy akadémikusokkal telített közegben kevésbé, vagy nem tűnik megvalósíthatónak. Szoros viszony van a művész, a közönsége és az őt reprezentáló keret között; tapasztalataim szerint a galériákban zajló események hangulata baráti, fesztelen közösséget sejtet, mindamellett, hogy a látogatottság például egy-egy kiállítás megnyitón milyen nagy.

Reykjavík méretéhez és populációjához képest meglepően sok kulturális kezdeményezésnek ad otthont. Ezek közül a lendületes, a szcénát tevékenységükkel befolyásoló és meghatározó intézményeket térképezném fel. Képzőművészeti intézményrendszerét tekintve a főváros úgyszólván minden feltétellel rendelkezik: kutató és reprezentáló állami múzeumokkal, kereskedelmi galériákkal, non-profit terekkel, illetve a területre specializálódott felsőoktatási intézménnyel. Mindez kiegészül a kortárs jelenlét és tehetségeket erősítő díjakkal és pályázatokkal, finanszírozási forrásokkal, fesztiválokkal és kritikával. Komoly műgyűjtői réteggel és művészeti vásárokkal viszont nem.

A szakmai terület minden együttthatója mozgásban, folyamatos fejlődésben és kibontakozásban van, pont, mint Izland egésze – a gazdasági változások, a nemzetközi figyelem, a digitális forradalom mind-mind növekedésre sarkalják –, mondhatni új periódusához érkezett. Az nemzetközi tendenciákhoz való felzárkózás és a saját identitás megőrzésének vágya

Anna Andrea Winther

We Don't Know Peas, 2019, 40 kg fagyaszott borsó és 10 liter víz, időalapú szobor (20 óra)



akár ellentmondásokra is okot adhatna, ám egyelőre pozitív effektusként összegezhető a két igény találkozása. A kreatív energiák kiaknázására tett erőfeszítések egy folyamatosan megújuló és bővülő művészeti színtéren zajlanak.

Állami finanszírozású múzeumok komoly felhozatalával találkozunk a fővárosban. A helyi Nemzeti Galéria (Listasafn Íslands)⁵ további egységeivel (Sigurjón Ólafsson Museum, Ásgrímur Jónsson Collection, Vasulka Chamber⁶) együtt a művészeti hagyatékokat és művészettörténeti szempontból fontos gyűjteményeket ápolja, kortárs időszaki tárlatokkal kiegészülve. A Reykjavík Art Museum⁷ meghatározó szerepet tölt be az izlandi művészeti életben; folyamatosan bővülő kollekcója, színvonalas kiállításai – amelyek között helyet kapnak feltörekvő művészek bemutatkozásai is –, valamint előadásai – ahol

5 <https://www.listasafn.is/>

6 Ennek az egységnek a régióknhoz is kapcsolódó történetéhez ld. Nagy Ágoston: A gépi kép kódja: receptek az elektronikus konyhából. A digitális technológia jelenéről, múltjáról és perspektíváiról a Vašulka Kitchen Brno újmédia művészeti központ megnyitása kapcsán, *Balkon*, 2019/3., 15-19.

7 <http://artmuseum.is/>



Anna Andrea Winther
We Don't Know Peas, 2019, 40 kg fagyasztott borsó és 10 liter víz, időalapú szobor (20 óra)

szakmailag tapasztalt előadókat látnak vendégül -, illetve további eseményei képezik a szilárd alapját a kortárs művészeti gyakorlatról összegződő tudás ismertetésének és terjesztésének.

Izlandon három kereskedelmi galéria igyekszik a helyi (és nemzetközi) művészetet a műtárgyiaccaal megismertetni: a BERG Contemporary,⁸ a Hverfisgalleri⁹ és az i8 Gallery.¹⁰ Utóbbi tekinthet vissza a leghosszabb múltra: közel húsz éve invitálja minimalista white cube terével a művészetet kedvelők vásárlókkal kibővült rétegét. Sikerességét a nemzetközi vásároknak is köszönheti: részt vesz az Art Basel, The Armory Show, CHART és az Art Dubai rendezvényein. Az i8 reprezentáltjai között több nemzetközileg is elismert név szerepel, így például RAGNAR KJARTANSSON, ÓLAFUR ELÍASSON, HREINN FRÍÐFINNSSON vagy EGILL SÆBJÖRNSSON.

A várost már-már olyan non-profit kiállítóterek birodalmaként is lehetne definiálni, melyek többnyire művészek által futtatott, változó ideig működő kezdeményezések. Ezek közül aktivitásuk és kvalitásaik - a kortárs képzőművészet nyilvánossággal való megismertetésében és az azzal való folyamatos és élő kapcsolat megteremtésében játszott szerepük - alapján emelnék ki néhányat: a Harbingert,¹¹ Gallerí Portot,¹² az Ekkisens - Art Space-t,¹³ valamint a Wind and Weather Window Gallery-t¹⁴ és a RÝMD-t.¹⁵

⁸ <http://bergcontemporary.is/>

⁹ <https://hverfisgalleri.is/>

¹⁰ <https://i8.is/>

¹¹ <http://harbinger.is/>

¹² <https://www.facebook.com/galleryport/>

¹³ <https://ekkisens.com/>

¹⁴ <http://www.windandweather.is/>

¹⁵ <https://www.facebook.com/RYMDprojects/>

A 2019-es év első fele intenzív időszak volt a Harbinger számára: apró üzlethelyiséget fiatal képzőművészek és kurátorok közös kollaborációja töltötte meg élettel. A *Rólegt og Rómantískt (Relaxed and Romantic)* elnevezésű, hat-kiállítási sorozat negyedik programjában - *Networking and Chilling* - például rövid intervallumok erejéig, különböző művészek performanszait és happeningjeit mutatták be.¹⁶ Ezek egyike volt ANNA ANDREA WINTHER akciója is: az ott egybegyűltekekkel együtt 20 órán keresztül kísérte figyelemmel a letisztult fehér falú kiállítóter padlójának közepére helyezett, egytömbnyi fagyasztott borsó olvadását, amint a borsószemek egyenként pattannak le az amorf jégblokkokról és gurultak szerzetését a látogatók lába előtt.

A leginkább központi helyen fekvő Gallerí Port egy olyan kreatív stúdió és projekt terem, amely feltörekvő művészekkel működik együtt. Az Ekkisens-nek, amely egy családi ház alagsorából lett kialakítva, épp ez a megszokott white cube-tól való eltérés kölcsönöz egyedülálló hangulatot. A RÝMD, amely egy épületen osztozik a Nýlistasafnið gyűjteményével a külvárosban, programjaival a Listaháskóli Íslands (Iceland University of Fine Arts)¹⁷ diákjainak nyújt tapasztalati lehetőséget az olyan professzionális gyakorlatokhoz, mint a kuratori munka és az eseményszervezés. Wind and Weather Window Gallery esetében a programokat befogadó tér csupán egy belvárosi üzlet kirakata. Két- és háromdimenziós alkotásoknak ad lehetőséget a megmutatkozásra: üdítő ez a boltokat pásztázó szemnek, bárki számára hozzáférhető és még a nyitvatartási idő se szabhat határt, csupán az üveg.

A reykjavíki szcéna új, jelentős színtere a 2017 márciusában megnyitott Marshallhúsið,¹⁸ amely Nýlistasafnið, Kling & Bang¹⁹ és Stúdió Ólafur Eliasson művészeti tereinek ad otthont. A kikötő negyed ipari területén található épület története is hozzáad a hely hangulatához: korábban halfeldolgozó gyár volt, megmaradását és működtetését a második világháború utáni amerikai segély-program, a Marshall-terv tette lehetővé. Ma pedig az izlandi kulturális életben iránymutatónak számító intézmények és csoportosulások tevékenységének helyszínéül szolgál.

¹⁶ 2019. február - július között zajló programsorozat, kurátorai: Kristín Helga Rikharðsdóttir, Una Björg Magnúsdóttir, Rúnar Órn Marinóson és Veigar Ólnir Gunnarsson. *Networking and Chilling* eseményén kiállított művészek: Arnar Ásgeirsson, Gígja Jónsdóttir, Sophie Durand, Anna Andrea Winther, Unnar Órn, Ingibjörg Sigurjónsdóttir, Sigrún Gyða Sveinsdóttir, Art Studio Art Collective, Andri Björgvinsson, Ágústa Gunnarsdóttir, Hildigunnur Birgisdóttir, Hekla Dögg Jónsdóttir.

¹⁷ <https://www.lhi.is/en>

¹⁸ <https://marshallhusid.is/>

¹⁹ <http://this.is/klingogbang/>

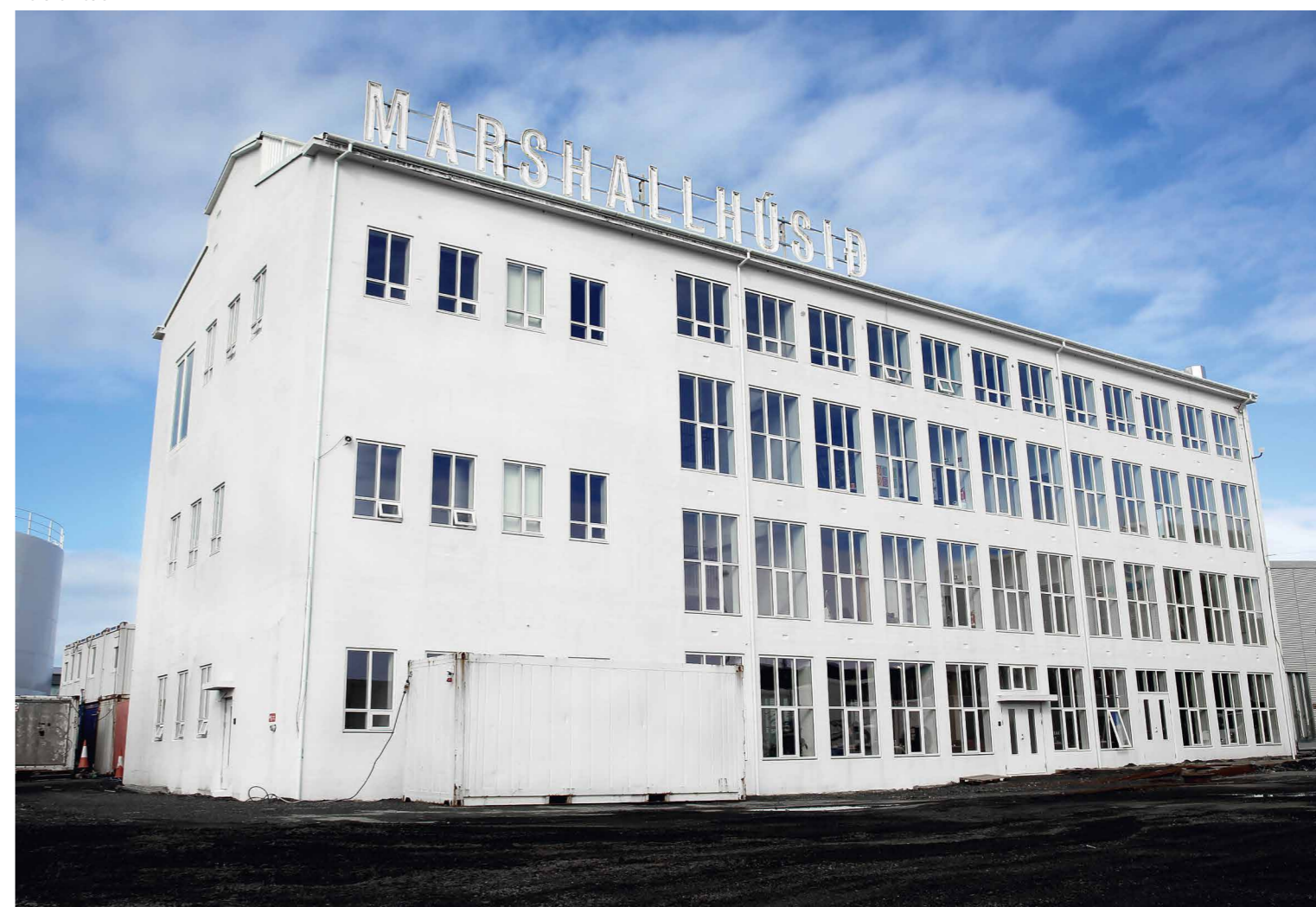
A mozgalmas múltra visszatekintő Nýló gyűjteménnyel és archívummal rendelkező non-profit artist-run space, amelyet 1978-ban alapítottak (így a legrégebbi artist-run múzeum Európában). Az alapító művészek célja a mai izlandi és nemzetközi művészet bemutatása. Egy olyan aktív tér, amely kiállítások, performanszok, kuratori tárlatvezetések, artist talk-ok és egyéb, a múzeum életének szereplőjéhez kapcsolható események helyszíne. A Nýló mindemellett kollekciónak (amely az 1960-as évektől napjainkig terjedő időszakból jelenleg körülbelül 2300 művet őriz) adományi alapon bővítő, archívumát (performance és artist-run spaces/initiatives) folyamatosan gondozó, s ugyanakkor kutató tevékenységet folytat. Sokszínűségét és helyi kötődését bizonyítja, hogy a szcénában mozgó legtöbb szakember megfordul itt, s még ha csak látogatóként is, de hosszabb-rövidebb időre bekapcsolódik a múzeum mindennapjaiba.

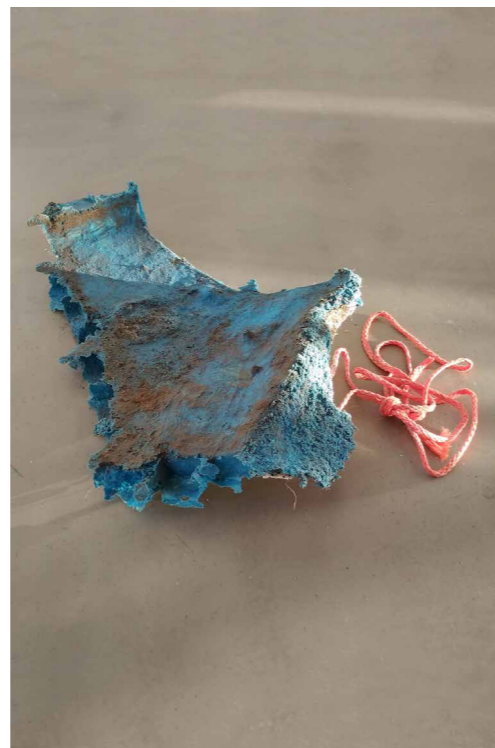
A Nýló kiállításainak összeállítását a diverzitás jellemzi: már befutott képzőművészeknek, feltörekvő fiataloknak, helyi és

a szigetországon kívüli kiállítóknak is adnak lehetőséget a bemutatkozásra. Merészségükre mutatott példát egy szokványosnak nem mondható párosítás, BJARKI BRAGASON és KOLBEINN HUGI²⁰ közös kiállítása is, ahol két, alkotói nyelvezetét tekintve igen eltérő művész osztozott egy téren. Bjarki Bragason 10 év óta gyarapodó gyűjteményének alapját a nagyszülei kertjéből származó, szárított növények képezik. A hosszútávú projekt egy (emlékekkel telítődött) hely változásait és eltűnését kutatja, dokumentálja. Bragason mindezt egy nyírfá 3000 éve jégbe fagyott darabja köré szervezi, amelyet a Breiðamerkurjökull gleccser lagúnájában talált. A *THREETHOUSAND AND NINE YEARS* keretén belül a gyűjtés és maga a gyűjtemény is azonos fontosságú, a tárgyak egyben metaforák. A különböző - s egymásba átalakuló - ökológiai rendszerek végiggondolását, „megtapasztalását” teszik lehetővé az emberi és geológiai időmérték ütköztetése révén. Kolbeinn Hugi *CRYPTOPIA.ONE: A Beginning Is A Very Delicate Time* címet viselő videóinstallációja a turisztikai szempontból jelentős Kék lagúna (Blue Lagoon) fürdőkomplexum és egy eléggé nehezen megfogható dolog, a digitális kriptovaluta kapcsolatát elemzi. A lagúna látogatókat, fürdőzőket csalogató zavaros világoskék vize a Svartsengi erőmű mellékterméke, Hugi szerint a létesítmény ugyanakkor - Izlandon nem szokatlan módon - olcsó energiával látja el a kriptobányászatot, illetve az ezt végző, sokszor külföldi szerveket: s így jutunk el blockchain globális pénzügyi

²⁰ Bjarki Bragason: *DRJÚBÚSUNDOGNÍÚ ÁR / THREETHOUSAND AND NINE YEARS* és Kolbeinn Hugi: *CRYPTOPIA.ONE: A Beginning Is A Very Delicate Time*. Nýlistasafnið, Reykjavík, 2019. január 17 - március 3., ld. <http://www.nylo.is/en/events/fyrstu-syningar-arsins-bjarki-bragason-kolbeinn-hugi-hoskuldsson/>

Marshallhúsið





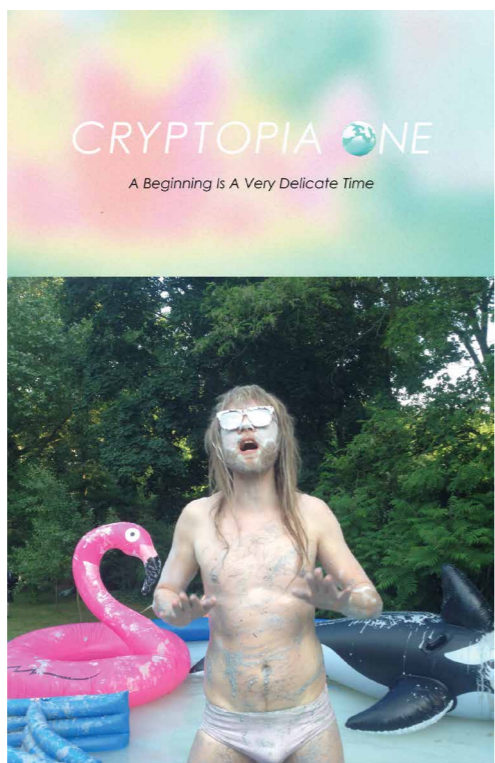
Bjarki Bragason
THREETHOUSAND AND NINE YEARS, 2019

tranzakcióhoz.²¹ Mindeközben emberek százai érkeznek a fürdőbe és - bízva annak gyógyító hatásában - szertartásos módon kenik be testüket a fehér színű szilícium-dioxid iszappal, ami meglehetősen ellentmondásos tevékenység, hiszen ez az anyag egy ipari hulladék. A kiállítás a „gyógyító erő” hiedelmeken alapuló jelenkori „mitológiáját”, rítusait ütközteti a technológiai valósággal, s villantja fel egy talán nem is oly távoli lehetséges jövő körvonalait.²²

A Hugi-Bragason párost ARNA ÓTTARSDÓTTIR tárlata követte Nýlistasafnið-ban, amely - akárcsak az ott bemutatott egyik munkája - az *Everything is Great* címet viselte.²³ A művész az i8 igazgatójával, Börkur Arnasonnal készült interjúban,²⁴ ismét csak egy jellegzetesen helyi olvasatát villantja fel ennek a szlogenként is jól működő, végtelenül egyszerű mondatnak. A „mi újság” kérdésre adott, magyar szemmel ironiát sugalló és a szürke valóságot elfátyolozandó közheles válasz az izlandi kontextusban inkább egy pozitív töltetű, kritika-mentes beállítódás tudatosítása: bármibe belekezdhetünk,

21 Id. <https://www.bitcoinbazis.hu/izlandi-farmerek-bitcoin-energia-problema/>; <https://index.hu/aktak/bitcoin-kriptoaluta-virtualis-penz-blokkanc-ethereum-penzmosas/>
22 Id. <https://www.cryptopia.one> → *The Viking Expansion Objective* című videó (utolsó hozzáférés: 2019. szeptember 6.)
23 Arna Óttarsdóttir: *Allt Fint/ Everything is Great*. Nýlistasafnið, Reykjavík, 2019. március 14 - április 28., ld. <http://www.nylo.is/en/events/einkasynng-ornu-ottarsdottur/>
24 SCHUG: 16.

mert minden rendben. Egy olyan nézőpont ez, amelyben - miután ezt az üres kifejezést a kendőzetlen személyesség felülírja - az őszinteség és az önkifejezés nyer teret. Arna Óttarsdóttir művészeti gyakorlata és tárgyainak anyagi minőségei - a finomság, a rózsaszín árnyalatok, az ősz-tönszerű gesztusok, a faliszőnyegek szövésének lassú munkafolyamata - mind az intimitást erősítik. A kiállításnak természetesen több olvasata van, amit az eredeti múzeumi leírás túl mindenki maga összegezhethet és találhat relevánsnak, hiszen az alkotások a térrel és a nézői szabadsággal együtt nyernek értelmet. A kíváncsiság felkeltése - ebben az izoláltnak mondott, ámde kreatív közegben - a különböző vélemények és nézőpontok



Kolbeinn Hugi
CRYPTOPIA.ONE: A Beginning Is A Very Delicate Time, 2019



Arna Óttarsdóttir
Everything is Great, 2019

megtalálásának és kibontásának lehetőségét kínálja fel.

Az épület másik, szintén művészek által működtetett, és Reykjavíkban magának már tekintélyt kivívott kortárs kiállítótere, a Kling & Bang. A Nýlistasafnið-hoz hasonlóan missziójának tekinti, hogy helyszínt teremtsen izlandi és nemzetközi alkotók számára az aktuális, a jelent érintő kérdéseket tárgyaló dialógusokra. Az ilyen típusú közös munkára, a kiállító művészekkel, kurátorokkal és más intézményekkel való kollaborációra is referencia volt a *Sensible Structures* címmel futó tárlat,²⁵ melyet ERIN HONEYCUTT kurált, résztvevő alkotói pedig BRYNDÍS HRÖNN RAGNARSDÓTTIR, KRISTINN MÁR PÁLMASSON és LUDWIG GOSEWITZ voltak. A galéria tereit behálózó koncepció az *ekphraszisz* fogalmából indult ki, s azon túl, hogy a három művész ennek különböző aspektusait bontotta ki, még a kiállítás szervezője, Honeycutt, illetve a

25 Bryndís Hrönn Ragnarsdóttir, Kristinn Már Pálmasson & Ludwig Gosewitz: *Sensible Structures*. Kling & Bang, Reykjavík, 2019. március 30 - május 26., kurátor: Erin Honeycutt, ld.: http://this.is/klingogbang/archive_view.php?id=426

Kling & Bang „maga” is bevonódtak a projektbe. Kristinn Már Pálmasson installációjának audio alapanyagát a kurátor szavai (pontosabban a kiállítás elméleti háttérét megfogalmazó írás), hangja képezték, míg Bryndís Hrönn Ragnarsdóttir videóján a helyszínt formáló, az adott kiállítás létrejöttén munkálkodó galéria munkatársakat szerepeltette.

Az egykori gyár harmadik, és egyben leginkább rendhagyó tere - amely a már említett i8 Gallery részét képezi - a Stúdió Ólafur Elíasson.²⁶ Tulajdonképpen a nemzetközileg elismert dán-izlandi művész koncepcióit és technikai kísérleteit prezentáló, valamiféle „nyilvános főpróba” helyszínének tekinthető ez a „tértervezet”. Az építészeti és design szempontjából is remek Marshallhúsið egybenyíló két szintje, mintegy játszótérként próbatereként szolgál Ólafur Elíasson számára: tervezett alkotásai a közönség reakciójának kezdeti szűrőjén keresztül jutnak el a fejlesztés egy következő fokozatáig.

A reykjavíki kiállítóterek és a bemutatott projektek változatossága merész és kísérletező kedvű, aktív kortárs jelenlétet rajzol ki, amely sok esetben lokális kérdésekre fókuszálva képes összeköttetést teremteni a művészeti/kulturális színtér szereplői és a helyiek között. Bátran, felszabadultan aknázza ki az önön lehetőségeiben rejlő kreatív energiát és épít saját kompetenciáira, s ennek köszönhetően válik egyre vonzóbbá, illetve iránymutatóvá a nemzetközi figyelem számára is. Az izlandi képzőművészet jövőjét illetően - véleményem szerint - jó kilátásokkal kecsegtet ez az identitása megőrzését szem előtt tartó, folyamatosan megújuló és mozgásban lévő - s egyelőre kiapadhatatlannak tűnő - alkotói energia.

26 <https://www.olafureliasson.net/>

A Holonikus út és a Holarchia tér

Galántai Györggyel beszélget Schuller Gabriella

2019_9



© Fotók: Kavecz Edina

Az Artpool Művészetkutató Központ - Szépművészeti Múzeum nyári kiállítótere, Kapolcs, a Művészetek Völgyében immár negyedik éve kínálja fel a művészetről való gondolkodás lehetőségét a látogatók számára, miközben számtalan koncert, előadás, színes vásári forogtat csábít a könnyedebb szórakozás irányába.

Előzményként és kontextusként említendő a kapolcsi Galántai házban (K55) 1991 és 1995 között, valamint a 2009 óta rendezett kiállítások, melyek történetét idén egy retrospektív kiállítás foglalta össze.¹ A másik helyszínen, az 51-es körzetben megvalósított kiállítás-mű pedig egy John Cage-től átvett mondatot használt címként és hívószóként: *Minden nap szép nap.*² A kiállításkomplexum holonikus szervezőelv szerint, vagyis önmagukban is értelmezhető kiállítások nagyobb egységeként valósult meg, ahol a nagyobb egészbe való integrálódás új dimenziót nyit a részegységek/részegységek számára.³ A komplex, számos műfajt, korszakot és technikát felvonultató koncepció részletes ismertetése

1 *Ami nevén neveznek, az van.* K55, Kapolcs, 2019. július 19-28., kurátor: Galántai György, ld. <https://www.artpool.hu/K55/2019/index.html>
2 *Minden nap szép nap.* 51-es körzet, Kapolcs, 2019. július 19-28., kurátor: Galántai György, ld. <https://www.artpool.hu/K51/2019/meghivo51.html>
3 A kuratori koncepció bővebb kifejtéséhez ld. Barkóczi Flóra: *Minden nap szép nap.* Beszélgetés Galántai Györggyel a kapolcsi 51-es körzetben. ld. <https://artportal.hu/magazin/minden-nap-szep-nap-beszelgetes-galantai-gyorggyel-a-kapolcsi-51-es-korzetben/> (utolsó hozzáférés: 2019. október 3.)

meghaladja jelen írás kereteit. Bevezetőmben az 51-es körzet jellemzően multimediális kiállításának néhány elemét igyekszem felvázolni és érzékeltetni.

A korábbi évekhez hasonlóan a kiállításon fontos szerep jutott a hangháttereknek: a legkülönbözőbb helyszíneken elrejtett hangszórókból experimentális zenei művek szóltak, illetve a kiállítás elemeihez asszociatív módon kötődő hangfelvételeket, hangháttereket hallgathattunk. A kertben és a melléképületekben GALÁNTAI GYÖRGY hetvenes és nyolcvanas években készült tárgyszobrai kaptak helyet. Ezek egy része a zajzenélés keltette hangok révén az interakcióra is lehetőséget adott, kizökkentve a résztvevőket a pusztán szemlélődés passzivitásából. A munkaeszközök átalakításával készült Galántai-művek a ház korábbi tulajdonosának a fedett udvaron kiállított munkaeszköz-gyűjteményével (a használatlaltól megkopott kapákkal, fejszékkel és más földművelő szerszámokkal) folytattak párbeszédet. A textualitás a *Semmi szövegek* (a semmi fogalmát használó idézetek) és a kiállítás kontextusául szolgáló elméleti alapvetések (Erdély Miklós-, Vilém Flusser-idézetek, Galántai holonikus realizmus-fogalmának magyarázata⁴) révén jelent meg. A kerítésnél hallgatható 2018-as, a fiatal

4 vő. Galántai György: *Mit rejt a holonikus realizmus fogalma?* Ld. <https://www.artpool.hu/K51/2018/HR.html>



A Galántai-ház (K55) kiállítóter bejárata. © Fotó: Halasi Dóra



Az előtérben Galántai György: *Ballada* (1979) című vasszobra, a háttérben a fedett udvar. © Fotó: Halasi Dóra

Az első kertben Galántai György: *Helybenjáró* (1979), a háttérben Galántai György: *Szembenállás* (1979) című vasszobra. © Fotó: Halasi Dóra



Látogatók az 51-es körzet első pincéjénél. © Fotó: Galántai György



értelmiség jövőképét megjelenítő TEDx interjúkban hangzóság és gondolatiság (szellem és anyag) keresztezte egymást.

Az Artpool idén ünnepelte 40 éves fennállását: a kiállításkomplexum néhány eleme erre a kerek évfordulóra emlékeztetett.⁵ A Borostyán házban három, a kilencvenes évek elején a budapesti Liszt Ferenc téren megvalósult Artpool-projekt videofelvételei és fotói, az első pincében az Artpool legfontosabb előzménye, a balatonboglári kápolnaműterem dokumentumai, köztük egy 1971-es tévéfelvétel volt megtekinthető. A kertben Galántai György *Főútvonal - Magánterület* című, eredetileg a balatonboglári kápolna bejárati ajtaján elhelyezett *Főútvonal - Magánterület* jelzőtábla-művének újraalkotott változata is szerepelt.

Az Artpool alapítóját, Galántai György képzőművészt, a kiállítás kurátorát a projektben megidézett három helyszín (Balatonboglár - Budapest - Kapolcs) hasonlóságairól és különbségeiről, a szakrális tér jelentőségéről, valamint az itt megvalósult művészeti események összefüggéseiről kérdeztem.

5 Kürti Emese és László Zsuzsa ez alkalomból készült interjúja az exindexen olvasható: „Engem az információ érdekelt mindig”. Évfordulós beszélgetés Galántai Györggyel. Ld. <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=1081> (utolsó hozzáférés: 2019. október 3.)

SchG: Az első pincében látható, a balatonboglári kápolnaműteremmel foglalkozó kiállítás(részlet) Szabó László 1973 decemberi, *Happening a kriptában* című *lejárato cikkét*⁶ szembesíti az ott kiállító művészek munkáival, illetve későbbi életútjával, és emellett helyet kapott egy korabeli német tévéadás részlete is? Arra kérlek, hogy bevezetesként erről beszéljünk egy kicsit. A *Törvénytelen avangárd című könyvben láttam egy fényképet a forgatásról*,⁸ de most találkoztam először magával a felvétellel. Meglepett Szeift Béla nyilatkozatának kiáltványszerűsége. Mi ennek a kontextusa, pontosan hogyan született? Mekkora nyilvánosságot kapott ez a felvétel a maga idején külföldön, illetve Magyarországon? Gondolom nem került ide vissza akkor semmilyen formában.

GGy: Nem került vissza. A német forgatócsoporttal, akik a magyarországi diplomokról forgattak, Pap Gábor művészettörténész révén kerültem kapcsolatba. Azért jöttek ide, mert az hírlett, hogy

6 Szabó László: *Happening a kriptában*, *Népszabadság*, 1973. december 16. (Vasárnapi kulturális melléklet), ld. <https://www.artpool.hu/boglar/Szabo.html>
7 Pap Gábor művészettörténész javaslata nyomán egy német forgatócsoport műsört készített Galántai György és Szeift Béla kiállításáról a balatonboglári kápolnaműteremben 1971 augusztusában, melyet a saarbrückeni tévé 1972-ben többször levetített. A tévéfelvétel részeként Szeift Béla nyilatkozata is hallható. Ld. <https://www.youtube.com/watch?v=BhdPpsetQ4> (utolsó hozzáférés: 2019. október 3.)
8 Klaniczay Júlia - Sasvári Edit (szerk.): *Törvénytelen avangárd. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970-1973*, Artpool - Balassi, Budapest, 2003, 113.

nálunk a templomok el vannak hanyagolva, mivel itt szocializmus van, ami egyházzellenes rendszer. Ez volt a témájuk. Én a kápolnát szakrális térnek tekintetem, aminek persze láttam a különbözőségét más épületektől. Eredetileg egy malmot szerettem volna, de malom helyett kápolnát találtam. Egy elhagyott templom, ami deszakralizált, akár malom is lehetne. Gyakorlatilag minden közösségi hely, ahol sok ember dolgozik, az nem magán, hanem közösségi szféra, és szakrális hely – én akkor ezt így fogtam fel, de így gondolom mai is: az 51-es körzet is egy szakrális hely.



Kiállítási enteriőr az 51-es körzet első pincéjében. © Fotó: Halasi Dóra

SchG: És Szeift Béla szövege mennyire tekinthető reprezentatívnak? Mindannyian hasonlóan gondolkodtatok?

GGy: A szöveggel nem nagyon értek egyet, kicsit mondvasínáltnak érzem, nem is igazán értem, mit akart vele, túlságosan elméleti... Itt a kiállításon ki is javítottam, mert a tévések a rólam felvett anyag alá vágják be, így úgy tűnhet, hogy ezek az én szavaim: a fordításban jeleztem, hogy mindezt Szeift Béla mondja.



A saarbrückeri televízió felvétele a kiállításon. © Fotó: Halasi Dóra

SchG: Számomra is furcsa volt, tájidegen, mintha egy előre megfogalmazott kiáltványt olvasna fel.

GGy: A németek arra utaztak, hogy a kápolna ellenzéki helyként híresedett el. Gondolom, ezért vették be ezt a szöveget. Más is elhangzik még ebben a filmben, amit nem én vagy Szeift Béla mondunk: egy kicsit reklám volt ez részükről.

SchG: Titeket reklámoztak vele?

GGy: Igen, hogy kicsoda helyzetben vagyunk, satöbbi. Kicsit heroikus a dolog, ami nekem nem igazán tetszik. De nem is ez a lényeg,

hanem az, hogy mi az igazság, mert ez nem az. Tudatosan a reklám irányába megy, ahelyett, hogy az igazság irányába menne: hogy én most elmondom nektek, hogy kicsoda szörnyű helyzet van itt ebben a kelet-európai diktatúrában, például a művészek számára. Ez engem baromira nem vonz, ez nem az én világom, hogy dramatizáljuk a helyzetünket. Ezért nem is volt sikerem, sosem akartam profitálni ebből. Csak a dolgomat végeztem, ahogy most is. Erre születtem és kész, ez a minta, nem az, hogy a sikert hajhásszuk. Az jön magától, ha jön. Ha meg nem, akkor nem. Nem zavar. Boglár azért érdekes itt az 51-es körzetben, mert a Kápolnaműterem is egy 51-es körzet volt.

SchG: És a Liszt Ferenc tér is, nem? Azért akarlak erről kérdezni, mert itt a kiállításon, a Borostyán házban, három olyan projekt⁹ jelenik meg, amely a Liszt Ferenc teret használta Budapesten a kilencvenes évek elején. Ahogy tegnap mondtad, van egy időtengely Popper Péter¹⁰ és a TEDx között, és mintha itt lenne egy másik időtengely, a kápolnaműterem és a Liszt Ferenc tér között. Az azonos színhelyen túl hogyan viszonyulnak ezek a projektek egymáshoz és az Artpool történetéhez?



Látogatók a Borostyán ház szobájában, a Ben tér (1993) projektet bemutató kiállításon. © Fotó: Halasi Dóra

GGy: Mind a három projekt szöveges, és tartalmilag is összefüggenek. Az egyik egy pozitív zóna, a másik egy negatív zóna. A Ben Vautier-féle szövegek a pozitív zóna. A fluxus téma összekapcsolódik a padokkal,¹¹ meg a K55-ös kiállítással, mert ott is szerepel Ben Vautier. Ő tehát egy összekötő kapocs a K55 és az 51-es körzet között. A Sajnos István projekt szövegei meg a Laza szlogenek lényegesen különböznek a Ben Vautier-féle projekttől, mert Ben szövegei egyrészt nemzetközi szövegek, másrészt a Ben tér projektnek voltak a folytatásai: először a Liszt Ferenc téren szerepeltek, utána pedig a Segélykoncepten a Gödörben, amit itt szintén bemutattam.¹² Tehát ez tovább működött, míg a Sajnos meg a Laza csak egyszeri

- ⁹ Ben tér (1993. szeptember 25 - október 10.), ld. <https://www.artpool.hu/1993/930925.h.html#2>; Laza szlogenek. Szabadtéri feliratok a Liszt Ferenc téren (1994. szeptember 24-október 9.) <https://www.artpool.hu/laza/szlogenek.html>; Sajnos István szövegei (1995. szeptember 23 - október 8.), ld. <https://www.artpool.hu/sajnos/Istvanoo.html>
- ¹⁰ A Minden nap szép nap program és kiállítás esemény részeként a pajtában a PSZICHOMÓZI Popper Péter pszichológus Mesterkurzus című előadássorozatának naponta változó videófelvételeit mutatta be.
- ¹¹ Az 51-es körzet környezetében álló padok, melyeken Ben Vautier fluxus-szövegei olvashatók (például: „Ha az élet művészet, állj fel a padra és énekelj!”). A padok anyagául szolgáló feliratos padtámlák először a Ben tér projektben szerepeltek 1993-ban, és évek óta visszatérő elemei az 51-es körzet kiállításainak. A korábbi évekhez hasonlóan a látogatók idén is örömmel vették birtokba, tették kreatív interakciók kiindulópontjává az ülőkalkulációkat.
- ¹² A 2005. október 1-2 között a Gödör Klubban megszervezett Segélykoncept fesztivál az Artpool bizonytalanná vált helyzetére hívta fel a figyelmet. Az eseményen a Ben tér táblái is ki lettek állítva. Ld. <https://www.artpool.hu/2005/segelykoncept.html>

alkalmak voltak. Végül is én azt keresem, hogy mi az, ami tovább tud, illetve képes működni.

SchG: Ez min múlik?

GGy: Miközben kísérletezek, mindenféléről gondolkodom, mindenfelé figyelek, aztán kipróbálok dolgokat, és ha valami nem válik be, akkor az nem megy tovább. Nem én döntök úgy, hogy nem válik be, az dönt magáról. Mindig hagyom, hogy a dolog maga döntsön. És ami tovább akar menni, az megszólít újból és újból.

A K55-ben látható, hogy két nyolcvanas születésnapot – Tót Endrét és Benét – is megünnepeltünk, lehet, hogy a harmadik az anyém lesz, még nem tudom... Két év múlva lesz, addig még el lehet dönteni. A lényeg az, hogy itt még összehasonlítható lesz Ben és Tót egómegközelítése is, ami most nem hangsúlyos. A K55-ben látható egy-két Tót darab, illetve a „Semmi sem semmi” felirat is megmaradt itt a kertben, azt megtartottam tőle a 2017-es kiállításból, de az nem az egóról szól, hanem a semmiről. Amiben van egy pozitív vonás. Bennél viszont a semmi nincs jelen, nála inkább a minden van jelen. Ben sokkal jobban el tud szakadni az egójától, mint Tót, miközben egyfolytában csak az egójával foglalkozik. A Liszt Ferenc téren Ben transzparencsei csak a saját egójával foglalkoznak, ahogy ostromozza magát. Tót ilyet nem tesz, sosem ostromozza magát, az egóját, inkább csak a szenvedéseit mutogatja, a sebeit. Mintha Jézus Krisztus sebei lennének. Ez nagy különbség. Nekem ez is érdekes, mert ez egy tanpálya, amit csinálunk, és a boglári kápolnaműterem is az volt.

SchG: Az itt kiállított projektekben a Liszt Ferenc tér is úgy jelenik meg, mintha tanpályaként működött volna a kilencvenes évek elején.



Részlet a Borostyán ház konyhájában a Laza szlogenek (1994) köztéri projektet bemutató kiállításból. A kéményajtóban a megnyitóról készült videón éppen Tóth Gábor látható. © Fotó: Halasi Dóra

GGy: Igen. Nézd, én művészetkutatónak tekintem magam továbbra is, mindig is az voltam, alkatilag ilyen vagyok: nekem a tanulás mindig fontosabb volt minden másnál. Ami engem irányított, az n+1-es képlet, az azért jött be, hogy mindig egy dimenzióval több legyen. Az élet ilyen. A fák is így növekednek: a sejtjeik mennyiségileg gyarapodnak stb. Visszatérve a lényegre, az 51-es körzet archetípusa a balatonboglári kápolnaműterem. Azért is van itt Kápolcson a pincében már másodjára szó Balatonboglárról.¹³ Meg persze ez szimbolikus is: a pince, az lehet egy kripta is, ahol egy happening zajlik.¹⁴

SchG: A Liszt Ferenc tér mint köztér használata a kilencvenes évek elején mennyire volt evidens, illetve hozott-e a különbséget a korábbiakhoz

¹³ 2018-ban a K51-es körzet pincéjében, Halász Péter újságszínházának bemutató-szához kapcsolódóan, a Dohány utcai lakásszínház 1973-as balatonboglári fellépésének dokumentumai voltak láthatók.

¹⁴ Utalás Szabó László cikkére. Ld. 6. jegyzet

képezt? Mert Boglár kapcsán pincéről meg kriptáról beszélünk, tehát éppen egymás ellentéteinek tűnnek, a köztük lévő hasonlóság ellenére is.

GGy: A köztér fogalmával már 1980-ban találkoztunk, amikor igénybe vettük a Hősök terét a Muhina performanszhoz.¹⁵ Milyen terek vannak? Van a köztér meg a magántér. Építészeti szempontból van az intim tér, például a te szobád, és van a reprezentatív tér, az meg a parlament, a templom stb. Ez az 51-es körzet egy közösségi tér, miközben magánterület. Ennyiben nem különbözik az előzményektől. Itt jöhet be a holon.

SchG: Amennyiben?

GGy: Van egy fejlődési története annak, hogy miképpen, milyen fokozatokban jutottam el a holonhoz. A magántér mint köztér, az már egy holonikus állapot. Mert egyszerre magántér is meg köztér is. Akkor ez egy holon. Mert a holon egyszerre autonom és együttműködő. Nincs külön, csak együtt van. És akkor eljutottunk ahhoz, ami a vége ennek a történetnek, hogy akkor itt – ahol ülünk – egy holonikus világ van: holarchia. És itt vagyunk a Holarchia téren,¹⁶ ez a legutolsó fázis. Most nem tudom, mi fog következni, mert ez már tíz éve tart.

SchG: Ennek a tíz évnek valamint az előzményeknek dokumentumai vannak kiállítva a K55-ben. Összefoglalnád ennek a történetét?



Részlet a K55 Amit nevén neveznek, az van, című összefoglaló, történeti kiállításból. © Fotó: Halasi Dóra

GGy: Tíz éve, amikor a kapolcsi házunkat rendbe raktuk, akkor kezdtük el a K55-öt működtetni. Előtte – a még romos házban – 1991 és 1995 között működött az Újkapolcs Galéria, ami tulajdonképpen szintén egy holonikus szituáció volt, mert részt vettünk egy fesztiválon, a fesztivál részeként. Csak akkor ez még nem tudatosult bennünk. Öt évig működött az Újkapolcs Galéria, és amikor – a Művészetek Völgyeként – elment a biznissz irányába a dolog, bedobtam a törölközőt.

SchG: Korábban nem így hívták?

GGy: Előtte Kapolcsi Művészeti Napok volt, ennek keretében csináltam az Újkapolcs Galériát Márta István rábeszélésére. Nem gondoltam, hogy ez megvalósítható, mert falun születtem és tudom, hogy a falusi ember milyen. Pista azt mondta, hogy a kapolcsiak nem olyanok. Én ismertem a balatonboglári vidéki lakosokat, meg a szülőfalumbéli vidéki lakosokat, és azok olyan nagyon nem különböztek egymástól. Amint rosszat hallottak rólam, amint az

¹⁵ Galántai György: Hommage à Vera Muhina, 1980. május 24., Hősök tere, Budapest, ld. <https://www.artpool.hu/Galantai/perform/Muhina/3.html>

¹⁶ Az 51-es és 55-ös ház közötti zsákutca eleje a „Holonikus út (01-00)”, illetve kiszélesedő vége a „Holarchia tér (00-01)” elnevezést kapták, amit utcatáblák jeleznek.

újságban megjelent a lejárato cikk a kápolnáról 1971-ben,¹⁷ nem álltak szóba velem többet. És attól kezdve kész, vége, magamra maradtam. Még egy kedves pillantás se volt, köszönés se. Amikor megláttak, elkerültek. Nem könnyű így élni. De ennek ellenére csináltam tovább. Mert volt egy vízióm, hogy ott valami meg tud történni, amit nem láthatok, tervezhetek meg előre.

SchG: *A kapolcsi kiállítások és a Liszt Ferenc téri projektek hogyan viszonyulnak egymáshoz?*

GGy: A kapolcsi szituáció nem vált el az Artpooltól. Amikor kezdtük, 1991-ben, még nem is voltunk a Liszt Ferenc téren. 1992-ben nyílt meg ott az Artpool Művészetkutató Központ, és akkortól kezdve a kapolcsi programjaink együtt szerveződtek a budapestiekkel. Minden évnek volt egy témája: akkor is építkezés folyt. Az egyik témából jött a másik, a másikból a harmadik: az itteni kiállítások szervezése közben (is) összekapcsolódtak, aztán mindenféle módon kapcsolódnak egymáshoz a részeik is. Tehát ez egy holonikus rendszer. Azt mondhatom talán most már, hogy mindig is holonikus rendszerben gondolkodtam. Azért tudtam építkezni, különben szétestem volna. Vagy festő-maszatoló lettem volna, semmi több. Világhírű festő akartam lenni gyerekkoromban, aztán lemondtam róla, de a világhír megjött máshogyan. De nem izgat a dolog különösebben, mert nem lényeges járuléék. Véletlenszerű. Ami működik, és ráadásul sokáig, azt általában egyre több ember ismeri meg. Arra jutottam, hogy megérte a munka, a hosszú konzekvens építkezés, mert eljutottam egy olyan helyre, ahova nem juthattam volna el másképp. Ez pedig mintául szolgálhat az utódoknak, hogy igenis csak úgy lehet eljutni valahova, hogyha konzekvensen építkezel és teszed azt, amit tenned kell. Tök mindegy, hogy miről van szó, nem kell, hogy művészet legyen, akármi más is lehet.

Még az is bejött, ami a holonban van, az n+1: a *lebontás* és a *felépítés*. Ez azt jelenti, hogy időnként, amikor tovább akarsz lépni, akkor be kell, hogy lásd, hogy vannak dolgok, amiket el kell hagynod. Vannak olyan tudások, amiket nem kell, hogy figyelembe vegyél, mert különben nem tudsz továbblépni. A lebontás ezt jelenti. Van, ami megmarad, van, ami fontos a jövőt illetően, és van, ami meg nem.



A hátsó pincében videón Szemző Tibor irányított véletlen kompozíciója látható és hallható Galántai György *Irányított véletlen* (1987) című hangszobrán. © Fotó: Kavecz Edina

SchG: *Az, hogy Ben pozitív, míg a Sajnos szövegek negatívak, talán a kultúrához is köthető? Szokták mondani, hogy a magyaroké egy panaszskultúra.*

GGy: A *Sajnos István* projekt úgy keletkezett, hogy arra lettem figyelmes a rendszerváltás környékén, hogy rádióban, tévében,

újságokban a „sajnos” szó nagyon sokat szerepel. Mostanában már nem nagyon hallani. Akkor ez azt jelentette, hogy most, amikor beléptünk egy új világba, mindennek másképpen kellene lennie, mindent másképpen kéne csinálnunk, de ennek sajnos akadályai vannak. Ez olyan, mintha a holon esetében azt mondanánk, hogy igen, le kéne bontanom magamat, de sajnos minden ennek ellenében hat. Akkor annak annyi, kész. Akkor nincs rendszerváltás, akkor semmi nincsen. Én ezen begerjedtem kicsit, hogy mi ez, hogy állandóan mindenki sajnosozik. Nem beszéltek össze, spontán volt. Ezen tűnődtem, amikor egyszer csak beugrott, hogy a Sajnos István egy jó név, csináltam egy pályázatot, nagyon tetszett mindenkinek. És tudod mi az érdekes? Hogy még társadalmi hatást is elértem vele: jó sajtója volt, és megszűnt a sajnosozás. Vagyis nagyon lecsökkent, észrevétlenné vált. Biztos sajnosoztak még, de olyan nagy hatása volt, hogy megváltozott a közszemlélet.

SchG: *Valószínűleg nem is vették addig észre.*

GGy: Igen. Sajnosoztak, spontánul, és akkor tudatosodott bennük, hogy hoppá, mit is csinálunk. Ez azért nagyon érdekes, mert azt jelenti, hogy a művészetnek vannak lehetőségei. Voltak ilyen történeti pillanatok, Petőfi Sándor például nagy hatást gyakorolt az emberekre, a népre. Tehát volt egy-két költő, aki társadalomban gondolkodott, és képes volt hatni is rá. Azt gondolom, hogy ez a holonikus ügy jó lesz, és ezt fogjuk folytatni. Még nem tudom pontosan, hogy a következő lépés mi lehet. Amihez most egyelőre eljutottunk, az egy nagyon egységes kép. Az, amit itt az 51-es körzetben, ebben a három évben csináltunk,¹⁸ különböző módon és mennyiségben lerakódva, de megtöltötte a teret: *tele van*. Most már nem kiállításról beszélünk, legalábbis én úgy gondolom, ez már több annál. Ez egy kultúr-környezet, *kulturális környezet*, amiben kiállítások is vannak. Külön-külön - a pincében, a házban vagy a pajtában, a videóbemutató vagy a szobrok jelenléte - mindegyik egy-egy kiállítás, de sokkal inkább egy kulturális környezet. És ha ez igaz, akkor máris itt vagyunk a holarchia területén. Nem véletlenül neveztük el Holarchia térnek. És itt nulláról egyre fogunk lépni.

SchG: *Beszélnél arról, hogy a zene - ami nyilván nem véletlenül volt jelen mind a három évben -, hogy jön bele ebbe a folyamatba?*

GGy: A zene mindig is jelen volt, már Boglárón is, pontosabban akkortól, amikor beszereltem a villanyt kápolnába. Attól kezdve hang is lett: volt egy Terta magnóm, amit a karzaton helyeztem el, az szólt. Nagyon primitív eszköz volt mono hanggal és egy kicsi kis hangszóróval, de betöltötte az egész kápolnát, mert annak nagyon jó volt az akusztikája. Orgonamuzsikát meg mindenféle más zenét vettem fel magnószalagra. Más eszközöm nem volt, de ez az igényem - hogy látni is meg hallani - már ekkor is megvolt. Nem láttam addig ilyet sehol, hogy olyan kiállítást csináltak volna, ahol hangkörnyezet is van. A templomból jön a dolog, a liturgiából. Ugyanis a templomban - a protestánsoknál legalábbis, amit a legjobban ismerek - van a pap, aki beszél, aztán van az orgonamuzsika, meg a hívek közössége, akik énekelnek. Azt gondolom, hogy azok a „találmányok”, amiket a vallások alkalmaztak az ember meggyőzése céljából, továbbra is használhatók, de most arra, hogy az ember ne leigázza, hanem felszabadítsa magát. Ugyanúgy, ugyanazokkal a technikákkal. Ha az 51-es körzetben mindent be akarok vetni annak érdekében, hogy aki ide betér, úgy érezze, hogy egy másik világba került, akkor annak a zene is része. Ezért neveztem el az utcákat is, hogy még mielőtt belépne, már akkor tudja, hogy hol van. Illetve még nem tudja, de van segítségül olvasható, a nullpontokkal kapcsolatos 1999-es szöveg, *A vándorló nullpontok kontextusa*,¹⁹ amit három éve raktam fel itt

18 <https://www.artpool.hu/K51/2017/>; <https://www.artpool.hu/K51/2018/index.html>; <https://www.artpool.hu/K51/2019/index.html>
19 https://www.artpool.hu/kontextus/mono/nullpont_G.html

Kapocson. A nullával akkor foglalkoztunk, amikor átléptünk a 21. századba, tehát ez tulajdonképpen a 21. század dokumentuma, és a *költői szövegről* van benne szó, Flussert idézem, az írás megváltozásáról szóló gondolatait. Ez komplex dolog: nem csak a művésztől szól, sőt legkevésbé arról, csak használja mint eszközt, mint ahogy bármi mást is.



Az első kertben a fákról a semmiről szóló idézetek lógnak. © Fotó: Kavecz Edina

SchG: *És a zene?*

GGy: A zene itt kell, hogy legyen. A Múcsarnok vagy a Szépművészeti Múzeum is lehetne ilyen: jobban kihasználhatnák azokat az effekteket, amik a látásra meg a hallásra, vagyis az érzékelésre hatnak. A vallások sokkal jobban kiaknázzák ezeket az effekteket. Mindet! A dramaturgiát, amit például a színházban bevetnek, azt is használják, sőt. Még többet is, mert a színházban hol van harangszó. Harangszóval hívják az embereket színházba?

SchG: *Nem.*

GGy: Miért nem? Mert már elorozták az egyházak. És miért nem a templomokban van a színház?

SchG: *A középkorban ott volt, de aztán kitiltották az előadásokat a templomokból, de még a templomok környékéről is. Viszont a leírások szerint a balatonboglári King Kong előadáson az első nap harangszóval hívták az embereket az eseményre...*

GGy: Igen, a Kassák Színház ezt használta. Halász Péter egy nyitott lélek volt, abszolút vette a lapot. És mindjárt, amikor elmondtam, hogy miről van szó, rögtön benne volt. Rögtön! De hát ő... ott van például az újságszínház,²⁰ ki csinált még újságszínházat?

SchG: *Ebben a formában, mint ő, senki. De egyébként a bolsevikoknál volt újságszínház, propagandisztikus célokkal.*

GGy: Látod, amit a kommunisták csináltak, az is egyházi mintára ment, sőt az egész kommunizmus egyházi mintára ment, csak egy keleti változatban. Azt hiszem már beszéltem róla, hogy kutakodtam a holonnal kapcsolatban, hogy hol használják még, és leginkább a gazdaságban terjed. A művészetben nem, ott csak én egyedül vagyok ilyen Don Quijote, aki ezt próbálja terjeszteni, hogy ez az irány. De a gazdaságban már nagyon terjed, vannak visszaigazolások róla. Azok a vállalatok, vállalati szerveződmények, amelyek holokratikus jellegűek, többre mennek, gyorsabban fejlődnek. Nincs megakadás, tudnak változni, mert nyitottak mindenféle változásra,

20 Halász Péter 1994 őszén *Hatalom Pénz Hírnév Szépség Szeretet* címmel újságszínházi sorozatot rendezett a budapesti Kamrában. Az alkotók (Halász Péter mellett Lukács Andor, Veress Anna és Vajdai Vilmos) a *Népszabadságban* másnap megjelenő aktuális hírek alapján hozták létre az előadásokat, melyek a próbát követően mindössze egyetlen alkalommal voltak láthatók. A projekt teljes dokumentációja, az eredeti újságcikkekkel, videófelvételekkel, szövegekkel, valamint a 2013-ban az SZFE hallgatói által készített rövidfilmekkel együtt az Artpool Művészetkutató Központban kutatható.

mindenfajta problémára érzékenyek. És nem tudnak megszűnni, illete ha ez megtörténik, akkor egy magasabb szintre emelkednek: egy másik céget csinálnak, egy jobbat. Ez már létezik, zajlik: a japánok kezdték el a holonikus gyártástechnológiát alkalmazni. Intelligens gyártásnak hívják, tulajdonképpen az intelligenciáról szól, arról van szó, hogy a világ intelligensebb lesz.



A fedett udvarban Nagy Karcsi kultikus munkaeszközeinek Galántai György *Minden nap szép nap* című nagyméretű molinóképe ad kontextuális hátteret. © Fotó: Galántai György

SchG: *Utolsó kérdésem a munkaeszközökhöz kapcsolódik. Nagy Karcsi munkaeszköz gyűjteménye és a te műveid²¹ erősen kapcsolódnak egymáshoz. Beszélnél arról, hogy milyen viszonyban állnak a kiállítás többi részével, hogyan kerülnek ebbe a kontextusba?*

GGy: Először a Nagy Karcsitól rám maradt munkaeszköz-gyűjtemény került be a kiállítási tervbe, az én szobraim csak később. A kultikus tárgyak kapcsolódnak egyrészt a Popper-előadásokhoz, másrészt pedig *nem művészet művészet* jelennek meg. Mert ki gondolná erről, hogy művészet, de közben meg bejön a művészet mégiscsak, mert ezek ready-made-ek.

SchG: *Amikor húsz van egymás mellett fellógatva, és nem használják őket, megszűnik az eredeti funkciójuk.*

GGy: Így van. Fel vannak függesztve és ready-made műtárgyakká válnak. Talált tárgyak, ami nem pont ugyanaz, mert a ready-made, az az áruházban kapható új tárgy, ezek meg elhasznált tárgyak. Az elhasznált tárgyakhoz kapcsolódnak a szobraim: kifejezetten csak azokat hoztam ide, amelyek munkaeszközökkel vannak kapcsolatban. Itt egy lapát, ott egy orosz vasmacska..., Márta István és Szemző Tibor - a videódokumentumokon - pedig szintén volt munkaeszközöket tartalmazó szobrokon játszanak.²² A szobrok meg a szakrális tárgyak így kapcsolódnak egymáshoz: azt gondolom, a műtárgyakat is lehetne *sakrális* tárgyagnak nevezni. Visszatérve a kérdésre: nem lehet pontosan matematikailag kiszámolni, hogy ezek hogy függenek össze, de most már elég világos, hogy a szerszámok, Popper Péter és a műtárgyak más és más fordulattal kapcsolódnak egymáshoz. Csinálhatnánk egy táblázatot, beírva a rubrikákba, hogy mi micsoda, hogy lássuk a kapcsolódásokat. Minél bonyolultabb egy ilyen hálózat, annál jobb. Annál erősebb egy rendszer, minél több szállal kapcsolódnak az elemek egymáshoz.

21 A ház korábbi tulajdonosának munkaeszköz gyűjteménye és Galántai György a hetvenes és nyolcvanas években készült tárgyszobrai.

22 Az Artpool Marcel Duchamp 100. születésnapját ünneplő szimpozionján (1987. december 11.) Szemző Tibor Galántai György *Irányított véletlen* című hangszobrára komponált darabját adta elő, Márta István Galántai *Lépegőkerek motorja és Jövővágyas lépésszendvics* című szobrai mutatott be multimédia hangimprovizációt. L.d. <https://www.artpool.hu/Duchamp/MDspirit/index.html>

A tébolyda lakója, a világ dolgaival szemben közömbös lumpenproletár és a művész fölött uralkodó adottságokról és kényszerűségekről*

Varga Tünde: *Határátlépők: A kortárs képzőművészet kulturális és társadalmi kontextusai*. Balatonfüred: Balatonfüred Városért Közalapítvány, 2019. (Tempevölgy könyvek 33.)

VARGA TÜNDE *Határátlépők* című könyve a kortárs képzőművészeti gyakorlatok kultúrában és társadalomban betöltött szerepét és ennek történeti változásait vizsgálja. A kötetet hol szorosabban, hol lazábban összekapcsolódó tanulmányain végigvonul a kérdés, hogy mi a jelentősége a kortárs képzőművészeti gyakorlatoknak a jelenlegi társadalmi és politikai kontextusban, valamint, hogy vizsgálatuk milyen új értelmezői kereteket alakított ki az elmúlt években. Kiindulópontja, hogy a képzőművészeti kritika és szakirodalom integrálni igyekszik többek között a társadalomtudományok, a filozófia, a kultúratudomány vagy a politológia megközelítéseit. A nyolcvanas évektől az új művészettörténet¹ és a kritikai elméletek megjelenésével a kortárs képzőművészeti művekről szóló diskurzusnak is az egyik központi problémája lett, hogy meddig bővíthető az értelmezési háló, mely a műveket körbevonja. Varga Tünde első sorban olyan megközelítésmódokat vet össze egymással, melyek a kortárs képzőművészeti műveket és mezőbéli eseményeket nem a művészet formalista, vagy művészettörténeti hagyománya szerint közelítik meg, hanem társadalmi, gazdasági és intézményes meghatározottságaikat vizsgálják. Vagyis a művészet szerepének történeti vizsgálatát szélesebb társadalmi, gazdasági, politikai kontextusba helyezi. Varga elemzéseinek fókuszában az áll, hogy miként tudott a művészetelmélet elemzési keretet kialakítani azon műveknek, melyek nemcsak reprezentálják a társadalmi problémát, vagy annak kontextusát, hanem ágensként be is avatkoznak a helyzet megváltoztatása érdekében. A könyv célja mégsem kizárólag a kortárs művészeti gyakorlatok kritikai vizsgálata, sokkal inkább annak bemutatása, hogy az új értelmezési keretek kialakításával hogyan válik kérdésessé a klasszikus értelemben vett humán tudományok változatlan formában fenntartott érvényessége (Varga, 2019: 10). A tanulmányok többféle megközelítésből, de mind arra a kérdésre keresik a választ, hogy mi lehet a művészet társadalmi szerepe

a kortárs társadalmi és geopolitikai helyzetben: kiknek és kik által létrehozott művekről beszélünk, mi lehet a kritika feladata, és egyáltalán hogyan lehet a művészet folyamatosan változó fogalmát a kultúraelméleti diskurzusba beilleszteni. A nagy elméleti apparátust mozgató szerző elsősorban az angolszász művészeti mező diszkurzív terének változását sürgető vitákat (pl. a részvételen alapuló művek kritikája) a kultúratudomány (pl. a centrumon kívüli művészi tevékenység) és az esztétika (pl. képzelőerő új megközelítési lehetőségei) akadémikus-intézményi keretében megjelenő köteteket és tanulmányokat mutatja be, s használja elemzési keretként. A kötet talán legtöbbször hivatkozott műve TONY BENNETT *Making Culture, Changing Society* című 2013-ban megjelent könyve.² Bennett művének kiemelt szerepe nem véletlen, mivel kérdésfelvetése megegyezik Varga Tünde esszéinek fő témájával: a kultúra kantiánus fogalma, amely szerint a kultúra a közös emberi kiteljesedés folyamata, megkérdőjelezhető.

A kötet két hosszabb tanulmányában a szerző fogalmi, elméleti keretek összehasonlításával és elemzésével foglalkozik, majd esettanulmányokon keresztül vizsgálja az elméleti fejezetekben vázolt kérdéseket. *A Képzelőerő hatalma?* című tanulmány a művészet és a kritika kortárs szerepének kérdésével foglalkozik, pontosabban azzal, hogy miként értelmezték az elmúlt években a művészet kultúrában betöltött szerepét. A fejezet a művészet fogalmának változását az antikvitás művészettelfogását 2009-2012³ között

2 Tony Bennett: *Making Culture, Changing Society*. Abingdon and New York: Routledge, 2013.

3 Varga Tünde a következő tanulmányokat elemzi részletesebben: Squire, Michael: *The Art of the Art History in Greco-Roman Antiquity*. *Arethusa*, 2010/2 133-163.; Porter, James I.: *Why Art Never Has been Autonomous? Arethusa*, 2010/2, 165-180.; Tanner, Jeremy: *Aesthetics and Art History Writing in Comparative Historical Perspective*. *Arethusa*, 2010/2, 267-288. Porter, James I.: *Is Art Modern? Kristeller's Modern System of the Arts' Reconsidered*. *The British Journal of Aesthetics*, 2009/1, 1-24.; Kivy, Peter: *What Really Happened in the Eighteenth Century: The Modern System Re-Examined Again*. *The British Journal of Aesthetics*, 2012/1, 61-74.; Tanner, Jeremy: *Michael Baxandall and the Sociological Interpretation of Art*. *Cultural Sociology*, 2010/2, 230-256. Illetve összeveti Williams, Raymond: *Culture and Society*. London: Chatto and Windus, 1985.; Hall, Stuart: *The Question of Cultural Identity*. In *Modernity and Its Futures*. Cambridge: Polity Press, 1992. 274-316. És Bennett, Tony: *Making Culture Changing Society*. New York - London: Routledge, 2013.

1 Borzello, Frances - Rees, A. L. (szerk.): *The New Art History*. London: Camden Press, 1986; Harris, Jonathan: *The New Art History: A Critical Introduction*. London: Routledge, 2001. Magyarul a témáról: Kritikai teóriák és lokalitás. *Ars Hungarica*, 2013. 99. évf. 3. szám.

újraértelmező viták elemzésébe ágyazva mutatja be. E diskurzus azzal a kérdésfeltevessel indult, hogy szükséges-e újraolvasni a kortárs művészet elemzése felől OSKAR KRISTELLER *A művészetek modern rendszere*⁴ című tanulmányának következtetéseit. A vita az esztétikai autonómia modernista elgondolása,⁵ illetve a művészet fogalmának társadalmi konstruáltsága⁶ és történeti állandóként⁷ való értelmezése körül forgott. Varga Tünde tanulmányában nemcsak bemutatja a *Cultural Sociology*,⁸ *The British Journal of Aesthetics*⁹ és az *Arethusa*¹⁰ folyóirataiban megjelent cikkeket, hanem hozzákapcsolja a diskurzust meghatározó kérdésfelvetéseket is, melyek további eltérő megközelítéseket mutatnak be. Olyan kérdéseket tárgyal még, mint hogy a művészettörténet képes-e arra a reflexióra, hogy diagnosztizálja saját nyugati kötődését, és ez által új perspektívákat fogadjon el?¹¹ Mégis létezik-e olyan leíró kategória, melyet közös nevezőként használva le tudjuk írni az esztétika fogalmi rendszerében a különböző és változó művészeti gyakorlatokat? Varga Tünde tanulmányában többféle megközelítést bemutat, de leghangsúlyosabban a társadalmi képzelőerő fogalmának átértelmezésével,¹² illetve a művek esztétikai dimenziójának kollektív létrehozásával¹³ foglalkozik, amely átvezet a következő nagy elméleti fejezethez.

A Kicsiny világutazó emberek: a kortárs művészet diskurzusának változása című fejezet a társadalmilag és politikailag elkötelezett művészeti gyakorlatokat vizsgáló értelmezéseket mutatja be. Az előző fejezethez hasonlóan a kérdés az, hogy meddig lehet kiterjeszteni az elemzés keretét úgy, hogy a művek művészettörténeti és esztétikai dimenzióját és társadalmi szerepvállalásukat is elismerjük? Vagyis, hogyan emelhetők be a mezőbéli diskurzusba, és legitimálhatók-e művészeti szempontból azok a projektek, amelyek sokszor nem hoznak létre maradandó műalkotást és inkább politikai aktivizmusként értelmezhetőek. A tanulmány a részvétellel épülő, párbeszédre alapuló, helyspecifikus művészetről szóló diskurzus legjelentősebb vitáit állítja egymás mellé. Ennek az újonnan létrejövő elméleti keretnek a kialakulása időrendileg is elég pontosan végigkövethető: kiindulási pontjának az 1990-es évek vége tekinthető, amikor több tanulmány az elmúlt évtized művészetének egy lehetséges megértési keretét dolgozta ki. Elsősorban NICOLAS BOURRIAUD¹⁴ azóta terminussá vált relációesztétika fogalmának bevezetése, valamint LUCY LIPPARD,¹⁵ vagy RALPH RUGOFF¹⁶ tanulmányainak hatására erőteljesen megélné a párbeszéd a befogadók részvételén alapuló művészeti gyakorlatokkal kapcsolatban. Azóta e kritika és elemzés új fogalmakkal,

4 Kristeller, Paul Oskar: *A művészetek modern rendszere*. *Vulgo*, 2003/1., 46-65.

5 Porter, James I.: *Is Art Modern? Kristeller's Modern System of the Arts' Reconsidered*. *The British Journal of Aesthetics*, 2009/1, 13.

6 Tanner, Jeremy: *Aesthetics and Art History Writing in Comparative Historical Perspective*, *Arethusa*. 2010/2, 283.

7 Tanner, Jeremy: i.m., 267.

8 <https://journals.sagepub.com/home/cus>

9 <https://academic.oup.com/bjaesthetics>

10 <https://www.press.jhu.edu/journals/arethusa>

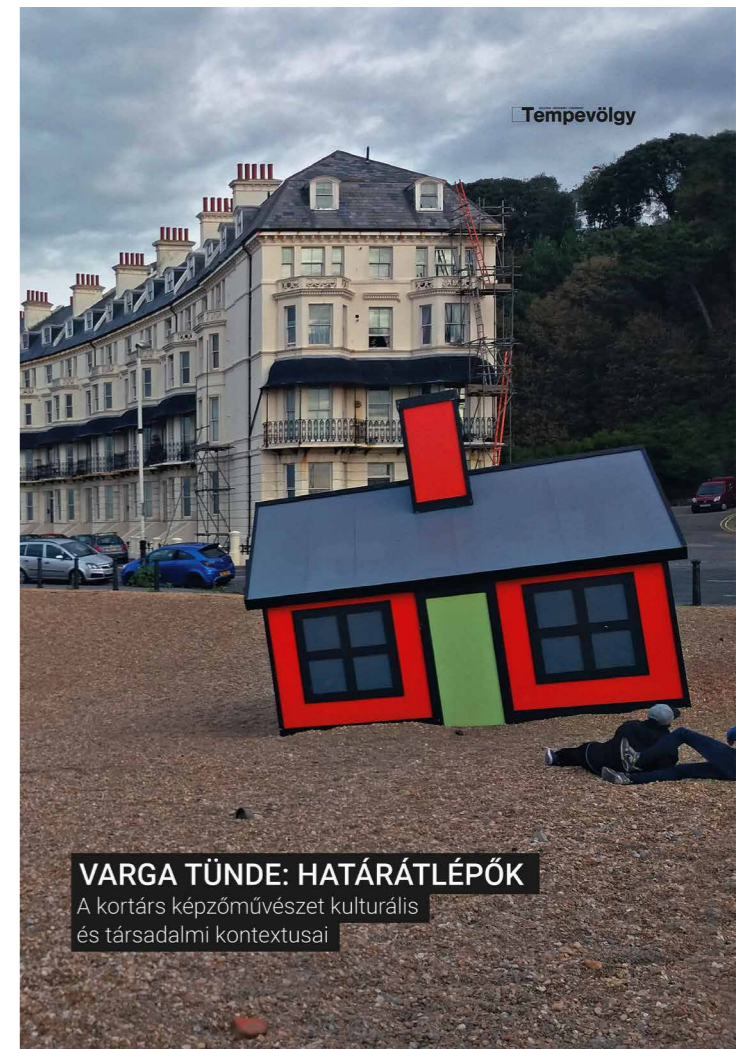
11 Elkins, James: *Why Art History is Global?* In Harris, Jonathan (ed.): *Globalization and Contemporary Art*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2011. 375-386.; Demos, T.J. (szerk.): *Return to the Postcolony: Spectres of Colonialism in Contemporary Art*. Sternberg Press, 2013.

12 Spivak, Gayatri Chakravorty: *Other Asias*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2008.; Enwezor, Okwui: *The Predicament of Culture*. *Artforum*, 2013/September, 326-329.; Foster, Hal: *The Art-Architecture Complex*. London - New York: Verso, 2011. Bishop, Claire: *Artificial Hells: Participatory Art and Politics of Spectatorship*. London: Verso, 2012; Kolobowski, Silvia: *Roundtable: The Social Artwork*. *October*, 2012/Fall, 74-85.; Maimon, Vered - Mansor, Jaleh - McCromick, Seth: *Communities of Sense: Rethinking Aesthetics and Politics*. Durham: Duke University Press, 2009.

14 Bourriaud, Nicholas: *Relational Aesthetics*. Paris: Presses du Réel, 1998. Uő. *Postproduction: How Art Reprograms the World*. New York: Likas& Sternberg, 2002.; magyarul: U.ő.: *Relációesztétika*. (Elmgyakorlat-sorozat), ford. Pálfi Judit, Pinczés Bálint, Múcsarnok, Budapest, 2007.

15 Lippard, Lucy: *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*. New York: The New Press, 1997.

16 Rugoff, Ralph: *Rules of the Game*. *Frieze*, 1999/44. January-February. Ld. <https://shrisimons.wordpress.com/2015/09/21/rules-of-the-game-by-ralph-rugoff-on-curatorial-practice/> (utolsó hozzáférés: 2019. október 5.)



VARGA TÜNDE: HATÁRÁTLÉPŐK

A kortárs képzőművészet kulturális és társadalmi kontextusai

megközelítési lehetőségekkel és ezáltal elnevezésekkel is bővíthető (pl. socially engaged art, community-based art, participation based and site-specific art stb.). Az ilyen művészeti gyakorlatok iránt megélnéni figyelem szorosan összefügg a centrumországokban a finanszírozási rendszer átalakulásával, illetve a kreatív iparágak felhasználására vonatkozó politikai akarattal és irányváltásokkal. Varga Tünde tanulmányában a vitát fogalmak mentén rekonstruálja, ez által magyarázza a diskurzus alakulását, egymáshoz kapcsolódó taxonómiáit és érvrendszerit. Egy olyan értelmezési háló rajzolódik ki előttünk, melyben például a reláció, a helyspecifikusság, a dialógus, a művészi autoritás, az esztétikai autonómia fogalmi és meghatározó szövegei helyezkednek el, egymáshoz való viszonyuk pontos bemutatásával.¹⁷ A szöveg második részében a művészeti projektek politikához kapcsolódását tematizálja a szerző. A diskurzus változásainak értelmezéséhez elengedhetetlen, hogy tudjuk, az 1990-es évek művészete milyen összefüggésben volt az 1980-as években Nagy-Britanniában és az Egyesült Államokban bekövetkező privatizációval,¹⁸ majd később a munkáspárti kultúrpolitikával, mely olyan eszköznek tekintette

17 Az tanulmányban legtöbbször hivatkozott művek: Kwon, Miwon: *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge - London: MIT Press, 2004.; Gaiger, Jason: *Dismantling The Frame: Site-Specific Art and Aesthetic Autonomy*. *British Journal of Aesthetics*, 2009/49, 43-58.; Bishop, Claire: *Antagonism and Relational Aesthetics*. *October*, 2004/Winter, 51-79.; Bishop, Claire: *The Social Turn: Collaboration and its Disconnects*, *Artforum*, 2006. 178-183.; Doherty, Claire: *New Institutionalism and the exhibition as Situation*. In *Protection Reader*. Graz: Kunsthaus, 2006.; Sholette, Gregory: *News from Nowhere: Activist Art and After*, reports from NYC. *Third Text*, 1999/Winter, 45-56.

18 Wu, Chin-Tao: *Privatising Culture: Corporate Art Intervention since the 1980s*. London: Verso, 2002. 48.

a művészetet, ami fellendítheti a gazdaságot és segítheti a regionális fejlődést.

A tanulmánykötet esettanulmányai nemcsak az elméleti fejezetek fő állításait vizsgálják konkrét műveken és eseményeken keresztül, hanem keresztreferenciáik tovább árnyalják a problémakört. Az esettanulmányok ugyanis a kultúrában való részvétel lehetőségét („A hétköznapi élet reprezentációja: A Mass Observation és hatása a kortárs kultúrára”), a társadalmilag elkötelezett művészeti gyakorlatok korai példáit („John Latham: Az APG, a Flat Time Ho és az Anarchívum”), a biennálék kreatív gazdaságban betöltött szerepét („Folkestone-i triennálé: városi regeneráció, avagy a művészet a gazdaság szolgálatában”) és a művészeti aktivizmus kérdéskörét („Építési terület: Mark Wallinger a 10 éves BALTIC-ban”) kötik össze egymással. A kötet pedig ezek összefüggéseit mutatja fel. A helyspecifikusság, a dialóguson alapuló művészeti gyakorlatok és a biennálék, triennálék és megakiállítások intézményi szerepe nem választható el egymástól. Az elméleti keretet tekintve is látható, hogy amikor 1990-es évek végén egyre több szövegben kezdtek el foglalkozni a részvétellel épülő, párbeszeden alapuló, helyspecifikus művészettel, ugyanakkor azonosítja Ralph Rugoff a művészeti mező új típusú szereplőjét, a biennálék és vásárok között „jet-set flâneur”-ként utazgató nomád kurátort.¹⁹ A kilencvenes években ugyanis a biennálék és megakiállítások száma rohamosan növekedni kezdett, és bár a cél az volt, ezek az események az otthont adó város helyi viszonyaihoz illeszkedjenek, mégis sokkal inkább a globális művészeti mezőben helyezték el magukat, globális kiállítási modellek alakultak ki, melyek a művészeti világ globális terjeszkedésének kiindulópontjaivá váltak.²⁰ A *Határátlépők* esettanulmányait egymás kontextusában olvasva kirajzolódik az 1990-es évek végén megfigyelhető két, egymással ellentétesnek tűnő, ám egyszerre jelentkező tendencia. Egyrészt ekkor jönnek létre és betonozódnak be a „nomád” kurátor és művész egymással összefüggő szerepkörei, akik a globális művészeti világ helyszínei között ingázza, s ezzel kulturális és gazdasági tőkét mozgósítva, a globális elosztási rendszert erősítik meg.²¹ Másrészt ugyanekkor erősödik fel a globális művészeti mező bírálata, a helyspecifikus beavatkozást sürgető, lokalitás iránt érdeklődő művészeti gyakorlatok és ehhez kapcsolódó értelmezői keretek.

A *Határátlépők* kötetrel kapcsolatban az elsődleges kérdés az átfordíthatóság problémája. Vagyis, hogy mi lehet az eltérő közegben keletkezett elméletek és értelmezési keretek helyi kontextusa. A 2008-as válság óta globálisan egyre nagyobb figyelem irányul a társadalmilag és politikailag elkötelezett művek létrehozására, a művészeti intézményrendszeren belüli változások hatására a művészet és társadalom kapcsolatára, valamint a művészeti gyakorlatok intervenciójára és az aktivizmusra. CHARLES ESCHÉ a társadalmi kérdéseket tematizáló művészeti gyakorlatok és a globális art world kapcsán arra mutat rá, hogy e globális szemléletmódhoz kötődő viszonyrendszerben a centrum-periféria hierarchiája kielemeződik. A centrum által kialakított diskurzushoz igazodik a periféria, mivel annak legitimációjára feltétlen szüksége van, mivel a periférián létrejövő művészeti tevékenységek csak a centrum művészeti mezőjén keresztül tudnak érvényesülni. Ezen pedig nem változtat a tény, hogy az utóbbi időben már egyre többször kritikus viszonyulnak a kurátorok és az események alakítói ehhez

19 Rugoff, Ralph: i.m., ld. <https://sheraisimons.wordpress.com/2015/09/21/rules-of-the-game-by-ralph-rugoff-on-curatorial-practice/> (utolsó hozzáférés: 2019. október 5.)

20 O'Neill, Paul: A kurátori fordulat: A gyakorlatról a diskurzushoz. In Kékesi Zoltán - Lázár Eszter - Varga Tünde - Szoboszlai János (szerk.): *A gyakorlatról a diskurzushoz: Kortárs művészetelméleti szövegyűjtemény*. 328-344. 322. <http://www.mke.hu/adat/szovegyujtemeny.pdf> (utolsó hozzáférés: 2019. október 5.)

21 Esche, Charles: Debate: Biennials. *Frieze*, 2005. June 13. <https://frieze.com/article/debate-biennials> (utolsó hozzáférés: 2019. október 5.)

az egyenlőtlen viszonyrendszerhez, valamint a „think global, act local” elhasználdott jelszavához.²²

Ha mindezt megpróbáljuk a *Határátlépők* felől vizsgálni, akkor úgy fogalmazható meg a probléma, hogy a centrumországokban megjelenő, társadalmilag és politikailag elkötelezett művészeti gyakorlatokat, ezek elemzési keretét vizsgáló tanulmánykötet hogyan értelmezhető a magyar művészeti mezőben? A kérdés megválaszolásához érdemes figyelmünkbe idézni, hogy a szövegek milyen kontextusban, illetve mikor jelentek meg. A könyv olyan tanulmányok válogatott gyűjteménye, melyek maguk is 2009 utáni elemzések, illetve a 2000-es évek végének vitáit tematizálják. Ez időszakban a társadalom és művészet viszonyáról szóló elemzések megsokasodtak Magyarországon is, ahogyan jellemző az is, hogy fokozottan jelenik meg az igény a kultúrpolitika átalakítására, és a kulturális normák megváltoztatására. Ahogy GAGYI ÁGNES felhívja rá figyelmet, ez a típusú útkeresés jellegzetesen olyan időszakokban jelenik meg, amikor a kulturális intézményrendszerekben is átrendeződés tapasztalható, ahogyan az itt dolgozó csoportok fokozatosan kiszorulnak az intézményi pozíciókból. Tehát a különböző, megújulást szorgalmazó tervek és igények történetét e szereplők tapasztalata dominálja, szemben azokkal, akik sosem kerültek abba a helyzetbe, hogy más társadalmi csoportok kulturális gyakorlatait befolyásolhassák.²³ Mivel a *Határátlépők* magyar nyelven jelent meg, így elsődleges célközönsége a művészet és a társadalmi szerepvállalás kapcsolatával és így a művészeti aktivizmus kérdéskörével foglalkozó értelmezői közösség. Fontos megjegyezni, hogy Közép-Kelet-Európában és Magyarországon a művészet és a társadalom viszonyáról szóló diskurzusban is az importált tudás és a helyi beágyazottság keveredik,²⁴ s ezt figyelembe kell vennie a pozíciójára reflexív, kritikai elemzéseket tartalmazó könyvnek. Ezért Varga Tünde kötetének nagy érdeme, hogy olyan precízen bemutatott értelmezési kereteket ismert meg az olvasóval, melyeket a saját kontextusukban tárgyalt művészeti gyakorlatok kritikai elemzésével illusztrál. Mindeközben a kultúra és társadalom alakuló viszonya körül formálódó művészeti gyakorlatokat és diskurzust - kulturális termeléseként elemezve - nem választja el a gazdasági és politikai folyamatoktól, így reflektálva arra, hogy a művészet piacosítása a művészet történetének és az ehhez kapcsolódó leíró diskurzusoknak a szerves része. Így olyan tudást állít elő, mely a téma kapcsán új erőforrást jelenthet a további értelmezések és útkeresések számára. A könyv bevezető idézete²⁵ arra hívja fel a figyelmet, hogy minden értelmezés csak egy a sok közül, melynek elfogadására nem kötelez a szerző, ugyanakkor az értelmezések és a kritikai elméletek alapos vizsgálata lehetőséget ad saját pozíciónk, és a kritika felhasználásához való viszonyunk mélyebb megértéséhez is. Ha pedig az értelmezés a művészet jelentőségének társadalmi és politikai kontextusáról is szól, akkor mindez részévé válhat a cselekvésről folytatott közös gondolkodásnak. Akkor is, sőt: annál inkább, ha a kötet sem megoldási lehetőséget nem kínál, sem nem univerzalizálja a követendő gyakorlatokat, hanem az alapos kritikai olvasat megadásán keresztül saját pozíciónk vizsgálatára ad lehetőséget.

22 Esche, Charles: i.m., ld. <https://frieze.com/article/debate-biennials> Vö: O'Neill, Paul: A kurátori fordulat: A gyakorlatról a diskurzushoz. In Kékesi Zoltán - Lázár Eszter - Varga Tünde - Szoboszlai János (szerk.): *A gyakorlatról a diskurzushoz: Kortárs művészetelméleti szövegyűjtemény*. 328-344. ld. <http://www.mke.hu/adat/szovegyujtemeny.pdf> (utolsó hozzáférés: 2019. október 5.)

23 Gagyí Ágnes: Válaszok a kulturális intézményrendszer válságára - kritika, politika, intézményen kívüli gyakorlatok. Ld. <http://tranzitblog.hu/gagyai-agnes-valaszok-a-kulturalis-intezmenyrendszer-valsagara-kritika-politika-intezmenyen-kivuli-gyakorlatok/> (utolsó hozzáférés: 2019. október 5.)

24 Gagyí Ágnes - Szarvas Márton: Válság, művészet és politikai aktivizmus - ma. A kortárs kulturális mező újrapolitizálódásának társadalmi környezete. *Eszmélet*. 2016/Tél, 28. évf. 112. szám. 111-133., ld. http://epa.oszk.hu/01700/01739/00097/pdf/EPA01739_eszmelet_112_111-133.pdf (utolsó hozzáférés: 2019. október 5.)

25 „A kezdebe helyezem ezeket a korszerűtlen esszéket. Ha úgy döntesz, foglalkozol velük, légy fair. Ne bánj velük rosszul, kérlek. Olvasd türelemmel, vagy tedd őket félre, ha felbosszantanak. Nem célom megtéríteni a világot.” Gaytari Chakravorty Spivak: *Other Asis*, Oxford-Balkwell, 2008. 13.

MIKLÓSVÖLGYI ZSOLT - NEMES Z. MÁRIÓ

Az elnyomás elnyomása

Az Insecurity State (2015) pszichopolitikája

„It is more important to fuck the minds of the audience than to fuck your ears - and vice versa.” Matter: *Theses On Noise*¹

„Haragot, istennő zengd Péleidész Akhilleuszét,” - szól az európai hagyomány alapító mondata. A hősi ének mágikus felütése militáris kontextusban artikulálja a zene a hatalmát, hiszen a harag „megzengetése” egyben a harag performatív gyakorlása, vagyis egy háborús esztétika megalapítása. „Ahol ez a hang halatszik, ott egy valami nyomban érthetővé válik: a háború és a béke egyazon életösszefüggés különböző fázisainak nevei csupán, melynek keretén belül soha nem kérdőjeleződik meg a halál teljes foglalkoztatottsága. S a hősi ének üzenetei közül való az is, hogy a halál korán sújt le a hősré. És ha az »erőszak felmagasztalása« kifejezésnek valaha is volt értelme, akkor az az európai kultúra ezen okiratainak előnékekében volna méltó helyén.”² A méro-szi antropológia heroizmusa meglehetősen távol áll a kortárs technokapitalizmus emberképétől, ugyanakkor PETER SLOTERDIJK gondolatmenetére utalva mégis érdemes arra rámutatni, hogy az első médiászövetséget az isten-hős-rapszodosz viszonyrendszer képezte, melyet a zene és a pszichopolitika kölcsönös artikulációja tartott mozgásban. Ez a médiászövetség egy olyan gépezetnek tekinthető, mely az emberi érzékiséget egyszerre transzformálja erőszakká és kultúrává, hiszen a harag zengetése a háború organikus tápanyagát termeli, de egyúttal kulturális identitást („emlékezetet”) és legitimációt is adományoz ennek a termelésnek. Ezen a ponton még releváns kérdés, hogy kinek a haragját zengi a múzsa, noha a harag (thümisz) egy nem-szubjektív erőként jelenik meg, de a médiászövetségek története az organikus tápanyag egyre radikálisabb deszubjektívációjának irányába tart. Pszichopolitikai perspektívából a modern állam egyik a központi feladata a haragtermelés feletti kontroll megőrzése, vagyis azoknak a mediális szövetségeknek a regulálása, melyek a haraggazdaságot artikulálják. Ennek a működésnek a szónikus vetületére utal

¹ „Fontosabb a közönség lelkét megbaszni, mintsem a füledet elbaszni.”

² Peter Sloterdijk: *Harag és idő*, ford. Felkai Gábor, Typotex, Budapest, 2015, 15.

JACQUES ATTALI, amikor a kortárs társadalmi-politikai rendszert egy monopolisztikus adóképzülékként, illetve általános lehallgató-készülékként írja le, mely három fundamentális stratégia (áldozat, reprezentáció és ismétlés) segítségével kormányozza az emberi érzékiség felforgató erejét.³ A szónikus hatalom dönt a zene és zaj, beszéd és hang, jelentés és jelentéstelenség között, tehát afölött, hogy melyik társadalmi és érdekcsoport szenvedélykonómiaja lehet kulturális értelemben legitim és jelenlévő. Akhilleusz csak a médiászövetség által válhat Akhilleusszá, a kultúratörténet részévé, de maga ez a történet is csak a szónikus hatalom felügyelete alatt fejlődhet ki. Ennek a működésnek a radikális példái láthatjuk a totalitáriánus berendezkedésekben, mint például a III. Birodalomban, ahol a hatalom elnyerése és konzolidációja egyaránt egy mediálisan konfigurált fonocentrizmuson alapult. Ez azt jelentette, hogy a propagandát a politikai szónok hangjának egyfajta sokszorosítógépeként értelmezték, vagyis a harag pszichopolitikájának (barát és ellenség szenvedélyes elhárítása) mobilizációja a hangerőért és a hang általi áthatottsáért való küzdelemként írható le. A náci szonikus hatalom tehát egy olyan hangzó tér megteremtésére törekedett, melyben a néptest mint szenvedélymedium totálisan lehallgatható, irritálható és kihangosítható.⁴

Ahogy a szónikus hatalom a fenti pszichopolitikai stratégiákon keresztül kijelöli önmaga helyét, úgy ennek a helynek a „megbontása” is analóg eljárásokat követel meg. Imitálni kell az alapítás gesztusát, miközben ennek az imitációnak nincsen alapja. Az alap nélküli alapításhoz való áttörés eszköze ezért a szükségállapot kihirdetése, beköltözés egy olyan zónába, melyet a jog megtörésének joga hoz létre, a szuverén életerejére. Az (ellen)szuverén-válás metamorfózisa a szuverén szívében megy végbe, mintegy belülről eltérítve annak életerejét. Ez a hatalom aprítását és sokasítását

³ Vö. Jacques Attali: *Noise - The Political Economy of Music*, trans. Brian Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis/London, 1985, 20.

⁴ Vö. Cornelia Epping-Jäger: Stimmgewalt. Die NSDAP als Rednerpartei, in: Doris Kolesch-Sybille Krämer (Hg.): *Stimme, Annäherung an ein Phänomen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2006, 147-171



jelent a hatalom immanenciájában, hiszen ha nem rendelkezünk rajta kívüli térrel, akkor a saját bensőségességét kell megosztani. A totális hangzó tér szétparcellázása itt a feladat, olyan zaj-szige-tek megteremtése, melyek által a szónikus hatalom önmaga ellen fordulhat, miközben üledékek, lerakódások és sűrűlódások keletkez-nek az immanenciában.

Az INSECURITY STATE (továbbiakban IN) egy olyan kollektív művé- szeti projekt volt, mely a TECHNOLOGIE UND DAS UNHEIMLICHE⁵ és a THE CORPORATION⁶ alkotói közösségek együttműködése révén valósult meg 2015-ben Budapesten az OFF-Biennálé keretében.⁷ A projekt során a művészek kisajátították a LÁRM nevű belvá- ros zenei klubbot, hogy ott megalapítsanak egy fiktív, „esztétikai államot”. Az IN koncepciója a fenti parazitisztikus „ellenalapi- tás” elgondolását követi, miszerint államot hoz létre az államban, vagyis megkettőzi és ezáltal „belülről” hasítja fel a politikai-kul- turális mezőt.

„Az **Insecurity Állam** egy olyan paraállami tér, amely az “ideig- lenesen autonóm zóna” (Hakim Bey) elvét alapul véve, a techno mint intermedialis esztétika mentén jön létre. Egy olyan artizszi- kus (anti)államról és cselekvő közösségről van szó, amely a rend- szergondolkodás militáns és uniformizáló hatalmi gyakorlatait belülről felforgatva hoz létre elnyomásromboló transzállapotot.” (Idézet a Függelékben olvasható MANIFESZTUMBól)

Ahogy a manifesztum-idézetből is látszik, az IN számára a legkö- zelebbi vonatkozási pontot a HAKIM BEY-féle IAT-koncepció jelenti. AZ IAT a „szabad kultúra álmának mikrokozmosza”, mely az Állammal szembeni eltűnési taktikán alapul. Ez a koncepció perma- nens lázadást és ideiglenes győzelmet hirdet, hiszen a lázadás mint fenntartott mobilitás csak a helyek időleges kisajátítását teszi lehetővé.

„Az IAT olyan mint egy lázadás, ami nem kerül közvetlen kap- csolatba az Állammal, egy gerilla operáció, ami felszabadít egy területet (egy föld-, idő- vagy képzeletterületet) aztán szertefoszlik,

5 A T+U tematikus fanzine-ok és kapcsolódó projektek keretében technológia és kultúra kapcsolatát, illetve a különböző poszthumán esztétikák lehetséges művészeti formáit kutatja, Berlin-Budapest tengelyen. Alapítók: Fridvalszki Márk, Miklósvölgyi Zsolt és Nemes Z. Mária. Ld. <http://www.technologieunddasunheimliche.com/>

6 A The Corporation művészeti szervezet 2000 óta alkot a képzőművészet és a partikultúra határterületein. Tematikus eseményeit általa installált terekben valósítja meg vetítésekkel, performanszokkal, akciókkal kiegészítve. Alapítók: Borsos János, Lőrinc Lilla, Mátrai Erik, .page., Szenteleki Gábor. Ld. <http://thecorporation.hu/>; <https://www.facebook.com/thecorporation>

7 *Insecurity State*, LÁRM techno club, Budapest, 2015. április 30., ld. <http://www.offbiennale.hu/hu/2015/program/insecurity-state>; <https://insecurity-state.tumblr.com/>



azért, hogy valahol máshol alakuljon újra mielőtt még az Állam megfojthatná. Mivel a Szimuláció érdeklődés elsősorban az Államot és nem a tartalom, az IAT „elfoglalhatja” titokban ezeket a terü- leteket és viszonylagos nyugalomban valósíthatja meg egy időre ünnepi céljait.”⁸

Az IAT-t tehát a direkt szembenállás helyett egyfajta partizántak- tikát alkalmaz: ennek a hadviselésnek az a lényege, hogy a regulá- ris hadsereg játékszabályait „kijátszva”, a megszállt területen belül hajt végre hadi cselekményeket. A partizán nem lakik „sehol”, a semmiből (a hatalom számára átlátszatlan, szimuláción-reprezen- táción „kívüli” térből) érkezik és oda is tér vissza. Ez a tellurikus, éjszakai és szubterrán taktika sajátja az IS-nek is, amit az ún. *uni- formis-praxis* (is) segít színre vinni, hiszen az ellenállam polgárai kilépnek a vizuális megfigyelő rendszerek hatóköréből.

„4. Az egyenruha integrálja a személyt az állam kollektív tudatába, és felszabadít az államon kívüli normák hatálya alól.

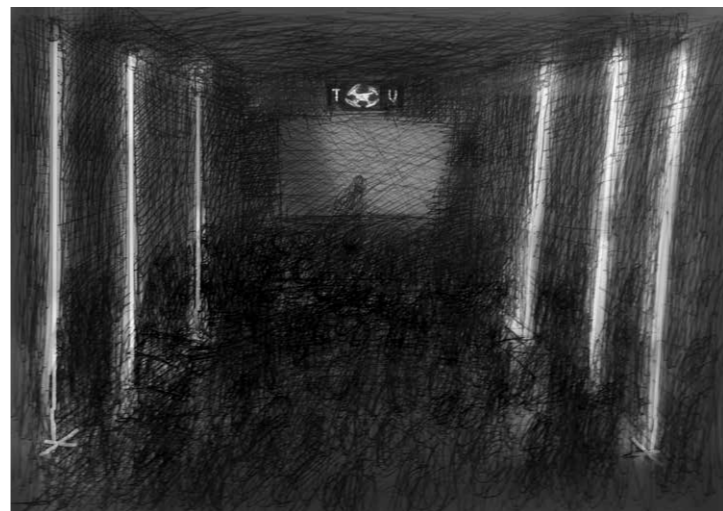
5. Az államban nem léteznek kívülállók! Az egyenruha egy totális előadás szereplőjévé avatja viselőjét, aki így válik pusztá megfigye- lőből aktív állampolgárrá.

6. Az egyenruha célja a látogató feloldása a szubjektum nélküli elevenségben, abban a paradox szabadságban, mely az esztétikai állam szuverenitását jelenti.”

(Idézet a Függelékben olvasható MANIFESZTUMBól)

A partizán sajátossága épp az volt, hogy irreguláris szereplőként nem viselt egyenruhát, polgári öltözködése a rejtőzködés (a civil lakosság tömbjébe való „beolvadás”) célját szolgálta. Az IS a hatalmi immanencia radikalizálásával próbálta megvalósítani az eltűnés imperatívuszát, hiszen az uniformis az Állam kódja, ugyanakkor ennek a kódnak a túlszaporítása által a kizárásokra épülő politika, barát és ellenség megkülönböztetésének aktusa, összeomlik, hiszen az IS-ben „nem léteznek kívülállók”. Az így létrejövő totális előadás maszkírozott szereplők karneváljává változik, akik olyan anonim közösséget alkotnak, amiben barát és ellenség elkeveredik, illetve ezek a jelentések szabadon áramolhatnak. Ez az áramlás nem kibé- kítés, hanem egy szubjektum nélküli elevenség örvénylése és moraj- lása, mely szadomazochisztikus módon élvezzi az ellenség belsővé válását. Akhilleusz haragja Akhilleusz ellen fordul, miközben a szeretet-gyűlölet antagonisztikus struktúrája magát Akhilleuszt is

8 Hakim Bey: *Az Ideiglenesen Autonóm Terület*, ford. Nagy Imola, *Helikon*, 2008/4., 396-417, i.h. 398.



kisemmizi, hogy az IS médiaszövetségében a szenvedély anonim húsa artikulálódjon a maga a póre önaffekciójában. Ezen a ponton egy különbség is nyilvánvalóvá válik az IAT és az IS koncepciója között. Míg az IAT elhajol, kitér és kicsúszik a hatalom totalitása elől, és próbál a reguláris tér hajszalpedéseibe eltűnni, hogy ezeket a repedéseket tágítsa ki ünnepi zónákká, addig az IS az Állam szívébe költözik bele, vagyis a konfrontá- ció közvetlenségét próbálja túlhajtani. Igaz ugyan, hogy az IS-féle terrorpraxis is a hatalmi stratégiával szembeni taktika, vagyis a „gyenge művészete”, ahogy azt MICHEL DE CERTAU Clausewitz alap- ján értelmezi, ugyanakkor radikálisan komolyan veszi azt a tételt, miszerint „a taktika helye csakis a másik helye lehet.”⁹

Az *Off-Biennálé*, melynek keretében az IS megvalósult, a centralizáló és ideológiailag terhelt magyar állami kultúrpolitikával szembeni kez- deményezésként határozta meg magát, vagyis az államon „kívüliség” kontextusa már adva volt, noha ez a kívül egyfajta transzcendentá- lis illúzióként leplezhető le. Az IS válasza a kívülállás paradoxonjára a politikai-esztétikai implúzió, vagyis a belül-lét extravaganciája. Certau szerint „Összjátékban kell állnia azzal a talajjal is, amely rá van erőltetve, és amelyet egy idegen erő törvénye szervez meg. A tak- tika nincs abban a helyzetben, hogy a távolban, egy visszavont pozí- cióban, az előrelátás és az összeszedettség pozíciójában tartsa magát: a taktika az ellenség látómezején belüli mozgás – ahogyan Hans von Bülow mondta –, az ellenség által ellenőrzött területen belüli mozgás.”¹⁰ Az ilyen típusú partizántaktikák, melyek az ellenség látómezejének és reprezentációs gépezetének („szkópikus rezsim”) a felforgatását célozzák, egyik jelentős típusa a mimikri. Az álruhák és a maszkok eltérítő erejére már kitértünk korábban, CARL SCHMITT a természet- válás és/vagy állattá-válás fontosságát hangsúlyozza ebben a kérdés- ben, de mi lehet hatékonyabb mimikri, mint az ellenséggé-válás? És itt nem is csupán a beolvadásra, mint az eltűnés IAT-féle taktikájára gondolok, hanem az *eminens ellenséggé-válásra*, amikor a gyenge erő- sebb lesz az erősnél, mert annak erejét és saját gyengeségét egy „har- madik”, lokalizálhatatlan és ironikus intenzitásba transzformálja át.

„Ez azt jelenti, hogy az elnyomó rendszer szívébe épített ellenál- lam egyszerre imitálja és leépíti az állami erőszak formáit. Vagyis túlgondozza és túlbiztosítja az állam terébe lépőket, ugyanakkor kibiztosítja, és a szükségállapotig fokozza a fegyelmező rendsz- rek működését.”

(Idézet a Függelékben olvasható MANIFESZTUMBól)

9 Michel de Certeau: *A cselekvés művészete*, ford. Sajó Sándor és mások, Kijárat Kiadó, Budapest, 2010, i.h. 64.

10 Michel de Certeau i. m. 62.



A *túlzanosulásnak* ezt a taktikáját SLAVOJ ŽIŽEK elemzi megvilágító erővel, amikor a szlovén Laibach együttes, és a hozzá kötődő IRWIN művészcsoporthoz tevékenységét tárgyalja.¹¹ A Laibach és az IRWIN politikai esztétikája a sztálinizmus, nácizmus, a Blut und Boden- ideológia agresszív és inkonzisztens hibridjeként írható le, mely a libe- rális/baloldali kritika szempontjából a totalitáriánus rítusok ironikus imitációjaként értelmeződött. Ez az interpretáció ugyanakkor állandó szorongással terhes, hiszen esszencialista gyanakvással folyama-osan az ironikus distancia, a parodisztikus szerep és a „valódi” identi- tás közti távolságtartás struktúráját kémleli. Az értelmezők letisztult pozíciókat követelnek egy olyan játéktérben, ahol a játék energiája épp a tisztátalanság megidézéséből ered, mely egyként zavarba hozza az adott ideológiát igénylők és opponálók taborát. Erre reagálva írja Žižek, hogy a Laibach művészete nem „válasz”, vagyis nem egy bebiz- tosított ideológiai front felől adott (válasz)reakció, hanem a pozíciók, frontok és distanciák irreguláris összezavarása, vagyis nyitott „kér- dés”. A Laibach-féle kisajátítás szubverzív ereje ugyanis abból fakad, hogy leleplezi a rendszerideológia kettős természetét, mert felmu- tatja a hétköznapokat reguláló „nyilvános” törvény mögötti abszcén kódót. Az elrejtett, leplezett, „éjszakai” transzgresszióval túlzano- sulva viszi színre a totális rendszer titkát, vagyis azáltal szórja szét a hatalom abszcén szuperegóját, hogy radikális eminensként saját határain túlra hajszolja annak retorikáját. Ez az elnyomás elnyomása, amikor az ideológia nappali és éjszakai oldala közti parazitisztikus paktumot megtöri az éjszaka túlcsoordulása.

Az IS esetében tehát az államellenes és hatalomkritikai attitűd az államisággal való túlzanosulás formájában jelent meg. Az ellenál- lam valójában szuperállam abban az értelemben, hogy nem ismer „határokat”, hiszen addig fokozza a különböző fegyelmezési formá- kat és gyakorolja a határátlépéseket, hogy egyfajta önkilto jel- tésrobbanás jöjjön létre. Az ellenállam neve is magában hordozta ezt a jelenséget, hiszen egyszerre utalt a szélsőséges rendpárti atti- tűdre, illetve az ebből fakadó szorongáspolitikára, az elbizonyta- lanítások és átlátszatlanságok rendszerére. Az állam terébe lépők „túlbiztosítása” és „túlgondozása” többek között a face control, a dresscode és a(z) előzetesen felkészített) biztonsági személyzet által ment végbe, ami az állampolgárok testi-lelki bevonódását (állam- testté-válását) szolgálta, de ez az erőszakos kondicionálás az inti- mitás és a kiszolgáltatottság antagonizmusát hivatott kiprovokálni.

11 Slavoj Žižek: *Why Are Laibach and Neue Slowenische Kunst Not Fascist?*, in: uő: *The Universal Exception*, Continuum, London, 2006, 63-66.

Az államtesté kondicionált látogató különböző identitásjátékokkal reflektálhatták saját pozíciójukat. Ilyen volt például az (ön)megfigyelési gyakorlatokat tematizáló installáció, az ún. *tükörterem*, vagy az IS propagandairódája által biztosított *jelképdaráló*, melyely szabadon választott politikai-kulturális-vallási szimbólumokat ábrázoló papírlapokat lehetett megsemmisíteni. Vagyis az IS nem erőltetett egy kész narratívát a látogatókra, hanem egy olyan irányított lehetőségteret hozott létre, ahol a részvételiség és interaktivitás különböző alakzatai jelenhettek meg, mely koncepció leginkább a különböző élményparkok „környezeti történetmesélését” idézi, miszerint az eredeti történet által biztosított szabályrendszer úgy tereli egyetlen cél felé a látogatói élményt, hogy az egyéni interakció rugalmassága mégis megmaradjon¹² Az államtest önaffekciójának az elnyomásromboló transzállapot megidézésnek a legfontosabb eszköze a zenei lineup¹³ volt, mely műfajilag a techno, drone, elektronikus és ipusztriális hangzások széles skáláját fedte le, ami az ideiglenes állam ünnepi, karneváli és orgiasztikus karakterét hangsúlyozta.

„A lázadások résztvevői kivétel nélkül megjegyzi a lázadások ünnepi jellegét, még a fegyveres harcok, kockázat, veszély esetén is. A lázadás egy olyan szaturnália, ami kiszabadult beágyazódott periódusából (vagy egy olyan, amit eltűnésre kényszerítettek) és ott és akkor üti fel a fejét, ahol és amikor jól esik. (...) Bár időtől és helytől független, van érzéke az események érettsége, a genius loci iránt. A pszichopológia tudománya bejelöli az „erők áramlatait”, az „erő-pontokat”, hogy okkultista metaforával éljünk, és ezek alapján az IAT térben és időben elhelyezhetővé válik.”¹⁴

Az „erők áramlatait” és az „erő-pontokat” tehát a club event kanalizálta, mely megteremtette azokat a zaj-szigeteket, ahol – a túlhajtás logikája mentén – a szónikus hatalom önmaga ellen fordulhatott, miközben „megzengette” az államtestet. Az IS alapelve a zene, ami azt jelenti, hogy az önnön „helyét” alapvetően hangteréként definiáló államban az elnyomás elnyomása a techno-eksztázison keresztül valósul meg. (A koncepciónak ez a része megintcsak az IAT-re utal vissza, hiszen GABRIELE D’ANNUNZIO – Hakim Bey által is példaértékűnek tartott – fiúmei szabadállama ugyancsak egy zenére alapozott esztétikai közösségként definiálta önmagát.) A zene tehát az államtest szenvedélytermelését próbálja akkumulálni, aminek az eredménye azonban nem valamiféle apollóni jelentéspasztyika, hanem egy dionüszoszi szétdarabolódás, a szervek nélküli test mintájára a szervek nélküli állam színre vitele. Az IS-manifestó ennek az állapotnak a megjelölésére a *szükségállapot* kifejezést használja, ami egyrészt az elnyomás elnyomásának azt a fázisát jelzi, amikor az állam szadomazochisztikus élvezettel felszámolja önmagát, de közben arra a Giorgio Agambentől származó gondolatra is utal, hogy a szükségállapotban lehetővé válik a *puszta élet*, vagyis a szociális konstrukcióktól megszabadított vitalitás megtapasztalása. Ezen a ponton az állam már nem képes lehallgató és vagy elhallgattató gépezetként működni, hiszen a pszichopolitikai médiaszövegség valójában saját önszeroppanását közvetíti a zene és a zaj megkülönböztetését meghaladó esztétikai produkcióban. A zene agressziója pedig addig hajszolja a haragjukat már hordozni sem képes testeket, amíg azok elvesztik önidentitásuk utolsó maradványait is, hogy egy végső kifulladásban megtapasztalhassák önnön eltűnésüket.

12 Henry Jenkins: A játéktérvezés mint narratív építészlet, ford. Kis Gábor Zoltán, in: *Narratívák 7. Elbeszélés, játék és szimuláció a digitális médiában*, Kijárat Kiadó, Budapest, 175-192, 181.

13 A lineup a következő volt: nullius in verba (T+U) – dj set, dj 108 – SpaceControl – Terror Électronique (Opus ’84), Mike Nylons (The Corp.) – live, Modeo (T+U) – live, .page.(The Corp.) – live, Telesport – live, R2D2 – dj set.

14 Hakim Bey i.m. 401.

FÜGGELÉK

MANIFESZTUM

Az **Insecurity Állam** egy olyan paraállami tér, amely az "ideiglenesen autonóm zóna" (Hakim Bey) elvét alapul véve, a techno mint intermedialis esztétika mentén jön létre. Egy olyan artisztikus (anti)államról és cselekvő közösségről van szó, amely a rendszergondolkodás militáns és uniformizáló hatalmi gyakorlatait belülről felforgatva hoz létre elnyomásromboló transzállapotot. Ez azt jelenti, hogy az elnyomó rendszer szívébe épített ellenállam egyszerre imitálja és leépíti az állami erőszak formáit. Vagyis túlgondozza és túlbiztosítja az állam terébe lépőket, ugyanakkor kibiztosítja, és a szükségállapotig fokozza a fegyelmező rendszerek működését.

Ez az esztétikai zóna a költői techno-terrorizmus terepe, ahol a frusztráció praxisait kisajátítjuk, az apokalipszis gépállatját meglovagoljuk. Az (ideg)háborús propaganda kellékeit (egyenruha, megfigyelés, kondicionálás) a jelentésrombolásig túlhatjuk, hogy létrejöjjön a jelek szükségállapota.

Előképeink a kalózköztsaságok, Gabriele D’Annunzio fiúmei szabadállama, Nesztor Ivanovics Mahno gerillataktikái, a Neue Slowenische Kunst összművészeti állama, Rolf Dieter Brinkmann gázkamra-diszkói, a politikailag elkötelezett Spiral Tribe és a freetekno mozgalom nomád terei.

A szükségállapot zenei ünnepe nem oldoz fel, hiszen az önmagát leromboló állam kibiztosított szívében nem marad más, mint a szubjektum nélküli elevenség: a puszta élet.

[TERROR-PRAXIS]

1. Az államba való belépés ingyenes. A kilépés 1500 Ft. Mindenki, aki az államot elhagyja, pecsétet kap. A pecséttel rendelkezők szabadon járhatnak ki és be a rendezvényre, de mindvégig magukon hordják az állami fertőzés stigmáját.
2. A biztonsági személyzet a belépésnél "face controlt" gyakorol, fenntartja a jogot a bevándorlási kérelem visszautasítására.
3. A biztonsági személyzet a belépésnél túlgondozza a kérelmezőket, és testi-lelki motozást végez. Mivel a vizuális dokumentáció bárminő gyakorlata az állam eszméjével ellentétes, beléptettkor a biztonsági személyzet a képrögztítésre alkalmas eszközök optikáját leragasztja. Továbbá az inadekvát ösztönkésztetések kiszűrésre, elkülönítésre és megsemmisítésre kerülnek.
4. Ezen tilalom megszegése az államból történő azonnali kiutasítást vonja magával.
5. Az állam fenntartja a jogot, hogy (tánc)területén multiszenzuális terrort gyakoroljon.
6. Az állam esztétikai ideológiája lehetővé teszi, hogy az állampolgárok a politikai techno-eksztázison keresztül felfokozva kiéljék társadalmi frusztrációikat.

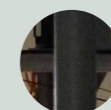
7. Az állami propagandagépezet központja a megfelelő infrastruktúrával felszerelt propagandairóda. Itt termelődik az állam esztétikai ideológiája. Az iroda által létrehozott propagandaanyagok kiegészülnek kultikus tárgyakkal, terror-fétisekkel, videóinstallációkkal.
8. Az állam lakosainak inadekvát szkópofiliját "eltérítendő", az állam területén belül külön videószoza kerül kialakításra. Itt az állam lakosai **Johan Grimonpez** dial H-I-S-T-O-R-Y című filmesszéjének folyamatos vetítésén keresztül kerülnek elmeprogramozásra.

[UNIFORM-PRAXIS]

9. Az állam lakosainak hivatalos egyenruhája az állam logójával ellátott, szeméinél és szájánál kivágott fekete símaszk.
10. Az állam területén a művészek és a klub egész személyzete mint az Insecurity State technokrata kasztja ugyanezt az egyenruhát viseli.
11. Az egyenruha belépéskor megvásárolható a propaganda irodában, és minden állampolgár számára szabadon viselhető.
12. Az egyenruha integrálja a személyt az állam kollektív tudatába, és felszabadít az államon kívüli normák hatálya alól.
13. Az államban nem léteznek kívülállók! Az egyenruha egy totális előadás szereplőjévé avatja viselőjét, aki így válik puszta megfigyelőből aktív állampolgárrá.
14. Az egyenruha célja a látogató feloldása a szubjektum nélküli elevenségben, abban a paradox szabadságban, mely az esztétikai állam szuverenitását jelenti.

[SURVEILLANCE-PRAXIS]

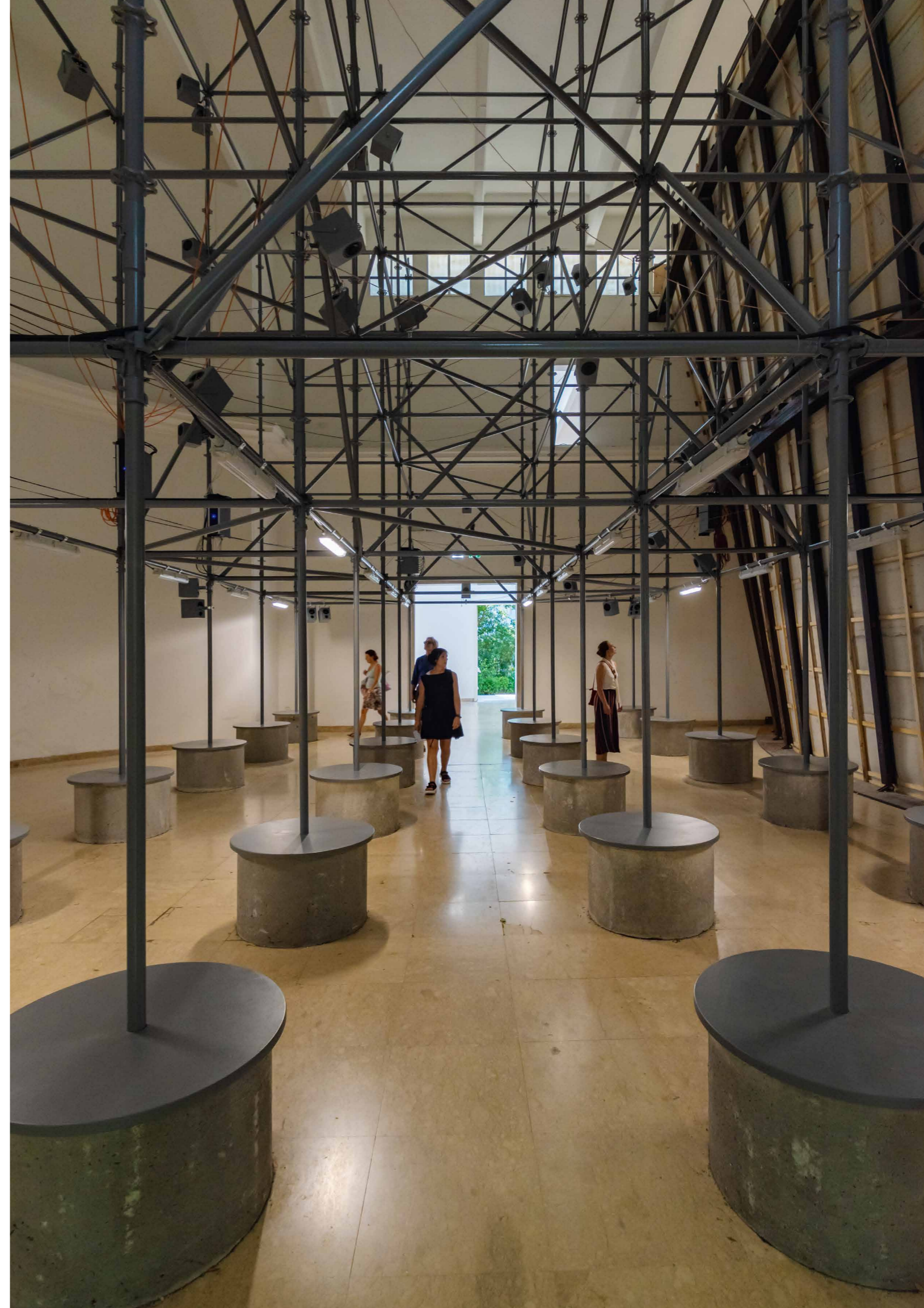
15. Az állam területén bárminemű vizuális dokumentáció, mind az államvezetés, mind az állampolgárok számára szigorúan tiltott.
16. A képrögztítési tilalom a totális jelenlét megszervezésén keresztül a puszta élet kibontakozását szolgálja.
17. Az állam területén található megfigyelő apparátusok mint az állam vizuális propagandájának szerves részei, kizárólag installációs célt szolgálnak, azok képanyagot nem rögzítenek.
18. Az állam területén tükörszoza kerül felállításra. A tükörszoza a kialakításának köszönhetően minden abban zajló történetet egy végtelenített térben történő előadássá változtat át, és egyszerre mind leleplezi a szkópikus rezsim hatalmi technikáit. Az installáció a megfigyelő és a megfigyelt szerepébe való kölcsönös behelyezkedés lehetőségét nyújtja a résztvevők számára.
19. Az esztétikai állam a képalkotás és a képrombolás dialektikáját gyakorolja.
20. Az esztétikai állam egyszerre kép és nem-kép: maga a puszta élet.

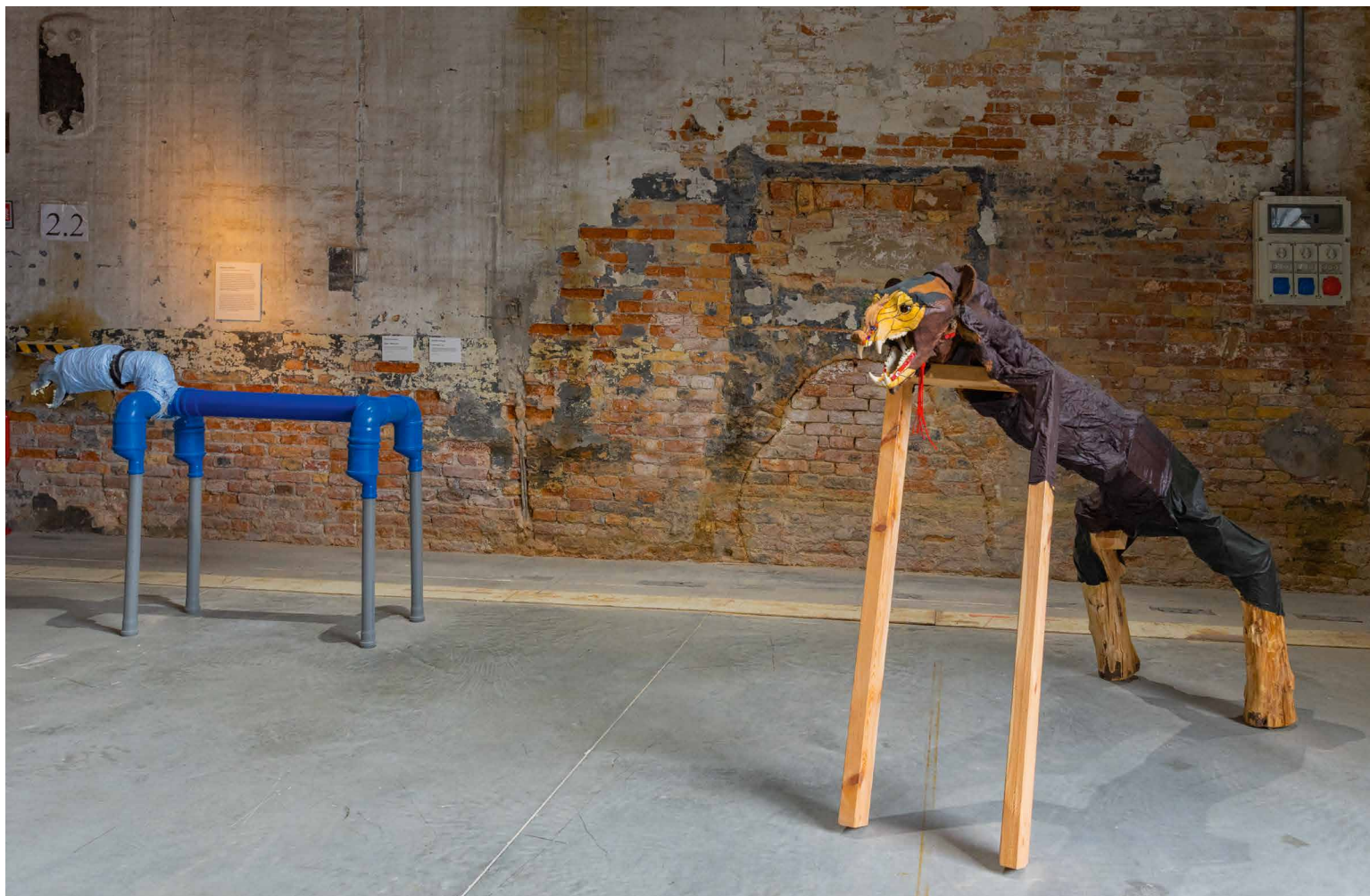


i n s i d e e x p r e s s →

**NATASCHA SÜDER
HAPPELMANN**
ANKERSENTRUM
Kurátor: Zólyom Franciska

58. Velencei Biennále,
Német Pavilon
2019. május 11 – november 24.
© Fotók: Eln Ferenc





Jimmie Durham
szobrok | 58. Velencei Biennále, 2019, Arsenale

