

Balkon

2018_2

kortárs
művészeti
folyóirat
Budapest



9 771216 889000 18002
ISSN 1216-8890 880 Ft



KOMORÓCZKY TAMÁS

Feltáró intuíció / az immanencia megragadja a transzcendenciát és meghatározza önmagát, (részlet)
Óbudai Társaskör Galéria,
2018. február 7 – március 11.
© Fotó: Eln Ferenc

← inside express

KOMORÓCZKY TAMÁS

Feltáró intuíció / az immanencia megragadja a transzcendenciát és meghatározza önmagát, (részletek)
Óbudai Társaskör Galéria,
2018. február 7 – március 11.
© Fotók: Eln Ferenc

4



SEREGI TAMÁS

Az esetlegesség nyomában
– Komoróczy Tamás és az
egzisztencializmus –

14



MUCSI EMESE

Szubjektív tudomány | Interjú a
Repülő kajak című kiállítás kurátoraival,
Lázár Eszterrel és Nagy Edinával

20



SZÖRÉNYI PÉTER

„A tudomány az életünkben igen nagy
szerepet foglal el.” – véli Katalin
és Laci | *Repülő kajak*

24



LÁZÁR ESZTER

A művészetoktatás lehetséges modelljei
Thierry de Duve szövegei és azok
utóélete | 1. rész
(A Bauhaus-modell vége. Elemzés / When
Form Has Become Attitude)

31



SALAMON JÚLIA

Jelentés a művészet és a demokráciára
nevelés határvidékéről | *Pedagógiai
partizánakció(k)* – OFF-Biennále Budapest
kiállítása

36



SZÉPLAKY GERDA

Hiba, félreértés, árnyék | Wachter János:
Kísérletek és illúziók című kiállításáról

Balkon

HU ISSN 1216-8890

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

Poligráf Kft.

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

Terjesztés: Árusításban terjeszti a Lapker Rt.
és alternatív terjesztők. Előfizetésben terjeszti
a Magyar Posta Rt. Üzleti és Logisztikai Központ (ÜLK).
Előfizethető Budapesten az ÜLK kerületi ügyfél-
szolgálati irodájánál, a 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

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

t á m o g a t ó k



AZ ESETLEGESSÉG NYOMÁBAN

– Komoróczy Tamás és az egzisztencializmus –

Miért fordul egy művész figyelme a 21. század második évtizedében az egzisztencializmus, e réges-régen divatjamúlt filozófiai és művészeti irányzat felé? Belebotlik-e csupán, mint egy fajta kulturális maradványba, majd mindenféle történeti megértés nélkül kihasználja és kisajátítja azt, hogy valamivel fel tudja frissíteni művészetét, vagy valóban érdekelni kezdi, és az maga kezdi érdekelni, és talán csak később derül ki számára is, hogy valami olyat talált, ami saját korunk megértése szempontjából is releváns lehet? Hiszen mi más érdekelhetne minket igazán? A kortárs magyar művészet eszeveszetten rohan az aktualitás után, de az istennek nem képes utolérni. Talán azért nem, mert nem vesz lendületet a múltba való visszalépéssel. KOMORÓCZKY TAMÁS egy ideje már öt éves alkotói ciklusokban dolgozik. Az előző nagyjából az *Absolut*, *absurd* című videóval zárult le 2012 végén.¹ Érdeemes egy pillantást vetni rá, hogy lássuk a különbséget a későbbi munkákhoz képest. Az egyetlen snittből álló felvételen egy maszkba öltözött kisfiú beszél egy letakart szemű papagájhoz, a háttérben a sötét felhők mögül derengő csillagok végtelene, illetve sejtek mikroszkopikus felvételei és animált modelljei. Amit a kisfiú beszédéből kapunk, az egyfajta „magyarázata”, világ- és létértelmezése annak, „hogy a világon minden

¹ Komoróczy Tamás művei megtekinthetők a következő honlapon: komoroczky.com. Az említett videó látható volt: Komoróczy Tamás: *Minden eszik, minden megéti*. Trafó Galéria, Budapest, 2012. december 13 – 2013. január 27. Ld. még: Hornyik Sándor: A tudás archeológiája a prospektúrán. *Balkon* 2013/2., 15–18. (https://issuu.com/elnfree/docs/balkon_2013_02)



Komoróczy Tamás
Absolut, absurd, 2012, videó, 06:00 perc

létező dolog táplálkodik, és ugyanúgy táplálékául is szolgál másoknak”. A középpontban tehát a kozmikussá nagyított élet fogalma áll, és az a „kozmosz törvény”, amely három független erő, az állítás (tézis), a tagadás (antitézis) és az egyesítés (szintézis) önmagába visszatérő dinamikáját nyilatkoztatja ki, vagyis az élet alapelvét teszi explicité.

Az élet maga az abszolútum, pontosabban az a folyamat, és az egyetlen folyamat, amely az idő mint linearitás romboló munkájának, a pusztulásnak ellen tud állni, és képes fenntartani az abszolútumot. Az abszolútum pedig a totalitás, amely a mikrokozmosztól a makrokozmoszig mindent átfog, és amely önmagát igazolja és tartja fenn az élet által, még akkor is, ha sem eredetéről, sem értékéről, sem rendeltetéséről nem tudunk semmit, legalábbis nem tudhatunk meg semmit a sámánként, tanítóként, guruként beszélő, kezében karmesteri pálcát tartó kisfiútól. Ha erre az utóbbi momentumra felfigyelünk, egy lépéssel közelebb juthatunk a mű témáján túl ahhoz, amiről valójában szól, amiért a mű tulajdonképpen megszületett. Ennek kulcsa pedig a téma színre vitelében rejlik. Egy jelenet nézői vagyunk, amely szó szerint eljátszott: egy kisfiú „tanárosat” játszik a papagájával, és közvetít felé egy világmagyarozatot, amelynek értelmét talán ő maga sem fogja fel, ahogy a papagáj sem, és mi, a jelenet nézői sem. Nem a tartalma érthetetlen a magyarozatnak, hanem azokat az érveket nem kapjuk meg hozzá, amelyek igazolhatnák és értelmet adhatnának neki. A kozmikus törvény, az isteni törvényekhez hasonlóan, pusztán kinyilatkoztatásra kerül, legitimitását pedig kizárólag önmagából, a kinyilatkoztatás beszédaktusából nyeri. Magával a törvénnyel van tehát a baj, annak szükség-szerű esetlegességével,² ami érthetlenné és értelmetlenné teszi (ok, cél, szükségszerűség és megalapozottság nélkülivé), s így csupán papagáj módjára bemagolni és visszamondani vagyunk képesek. A törvény abszurd, amely csak kimondásának aktusában és elhangzásának fizikai eseményében létezik, nem forma tehát, hanem éppen hogy absztrakt *matéria*, amely csak a világban bomlik ki formává, pontosabban ölt formát világgént. A mű így válik egyfajta hommage-ává, de egyben elbűcsúztatójává is egy filozófiai beszédmódnak, amely a hegelianus kozmológia, a teozófia, a modern zsidó misztika, a pánpszichizmus, a bioromantika és hasonló alkalmazásaként hatalmas karriert futott be a 20. századi művészetben és különösen a magyar művészetben egészen a neoavantgárd végéig. Ennek az idealizmusnak, amely mindig is vonzódott a biológia szférájához, a profanizált változatát kapjuk meg itt „a minden eszik, minden megéti” formulán keresztül.

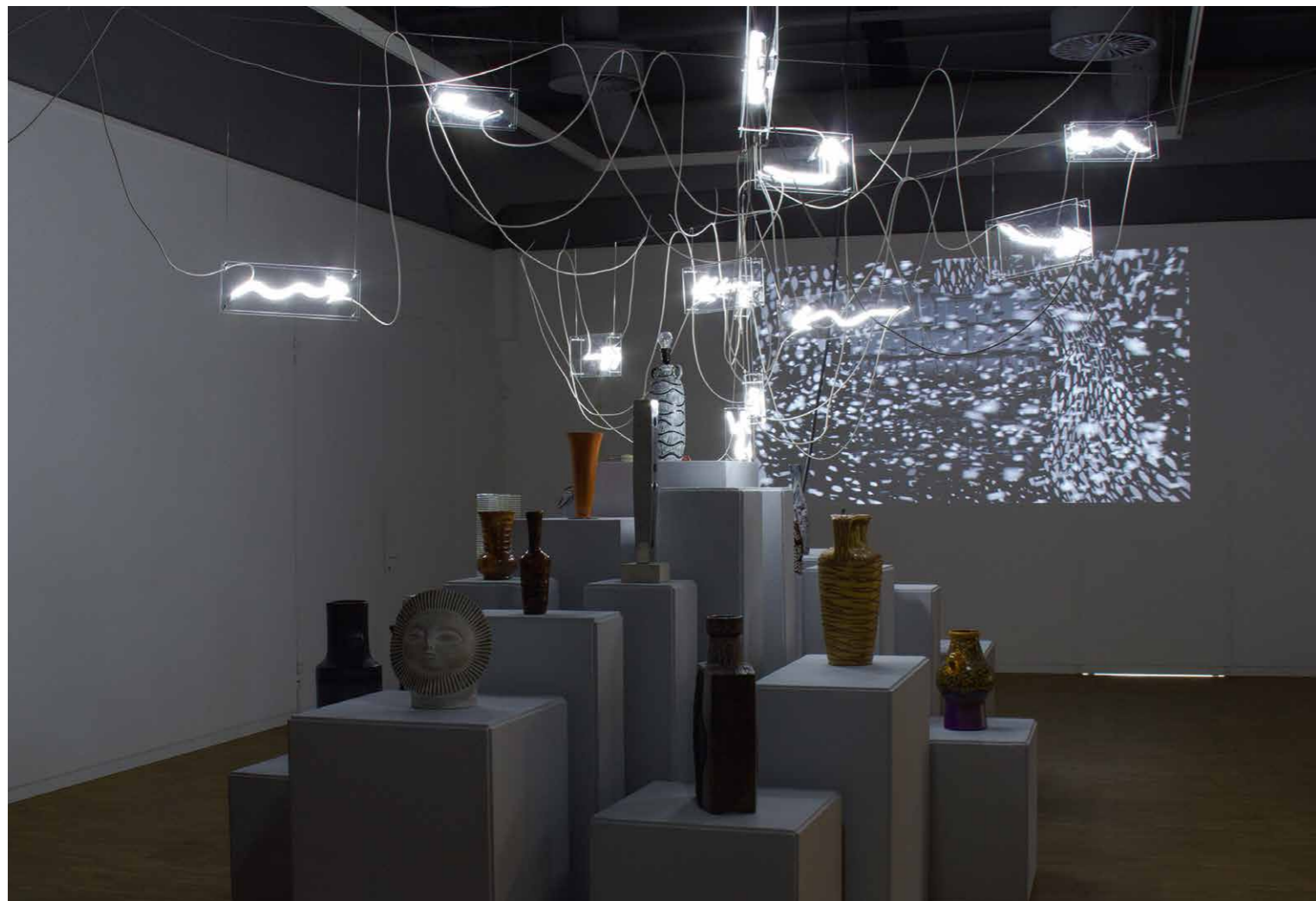
² Vö. Quentin Meillassoux: *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*. Seuil, Párizs, 2006.



Komoróczy Tamás
Tejves mint egy erőltetett egzisztencialista metafora, 2014
Higgs Mező Galéria, Budapest © Fotó: Adamkó Dávid

A törvény a lét egészét kívánja uralni, totalizálni kíván, ezért ölti magára a forma látszatát, azon belül is természetesen a legtökéletesebb formáét: a világot önmagára próbálja zárni, a teret és az időt is körkörösé akarja tenni. Tézis – antitézis – szintézis, minden eszik, minden megéti. De miért tűnik fel az *Absolut*, *absurd* című műben ennyire nyilvánvalóan ez a hatalmi rend, és miért intéznek újabb támadást Komoróczy Tamás munkái 2012 után is valami olyasmira, amit mintha már régen legyőzött volna egy utána következő korszak. Valamit keresnie kellett Komoróczy Tamásnak a modernség hagyományában, különben egyszerűen érdektelennek tartotta volna, és említés nélkül hagyja. És nyilvánvalóan a saját korából hiányolt valamit, ami miatt a múltba, és éppen a modernség közelmúltjába lépett vissza, de – hiszen pontosan erről szól a mű – egyelőre még nem találta meg. A 2013-as évben a következő ciklust két kiállítás nyitja meg. Érdemesebb talán a *Tejves mint egy erőltetett egzisztencialista metafora* cíművel kezdeni, mivel szorosabban kapcsolódik eddigi gondolatmenetünkhöz.³ Ennél az inštallációnál is van egy háttérnarratíva, amelyet JEAN-LUC GODARD *Alphaville* (1965) című filmje reprezentál. Maga a narratíva pedig a modernség másik arca, a „hideg” modernségé, és annak is az ötvenes években újjászületett legextrémebb, utópikus változata, melyben a Törvény immár társadalmi szinten testesül meg, miközben ugyanolyan indokolhatatlan és idegen marad, mint a másik, a természeti és/vagy romantikus változat. De a mű itt sem közvetlenül erről a narratíváról szól, hanem inkább a hozzá való viszonyunkról. És ebben a viszonyban tűnik fel először az életmű során az előre megtervezett, mindent meghatározó és mindent ellenőrző rendszertől való menekülés eszköze is: az egzisztencializmus. Egyelőre csak „erőltetett” és „metaforaként”. Mindkét kifejezés arról árulkodik, hogy az egzisztencializmus még nem került elsajátításra, hanem megmaradt a külső kényszerrel és a totalitással (a filmből kölcsönözött „Le Figaro – Pravda” felirat jól illusztrálja ezt) szembeni gesztusszerű reakció szintjén. Tejvesnek, ahogy a kiállításához írt kommentárból kiderül, azt a gesztust nevezzük, amikor a művészek, elsősorban a zenészek, a kiadói szerződésekből adódó kötelezettségüket úgy teljesítik, hogy a lehető legegyszerűbben és leggyorsabban valami általában értelmetlen és fogyaszthatatlan terméket hoznak létre, például egy egész nagylemeznyi időre rátenyerelnek a szintetizátor billentyűire, majd rögzítik a hangot, és azt nyújtják be a kiadónak teljesítés

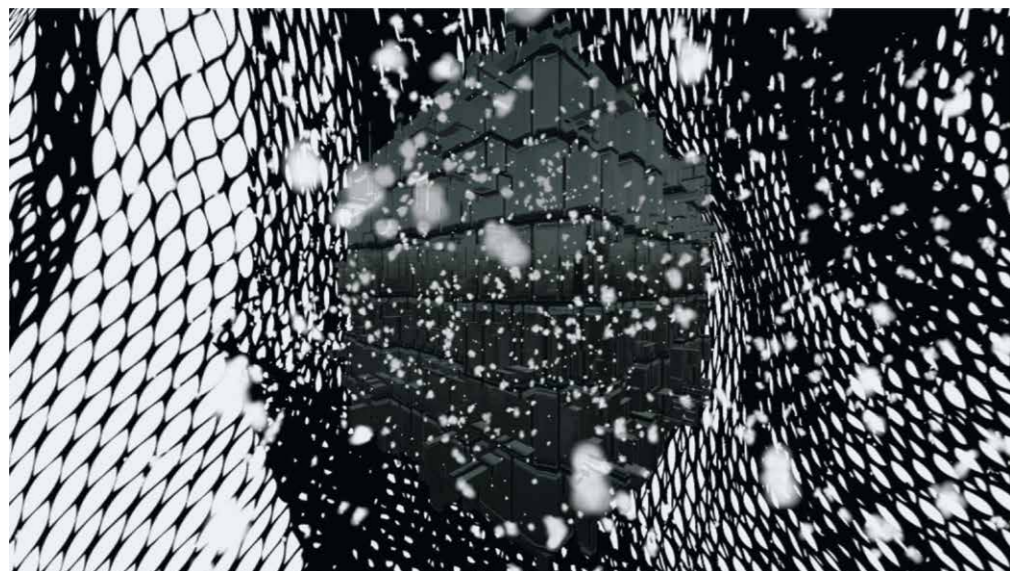
³ Komoróczy Tamás: *Tejves mint egy erőltetett egzisztencialista metafora*. Higgs Mező, Budapest, 2014. augusztus 22 – szeptember 10.



Komoróczy Tamás
Vektorok – Írás egy jövőendő őskoportunityán, installáció, TÖBB FÉNY! Fénykörnyezetek, Új Budapest Galéria, Budapest, 2015 © Fotó: Rosta József

címén. A kiállításon bemutatott videó egy ilyen gesztus példája – Godard filmjének felgyorsítása és egyetlen percbé sűrítése, amit Komoróczy Tamás ráadásul véletlenszerű módon fehér sávokkal és foltokkal is beborít. A két eljárás együtt szinte azonosíthatatlanná, de legalábbis nézhetlenné teszi a filmet, majdnem Stan Brakhage filmjeinek szintjére absztrahálva és materializálva azt, s mindez természetesen kiegészül a film hangjainak és zenéjének a felgyorsítás miatt ugyancsak tömény zajjá válásával.

Komoróczy Tamás
Írás egy jövőendő őskoportunityán, full HD videó, 03:27 perc, 2013



Az egzisztencializmus felé tett első lépésből így inkább a szituacionista modernizmus ellenállás-filozófiája válik túlzott szituációhoz kötöttsége és reaktív jellege miatt. A kiállítás további részei is ennek a megvalósulási formái, leginkább a csontokból összeállított, vagy inkább csontfüzérre szétszedett gerincoszlopok, illetve a különálló csontok. Ezek az apró csontocskák az egyetlenek, amelyek formát tudnak ölteni, és éppen egyedi formájuknak köszönhetően képesek ellenállni a rendszerbe szerveződésnek. El lehet tehát szakadni a szituációtól, és nem csak az action gratuite és a materializáció az egyetlen lehetőség erre. A *Vektorok – írás egy jövőendő őskoportunityán* című kiállítás⁴ ez utóbbi jelenség hatalmas allegóriává növesztéseként olvasható. Az allegória keretét az emberi elme adja, amelyet különböző magasságú posztamensekre helyezett tárgyak jelenítenek meg, mindenféle tér-

⁴ Komoróczy Tamás: *Vektorok – írás egy jövőendő őskoportunityán*, Miskolc, Miskolci Galéria – Rákóczi-ház, 2014. január 9 – február 8.

beli vagy síkbeli szerkezet nélkül. Maguk a tárgyak szintén nem gondos vagy célzott válogatás útján kerültek az installációba, hanem a múzeumi gyűjtemény adottsága és a kikölcsonözhetőségük véletlenszerű lehetősége révén. A tárgyegyüttest fehéren világító neon és fekete karton irányjelző nyilak egészítik ki, amelyeket az elmefilozófia kontextusában az intencionalitás különböző nyalábjainak feleltethetünk meg. Az allegória elég jól dekódolható: az elme soha nem képes egységes rendszerre összeállni, és ennek két oka van, egyrészt az időbeliség, amely nem rendezett, nem folytonos (folyamszerű), nem egynemű, és még csak nem is saját, ezért nem képes igazán formát ölteni; másrészt pedig a külsőhöz való viszony, amely mindig széttartó mozgások sokságaként valósul meg. A mű jelentőségét azonban véleményem szerint nem az allegorikus jelentéssíkja adja, hanem az, ahogyan a külső és a belső, illetve az egyedi és az általános viszonyát tematizálja. Közelebb lépünk az egyénhez, sőt a belsejébe jutunk, de ugyanúgy közelebb lépünk a külső rendszerhez is.

Az installációhoz ugyanis egy újabb videó-munka kapcsolódik, black boxként csatolva a tárgyegyüttes white cube-jához. A kiállítás két része élesen el van választva egymástól, és fekete-fehér jellegük is mintha a dialektikus ellentét érzetét keltenék. Ám ez csak látszat. A sötétszoba ugyanis még inkább a benne-lét érzetét kelti, mint a másik tér, amelyben azt éreztük, hogy szó szerint beléptünk valaki fejébe. És maga a videó is rendkívül immerszív. A különbség inkább a két tér *léptékében* van. Minden lassú mozgásban van a videó képi terében, középen egy falra emlékeztető alakzat forog (talán a rendszer maradványa), mellette pedig apró fehér felhőcskék szállnak különböző irányokba, néha el is haladnak mellettünk, amitől teljesen benne érezzük magunkat a látott térben. A felhőcskék pedig mintha a másik helyiségben látható tárgyegyüttes kicsinyített változatai lennének, valamiféle monászok, amitől mi is ilyen monásznak kezdjük érezni magunkat. És a monászegyüttest körbeöleli egy immár gyűrött és szakadozott hálószerkezet, egyfajta barokk torzult modernista raszter.⁵ Egy idő után azonban észrevesszük, hogy van egy harmadik síkja is a térnek a

⁵ Rosalind E. Krauss: „Grids”. In: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. The MIT Press, 1986, 8-22.

lebegő monászok és a raszter síkján kívül, a háttérben ugyanis teljesen köznapi filmrészletek tűnnek fel. Ehhez a síkhoz képeést viszont a mi nézőpontunk mozdulatlan. És ez a sík nemcsak kidob minket az absztrakt téren innenre, hanem emberi léptékünkhöz is újra lehorgonyoz. Ebben a pillanatban pedig arra ébredünk rá, hogy tulajdonképpen nincs nézőpontunk és nincs léptékünk, és nem vagyunk szituációban, ahogy végső soron már a kinti tárgyegyüttesrel szemben sem voltunk abban.

A dialektikus viszony mindig szituációt teremt, akármilyen absztrakt legyen az. Akár az ön-maga és a más, akár a bent és a kint, akár a rész és az egész, akár az egyes és az általános között létesül a szembenállás, az már mindig egy szituációnak a csírája. Egyfajta akció-kép. A 2013 után keletkező művekből pontosan ez a szituáció tűnik el. Olyan külső eszközök vannak ebben Komoróczy Tamás segítségével, mint a szótár, az interneten található fényképek káosza és a kultúra által felhalmozott tárgyak. Az *Ancient: Anal Tyranny* (2014) című videóban képek csoportjai úszkálnak ez előtt a fent említett modernista raszter előtt, amely maga is vibráló mozgásba kezd, s így a koordináló-rendteremtő háttér funkciójának éppen az ellenkezőjét tölti be. A képek nem referenciálisan, még csak nem is tematikusan függenek össze, hanem különböző „érzések” mentén, amelyeket a föléjük beúzó szavak azonosítanak egy következő síkon. A szavak szinte idézetek, egyik-másikat felkiáltásnak is olvashatjuk: „fenomenális!” „kivételes!” „fantasztikus!”, mindenestre mind jelző, azon belül is minőségjelző. S ez a minőség az egyetlen összekötő kapocs a képek között, amelyek szinte láthatatlanok, de legalábbis megfigyelhetetlenek abban a néhány másodpercben, amíg szemünk előtt elhaladnak. Igen, az esztétikai világról van itt szó, a szenzációk modern világáról, amely nem képes világgá, vagyis összefüggő értelemegésszé formálódni, hanem a maga örök jelenében él, viszont állandó mozgásban van, mivel a múlt maradványai mindig változó sorrendben és együttállásban bukkannak fel a felszínén. A *Bluten Tag!* (2014) ugyanilyen szituáció nélküli mű, csak itt nem az esztétikai érdek „természetessége”, hanem a gyakorlati érdek „mesterségessége” oldja fel a szituációt. A mű éppen abból teremt a maga számára értelmet, hogy az ABC-n belül a betűk mesterséges sorrendje egymástól teljesen eltérő jelentésű, referenciájú és konnotációjú kifejezéseket kapcsol össze. Egy szó jelentésbokra bomlik így ki a szemünk előtt, ám ennek a bokornak nincs egységes formája, a végtelenségig burjánozhat tovább, és egyre csak széttartóbbá válik. Végül pedig az *A History of the World in 100 Objects* (2016) című videó mindezt a formátlan térré kibomló idő, a funkciójukat és jelentésüket veszített tárgyak halmazaként fennmaradó múlt képével teszi teljessé, a kontextus nélküli maradvány-múlt képével, amelyben csupán céltalanul és elveszetten bolyongani vagyunk képesek.

Sokkal többet lehetne és kellene mondani az utóbbi művekről, én azonban csak a szöveg elején felvetett kérdés miatt tartottam szükségesnek, hogy röviden kitérjek rájuk. A kérdés kettős volt: 1. mit keres Komoróczy Tamás a modernségben, illetve mi az saját korában, a mi korunkban, ami a modernség tetőpontjának tekinthető 20. század közepéhez vonzotta? 2. miért az egzisztencializmusban találja meg végül a referenciapontot, és hogyan értelmezi ezt a gondolkodásmódot? Az első kérdésre hadd adjak nagyon rövid választ: az absztrakció lehetőségét keresi. A kifejezés persze értelmezésre szorul. Az absztrakt ugyanis Komoróczy Tamásnál nem az általánost jelenti, és főleg nem a formális. Az absztrakció nem zárja ki az egyedit, az érzéket, az anyagit, még a formait sem, csupán a konkrétat zárja ki (amelynek része, de csak egy kis része az ábrázoló és az illusztratív). A konkrétat, amelyhez éppen az absztrakt művészet juttatta legközelebb a művészetet, amikor a műalkotásból dekoratív, esztétikai, helyhez kötött tárgyat csinált. Pontosan ez az, amitől véleményem szerint Komoróczy Tamás leginkább el kíván szakadni saját korunkat illetően, amelyik a modernség

tisztasága, általánossága és jövő-orientált-sága után éppen a konkrétba próbál bele-merülni: a lokálisba, a hely-*specifikus*ba, a történetibe, a kontextuálisba, a személyesbe, és elkötelezettséget, felelősséget, ügyek mel-letti kiállást, érdekvédelmet, politikai és jogi csatározásokat, közönségnek szóló és közönséget megszólító művészetet követel. Ezért kell tehát visszanyúlni a modernség-hez: hogy ennek az „új középknak” a szűk léptékét ki tudjuk tágítani. És Komoróczy Tamás művei valóban nem akarnak kiállni valami mellett, mondani valamit, meggyőzni valamiről, nem keresik a néző kegyeit, nem akarják megszólítani, nem akarnak tetszeni, még maradandóvá válni sem, hanem szinte tüntető módon autisztikusak és néha kifejezetten enigmatikusak.

Nem mindegy azonban, hogyan nyúlunk vissza a modernséghez. Nem visszatérni akarunk ugyanis valamihez, hanem csak visszafordulni, és kiemelni belőle azt, ami saját korunkban és saját korunkkal szemben használható. Komoróczy Tamás műveiben újra és újra felbukkannak a modernista nagy elméletek. Ilyen volt az a bio-kozmológiai elmélet is, amelyikről az *Absolut, absurd* című munka szólt, de említhetnénk még a genetikát és a memetikát, a kognitív filozófiát, vagy általában az utópiákat és az antiutópiákat. A JEAN-PAUL SARTRE-ral való találkozás szintén egy ilyen nagy elmélettel, sőt nagy elbeszéléssel való találkozás volt. És Sartre nem is annyira ódivatú, mint első pillantásra tűnik. A cselekvés, az elkötelezettség, a szituáció, a szabadság, az etikai választás fogalmai, vagy általában a humanitás problémája mind-mind meghatározó jelentőségűek a kortárs művészetben. Komoróczy Tamást azonban ezek egyike sem érdekli a Sartre apropóján készített munkáiban. Ami őt érdekli, az a legabsztraktabb Sartre, *A lét és a semmi* legelső fejezetei, és leginkább „A lét nyomában” című bevezető, amelyekben a lét és a semmi legáltalánosabb dialektikája kerül kidolgozásra. Ám még ezen az általános szinten sem maga a dialektika a fontos számára, hanem az, ami a dialektikus viszonyt egyáltalán lehetővé teszi: hogy a lét soha nem képes determinálni a semmit, ezért a semmire, vagyis az emberre mindig ránehezedik saját szabadságának terhe, és ugyanígy a semmi, az ember sem képes soha maradéktalanul determinálni a létet, értelmet adni neki, megváltani buta és tehetetlen önmagában-lététől. Az *esetlegesség* érdekli tehát Sartre-ból, a szembenézés azzal, hogy minden értelem mögött, sőt még az értelem



Komoróczy Tamás
élé / pré, ENA Viewing Space, Budapest, 2017
 © Fotó: Komoróczy Tamás

elleni értelmetlen lázadás mögött is mindig ott marad a létezés indokolhatatlan ténszerűsége és vansága (*l'il y a*), vagy – ahogy Sartre egyik kortársa, MAURICE BLANCHOT fogalmazott – *a lét morajlása (le murmure de l'être)*. És ezt a szinte már nem is létező, mint inkább a lét egészének lehetőség feltételét nyújtó, vagyis szinte léten túli morajlást valóban csak az egészből lehet kihallani. Nem a konkrétból, de még csak nem is az egészből mint konkrétból, vagyis a totálisból, hanem csak a megnyíló totálisból, az önmagára zárulni, konkretizálódni képtelen totálisból. A morajlásból csak a totális résein, hibáin keresztül szűrődik át valami hozzánk. Ezért van szüksége Komoróczy Tamásnak a modernség nagy elméleteire és nagy utópiáira, és ezért az egzisztencializmusban találja meg a referenciapontot, minthogy az egzisztencializmus egyszerre példája és ellenpéldája is ezeknek a nagy elméleteknek, egy olyan nagy elmélet, amely hivalkodó, magamutogató módon homokra épül: a „minden esetleges” tételére.⁶

Nem olyan könnyű azonban hozzáférni az esetlegeshez, talán még a lényeghez való hozzáférésnél is nehezebb. Nem adódik ugyanis közvetlen módon. Az ember nemcsak értelmek közegében éli az életét, hanem egész lényé is szinte kizárólag értelmekből szövődik. S egy-egy közvetlen, pillanati gesztus soha nem elég ahhoz, hogy ki tudjunk szabadulni ebből a szövevényből. Még a tudatalattink is értelmes, még a testünk is értelmes. Szisztematikus és reflexív munkára van szükség, és rendszert kell építeni

⁶ Ahogy Sartre mondja egyik hosszú levezetése konklúziójaként: „Egyszóval, ha Isten létezik, akkor esetleges.” Értsd: még ő is az. Vö. „Az önmagáért-*való* fakticitása” című fejezettel *A lét és a semmi*-ből (ford. Seregi Tamás, L'Harmattan, Budapest, 2006.)

– bármennyire ellentmondásosnak tűnjék is ez. És vállalni kell a kudarcot, amely elkerülhetetlenül bekövetkezik.

Komoróczy Tamás a Sartre műve kapcsán rendezett négy kiállításán egy ilyen szisztematikus munkába kezdett. Az anyagokon, a formákon, a gesztusokon, a szubjektivitáson, a jelentéseken és a művészettörténeti hagyományon egyaránt megpróbálta elvégezni ezt a munkát. Kezdjük talán a formákkal, minthogy ezek a legfeltűnőbbek a művekkel való találkozásunkkor. Az *élé / pré* című kiállítás egy installáció volt, amely egymástól különálló részekből állt. Nem nyújtott egységes képet, nem akart egyben nézhetővé válni, de mégsem csupán tárgyak kiállítása volt. És annak ellenére nem volt az, hogy még külön-külön a tárgyak installálását sem tudnám hely-*specifikusnak* nevezni. A művek nem akarták minden áron a maguk javára kihasználni a hely adottságait vagy beleintegrálódni abba, de nem is különültek el a tértől vagy a néző testének pozíciójától: a sarokba voltak rakva, a falhoz voltak rögzítve, magasra voltak helyezve. Hasonló hatása volt a helyiség közepére helyezett katonai ládán álló meztelen férfi modell jelenlétének is: nem mondhatjuk, hogy odaállításának ne lett volna komoly köze a tér adottságaihoz, hatása mégsem a tekintetek befelé irányítása és a tér középpontos egységesítése volt. Éppen ellenkezőleg, mivel a körülötte lévő tér meglehetősen szűk volt és a talapzatra állítással a modell feneké és a nemi szerve éppen fejmagasságba került, ezért a nézők leginkább kifelé fordultak és egyenként kezdték nézegetni a műveket. Az egész installálás tehát finoman egyensúlyozni próbált a tér és a tárgyak meghatározó szerepe között, amelyből inkább a kettő találkozása, mintsem együttműködése lett. Ugyanez volt megfigyelhető a tárgyak mint formák és a térbeli adottságok viszonyában is. A vékony fémhuzalok, amelyek a falakra voltak rögzítve, nem vetették alá magukat, de különösebben nem is használták ki a fal formai adottságait. Önállóan kanyarogtak a térben, mégsem lehetett őket teljesen a faltól függetlenül szemlélni: a fal néha háttérrel biztosított számukra, amely a síkba lapította ki formájukat, néha rögzítő vagy támasztó funkciót nyújtott, máskor térbeli orientációt adott számukra, vagy éppen a hiányával volt jelen. Az utóbbi a magasra helyezett alakza-

⁷ Komoróczy Tamás: *élé / pré*, ENA Viewing Space, Budapest, 2017. május 6 – 2017. május 20.

tokra volt jellemző, amelyek háttérét az égbolt adta. A viszony összességében valóban az esetlegesség érzetét keltette, nem volt töredékes, de egész sem – *szinguláris* volt, szabály és típus nélküli.

És a formák önmagukban is ugyanerről tanúskodtak. De hogyan érhető ez el egyáltalán? Hogyan képes egy forma se nem töredékes, se nem egész lenni? Úgy, hogy nem érzünk semmilyen motivációt, amely a folytatására vagy a lezárására készítené minket. Nem érezzük azt, hogy valami kibontakozóban van benne (ha ez csak egy formátlan dinamika is), de azt sem, hogy valami megrekedt volna benne, vagy valamilyen külső kényszer korlátozta, vagy akár rombolta, széttörte volna. A falakon lévő fémhuzal formák éppen ilyenek voltak. Nem volt irányuk (nem voltak vektorok), és nem volt bennük semmilyen belső törekvés, még a levegőbe rajzolás érzetét sem keltették, amiről CLEMENT GREENBERG beszél a drótszobrok kapcsán, éppen ezért nem voltak részletnek érzékelhetőek, ám egésznek sem, mivel akár folytatni is lehetett volna őket. Esetleges formák voltak. Nem zárultak önmagukra, de nem is létesítettek kapcsolatot a külsővel, ezért voltak képesek ellenállni a konkretizálódásnak. Absztraktnak tudtak maradni. A nyelv, a jelentések síkja nagyon hasonlóan működik ezekben a munkákban. A nyelvi elemek nem széttörölve és tárgyiasítva vannak bennük, hanem kiemelve a kontextusukból és önállóvá téve. Az *Appearance* (2017) című videó Sartre *A lét és a semmi* című művéből kiválogatott szövegrészletekből épül fel, ám a lényege nem az, hogy melyik részek kerülnek kiválasztásra és a mű milyen kollázst készít belőlük, vagyis hogy milyen új összefüggés teremődik az egyes részletek között, sőt, arra irányuló különösebb törekvést sem látunk, hogy bármilyen kapcsolat létesüljön közöttük, tehát hogy a mű új jelentést hozzon létre a Sartre-mű szövegéhez képest. Ám nem is roncsolja vagy töredékesíti a szövegrészleteket. Egyáltalán nem veszik el a jelentésük, ellenkezőleg, inkább abszolúttá válik – a kontextusukból kiemelve *szentenciákká* válnak azok a sartre-i mondatok, amelyeket a művet olvasva egy végeérhetetlen és tagolatlan szövegfolyam részének észlelünk. Mindegyik egyenként önálló vizuális formát kap, és ezen a vizuális formán keresztül kapcsolódik azután a külön hozzárendelt ábrához vagy képhez. Önállóságukat még tovább fokozza az, hogy folyamatosan közelítenek felénk (és ők teszik ezt, nem mi, a nézők), így gyakorlatilag végigolvashatatlaná válnak. Mindezt kiegészíti a szöveg

Komoróczy Tamás
 Megjelenés, acb Galéria, Budapest, 2017 © Fotó: Varga-Somogyi Tibor



francia nyelvű változatának kissé eltorzított, de nem érthetlenné tett felolvasása, amelynek monotonitását egy majdnem zajként érzékelhető free-jazz zenei aláfestés erősíti fel. Ám amikor a végére érünk a 10 perces, nagyon hosszúnak tűnő videó megtekintésének, mégsem egy érzéki és értelmi zaj marad vissza bennünk, hanem kifejezetten a szavak és a mondatok ereje és súlya. Az az érzés, hogy „micsoda tömény és lényegre törő mondatai voltak ennek az embernek!” Egyfajta *szemantikai materialitás* érzete tehát, amelyet nem gyengít, hanem éppen erősít bennünk, hogy az érzéki materialitás közegében találkozunk vele.

Ha a mondatok szintjéről, a szavak szintjére lépünk, ugyanezt figyelhetjük meg, annyi különbséggel, hogy esetükben természetes módon nem a szemantikai, hanem a szemiotikai dimenzió válik hangsúlyossá.⁸ És mivel ez a dimenzió eleve absztraktabb, vagyis függetlenebb a kontextustól, ezért jobban ki is van szolgáltatva annak, hogy az általa létesített kapcsolat felbomolhat. Ez magyarul annyit jelent, hogy a szavak mindig ki vannak téve annak a veszélynek, hogy elveszítik értelmüket (elég csak monoton módon ismételtetni őket, ahogy gyerekkorunkban tettük), és így már semmilyen mondatba vagy kontextusba nem illeszthetőek bele. Komoróczy Tamás

8 Itt Benveniste megkülönböztetését használom, aki szerint a szavak csupán jelölnek és nem jelentenek, a nyelv a mondatok, pontosabban a megnyilatkozások szintjén kezd el jelenteni. Vö. Émile Benveniste: *Problèmes de linguistique générale*. Gallimard, Párizs, 1966.

Komoróczy Tamás
Feltáró intuíció / az immanencia megragadja a transzcendenciát és meghatározza önmagát, Óbudai Társaskör Galéria, Budapest, 2018 © Fotó: Rosta József



Tamás mindig is feszegette a nyelvnek ezt a szemiotikai határát (ezt láhattuk például a *Bluten Tagl* és az *Ancient: anal tyranny* című munkákban), ahogy teszi itt is például az „allúzió” szó feliratként való használatával (amit ráadásul értelmetlen, pusztán hullámvonalként futtat tovább), vagy Hythlodæus nevének megidézésével MORUS TAMÁS *Utópia* című (1516) művéből,⁹ vagy bizonyos arab szavak használatával, amelyeket az átlag kiállítás látogató még kiolvasni sem képes. De mégsem az értelmetlenség érdekli, hiszen az értelem határa könnyen átléphető, mindenki szabadon beléphet az értelmetlen beszéd területére, hanem maga ez a határ. Ezért kezdi el használni a két lehető legabsztraktabb szót, amelynek ontológiai szempontból egyáltalán még relevanciája lehet: a „lét” és a „semmi” kifejezéseket. És a szavak itt sem posztmodern „szabadon lebegő jelölökké” változnak, hanem materializálódnak, és ezzel nem elveszítik jelentésüket, hanem súlyuk lesz, makacs jelenlétük, szó szerint kőbe vésődnek és abszolúttá válnak (a kerámiák vagy a gipszöntvény révén).

Folytathatnánk az elemzést az anyagiség mint esetlegesség megvalósulási formáival, hogy azután áttérjünk a további fent említett területekre, a gesztus és a test kérdésére, a művészet történetéhez való viszonyra és a szubjektivitás vagy a személyiség problémájára. Mindegyiknél valami hasonló absztrahálási folyamat megy végbe, mint amiről a forma és a jelentés kapcsán beszéltünk (a gesztusnál például azzal, ahogy Komoróczy Tamás el akarja szakítani a gesztust a kifejezéstől, vagyis a pszichikumtól, vagy a testen belül a kézzől más területekre helyezi át – amikor egy-két taposással ad formát az agyagnak –, vagy gépek által teszi közvetítetté). De talán ennek a két területnek az elemzéséből is láthatóvá vált az alapvető törekvés, amely véleményem szerint az utóbbi néhány évben született munkákat meghatározta. Az, hogy valaki úgy akar nem konkrét és nem kontextuális lenni, hogy mégse veszítse el a „tartalom” lehetőségét, hogy ne váljon általánossá vagy formálissá. Azért sem akartam végigmenni a felsorolt területeken, mert nem mindegyiket érzem ugyanolyan mélységben és következetességgel végiggondoltnak és kidolgozottak. Legkevésbé talán a szubjektivitás vagy a személyiség kérdését, amelynek az *Au soi-*

9 Magyarra Szavajátszónak fordították, bár szó szerint inkább üres, értelmetlen beszédet jelent.



Komoróczy Tamás
Feltáró intuíció / az immanencia megragadja a transzcendenciát és meghatározza önmagát, Óbudai Társaskör Galéria, Budapest, 2018 © Fotó: Rosta József

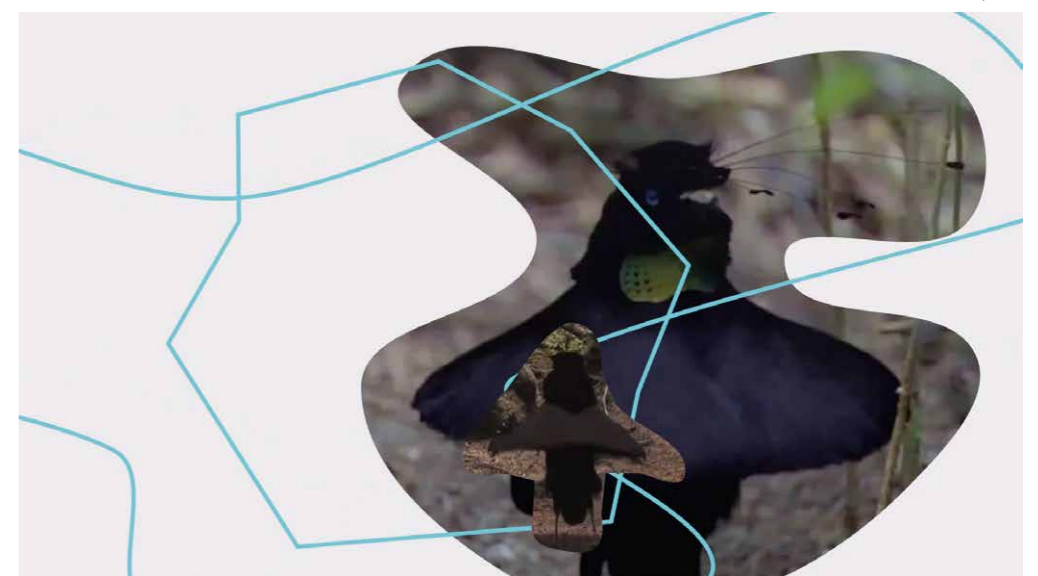
même című kiállítás¹⁰ lett szentelve. És itt nemcsak arról van szó, hogy Sartre műve sokkal több lehetőséget hordozott volna magában a témával kapcsolatban (nem-tételező tudat, öntudat, rosszhiszeműség, önmagunk eredendő választása, szabadság, szorongás, a cselekvés-birtoklás-lét hármassá), hiszen ezek a munkák nem egy filozófiai rendszer illusztrálása céljából születtek. De az *Au soi-même* című művet ettől függetlenül is túl egyszerűnek érzem ahhoz képest, amit a szubjektivitás problémája akár absztrakt szinten is képvisel. Szinte kínálja a leegyszerűsítő allegorikus olvasatot. A formátlan és homályos létből kiszakadó én képeként értelmezhető, amelyik tévelygő, céltalan újtára indul a szabályos külső rendszert átszelve, hogy végül túljusson rajta, és kibontakozhasson önmagából és önmagától. A probléma azért érdekes, mert ezzel a kiállítással Komoróczy Tamás látszólag lezárta a Sartre-ral való foglalkozást. „Adva van:

10 Komoróczy Tamás: *Au soi-même*. Privát stúdió (Szabics Ágnes), Budapest, 2017.

1. Paradicsommadarak 2. 136 bamboo” – olvashatjuk a legújabb kiállítás¹¹ egyik részletén. Egy adottság, egy esetlegesség: adva volt egy kert, amelyben burjánzott a bambusz, meg kellett tőle szabadulni. És adva volt hozzá egy

11 *Feltáró intuíció / az immanencia megragadja a transzcendenciát és meghatározza önmagát*. Komoróczy Tamás képzőművész kiállítása, Óbudai Társaskör Galéria, Budapest, 2018. február 7 – március 11.

Komoróczy Tamás
Divide and Quit, 2018, HD videó, 07:24 perc





Komoróczy Tamás
Feltárási intuíció / az immanencia megragadja a transzcendenciát és meghatározza önmagát, Óbudai Társaskör Galéria, Budapest, 2018 © Fotó: Rosta József

élmény, a paradicsommadarak táncáról szóló természetfilmek élménye. E kettő találkozásából született az újabb kiállítás. Ám messze nem csak ez volt adva. Adva volt a négy megelőző kiállítás is, a Sartre kapcsán rendezettek, amelyek ekkorra már valóban adottsággá váltak, de ettől még Komoróczy Tamásnak ki kellett alakítania valamilyen viszonyt velük szemben, hogy el tudjon szakadni tőlük. *Feltárási intuíció – az immanencia megragadja a transzcendenciát és meghatározza önmagát* – íme a kiállítás címe, amely nagyon sartréosan hangzik, olyannyira, hogy a „feltárási intuíció” kifejezés konkrétan Sartre-tól származik, szerepel is az *Appearance* című videóban. Ha pedig már Sartre korszakában járunk, akkor végképp elkerülhetetlen, hogy eszünkbe ne jusson az, ami művészeti kontextusban mindenkinek eszébe jut az „adva van” kifejezést hallva: DUCHAMP *Étant donnés*-ja, amit a művészettörténetben leggyakrabban Lacan 1964-ben tartott előadásai alapján értelmeznek,¹² pedig a műnek Duchamp már 1946-ban nekikezdett, az ihletet pedig nagy valószínűséggel Sartre *A lét és a semmi*-jének olvasása adta számára. Az új installáció jelenetében fel is fedezhető némi hasonlóság Duchamp művével. A bambuszokból összeállított kerítésszerű építmény itt is magába zár egy nőalakot, és itt is van egy külső tér, ahol a férfi helye van. A kettőjük között létesülő viszony azonban pontosan az ellentéte annak, amit az *Étant donnés*-ban láthatunk. Duchampnál a peepshow-szerű helyzetben a tekintet tárgya a nő, ahogy ezt egyébként interszubjektívitás-elméletében Sartre, sőt SIMONE DE BEAUVOIR is gondolta, Komoróczy Tamás installációjában azonban a nő lesz a rejtőzködő, és a férfiből válik a tekintet tárgya: a férfiak paradicsommadárként tűnnek fel a videóban, amelyik a kerítésen kívül van ugyan, mégis az installáció szerves részét alkotja, és éppen a nő rájuk irányuló tekintete teszi azzá. Ha ezt a jelenséget megpróbáljuk arra a korszakra vonatkoztatni, amelybe Sartre és Duchamp említése révén kerültünk, hamar rájövünk, hogy van itt még valami, ami adva van: Simone de Beauvoir alakja és az a helyzet, amibe Sartre és barátai a második világháborút közvetlenül követő években kerültek *A lét és a semmi* (1943) időszakához képest.

¹² Jacques Lacan: *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Seuil, Párizs, 1973, 65-109.

Ezt a helyzetet, illetve a helyzet megváltozását röviden úgy lehetne jellemezni, hogy a háborúról, amiről azt gondolnánk, hogy egy igazi interszubjektív viszony, utólag épp az ellenkezője derült ki, vagyis hogy az interszubjektívitás hiányzott belőle a leginkább. Az akció-kép, a face-to-face viszony csak szerkezeti szinten volt adott, és ez homogenizálta és elszemélytelenítette mindkét oldalát – a közös ellenség miatt mellékessé vált minden ellentét és konfliktus az innenső oldalon, viszont az ellenség maga szintén nem öltött igazán testet, a háború nem volt igazán akció, vagyis harc Sartre-ék számára, inkább csak egy mindenhol ott lévő, mégis megfoghatatlan képzeletbeli Másik állandó fenyegetése.¹³ A háború után azonban hirtelen minden megváltozott, mindenkin úrrá lett a politikai cselekvés és elköteleződés láza, megindult a személyiséggé válás, vagyis a konkretizálódás folyamata, ami pedig hamar előhozta a nézeteltéréseket és a konfliktusokat. És mit csinált ekkor Simone de Beauvoir, a tekintet tárgya? A háttérbe húzódtott, és figyelni kezdte, mit művel Sartre, Merleau-Ponty, Camus, Malraux és más értelmiségiek, hogyan mutogatják magukat, ugrálnak egymás elé, és csinálnak magukból időnként bohócot. Azután 1954-ban előállt egy vaskos regénnyel, a *Mandarinok* cíművel, amelyben mindezt megírta, és akkora sikert aratott vele, hogy rögtön Goncourt-díjat kapott érte.¹⁴ A kiállítás egészéről szinte első pillantásra lerí, hogy a szubjektívitás és az interszubjektívitás a legfontosabb problémája. És ez a probléma is ugyanolyan absztrakt szinten kerül megragadásra, ahogy az előző kiállítások problémái. Leginkább a mélység és a felszín, a kívül és a belül viszonyában. Merthogy nem jön létre a találkozás, a másik igazi megjelenése, amiben annak esetlegességével, pusztán adottság voltával, vagyis igazi másságával szembesülhetne a szubjektum. Még azon a módon sem, ahogyan Sartre híres kulcslyuknál leselkedős példájában, amelyben a másik megjelenése a *szégyenérzet* élményében konkretizálódik. A kiállításon bemutatott videóban

¹³ Sartre meteorológiai században szolgált a harcok idején, egyébként Raymond Aron közbenjárására, amikor pedig fogságba esett, egy idő után egyszerűen eljött onnan, „mert mindig nyitva volt a kapu” – ahogy Beauvoir egy helyen beszámol róla.

¹⁴ Magyar fordításban: Simone de Beauvoir: *Mandarinok*. Illyés Gyula és Wessely László fordítása. Magvető, Budapest, 1966.

van ugyan valami elemi szintű vidámság és játékoság, amely – szintén a korszaknál maradványként – Matisse életöröme és játékoságára emlékezteti a nézőt, az installáció egészét azonban sokkal inkább egyfajta beletörődő szomorúság hatja át. Nem két mélység találkozik ugyanis, hanem egy felszín és egy mélység, és a felszín hiába színes és vidám, mint Matisse papírkivágásai, mégis csupán mimikriként képes létezni, és pontosan ezért a mélység sem tud megmutatkozni – az egyikből konkrét semmi válik, a másikból absztrakt semmi. Az egyik éppúgy be van zárva a maga felszínébe és külsőjébe (ezért tud uralkodni rajta a forma, amely önálló életet kezd élni a videóban, leválik a madarakról, sőt néha teljesen átveszi a helyüket a táncban), ahogy a másik a maga anyagába és üres mélységébe.

De lehet, hogy nem is itt kell igazán keresni a szubjektívítást a kiállítás egészén belül. Még valami van ugyanis adva, amiről eddig nem tettem említést: maga a bambuszokból összeállított rács szerkezet. Sok minden történt már ezzel a szerkezettel Komoróczy Tamás korábbi műveiben, megmozdult, meggyűrődött, szétszakadt, itt azonban valami radikálisan más dolog történik vele: anyagi formában áll elénk, megtestesül. Ez a megtestesülés pedig nemcsak belehelyezi a térbe, amellyel átláthatóvá válik, vagyis megjelenik legnagyobb riválisa, a mélység,¹⁵ hanem kiszolgáltatja a szabálytalanságnak, az anyagi véletleneknek és hibáknak, a szét- és lehetőségének stb. És nem utolsósorban lehetőségeket teremt arra, hogy rá lehessen akaszkodni, hogy el lehessen rejtőzni benne, hogy esetlegességeket, egyediségeket lehessen belecsempészni. Valóban itt találhatóak a kiállításon a szubjektívitás igazi nyomai, jelei, maradványai. Ezek is ugyanolyan absztraktak, mint a nagy keretstruktúra, a paradicsommadarak és a menyasszony szembenállása, és ugyanúgy nem utalnak semmilyen konkrét szubjektumra, mégis közvetlenebbül tudnak utalni magára a szubjektívításra. És éppen azért, mert még absztrakt szinten sincsenek szituációban, még valamiféle szerepben sincsenek, mint a menyasszony és az udvarló. Az installáció-

¹⁵ Itt is adódna egy hivatkozás a korszakból és Sartre környezetéből, Maurice Merleau-Ponty filozófiájára, akinek talán legfontosabb alaptétele az, hogy a mélység *minőségileg* különböző dimenzió a felszínhez képest, vagyis nem fordítható belé, ahogy a modernizmus matematizált tér-fogalmán keresztül, amelyre például a perspektivikus ábrázolás épült, azt elgondolni próbálták.

ban egy idő után éppen azt kezdjük el élvezni, hogy otthagyjuk a videót és a menyasszonyt, és elkezdjük egyenként felfedezni, sőt egyáltalán észrevenni, azokat az apró tárgyakat, amelyek a rácsra akasztva lógnak: egy kerámiát, amelyik *valakinek* a lábnyomát hordozza magán, egy másikat, amelyiken *valamilyen* tárgynak a lenyomata van, egy harmadikat, amin talán egy állaté, egy negyediket, amin egy sosem látott formával találkozunk, vagy egy paradicsommadár papírsziluettjét, amelyet mintha csak ottfelejtett volna valaki a rácsra akasztva, vagy egy rossz helyesírással felírt szöveget, vagy szappanmaradékokat, amiket ki tudja miért gyűjtöttek össze, vagy épp egy tiki-taki játékot, amelyik szintén biztosan *valakié* volt, és amelyekben talán ugyanannyi filozófia rejtőzik, mint a kiállítás keretstruktúrájában, csak lehet, hogy annak pontosan az ellenkezőjéről szól.



Komoróczy Tamás
Feltárási intuíció / az immanencia megragadja a transzcendenciát és meghatározza önmagát, Óbudai Társaskör Galéria, Budapest, 2018 © Fotók: Eln Ferenc



SZUBJEKTÍV TUDOMÁNY

Interjú a *Repülő kajak** című kiállítás kurátorával, Lázár Eszterrel és Nagy Edinával

Mucsi Emese: *Hogyan indult a Repülő kajak-sztori? Mi volt a kiindulópont? Hogy alakult ki a végleges kiállítási koncepció?*

Lázár Eszter: 2015-re kell visszaugrani, az első *OFF Biennálé*ig, ahol már együtt dolgoztunk Edinával. Az volt az első közös projektünk, egy tematikus programsorozat, aminek a címe *Amikor a művész(et) beszél* volt. Olyan különböző műfajú műveket válogattunk össze, amelyekben a művész „beszél”. Volt köztük opera NÉMETH HAJNALTÓL, egy rádiómunka KISSPÁL SZABOLCSTÓL, egy performansz-előadás az osztrák EDUARD FREUDMANNTÓL, egy webes projekt SZACSVAY PÁLTÓL és egy performansz, amin a TEHNICA SCHWEIZ és KATARINA ŠEVIĆ közösen dolgoztak. Együtt éltünk a produkcióval, nagyon szerettük, azonban azt be kellett lát-

nunk, hogy a közönség fejében nehezen, vagy éppen sehogy sem állt össze az, hogy ezek az események mind egyetlen projekt részét képezték. Ezért a tanulságokból kiindulva a következő, 2017-es *OFF*-ra már inkább egy kiállítást szerettünk volna csinálni.

Nagy Edina: A kiállításforma mellett szólt az is, hogy az egyes munkák érzéki karakterét is hangsúlyozni akartuk. Megfoghatóbbá szerettük volna tenni, mint a korábbi egy-estés eseményekből felépülő projektet, ahol, ha valaki lemaradt, már nem látott semmit sem az adott műből. Eszterrel együtt láttuk a 2012-es *documenta*¹ és a 2015-ös *Isztam-*

*buli Biennálé*² is, mindkettőnek CAROLYN CHRISTOV-BAKARGIEV volt a kurátora, és nekünk mindegyik nagyon tetszett. Nyilván voltak kevésbé szerethető részek is, de az, hogy Bakargiev mennyire elkötelezetten csinálja a kiállításait, a koncepcióba következetesen belekomponálva az egyes projektek érzéki dimenzióit, hogy mennyire ügyel a lehetséges konstellációkra, lehetőséget adva egyszerre mind a szokatlan képzettársításokra is – az mindkettőnknek nagyon fontos és inspiratív volt a *Repülő kajak* előkészítésekor. Emellett ezen az *Isztambuli Biennálén* láttuk a RICHARD IBGHY – MARILOU LEMMENS páros³ *Próféták* című munkáját, ami egyfelől azt eredményezte, hogy meghívtuk őket a *Repülő kajak*ra is, másfelől pedig, jellegét tekintve maga a munka jelentette számunkra a kiindulópontot a továbbiakban. Ez a rengeteg kis finom, látványos, szép makett, kb. százhusz mini szobrocska, egy hatalmas installációba állt össze. Szerettünk volna ezeket a műveket bemutatni, de aztán kiderült, hogy a szállítás nagyon költséges.

LE: A '12-es *documenta* és az *Isztambuli Biennálé* kuratori koncepcióján leginkább a kritikai hangvétel hiányát kérték számon, pedig nagyon is ott volt. Az izgatott minket is, hogy hogyan lehet úgy kritikus véleményt megfogalmazni, hogy az érzéki élmény ne maradjon el a kiállítótérben. A '12-es *documentán* a „Brain”, a központi tér a Fridericianumban egy olyan asszociatív kuratori játék volt, ahol, például SZENTJÓBY TAMÁS *Csehszlovák rádió 1968* című munkája összefüggésbe kerülhetett a Hitler fürdőszobájában mosakodó LEE MILLER képével,⁴ és ezek a merész, nem egyértelmű képzettársítások inspiráltak bennünket is.

NE: Számunkra leginkább az fontos Bakargiev kuratori praxisában, hogy interdiszciplinárisan gondolkodik. Különböző tudományterületek, a pszichológia, a filozófia, a botanika stb. eredményeit keresztezi, bizonyos szempontból felületesen, mégis annyira izgalmasan, hogy az továbbgondolásra ösztönöz mindenkit.

ME: *Szerintem az a jó Bakargiev asszociációs meneteket megengedő kiállításában, hogy nem didaktikusak. A tudomány és művészet, vagy az ökológia és művészet témához – amivel foglalkoztok a Repülő kajak esetében is – külö-*



Richard Ibgby – Marilou Lemmens
The Prophets, 2013–2015, installáció: fa, átlátszó fólia, fonal, drót, különböző méretek, Isztambuli Biennálé, 2015 | A művészek jóvoltából.



nösen nehéz úgy hozzászólni, hogy érzéki maradjon a mű, a kiállítás és ne valamiféle nevelő szándékú projekt váljon belőle végül.

NE: Igen, azzal, hogy bevállaltuk helyszínnek a csillagvizsgálót, illetve olyan műveket is, amik a csillagászat témakörét érintik, azt is vállaltuk, hogy nem ezt a felvilágosító jelleget tűztük ki célul, hanem sokkal inkább az alternatív gondolkodási útvonalakat hangsúlyozzuk és keressük. Kérdés volt például, hogy miként értik ezeket a műveket azok, akik sokkal többet tudnak az adott témáról, mert azon a tudományterületen dolgoznak. Vagy, hogy a különböző tudományterületekre jellemző elszigeteltség áthidalható-e?

ME: *Akkor a legelső munka az Isztambuli Biennálén látott Próféták volt a Richard Ibgby – Marilou Lemmens párostól, de a kiállításban végül ez nem szerepelt. Ettől a kiindulóponttól hogyan jutottatok el a legtöbb munka központi témájáig, az antropocénig?*

* *Repülő kajak*. MTA Konkoly Thege Miklós Csillagászati Intézet, Budapest, 2017. szeptember 30 – október 21. | Kurátorok: LAZÁR ESZTER & NAGY EDINA. Kiállító művészek: ALBERT, ÁDÁM; CSÉFALVAY ANDRÁS; GOSZTOLA KITTÍ & PÁLINKÁS BENCE & HEGEDŰS FANNI; IBGHY, RICHARD & LEMMENS, MARILOU; LINKE, ARMIN; SZÖRÉNYI BEATRIX. Ld. <https://offbiennale.hu/program/flying-kajak>; <http://cargocollective.com/repulokajak>; <http://balkon.art/home/online-2017/off-biennale-budapest-repulo-kajak/>

¹ <http://d13.documenta.de/> – https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_13#

² <http://14b.iksv.org/> – <http://14b.iksv.org/participants.asp?id=34>

³ <http://www.ibghylemmens.com/>

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=fikB5NrcfFo>



Gosztola Kitti – Pálincás Bence György – Hegedűs Fanni
Világfalu hangszerek | Együttműködésen alapuló projekt | videó, kézzel készített hangszerek (akác, bálványfa, japán keserűfű), változó méretek © Fotó: Eln Ferenc

NE: Amikor a két említett Bakargiev-projekt zajlott, akkor a társadalmi elköteleződés bizonyos megjelenési formái a művészetben még kikerülhetetlen témának számítottak. Mi azon gondolkodtunk, hogy a felelősségvállalás, a kollektív felelősség kérdése másként, az ilyen típusú szociálisan érzékeny művészeti gyakorlatokon kívül is felmerülhet-e. A kérdést kicsit absztraktabban közelítettük meg, és arra fókuszáltunk, hogy a környezetünkkel szembeni felelősség, vagy a mindennapi életünket meghatározó, a média által közvetített információ feldolgozásának felelőssége hogyan jelenhet meg a művészeti közegben. Az olyan tudományos eredmények, mint például az Északi-sark olvadásának mértéke, hozzánk mindig csak valamilyen mediális közvetítéssel, lebutított tudomány formájában jut el. Arra voltunk kíváncsiak, hogy a képzőművészet hogyan segíthet hozzá minket ahhoz, hogy ezekről a kérdésekről elgondolkojunk.

LE: A *Próféták* kapcsán például azon kezdtünk el agyalni, hogy miként lehet a művészet szemszögéből különböző társadalom- és természettudományi kutatásokat kritikusan értelmezni. Ibghyék gazdasági modelleket próbáltak apró, hand made makettekben felépíteni egy hatalmas installációban. Ebből kiindulva olyan művészeket kerestünk, akik valamilyen módon a tudomány különböző területeivel foglalkoznak, de teljesen önkényesen ragadnak ki egy számukra érdekes szálát az adott összefüggésrendszerből, és azt bontják ki. A kritikusság, a modellalkotás, ezeknek a témáknak a leképezése érdekelt minket. Így jött a képbe Gosztola Kitti, Pálincás Bence és Hegedűs Fanni közös projektje is, ami az invazív fajokkal mint példamesével foglalkozik egy sima adatvizualizációnál jóval összetettebben.

NE: Az antropocén témát említetted, amivel itthon Maya és Reuben Fowkes foglalkozott intenzíven? Mi nem ebbe az irányba akartuk elmenni, bár sejthető volt, hogy lesznek érintkezések. Elsősorban egy általánosabb dologra, erre a fent említett felelősségvállalásra és reflexióra fókuszáltunk.

ME: A helyszínt ezzel összhangban választottátok ki, ahogy már röviden utaltatok is rá. Hogyan találtatok a csillagvizsgálóra?

LE: Olyan helyszíneket kerestünk, ahol valamilyen módon tudományos tevékenység folyik, de az OFF alapelvei miatt meg volt kötve a kezünk,

állami intézményeket nem választhattunk. Felmerült magánlaboratórium, magánkönyvtár, nyelvi labor is akár mint helyszín.
NE: Sok lehetőség közül választottuk végül Konkoly-Thege Miklós (magán)csillagvizsgálóját, ami nem nyilvános, viszont állami, mivel Konkoly-Thege az 1890-es években a magyar államnak ajándékozta. Itt a huszadik században végig kutatómunka folyt, különböző archív fotók, eszközök tanúskodnak erről. Jelenleg a Magyar Tudományos Akadémiához tartozik, és már csak kutatásra szolgál, és bár vannak gyönyörű, régi távcsövek, mérés itt nem történik.⁶ Írtam nekik, és megegyeztünk az igazgatóval, Kiss László csillagászzal, bár ő nem nagyon tudta, hogy mire vállalkozik, mert számára a képzőművészet a klasszikus műfajokat jelentette: festészetet, szobrászatot. Kiemelt célja volt, hogy megnyissa az intézményt a szélesebb közönségnek – egy látogatóközpont munkálatai is elkezdődtek – és azt gondolta, hogy ez a kiállítás is egyfajta nyitás lehet.

LE: Beköltöztünk a főépületbe, a könyvtárszobától a vetítőteremig szervesen beépültünk az életükbe. A kiállítás egyik fénypontja a csillagászoknak tartott tárlatvezetés volt. Meglepően nyitottak és érdeklődők voltak.

ME: *Hogyan állt össze a végleges művésznévsor a munkákkal?*

LE: A már említett *Próféták*, volt tehát az egyik kiindulópont, ahol a kis kézzel készített, DIY-jellegű, törekeny pálcákból, plexilapokból, vegyes anyagokból összeállított makettek, különböző diagramok és grafikonok formáit képezték le. Olyan vizuális mutatókét, amik különböző statisztikák eredményeit mutatták absztrakt formában. Főként gazdasági eredményekkel foglalkoztak, azon belül is a válsággal – a tőzsdemutató bedőlését is vizualizálták például –, összességében tehát olyan eredményekkel, amikkel kapcsolatban hozzá vagyunk szokva ahhoz, hogy infógrafikákon keresztül értesülünk róluk. Ezeknek a pontossága van a *Próféták*ban kikezdve: Ibghyék a megkérdőjelezhetetlennek tűnő, egzakt adatokat szubjektíven értelmezték, és ezzel a kritikai gyakorlattal rávilágítottak arra is, hogy a politikai ideológiák miként tudják – eltérő céljaiknak megfelelően – értelmezni a rendelkezésre álló adatokat.

NE: A *Próféták*ról sajnos le kellett mondanunk, de felajánlották, hogy készítenek egy új munkát Budapesten. Ők mostanában a kiállításon

6 <http://www.konkoly.hu/>

is látott, labirintusszerű építészeti formákkal, makettekkel kísérleteznek. Korábban csak papírból csinálták ezeket, nekünk is ilyen terveket küldtek, de már akkor is szerettek volna valamilyen masszívabb hordozóval kísérletezni. Végül együtt jutottunk el az agyaghoz, amelyből mindenféle típusúakat próbáltunk beszerezni Magyarországon – sikertelenül: így maradtunk ennél a nem kiégetett agyagnál. Ők már tudták, hogy mit szeretnének belőle megcsinálni, mi pedig szereztünk nekik egy keramikust. Az *Egy éber nyúl tisztított levegőt lélegzik be* (2017) három makettje tehát itt készült, és azóta már meg is semmisültek a csillagvizsgáló kertjében.

LE: Nálunk már nem gazdasági folyamatokat, hanem az állatok kognitív képességeit tesztelő kísérleteket modelleztek le az említett technikával, a makettezéssel. Így kapcsolódott ez a munka is a természettudományhoz. Emellett még egy videóinstallációjuk is szerepelt: a *Láthatatlan óceán* (2017) a kis kupolában, ami szintén a természethez, mégpedig a négy őselemhez kapcsolódott.

NE: A kiállításon végigvezető útvonal végpontjait is ezek jelölték ki. Ibghyék agyagmakettjeivel kezdtünk a tetőn és a kis kupolában zártunk a kertben, ami végül is elég jól meghatározta az olvasókat. Számunkra például az Ibghy-Lemmens-videóinstalláció és Armin Linke az Alpokról forgatott 2011-es filmje így váltak egymás párdarabjaivá: mindkét mű az ember és a természet összemérhetetlenségéről szól, csak míg Linke a valóságot mutatja be, hogy milyen eszközökkel teszünk kísérletet mégis erre a mérésre, illetve arra, hogy a természetet valamiféleképpen az uralmunk alá hajtsuk, addig az installáció pont arról tanúskodik, hogy ezekkel az erővel szemben egyszerűen tehetetlenek vagyunk.

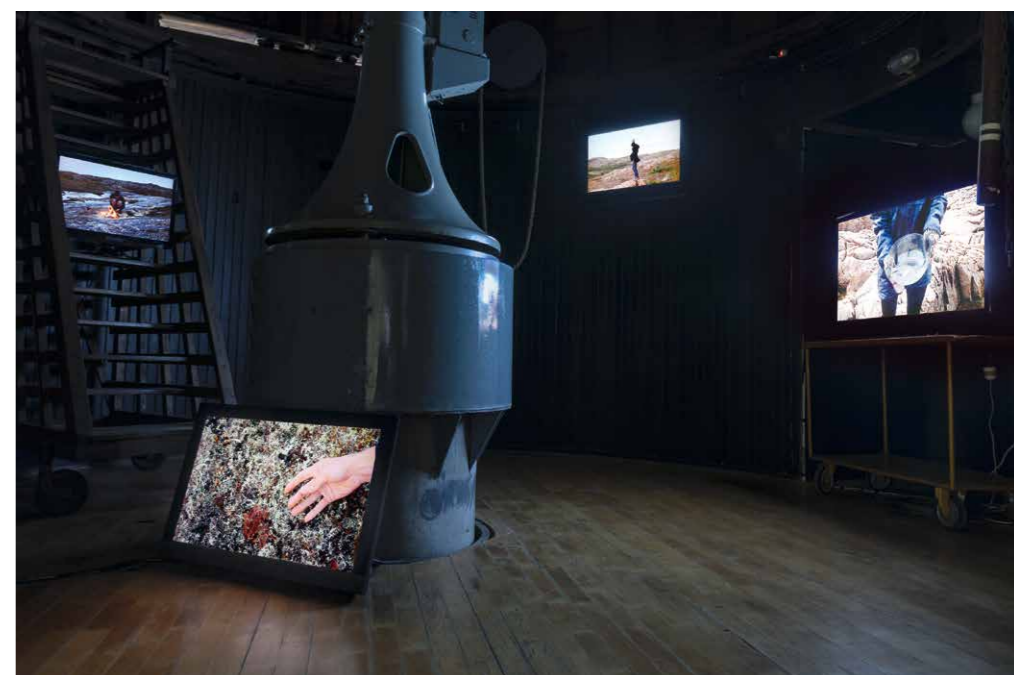
LE: Az utolsó pont, Ibghyék négycsatornás videóinstallációja a négy alapelemet, a földet, a tüzet, a levegőt, és a vizet idézte fel, és azt a küzdelmet, ahogy megpróbálja az ember ezeket befogni: az óceánból kicsapódó vizet felfogni, a szelet elkapni egy nejlonzacskóval. Ezt a munkát egyébként egy rezidencia-programon, az isten háta mögötti Fogo szigeten készítették.

ME: *Hogy kapcsolódtak mindebbe a magyar művészek? Albert Ádám korábbi munkái is művészet és tudomány határán helyezhetők el. Miért éppen ez az installáció került be a Repülő kajakba?*

NE: Őt azért hívtuk meg, mert a munkamódszerét a központi koncepció szempontjából



Richard Ibghy – Marilou Lemmens
Éber nyúl tisztított levegőt lélegzik be, 2017-, egyszerű anyagok (agyag, üveg, papír, spárga)

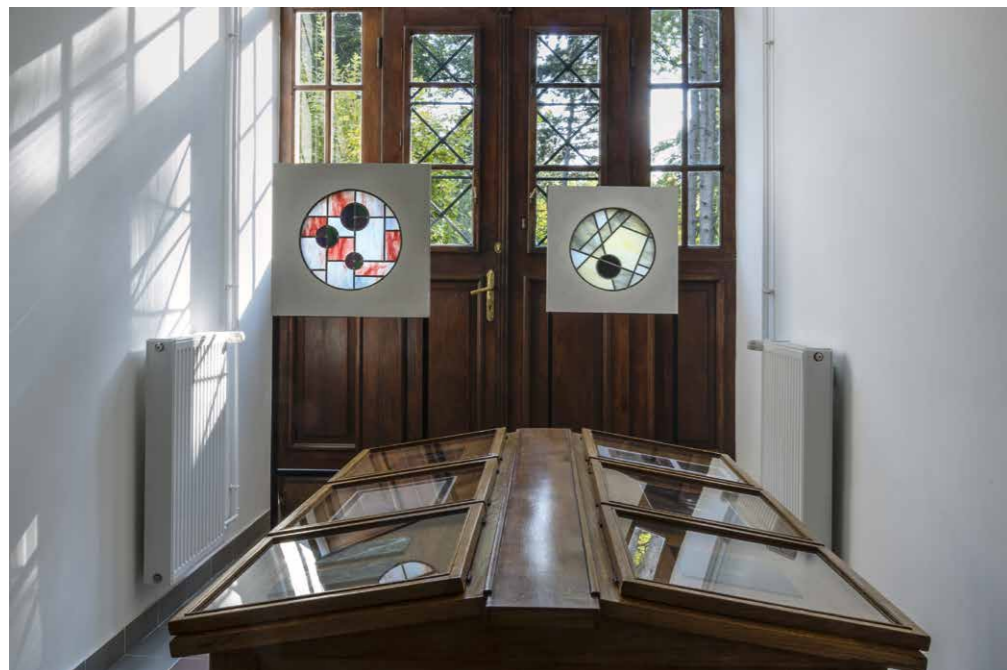


Richard Ibghy – Marilou Lemmens
Láthatatlan óceán, 2017, négycsatornás videóinstalláció © Fotók: Eln Ferenc

érdekesnek találtuk. Tudomány és a művészet területén mozog folyamatosan, a *Mona Lisa Overdrive* című installáció jellege is efelé mutat vizuálisan és eszközhasználatát tekintve is. Van egy elköteleződése a manualitás felé, ebben is a klasszikus alkotásmódot követi. Az, hogy a már meglévő munkák a csillagvizsgáló egy tárgyába, egy hatalmas vitrinbe bele tudtak kerülni, részben a szerencsének köszönhető, de nagyon jól működött. Ádám munkáiban és abban, ahogy ő a körülötte lévő világot vizsgálja, van valami ebből a számomra leginkább a 17–18. századot idéző hangulatból, ezért is szerepelt a leírásban a wunderkammer-asszociáció – a bemutatás módja, az említett tárlók is ezt erősítették. A *Mona Lisa Overdrive* esetében a csillagvizsgáló könyvtárának és archívumának anyagait is beillesztette az installációba. Aki megnézte, nem is tudta eldönteni, hogy melyiket készítette Ádám és melyik archív anyag.

LE: Ezek az archív anyagok a húszas években készült üvegnegatívok voltak. A könyvtár tetőterében egy Debrecenben felszámolt csillagvizsgálóból

5 <http://www.translocal.org/>



Albert Ádám
Mona Lisa Overdrive, 2017, installáció (ólomüveg, gipsz, vegyes technika) © Fotó: Eln Ferenc



Szörényi Beatrix
Egy makett a múltból, 2015, plexi, fém, fólia, fa © Fotó: Eln Ferenc

származó hagyaték is megtalálható, ami még azonban nincs katalogizálva. Ádám kezdettől fogva szemezett ezzel, és egy vitrines megoldásban gondolkodott. Végül az ólomüvegeit ezzel összhangban, a Paksi Képtárban is bemutatott betonöntési technikával installálta.

ME: SZÖRÉNYI BEATRIX Egy makett a múltból című 2015-ös munkája ennél enigmatikusabb alkotás, aminek a jelentését nagyban befolyásolja az adott kontextus: a mellette látható művek, a rávetülő fények.

LE: Az ő installációja egy a tudományhoz, a tudományos vizsgálódáshoz „absztraktabban” viszonyuló gondolkodásmódot, és egyfajta női pozíciót is képvisel a kiállítás egészében. Ezzel arra is reflektáltunk, hogy a tudó-

mányos szakma művelését (a csillagászatot kifejezetten) a mai napig elsősorban a férfiakhoz kötik, bár a nemek aránya már régen nem ezt mutatja itt az intézetben sem.

NE: Trixi úgy került a képbe, hogy a 2015-ös OFF Biennálén láttuk az egyik munkáját (Remainders and Reminders) az Izolátor című kiállításon,⁸ ami kapcsolódott ide. Abban a munkában ő is a tudományos és a művészi kutatás eszközeit, munkamódszereit ötvözve dolgozott.

LE: A mostani munkája egy talált építészeti maketten alapult, ami a nyolcvanas években készült, és egy soha meg nem valósult középület terve. Trixi ehhez különböző távolságra és szögbe állítva sárga plexilapokat helyezett el, amikbe lyukakat fűrt. Nekünk olyan volt – ezen a csillagászok persze röhögtek –, mintha csillagképek lettek volna. Vagy mintha a jelenben egy laborban vizsgálnál egy olyan tárgyat, ami a múlt egy darabja: egy terv, ami akkor, amikor készült, a jövőt mutatta, de végül nem így alakult a világ. Emellett, a számítógépes 3D-tervezés korában, ennek az egész épített makettnek van egyfajta retro karaktere. De a nosztalgia túl ez a munka számunkra a tudományhoz fűződő szubjektív viszonyról szól.

ME: Ez egy szobában volt CSÉFALVAY ANDRÁS⁹ Ki tért vissza a kísérletből, és mi maradt hátra című installációjával, ami részben szintén az idősíkok egymásra helyezéseivel játszik. Mi kötötte még őket össze?

NE: Az említett szubjektív is: Trixi absztraháló gesztusa és Cséfalvay poétikus műve szépen kiegészítették egymást. A filmet 2017 nyarán készítette András New Yorkban egy rezidencia-programon. Tudtuk, hogy nem fog elszakadni a kedvenc témájától, a csillagászatról és a kedvenc főhősétől sem, Galileitől. Egy Galilei-kísérlettel foglalkozott: rekonstruált egy tudományos eszközt, amivel a hang, a sebesség és a dőlésszög arányát vizsgálta.

LE: A filmben szereplő és a kiállításon is látható makett a szabadesés kísérlet érzékletes magyarázóeszköze. A csengőket egymástól különböző távolságra helyezte el – Galilei nyomán – András, hogyha a kis lejtőn elindítunk egy fémgolyót, akkor bár a golyó gyorsul, a csengők a megfelelően belőtt távolságok miatt azonos időközönként

⁸ IZOLÁTOR. Postapalota, Budapest, 2015. április 4 – május 15. Ld.: <http://beatrixszorenyi.blogspot.hu/2015/>; <https://www.facebook.com/events/159750090492730/>

⁹ <http://www.andrascsefalvay.com/>



Cséfalvay András
Ki tért vissza a kísérletből, és mi maradt hátra, 2017, kísérlet replika, videó- és hanginstalláció szöveges kommentárral © Fotók: Eln Ferenc



csendülnek fel. A makettben újra megjelenik a hand made-jelleg, ami a pontosnak hitt mérések kritikájáért is felfogató, és azt is érzékelteti, hogy aki végzi a kísérleteket, már a jelenlétével is befolyásolja az eredményeket. Ez visszaköszön az állatkísérletes maketteknel is: azokban kísérletekben, amelyekben az ember résztvevő, nem lehet kiiktatni a szubjektumot, ez pedig már a tudományosság, az objektivitás, a mérhetőség megkérdőjelezését is jelenti.

ME: A legtöbb mű ezt a tudományos szkepticizmust jeleníti meg. Egy nem antropocentrikus világnézet közvetít, amelyben a megismerés csak illúzió. Ezt szeretnétek volna hangsúlyozni?

LE: Mi itt legfőképpen arra gondoltunk, hogy a tudományos vizsgálódás során gyűjtött adatokat, kísérleti eredményeket többféleképpen lehet magyarázni. Nagyon fontos ahogy különbözőképpen interpretálják ezeket a kísérleteket bizonyos ideológiák alátámasztására. Amikor a koncepciót gondolkodtunk, akkor szempont volt az említett szubjektív tényező mellett az is, hogy miként lehet manipulálni a különböző egzaktnak tartott tudományos eredményeket.

ME: GOSZTOLA KITTI, PÁLINKÁS BENCE és HEGEDŰS FANNI közös munkájáról, a Világ-falusi hangszerekről¹⁰ nem mondható el, hogy nagyon érzéki lenne, inkább didaktikus, esetükben azonban a koncepció részét képezi az ismeretterjesztő szándék. Egy oktatási helyzet, egy workshop eredményeit látjuk, a mű másik előzményének tekinthető Magyar akác is egy performansz leltüre,¹¹ ami alapvetően egy egyetemi előadás elemeit keveri színházi és képzőművészeti megoldásokkal. Mi alapján választottátok ezt a munkát?

NE: Ha az érzékiséget minden érzékszervre vonatkoztatjuk, akkor mivel ezeken a workshopokon készült hangszereken lehetett játszani, ezt a projektet is tekinthetjük érzékinek. Érdekes volt, hogy a felvetés, amiből kiindulnak: az inváziós fajok kérdése is egy olyan tudományos tény, amivel mindannyian együtt élünk, tudunk róla. Hogy vannak ezek a kártékony élősködők, nem ide tartoznak, valahonnan jönnek, nagy számban itt vannak és kiszorítják az itt honos életformákat. Ennek ellenére, amikor Bencék elmondták a látogatóknak, hogy az inváziós fajok nagy része milyen gazdasági érdekeket szolgáló betelepítések következtében szaporodott el, akkor rávilágítottak arra, hogy merrefelé kell a „felelősöket” keresni.

¹⁰ <http://cargocollective.com/repulokajak/Gosztola-Palinkas-Hegedus>

¹¹ Ld: Nagy Kristóf – Schuller Gabriella: Agyarakác. Balkon 2017/6., 16–18. | <http://balkon.art/home/print-2017/6-szam/>

Hogy mi káros és mi nem, annak megállapításához is különböző gazdasági érdekek fűződnek. Ez azért volt számunkra fontos, mert konkrét példákön keresztül le lehetett vezetni azt a reflektálatlanságot, aminek az állapotában élünk: bizonyos rendelkezéseket elfogadunk tényként. Volt olyan látogató, aki az inváziós fajok kapcsán egyből a mostani menekült-kérdésre asszociált. Erre az aspektusra azonban maguk a kiállított, részben „idegen” hangszerek és a workshop – ami a kezdetektől migrációs háttérű résztvevők bevonásával működött – reflektált is. De számomra a látvány és a taktilitás szempontjából is érzékinek hatottak a kiállított zenei eszközök, mert egy olyan, számunkra teljesen érdektelen valamit, mint például a bálványfa, szép (és hasznos) tárggyá lényegítették át. Persze ez csak egy kísérlet, nem lesz belőle mozgalom.

ME: A kiállítás címe, Repülő kajak elég rejtélyes, mire utal?

LE: Egy 1982-es CHRIS BURDEN-munkára, amelyről mi csak egy fotót láttunk. A Repülő kajak egy galériatérben elhelyezett kajak volt, ami nem a vízen úszott, hanem a mennyezetre felfüggesztve lebegett, a művész pedig benne ült, mozgatta a lapátokat. A kajak egy filmmel szemközt lebegett, amin egy működő repülőgépet lehetett követni. Azért választottuk ezt mi is címnek, mert szerettük volna azt a művészi kísérletező kedvet hangsúlyozni, ami ebben a munkában annyira szembetűnő. Időnként a lehetetlennel is meg-megpróbálkozó művészek sajátos eszközeikkel végzik ezeket a kísérleteket, amelyekben egyaránt benne van a siker és a kudarc lehetősége is.

„A tudomány az életünkben igen nagy szerepet foglal el.” – véli Katalin és Laci

Repülő kajak

MTA Konkoly Thege Miklós Csillagászati Intézet, Budapest
2017. szeptember 30 - október 21.

Kurátorok: LÁZÁR ESZTER & NAGY EDINA

Mi a tudomány? – teszi fel a tudományfilozófia alapkérdését a Tudósok ZENEKAR,¹ és mint egy osztályteremben a névsort olvasva, záporoznak is a válaszok BADA DADA tolmácsolásában: a tudomány Balázs számára a Biblia, Katinka számára a Tao, a tudomány az elme definíciója, a művészet, a naprendszer, a világűr maga. A tudomány egy fröccs. Sokféle vélekedéssel találkozunk az osztályteremben, van aki káromkodásban tör ki, és van aki számára a tudomány a nagy semmi. Számunkra talán a legérdekesebb a következő pár definíció lehet: a tudomány demokrácia, az, hogy mindenki szabad, a tudomány pontatlan, és ez zavar, a tudomány a társadalom alapja. Ferenc szerint a tudomány intézményesített tanácsstalanság. Az MTA Csillagászati Kutatóintézetében rendezett *Repülő kajak* című kiállítás művészet és tudomány kapcsolódásait vizsgálja kutatáson alapuló képzőművészeti gyakorlatokon keresztül. Fókuszába a világ tudományos megismerésének kérdését és az ember természetéhez való viszonyát állítja. Azonban amilyen szigorúnak és általánosnak tűnik ez a kérdésfelvetés, olyan üdítő humorral közelíti a témát a témái felé. Ahogyan a Tudósoktól is hallhatjuk: a legkomolyabb dolog, mely mégis nevetséges. A kiállításnak CHRIS BURDEN korai részvételi művétől kölcsönzött címe olyan költői felütés, mely mintha egy ernyőként borulna az egymáshoz lazán kapcsolódó művek fölé. A *Repülő kajak* (1982) maga egy játék, és mint ilyen, a fikció illúziójára épül: a látogató részt vesz a játékban, beülhet a levegőben lógó, szárnyakkal kiegészített kajakba, melyet hátulról ventilátorok fújnak, míg szemben a falra a felhők és az ég filmfelvétele vetül.² Furcsa helyzet ez a

¹ https://www.youtube.com/watch?v=AoQo_27OmfA

² <http://framework.latimes.com/2012/09/25/the-flying-kayak-by-chris-burden/>

tudomány kontextusában, mintha folyton csak átalakítanánk az eszközeinket, hogy minél inkább kiláthassunk a felhők mögül, miközben az igazság megtalálására vagy nincsen lehetőségünk, vagy más módszerekkel kell megpróbálnunk kitekinteni a barlangból.

Bizonyos értelemben hasonló játékoság volt az idei *OFF-Biennale* keretmájának³ középpontjában is: alternatívákat keresni egy társadalmi, politikai (és ökológiai) válság közepén, felhívni a figyelmet az egyéni felelősségvállalásra és a közösség szerepére, és főként kreatív módon, a művészet eszközeivel kísérletezni a jövő formálásának lehetőségein: ha nem tudunk átevezni a mocsáron, hát alakítsuk át a kajákat repülőgéppé. A kiállításon szereplő művek közös nevezője az egzakt tudományokra alapozott, antropomorf világszemlélet átalakíthatóságának kérdése. Bár annak a lehetőségére, hogy az ember képes-e kimozdulni saját perspektívájából a művek szerteágazó válaszokat adnak, az egész tárlatot mégis

³ <https://offbiennale.hu/gaudiopolis-2017>



Albert Ádám
Mona Lisa Overdrive, 2017, installáció (ólomüveg, gipsz, vegyes technika), részlet © Fotó: Eln Ferenc

áthatja egyfajta derű. Elsősorban nem azzal a lemondó, reményvesztett szemlélettel találkozunk, amely bizonyos a világ pusztulásában és a hatalmi játszmák között az embert tehetetlennek látja, hanem iróniával és némi optimizmussal hangsúlyozza szemléletváltásunk időszerűségét. Mintha lenne olyan kijárat, ami nem egy másik bolygóra vezet. Kérdés, persze, hogy mire megyünk ezzel a humorral. Mindenesetre talán jól mutatja a kiállítás állásfoglalását az is, hogy tudomány és művészet összefonódására, az ökológiai és a társadalmi válságokra nem az aktivista szerepeket hozza példaként, hanem az akciók helyett a képzőművészeti vizsgálgódás és az esztétikum irányába tesz egy lépést. Túllépni az aktualitásokon, a direkt aktivista attitűdön egy általános és egyetemes fogalmiság felé, azt hiszem, akár biztató is lehet számunkra, mivel azt a képzetet kelti, hogy van olyan alternatívája az embernek, amely nem csak a hanyatlás végpontjáig tart. Ezzel valóban csak annyit akartunk mondani, hogy a kiállítás szép, és a szépség akár megnyugtató is lehet. Nem igazán radikális, nem hatásvadász – az túl olcsó volna. Nem is ez a tétje.

Furcsa helyzetben van a képzőművészet, már akkor is, ha más művészeti ágakkal hasonlítjuk össze, nem hogy abban az esetben, ha az a kérdés, hogy mennyire lehet a művészet kritikai attitűdje és a művészeti kutatás a tudományos alternatívája – Paul Feyerabend szerint lehet, sőt, a művészeti gondolkodásmód kifejezetten serkentőleg hat más tudományokra és viszont. Azonban a képzőművészet mintha nem tudná tartani az iramot más, performatívabb művészeti irányokkal – még akkor sem, ha a kortárs képzőművészet egyre inkább határterületeken mozog és egyre több kifejezésformát olvaszt a saját nyelvébe. Nem képes elérni annyi embert, mint például a színház. Mintha magára zárna az ajtót és csak egy szűk szakmai közeg számára tenné magát elérhetővé, mivel csak számukra válik igazán érthetővé is. Persze hozzátartozik az igazsághoz, hogy ennek oka a romokban heverő intézményrendszerben is keresendő. Ebből a szempontból fontos és érdekes a *Repülő kajak* kiállítás helyszíne, az együttműködés a Csillagászati és Földtani Intézettel,⁴ hiszen a tudományos kutatásokkal kapcsolatban is hasonló cipőben járunk mint a kortárs képzőművészettel: sok esetben érthetetlenek a számunkra, főképp, hogy a tudomány és az állam összefonódása által háttérben mozgó hatalmi és gazdasági mechanizmusok rejtve maradnak. A *Repülő kajak* a tudás- és ismeretterjesztés helyzetére is rá kíván kérdezni a művészet eszközeivel, ahogyan az *OFF-Biennale* célja is az volt, hogy kiszabaduljon a művészet belső, szakmai köreiből és minél szélesebb közönséget szólítson meg. Az egy másik kérdés, hogy mennyire járhat sikerrel ez a nyitás. A *Repülő kajak* kiállítás elsősorban a tudományos világ felé nyitott, pontosabban az

⁴ <http://www.konkoly.hu/>



Gosztola Kitti – Pálincás Bence György – Hegedűs Fanni
Világfalusi hangszerek | Együttműködésen alapuló projekt | videó, kézzel készített hangszerek (akác, bálványfa, japán keserűfű), változó méretek, részlet © Fotó: Eln Ferenc

MTA Csillagászati Intézet nyitott a kortárs képzőművészet felé azzal, hogy befogadott egy csoportos kiállítást. Az ilyen együttműködések természetesen nem példanélküliek. A kutatáson alapuló művészeti gyakorlatokra általánosan igaz, hogy módszereket emel át a társadalom- vagy természettudományok területéről a művészeti praxisba. A különböző tudományterületek közötti párbeszéd és együttműködés pedig fontos ahhoz, hogy árnyaltabb képet kaphassunk a körülöttünk történő vagy az általunk okozott jelenségekről, és a képzőművészet könnyen és szabadon kapcsolhat össze egymástól akár távolos területeket is. Visszatérve a Tudósok kérdésfeltevésére, Viktor úgy vélekedik, hogy „a tudomány a nemzet figyelme: tisztának, igaznak maradni.” GOSZTOLA KITTI, HEGEDŰS FANNI és PÁLINCÁS BENCE GYÖRGY a könyvtárszobában kiállított *Világfalusi hangszerekkel* a spirituális közösségek szellemét idézi meg. A szertartásokhoz, ünnepekhez és egyúttal egy közösség kollektív emlékezetéhez, legáltalánosabban pedig a közösségi létező köthető hangszereket invazív fajtákból készítették el. Korábbi, hasonlóképp részvé-

teli vagy performatív projektjeikben a mára már hungarikumként tisztelt, azonban itthon nem őshonos „magyar akác” metaforáján keresztül a menekültválság, a nacionalizmus és a kulturális különbségek kérdéseivel foglalkoztak. A *Világfalusi hangszerek* esetében viszont sokkal hangsúlyosabbá vált az ökológiai szemlélet és annak politikai, hatalmi kontextusa. Az invazív fajok terjedésének kontrollálásról szóló dokumentumfilmjeik és a hangszerek a globalizációra, a nemzetállamokra és a különböző kultúrák együttélésének lehetőségeire irányítják a figyelmet.

SZÖRÉNYI BEATRIX *Egy makett a múltból* című installációja egy meg nem valósult középület időbeli felfüggesztésének tűnik. A szemétként talált roncsolt makett, amennyiben kutatóközpontként és nem szállodaként tekintünk rá, a tudomány előrelendítésének céljával készült terv, mely azonban megragadt az elképzelés szintjén, elvesztette értelmét és perspektíváját. A térben álló makett mintha már a tervezés fázisában egy magára és az enyészetre maradt épület volna, egy furcsa műrom. A makettet beborító, beszélő-ablakokra emlékeztető sárga plexilapok teljesen összezavarják a viszonyunkat a tárgyhoz. Azt a képzetet keltik, mintha beszélünk kellene hozzá, miközben csak nézzük a nyilvánvalóan válaszképtelen, elképzelt kutatóközpont romos emlékművét.

Első benyomásra kozmikus, azonban már emberen túli perspektívát nyit meg ALBERT ÁDÁM *Mona Lisa Overdrive* című, a wunderkammerek világot leképző szimbolikus tereit idéző üvegezett tárlóban bemutatott installációja. Az intézményhez köthető „tudományos elemekkel” kiegészített archívumában a természet leírhatóságának lehetőségei és a világról alkotott absztrakciók sora lelhető fel. Ez az első benyomás annyiban hangsúlyos, hogy a gömböket ábrázoló felvételekről laikus szemmel nem dönthetjük el biztosan, hogy azok bolygók képei, vagy fából és fémből



Richard Ibghy – Marilou Lemmens
Láthatatlan óceán, 2017, négycsatornás videóinstalláció, részlet

esztergált golyóké. A tökéletes gömb megalkotása a technológia egyszerű szimbóluma, míg a tálcán kínált, így kéznél lévő, használható mértani testek a matematizált világra, a mértékegységrendszerre, a világ leírhatóvá tételére vonatkoznak, ahogyan a miliméterpapír is: egy egységes, univerzális nyelvre. A matematizált világ perspektívája mutatkozik meg CSÉFALVAY ÁNDRÁS meditatív videómunkájában (*Ki tért vissza a kísérletből, és mi maradt hátra*) is, aki Galilei minden testre egységesen ható gravitációs erőt bizonyító szemléltetőeszközét alapulvéve megmutatta a szabadesés demokratikusságát.

„A tudomány a lényeggel foglalkozik, és a kíváncsiságot jelenti. A kíváncsiság pedig az emberi értelem szenvedélye” – világít rá az igazságra Kornél. RICHARD IBGHY és MARILOU LEMMENS obszervatóriumában felállított videóinstallációjának középpontjában is egyfajta szenvedély, vagy ha úgy tetszik kényszer áll arra nézve, ahogyan az ember igyekszik megismerni a világot és általa a végső igazságot. Jelen esetben ez az eszköztelen mérésben, a megfoghatatlan természeti energiák birtokbavételének

folyamatos kísérleteiben mutatkozik meg. A sziklákon a maga reménytelenségében, parodisztikusan igyekvő Ibghy a négy elem – mára a spirituális és ezotéria szűrkezőnájába süllyedt – esszenciáját próbálja megragadni, míg az obszervatórium világűrre irányított teleszkópja az ősi, mitikus kozmológiát az objektív tények kutatásával, bizonyítékaival állítja szembe. Azonban a mitikus és modern, racionális szembeállításon túl a négy elem, a tenger és a világűr jelenléte felidézheti az antik görög orvoslás személyiségtípusokról alkotott képzeteket, így pedig a melankólia kultúrtörténeti jelentőségét is az installációban. Innen nézve pedig a *Láthatatlan óceán* (2017) kitartóan próbálkozó hőse a világ megsemmisülését előre látó, passzív melankolikussal szemben egy izgága, beletörődni nem tudó, karikatúrisztikus alak. A természet, a világ birtokbavétele a megértésnél kezdődik. A melankólia reneszánsz ábrázolásának egyik ikonográfiai alapja a geometria művészetének attribútumai, a körző, a mérőrudd – elég csak Dürer híres metszetének tárgyaira gondolnunk. Azonban a melankólikus az isteni tudás birtokában cselekvésképtelen, nem úgy Ibghy, akinek a méricskéléshez és a birtokbavételhez a saját kezein túl csak egy üvegedény és egy nejlonzacskó áll rendelkezésére, mégis úgy küzd, mint amikor térrőt keresünk a hegyek között. Az általa használt nejlon mintha a *Mitológiákból* lépne elő. Korunk legjellemzőbb anyaga, a szkeuorfizmus adu ásza itt a szelet hivatott befogni, a formáját felvenni, azonban nem sikerül többé válnia, mint egy megdagadt nejlonzatyor. Ibghy kapcsolatkeresése megragadhatatlan, mérhetetlen jelenségekkel, a láthatatlan óceán ugyanúgy lehet az világűr sötét anyaga, mint az emberiség eszméi, tudományosan nem igazolható, vagy meghaladt világmagyarázatai. Ha a láthatatlan óceánt bámulja az ember, kíváncsisága ellenére derűs együgyűségében ismerhet magára.

A MŰVÉSZETOKTATÁS LEHETSÉGES MODELLJEI THIERRY DE DUVE SZÖVEGEI ÉS AZOK UTÓÉLETE

1. rész

(A Bauhaus-modell vége. Elemzés / When Form Has Become Attitude)

THIERRY DE DUVE belga művészettörténész 1997-ben *A Bauhaus-modell vége. Elemzés* címmel tartott előadást a művészetoktatás lehetséges modelljeiről egy braunschweigi konferencián.¹ A szöveg két évvel később magyar fordításban is megjelent a lapnak a hasábjain. A húszéves jubileum apropóján a szöveg leporolására, aktualizálására vállalkozom, és nemcsak azért, hogy az intézményes művészképzés nagy paradigmaváltásait áttekintsem, hanem, annak okán is, hogy érdemei elismerése mellett, a szöveg kritikai recepcióját is megkíséreljem. Mindezekből kiindulva az érdekelt, hogy a de Duve-i analógiák alapján a jelenlegi művészetoktatásban beszélhetünk-e lehetséges „modellekről”, valamint, hogy milyen releváns megközelítések, kortárs művészeti, vagy oktatáspolitikai (gazdasági és kultúrpolitikai) vonatkozások alakították ezt a diskurzust.² Az alábbi szöveg egy tervezett sorozat „felvezetője”. A további részekben térnek ki bővebben – de Duve szöveg kapcsán – a hazai vonatkozásokra, elsősorban olyan művészeti projektek felől bemutatva azokat, amelyek a hazai művészetoktatás egy bizonyos időszakával foglalkoztak, vagy azzal kapcsolatban tematizáltak kérdéseket (például: Kis Varsó: *Rebels, 2006–2017, A negyedik modell?*, 2013).

1 A szöveg a *Nüchternheit und Nahe. Philosophie und Kunstgeschichte an der Kunsthochschule* című konferencián hangzott el, Braunschweig, 1997. Magyarul: Balkon 1999/9. (fordította: Kurucz Andrea), 4–6. Ld. <http://www.c3.hu/scripta/balkon/99/09/oiduve.htm> (utolsó letöltés 2018. január 28.)

2 Ezekre a megközelítésekre csak részben térek ki ebben a cikkben, a tervezett további írások tárgyalják majd részletesebben a fenti aspektusokat.

A Bauhaus-modell vége de Duve egy korábbi, 1993-ban elhangzott előadásának – *When Form Has Become Attitude – And Beyond* – részben ártírt és rövidített változata, ezért én a továbbiakban az eredeti változathoz indoklok ki, és jelzem, amennyiben konkrétan a későbbi verzióra hivatkozom.

A szerző a szövegben arra tesz kísérletet, hogy intézményesített művészetoktatási modelleket állítson fel a 18. századi akadémiai (beaux art) oktatástól kezdődően egészen az 1990-es évekig. Három modellt körvonalaz, amelyekhez különböző fogalmakat társít. Az elsőt, az *akadémiai-modellt*, a tehetség,³ a mesterségbeli tudás és a hű után-

3 Thierry de Duve: *When Form Has Become Attitude – And Beyond*. In: Foster, S. and de Ville, N. (eds.): *The Artist and the Academy: Issues in Fine Art Education and the Wider Cultural Context*, Southampton: John Hansard Gallery, 1994, 19–31. Újrafordítás: Thierry De Duve: *When Form Has Become Attitude – And Beyond*. In: *Theory in Contemporary Art Since 1945*. Ed. by Zoya Kocur and Simon Leung. Blackwell, Malden, MA, 2005, 19–31.

4 *A Bauhaus-modell vége* című szövegben a két első modell karakterjegeiből állít fel ellentétpárokat de Duve: tehetség-kreativitás, mesterség-médiium, utánzás-eredetiség.

zásra való törekvés (talent, skill, imitation) határozza meg: az ókori mesterművek vagy a természet másolása a művészetoktatás meghatározó tárgya és témája, amelynek mindenekelőtt a mesterségbeli tudás (skill) az értékmérője és a tehetség (talentum) a kritériuma. A tehetség velünk született képesség, így tanulás során nem sajátítható el, ezért tehát nem is tanítható – véli de Duve.

A következő, *bauhausi-modell*hez a kreativitás, a médium, és az eredetiség (creativity, medium, invention) fogalmai társíthatók. A kreativitáshoz semmilyen előzetes tudás vagy képesség nem szükséges: a művészet (nem csak technikai értelemben) tanítható, s épp ezért – ahogy a Bauhausban ezt sikerrel be is vezették – a tanulmányok első évében egy művészeti alapokat lefektető általános kurzus bevezetése szükséges.⁵ A Bauhaus nagy aduásza a kreativitás elméleti és gyakorlati iskolája, amelyet azonban nem egyedülként képviselt. Amint azt de Duve is megjegyzi, az alternatív pedagógiai irányzatok – MARIA MONTESSORITÓL, RUDOLF STEINEREN ÁT, JOHN DEWEY-IG – a „kreativitási gyakorlatokban” hitték, ahogy a vizualitás elméletével foglalkozó szakemberek (például ERNST GOMBRICH, vagy RUDOLF ARNHEIM) sem a hagyományokra helyezték a hangsúlyt, hanem az észlelési vizsgálatokból vontak le a vizuális fogalomalkotásra vonatkozó következtetéseket.⁶ A harmadik – az úgynevezett *posztmodern-modellt* – a hozzáállás, a gyakorlat és a dekonstrukció (attitude, practice, deconstruction) mentén határozza meg a szerző.

Míg az első két modell általános karakterjegei kevésbé vitathatóak, azok jelenlétét a kortárs művészetoktatásban, valamint a harmadik modell időszakát, sajátosságait, vagy relevanciáját illetően – érthető módon – nincs egyértelmű konszenzus. Talán nem véletlen, hogy *A Bauhaus-modell vége* mintha éppen erre a harmadikra fordítana a legkevesebb gondot: de Duve szinte teljesen kihagyja a szövegből, s a bauhausi paradigma összeomlásán lamentálva fejezi be tanulmányát. Ez a bizonytalanság egyáltalán nem meglepő, hiszen a szerző egy olyan időszak – az 1990-es évek – jellemzésére vállalkozik, amely nemcsak a művészetoktatás fellegvárainak működése szempontjából fontos, hanem a művészeti intézmények átalakulásának, új típusú kortárs művészeti

5 uo.: 22.

6 de Duve 23.

intézmények megjelenésének (új intézményesség, új muzeológia) is a kezdetét jelzi.⁷ Ezek a törekvések – amelyekre elsősorban németországi, skandináv és angolszász területről ismerünk példákat –, ha nem is feltétlenül szubverzív módokon, de a művészetoktatásban is változásokat generáltak többnyire olyan szereplőknek köszönhetően, akik nem ritkán művészeti egyetemekkel együttműködve különböző, projekt alapon működő, új típusú intézményi modellek mögé álltak (például CHARLES ESCHE: *Protoacademy*;⁸ CLÉMENTINE DELISS: *Future Academy*, Edinburgh College of Art⁹). Ezek a kísérletek nem rengették meg alapjaiban a művészeti felsőoktatást, de nem is az volt a céljuk, hiszen elsősorban művészeti intézményekként határozták meg magukat: a hivatalos (művészet)oktatás és egyúttal a kortárs művészeti intézmények egyfajta kritikájaként alakították ki profiljukat.¹⁰ Az egyetem „szomszédságában” található művészeti galériák nem feltétlenül, vagy nem kizárólag hallgatói munkák, vagy a mesterek bemutatását tűzték ki célul: a kiállítási program és a szemináriumok tematikus összehangolása, kurátori projektek megvalósítása, valamint nemzetközi művészek meghívása – nem egy esetben – az adott kiállítási és művészetoktatási intézmény hosszú távon eredményes, közös munkáját alapozta meg. (A frankfurti Portikus és a Städtelschule között például – 1987 és 1997 között – KASPER KÖNIG vezetésével, vagy lunenburgi *Kunstraum*, illetve a lipcsei akadémiahoz tartozó *D/O/C/K* projekt esetében – mindkettőt BEATRICE VON BISMARCK által alapította.)¹¹

Az 1990-es évek második fele a művészeti gyakorlatban a relációsesztétika időszaka, amelynek legismertebb képviselői még a művészetoktatásra is kínáltak alternatívát, mint például 1998–1999-ben az *École Temporaire*, DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER, PHILIPPE PARRENO, PIERRE HUYGHE kezdeményezésére. Leginkább tehát azoknak az új, kísérletező iskoláknak az „attitűdjében” érzékelhető modell(ek)ről, beszélünk, amelyek nem elsősorban a hivatalos művészképzés átalakítására törekedtek, hanem – akár időszakos jelleggel – új „iskolaformájú” projekteként működtek. De Duve a szöveg megírásának apropójaként említi, hogy a párizsi önkormányzat felkérte őt egy művészeti iskola alapításra, s ehhez kapcsolódó kutatómunkáját összegzi a tanulmány.¹²

Attitűd

De Duve harmadik modelljénél tehát a mesterséget és az akadémiai szak tudást, illetve azt követően a mediális kísérletezéseket és a kreativitást (Bauhaus) felváltotta az *attitűd* a művészeti oktatásban.

7 Az új intézményességről bővebben Claire Doherty: *Új intézményesség és a szituatív kiállítás*. In: Doherty, Claire (2006) *New Institutionalism and the Exhibition as Situation*. *situations.org*. Situations. Web, 5 Nov. 2012. <https://elizabethhardwick.files.wordpress.com/2011/01/newinstitutionalism1.pdf> (utolsó letöltés 2018. január 28.) Magyarul uo.: 2012 (2006) *Új intézményesség és szituatív kiállítás*. In: Kékesi Zoltán, Lázár Eszter, Varga Tünde, Szoboszlai János szerk. *A gyakorlattól a diszkurzusig: Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény*. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, mke.hu. MKE, Web, 2013, 20. <http://www.mke.hu/adat/szovegyujtemeny.pdf> (utolsó letöltés 2018. január 28.)

8 <https://protoacademy.wordpress.com/>

9 <http://www.mke.hu/fiktivakademia/future.php>; <http://www.inf.ed.ac.uk/research/programmes/air/studiolab/studiolabvision.html>

10 Sokszor egyetemi projektként, egyetemi filialékként „jegyzőkönyvezték” ezeket a kezdeményezéseket. Ez az együttműködés mindkét fél portfóliójában jól mutatott: az egyetemek, helyet biztosítva ezeknek a projekteknek, mintha elébe mentek volna a rendszerszintű jogos kritikai megközelítéseknek, miközben mint helyszínek ideálisak voltak a nem feltétlenül kézzel fogható eredményekkel járó kutatások, hosszabb távú produkciós munkák befogadására.

11 Az említett intézményekről bővebben: <http://www.portikus.de/en/about>; <http://kunstraum.leuphana.de/>; <https://www.hgb-leipzig.de/dock/>

12 A projekt soha nem realizálódott: az előkészületek az anyagi források hiányára való hivatkozással, hároméves tervezés után, végül 1994-ben leálltak. De Duve elképzeléseit könyv formában is közreadta: Thierry de Duve: *Faire école (ou la refaire?)*, Les presses du réel, 2008 (az első, 1992-es kiadás bővített és átdolgozott változata).



Tehnica Schweiz
A kék terem, 2017-, projekt dokumentáció © Fotó: Rákosi Péter – Tehnica Schweiz

De mit is kell értenünk ez alatt a de Duve-i értelmezés alapján?

Az írás címe HARALD SZEEMANN a berni Kunsthalle-ban 1969-ben megrendezett ikonikus kiállítását parafrázálja: *A Live in Your Head: When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Processes – Situations)*¹³ olyan alkotói módszerekkel kísérletező művészeket szerepeltett, akik egy adott galéria területén / felületén aktívan dolgoznak, legyen szó akár egy falra fröccsentett gesztusról (Richard Serra), egy kiállítótéri faldarab akkurátusan lemért, és kiemelt darabjáról (Lawrence Weiner), vagy akár egy térberendezésről (Mario Merz), assamblage-ról. A művészek munkamódszerei szoros összefüggésben álltak a kurátor intenciójával, aki nemcsak mint házigazda, hanem mint együttműködő (kreatív) partner jelenik meg a kiállítás krónikájában. A hangsúly nem a kész műtárgyra, hanem létrejöttének folyamatára helyeződik, olyan helyzetekre (szituációkra), amelyek a kiállítótérrel, a kurátorral, a közönséggel egyaránt kommunikálnak, ugyanakkor megkérdőjelezzik a műtárgy fizikai határok közé szorított kereteit, kitágítva ezzel a művészetfogalom határait is.

Amennyiben a művészetoktatás történetéből konkrét példákkal illusztráljuk a fent vázolt modellt, akkor szükséges felidézni egy másik „gesztust”, amelyre az 1994-ben megjelent szövegben de Duve is kitér (*A Bauhaus modell vége szövegből ez szintén kimaradt*), és amelyben nem egy Kunsthalle, hanem egy főiskolai könyvtár a kritikai hozzáállás gyakorlóterepe. A Saint Martin School of Art egykori rész munkaidős tanára, az ARTISTS'

¹³ *A Live in Your Head: When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Processes – Situations)*, Kunsthalle, Bern, 1969. március 22 – április 27. Ld. még: <http://www.contemporaryartdaily.com/2013/09/when-attitudes-become-form-at-kunsthalle-bern-1969/>; <https://www.flashartonline.com/article/live-in-your-head>

PLACEMENT GROUP tagja, JOHN LATHAM 1966-ban, a formalista művészet teoretikus pápájának, Clement Greenbergnek 1961-ban kiadott *Art and Culture* című, az intézmény könyvtárából kikölcsönzött könyvét „dolgozta fel” a diákjaival: lapjait kitepték, megrágták, majd a nyálas galacsinokat viszszakopték egy kémcsőbe, ami aztán erjedésnek indult. Amikor ebben a formában került vissza a „könyv” a könyvtárba, nagy felháborodást keltett az ügy, és Lathamot ki is rúgták. Pár évnek kellett csak eltelnie, és mindez már egy legitim művészeti gesztusként vált a művészettörténet részévé: az akció említése ma már nem hiányozhat egy valamirevaló 20. századi művészettörténeti összefoglalókból sem. Nemcsak azért, mert a szétrágott „könyv-mű” bekerült a MoMA gyűjteményébe,¹⁴ hanem mert az event-ek, happeningek, performanszok a legtöbb művészeti iskolában felkerültek a diplomamunka-kompatibilis műfajok listájára. Pár évvel később, 1969-ben, az ART &

¹⁴ *Still and Chew: Art and Culture 1966-1967*, ld. <https://www.moma.org/collection/works/81529>

LANGUAGE elindítja *Elméleti kurzusát* (*Art in Theory Course*) a Coventry School of Artban, ami azért okoz zavart az intézményben, mert a csoport, szándéka szerint, a műtermi munka keretein belül képzelte el a kurzust, és a Művészettörténet Tanszék óráival párhuzamosan futó elméleti órák nem egy kronológiai, életrajzi, műfaji felkészítést nyújtottak, hanem a művészhallgatókat elméleti megalapozottságú szövegek „készítésére”, s ilyen típusú művek létrehozására ösztönözték.¹⁵ A kritikai attitűd – LOUIS ALTHUSSERT idézve, akire de Duve többször utal a szövegben – szükségszerű velejárója a politikai elköteleződés, azonban de Duve szerint a művészet-oktatásban fennáll annak a veszélye, hogy mindez pusztán üres pózzá válik. A harmadik modellben az attitűd mellett a *gyakorlat* (practice) is kiemelt szerepet kap, ami nem technikai értelemben vett manuális gyakorlatot jelöl. A praxis használatát de Duve szintén Althusser marxista filozófiájára való hivatkozással teszi, aki többek között a *What is practice?* című szövegében¹⁶ árnyalja a kifejezés jelentését és kontextusait. A gyakorlat egy olyan társadalmi folyamat része, amelyben a szereplő a való világgal aktív kapcsolatban áll és a társadalmi hasznosság eredményeit hozza létre. Ennek a gyakorlatnak az alkalmazása során a művészek a médium specifikusságot többé már nem tekintik követendő példának, de helyette nem találnak más kapaszkodót sem, hiszen a mesterségbeli tudás többé már szintén nem kritérium a művészetoktatásban – összegzi az oktatással kapcsolatos kétségeit de Duve.

Amennyiben tehát művészeti attitűdről – s egyben az althusseri-olvasat értelmében egy kritikai olvasatról – beszélünk, akkor annak gyökerei a művészeti (és művészetoktatási) területen az 1960-as évekig nyúlnak vissza. A kritikai hozzáállás irányai azonban sokféle lehetnek, attól függően, hogy mivel szemben fogalmazzák meg azt. Míg Szeemann esetében egy gesztusokban és művészei

¹⁵ A kurzus ötlete egyfajta reakció is volt az 1960-as években bevezetett, úgynevezett *Coldstream Jelentésre*, ami a művészeti iskolák diplomához kötött tanulmányait alakította át, valójában a gyakorlati és az elméleti órák arányának megváltoztatásával, az utóbbinak a javára. Ez a váltás a „piacképesebb” művészek elhelyezkedési lehetőségeit szeretne volna kiszélesíteni, például az alsóbb szintű művészet (és művészettörténet oktatást) is beleértve, vagyis a művészek és a művésztanárok képzésének összehangolása volt a cél.

¹⁶ <https://bolshevikpunk.files.wordpress.com/2014/04/althusser-what-is-practice-libre.pdf> (utolsó letöltés 2018. január 28.)

magatartásokban megnyilvánuló, a művészet kifejezőmódjára irányuló attitűd az elsődleges, a Hornsey példánál – amelyről később lesz szó – már az althusseri elkötelezett gyakorlat az irányadó. A „műteremben rekedő” festészet és szobrászat kritikájaként jelennek meg, és terjednek el az új médiumok (különösen azok performatív, diszkurzív formái), és ezzel egy időben az 1960-as években a művészeti egyetemekre is elérnek a különböző politikai, társadalmi mozgalmak, amelyek több-kevesebb sikerrel tudtak megtapadni az intézményi oktatás szemléletmódjában.

A modell újabb pillére, a *dekonstrukció* pedig, olyan „módszertant” jelöl, amelyet ha anélkül alkalmaz egy oktató, hogy megtaníttatná a fiatalokkal, hogy valójában mit és miért kell dekonstruálni, s közben még az invenciót és az utánzást is elveti, akkor valójában nem sok minden marad – figyelmeztet de Duve kapaszkodót keresve egy életszerű, ugyanakkor oktatási szituációra adaptálható és értelmezhető metódushoz.

Innen már csak egy ugrás (és pár évtized) választ el bennünket attól, hogy a kritikai művészeti gyakorlat számára alkalmasabb egyetemi terepnek bizonyuljon – de Duve szerint – a kommunikáció szak, mivel az adott tárgy (téma, intézmény, személy) kritikai megközelítését tartja az egyik legfontosabb szerepének, és ezért e tekintetben számos közös vonást mutatnak. A szerző szerint a kortárs művészet kritikai attitűdjének gyakorlása (illetve az arra való felkészítés), inkább a bölcsész oktatás sajátja, amely kritikai potenciálra és politikai tudatosságra készíti fel a hallgatót.

Amennyiben a harmadik modell megjelenését a posztmodern időszak kialakulásának idejére, az 1970-es évek végére tesszük, amikor a kreativitásba vetett hitt és a médiummal való kísérletezés izgalma is kifulladt, akkor az attitűdöt és a hozzá kapcsolódó gyakorlatot nemcsak egyfajta interdiszciplináris gondolkodásként, hanem a kritikai elméletek művészetoktatásba való beintegrálásaként is értelmezhetjük (például az Art & Language csoport tevékenysége esetében). A kritika egyaránt irányul a (formalista) művészetre és az előtte fejet hajtó intézményekre, s – ahogy azt Latham akciójában láttuk – a művészeti intézmények feladatának és társadalmi felelősségvállalásának tudatosítására, amit aztán, Lathamnál maradván, az Artists' Placement Group a művészeti gyakorlatában is megvalósított (és persze lehetne folytatni a sort olyan pedagógus-művész példakkal mint JOSEPH BEUYS, OSCAR HANSEN stb.).

A kutatói attitűd

Ez a művészeti gyakorlat tehát nem (elsősorban) technikai tudást, vagy akár interdiszciplináris művek létrehozási folyamatát jelöli, hanem sokkal inkább a társadalmi közegre és kérdésekre fogékony gyakorlat-orientált (practice-based) szükségletet.¹⁷ Az 1970-es évek a társadalmilag elkötelezett művészet, illetve a művészeti intézmények felelősségével és politikai szerepvállalásával foglalkozó intézménykritikai művészet időszak, amely a művészetoktatásban érzékelhető változásokkal is összefügg. Ez leginkább 1968 hatásaként könyvelhető el, amely a művészeti egyetemeket sem hagyta érintetlenül, és amely annak ellenére, hogy szakpolitikai vagy az adott intézményhez kapcsolódó problémákból indult ki (a művészhallgatók szociális juttatása, a hallgatói önkormányzat autonómiája, tanterv és tanítási kompetenciák stb.), nyilvánvaló, hogy az intézményi kereteken túlmutató általános társadalmi problémákra kérdezett rá (Hornsey School of Art, Brighton College of Art).¹⁸ Éppen a Hornsey School of Art 1968-as eseményeinek a művészetoktatásra és a művészeti gyakorlatra tett

¹⁷ de Duve 29.

¹⁸ A kortárs művészetoktatás és a Hornsey események összefüggéseit, valamint az 1968-as hallgatói demonstráció hátteréről Székely Katalin is említést tesz bevezetőjében, in: *Little Warsaw: rebels*, ed: Little Warsaw and Katalin Székely, tranzit.hu, Kassák Foundation, 2017, 4-13.

hatását említő írásában idézi, a jóval később tematizált művészeti kutatás (artistic research) kifejezést Tom Holert.¹⁹ A *művészeti kutatás* mibenlétének, módszereinek és „tudományos kritériumainak” meghatározásáról szóló diskurzus a mai napig újabb és újabb aspektusokkal bővül (a hazai művészeti felsőoktatásban legelőször talán az *Art / Research* konferencia tematizálta ezt a kérdéskört 2005-ben²⁰), és bár jelen írás nem szándékozik ezeket a művészeti kutatással kapcsolatos értelmezéseket összefoglalni, Hornseyhoz kapcsolódóan egy rövid kitérőt mégis tennék. Ahogy Holert is utal az 1968-as, hat hétig tartó „diskurzív demonstráció-sorozat” egyik résztvevőjének szavaira: a művészeti és design oktatásnak magában kell foglalnia a magáról az oktatásról folyó diskurzust is. A kutatás is az oktatás alapja és „...amennyire a művészet és a design általános problémái (technika, esztétika, történelem... etc), az ilyen típusú kutatások témái, az oktatási folyamatokkal is ugyanúgy foglalkoznia kell. Kritikai tudatossággal kell viszonyulni a rendszerhez, ami folyamatos, permanens munka, ez kezdődött el itt az elmúlt hetekben (1968, június, július).”²¹

A művészeti kutatás mint terminus technicus a művészeti egyetemeken bevezetett doktori képzésekkel (artistic research education) függ össze (időnként mintha elfelejtődne a kutatás és a művészet összefüggéseinek akár Leonardóig visszanyúló gyakorlata), amely már az egységes (vagy inkább annak elképzelt), a Bolognai Egyezmény(ek) által ratifikált európai felsőoktatás újabb fejezetéhez köthető, a háromlépcsős oktatási modell (BA, MA, PhD) legfelső szintjeként. Ennek eredményeként doktori képzéseket is meghirdettek a művészeti egyetemeken, s többé-kevésbé szinonim elnevezéseként terjedt el a gyakorlat orientált kutatás (practice-based research), vagy a gyakorlat orientált PhD (practical PhD), és nálunk – az elsősorban az Egyesült Államok doktori rendszeréhez hasonlító – DLA (Doctor of Liberal Arts) képzés.²²

De Duve kissé pikírtan jegyzi meg a Bauhaus-modell kifutásához kapcsolódóan, hogyha a harmadik modell támogatói amellet, hogy a mesterségbeli tudást száműzi a művészeti oktatás kritériumrendszeréből, az invenciót is a kritika tárgyává teszik, s ugyanakkor nem tartják szükségesnek az utánzashoz (imitációhoz) nélkülözhetetlen kézügyesség meglétét sem, akkor kérdés, hogy vajon mi is marad meg valójában?

Amennyiben az attitűdöt mint (kritikai) szemléletet egy releváns oktatási modell részeként könyveljük el, nem szabad elfelejtkeznünk arról, hogy az oktatással kapcsolatos tervek sok esetben nem arról szólnak, hogy ténylegesen mit és hogyan tanítsanak, hanem inkább elképzelések egy „ideális” művészetoktatásról, ami ha fizikai helyet talál is magának, nem feltétlenül épül be a formára igazított egységesített tanrendbe.²³

A szükséges rajztudás elsajátítása, a különböző művészi technikák megismerése és alkalmazása a művészeti oktatás elengedhetetlen része, amit

azonban egy oktatási intézmény kizárólag csak a korábbi modellek közötti szabad átjárással tud biztosítani. A ringben, ahol a premisszák egymásnak feszülnek, a művészetoktatással kapcsolatos idealisztikus, bár bizonyos értelemben a modellek alkalmazása szempontjából szűkített spektrumú elképzelések kiütéses győzelemmel söprik le a korábban intézményesült elveket.

Az attitűd utóélete

A de Duve-féle modellekhez többen visszatértek a szöveg megjelenését követően. Felvezető témája volt 2009-ben, a Stone Institute-ban megrendezett szemináriumi sorozatnak is, amelynek anyagát aztán később a program szervezője, James Elkins a *What Do Artists Know?* című könyvben szerkesztett kötetbe.²⁴ Milyen tudással rendelkeznek a művészek? Mit tanítanak a művészeknek? Milyen gyakorlatok, technikák relevánsak napjaink művészetoktatásában? A könyvet a modellekhez kapcsolódó beszélgetés indítja, a szeminárium résztvevőinek (többek között James Elkins, Jonathan Dronsfeld, Stephan Schmidt-Wulffen, Saul Ostrow, Marta Edling) hozzászólásaival, akik nem tekintenek túl az angolszász művészetoktatás intézményein, s példáikat is innen merítik. A már említett szemmanni párhuzam mellett az Egyesült Királyság művészetoktatásában megfigyelhető attitűd-specifikusságot a művészek életpályá-modelljéhez kapcsolja Christopher Frayling, a Royal College of Art egykori tanára, 2009-ig rektora, aki egyébként nem mellesleg félállásban, 2005 és 2009 között az Arts Council England elnöki posztját is betöltötte. Frayling az 1990-es évekre teszi azt az érzékelhető változást, amikor a művészek az üzleti tanulmányok iránt kezdenek el érdeklődni, ami leginkább annak volt köszönhető, hogy a hallgatók az egyetem utáni lehetőségeikkel nem voltak tisztában (ez a helyzet más okokból kifolyólag, de mára sem nagyon változott). Ennek az érdeklődésnek Londonban és tág vonzáskörzetében minden bizonnyal az volt az egyik oka, hogy az akkor még főiskolás Damien Hirst és társai maguk kezdtek el kiállításokat szervezni, és ezekre Charles Saatchi is felfigyelt. A Goldsmithen végzett művészgeneráció (YBA) többek-között ennek az érdeklődésnek köszönhetően gyorsan piaci tényező

²⁴ James Elkins (ed): *What Do Artists Know?* Penn State University Press, 2012

lett, amelyhez (a Thacherrel egyébként jó viszonyt ápoló) Saatchi reklámügynökségi tevékenysége nagyban hozzájárult, és nem kevés szerepet játszott a brit kortárs művészet nemzetközi meg- és elismertetésében. Mindenki szeretett volna Saatchi közelében lenni, kiállítani, amihez persze nem ártott tudni – legalábbis így gondolták a művészek és az őket oktatók – pár üzleti trükköt sem. Nyilván nem véletlen, hogy ez az az időszak az, amikor a kortárs képzőművészettel foglalkozó szakemberek (menedzserek, kurátorok) egyetemi képzés keretében készülhetnek fel a kiállítás szervezésre, az intézményvezetésre, vagy a kortárs műkereskedelmre. Ekkor indul el például a Royal College of Art kurátori mesterképzése (akkor még *Administration in Contemporary Art, Curating* néven),²⁵ amelyben az Art Council is komoly partner („befektető”) volt. Elkins egy későbbi interjújában már négy oktatási modellről beszél.²⁶ Megkülönbözteti a francia akadémia utánzás-kritériumait a német romantikus akadémia modelljétől, ahol a művészeknek sokkal inkább volt egyéni hangja, és lehetőségük nyílt a belső világuk kifejezésére is. Nála a harmadik ezért a bauhausi modell, és a negyediket (hasonlóan de Duve-hoz) a háború utáni művészeti iskolák képzési specifikumaként mutatja be. Ez utóbbi – és ebben Elkins osztja de Duve véleményét – már nem esztétikai kérdésekhez kapcsolódik, hanem a művészet egy olyan társadalomkritikus eszközként és identitáskeresési tényezőként jelenik meg, ami elsősorban (társadalom) politikai kérdésekhez köti.²⁷

A lengyel művészettörténész Grzegorz Dziamski 2013-ban írt könyvében (*Art in the Postmodern Era*) az intézményes keretek (rendszerek) alapján állítja fel a modelljeit a művészet intézményi elméletéhez és az intézményesített művészet definíciójának alakulásához igazítva az egyes korszakokat. Míg az akadémiai modellnél egységes művészetdefiníciót követtek az oktatók, és a hagyomány volt a legfontosabb pillére az intézményi működésnek, az ezt követő időszak az impresszionisták és a Szalon közötti nézeteltérésekkel kezdődött, amikor a régi és

²⁵ <https://www.rca.ac.uk/schools/school-of-arts-humanities/cca/>

²⁶ Art education is radically undertheorized - an interview with James Elkins by Cornelia Sollfrank, 2008, in: <http://artwarez.org/83.o.html>, (utolsó letöltés 2018. január 28.)

²⁷ uo.



Tehnica Schweiz

A kék terem, 2017–, projekt dokumentáció © Fotó: Rákosi Péter – Tehnica Schweiz

az új művészetfogalom (az akadémiai periódus majd a dealerek és kritikusok kora) konfliktusba került. Ekkor már a különböző iskolák által képviselt trendek és mozgalmak árnyalták a művészet gyakorlatát és definícióját. A harmadik modell az 1980-as években terjedt el (az 1960-as évek eredményeinek tapasztalataira építve), amikor a plurális művészetfogalmak mellett a művészeti ipar és kapcsolt faktorai befolyásolták az intézményes mezőt.²⁸

Ami de Duve modelljeiből kimaradt

A belga szerző a művészetoktatási modellek átalakulásának hátterét nem nagyon részletezi, így számos olyan összefüggés rejtve marad, amely hozzájárult a paradigmaváltáshoz.²⁹ De Duve a modernitás összetevőinek felsorolásával intézi el például, hogy a hagyományhoz való ragaszkodás helyett, az új művészet miért a jövőben kereste a legitimitációját: az iparosodás következményei, a tudományos fejlődés, az ideológiai változások a stabilnak vélt társadalmi berendezkedés felbomlásához vezettek.³⁰ Majd a következő váltásnál, vagy inkább válságnál pedig arról ír, hogy a Bauhaus meghalt a saját ellentmondásainak nyomása alatt.³¹

Az művészetoktatásban „kanonizált” irányok és hagyományos műfajok, tendenciák mellett de Duve nem említ releváns művészeti irányokat, és az intézményen kívüli praxisokat, amelyekre egyébként az intézményes kereteket vizsgálva, nem is vállalkozott. Nem veszi figyelembe azt a „mozgást” és azokat a hatásokat (1968 hatásának rövid említésén túl), amelyeket a hivatalos művészetoktatásra gyakoroltak az azon kívül eső művészeti gyakorlatok.

De Duve modelljei egy nyugati típusú művészeti intézményrendszerben jöttek létre és alakultak át, említés szintjén sem merül fel szocialista, illetve a poszt szocialista blokk helyzete, vagy a harmadik világ, ahol a kultúr-

²⁸ Grzegorz Dziamski: *Art in the Postmodern Era From a Central European Perspective*, LIT Verlag, 2013, 12

²⁹ Szőke Annamária a *Negyedik modell?* című esemény-sorozathoz tartott moderátori szövegében is említ a de Duve szöveg kapcsán hiányosságokat (kreativitás definiálásának hiánya, kizárólag a hagyományos műfajokban való gondolkodás), in: http://intermedia.c3.hu/anegyedikmodell/doku/sza_kreativitas.pdf (utolsó letöltés 2018. január 28.)

³⁰ de Duve 18.

³¹ de Duve 21.



Tehnica Schweiz
A két terem, 2017-, projekt dokumentáció © Fotó: Rákosi Péter – Tehnica Schweiz

politika erősebben átítatta (vagy homogenizálta) az oktatást is, így más elvek mentén alakultak ki az intézményes művészetoktatás hangsúlyai. Az 1990-es évek elején rövidebb-hosszabb időre, látványosan, vagy néhol észrevétlenebbül, de a politikai változások a művészeti és oktatási intézményekben, a művészeti egyetemeken is éreztették hatásukat.³²

De Duve a művészetoktatás mikéntjét nem teszi függővé az ideológiai alapú, lokális kultúrpolitikai hatásoktól, vagyis nem beszélhetünk határokon átívelő művészetoktatási modellekről. Éppen ezért nem feltétlenül egy egymásból kibontakozó narratíváról van szó, hanem inkább különböző modellek egymás mellett éléséről. Ezeket a folyamatokat pedig nagyban befolyásolják a helyi kortárs művészeti, művészettörténeti és kultúrpolitikai viszonyok is (Beuys Free International University „modelljében”³³ például a kreativitás mellett a tematika – a szociológia, vagy a gazdaság – ugyanolyan hangsúllyal jelen volt).

Maga de Duve is kifejti egy későbbi írásában, amely az *Art School: (Proposition for the 21st Century)* című tanulmánykötetben jelent meg 2009-ben,³⁴ hogy a tanítvány többé már nem kizárólag a mestertől szerzi meg tudását....”A művészeti oktatás messze nem az egyetlen hely, ahol ez a (tudás)átadás megtörténik. Még talán azt is kijelenthetjük, hogy a művészeti iskolák másodlagosak a múzeumok, kortárs művészeti intézmények, kereskedelmi galériák, magángyűjtők, katalógusok... etc rendszerében. Napjainkban azonban egy paradox helyzetben élünk, ahol a művészeti iskolák tudnak leginkább a jelenlegi világhoz alkalmazkodni. Ahogy az 1970-es években volt a NSCAD (Nova Scotia College of Arts), Halifaxban,³⁵ az 1980-as években a CalArts (California Institute of the Arts),³⁶ vagy a londoni Goldsmith,³⁷ az 1990-es években a Jan Van Eyck Academie

32 Ezt az időszakot, és a hazai vonatkozásokat a következő írásban tárgyalom részletesen.

33 <https://sites.google.com/site/socialsculptureusa/freeinternationaluniversitymanifesto/>; <http://www.fuamsterdam.com/>

34 ed. Steven Henry Madoff: *Art School: (propositions for the 21st Century)*, MIT Press, 2009, 17.

35 <https://nscad.ca/>

36 <https://calarts.edu/>

37 <https://www.gold.ac.uk/>

Maastrichtban,³⁸ vagy a Villa Arson Nizzában³⁹ – foglalja össze de Duve.

A szerző best of listája minden bizonnyal bővíthető, nem csak időben, hanem a geográfiai koordinátákat is figyelembe véve. A fentiek kiegészítéseként érdemes lenne megvizsgálni azt is, hogy mi történt Közép-Kelet-Európában az 1990-es években, illetve azt követően, és a régióban található művészeti egyetemek hogyan is viszonyulnak ezekhez az oktatási modellekhez?

A művészetoktatás utolsó nagy paradigma-váltása – ha beszélhetünk ilyesmiről – véleményem szerint nagyjából a 2000-es évek első évtizedére lezárult. Ez nem azt jelenti, hogy minden erre specializálódott felsőoktatási intézmény gyökeresen átalakult, sokkal inkább arról van szó, hogy egy olyan kínálati listáról beszélhetünk, amelyből a választás lehetőségét, vagy inkább lehetetlenségét, összefüggések rendszere határozza meg: az intézmény hagyományai, az ott oktató tanárok „attitűdje”, valamint nem utolsósorban a honi kultúrpolitikai viszonyok. Mindezek együttes és komplex hatása, illetve a tényezők arányainak eltolódása nem egy pár éves képzési időtartam során érzékelhető, hanem hosszabb távon eredményez átalakulásokat. Preferenciákat fogalmaz meg, amelyek „végrehajtását” különböző módokon várja el az oktatási intézményektől.

Mindezek felül, az elmúlt tíz évben talán sokkal inkább beszélhetünk egy egységesebb oktatási váltásról (válságról), amely már kíméletlenül szedi áldozatait képzési területtől függetlenül, és miközben úgy tűnik, hogy egy fiatal számára a szakok, intézmények, sőt akár az országhatárok közötti átjárás elől minden akadály elhárult a felsőoktatási szinteken, valójában olyan kompetitív helyzetről és üzleti stratégiákról van szó, amelyek a hallgatói szabad mozgást veszik a legkevésbé figyelembe. A piaci tényezőként kezelt oktatás (amit olyan különböző irányokból lehetne megvizsgálni, mint a tudástermelés, akadémiai kapitalizmus, tandíjak stb., de amelyek jelen írás terjedelmi kereteibe nem férnek már bele) minden bizonnyal egy újabb modellt körvonalaz, ami azonban már nem az intézményesített művészeti tendenciák regisztereihez kapcsolódik.

38 <http://www.janvaneyck.nl/nieuws/>

39 <https://www.villa-arson.org/>

JELENTÉS A MŰVÉSZET ÉS A DEMOKRÁCIÁRA NEVELÉS HATÁRVIDÉKÉRŐL

Pedagógiai partizánakció(k) – OFF-Biennále Budapest kiállítása*

Der Punkt Galéria, Budapest

2017. szeptember 30 – október 29.

Bő negyed évvel tudjuk magunk mögött az *OFF-Biennále Budapest 2017-es* programját. Több értékelő írás is született, amely az *OFF 2017* egészét summázza, elemzte,¹ s számos a programban szereplő kiállításnak lett külföldi reputációja.² Míg azonban a központi kiállítást és több más tárlatot, eseményt kiemelt érdeklődés övezett,³ addig sok, nagyszerű, a biennáléra készült produkció – talán az *OFF* túlkínálata miatt – kevesebb figyelmet kapott. Ilyen elvarratlan szál a *Pedagógiai partizánakció(k)* című kiállítás+

1 Például Cserna Klára biennalé-kritikája a *Mércén* (<https://merce.hu/2017/11/22/megvalosult-utopia-az-off-biennale-kritikaja/>), vagy Istvánkó Bea *OFF-monitoring* szövege a *tranzitblogon* (<http://tranzitblog.hu/off-monitoring/>). További megjelenések: offbiennale.hu/off-in-the-media/sajto-megjelenesek

2 KissPál Szabolcs *Magyar triológiját* a dublini Project Arts Centerben mutatták be (2017. november 23 – 2018. január 20., ld. <https://projectartscentre.ie/event/fake-mountains-faith/>), s nemrég nyílt meg Lipcsében, a GfZK-ban, a Zólyam Franciska által kurált *Gaudiopolis - Attempts at a Joyful Society* (2018. március 10 – július 1.).

3 A teljesség igénye nélkül, a központi kiállítások – mint *Valahol Európában* (<http://www.reviziononline.com/hu/cikk/6848/valahol-europaban-gaudiopolis-off-biennale/>) vagy a *Játékok népe* (http://artmagazin.hu/artmagazin_hirek/jatekok_nepe.3942.html?pageid=119) – mellett az *Enyészpontok 2.0.* (http://epa.oszk.hu/03000/03024/00021/pdf/EPA03024_uj_muveszet_2017_11_017-021.pdf#page=4) a *Repülő kajak* (<https://artportal.hu/magazin/vilag-felmerese-repulo-kajak-off-biennale-budapest/>), a *Könyvbarátság* (<http://tranzitblog.hu/almos-dzsungelek/>) a *Légyvár* csoportos projektekről (<http://balkon.art/home/print-2017/11-12-szam/>) és Ember Sári (<http://mezosfera.org/the-unvaried-repertoire/>) vagy KissPál Szabolcs kiállításáról (<http://mezosfera.org/from-fake-mountains-to-faith-hungarian-trilogy-by-szabolcs-kisspal/>) születtek külön írások.

4 <http://offbiennale.hu/program/pedagogiai-partizanakcio-k>

* Részvevő művészek: FORGÁCS PÉTER, ANE HJORT GUTTU, ADELITA HUSNI-BEY, LÓDI VIRÁG. Részvevők/szereplők/segítők: FORGÁCS PÉTER, K. HORVÁTH ZSOLT, PÉTERFFY ANDRÁS, RÉV ISTVÁN, SINKÓ ISTVÁN, JÁVOR ISTVÁN. Kurátor: LÓDI VIRÁG.

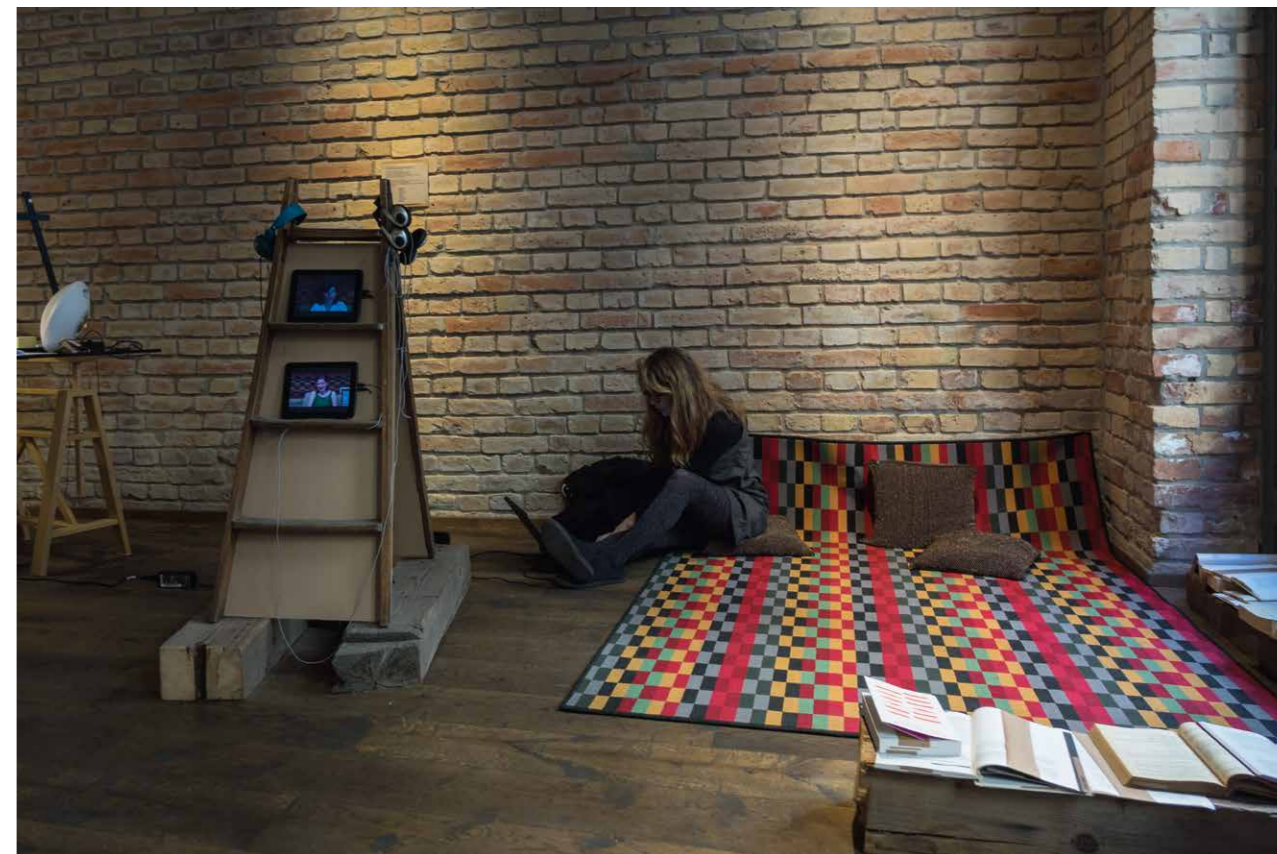
értékelése is, amely a belvárosi Der Punkt galériában, egy hónapos nyitva tartással, kisebb kommentáló eseményektől kísérvé várta a késő Kádár-rendszer pedagógiai kísérletei iránt érdeklődőket: felnőtteket, gyerekeket, egykori tanítványokat⁴ és nevelőket. A kiállítás két, az 1970-es és 1980-as évek közé eső (művészet)pedagógiai programot – a RÉV ISTVÁN és SINKÓ ISTVÁN nevével fémjelzett Városmajor utcai Általános Iskola szakkörét és FORGÁCS PÉTERNEK a Leiningen úti iskolához köthető komplex esztétikai módszerét – mutatott be esettanulmányként az archív fotók, kortárs videómunkák, friss gyakorló tanárokkal készült interjúk és az olvasósarok által megteremtett szellemi erőter közegében.

A kiállítás alapfelvetése erősen összeforrt az *OFF-Biennále* utópikus, pozitív víziókkal

5 A kiállítás utolsó látogatási napján például Forgács Péter azon volt diákjainak társaságában szervezett egy személyes hangú találkozót, akik maguk is részvevői/alanyai voltak az egykori kelenföldi Leiningen úti Általános Iskolában futó, az MTA Vizuális Kultúrákutató Munkabizottsága által támogatott kísérleti oktatási programnak.



Pedagógiai partizánakció(k) | OFF-Biennále Budapest 2017, Der Punkt, kiállítási nézet, részlet
© Fotó: Eln Ferenc



Pedagógiai partizánakció(k) | OFF-Biennále Budapest 2017, Der Punkt, Lódi Virág
© Fotó: Eln Ferenc

játszó szándékával, amely a gyermeket mint a társadalom aktív, cselekvő, ugyanakkor még formálható, érzékenyíthető tagját, általában mint politikai lényt állította elének. Ugyanebből a világnézeti alapállásból indult ki LÓDI VIRÁG kutatási és kurátori projektje is. A *Pedagógiai partizánakció(k)* azonban, bár talán az egyik, a biennále – a Gaudiopolis történeti példáján alapuló – fogalmi hálójába⁶ legszerveesebben illeszkedő tárlatról van szó, mégsem a biennále kezdeti felhívásából nőtte ki magát. Lódi első ízben 2016-os diploma kutatásában⁷ foglalkozott a Rév-Sinkó féle társadalomtörténeti témákat boncolgató vizuális szakkör feldolgozásával, amelyet – egy azonos címmel megjelenő – nyilvános kiadás is követett.⁸ A pedagógiai kísérlet rekonstrukciója elsősorban a résztvevő tanárokkal, valamint a meghívott, jellemzően a demokratikus ellenzékhez tartozó vendéglőadókkal, valamint a valamikori gyerekekkel készült interjúkra támaszkodott. Ezek a személyes beszámolókon túl az egyetlen fennmaradt írásos anyag – Rév István 1984-es *Kaktusz-sziget* című írása⁹ – jelentette a kutatás elsődleges forrását. A Lódi által feldolgozott esettanulmányból jól kirajzolódik, hogy a kísérlet csak a késő Kádár-korszak két lépcsőben lazuló,¹⁰ valójában a decentralizálódás útján megindult oktatási rendszerének közegében jöhetett létre. Ez épp úgy érvényes Forgács Péter experimentális, *posztbauhaus* iskolai programjára is, amelyet a kiállítás kísérőszövege

6 A *Gaudiopolis – Az öröm városa* koncepciója a második világháborút követő újjáépítés időszakához egy konkrét, máig mintaértékű közösségi modell alapján nyúlt vissza. Sztéhlo Gábor gyerekköztársasága, s általában a gyerekköztársaságok önszerveződési kísérletei jelentették a biennále szellemi kiindulópontját.

7 Lódi Virág: *Pedagógiai partizánakció*, Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Budapest, 2016. (63 oldal)

8 Lódi Virág: *Pedagógiai partizánakció*, Magyar Pedagógiai Társaság, Budapest – Szekszárd, 2016. (88 oldal)

9 Megjelent: Rév István, *Kaktusz-sziget*, *Medvetánc*. 1984/2-3., 97–128.

10 1972-es oktatáspolitikai határozat korszerűsítési javaslatait 1985-ös törvény teljesítette ki. (Lódi V.: im., 2016, 8.)

szintén a *puha diktatúra demokratizálódó oktatáspolitikájának* keretében értelmez. Lódi már a *Pedagógiai partizánakció(k)* tárlat közvetlen előzményét jelentő kutatásában is számba vette – még ha csak felvillantva is – a hetvenes évek alternatív pedagógiai műhelyeit: Kreativitási gyakorlatok – ERDÉLY MIKLÓS, MAURER DÓRA vagy a GYIK Műhely – SZABADOS ÁRPÁD, VÁRNAGY ILDIKÓ. A kiállítási forma ugyanakkor további teret és lehetőséget adott – a Városmajor utcai légópince és padlás felhivatalos terében létező *partizánakció* (1978–1985) bemutatása mellett – a MTA Vizuális Kultúrakutató Munkabizottság által támogatott oktatási kísérletek közül¹¹ Forgács Péter kelenföldi iskolában folyó nevelési tevékenységének részletesebb tárgyalására is. A galéria földszinti terének központjában a Révvel és Sinkóval közösen készült videóinterjún és az archív fotónagyításokon túl olyan, Forgács kísérleti programjához kapcsolódó anyagok voltak láthatók és hallhatók, mint például PÉTERFFY ANDRÁS *Tárgyvilágos kép* című korabeli dokumentumfilmje (1977), vagy az egykori diákok visszaemlékezései. Ez utóbbi egységet Forgács Péter archív felvételekből szerkesztett

11 *Utak a vizuális kultúrához – beszámoló, koncepció*, Országos Oktatástechnikai Központ, Veszprém. 1978

új filmje egészítette ki (amelyhez az alapot a kelenföldi kísérleti osztállyal a foglalkozások alatt közösen készített fotó- és mozgóképes anyagok adták). Ezzel – a film mediális szűrőjét segítségül hívva – Forgács a saját alkotói világában is elhelyezte az oda első ránézésre nem könnyen beilleszthető hetvenes évekbeli kísérleti oktatási programot. A korszak megismerését további, ehhez a történeti egységhez szorosan kapcsolódó pedagógiai, oktatáspolitikai olvasmányok¹² segítették. Itt érdemes külön megjegyezni, hogy a Lódi által tervezett kiállítás display játékoságot és praktikumot ötvöző megoldásai valóban jó eséllyel vonták be, invitálták meg a kísérletek részleteinek, szociokulturális kontextusának behatóbb megismerésébe a látogatót. Összegezve: a két szintből álló kiállítótér első, központi egysége a művészeti neveléssel, a demokrácia gyakorlásával és az önkormányzás képességének elsajátításával kapcsolatos személyes pedagógiai narratívák gyűjteménye – ha úgy tetszik, egy a művészeti praxis és nevelés viszonyát vizsgáló seregszemle – volt. Lódi tehát tulajdonkép-

12 Mint a korábban hivatkozott *Medvetánc* című társadalomelmélet folyóirat 1984/2-3-as lapszáma, vagy a fenti *Utak a vizuális kultúrához – beszámoló, koncepciók* tanulmánykötet.

pen egy – a kiállítást keretező biennále előképereséséhez illeszkedő – a fent vázolt múltbeli referenciákkal dolgozó blokkot állított itt össze. A történeti rész elvitathatatlan érdeme, hogy a hazai vizuális és környezetkultúra- oktatás kevésbé ismert fejezeteit tette láthatóvá. Ugyanakkor ebben az első, központi egységben kaptak helyet Lódi saját kortársaival – alkotókkal és pedagógusokkal – készített videobeszélgetései¹³ is: a kiállítás a friss tapasztalatokat és a közel negyven éves kísérletek elbeszéléseit mellérendelő módon tárta elének, a fent említett szubjektív (művészet) pedagógiai „közvélemény kutatás” részeként. A *Pedagógiai partizánakció(k)* összehatásában így egy mintavételhez hasonlítható, amelynek elsődleges célja volt, hogy a felvezetőben is említett vizuális és demokráciára nevelés múltbeli előképeit, s a jelenben alkalmazott, érvényes alkotói és nevelői stratégiákat egyaránt számba vegye.¹⁴

A kortársakat, barátokat megszólaltató beszélgetésekben Lódi olyan altémákra fókuszált: mint a tanár iskolai közeghez, oktatási intézményrendszerhez való viszonya, a művész- és a vizuális nevelői szerep összeegyeztethetősége, a fegyelmezés kérdése, a partneri hangon vagy a fölérendelt pozíciójából megszólaló kommunikáció dilemmája, a cinkosság és manipuláció eszközei, milyen indíttatásból lesz valakiből pedagógus, vagy épp, hogy hol van a szabad mozgáster, a játék kereteinek a határa... Az interjúalanyok kiválasztásánál Lódi szerencsés összetételt, szórást alkalmazott: a megszólalók eltérő típusú intézményekben működnek, különböző tanítási gyakorlattal, tapasztalattal rendelkeznek, ugyanakkor más életkorban lévő gyerekekkel is dolgoznak. Éppen ezért az elbeszél-

13 Az interjúban megszólalnak Fleischer Sára, Fischer Judit, Keserue Zsolt, Keresztesi Botond, Klima Gábor, Kocsi Olga, Komán Boglárka, Murányi Mózes, Tillmann Hanna.

14 Lódi korábbi munkáiban is dolgozott hasonló szerkesztési elvvel: ld. az *Önkényes mintavétel* című interjúprojektet, Labor Galéria, Budapest, 2015. május 27–28. Ld. <https://www.facebook.com/events/159167471118189/>



Pedagógiai partizánakció(k) | OFF-Biennále Budapest 2017, Der Punkt, kiállítási nézet, részlet © Fotó: Zellei Boglárka

léseikből – az autonóm művészeti gyakorlat és az oktatási tevékenység összevetésében – más-más pedagógiai öndefiníció, világlátás rajzolódik ki. A skála két széle: az autonóm, műtermi munkát és az oktatási tevékenységet markánsan szétválasztó elképzelés, illetve az edukációt a művészeti munka szerves részeként tételező gyakorlat. Természetesen az ezen a skálán való elhelyezkedés nem csak a művészeti ars poetica kérdése: sok esetben – ahogy azt a két bemutatott történeti kísérlet esetében is láthatunk – egzisztenciális megfontolások (a tanításra megélhetési forrásként vagy társadalmi feladatként tekintünk) és ezzel összhangban az intézményrendszer lehetőségei és korlátai is erősen befolyásolják.

Az első, földszinti egység egy kényelmes, akár gyerekeket is olvasásra bátorító sarokkal zárult, amelyre azonban – bármennyire is csábítóan tűnt a földközeli, puha textilekkel bélelt olvasósarok – a videóinterjúk, hanganyagok, filmek és kísérőszövegek alapos végigböngészését követően már nem biztos, hogy maradt kapacitása a látogatóknak. A kiállítás második egysége a galéria pincészetjén folytatódott. Ez a felosztás nem csak a belvárosi kiállítótér kisebb, tagolt tereinek elhelyezkedéséből következett: a rendezés valóban új fogalmi egységet nyitott a két meghívott művész, a norvég Ane Hjort Guttu és az New Yorkban élő olasz Adelita Husni-Bey

egy-egy videómunkájának bemutatásával. Míg a fenti mintavételben nem jelent meg az összehasonlító szándék vagy az értékítélet (sem a Forgács és a Rév-Sinkó féle kísérlet összevetésében, sem az interjúalanyok eltérő pedagógiai elképzelései között), addig Lódi a pincében az erős tartalmi kontrasztra épített. A másik szembetűnő különbség, hogy a két videó nem a tanár, a nevelő nézőpontjából beszélt valamely pedagógiai módszerről vagy egy ideálisnak vélt gyermekkultúráról, hanem két, markánsan eltérő oktatási környezetben tevékenykedő gyereket mutatott be.

HUSNI-BEY *Postcards from the Desert Island* (2010–2011) című félórás filmjében egy kísérleti pedagógiai hagyománnyal rendelkező francia általános iskola, az École Vitruve alsós diákjait láthattuk egy lakatlan szigeten szerveződő mini társadalom fikciójában. A háromhetes workshop során a gyerekek a kerettörténet kontrollján túlmenően maguk alakíthatták saját közösségük szabályait. A robinzonádok¹⁵ narratíváját követő *Desert Island* kísértetiesen hasonlított Rév és Sinkó 1983-as szakköri foglalkozásához, ahol gyerekcsoport a *Kaktusz-sziget* elképzelt világát alakította ki és „töltötte meg” saját társadalmi berendezkedéssel egy éven át. Ezzel szemben az ANE HJORT GUTTU kamerája által kísért oslói kisfiú az iskolai rendszer keretei között próbált érvényesülni. A szintén félórás *A szabadság szabad embereket kíván*¹⁶ (2011) ellentétes előjelű párdarabja volt Husni-Bey videójának: míg ez utóbbi az önálló cselekvés szabadságát, a tapasztalaton keresztül megélt tanulás és a nem versengésre épülő közösségi együttműködés (kétségkívül veszélyeket sem nélkülöző) pedagógiai eszméjét hirdette, addig Hjort Guttu az iskolát egy – foucault-i értelemben – uralkodó diskurzust kiszolgáló társadalmi intézményként látta. Lódi ezzel a videóválogatással egyértelműen a radikális, anarchista pedagógiai modellek mellett tette le a voksát, ahogy a két szocia-

15 A robinzonád Daniel Defoe, az angol felvilágosodás kiemelkedő írójának regénye a *Robinson Crusoe* (1717) nyomán létrejött műfaj. „Általában olyan igaznak feltüntetett történet, melynek utazó hőse lakatlan szigetre vagy valami más elzárt helyre vetődik, s ott megszervezi életét. A robinzonád összekapcsolódhat egyes esetekben társadalmi-politikai utópiával is.” Forrás: hu.wikipedia.org/wiki/Robinson%C3%A1d_(irodalom)

16 Eredeti címén *Freedom Requires Free People*, ld. <http://anehjortguttu.net/filter/film/Freedom-Requires-Free-People-2011>

lista periódushoz köthető, budapesti kísérlet előképszerű kijelölése is ezt az értelmezést erősíti.¹⁷ Ez az iskolakritikai felfogás nagyban rímmel a DANIELE HUILLET – JEAN-MARIE STRAUB páros, az OFF egyik központi kiállításának¹⁸ keretében bemutatott rövidfilmjére,¹⁹ ahol Ernesto, a kisfiú a tanár hosszas győzködésére, tekintélyelvű érvelésére, hogy miért jó és szükségszerű iskolába járni, és az utolsó kétségbeesett kérdésére: „De hogyan akarsz megtanulni azt, amit még nem tudsz?” egyszerűen azt válaszolja, hogy a *racsacsálás*²⁰ új módszerével.

Nem beszéltünk azonban még a kiállítás mögött húzódo szerzői motivációkról. A tárlat belső narratíváját meghatározó *előképkeresés, mintavétel, állásfoglalás* hármas íve vélhetően Lódi kettős szerepköréből fakadt, aki egyszerre gyakorló tanár és művész (ráadásul a *Pedagógiai partizánakció(k)* rendezése kapcsán klasszikusan kurátori feladatokat is vállalt). Ezekben a szerepvállalásokban közös nevező, hogy mind a pedagógiai, mind a művészeti/művészetközvetítői tevékenységet a kritikai gondolkodás, a társadalom formálásának két – alapvetően egymással rokon, mediációval dolgozó – területeként, aspektusaként fogja föl. Ebből fakadt, hogy a kiállítást nézve az a benyomásunk támadt, hogy a tartalom prioritása mögött (tehát, hogy milyen pedagógiai eszközök állnak rendelkezésünkre abban a tekintetben, hogy a gyerekeknek elemi szinten továbbadjuk demokratikus működés- létezmód alapjait) a prezentáció módjának eldöntetlen kérdései „bújtak meg”. Lódi, kicsit hasonlóan *Ernesto*hoz, nem állított magának korlátokat a kiállítás beszédmódjával kapcsolatban. Képzőművészetről, társadalomtörténeti tárlatról vagy éppen radikális pedagógiával kapcsolatos esszékiállításról van itt szó? – válasszon mindenki saját szájze szerint...

17 „Hipotézisem az, hogy a Rév leírásából felsejülő pedagógiai célok bizonyos pontokon rokoníthatók az olyan radikális pedagógiákkal, iskolakritikai felvetésekkel, amelyek a gyerekekre mint társadalmi és politikai lényre tekintenek, az iskolarendszerre pedig mint a társadalmi egyenlőtlenségek reprodukálásának elsődleges eszközére.” Lódi Virág, *Pedagógiai partizánakció*, Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Budapest, 2016. (31.)

18 *Játékok népe*. Három Holló Kávéház, Budapest, 2017. szeptember 29 – november 5. Ld. <https://offbiennale.hu/program/people-players>

19 *Az En rachachant* (1982) rövidfilm Marguerite Duras *Ah! Ernesto* című szövege alapján készült. Forrás: www.straub-huillet.com/work/en-rachachant

20 *rachachant*, francia halandzsza szó



Pedagógiai partizánakció(k) | OFF-Biennále Budapest 2017, Der Punkt, kiállítási nézet, részlet © Fotó: Zellei Boglárka



Pedagógiai partizánakció(k) | OFF-Biennále Budapest 2017, Der Punkt, Keserue Zsolt © Fotó: Eln Ferenc

Pedagógiai partizánakció(k) | OFF-Biennále Budapest 2017, Der Punkt, kiállítási nézet, részlet © Fotó: Zellei Boglárka



HIBA, FÉLREÉRTÉS, ÁRNYÉK

Wachter János: *Kísérletek és illúziók* című kiállításáról

Kortárs Művészeti Intézet – Dunaújváros
2018. február 22 – március 24.

VACHER JÁNOS kiállításán szétnézve egészen hétköznapi dolgokat látunk: csirkelábat, káposztafejet, karalábét, gyömbért, csupa olyan matéria fotóját, amelyek leginkább egy kiadós vacsora alapanyagainak tűnnek. Ugyanakkor ezek a nagy műgonddal elkészített ételportrék nem a pusztá materialitást hivatottak kifejezni – habár érzéseinket alaposan felkavarják, mi több, zsigereinkig hatolnak. Felületükön a legapróbb hajszálereket, repedéseket is látni véljük, pedig távolról sem az anyagiságot fejezik ki. Sokkal többet, egyúttal sokkal kevesebbet is annál – valami mást. Ezek a fotográfiák, miközben kétségtelenül megragadják az ábrázolt dolog „lényegét”, a képi kompozíció egészét meghatározó technikai apparátus révén mégis inkább eltávolítják a képet mint látszatot a hús-vér megvalósulástól: a „lényegi eltérést” is reprezentálják. Körben a falakon nem szimulakrumok sorakoznak, nem a valóságot imitáló utánzatok sokaságát látjuk, hanem inkább a „valóság árnyékait”. S bár ezek a fotók szellemképekké lényegülnek, mégsem csapnak át semmiféle idealizálásba vagy eszményítésbe, mert nem is a tiszta szellemit akarják kitakarni. De akkor mit? – Mi az, amit látunk, ha se a materiális, se a szellemi kivetüléseként nem értelmezhető? Mint tudjuk, a fotográfia olyan, a valóság-hű reprezentáció elvén alapuló médium, amely világunkat a képi jeleken keresztül közvetlenül, azaz elvonatkoztatás nélkül felfoghatóan és megérthetőnek mutatja. Wachter János képeivel azonban visszafelé lépegetünk, valahová a megismerés előtti, egyúttal a megismerés utáni pontig. Oda, ahol még „minden megvan”, a korábban megtapasztalt, jól ismert világ részletei előttünk vannak, láthatóak – de ezen a ponton, ezen a határvonalon átlendülve már nem tudhatjuk pontosan, hogy amit korábban felismertünk és beazonosítottunk, valójában mi. Tényleg csirkeláb volna? Meg nyers pontyszelet? Meg tengerparti szikla? Üres város? A pusztá közepén álldogáló, elhagyatott WC? Budi a semmiben? Igen, amit látunk, az leginkább budi a semmiben, fénykoszorúval körbefonva...

Wachter képei a teljesség és a semmi között oszcillálnak, a töredékeire szétesett világnak nem a gyönyörűségét, nem az örökkévaló voltát, hanem

éppenséggel a hibáit, a sikerületlenségeit, a véletlenszerűségeit felmutatva. Szépség és időtlenség keveredik romlással és esetlegességgel. Az elrontott valóság eme látszatának megteremtésén mindazonáltal nagyon is sokat fáradozik az analóg technikát használó fotós. Már az sem mindegy, hogy mi adja a kiindulási anyagot (röntgen, nyomdai síkfilm, szavatosságát vesztett film), aminek kiválasztását az exponálás eleve meghatározza. A nyomat előkészítésekor aztán tovább tisztul, avagy tovább homályosul és romlik a kép, köszönhetően a számítógépes beavatkozásoknak, a szándékos hibakeltésnek is (photoshop, light room stb.), míg végül a szkenneléssel és a finomhangolással elkészülhet a művészi nyomat.

A hibák megtalálása, amelyek a valóság túlságosan egybefüggő képét kikezdi, Wachter fotóművészetében alapvető. Ezt vallja az a csoportosulás, a „hibaista mozgalom”, amelynek Wachter is tagja. Defókuszálás, életlenség, túl rövid megvilágítási idő – a hibaisták esztétikai értékke igyekeznek tenni minden olyan hibát, amely a fotóst fenyegeti. A tévedésre és fogyatékoságra építő esztétikák persze nem újszerűek; már a 20. század eleji avantgárd mozgalmak vagy a 20. század második felének fluxus és posztdataista törekvései is beépítették a hiba lehetőségét az alkotásba. A fotózás

történetében is igen korán érkezett az a pont, amikortól kezdve a hiba ereje, mi több, a hiba szépsége önálló művészeti értéként tételeződik: Robert Capa normandiai part-raszállásról készített, szó szerint megolvadt diafilmjei tették lehetővé, hogy a történelmi események más fényben, más – talán mélyebb, talán metafizikusabb – jelentésben, de legalábbis újszerű, kísérleti perspektívában tűnjenek fel. A megmentett 11 kép a sérüléseivel együtt lett ikonikussá és világhírűvé. A művészettörténetből számtalan példát hozhatnánk arra, amikor egy progresszív mozzanat valamely alkotói fogyatékoságból állt elő (gyenge rajztudás, a festészeti, szobrászati formaképzési képességek elégtelensége stb.), amelyet kivédendő vagy éppen vállalandó az adott művész kidolgozta a maga innovatív – a trendekkel és elvárásokkal szembeni – technikai eszköztárát és formanyelvét.

Hasonló inspirációs forrásra, avagy a művészettörténeti fejlődés ívét meghatározó/kitérítő indítékra alapozza elméletét a 20. század elején élt, fiatalon meghalt műkritikus, Popper Leó, aki ugyan nem hibáról beszél, hanem félreértésről, de lényegében nála is az alkotás és a befogadás során elkövetett hibáról, a hibás megértés teremtő erejéről van szó.¹ Popper úgy vélte, ahogyan egy elmúlt korszakot nem ismerhetünk meg teljesen, úgy egy másik embert, egy másik művészt sem, mégis, az általa elkészített mű hatással van ránk: félreértve (azaz „hibásan”) létezik bennünk. Ilyen módon a művek recepciójának története félreértések sorozata. A félreértés ráadásul nemcsak a műalkotás és annak befogadója között áll fenn, hanem a mű és annak alkotója között is. A művész saját félreértésével gazdagítja a művet: innovációja az lesz, hogy kiteszi magát a félreértésnek. A hibaista fotós, jelen esetben Wachter János, vállalja mind a félreértés, mind a hiba lehetőségét. Mintha ezáltal óhajtana megvédeni magát attól, hogy a valóság örökkévaló voltának, egyetlen igaz képének hazug állítását megtegye. Jóllehet, a fotográfia mint médium alapvetően erre csábít. Wachter olyan képet mutat a világról, a világtöredékekről, amelyeket csak ő láthat és érthet – félre. Mindig félre. E félreértéssel a nézőnek

¹ A „szükségyszerű félreértés” elmélete csak vázlatokban maradt fenn, és elsősorban a fiatalkori barátának, Lukács Györgynek köszönhető, aki írásaiban többször utal erre a teóriára, hogy a figyelem középpontjába kerülhetett, s a 70-es évektől kezdődően komoly művészetfilozófiai recepciója született.



Wachter János
Pagodakarfiol, 2018, giclée print, 80×112 cm



Wachter János
Gyömbér, 2018, giclée print, 50×70 cm



Wachter János
Kókuszdió, 2018, giclée print, 50×70 cm



Wachter János
Pola I., 2017, giclée
print, 40 x 48 cm



Wachter János
Syracusa 2., 2018,
giclée print,
40 x 44 cm

is teret ad arra, hogy félreértesse az ő képét, úgy, ahogyan más senki. Az itt bemutatott fekete-fehér képek tanulsága az, hogy a világ nem fekete-fehér: hibafaktorokkal van tele. Ami nem zárja ki, hogy saját félreértésünket szeressük és igaznak tételezzük.

A röntgenfilmekben megjelenő ételportrék attól velőig hatolók, hogy önmaguk idealizáló törekvéseit tagadják – ez a tagadás egyúttal két fontos műfaj, a portré és a csendélet idealizáló törekvéseinek is a megkérdőjelezése. Eat artos sorozatként azért nem foghatjuk fel ezeket, habár a tematikus megkötés mentén kínálkozna a besorolás, mert az ételek nem a hétköznapi, az alantasság vagy a testnek való kiszolgáltatottság eszméit sugározzák. Más a téloszuk. Akkor már inkább a 17. századi németalföldi konyhai csendéletekkel mutatnak rokonságot – csak itt nem különféle ehető alapanyagokból, elejtett vadakból létrehozott kompozíció, hanem egyetlen, immár halottá lényegített növényi vagy állati matéria van a középpont-

ban, a mozdulatlanság és a csend minden ismertetőjegyével együtt. A másik fontos különbség, hogy itt az adott matéria reprezentációja nem a megérezkítés szándékának van alávetve, hanem a dekonstrukciónak. A műalkotás (jelen esetben a fotó) nem akar életet hazudni. Önmagát megkérdőjelezve éppen arra mutat rá, hogy a világ, amit rögzít, halott. Halottak ezek az ételalapanyagok, ezért nincsenek tarka, élénk színeik, „nem érezni az illatukat”. Amit látunk, erősen redukált érzékiség, ugyanakkor valami más (nem több, nem kevesebb, hanem más) is elősugárzik – nem az imitáció fenséges hazugságán, hanem éppenséggel a technikai előállítottság felmutatásán keresztül. A megőrkített dolgok húsa tisztán csak a felületi struktúrából, vonalából, barázdákból szerveződik. Az enteriőrnek még csak ennyi esélyt sem ad Wachter: minden egyes ételfotón kiüresített, szürke a háttér, amibe azonban belehasítanak a létrehozás hibafaktorai, a vágások, a sérülések, a sötét foltok, az eltorzítva megjelenített, vetett árnyékok. Maga a keret is sérült: a képkocka szélei be vannak hasogatva, szinte a szemünk előtt indul erjedésnek az alap. A kísérleti fotózás hőskora, meg Bódy Gábor és a BBS Stúdió 70-es és 80-as évekbeli, kísérleti filmjei rémlenek fel előttünk.

Ám amit itt látunk, nem a pusztá kísérletezés hevületében született. A cél sokkal inkább annak felmutatása, ami a valóság másik oldalán húzódik meg. Amit látunk, nagyon is hasonlít a valóságra, de túl, még inkább innen marad azon: átlép önnön árnyék-mivoltába. Ahogyan Emmanuel Lévinas írja, a világ dolgai a képmásaik révén megkettőződnek, s ami a művészeti reprezentációban létrejön, az nem önmaga ismétlése, hanem a valóság másik arcának, a valóság árnyékának a felmutatása.² E felmutatásban nem túllépés történik az ideák világába vagy a transzcendenciába, hanem visszahúzás az evilágba – a dolgok közé. A néző a képeket szemlélve egy innenső valóságban foglal helyet, ott, ahol még éppen csak megszülető-félben vannak a dolgok, s arra várnak, hogy bennünk fejeződjenek be: hibásan akár vagy félreértve, de egy elsajátított világ ikonjaiként. A technikai előállítottság a télosza az alsó szinten kiállított műveknek is. A tárlat ugyanis két szinten helyezkedik el: lent – a kurátor, FEHÉRVÁRI TAMÁS koncepciójának

² Vö: Emmanuel Lévinas: A valóság és árnyéka (Babarczy Eszter fordítása). *Nappali Ház*, 1992/2. 7.

megfelelően – azok a régebbi munkák, táj- és városképek láthatóak, amelyek közelebb állnak a hibaišta éthoszhoz. Azokon sokkal erőteljesebben érzékeljük a beavatkozás nyomait: egymásra fotózott képeket, életlen előhívásokat, homályos körvonalakat, az épített motívum körüli természeti környezet absztrahálását látjuk. A hiba ezeken a képeken tervezettebb és tetten érhetőbb módon van jelen; a fotós a techné hangsúlyozásával nyilvánvalóan magára a tökéletlenségre akar rámutatni. Susan Sontag írja a fényképezésről szóló könyvében: „Mégis – noha a fénykép feltételezett igazmondása hitellel, érdekességgel és meggyőző erővel ruház fel minden fotót – lényegében a fényképész munkája se mentes a művészet és az igazság közt feszülő kétes viszony hatásaitól.”³ Ezekon a műveken a fénykép feltételezett igazmondása is megkérdőjeleződik, készítője nem akar meggyőzni minket az ábrázolt valóság mibenlétéről, kinézetéről, saját eljárása hitelességéről, ellenkezőleg, inkább arra akar rávezetni, hogy nincs egyetlen igaz módon létező, örökkévalóvá merevíthető pillanat sem. Hanem csak a tévedés, a félreértés, a rosszul-látás lehetősége.

Míg az alsó szekcióban bemutatott fotók a hiba esztétizálására törek-szenek, s ebből adódóan némileg talán tolakodóvá is teszik a szándékos rontás formajegyeit, addig a felső szekció, a *Market*-sorozat képei elrejtik a beavatkozás nyomait – ettől lesznek ezek a képek izgalmasabbak, titokzatosabbak, igaz, elsöre nehezebben értelmezhetőek is. Hiszen az első benyomás a tökéletesség és a szépség illúzióját kelti – jöllehet a halott-mivoltot hangsúlyozó portrékat látunk. Ám a képfelületen ejtett hibák mint apró, szimptomatikus foltok – e fotók pontumjai – szépen lassan elindítják a hamis szépségláncolat összeomlását. S mert észrevétlenül teszik ezt, sokkal hatásosabban fogalmazzák meg dekonstruktív állításaikat, mint a szándékoltan roncsolt hibaista képek. Az ételportrék idealizáltsága tökéletesen felszámolódik a befogadás során, rafinált módon éppen a szépség-illúzióban és az esztétikai elragadtatásban való elmerülés révén. A kiállítás végére érve, miután szemünkkel behabzsoltuk a fantasztikus zöldségek látványát, aligha akarunk már töltekezni: az éhség elmúlt, telítődöttünk a hibával. A hibával, ami önmagunk esetlegességével, szüntelenül félreértett mivoltával is szembesít.

Az írás elkészítését az EFOP-3.6.1-16-2016-00001 „Kutatási kapacitások és szolgáltatások komplex fejlesztése az Eszterházy Károly Egyetemen” című projekt támogatta.

³ Susan Sontag: *Platón barlangjában*. In: *Uő: A fényképezésről* (Nemes Anna fordítása). Európa, Bp., 2007. 14.

Wachter János
Rét, 2018, giclée print, 40 x 60 cm



inside express →

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

SÜVEGES RITA
Fragile 01, 2016-17
akril, vászon, 240 x 180 cm
© Fotó: Zana Krisztián





METANOIA ARTOPÉDIA | Metanoia Lomtár, 2007 © Fotó: Tóth Balázs Zoltán

METANOIA LOMTÁR | meditációs objektumok hendikepje

Budapest Galéria | 2018. március 8 – május 1.