

Balkon

2018\_5

kortárs  
művészeti  
folyóirat  
Budapest



ISSN 1216-8890 880 Ft



ERWIN WURM

Hermes Sculptures | Hermes szobrok  
(Figur 4) Photo Studio Erwin Wurm  
© VG Bild-Kunst\_Bonn 2017.

← inside express

Budai Rajziskola |  
FUGA

budairajziskola.hu | fuga.org.hu

KELEMEN RICHÁRD

Under construction, 2018, fotóprojekt



4 PFISZTNER GÁBOR: Performatív, szociális,  
kövér, politikailag inkorrekt. Minden  
szobor... | Beszélgetés Erwin Wurmmal



12 NAGY ÁGOSTON: Por, vonal, súly, kevert  
eloszlással | Algoritmikus tendenciák  
Türk Péter munkáiban



19 K. HORVÁTH ZSOLT: A terület  
visszafoglalása a madaraktól  
Albert Ádám: Minden a mienk!



23 BALÁZS KATA: Csodavárás  
Várnagy Tibor – 1989.



26

SIRBIK ATTILA: A hálózat maga a  
növekedés | Péli Barna: Húsdíszkont



29

KOZÁK CSABA: Túlóra / Overtime  
Laszlo Milasovszky kiállítása



32

HANTÓ FRUZZINA: Bronzhajó menni  
Marsra | Dorsánszki Adrienn: Marsprojekt



35

NAGY KRISTÓF: A kollektív művészet  
elfelejtett kora | Jacopo Galimberti:  
Individuals against Individualism: Art  
Collectives in Western Europe (1956–1969).

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

t á m o g a t ó k

EMBERI ERŐFORRÁSOK  
MINISZTERIUMA

nka  
Nemzeti Kulturális Alap

# PERFORMATÍV, SZOCIÁLIS, KÖVÉR, POLITIKAILAG INKORREKT. MINDEN SZOBOR...

## Beszélgetés Erwin Wurmmal

**Pfisztner Gábor:** *Egy átfogó kiállítás nyílt az Ön munkáiból júliusban a Ludwig Múzeumban,<sup>1</sup> amely kapcsán sokféle szempont merülhet fel, ha közös pontként a szobrászatot jelöljük meg. Mindig hangsúlyozza, hogy az Ön számára a legfontosabb a szobrászati jelleg. Mit ért pontosan ez alatt?*

**Erwin Wurm:** Ez az legfontosabb kérdés. Kezdetől fogva az foglalkoztatott a leginkább, hogy mit is csináljak szobrászként? Másképp megfogalmazva: mi a szobrászat egyáltalán? Ha például valaki egyenesen és mozdulatlanul áll, az szobor, vagy inkább akció? Létrejön-e az, amit szobornak tekintünk? Minek kell ahhoz történnie, hogy szoborként lehessen olvasni, értelmezni? Ilyen és ehhez hasonló kérdések foglalkoztattak mindig. Sokat kísérleteztem, és vizsgáltam, kezdve a rövid életű pulóverszobroktól (1988-1994) a kétdimenziós pormunkáig (*DuŠt Sculptures*, 1990-1994).

<sup>1</sup> Erwin Wurm: *Egyperces munkák. A szobrászat mint program*. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2018. július 6 - szeptember 23., ld. <https://www.ludwigmuseum.hu/kiallitas/erwin-wurm-egyperces-munkak-szobraszat-mint-program>

A szobor alapvetően háromdimenziós struktúra. Ebben az esetben az a kérdés, hogy mi történik akkor, ha több kétdimenziós réteget egymásra helyezünk, túl azon, hogy az új tárgy háromdimenziós lesz. Később következtek a szobrászat híres-hírhedt témái – a külső héj vagy hüvely, a tömeg (massza) és térfogat (volumen) – s az ezzel kapcsolatban felvethető kérdések: például, hogy más-e, és ha igen, akkor miben tér el a külső héj a belsőtől. Lehet az más, mint a belső? A bronzszobroknál például a belső üres, csak a héj adja a szobrot. Az én kis pulóverszobraimnál azonban emberek voltak a bensőben, akiket megfosztottam a személyiségüktől, az individualitásuktól, cserébe viszont az emberlét

egy csaknem teljesen absztrakt formáját kölcsönöztem nekik. Mindezen túl persze még nagyon sok más lehetőség is van.

**PG:** *Georges Didi-Huberman francia művészettörténész egy egész könyvet szentelt a nyomnak, a lenyomatnak,<sup>2</sup> és ennek apropóján MARCEL DUCHAMP szobrászathoz való viszonyának. Ön lát valami kapcsolódást a saját gondolatmenetében Duchamp-éhoz?*

**EW:** Igen. Mások is kérdezték már, hogy mikor válik egy tárgy számomra szoborrá. Ez azonban nem döntés kérdése, ez egy fizikai aktus. Ha azt mondom, hogy ez itt például egy szobor, akkor az egy szobor. Ha nem mondom, hogy az, akkor továbbra is csak egy macska. Ez mindenképp utalás Duchamp-ra, és persze vonatkoztatható az egész művészi tevékenységemre.

**PG:** *Készült minderről egy dokumentumfilm,<sup>3</sup> amelyben arról is szó volt, hogy ez a tevékenység valamiképp kapcsolható JOSEPH BEUYS-hoz is. Véletlenszerű ez a kapcsolódás, vagy tudatosan kereste a Beuys-hoz vezető utat?*

**EW:** Amikor az akadémián tanultam, természetesen Beuys számított az egyik legnagyobb művésznek, nagyon nagy hatása volt. Engem azonban kevésbé izgatott a jelképrendszere, amelybe minden tárgyat igyekezett bevonni, s ezáltal felértékelni vagy épp leértékelni, és eközben tartalommal telíteni, mint például a zsirt vagy a filcet. Számomra igazán nagy jelentőségű és valóban iránymutató a formanyelve volt, az, ahogy a formákkal bánt, és ahogy használta és felhasználta a különféle anyagokat. De mindenek előtt az, amit *szociális plasztikának* nevezett. Az *Egyperces szobrokról* nyugodtan állíthatjuk, hogy ezek a szociális plasztika kategóriájába esnek. Ő azonban egészen mást értett ez alatt, mint amit én. Én ugyanis megvalósítom ezeket a helyzeteket. Beuys számára a politikai tett, a politikai beszéd és annak hatása jelentette a szociális plasztikát. Nálam viszont a redukált, a *plasztikai mozzanatra* összpontosított egyperces otlétben, a nyugalmi állapotban manifesztálódik a szociális plasztika. Ezek ugyanúgy

<sup>2</sup> Georges Didi-Huberman: *Hasonlóság és érintkezés: a lenyomat archeológiája, anakronizmusa és modernsége*. Ford. Házás Nikolettta, Moldvay Tamás, Seregi Tamás és Z. Varga Zoltán. Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, Budapest, 2014

<sup>3</sup> Többek között: *Erwin Wurm. Fichte*, Kunstmuseum Wolfsburg, 2015, ld. <https://www.youtube.com/watch?v=bHZqcPcqdmo>, továbbá: *The Philosophy of Instructions - Artist Interview*. BACC (Bangkok Art and Culture Center) 2017, Kurátor: Pichaya Aime Suphavanij, [https://www.youtube.com/watch?v=eAtxfQf\\_H6A&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=eAtxfQf_H6A&feature=youtu.be)



Erwin Wurm  
© Fotó: Glódi Balázs | Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum

A látszólagos egyértelműség, a humor, a könnyen értelmezhető, sok esetben jól ismert, néha „ikonikus” tárgyak eszközök ERWIN WURM számára, hogy olyan összetett kérdésekre keresse a válaszokat a tárgyakon, illetve létrehozásukon, megvalósulásukon és recepciójukon keresztül, amelyek háttérben összetett gondolkodási folyamatban kiérlelt problémafelvetések húzódnak meg. Művészete megannyi szálon és módon kapcsolódik filozófusok gondolataihoz, világról vallott nézeteihez, de legalább annyira olyan meghatározó művészekhez is, mint MARCEL DUCHAMP, többek között a *Porszobrok* révén, vagy JOSEPH BEUYS a *szociális plasztika* gyakorlatának köszönhetően. Wurm magát szobrászként határozza meg, híressé mégis egy olyan munkával vált (*One Minute Sculptures*, 1997), amelyben nehéz elsőre meglátni a szobrászati jelleget, úgy, ahogy ő hivatkozik erre folytonosan. A mű fényképből áll, amelyek segítségével egy tárgy (vagy tárgyak) és az emberi test plasztikus kapcsolatát rögzítették a legkülönbélebb pózokban: Wurm ezzel lépte át radikálisan a szobrászat hagyományos határait.

ROSALIND KRAUSS 1979-ban írt a szobrászat médiumának újraértelmezési lehetőségeiről, lényegében a szobrászat akkori közelmúltjáról és jelenéről az *October* című folyóiratban.<sup>1</sup> Erwin Wurm ebben az évben kezdte szobrászati tanulmányait Bécsben.<sup>2</sup> Ezek az évek kijelölnek egy nem túl markáns határt az akkori kortárs művészetben a minimal art és a konceptuális művészet, illetve az arra következő, egyfajta reakcióként is felfogható, művészeti megnyilvánulások között (amelyeket hanyag eleganciával szoktak egységesen posztmodern művészetnek is nevezni). Nem feltétlenül bír jelentőséggel ez a véletlen egybeesés, de talán nem is teljesen lényegtelen. A konceptuális művészet ugyanis határozottan szembeáll a modernizmus

<sup>1</sup> Rosalind E. Krauss: *Sculpture in the Expanded Field. October 1979* 8 (1979 tavasz). 30-44. Ld. <http://www.onedaysculpture.org.nz/assets/images/reading/Krauss.pdf> (utolsó letöltés: 2018. július 14.)

<sup>2</sup> Hochschule für Angewandte Kunst Wien, ma Universität für Angewandte Kunst Wien, illetve Akademie der Bildenden Künste Wien.

tudatos cselekvések. Sok évvel ezelőtt készítettem egy sorozatot a *Die Zeit* című német hetilap hétvégi magazinjába.<sup>4</sup> Felkértek, hogy vegyek részt a lap kialakításában. Egy olyan művet hoztam létre, amellyel visszautaltam Beuys-ra. Politikailag kimondottan inkorrekt állításokat fogalmaztam meg, amelyek a politika és a média világára vonatkoztak. Ezek akkor tényleg nagyot ütöttek, komoly vitát gerjesztettek.

**PG:** *Térjünk még vissza a szobrászati mozzanatra. Miként vált ez problémává az Ön számára?*

**EW:** Gyakorlati okokból. Festészetet szerettem volna tanulni az akadémián, de amikor felvettek, nem a festők közé kerültem, hanem a szobrász osztályba. Persze fellebbezhettem volna, és mondhattam volna, hogy a szobrászat egyáltalán nem érdekel, de aztán az a kihívás, amelyet ez a helyzet jelentett, elkezdett erősen foglalkoztatni. Az pontosan, hogy miért jutottak arra az elgondolásra, hogy nekem a szobrászok között a helyem, holott én sosem gondoltam arra, hogy ezzel foglalkozzam. Ez a gondolat egyszerűen nem létezett a számomra. A szobrászat akkor, 1973-ban szürke volt és fekete, nagyon depresszív és nagyon madárszaros. Fokozatosan fel kellett fedeznem ezt a világot, és beleélnem magam ahhoz, hogy meghódíthassam. Találnom kellett benne valamit, ami felkelti a lelkesedésemet iránta.

**PG:** *Korábbi beszélgetésekben azt is említette, hogy az Ön számára a fotográfia is leginkább szobrászat. Kifejtené ezt egy kicsit részletesebben?*

**EW:** Az előbb említettem azt a helyzetet, hogy ha megállok, akkor az egy szobor, egy redukció, amit aztán lefilmezhetek. Ez jó ideig eltarthat, ami alatt nyugalomban, mozdulatlanul lehet állni, de közben a szemek állandó mozgásban vannak. 1990-ben készítettem egy videomunkát: a szobrot alakító barátom fejére egy tálalt helyeztem, hogy ne lehessen látni a szemét, majd videóra vettem egy perc hosszan. Minden nehézség nélkül állt egy percig. Később még tovább képes volt mozdulatlan maradni. A videónak az a címe, hogy *Still*, mivel a szobrot alakító barátom nem mozdul, szoborrá válik. Az agyunkat leszámítva nem úgy vagyunk megalkotva, hogy mozdulatlanságba merevedjünk. Állandó mozgásban vagyunk. Bele is látjuk a dolgokba a mozgást. Az ember



Erwin Wurm  
© Fotó: Glódi Balázs | Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum

anyag- és tárgyközpontúságával, túllép a különféle műfajokon, lebontja azok határait, nem egy műfajesztétikai problémái foglalkoztatják, hanem elsősorban is a fogalmiság, illetve tágan értelmezve, a művészet és az ahhoz kapcsolódó alapvető kérdések (például a szerzőiség, művészet/nem művészet szembeállítása, a közvetítéshez használt eszközök és azok elengedhetetlen esztétikai jellege stb.). Krauss a szobrászaton egy kiterjesztett logikai mezőben igyekezett elhelyezni, hogy ne kelljen teljesen lemondani a médium kategóriájáról, és arra törekedett, hogy egy olyan keretet találjon, amely még valamelyest köthető a szobrászati médiumához, ha valamiképp túl is mutat rajta (expanded field). Ezzel a médium kategóriáját bővítette ki egy „posztmediális” állapotban, amelynek előidézésében a fényképezésnek meghatározó szerep jutott már a kezdetektől. Ezt az új kategóriát az anyagi feltételekből levezetett olyan konvenciók készleteként értette, amelyekből az expresszivitás új formái alakíthatók ki, és amelyek tetszőlegesen továbbfejleszthetők.

Wurm lényegében ezen az úton indult el valamikor az 1980-as évek második felében. CHRISTA STEINLE, a 2017-es *Velencei Biennale* osztrák pavilonjának kurátora erről a szobrászati, mint cselekvési forma performatív fordulatoként beszélt, amelynek a lényege szerinte, hogy Wurm alapvetően újraértelmezte a szobrászati olyan hagyományos kritériumait, mint a térfogat, a súly, a statika, a gravitáció, a forma és a tömeg. Eközben pedig a szobrot egy „nyílt cselekvési mezővé változtatta”<sup>3</sup> Wurm művészetében tehát lényegében minden szobor karakterrel bír, nem csak az emberek vagy a dolgok, de a szavak is. Wurm azonban már az 1990-es évek végén (már a brémai Künstlerhausban 1997-ben rendezett kiállításán)<sup>4</sup> ennél még egy lépéssel továbbment azzal, hogy nem csupán a performativitásra helyezte a hangsúlyt. A Brémában is kiállított *Egyperces szobrai* kapcsán mindig szociális plasztikáról beszélt, és a fogalmat egyértelműen Joseph Beuys-hoz

<sup>3</sup> Christa Steinle: Az osztrák pavilon koncepciója. [http://labiennale2017.at/?page\\_id=946](http://labiennale2017.at/?page_id=946)  
<sup>4</sup> Erwin Wurm – *One Minute Sculpture*. Künstlerhaus Bremen, Bréma, 1997. november – december

billegni kezd, az ujjak elkezdnek mozogni. Ezek olyan momentumok, amelyek mindig is nagyon érdekelték. Ezért a következő lépés az volt, amikor felvettem az *59 helyzet* (*59 Positions*, 1992) című munkát. Pulóvert húztam emberek testére, majd egyenként húsz másodperces videofelvételeket készítettem róluk. A videó azért volt fontos, hogy lássák, valaki mozog a pulóverben. Később lefényképeztem ezeket az „állóképeket”. Így jutottam el a fotográfiához. Ezt pedig már az *Egyperces szobrok* követték. Az egyes pozíciókat először saját magamon próbáltam ki. Ezek pillanatfelvételek voltak csak. Odaálltam, exponálás, kész, következő. Csupán látni akartam, hogy mennyire működnek ezek a helyzetek. Ezek a fényképek később nagyon nagy tetszést arattak. Ez volt számomra a belépés a fotográfia világába. Egy segédeszköz arra, hogy megőrizzek egy *efemer, performatív helyzetet* szoborként, amely különben örökre megsemmisült volna. Én pedig szerettem volna megőrizni. Az első kísérleteknél ezek még nem voltak megismételhetők. Az újra előadható dolgok csak később következtek. A fotográfia története tehát – az első kísérletek után – nagyon gyorsan kopogtatott az ajtón, hogy bebozsátást nyerjen. A problémák pedig csak akkor jelentkeznek, ha valaki tényleg elkezd komolyan fényképezni. Én viszont csak egy ideig foglalkoztam vele intenzíven, aztán abbahagytam, mert önmagáért nem volt számomra érdekes. Nemrég még tudtam venni néhány csomag polaroid nyersanyagot. Az utolsókat vettem meg. Szeretnék még egyszer *Egyperces szobrokat* csinálni majd erre az anyagra. Szerintem ez a legmegfelelőbb ezekhez a szobrokhoz. Egyszeri, nincs negatív, soha többé nem reprodukálható. Ez az egyszeri és egyedi pillanat okoz nekem örömet.

**PG:** *Miért nem foglalkoztatja már a fényképezés?*

**EW:** Annyi nagyszerű fotográfus van, én pedig inkább maradok a szobraimnál.

**PG:** *Nem is arra gondoltam, hogy úgy foglalkozzon vele, mint például THOMAS RUFF.*

**EW:** Őt nagyon nagyra tartom. A helyzetek fényképezésében volt valami nagyon csábító, de észrevettem, hogy már inkább ártok a munkámnak. Az elmúlt huszonegy évben nagyon szigorúan, előre meghatározott keretek között tartottam az *Egyperces szobrokat*. Kizárólag múzeumi kontextusban mutatam be őket. Pedig sok meghívást kaptam különféle eseményekre, amelyeket azonban



Erwin Wurm  
*Fizikai gyakorlatok*, 2003, vegyes technika (a művész által megvalósítva), © Fotó: Christoph Maout, Párizs | *Physical Exercises*, 2003, mixed technique, (Performed by the Artist) Biennale d'Art Contemporain de Lyon, France, 2005, Photo: Christoph Maout, Paris

kötötte, saját művészetében alapvetően az ő hatásának tulajdonította. A szociális plasztika (vagy társadalmi plasztika, társadalmi szobrászat) az utóbbi évtizedekben, már Beuys előtt, de még utána is, igen jelentős szerephez jutott a művészetben, bár a legkülönfélébb elnevezésekkel, mint relációs, dialogikus vagy épp részvételi művészet.<sup>5</sup>

Beuys-nál az, amit ő szociális plasztikának nevezett, elsősorban előadások formájában öltött testet, amelyeket az 1970-es években tartott, és főként olyan művészi aktusra utalt, amely társadalmi szerepvállaláshoz kötődik és társadalmi interakcióra alapoz, tehát például a közönség aktív részvételére. MARTINA WEINHART ennek kapcsán írta, hogy a művészet már nem kizárólagosan egyéni, hanem sokkal inkább demokratikus és részvételi aktus.<sup>6</sup> Beuys a szociális plasztikát „antropológiai művészetfogalom”-nak<sup>7</sup> nevezte, amelyben „a plasztika az emberi színonimája”.<sup>8</sup> Mindig kitüntetett módon az emberről szól és az emberre irányul, amennyiben az őt érintő folyamatokat modellezi. Beuys úgy gondolta, hogy a művészetnek az egyik legfontosabb feladata egy, a hétköznapiól radikálisan eltérő világtapasztalás elősegítése, többek között azáltal, hogy „egy érzékfölkötti szférából lehoz [...] valamit, ami megváltoztatja a viszonyokat”,<sup>9</sup> és tágítja a tapasztalati horizontunkat önmagunkra és a világra vonatkoztatva. Ezek a szándékok Wurm esetében is tetten érhetőek, bár nála ő, az alkotó, legalább annyira része egy ilyen folyamatnak, mint azok, akiket egyes művek segítségével bevon az „alkotás” folyamatába.

<sup>5</sup> Vö. ezzel Alan W. Moore: A Brief Genealogy of Social Sculpture, *The Journal Of Aesthetics & Protest* <http://www.joaap.org/webonly/moore.htm> (utolsó letöltés: 2018. július 14.). Moor részletesen tárgyalja a „szociális szobrászat” jelentőségét, azon művészek sokaságának tevékenységét, akik már az 1950-es évek elejétől ebben a felfogásban dolgoztak.

<sup>6</sup> Martina Weinhart: The Making of Art. In: Max Hollein, Martina Weinhart (szerk.) *The Making of Art*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2009

<sup>7</sup> Matthias Bunge: Joseph Beuys, Plasztikai gondolkodás. Hírverés egy antropológiai művészetfogalomnak 1., *Balkon*. 2000/10., 4-9., ld. <http://balkon.art/1998-2007/> (Utolsó letöltés: 2018. július 14.), továbbá Volker Harlan, Rainer Rappmann, Peter Schata: *Szociális Plasztika, Anyagok Joseph Beuys-hoz*. Ford. Adamik Lajos. Balassi Kiadó, Budapest, 2003, 21.

<sup>8</sup> Rainer Rappman: Interjú Joseph Beuys-szal. In: *Szociális plasztika, Anyagok Joseph Beuys-hoz*. Szerk. Volker Harlan, et al. Ford. Adamik Lajos. Balassi Kiadó, Budapest, 2003, 58.

<sup>9</sup> Ibid.

mindig visszautasítottam. A huszonegy év alatt így csak száz vagy száz tíz *Egyperces szobor* jött létre, holott lehetett volna akár ezer is. Akkor viszont inflálódtak volna azok, amelyek korábban készültek, az egész lerombolta volna saját magát. Ezért szigorúnak kellett lennem magammal szemben.

**PG:** *A múlt évben a Velencei Biennálén az osztrák pavilon hatalmas tereiben, ahol többek között Egyperces szobrok is bemutatásra kerültek, mindenki láthatta, ahogy a látogatók játszanak velük, végrehajjták az utasításokat. Ez persze megfelelt az Ön szándékainak. A látogatók viszont egy kiállításon ma már folyamatosan felvételeket is készítenek, például az okostelefonjukkal, amelyeket azután meg is osztanak a közösségi oldalakon. Mit jelent az Ön szempontjából, a mű felől nézve az, hogy a látogatók az általuk, illetve a barátaik, ismerőseik által felvett pozíciókat ilyen módon közvetítik?*

**EW:** Nagyon örülök neki, ez ugyanis már kezdeti része volt az elképzelésnek. Az első tíz évben, amikor még nem létezett okostelefon, mindig lehetővé tettük a megnyitókön, hogy a jelenlévők felvételeket készíthessenek magukról. Akkor még polaroidot használtunk, ők pedig hazavihették ezeket a felvételeket, mint szobrot. A felvételeket a megnyitókön mindig szignáltam. Tehát egy olyan fotót kaptak, amely lényegében az én utasításaim szerint készült, amelyet aztán autorizáltam a saját művemként. Így egy újabb fontos szempont jött itt játékba, a szerzőiség kérdése. Ez is nagyon izgalmas volt. Az, ahogy aztán mindez az alkotás folyamatában egy ponton leáll, majd megszűnik, legalább annyira fontos és érdekes, akár csak az, ahogy mindez kikerül a múzeum teréből.

**PG:** *Korábban azt mondta, hogy Ön és Beuys nagyon eltérő módon értelmezik a szociális plasztikát. De végső soron nem az az értelme, hogy valamiképp az egyén szintjén túl, társadalmi szinten generáljon változást? Meny nyiben változtatja meg az emberek mindennapi viselkedését, ha a kiállításain kipróbálják ezeket a helyzeteket, lehetőségeket, ha színre viszik magukat, ha valóban rászánják magukat arra, hogy felvegyék ezeket az abszurd, vicces testhelyzeteket? Távozás után másképp fognak körülnézni a világban, és másképp fognak magukra tekinteni?*

5 Brigitte Kowan: *infinity and beyond*; Erwin Wurm: *One Minute Sculptures 1997–2017*, 57. *Esposizione Internazionale d'Arte*, Venice, Austrian Pavilion, 2017 május 13 – november 26., ld. [http://labiennale2017.at/?page\\_id=1139&lang=en](http://labiennale2017.at/?page_id=1139&lang=en)

Akár Wurm, akár Beuys művészetére összpontosítunk, érdemes megvizsgálni, mit is jelenthet a szobrászat, illetve plasztika fogalma. A plasztikai gondolkodás célja Beuys esetében, hogy „alakítsa a világot [...] és megváltoztassa az emberi tudatot”.<sup>10</sup> Wurm viszont általában *szobrászati jellegről* beszél (Skulpturale). A magyar nyelvben ugyan használjuk a plasztika kifejezést<sup>11</sup>, mégis inkább csak a szobrászat szót alkalmazzuk. A német nyelvben is két különböző fogalom létezik ennek a formáló tevékenységnek a jelölésére. Az egyik ezek közül az, amelyet Beuys a *kőfaragással* hoz összefüggésbe (Skulptur),<sup>12</sup> amely során a szobrász úgy formálja meg az anyagot, hogy abba belehasít, abból lefarag, vagy elvesz belőle. A felhasznált anyag (kő, fa) merev, nem alakítható, csak oly módon, ha „megtörjük” ellenállását. A beavatkozás mindig erőszakos, bizonyos fokú rombolással, az anyag „sérülésével” jár. Ezzel szemben áll a *plasztika* (Plastik), amely a görög τέχνη értelmében vett *πλαστική* szóból ered,<sup>13</sup> és amely „az organikus formákat testileg (formálás, metszés, vésés, öntés révén) állítja elénk. [...]: minden plasztika legfőbb célja, hogy az ember méltóságát az emberi alakon belül ábrázolja”.<sup>14</sup> A plasztika Beuys értelmezésében tehát olyan organikus képezés (Bildn), amely belülről kifelé fejti ki hatását, és amelynek eredményeképpen megváltozik a dolog külső kinézete, de amely változás egyben visszautal a belsőben végbement mozgásokra is. Wurm ennyire direkt módon nem foglalkozik a társadalomra vonatkoztatva ezzel a kérdéssel, bár saját szobrászatról vallott nézeteiben lényeges helyen szerepel a külső és belső viszonya, a kettőt elválasztó hártya, réteg vagy héj, illetve annak jelentősége a szobrászati forma értelmezése szempontjából.

A kiterjesztés koncepciója kapcsán nem csak a szobrászathoz való viszonyról érdemes szót ejteni, hanem a „kortárs művészet” fogalmáról is. Ezzel kapcsolatban persze többféle elmélet létezik,<sup>15</sup> de a legtöbben alapvetően egyetértenek azzal, hogy a mai művészetben a pusztá tárgy létrehozása és azzal összefüggésben az összpontosítás egy bizonyos műfajra, mint az alkotás meghatározott módjára már kevésbé releváns. A legtöbb művész mindenképp túllép ezeken az úgynevezett műfaji kereteken vagy határokon. Már Jackson Pollock kapcsán is felvetette ALLAN KAPROW, hogy nála is fontosabb a cselekvés, az akció, mint az eszközhasználat, amely persze lényeges és nélkülözhetetlen, de mindenképp másodlagos.<sup>16</sup> Wurm helyzete ebből a szempontból azért érdekes, mert ő maga ugyan határozottan állítja, hogy távolságot tart a „kortárs művészet” mibenlétéről folytatott vitától, párbeszédétől, mégis művészetében alapvetően megvalósítja azt, amivel ezekben a vitákban jellemzik a „kortárs művészetet”. Ezek közé tartozik, hogy ugyan ő szigorúan a szobrászat lehetőségeiből és a hozzá kapcsolódó esztétikai kérdésekből indul ki, ezeket leginkább úgy válaszolja meg, hogy

10 Matthias Bunge (2000)

11 A *Pallas nagy lexikona* szerint „a tárgyaknak mind a három kiterjedésük szerint való utánozása”, míg a szobrászat „plasztikai művészet, képfaragás (Sculptura)”.

12 A szó a latin *sculpturából* került a német nyelvbe, amely a *sculpere* (metszeni, hasítani) ige főnévi változata. A főnévi alak jelentésében hordozza az utalást az anyagra is (vágás, faragás, vágás fába, elefántcsontba, márványba). Vö. Wolfgang Pfeifer: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. Edition Kramer, Koblenz, 2012, 1301.

13 A német nyelvbe francia közvetítéssel kerül a szó. Az eredeti görög *πλαστικός* jelentése: alakításra, formálásra alkalmas. Főnévi alakja, a *πλαστική* utal a felhasznált anyagra (agyag, viasz, gipsz). A szó visszautal a *πλασσειν* igére, amely jelentése: (puha masszát) gyúrni, formálni, alakítani. Az *plastics* ebben az értelemben pedig mindig a formálható anyagra utalt. Vö. Pfeifer (2012), 1017.

14 Beuys egész művészi tevékenységének egyik központi mozzanata az emberi méltóság hangsúlyozása, annak tisztelete és őrzése. Kitüntetett jelentőséget tulajdonít a méltóságnak. „az ember [...] főként szellemi lény [...], ezzel pedig hordozója mindama lehetséges belső minőségnek, melyeket az emberi méltóság fogalmával szokás összefoglalni [...] akarati szándékok, érzelemvilág, lelki élet, gondolkodás, e gondolkodás magasabb formái, az inspiráció, imagináció és intuíció [...]” idézi Bunge (2000).

15 Erről nagyon röviden említést tettem Szabó Dezső művészete kapcsán. In: Pfiszner Gábor: *Úton a képhez*, Szabó Dezső két kiállítása a Vintage Galériában. *Balkon* 2016/9., 24–27.

16 Allan Kaprow: *The Legacy of Jackson Pollock (1958)* In: u.ő. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley, University of California Press, 1993, 1–9.

**EW:** Beuys azt mondta, hogy minden ember művész – ez is az egyike a híres téziseinek. Kapcsolódás leginkább ott fedezhető fel, hogy az én esetemben mindenki műalkotássá lehet. Az érdekes az, hogy csak fokozatosan jutottam erre a gondolatra. Az én praxisomban a legtöbb dolgot sosem terveztem meg előre: minden lassan és fokozatosan, lépésről-lépésre állt össze a körülmények függvényében, gyakorlati okokból, de teoretikus megfontolásokból adódóan is. Az első *Egyperces szobrokat* először magamon próbáltam ki, s magamat használtam arra is, hogy lefényképezzük őket. Amikor több múzeum is meghívott, hogy állítsam ki őket, és készítsék újabb fényképeket, akkor feladtak egy hirdetést, hogy jön egy művész, és önkénteseket keresnek, akik részt vesznek egy akcióban. Nagyon sokan jelentkeztek, minden alkalommal, mintegy negyven-ötven ember. Hamar észrevettem, hogy tulajdonképpen instrumentalizálom őket, de közben persze ők is ugyanezt teszik velem. Ez nagyon izgalmas volt. Hirtelen nagyon erőteljessé vált ez az interakció közöttünk. Nagyszerű érzés volt. Ha én most ezt az eszközt kiadom a kezemből, és a látogatók ezzel az eszközzel már ott, a múzeum kontextusában élnek, akkor abból adódik még valami más is. És ez tényleg így is történt. Ha valaki feláll erre a kis emelvényre, akkor eleinte oštobán érezheti magát, mert a többiek közben figyelik, bámulják, és az egész számára értelmetlennek tűnhet. Az abszurd az egészben az, hogy nagyon hamar világossá válik, hogy ha valaki ott áll egy edénnyel a fején, elzárva a környezettől, akkor valami egyszer csak működni kezd, amit én pszichológiai jelenségként értelmezek. Az ember műalkotássá válik, megszemlélik, s egyszer csak felcserélődnek a szerepek, és az is hajlandó ezt elfogadni, aki ott áll: passzív nézőből, befogadóból aktív tárggyá válik, amely kiállítja magát, és ezáltal műalkotássá válik. De ezt csak akkor lehet látni, ha kipróbáljuk. Ha viszont működik, akkor persze nagyon erős hatással van.

**PG:** *Egyszer azt állította egy nyilatkozatában,<sup>6</sup> hogy a szubjektum-objektum viszony megváltozik, ha valaki ezeknél az Egyperces szobroknál cselekvőként színre viszi magát. Ez nem jelenti egyúttal azt is, hogy ez a hagyományosan értett szubjektum-objektum viszony értelmetlenné válik, feloldódik?*

6 Ausstellungsfilm Erwin Wurm: *One Minute Sculptures*. 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=aDL5NVXwBFI>

túllép azon, ami a szobrászathoz tartozik. Nem csak arról van szó, hogy az *Egyperces szobrok* esetében már a pozíciónak a művész instrukciói szerinti megvalósítása szobornak számít, amely alkalomról alkalomra mindig más, sosem állandó, identikus, hanem változó, efemer, hanem arról is, hogy sok ilyen „akciót” rögzített fényképezőgéppel (statikus, állókép, amely inkább utal a szoborjellegre) vagy videóval (amelyen ugyan áll a „modell”, mégsem statikus, mivel folyamatosan mozgásban van, bár ez épp nem látható). A későbbi változatoknál egyértelműen számít a közönség aktív részvételére (participáció), mi több, nélkülük valójában már nem is ölthetnének „testet” ezek a „szobrok”. Egyéb munkái esetében is fontos szerepet kapnak a szigorú értelemben vett szobrászati gesztusokon túl a különféle intervenciók, amelyek akcióként foghatók fel. Ezek az intervenciók ugyan csak nyomok révén detektálhatók a kiállított tárgyak felületén, de elengedhetetlenek ezen tárgyak létrejöttéhez. Ennek ellenére nem másodlagosak, hanem valójában ezeken az intervenciókon van a fő hangsúly. Wurm szigorú értelemben tehát továbbra is a szobrászat területén marad, ugyanakkor annyira kitágítja, kiterjeszti azt, hogy egyúttal majdnem teljes egészében fel is oldja az azt definiáló határokat.

Erwin Wurm  
*Sitting on Wallstreet | A Wallstreet-en ülve*, Photo Studio Erwin Wurm  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2017





**Erwin Wurm**  
Egyperces munkák. A szobrászat mint program © Fotó: Végel Dániel | Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Adattár és Digitális Archívum

Szobrok Erwin Wurm stúdiójának kertjében. © Fotó: Glódi Balázs | Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum



**EW:** De, minden bizonnyal mondhatjuk ezt. Lehet ezt így is szemlélni, hisz az egész valahol kulturálisan meghatározott. Egyszer feloldódik, majd valahol ismét visszatér. Ez történik az én korai művemnél is, ahol a pulóvereket használtam. Ezekbe bele lehetett bújni, majd ismét kibújni belőlük a használati utasításnak megfelelően. Így lehet valakiből ennek megfelelően műalkotás egy pillanatra, majd persze ismét ki lehetett bújni belőle, és akkor az egész már nem is létezik. Mintha nem is lett volna.

**PG:** Korábban beszélt arról is, hogy a filozófia nagyon fontos szerepet játszott az életében és a művészetében. Milyen filozófia és milyen értelemben?

**EW:** Én ezen a területen egyértelműen dilettánsnak számítok, nem vagyok szakfilozófus. Nagyon sokat olvasok filozófiai műveket, és mindig vannak kedvenceim. Ez a vonzalom a filozófia és az irodalom iránt abból adódik, hogy a filozófusok nagyon hasonlítanak a művészekhez. Mindig kísérletet tesznek arra, hogy a világot és abban a dolgokat újradefiniálják. De természetesen mindig kudarcot vallanak, mert a következő generáció ismét mindent elvet. A világot új módon interpretálni, új módon megvilágítani, újra felfedezni, új vázlatot, tervet készíteni már kezdettől bukásra van ítélve, mivel az utánunk következők egy teljesen más képet alkotnak maguknak a világról. A legtöbb kérdés – amelyeket már a görög gondolkodó is megfogalmaztak, és amelyeket azóta is feltesznek – úgy magyarázza a társadalmat, ahogy azt az aktuális irányzatok alátámasztják és hangsúlyozzák. Mindez mindig is erősen foglalkoztatott, főleg azért, mert a művészet sem tesz mást, szerintem.

**PG:** És ez megjelenik valamiképp az Ön művészetében?

**EW:** Mindig vannak utalások a különféle munkáimban például MONTAIGNE-re, DELEUZE-re, vagy épp másokra. Egyszer készítettem egy művet, amely tulajdonképpen Deleuze-ról szól. Ez egy ferde autó. Deleuze írt egy filmelméleti könyvet,<sup>7</sup> én pedig sokat foglalkoztam science fictionnel és képregényekkel, és ezt mind belesűrítettem egy elferdített Renault-ba, amely

abból az időszakból – a nyolcvanas évek elejéről – származik, amikor Deleuze a könyvét írta. Elképesztő munka volt, mivel úgy csináltam meg az autót, mintha épp bevenne egy kanyart. Úgy, ahogy egy képregényben megjelenítik. Ezt a munkát neki szenteltem.

**PG:** És milyen szerepet játszik LUDWIG WITTGENSTEIN, akit szintén gyakran emleget, és a neve is megjelenik egy-egy mű címében?

**EW:** Ludwig Wittgenstein is egyre-másra előfordul nálam, akivel még el is viccelődtem. Nagyon nagyra tartom őt, bár be kell vallanom, hogy a *Tractatus Logico Philosophicus*-ból (*Logikai-filozófiai értekezések*)<sup>9</sup> eleinte nem értettem semmit. Egész addig, amíg egyes amerikai kommentátorai fel nem nyitották a szememet. Akkor elgondolkoztam azon, hogy nálunk Wittgensteint mindig mondatról mondatra olvasták, és így mennyire keveset értünk belőle. Az amerikaiak viszont azt mondták, hogy nem kell egyben nézni, és annak megfelelően megpróbálni megérteni az egészet. Sőt, nem is kell hagyományos értelemben megérteni, hisz épp annyira van tele van ellentmondásokkal a világ, mint amennyire Wittgenstein állításai. Ebben a kísérletben benne van az, hogy egybefogjam mindazt, ami a világ. Ha ezt elfogadjuk, és ennek megfelelően másképp próbáljuk olvasni ezt a szöveget, akkor elkezdd működni.

**PG:** Miképp kapcsolódnak ezek a gondolatok az akciókhoz, a Performatív szobrokhoz?

**EW:** Mindig másképp. Említettem például Montaigne-t. Ő volt az egyik első filozófus, aki látszólag hétköznapi dolgokról írt. Sok művész ugyanezt teszi. Itt párhuzamokat lehet vonni, így talán létrejön az a bizonyos aha effektus. De hát én nem elsősorban a széles tömegeknek készítek műveket, hanem egy nagyon speciális közönségnek, bár nyilván jó lenne, ha a széles tömegek is érteni és élvezni tudnák. Erre pontosan rámutat a *Kövér autó* (*Fat Car*). Mindenki lát egy kövér (felfúvódott) autót, és ezt határozottan meg tudja állapítani. Csakhogy e mögött az „autó” mögött egész más megfontolások húzódnak: például az autó egyrészt ennek a korszaknak a fetisizált tárgya, másrészt viszont egy olyan eszköz, amely tönkreteszi a világot, elpusztítja a nyersanyagforrásokat, és persze még nagyon sok más téma van, amely kapcsolható hozzá, és amelyre így utalást teszek. De az is hozzátartozik, hogy az autó azáltal, hogy felfúvódik, kövér lesz, tehát az autó technoid struktúrája összekapcsolódik egy élőlény biológiai struktúrájával, mert csak élőlények hízhatnak meg. Ezáltal ez mindenképp egy erős utalás a közös jövőnkre, amelyben együtt vagyunk kénytelenek osztozni.

**PG:** Az, amit eddigi művészeti pályáján tett, látszólag nem illeszkedik a kortárs művészetről folytatott elméleti vita kereteibe. Miként látja saját művészete és a kortárs művészet viszonyát?

**EW:** Igyekszem magamat távol tartani tőle. Már régóta nem érdekel. Nagyon sokáig foglalkoztattak ezek a kérdések. Korábban igyekeztem aktív része lenni ennek az egésznek, de mindig az volt az érzésem, és egyre inkább azt vettem észre, hogy az elméletekben felállítanak egy mércét, amely szerint én elhelyezkedem valahol, és aztán ott van a művészet és a filozófia minden nagy teljesítményével, amelyre én ugyan intellektuálisan vágyakozhatok, és törekedhetek arra, hogy elérjem, miközben nagyon sokhoz soha nem sikerült igazán kapcsolatot találnom. Ténylegesen megélt fizikai kapcsolatra gondolok. Ezek a kapcsolódások a legtöbb esetben csak akkor sikerültek, amikor az egész már nem foglalkoztatott olyan intenzitással.

Az interjú létrejöttét a Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum tette lehetővé.

<sup>7</sup> *Sculpter la pensée: Une entrevue avec Erwin Wurm* Par Bernard A. Schütze <http://esse.ca/fr/sculpter-la-pensee-entrevue-erin-wurm>

<sup>8</sup> Gilles Deleuze: *Cinéma 1: L'image-mouvement*. Les Éditions de Minuit, 1983 (magyarul: *Film 1. A mozgás-kép*. Ford. Kovács András Bálint. Budapest, Osiris Kiadó, 2001)

<sup>9</sup> Ludwig Wittgenstein: *Logikai-filozófiai értekezések*. Ford. Márkus György, Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2004

# POR, VONAL, SÚLY, KEVERT ELOSZLÁSSAL

## Algoritmikus tendenciák Türk Péter munkáiban

### Procedúrák

A túlélési stratégiák egyrészt korábbi emlékek újrafelhasználásából, másrészt nem várt körülményekre adott improvizatív válaszokból és ezek kombinációjából állnak. Egy-egy új vagy már ismert helyzetre adott válasz, vagy egy adott probléma megoldása úgy is felfogható, hogy egy készletből ismert módszereket valamilyen eljárás szerint helyes sorrendben összekombinálunk, és azt végrehajtjuk. A végrehajtás folyamatát etimológiailag a latin *processus* szó alapján hívhatjuk *procedúrának*, amely ismerősen csenghet a hétköznapi nyelvből is: a procedúrák jobbra már elpróbált, begyakorolt lépések szabályszerű végrehajtását jelölik, legyenek azok egy beavatási szertartás, vagy egy teljesen hétköznapi kontextus lépései. Egyes biológiai nézetek szerint ilyen procedúrák összességének megjelenéséből keletkezik maga a világban való *jelenlét*,<sup>1</sup> és ezen alapulnak az élő organizmusok is. A folyamat elvű, dinamikus rendszerek a hatvanas években váltak népszerűvé. Az így generalizált folyamatok, mint absztrakt rendszerek a tudományos diskurzus mellett a művészetre is egyre nagyobb hatást gyakoroltak: teret kapott az a felfogás, hogy különböző működő rendszerek különböző formulákkal „teljesen” leírhatóak. Ez azt is felvetette, hogy a teljes működés akár függetlenül fizikai környezetétől is

<sup>1</sup> A nyolcvanas években többek között a rendszerelmélet, kognitív tudományok és a biológia szintéziséből született az *autopoézis* elve, ami úgy írja le az élő dolgokat, mint amelyek önfenntartó és önreprodukáló folyamatok kauzalitásából állnak. Az elmélet alkotói (FRANCISCO VARÉLA és UMBERTO MATURANA) nagy hatással voltak a későbbi tudományos és művészeti modellekben alkalmazott dinamikus rendszerekre.

megfogalmazható, anyagtalán, szimbolikus formák kombinációjaként (például betűk, nyelvek, kódok segítségével). A konceptuális művészetekben, illetve az utasítás alapú megközelítéseknél egyre hangsúlytalanabbá vált maga az interpretáció és annak formája, így a fókusz magára az eljárásra, a megvalósítandó kódsorra, mint szimbolikus (textuális, kriptografikus) értékre került. A szellem elválk a formától, ez a fajta szétválaszthatóság még a racionalizmusból és a felvilágosodásból eredeztethető karteziánus dualizmuson alapul. Napjaink kultúrájában teljesen új, mindennapi szinten működik ez a megközelítés, hiszen a *szoftver* és a *hardware*, az értelem és a cselekvés, test és lélek úgy tűnik, külön választhatóak.

A környezetünkben, vagy akár önmagunkban megfigyelhető folyamatokat könnyű elintézni annyival, hogy az emberi tudat szimbolikus reprezentációkat (nyelvi elemeket, absztrakt rendszereket, formulákat) anyagtalán adatok alapján működtet, és azokon hajt végre logikai manipulációkat.

A testtől függetlenített gondolati létezés, vagy a mesterségesen működtetett intelligencia a fenti okozatok miatt a kortárs kultúrában igen elterjedt felfogás, amely szerint különböző megfogható, fizikai eszközökön (biológiai, kémiai test, vagy szilikonból konstruált gép) absztrakt, leválasztható nyelvi rendszerek működnek, különböző algoritmusok segítségével: döntési fák, szekvenciák, ciklusok határozzák meg az emberi gondolatokat, érvelési technikákat, vagy a szoftverekbe épített mechanizmusokat. Ahogyan a XVIII. században, a racionalizmus fényében az akkori technológiai megoldásokból kiindulva óraműmodellekkel írták le világunk folyamatainak működését, napjainkban sokan gondolkodnak úgy társadalmi folyamatokról, az emberi kognícióról, döntési mechanizmusokról, mintha azok egyfajta számítógép hálózatként működnének, ahol a külvilágból nyert információ az észlelés során bekerül egy feldolgozó rendszerbe, majd válaszként megszületik egy akció.

TÜRK PÉTER vonatkozó munkái azonban oldani segítenek ezt, a korszellemtől nagyon is terhelte, tévesen rögződött dualizmust. Az algoritmikus gondolatformálás nála nem egyszerűen egyfajta szabálykövetést vagy előre eltervezett programok futtatását jelenti

absztrakt rendszerekben. Kísérleteiben és sorozataiban rendszeresen felsejlik egyfajta spirituális tartalom, ami nem a valóság leírására, ábrázolására, hanem esszenciális megismerésére törekszik. Munkáival kapcsolatban érdemes JANETT ZWEIG *Ars Combinatoria* című esszéjéből a következő kérdést feltenni: milyen stratégiák figyelhetőek meg a procedurális gondolkodás, illetve az algoritmikus művészetek rendszerében? Hol körvonalazódnak a határok a spirituális tapasztalás, és a tisztán folyamat alapú megközelítések között? Amikor valaki az ábécé betűin végez permutációt, legyen az az ősi Életfa, a *Sefer Yetzirah*<sup>2</sup> elágazásainak módosítása, vagy a *Ji-King* absztrakt bináris szimbólumainak használata, akkor kreatív transzformációról, avagy meditatív aktivitásról beszélünk?

### Kép architektúrák

Napjainkban nehéz nem úgy nézni Türk Péter fotómontázsaira, mint a kurrens digitális képpalkotói technikák bizonyos értelemben vett előfutáira. A repetíció, permutáció segítségével szétbontott és apró fragmentumokká alakított fotográfiai (például *Osztályátlag I-II.*, 1979) egyrészt a sokszorozhatóság kombinatorikai játéka, másrészt a perceptuális leképezés analitikai vizsgálatai. Az egyszerre több szemszögből, vagy több távolságból bemutatott, kaleidoszkopikus hatású képein tört dimenziókat képez: a téralkotás, a holisztikus kognitív rekonstrukció határain lavíroz és azok lehetőségeit feszegeti. Az egyszersmind több nézőpontból való láttatás a matematikai fraktál tulajdonsága mellett képfilozófiai jelentőséggel is bír: a hagyományos tér-sík projekción alapuló, kanonizált középpontos perspektívát, a lencsén alapuló leképezésből eredő torzulásokat és szubjektív transzformációkat már itt elhagyja.

<sup>2</sup> A faábrázolások egyrészt szellemi univerzális világmodellekként szolgáltak a korai kultúrákban, de későbbi deszakralizációjuk során tudásszervező rendszerekként is használtak fa struktúrákat, illetve az ágak elágazásait a digitális, bináris programozás alapjaként is szolgálnak.

### Türk Péter

*Osztályátlag I-II.*, 1979, fekete-fehér fénykép, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria | 36 kép eredője moduljainak szisztematikusan egyesítésével *I-2.*, 1975 k., fekete-fehér fénykép



A sajátos térképzés mellett egy másik, a kortárs tudomány szempontjából is releváns érdekesség, hogy több sorozata (például: *Pszichogramok*, 1979–1980; *Constable fenomének*, 1983–1984) egy az egyben a látás és az észlelés kognitív határterületeit kutatják. Ezekben biológiai ábrázolásokból ismerős, vakfoltokhoz hasonló, minimál tónusjátékokkal, átmenetekkel, gradiensekkel, feltelmozdulásokkal és illékony élekből álló kompozíciókkal operál. Ezek a képek mostani szemmel a gépi látás hierarchikus szerveződéseire emlékeztetnek, ahol vizuálisan is láthatóvá válik a valóság egyfajta szemantikai rekonstrukciója.<sup>3</sup> Ezek a szemantikai rendezőelvek, a percepció, kogníció és fogalomalkotás határain egyensúlyozó vizsgálódási pontok azok, amiért ezek a munkák merőben eltérnek a korábbi, fotó alapú térvizsgálatoktól. Elhagyjuk a lencsét, mélyebb szintre jutunk, fiziológiai vizuális fogalomalkotás tájain járunk. Ezek a kísérletek minden bizonnyal összefüggtek Türk átmeneti szembetegségével, amiből később felépült.<sup>4</sup> Szép példa ez arra, hogy a művészi gyakorlat hogyan előzi meg korát, és tesz fel olyan kérdéseket, amelyekhez később más kontextusban jut el a tudomány, illetve szélesebb körben a társadalom.

A megismerésre tett kísérleteknek ez a fajta perfekcionista, redukcionista szemléletmódja már korai műveinél is teljesen egyértelműsíti az alkotói szándékot, ahol az ego háttérbe vonul, mintegy kimosódik, és teret hagy a természeti folyamatok megfigyelésének, a dolgok, jelenségek önmagukban való érvényesülésének.

A megfigyelés módszere elválaszthatatlan az azokat leíró modellek alkotásától, ezek létrehozására pedig technológiai értelemben jól alkalmazhatóak különböző szimulációk. A fent említett analitikus, mondhatni tudományos objektivitáson alapuló megközelítés Türknél a későbbiekben találkozik bizonyos, matematikai értelemben vett világalkotási módszerekkel, avagy a világ szimulációira szánt komputációs rendszerek módszertanával (például a *Benéz az ablakon, nézelődik a rácson át* (Én.2.9.) című sorozat 2003-ból, vagy a *Téglaképek* sorozata, 2008-ból). Bár Türk ezekre a matematikai modellekre nem, vagy elvéte tesz utalást, a megfigyelő számára akaratlanul is beugranak a természettudományban elterjedt, mesterséges élethez köthető, dinamikusan változó részecskerendszerek, vizuális formanyelvek. Közvetlen asszociációban jelentkeznek NEUMANN JÁNOS univerzális automatái, JOHN CONWAY *Game of Life* szimulációs kísérletei, vagy épp STEPHEN WOLFRAM egydimenziós celluláris automatái,<sup>5</sup> ahol biológiai, perceptuális és kognitív funkciókat emelnek át a kutatók pusztán szimbolikus, logikai terekbe, illetve szilikonon alapuló számítógépes modellekbe.

A tudományos paradigma és a művészeti tendenciák természetesen kölcsönhatásban állnak, hiszen ezekhez a szimulációs modellekhez a korban szorosan kapcsolódnak akár magyar vonatkozásban BÓDY GÁBOR viselkedés-tanulmányai, vagy más nemzetközi, korai algoritmikus képkalkotói kísérletek VERA MOLNÁRTÓL, CHARLES CHURY-tól, vagy MANFRED MOHR-tól. A fluxus művészeti irányzat alkotói, habár áttételesen, de természetüket tekintve szintén kapcsolódnak a fenti szervező elvekhez, miután ők is utasítások köré szervezik létrejövő műveiket és performanszaikat. A hatvanas évektől ezekre a módszerekre többféleképpen is hivatkoznak. Hívják

például „experimental action”-nek (JOHN CAGE), illetve „irrelevant process-nek”-nek (GEORGE BRECHT), ahol az emberi szubjektív döntéseket kiszervezik a folyamatból, és nem szándékolt, a résztvevőktől független, esetleges eseményekre hagyják a mű kibontakozását.<sup>6</sup>

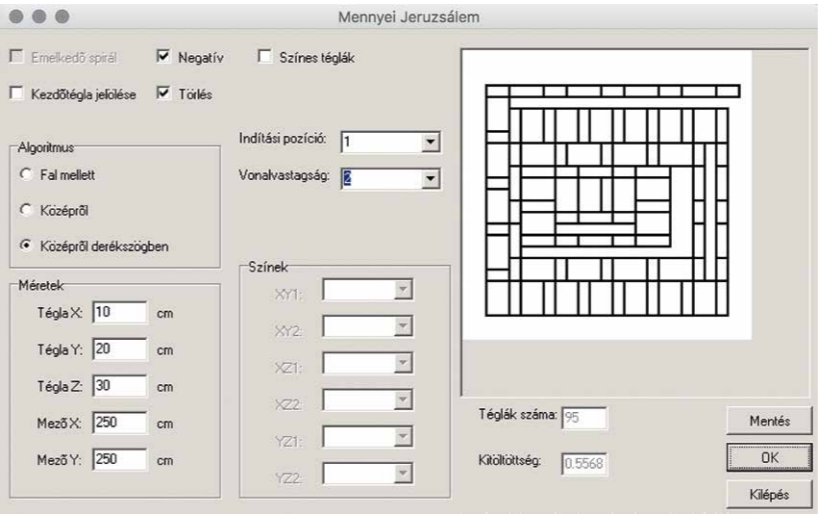
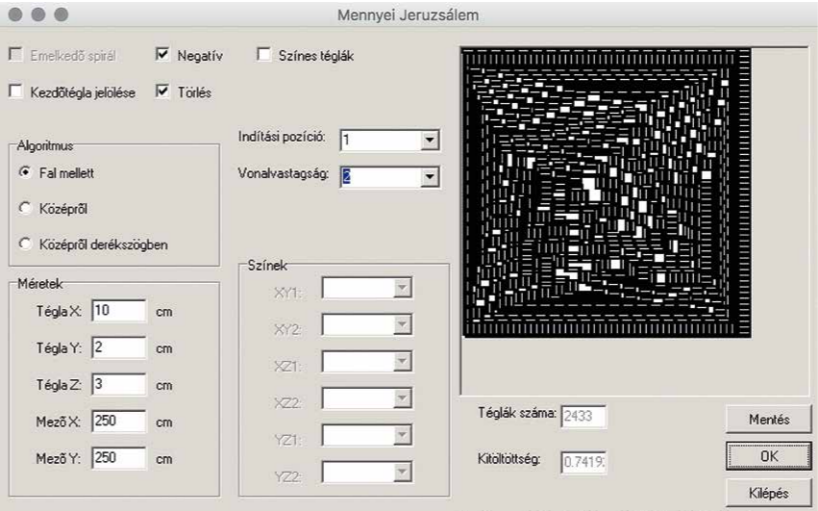
A mű (világ) így „önmagának létrejöttét ábrázolja”, amiben általában nem a végső forma, vagy az elkészült, zárt, kikristályosodott kép-anyag a meghatározó, hanem maga a folyamat, az algoritmus szervező elve, amely viselkedése elsősorban nem szimbolikus, hanem performatív: az alkotás (program futása, képek összerakása, vagy épp hangok megszólaltatása) során bontakozik ki, ahol az alkotó megadja magát a folyamatnak, teljesíti, végrehajtja, követi a saját maga által korábban felállított szabályokat.

### Téglageometria

Ahogy már szóba került, még néhány évtizeddel ezelőtt is bátran hihettük azt, hogy a világ óraműszerű működésének mozgástörvényei megismerhetők, s ahogyan a determinisztikus egyenletek mindig megjósolható viselkedésre vezetnek, a jövőre vonatkozó megállapításaink pontosságának csak ismereteink korlátai szabnak határt. A *nemlineáris törvények* egyik, pár évtizede felfedezett sajátossága, hogy a kezdeti feltételek (a kiindulási állapot) apró módosítása az eredményeket nagymértékben megváltoztatja. Alig különböző kiindulási feltétel merőben más, gyakorlatilag követhetetlen, avagy megjósolhatatlan eredményre vezet bizonyos körülmények között.

Ez a különös érzékenység a kezdeti feltételekre egy olyan alkotói determinizmust hoz létre, amelyben mintegy a teremtés pillanatában van jelen a művészi szándék. Miután eldőlt, hogy milyen pozícióban kerül le a kiinduló forma a papírra vagy a térbe, illetve kiválasztásra került a lépéseket működtető, soroló, építkező algoritmus, a művész csak asszisztál a mű kibontakozásához. Ezzel egyúttal mentesül a további döntések felelőssége

- ↑ Cage 1955-ben úgy jellemezte az experimental action fogalmát, hogy “An experimental action is one the outcome of which is not foreseen”, vagyis egy olyan művelet, aminek a kifejelete előre nem látható. Aleatorikus procedúrák ezek, amelyek az emberi emlékezet és az esztétikai döntés, a prekondicionált izlés elhagyására irányulnak. Ezeket a folyamatokat hívja SIMON PENNY *metakognitív* folyamatoknak, amelyekkel a fluxus művészei mintegy a prediktív rendszereket kritizálják. (in Making sense, 376.)



Acsai Gábor

Mennyei Jeruzsálem, felhasználói felület, 2001–2002 k.

alól, a szabályokat mintegy rítusként hajtja végre, ismétel, sorol, ahogyan spirituális hasonlattal élve az emberek nem szokványos tudatállapotokban kántálnak, mantrát ismételnek, vagy épp rózsafüzéreket tartanak mozgásban. A *tégla*, mint univerzális építőelem szimbolikus értékű. Egyrészt mindannyiunk számára ismerős, a legkülönbözőbb kultúrákban előfordul. Másrészt, felfogható a tértagolás atomi, avagy tovább bonthatatlan egységeként is, amelyből magasabb szintű rendszerek alakulnak ki: falak, épületek, az élhető emberi környezet. A téglából épülő képsorozatok korai formái milliméterpapírra készültek, ceruzával, csótollal, tervrajzként kidolgozva, a téglák különböző oldalait más-más színnel kitöltve. Ezek a kép architektúrák egy-egy kezdeti szabály alapján magukat építették: az elhelyezett test körbeforgatásából adódóan bentről kifelé építkező *spirál* struktúrák, vagy kintről befelé tartó *labirintus* szerkezetek alakultak ki. A labirintus, a spirál, az ön-építő, generatív szabályrendszerek egyfajta szakrális esztétikát sejtetnek előtűnni, ahol akár dél-indiai procedurális rajzoktól<sup>7</sup> különböző körcentrikus, épített szakrális tereken át Borghes-i végtelenített labirintusokig rengeteg misztikus képemlék felmerül. Itt hozzá kell tenni, hogy ezek a fogalmak nincsenek direkt módon kódolva a munkákba, nem igazán adódnak referenciális utalások, inkább a befogadói kulturális kontextus és ezek előképei engedik belélni ezeket.

- ↑ Ismertebb indiai szakrális geometriák (például mandalák, yantrák) mellett, főként Dél-Indiában jellemzőek az un. rangolík, amelyeknek nincs vallásos vonatkozásuk, a mindennapi rutin cselekvések között, szabad időtöltésképp rajzolják krétával, vagy homokkal a földre.

A szenttelen, mérnöki minimalizmus, az absztrakt megfogalmazásmód és a kivételes precizitással járó alázat, türelem ideológiától mentesen, az idő kötelékeitől való megszabadulást engednek sejtetni. Hosszú, lassú képkalkotó folyamatoknak vagyunk szemtanúi, elgondolni is széditő, mennyi időbe teltett egy-egy rajzolt vonalrendszer végigfuttatása a képen. Ez az elnyújtott időkezelés például nem nagyon jellemző Türk kortársaira és a kor művészeti szcénájára. Ezeket a kontemplatív műveleteket egy olyan korban készíti, amikor körülötte épp exponenciális gyorsulásnak van kitéve az emberi kultúra és azzal együtt maga a képkalkotás. Egy-egy tervezetet, programot négy, öt, vagy még több éven át folytatott, ahol a folyamat során több száz, több ezer képi lenyomat született.

Érdekes változás a *Téglaképek* történetében, hogy a korai, hosszan készített kézi rajzok után a 2000-es évek elején a képkalkotás módszere megváltozott: a C3 kulturális és kommunikációs központ jóvoltából Türk egy speciálisan erre a célra készített számítógépes program segítségével folytathatta képeinek generálását<sup>8</sup>. Ez a program úgy működik, hogy a kezdeti feltételeket (tégla mérete, pozíciója, illetve a forgatási algoritmus) egy felhasználói felületen ki lehet választani, majd ezek alapján az eszköz egy képként legenerálja a teljes, kirakott struktúrát. A program használata nagy hatással volt az alkotói módszerre, hiszen a lassú, meditatív képépítést felváltotta egyfajta szelekciós mechanizmus, ahol egy-egy kép egy pillanat alatt, gombnyomásra létrehozhatóvá vált, így a rengeteg iterációnak köszönhetően egész máshogyan vált megfigyelhetővé egy-egy algoritmus és a hozzá társított paraméterek viselkedése. Több, mint húszezer képvariáns született, amelyek között egy-egy struktúrában több ezer, vagy több tízezer téglaforma algoritmikus elrendezése figyelhető meg. Ezekben a rendszerekben a lokális variációk mellett előjönnek már olyan globális, emergens mintázatok is, amelyek kevés darabszámú elemeknél nem lennének megfigyelhetőek. A mintázatok metaszínten köszönnek vissza az alkotó és a megfigyelő számára. Egy nagyon egyszerű szabályokon alapuló rendszer *komplex* viselkedésének tanulmányozását teszik lehetővé, és nem véletlenül: a komplexitás tudománya éppen erről szól, ahol egyszerű szabályok mentén szervezett elemek olyan interakcióba lépnek

- ↑ A programot eredetileg Acsai Gábor készítette a művész számára, PASCAL nyelvben.



**Türk Péter**  
Téglaképek 1-2., 2008,  
számítógépes nyomtat

egymással, ahol nem várt, magasabb szintű együttállások, vagy sémák alakulnak ki. Ebben a változásban egyúttal az is megfigyelhető, milyen az, amikor egy mesterséges eszköz kiterjeszti az ember lehetőségeit és ennek köszönhetően a megismerés más, újszerű viszonyai jönnek létre. A számítógépes szimuláció segítségével az idő összesűrithető, hosszas folyamatok pillanatokká redukálódnak, ezáltal kibontakoznak olyan jelenségek, amelyek tisztán a természetben éveket vennének igénybe. ERDÉLY MIKLÓS filozófiájához köthető, igazi extrapolációs gyakorlatok ezek.

### Algoritmus Rekonstrukció

A téglarajzokkal különös úton kerültem közelebbi ismeretségbe. A Ludwig Múzeumban, 2018-ban rendezett *Minden nem látszik* című retrospektív kiállítás<sup>9</sup> kurátora, SZÁZADOS LÁSZLÓ kért fel, hogy próbáljak meg olyan téglakép rekonstrukciókat készíteni, amelyek szemléltetik, hogyan épültek fel ezek, milyen rendezőelveket alkalmazott eredetileg Türk a munkáknál. Rendelkezésre álltak kézi rajzok, illetve az a több, mint húsz ezer, programmal generált kép, amely a kiállítás tervezése során került elő, valamint a már említett, eredeti program. Miután ez a kód mai gépeken már nem, vagy csak emulált környezetben futtatható, egyfajta médiaarcheológiai rekonstrukció lett a munka vezérfonala: visszafejteni és újraírni az algoritmusokat és a rajzoló funkciókat, hogy mai gépen is kipróbálhatóak legyenek azok az algoritmusok, amelyek segítségével a kép épül. A korai verzióhoz hasonlóan a kezdeti paraméterek kiválaszthatóak, de kiegészülnek azzal, hogy animáció és egy térbeli megjelenítés szemlélteti az épülés folyamatát és az eredményt.<sup>10</sup> Az eredeti programmal generált képek hosszas tanulmányozása után lassan összeálltak azok a rendező elvek, amelyek mentén kibontakozott

<sup>9</sup> *Minden nem látszik – Türk Péter (1943–2015) életműkiállítása*. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2018. április 20 – június 24. Ld. <https://www.ludwigmuseum.hu/kiallitas/minden-nem-latszik-turk-peter-1943-2015-letmu-kiallitasa>

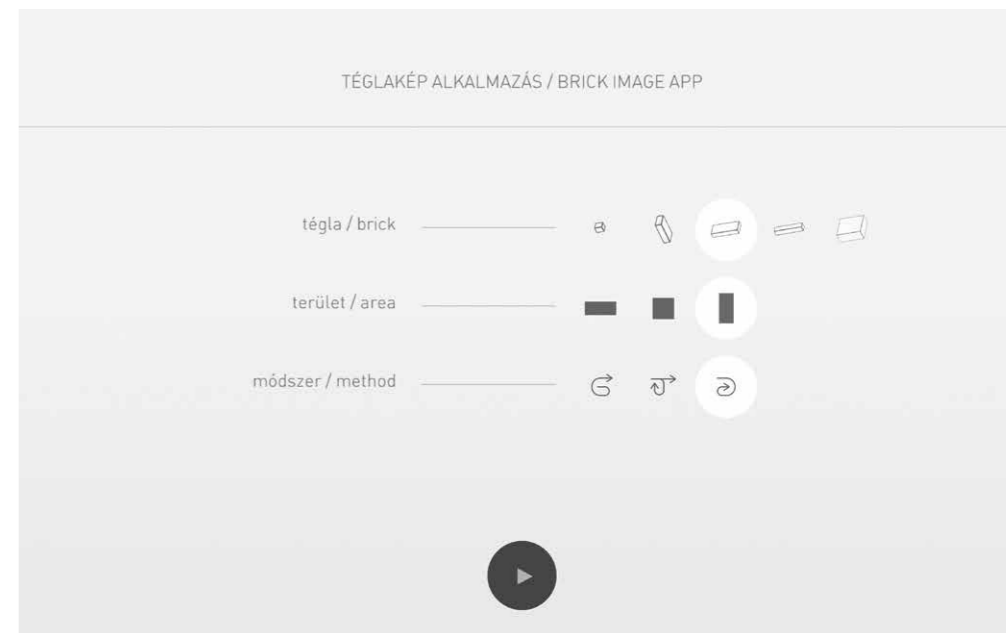
<sup>10</sup> Az új verzió jelenleg elterjedt web technológiákkal készült, az interakció a kiállítóter igényeihez lett igazítva: miután nem a művész, hanem a látogatók számára készült, jóval kötöttebbek a kezdeti paraméterek beállítási lehetőségei, illetve érintőképernyőn lehet körbeforgatni a kialakuló geometriai struktúrákat, épülés közben.

egy-egy kompozíció. Minden esetben a kezdeti stádium már eleve determinálta a végső formát. Három paraméter csoporttól függenek a képek: a kiválasztott terület méretétől, a téglák arányaitól és a „görgetési algoritmustól”. Ez utóbbi annyit jelent, hogy ha lehelyezünk egy téglát, akkor a következő lépésben az egyik éle körül átfordítjuk, majd ebben az irányban továbbforgatjuk az élek körül, amíg egy másik téglába, vagy a terület széléhez érkezőnk. Ha ez az utóbbi helyzet bekövetkezik, akkor mindig egy olyan él mentén forgatunk tovább, amelyik irányba haladni tud a téglák. Több módszert is alkalmazott az alkotó, például az indítás helye is variálható volt: egyrészt középről indított, kifelé épülő spirál mentén építkeztek a formák, másrészt kintről, a terület szélétől befelé gyűrűző spirálformák adták a struktúra fő gerincét. Ezek az épülő spirál struktúrák különös, „inverz” labirintusokat idéznek. Maguk a szabályok is erősen emlékeztetnek az olyan „labirintus megoldó” algoritmusokra, mint például az a klasszikus módszer, hogy ha egy labirintusban vagyunk, forduljunk mindig balra, így – feltéve hogy nincsenek elkülönülő falszigetek a labirintusban – előbb utóbb kijutunk, még akkor is, ha sok redundáns, felesleges fordulatot teszünk utunk során. Mégis, bár szűken határolt, repetitív terekről van szó, a hagyományos labirintussal ellentétben ez esetben nincs feladvány, amit meg

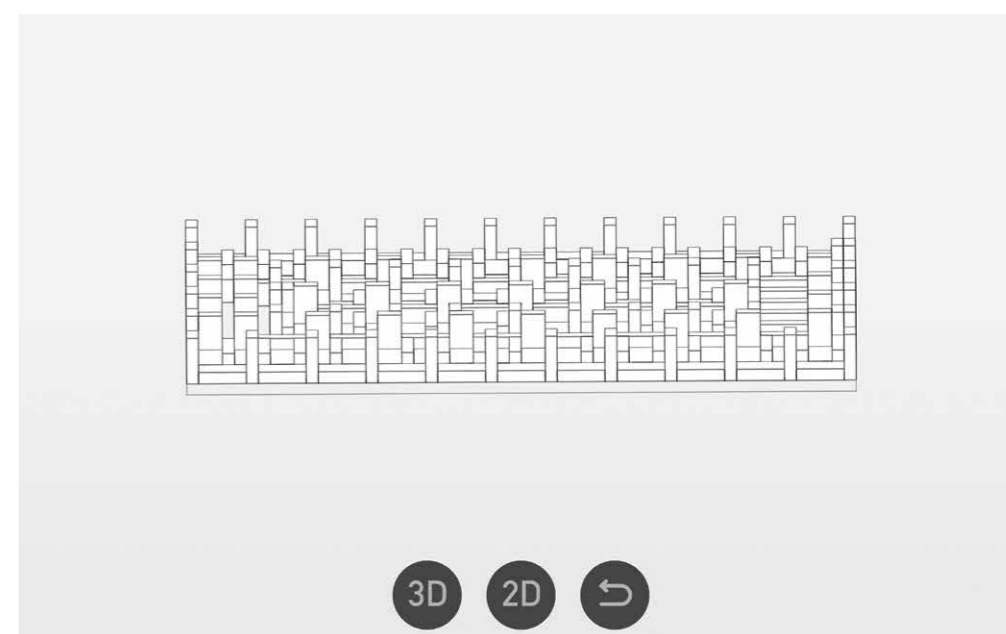
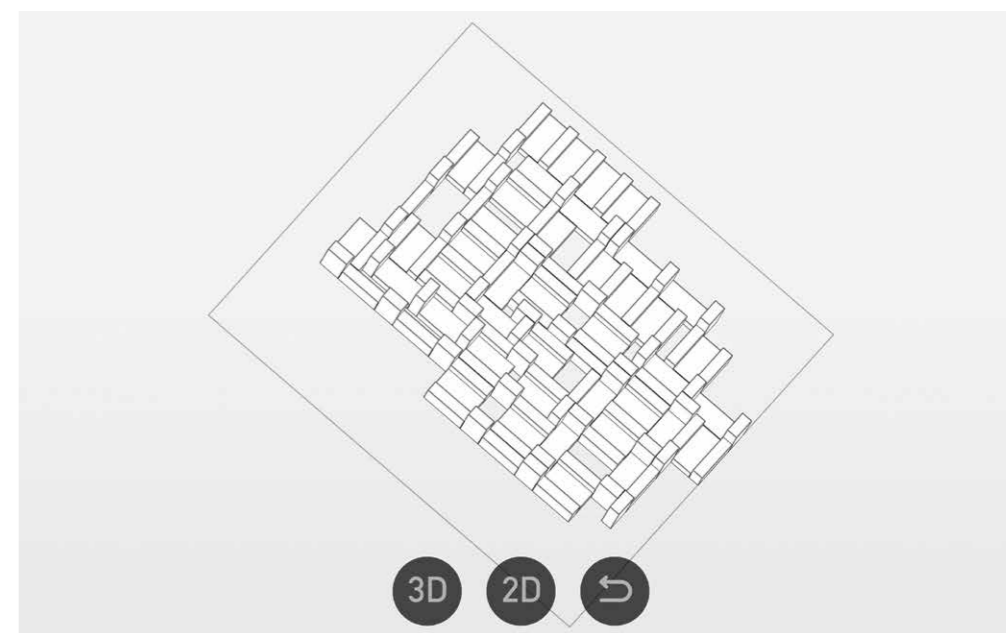
kellene oldani. Nem kell megtalálni a falak közötti utat a kijutáshoz. Az út maga épül természetes folyamatában. Nem a kijutás (vagy épp bejutás), hanem az úton levés a cél. A térbeliség szemléltetésére a rekonstrukciós program a síkban kibontott tervrajz mellett háromdimenziós grafikát is használ, ahol szintén akadt egy érdekes, ábrázolás módszertani döntés. Miután az eredeti tervek (és az eredeti program is) kétdimenziósak, tehát tervrajzként maradnak funkcióban a készítő számára, a harmadik dimenzió alkalmazása egyfajta vizuális felelősséget jelentett ennek a rendszernek a továbbgondolásában. Ez a mediális rekonstrukció olyan megközelítést igényelt, amely a térbeli leképezésben is hasonló objektivitást közvetít. A háromdimenziós tér ábrázolása egy kétdimenziós felületen a nyugati szem számára a közép-pontos perspektíva segítségével természetesebbnek tűnik, ám a rövidülésekből adódó torzulások egyfajta szubjektív individuális szemszögébe kényszerítik az ábrázolt tartalmat, ahol a korábban már említett karteziánus dualizmus jelenik meg: a szemlélő (szubjektum), és az ő szemszögéből látható, hozzá torzított ábrázolt tér (objektum) izolált ketőssége. Miután a térbeli szemléltetést a látogatók miatt mindenképp cél volt megtartani, így több kísérletezés során a kiállítás rendezőivel úgy döntöttünk, hogy *ortografikus* leképezéssel lesznek körbeforgathatóak az épülő virtuális téglaművek. Ebben a leképezési rendszerben párhuzamosak a vonalak és nincs rövidülés. Inkább emlékeztet a keleti metszetek axonometrikus rajzaira, mint az európai térszemléletre, de ez a fajta kulturális kitekintés segít univerzálisan, szubjektumtól mentesen tartani magát a képalkotó technikát és annak reprezentációját.

### Valódi tér

Érdekes kitérni arra, hogy a *Téglaképek* sorozathoz készített konceptuális tervek közül több is megvalósult, igazi téglákkal, valódi, térbeli installációként. Ez azért is lényeges, mert a konceptuális művészet, a generatív, algoritmikus megközelítések sokszor megelégednek azzal, hogy elég, ha létezik a szabályrendszer, a felvetés, és elég, ha akár tervek, vagy csak szavak szintjén marad a koncepció: a fizikai megvalósítás másodlagos. Többek között ez az, ami alapján nyugodtan mondhatjuk, hogy Türk nem volt trendkövető, hanem a saját útját járta, időt hagyott a terveknek is, s ugyanígy időt és energiát hagyott a művek kidolgozására



**Nagy Ágoston**  
Algoritmus Rekonstrukció, 2018, felhasználati felület



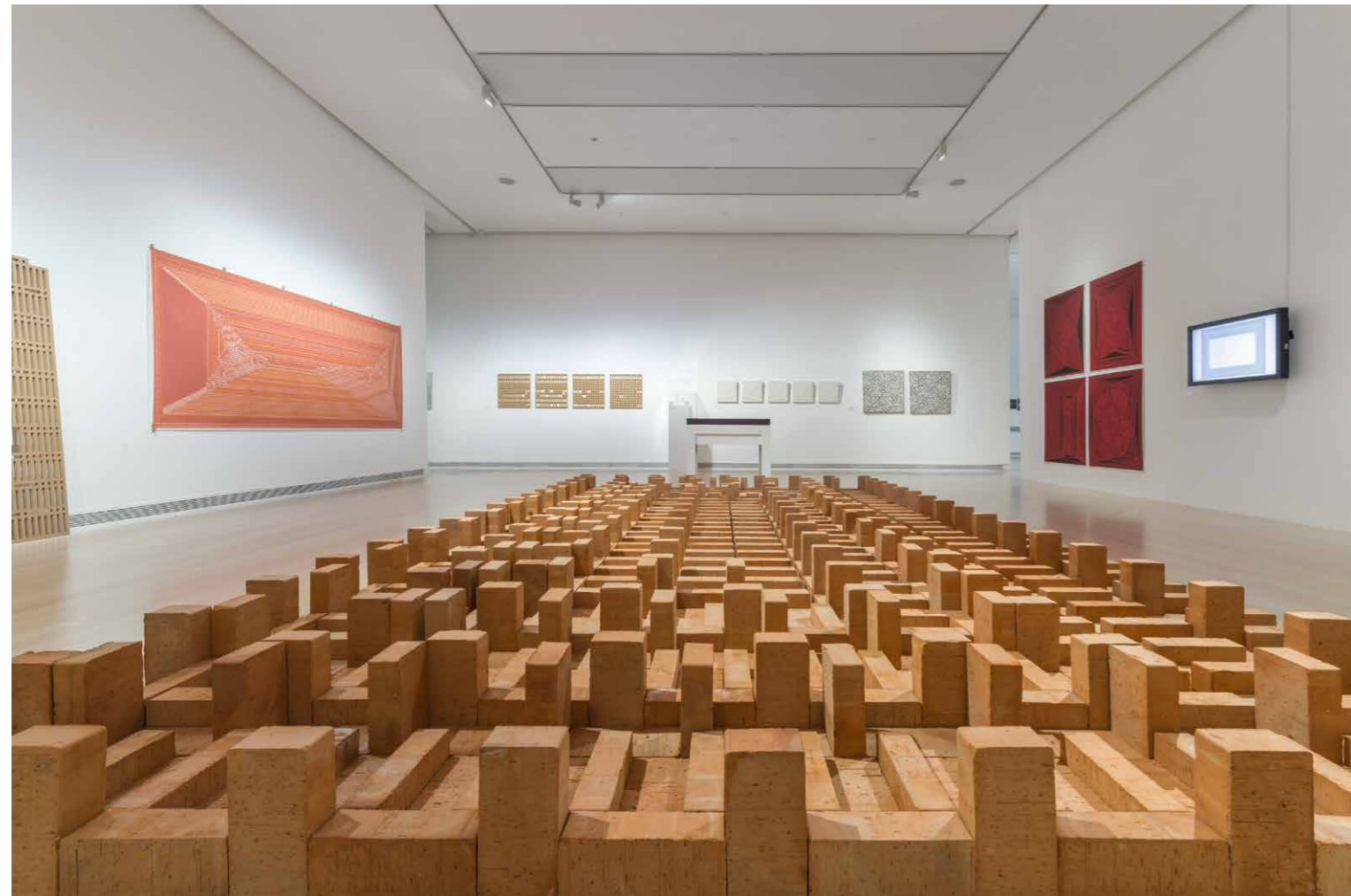
is, egységben kezelve szándékot (koncepció) és cselekvést (interpretáció). Míg például a korábbi munkáinál ezek nem annyira szétválaszthatóak, a téglák esetében a képstruktúrák tervein túl valódi architektúrák is létrejönnek, valódi terekben, kiterjesztett kontextussal. Benne állni, benne lenni ezekben, a tömeg kiterjedését megtapasztalni teljesen más élmény, mint elképzelni és leképezni ezeket a relációkat.

Az igazi téglák ráadásul súlyosak, porosak, érezni bennük az egyetemes kultúra hagyományait, terheit és lehetőségeit. A geometriai elemeken túl történetük, történelmük van. A papíron, vagy a gépben megjelenített mérnöki, kvantált, szimbolikus reprezentációkkal ellentétben a téglák hordása és kirakása közben az ember fárad, izületei is megérik a fizikai munka hatására. Bizonyos értelemben a kirakás során a procedúra egyfajta *öszönkoreográfiába* fordul, a monotonitás, ismétlés fizikai valójában tud kiteljesedni, értelmet nyernek a tervek felvázolt vonalai. Így valósult meg barátok és segítők közreműködésével több helyszínen is egy-egy téglainstalláció: Székesfehérváron 2004-ben<sup>11</sup> és Kassán 2005-ben<sup>12</sup> mintegy ezer téglából álló labirintus készült, Óbudán a Kiscelli Múzeum Fővárosi Képtárában pedig 2006-ban<sup>13</sup> egy több, mint négyezer téglából álló monumentális raszter, *Hosszúság, szélesség, magasság, mélység* címmel. 2018-ban pedig a budapesti Ludwig Múzeumban épült meg újból a székesfehérvári installáció, Türk Péter retrospektív kiállításán. Ezek az installációk tekinthetők

- <sup>11</sup> *Végtelen kifutás. Faa Balázs, Olajos György és Türk Péter kiállítása*, Csók István Képtár, Székesfehérvár, 2004. május 15 – augusztus 1., rendezte: Szücs Erzsébet  
<sup>12</sup> *Déli Ágnes és Türk Péter közös kiállítása*. Löffler Béla Múzeum, Kassa, 2005. június 28 – augusztus 28., kurátor: András Gábor  
<sup>13</sup> *Türk Péter: Hosszúság, szélesség, magasság, mélység*, BTM Fővárosi Képtár - Kiscelli Múzeum, Budapest, 2006. augusztus 22 - szeptember 17., rendezte: Lorányi Judit

#### Türk Péter

„Szélesség, hosszúság, magasság, mélység” A 2004-es székesfehérvári téglainstalláció rekonstrukciója, (1996–) 2004 / 2018, téglák



úgy, mint önnön terveik aktualizálásai, ahol a kép és a tér magukat építik emberi résztvevők közreműködésével.

#### Irodalom

Eco, Umberto: *A tökéletes nyelv keresése*. Ford. Kelemen János, Gál Judit, Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2016

Eliade, Mircea: *Szent és Profán*. Ford. Berényi Károly, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1999

Fuller, Matthew: *Software Studies. A lexicon*. MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2006, ld. <http://dm.ncl.ac.uk/courseblog/files/2010/02/softwarestudies.pdf> (utolsó megtekintés: 2018. július 14.)

Hofstadter, Douglas: *Surfaces and Essences: Analogy as the Fuel of Fire and Thinking*. Basic Books, New York, 2013

Maturana, H. R., Varela, F. J.: *Autopoiesis and Cognition: the Realization of the Living*. Springer Science & Business Media, 1980

Nagy Ágoston: *Vizuális Hangszerek*. (Doktori Értekezés), MOME, Budapest, 2015

Nikosz, Fokasz: *Rend és Káosz*. Replika Kör, Budapest, 1997

Penny, Simon: *Making Sense. Cognition, Computing, Art and Embodiment* (Leonardo Book Series). MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2017

Zielinski, Zigfried: *Deep Time of the Media*. MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2006

Zweig, Janet: *Ars Combinatoria*. <http://www.ctcs505.com/wp-content/uploads/2016/01/zweig-ars-combinatoria.pdf> (utolsó megtekintés: 2018. július 14.), 2016

K. HORVÁTH ZSOLT

# A TERÜLET VISSZAFOGLALÁSA A MADARAKTÓL

## Albert Ádám: *Minden a mienk!*

Kassák Múzeum, Budapest

2018. március 28 – július 1.

„mit nekik kancsukás felvigyázók  
mit nekik kutyaháj  
repülj az egyszerű nép megért tégedet”

GARACZI LÁSZLÓ: *A terület visszafoglalása a madaraktól*

„Minden korszakban újból meg kell kísérelni, hogy elragadjuk a hagyományt a konformizmustól, mert az maga alá akarja gyúrni. (...) Csak olyan történetíró képes az elmúlt dolgokban fölszítani a remény szikráját, akit egészen áthat az, hogy még a halottak sem lesznek biztonságban, ha győz az ellenség. És eddig még mindig győzött. (...) A mai hatalmasok diadalmenetében, melynek útja azoknak a testén vezet keresztül, akik ma vannak földre terítve, ott menetelnek mind a hajdani győztesek.”

WALTER BENJAMIN: *A történelem fogalmáról*

#### Hit, illúziókkal és anélkül

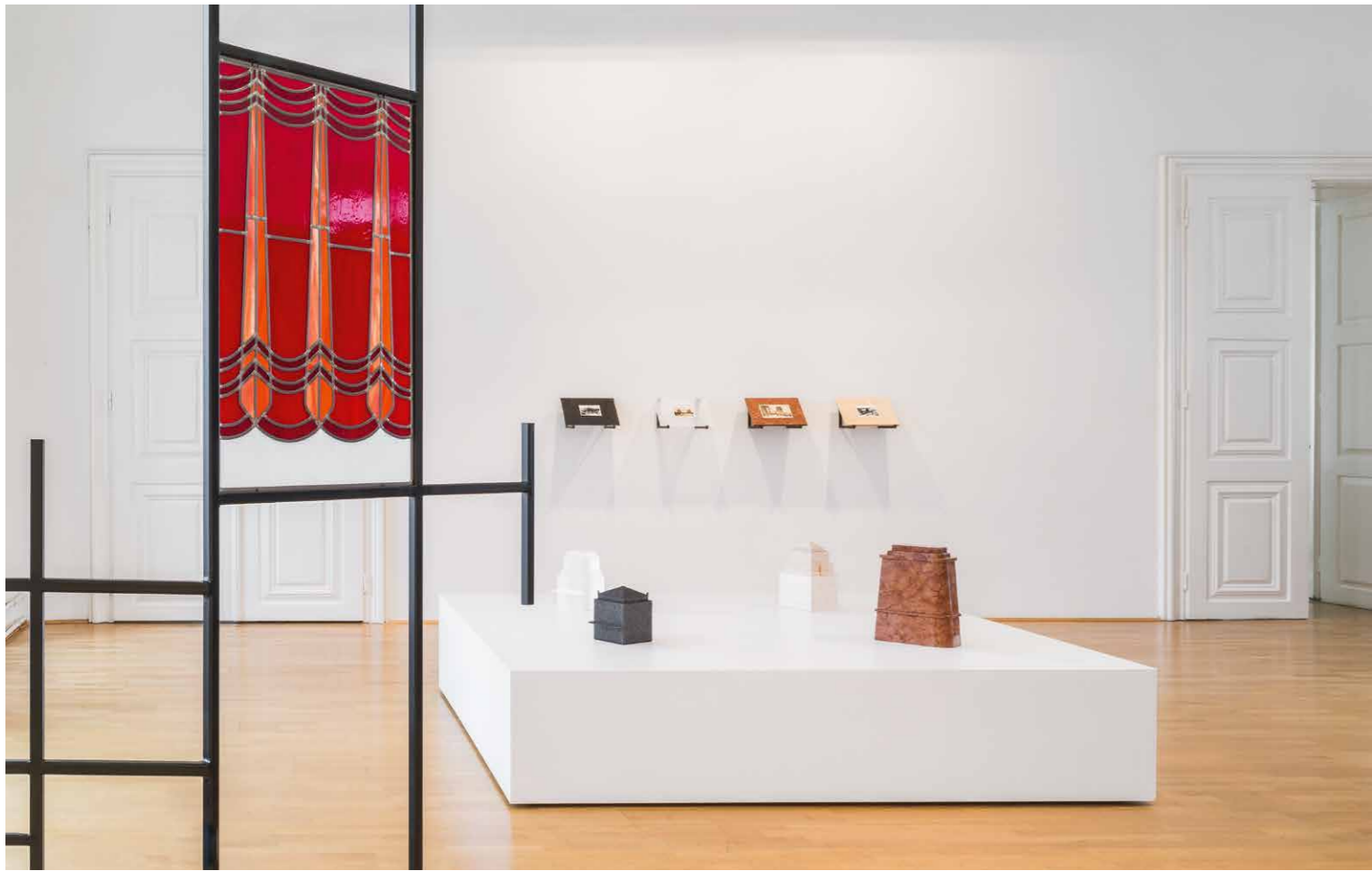
1956. október 23-án, a Tanácsköztársaság történetét megörökítő egyik kulcsregény – SINKÓ ERVIN *Optimisták* című regénye mellett a *Visegrádi utca* – írója, LENGYEL JÓZSEF teljesen érdektelen bejegyzést tett. Megtalált egy papír cetlire feljegyzett bölcsességet a kultúra, a civilizáció és az emberiség fogalmairól, a következő napokban pedig semmit nem írt. November 5-én, mikor a „külvilágban” a szovjet tankok már javában Budapešť visszafoglalásán munkálkodtak, Lengyel naplójában azon boszszankodott, hogy mégiscsak Révai Józsefnek igaza volt, s a pártkiadónak meg kellett volna tartania Szikra nevet (a Kossuth helyett). Bár a lényeg

mégis az volna, teszi hozzá, hogy a lenini tradíciót ne csonkítsák meg.<sup>1</sup>

Vajon mi magyarázza Lengyel látszólagos érdektelenségét a forradalom iránt? Jóval távolabb, CLAUDE LEFORT-tól E. P. THOMPSON-ig sok meggyőződéses marxistának omlott össze a hite a szovjet invázió hírére. Ráadásul az 1930-as évek eleje óta Szovjetunióban élő Lengyel Józsefet – valószínűleg a *Visegrádi utca* című riportregényét előszavazó Kun Béla személye miatt – 1938 februárjában letartóztatták és munkatáborba internálták, ahonnan csak 1946 végén szabadult.<sup>2</sup> Valamivel később hazatérési kérelmét megtagadva újfent elfogták. Végül 1955 februárjában került szabadlábra, s tért haza Magyarországra. Lengyel tehát tökéletesen értette a sztálinista rendszer működésmódját – mégis hitt. Az 1968-as csehszlovákiai bevonulás híre viszont már megdöbbenetett, s azt írta:

<sup>1</sup> *Lengyel József noteszeiből, 1955–1975*, MAJOR OTTÓ (s. a. r.), Budapest, Magvető, 1989, 60–61.

<sup>2</sup> Kapcsolatukra lásd BORSÁNYI György: *Kun Béla. Politikai életrajz*, Budapest, Kossuth, 1979, 351.



**Albert Ádám**

Előtérben: *Minden a mienk!* (Lepel), 2018, ólomüveg, zártszelvény, 250×201×60 cm | Középen: *Minden a mienk!* (Szabad tér), 2018, No. 1. rétegelt lemez, 31×19,5×18 cm, No. 2. tardosi mész, 37×27×16 cm, No. 3. plexi, 25,5×19×15 cm, No. 4. poliuretán hab, 21×19×15,5 cm | Háttul: *Letakart vámszedő házak*, 2018, No. 1. A Ferenc József híd felécsízített budai hídfője (Az eredeti fénykép a Magyar Nemzeti Múzeum tulajdona) giclée nyomtatás, rétegelt lemez, 24×34 cm, No. 2. Pestről Budára tartó tömeg az Erzsébet hídnál. giclée nyomtatás, tardosi mész, 24×34 cm, No. 3. A Margit híd felécsízített pesti hídfője. giclée nyomtatás, plexi, 24×34 cm, No. 4. A szigeti lejáró dekorációja a Margit hídról. giclée nyomtatás, poliuretán hab, plexi, 24×34 cm © Fotó: Kudász Gábor Arion

„nem érzem magam tovább párttagnak.”<sup>3</sup> Ma már nehéz ezt megérteni, de hűsége *formát* adott szenvedélyének. Lengyel számára a párttagság épp annyira volt hit, hűség, mint racionális meggyőződés dolga. A mindenkori kommunista párt mégiscsak az eljövendő forradalom letéteményese, s kilépni belőle nem jelentett kevesebbet, mint lemondani a megváltásról. Lengyel Józsefnekem az illúzióktól telített és az azoktól mentes, reflektív hit történeti mintája. Ezzel szemben a Horthy- és Kádár-rezsimek emlékezetpolitikája radikálisan leegyszerűsítette a Tanácsköztársaság ambivalens örökségét, melyet önzetlennek aligha tekinthető politikai céljaik legitimálására használták fel. Épp itt az ideje az apológia és a vádbeszéd műfaját meghaladó kritikai szembenézésnek.<sup>4</sup>

### A városi tér kisajátítása és az emancipáció rituáléi

ALBERT ÁDÁM *Minden a mienk!* című kiállítása nem a Kommün egészét értelmezi, mindössze annak egyik szimbolikus mozzanatát helyezi középpontba: 1919. május 1-jét, az ünnep színrevitelét, melyet ma talán politikai performansznak lehetne nevezni. Mi volt ennek a vonzereje és jelentése? Archiv felvételek nyomán arra keresi a választ, hogy miért láthatók *tömegek* a Tanácsköztársaság egyes megmozdulásain. A városi tömeg persze nem feltétlenül jelent homogén támogató közeget, de az esemény iránt *érdeklődő* embercsoportot mindenképpen. VÖRÖS BOLDIZSÁR úttörő tanulmányából

<sup>3</sup> Lengyel József *noteszeiből, 1955–1975*, i. m., 270.

<sup>4</sup> Lásd például APOR Péter: *Az elképzelt köztársaság. A magyarországi Tanácsköztársaság utóélete, 1945–1989*, Budapest, MTA, 2014.

kiindulva tehát Albert Ádám kiállítása azt a kérdést járja körül, hogy a Kommün látványvilága és városi térhez való viszonya mennyiben volt vizuálisan más, mint a korábbi évtizedek rendezvényei, s hogy a szpektákulum mennyiben volt ideologikus? A bumfordi politikai eseménytörténet és ideologikus ítélszék helyett a kiállítás vizuálisan szeretne megmutatni olyan összetett fogalmakat, mint az egyenlőtlenség, a depriváció, vagy a kisajátítás. Ha csak arra gondolunk, hogy Budapest Székesfőváros bizonyos pontjai, például az 1908-ban megvásárolt Margitsziget a belépti díj miatt nem volt mindenki számára látogatható, akkor már közelebb jutunk ahhoz, amit az egyenlőtlenségek városi térben való megjelenésének nevezünk. A belépő emancipatorikus eltörlésével a Tanácsköztársaság lehetővé tette azt, hogy bárki ingyen beléphessen a szigetre; hogy *bárki* beléphessen.

<sup>5</sup> Vörös Boldizsár: Károlyi Mihály tér, Marx-szobrok, fehér ló. Budapest szimbolikus elfoglalásai 1918–1919-ben, *Budapesti Negyed*, 29–30. sz. (2000), 144–172.

A kiállítás nagy hangsúlyt fektet a városi tér, s az abban elhelyezkedő identitásképző városi tereptárgyak és elnevezések *szimbolikus* elfoglalására. Illő hangsúlyozni, hogy e mozzanatot korántsem a Tanácsköztársaság, hanem a 19. században létrejövő nemzetállamok „találták fel”, amennyiben az irodalmi kánon és a történelmi panteon nemzeti konszenzusát „rávetítették” a város terére.<sup>6</sup> Így kapták kiemelkedő politikusok, jelentős művészek, írók, zenészek nevét az egyes utcák és terek, s emeltek szobrokat, emlékműveket hasonló szempontok szerint. Az őszirózsás forradalom, a Kommün és az ellenforradalmi rendszer annyiban hasonlít, hogy mindegyik a városi tér elfoglalásával és helyek átnevezésével jelölte ki regnálása kezdetét, s teremtette meg legitimitását.

A *Minden a mienk!* című kiállítás, a hozzá kapcsolódó, gazdag képanyaggal illusztrált vezető, valamint a katalógus jóformán egymást feltételező, egyenrangú alkotások. Ha exkluzív módon csakis a kiállított tárgyra összpontosítanánk, akkor – kellő előzetes tudás híján – tartok tőle, hogy az egyszeri látogató elvesztené az értelmezés fonálát. Nélkülözhetetlen tehát a jegyhez mellékelte, történeti információkkal és kapcsolódó képanyaggal bíró vezető. Ugyanígy: Albert Ádám objektjei és a kiállítási enteriőrök jelentésükben szintén egymásra vonatkoztatottak, egymást feltételezik, így a *Minden a mienk!* meglehetősen *kiterjesztett mű-fogalommal* dolgozik. Mű és paratextus nemcsak egyenrangúvá, szimmetrikussá válnak, de olykor minőséget is cserélnek.

### Az ideiglenesség apoteózisa: anyag és emlékezet

A múzeum nagyobb terének centrumában négy vámszedő házat megjelenítő objektum látható: anyaguk poliuretán hab, rétegelt lemez, tardosi mész, valamint plexi. A mellette lévő falon található, az objektum anyagára utaló háttér azonban érthetővé teszi, hogy poliuretánból készült a Margit híd szigeti lejárója, rétegelt lemezből készült a Ferenc József híd, tardosi mészből készült az Erzsébet híd, míg a plexi a Margit híd feljárati vámszedő házának modellje. A jelentés

<sup>6</sup> Lásd ERIC HOBBSBAWM: Mass-producing Traditions: Europe, 1870–1914, in *The Invention of Tradition*, Eric Hobsbawm – Terence Ranger (szerk.), Cambridge, Cambridge University Press, 1983, 263–307. Az emlékművekre Reinhard KOSELLECK: Kriegerdenkmale als Identitätsstiftungen der Überlebenden, in *Identität*, Odo Marquard – Karlheinz Stierle (szerk.), München, Fink, 1979, 255–276.



**Albert Ádám**

*Minden a mienk!* (Szabad tér), 2018, No. 4. polyuretán, 21×19×15,5 cm © Fotó: Kudász Gábor Arion

azonban csak a vezető és a katalógus révén tárul fel, amennyiben a vámszedő házak 1919. május 1-jei letakarása szimbolikus térfoglalási aktus volt, amelyet a belépődíj megszüntetése tett emancipatorikus politikai tette. Az a mód, ahogyan az objektum megformálásakor Albert Ádám „játszik” az *anyaggal*, azért különösen fontos, mert rámutat az adott tárgyban testet öltő intézkedés időbeliségére, tartamára. A poliuretán hab, a rétegelt lemez vagy a plexi használata építészet-szobrászat esetében elképzelhetetlen, hiszen efemer jellegük miatt alkalmatlanok tartós kültéri használatra; a tardosi mész épp ellenkezőleg, tartós, pátosszal telített anyag, mely közkedvelt volt az államszocializmus idején.

Mivel a kiállítást kísérő paratextusok nyomán azt is megtudhatja a látogató, hogy az 1919. május 1-jei installációk efemer anyagokból készültek (melyet a másnapi vihar tönkre is tett), így rögtön kapcsolatot teremthetünk anyag és jelentés között. A Tanácsköztársaság 133 napja történelmi léptékel mérve pillanatszerű képzőművészi, intézkedési jóformán a semmibe íródtak (hosszú távú emlékezetét voltaképpen a Horthy-rendszernek „köszönheti”), így a róla gondolkodó képzőművész joggal dolgozik olyan efemer anyagokkal, melyek a tardosi mész pátosza mellett múlandónak hatnak. A *Lepel* címet viselő, ólomüveg technikával készült objektum legfontosabb jellegzetessége itt is az anyag: a korabeli fényképek-ről visszaköszönő dekorációkat keretező drapériákat, függönyöket idéző enteriőr rendeltetéséből fakadóan átmeneti jellegű konstrukció kell, hogy legyen. Ám itt anyag és funkció épp ellentétes, amennyiben az ideiglenes jelleget épp az „ércnél maradandóbb” patetikus anyagság ellenpontozza.

A BIRÓ MIHÁLY ismert grafikus, plakáttervező pénztárcáját megjelenítő, 104×74 cm-es – tehát az eredeti tárca méreteit jócskán megnövelő – fénykép továbbviszi az ellentmondásosságban rejlő értelmezési stratégiát. A nagyítás révén ugyanis messziről is könnyen felismerhetővé válik a jól ismert, először a *Népszava* 1911-es plakátján feltűnő izmos, kalapáccsal lesújtó férfi alakja. A fizikai bérmunkából élők világához azonban a modern társadalomnak ebben az időszakában inkább a nélkülözés, a lakhatási szegénység, mintsem a készpénzt feltételező bőrtárca juthat eszünkbe. Az ellentmondás révén tehát a pénztárca a bérmunka és az elidegenedés, a munka világának pozitív pátosza és a korabeli munkásság életszínvonala közötti szakadékot teszi emfatikussá. A múzeum belső termében voltaképpen három, egymással szorosan összefüggő objektum található: az *Aréna*, a *Kert* és a *Ló*. A márványból és üvegből készült *Aréna*, a patkószöggel gazdagon körített WIDDER FÉLIX-féle lófej-tanulmány (1894), a lóversenypálya alakját megformáló, fűvel betelepített modell, s a hozzájuk kapcsolódó, 1919. március 28-án keletkezett, *Palántázás a felásott lóversenytéren* címet viselő fotográfiáról készített digitális nyomat újfent a térfoglalás két aspektusát mutatja be. Az enteriőr középpontjában álló esemény az úri passziónak minősített lóversenyzés helyét lefoglalja és az élelmezési gondokkal küzdő Kommun a palántázással rögtön hasznos térré formálja azt. Végül szólnunk kell Albert Ádám kiállításának egyik legfontosabb technikai-konceptuális eleméről: az appropriációról. Mint fentebb utaltunk rá, a kisajátítás, a város tereinek, tereptárgyainak szimbolikus és szó szerinti elfoglalása tudatosan volt a Tanácsköztársaság politikai performanszainak a legfontosabb eszköze. Albert Ádámnak és a kiállítás kurátorának, CSATLÓS JUDITnak az érdeme, hogy a komoly kutatáson alapuló tárlat képzőművészeti

#### Albert Ádám

*Minden a mienk! (Történelem)*, 2018, installáció, Widder Félix: *Ló tanulmány* (1894, gipsz, 64×62×28 cm, Magyar Képzőművészeti Egyetem Gyűjteménye), patkószög | *Minden a mienk! (Aréna)*, 2018, installáció, márvány, üveg, 195×120×60 cm | *Minden a mienk! (Kert)*, 2018, installáció, digitális nyomat, rozsdamentes acél, fű, 35×60×3 cm  
© Fotó: Kudász Gábor Arion



része kapcsolatot teremt a magával kiállítás tárgyával. Egyszerűbben fogalmazva, a *Minden a mienk!* középpontjában talán nem is annyira a Tanácsköztársaság s annak vizuális lenyomatai állnak, inkább a kisajátítás fogalmának lehetséges – művészi, politikai, kritikai – formái. A szó pozitív értelmében a kiállítás éppúgy sajátítja ki mondjuk MÜLLNER JÁNOS korabeli fényképeit, Biró Mihály plakátfiguráját vagy Widder Félix lófej-tanulmányát, mint ahogyan 1919 tavaszán a kommünárok elfoglalták Budapest tereit és átformálták, átértelmezték szobrait és emlékműveit. Ebben az értelemben az appropriáció egyszerre politikai és egyszerre esztétikai fogalom. Albert Ádám tudatos anyaghasználata világosan rámutat arra, hogy a forradalmi képzelet nem önbeteljesítő, sokkal inkább önmegsemmisítő profécia.<sup>7</sup> Persze a szagok győztek most is, de jók voltak az illatok is.

<sup>7</sup> Vö. TAMÁS GÁSPÁR MIKLÓS: RAF-nekrológ, in *A Napló, 1977-1982 (Válogatás)*, Barna I., Kenedi J., Sulyok M., Várady Sz. (szerk.), Budapest, Minerva, 1990, 195-199.

BALÁZS KATA

# CSODAVÁRÁS

## Várnagy Tibor – 1989.

Neon Galéria, Budapest  
2018. június 1 – június 29.

1989. november 9-én leomlott a berlini fal, a legfontosabb politikai-társadalmi változásnak utat nyitva, ami a nyugati világban az elmúlt három évtizedben történt. A meghatározó fotográfusként, galériavezetőként és kurátorként számon tartott VÁRNAGY TIBOR szokatlan grafikai nyelven fogalmazott munkái ebben az évben készültek. A műveket 2018 júniusában láthatta a közönség a Neon Galériában.

A különleges – biztosan a zen buddhizmus felfedezésével összefüggésben kifejlesztett – kísérleti technikával készült, nem sorozatként, hanem egy-egy téma variációiként készült grafikák, amelyek temperára rajzolt tusgesztusokból, majd a tempera visszamosásával keletkeztek, mai szemmel nézve is megdöbbentően frissnek, elevennek hatnak. Szembetűnő tulajdonságuk az ókeresztény ikonográfia kisajátításából keletkező nyelvezet használata, ami erős kötődéseket mutat a keresztény szimbolika (neo)expresszionista törekvésekből ismert használatával. A textualitas az A. R. PENCK, illetve LOUIS SOUTTER archaikus képi nyelvére, vagy akár CAPTAIN BEEFHEART erőteljes gesztusaira építő kompozíciók esetében alapvető. Ezek közül a legtöbb bibliai utalásrendszert használ: a csodatétel (Lázár feltámasztása, csodálatos halászat és kenyérszaporítás-változatok) misztériumát pontosan kiemelik, nyúzzák, tépik, vágják, átragasztják, a hierarchikus képi és jelentésbeli viszonyokat kollázs-építő jelleggel, kavargó formákkal felülírják, de az ikonoklaszta magatartás mögött éppen a képteremtés, az egyezményes jelekből felépülő ikonográfiai szabályrendszerek kialakításának problémájával foglalkoznak. Várnagy és a HEJETTES SZOMLYAZÓK, amely csoportnak alapító tagja volt, ebben az időszakban fedezték fel Vanyó László: *Az ókeresztény művészet szimbólumai* című, 1988-ban megjelent könyvét,<sup>1</sup> amely egyértelművé tette a számukra a keresztény művészet földalatti létét a kereszténység kezdetén. Az újszövetségi csodatételek az ebben való elmélyülésnek köszönhetően kerülnek a lapokra, számos

áthallást biztosítva nem csupán a kultúra és a társadalom korabeli rétegzettségével, hanem az 1989-es év kelet-közép-európai csodavárási hangulatával is.

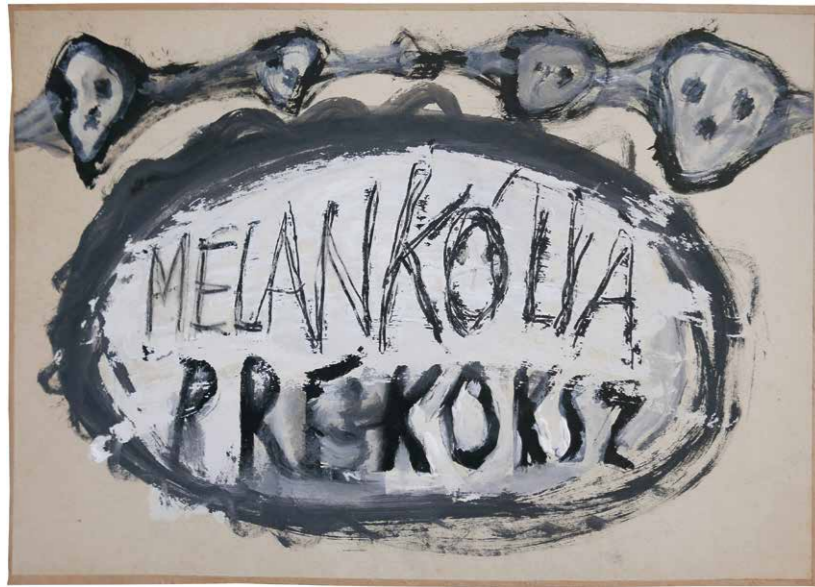
Ennek az energiája sugárzik át bújtatott formában ezen az egyébként együtt korábban soha nem látható anyagon, amelyből a *Látóhatár* című folyóirat közölt többet 1989-ben, és éppen a korszakhatár-jelölő hónapban, novemberben, néhány grafika pedig látható volt a Szomlyazók szintén 1989-ben rendezett *Frakciók* című kiállításán,<sup>2</sup> valamint a Magyar Nemzeti Galéria *Szimmetria és aszimmetria* című tárlatán.<sup>3</sup> A mind egyetemes történelmi szempontból, mind Várnagy alkotói életében egyaránt kimagaslóan intenzív évben ért el egyébként tevékenységének csúcspontjára a csoport is (mindezt alaposan mutatja be a kiállításához készült és az interneten elérhető<sup>4</sup> videonapló, követve az alkotó utazásait és kiállításait ebben az évben Amerikától Lengyelországon át Budapestig). Az eredetileg templomtérből

<sup>2</sup> *Hejettes Szomlyazók: Frakciók*. Stúdió Galéria, Budapest, 1989. március 29 – április 24.

<sup>3</sup> *Szimmetria és aszimmetria*. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1989. augusztus 16 – szeptember 17., kurátor: Beke László

<sup>4</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=QHxHi48LjKM> (utolsó letöltés 2018. július 14.)

<sup>1</sup> Vanyó László: *Az ókeresztény művészet szimbólumai* Szent István Társulat, Budapest, 1988

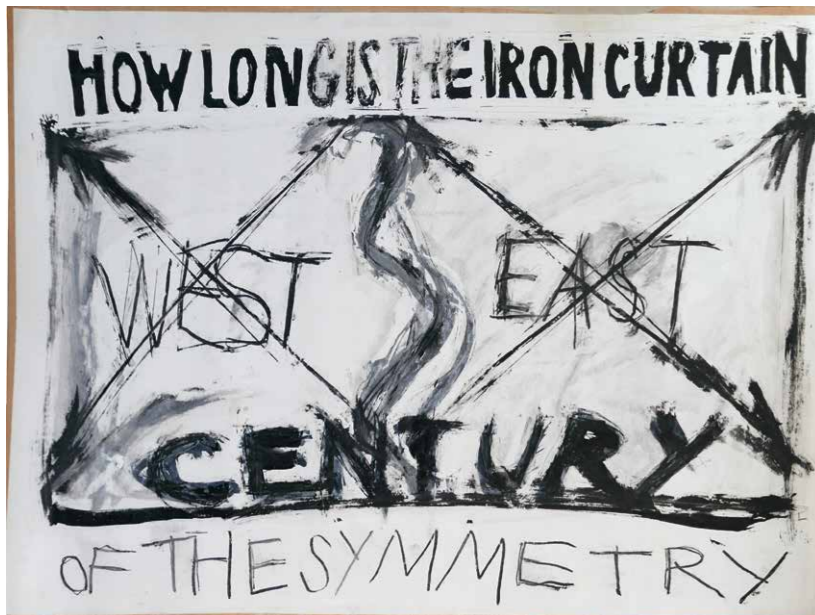


Várnagy Tibor  
Melankólia, prekoks, 1989, tempera, tus, papír, 30 x 40 cm



Várnagy Tibor  
Csodálatos halászat, 1989, tempera, tus, papír, 52 x 74 cm

Várnagy Tibor  
How Long the Iron Curtain 3., 1989, tempera, tus, papír, 52 x 74 cm



átalakított berlini Bethanienben 1989-ben eltöltött, a nyugati nyitás első jelei közt értelmezhető tartózkodásuk végén, a rezidenciát lezáró kiállításukon<sup>5</sup> egy (ó)keresztény rituálé újrarájátszására tettek kísérletet a gyertyás gregorián énekléstől az utolsó vacsoráig, vagyis az azt megidéző közös étkezésig.

A berlini tartózkodás lehetőséget nyújtott a kettéosztott város közeli tanulmányozására: ennek kapcsán született a Neon Galériában kiállított művek falat és vasfüggőnyt tematizáló másik csoportja. Várnagy grafikái leválaszthatatlan egységben élnek fotómunkáival, és ez a kapcsolat nem marad háttérben ezeknek a lapoknak az esetében sem. ERDÉLY MIKLÓS *Anaxagoras: A hó fekete* (1971) című alkotása, amit Várnagy a hazai kreatív fotográfia kiindulópontjának tart, az itt látható képek körében is visszhangra talált. Ezt például a *Milyen hosszú a Vasfüggöny I. fekete* ságén áttűnő felirata mutatja, miközben a széles gesztusokat őrző monokróm felület MALEVICS munkáinak, a szuprematista zéró-pont egyidejű jelentésteliségének és jelentésmenességének reflexiója is. Várnagy műveinek ebben a szimmetrikusan építkező, a falat középpontba állító csoportjában az illúzió, a tiltás, elzárás, elzárkózás, a titok ikszeiben jól megragadható a szemiotikai elemmel való folyamatos játék, a megosztottság szimbolikájával operáló és pseudo-matematikai ábrákra hajazó jelhasználat mélyén (akár Erdély *Hadititok* (1984) című munkáját is felidézve) a római tízes, és így a XX. század vagy century-felirat vizuális többletjelentéssel való ellátásának szándéka húzódik. Az ironia iránti fogékonyság sem kerüli el ezeket a képeket: a lapokon felbukkanó stilizált kígyó-motívum adott bibliai jelentése mellett a késő Kádár-korban való létezés abszurditásának pontos lenyomatát őrzi egy korabeli Karinthy poénját megismétlő „inflációs” vicc felidézésével a kígyó a fejétől a farkáig mérhető hosszúságáról, ami megduplázódik, mire odaérünk, hogy a farkától a fejéig is lemérjük. Ebben a metaforában találkozik a berlini fal, mint jelkép és a kígyó motívuma.

Ugyan a kiállított művek fekete-fehér nyelvet használnak, néhány kivétel felfedi, hogy eredetileg színekben tobzódva indult el ez a speciális technika. Az új hullámos alapállás jegyében, ahogy ZUZU-VETŐ szociálimpresszionista képein a lakótelep vagy a traktor, a hagyományos képzőművészeti motívumok (például

<sup>5</sup> *Stellvertretende Durstende (Sägespäne)*, Künstlerhaus Bethanien, Berlin, 1989. május 11 - 28.

a Vanitas-jelkép, a koponya) mellett itt is felbukkannak a későszocializmus olyan kiüresedett, ideológiai diszletté minősült jelképei, mint a vörös csillag. Az egyik, *Marika néni*nek címet viselő kép egyenesen a hagyományos hierarchikus viszonyokat tudatosan és ironikusan felborító családi alkotás, amely mindenféle, a későszocialista világot fémjelző motívum összehalmozásával készült, keretével kódexlapra vagy textilművek szegélydíszekre emlékeztetve, a képi összefüggések hagyományos érzékelését direkt elkerülve. Az alkotó társai itt a fiai voltak, a kép pedig eredetileg egyikük általános iskolai tanárnőjének készült. Az intim környezet kikerülése a nyilvánosság elé a kiállított művek harmadiknak nevezhető csoportjában is meghatározó, amelyeknek éppen személyessége üti szíven a nézőt. A Lázár-tematika által játékba hozott élet/halál-motívum, az ennek mentén megjelenő egyéni és közösségi gyógyítás és gyógyulás-téma olyan szubjektív, játékosággal feloldott, de sötét érzelmi állapot-tudósításokkal kötődik össze, mint az okos szójátéknak maszkírozott, az egyhangúságot megjelenítő bicikliláncból és stilizált, a felismerhetetlenség határáig járatott koponyákból építkező *Melankólia prekoks* című munka, vagy a Kosztolányi *Vázlat* című versére készült lap.

A szabadon kezelt művészettörténeti motívumok, amelyekből sűrű hálót szőnek ezek a lapok, az aktualitás hangján szólnak. 1989-nek, az újrakezdés évének a kiemelésével Várnagy munkái lehetőséget adnak a mindent átható optimizmusnak, szabadságnak és felülemelkedésnek, ugyanakkor a választási lehetőségek gazdagságából fakadó csömörnek az átélésére, ami a személyes megélés tapasztalatával sugárzik a kiállított munkákból. Mai szemmel nézve ezek a művek az elszalasztott lehetőségekkel szembesítenek, a mával való konfrontációra hívnak. A grafikák mellett az egyetlen kiállított talált tárgy, a Szomlyazók *Polák-Wenger*-munkájából<sup>6</sup> kiinduló, LÁZÁR-felirattal ellátott ing felteszi a kérdést, hogy harminc év távlatából hogyan is állunk ma a csodavárással?

<sup>6</sup> *Polák venger dva bratanki* (installáció), eredetileg bemutatva a *Wegierska Sztuka Mlodych / Kortárs Magyar Képzőművészeti kiállítás*on, Centrum Sztuki, Varsó, 1987; újra bemutatva: *Rügyfakadás. A Hejtes Szomlyazók korai korszaka (1984-1987)*, Új Budapest Galéria, Budapest, 2017. május 31 - szeptember 3.



Várnagy Tibor  
How Long the Iron Curtain 4., 1989, tempera, tus, papír, 52 x 74 cm



Várnagy Tibor  
Csodálatos halászaportítás, 1989, tempera, tus, papír, 44 x 73 cm

Várnagy Tibor  
Lázár inge, 1989, tempera tus, ing



# A HÁLÓZAT MAGA A NÖVEKEDÉS

## Péli Barna: *Húsdiszkont*

Horizont Galéria, Budapest  
2018. március 7 – április 4.

„Az egyik kosárban a szájalmas” emberek – így jellemezte az „egyesítésre váró” amerikai lakosság felét Hillary Clinton a 2016-os elnökválasztási kampányban. A világnézetileg nem kívánatos sokaság – a „rasszistának”, „xenofóbnak”, „szexistának” tartott nézeteket vallók – ideológiai-politikai szempontból minősült kidobhatónak, úgy, ahogyan máshol a társadalom 50%-át alkotó nincstelenek gazdasági szempontból jelölik a „fölöslegeseket”. A „leértékelt életek” – a lumpenek, a menekültek, a hajléktalanok, a „haszontalanok”, a „máshogy gondolkodók” – nem illeszthetők be problémamentesen ebbe a rendbe, amelynek fenntartása éppen az ő kívül tartásukból feltételezett. A rendszerellenesség jelölői a felül lévőek szempontjából mindig valami „agresszív”, „fertőző”, és „kulturálatlan” felé mozdulnak, ami a „harmonikusság” felbomlására szerződött. A lélektanilag elfojtott rétegek feltörése a sok kis elszigetelt igény összekapcsolódásával törhet a hatalom megkísértésére. PÉLI BARNA szobrászati eszközökkel egy emberközpontúság mellett elkötelezett közösségképet fogalmaz meg, amelyben az „én”, a „mi” és az „ők” egy folyamatosan alakuló átrendeződés mindig személyközi és csoportdinamikában értelmezett cselekvői. A *body horror* esztétikája leplezetlenül ragadja meg az ezekben a kapcsolatokban lévő hatalmi mozzanatot, a dizájn felszín hiányában a valóság borzasztó önfeltárlását. (Statement)

A hús tragédiája egy közép- vagy kelet-európai bevásárlókosár alján, ami a test-utópiák és anti-utópiák felirat alatti hosszú sorokban futó polcokról került oda a *Párhuzamos történetek* mellé. Jó húst venni nem egyszerű. Nem elég, ha a zöld és nyálkás nem megy át a rostán, a hús minősége függ az állat korától, tartásától, vágási módjától és attól, hogy melyik részből való. Néhány dolgot mindenképp érdemes fontolóra venni, tisztázni, megállmodni akár, mielőtt a hentespult elé lép az ember. De ha valaki már gyakorlott vásárló, és esetleg bensőséges viszonyt alakított ki a hentesselel, aki azt

is tudja, hogy a vásárló álmában milyen vas-  
tagságú hátszín sercegett a teflonban, akkor  
olyan nagy baj nem lehet. De a sztereotípi-  
ákon túl valami sokkal hátborzongatóbbra  
van szüksége emberünknek ahhoz, hogy  
saját elvárásaihoz mérten is jóval komfor-  
tosabban, bár a megszokott komfortzóná-  
jából némileg engedve lépje át a *Húsdiszkont*  
küszöbét, miután az arisztotelészi csőcselék  
tagjaként elolvasott néhány feljegyzést, és  
megnézett legalább egy, a témába vágó filmet  
az emberi lélek és a trauma évszázadának  
szisztematikusan felépített sötétségéről.  
Csak hogy tényleg otthonosabban érezze  
magát, főleg ha a *Húsdiszkont*ban bevásár-  
lókosara összekoccan a bediazepámozott  
Hillary Clintonéval, és ha esetleg a bocsánat  
asszonyom helyett/után szóbaelegyedne vele  
a nagyasszony: ne végezze a feje pofahúsként  
egy bevásárlókosár alján, vagy tudatlansága  
okán bele ne keveredjen Clinton közelében  
valamilyen szexbotrányba, amit ő maga spe-  
ciál nem bánna, még ha csak álmodozik is  
arról, hogy MDMA-tól fütve kockázatitöke-  
befektetők, startupperek és wannabe vál-  
lalkozók közé keveredve ott legyen egy San  
Francisco-i birtok titkos összejövételén.  
A pragmatista John Dewey a polcok között



Péli Barna  
*Hús diszkont*, 2018, vegyes technika © Fotók: Biró Dávid





**Péli Barna**  
Hús díszkont, 2018, vegyes technika © Fotó: Biró Dávid

erőszakoskodik, épp Kant kezéből rácingálja ki az utolsó löncs hús konzervet, szerinte az nem ehető, hanem szemét, amit el kell takarítani. A löncs a múlté! Hillary-n – látva a jelenetet – egy epileptikus fuvallat szalad át, egy hirtelen felébredő, de egy pillanat alatt el is múló idegrángást idézve elő. Legszívesebben segítségül hívná a gazdagok, a jól értesültek, a jó időben vagy jó helyen születettek, a politikai kalandorok és hazárdjátékosok, kommunikációs zsonglőrök és gazdasági szerencselovagok kísérleteit, mindet egyszerre. De szerencsétlenségére ehelyett a mindenféle biotechnológia és géntechnológia által elkerült purhab nyomoroncok néma nagy csinnadrattája ront be zajosan a dehumanizált raktárhelyiségekből és a pincéből a Húsdíszkontba, akiknek legnagyobb ellensége az UV. De ezt jól tudják, mert nem győzi őket elégszer figyelmeztetni a nagy japán purhab termékszellem, akin azért van úszósapka, hogy Hillary képzelt testőrei ne ismerjék fel benne az önállóságot. Mantraszerűen hajtogatja, a hálózat

9 0 1 8 \_ 5

maga a növekedés. Kiváló álcázóképessége miatt azt sem tudni pontosan, hogy valóban ő-e a felelős a két ellenkező irányú tendencia 21. századi felgyorsulásáért, a globalizáció és az identitáskeresés egyidejű fokozódásáért. Az viszont biztos, hogy amióta megvetette lábát a high-tech ipar, nem járt a Szilícium-völgyben, és álcaként, habár ott volt az 1891-es alapításnál, magas szintű nyelvtudás hiányában nem a Stanfordon, hanem a SOTÉ-n végzett, és ha kérdezik azt válaszolja, kedvenc szerzője Nádas Péter. Jelenléte tudományos alapokon nyugszik, nem valami ezoterikus tudás birtokában levő alternatív történelem szereplője, nem tagja semmiféle titkos szervezetnek. Figyelmét rabul ejti az asszimetria, a megcsontkított, a kizsigerelt, a megalázott, a nemi analfabetizmus által deformált, a soha nem kért testek, amelyek mintha a huszadik században kérték ki maguknak az addigi méltánytalan feledést; abban a korban, amelyikben úgy kerülnek középpontba, mint de Sade *Filozófia a budoárban* című művében a szüzesség. Gunther von Hagens többször is megkérnyezte, hogy segítsen neki az emberi szervet vagy az egész testet acetonfürdőben megszabadítani zsírszövetektől és nedveitől, majd mínusz huszonöt fokon kiszárítani és zsírtalanítani. A testet ezután polimeroldatba meríteni, hogy a meleg műanyag behatoljon az inak, a szervek közé, hogy a szilikonnal feltöltött testrészek hajlékonyak legyenek, annak érdekében, hogy a testeket a kellő pozitívumra lehessen mozgatni. Apollói test-torzóvá formálni őket. De ő sohasem társul senkivel. Önállósága mindenek felett való, helye az egyszerre megkapó és elidegenítő nyomoroncok között van, akik jól tudják azt is, hogy a test roncsolása csak ritkán vezet önismerethez, hiába győzködi őket Schwarzkogler gézzel betekert farokkal. Testük mindig okosabb náluk. A felszín kertjeinek ápolgatása helyett ezért őt is arra biztatják, szálljon alá velük a tárnákba, ahol a lélek csodái és szörnyetegei születnek, mert úgyszint olyan szituáció, amelyben ne működne a faszunkról/pinánkról való tudás. Hogy ez a tudás ne legyen egyszerre ígéret és csapda, rituális koreográfia szerint rendeződnek törzsi szervezetszerű közösséggé, mert nincsenek kapcsolatok hatalmi viszonyok nélkül. Leginkább vasárnap reggelként csapkodják meg meztelen felsőtestüket a férfiak, a nők a kisingjüket sem veszik le. Délután embervadászatra indulnak. Hétfőn hajnalban, jelenlétük zálogaként, feltöltik a polcokat.

KOZÁK CSABA

# TÚLÓRA / OVERTIME

## Laszlo Milasovszky kiállítása

K28 Galéria, Budapest  
2018. május 18 – június 21.

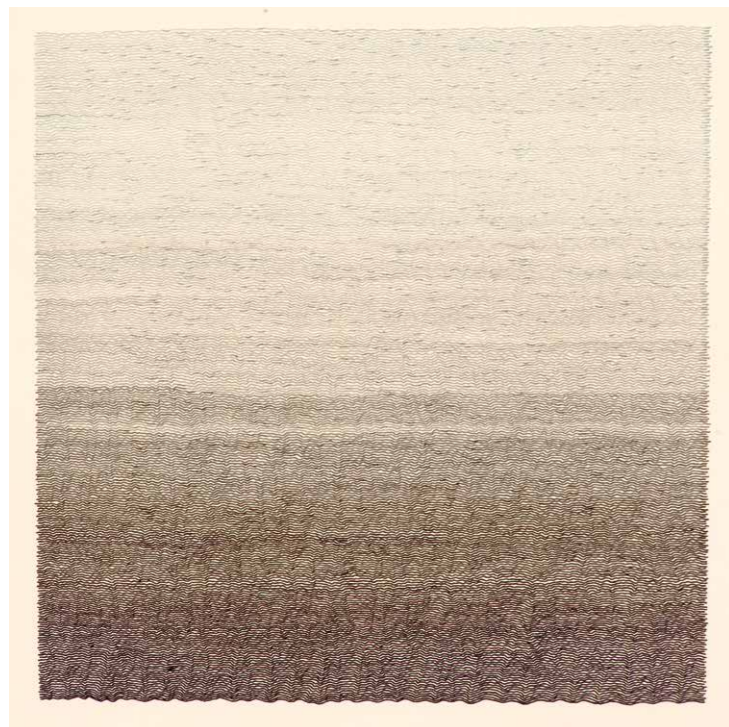
Mivel jó tanuló volt, LASZLO MILASOVSKY tanárai megengedték, hogy egy nagyméretű fehér papírlapot rögzíthessen az iskolapadjára, amit aztán képekkel borított be. 19 évesen viszont már szűknek találta itthoni (szöveg) környezetét, így disszidált: Jugoszláviából éjszaka Maribornál kúszott át a határon Ausztriába, onnan pedig Nyugat-Németországba vezetett az útja. Szemléletét többek között az orosz konstruktivisták, Kazimir Malevics és Moholy-Nagy László alapozták meg. A végső lökést viszont az adta,



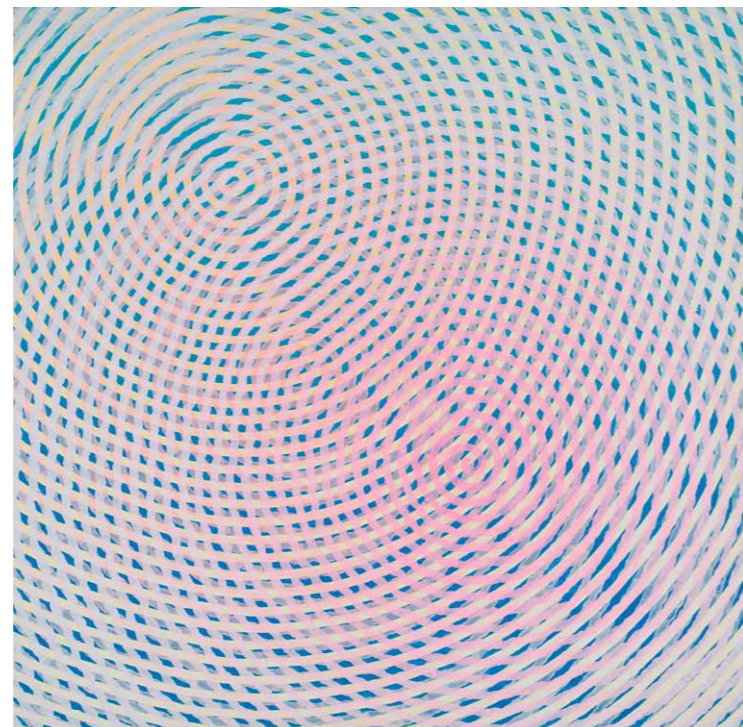
**Laszlo Milasovszky**  
Öletgazda, 2013,  
olaj, vászon,  
150 x 150 cm  
© Fotó: Lugosi-  
Lugo László

hogy a Neue Wilde kölni ágának olyan művészeivel ismerkedett meg, mint Jiří Georg Doukupil, Walter Dahn, Peter Bömmels, Peter Adamski, akik mára nemzetközi hírnévnek örvendenek. Korai munkái az ábrázoló/figurális reprezentáció tárgykörébe sorolhatók, miközben pályája elején experimentális fotókat is készített. Műveit az új-konstruktivizmus, a lírai- és geometrikus absztrakt szemlélet ugyanúgy befolyásolta, mint a Pattern Painting. Grafikai és festményei mellett objektumokat és installációkat is jegyez. A második éve működő Kazinczy utcai lakásgaléria kiállítása az elmúlt 26 év terméséből ad válogatást.

Laszlo Milasovszky munkái túllépnek a vakrámába fogott virtuális tér határain, hiszen az alkotások nem lezártak, hanem a valós térbe kívánnak terjeszkedni. Művei a végtelen univerzum mikrovilágai, melyek a „rész”-ben megmutatják a nagy „egész” összefüggéseit. A teljesen kitöltött képmezőt úgy lakja be, hogy általában szimmetrikusan építkezik, a központi magon áthaladó tengely lehet horizontális és/vagy vertikális, valamint a szimmetria halvány sérülését mutató, azaz disszimmetrikus. Az organikus képekre az asszimetria jellemző. A képek súlypontja vagy a központba esik, vagy pedig (például az egymás felé futó körök/spirálok esetében) osztott, több gócpontba zárt. Műveikhez vázlatokat készít, tudja, hogy mit akar, nem



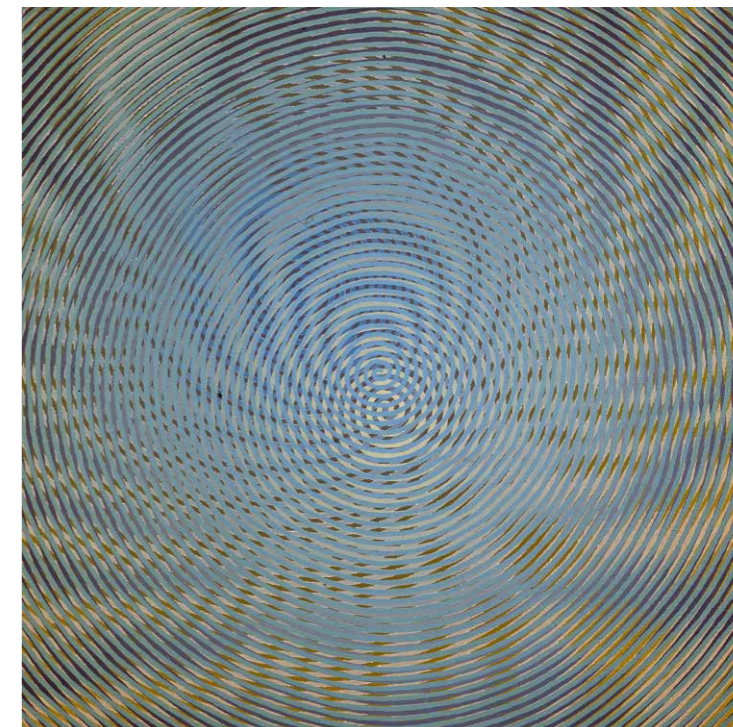
**Laszlo Milasovszky**  
Szürkület, 1992, tinta, papír, 22 x 21,5 cm © Fotó: Lugosi-Lugo László



**Laszlo Milasovszky**  
Love is in the Air, 2012, olaj, vászon, 80 x 80 cm © Fotó: Lugosi-Lugo László



**Laszlo Milasovszky**  
Burberry's, 1998, olaj, vászon, 70 x 70 cm © Fotó: Lugosi-Lugo László



**Laszlo Milasovszky**  
A csúcson, 1996, olaj, vászon, 70 x 70 cm © Fotó: Lugosi-Lugo László

bízva a véletlenre. Látszatra tematikus blokkokban gondolkodik – vonalak, hálózatok, körök, spirálok –, ám ha megnézzük a művek datálását, akkor egyértelműen kiderül, hogy sokszor csak évekkel később tér vissza egy-egy motívumához, tehát a sorozat-jelleg csak az utólagos kategorizálás által derül ki. Ez a fajta visszacsatolás abból adódik, hogy egyrészt elkezd variálni, rekonstruálni, parafrázálni egy-egy korábbi tematikát, másrészt viszont a festői módszer eredménye. Tudnunk kell, hogy sokszor „túlórázva”, egyszerre több művén is dolgozik. Ezzel megtöri az időigényes, aprólékos kivitelezés monotonitását, másrészt az 5-6 rétegben felvitt festékrétegnek száradnia kell, így egy másik vászon elé állhat. Anyaghasználata minimális: a papírképekhez tintát és ceruzát használ, vászonképeit – az egyetlen akril kivételével – olajjal festi.

Előfordul, hogy minimalista színkezeléssel élve egy képtéren belül csak fekete-fehérrel és annak köztes árnyalataival dolgozik (Szürkület, 1992 vagy a kékbe hajló Éjszakai műszak, 2018), műveinek többségében viszont a színvilág hol pazarul dübörgő (Ötletgazda, 2013), hol pedig pasztellbe hajlóan visszafogott (Pasztell hálózat, 2016), ám egy képmezőn belül az is lehetséges, hogy a színek a kép peremvidékei felé haladva, vagy éppen a középső sávban egyre halványabbak (Korszakváltás, 2017), a képi „történet” folyamata lelassul. A munkák egy részénél

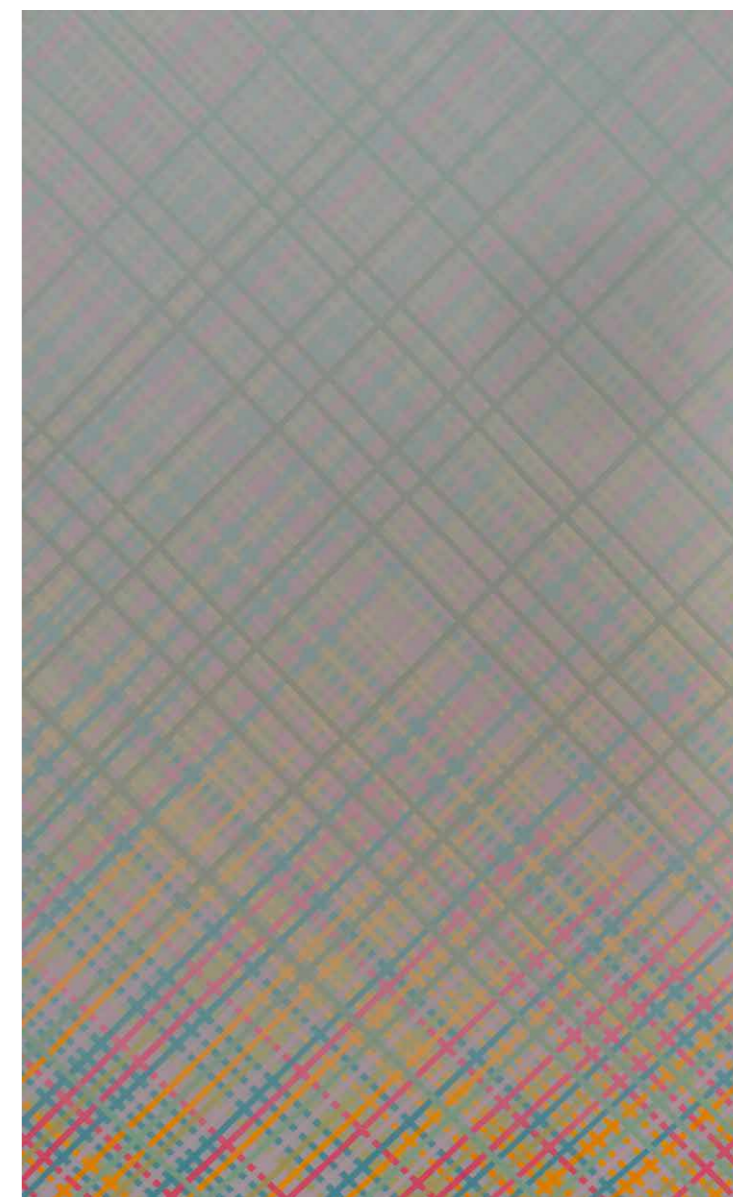
formailag a pontból indított egyenesek (vagy csíkok, sávok) uralják a felszínt, melyek horizontálisan és vertikálisan keresztezve egymást ritmuşt adnak a képnek (Burberry's, 1998). Ez a repetitív hálózat többször elfordul 90 fokkal a tengelye körül, átlósan halad a rácsszerkezet. Az irányított vonal elszabadulhat, kanyargó görbéket ír le, burjánzóan terjeszkedik (Kígyófészek, 1999). A hullámvonal szabályos matematikai jellé, fekvő nyolcassá formálódik (Gondolatok a végtelenről, tanulmány, 2012). A körök és spirálok által a hullámvonal átjárja az egész képmezőt, a kép mikrovilágát kitágítva a végtelenbe terjeszkedik (Nap – Hold – Tér, 2014). Morfológiailag tehát a művész igen kevés formát/jelet használ, ám azok variabilitása, repetíciója, bemozgatása, rotációja és színekkel való feltöltése hihetetlenül gazdag képi világot eredményez. Struktúráinak, hálózatainak, rácsszerkezeteinek feszített vonalvezetésének statikusságot kellene sugallniuk, ám a geometrikus fragmentumok (párhuzamosok, átlós kereszteződések, négyzetek, téglalapok, háromszögek) a folyamatos ismétlődés révén a mozgás illúzióját keltik: a mű statikus szerkezete dinamikussá válik. A hullámok, hullámvonal, körök és spirálok esetében pedig egyértelmű a mobilitás és dinamizmus.

„Absztrakt tájképet” úgy épít, hogy a vertikálisan hullámvonal, sűrűbben és lazábban szótt vonalak egyértelműen kijelölik a föld-horizont-ég klaszszikus hármasságát (Szürkület, 1992). A látszatra tökéletes mértani szerkesztettség kapcsán meg kell említenünk, hogy a művész szabad kézzel rajzolja-festí geometrikus motívumait, az egyeneseket és a köröket/spirálokat egyaránt. Az, hogy mértanilag nem egzakta a képi elemek, csak közelről vehető észre, bár az utóbbi időben – a munkafolyamat gyorsítása érdekében – néha megengedte magának a vonalzó használatát.

Milasovszky műveiben állandóan ismétlődő szimbólumokat használ, melyek más-más kultúrkörökben különböző jelentésekkel bírnak, de alapvetően hasonló szimbolikát sugallnak. A legfontosabb, kinetikus értékkel bíró főmotívumok a hullám(vonal), a kör és a spirál. A hullámvonal a szabályos, kozmikus ismétlődés és változás jelképe. Az élet ritmusa, éj és nappal változása, a szív dobogása. Minden, ami létezik, hullámvonalon halad. A fekvő nyolcassá bővülő hullámvonal a végtelen jele, az önmagába

visszatérő Möbius-szalag. A kör a teljesség legegységesebb szimbóluma. Az élet jelenségeinek mindenben visszatérő törvényét fejezi ki. A végtelenségre, az örökkön megújuló életre utal. Az egymásba hatoló két kör a dualitás, a szövetség jele. A spirál a kozmikus lét keletkezésének szimbóluma. Nem más, mint a saját farkába harapó kígyó, az egyre kisebb körökben szűkülő víztölcser rajzolata, a csigavonal, az ujjlenyomat, a DNS-láncolata, a galaxisok formába rendeződése. A művész hullám-gyűrűi a tóba dobott kavics mintájára köröket leírva haladnak a maguk útján, míg spiráljai kísértetiesen emlékeztetnek az interferencia jelenségére. Laszlo Milasovszky művészetét lehet elemezni, de látványvilága meghaladja a narratív megközelítés határait. A végtelen megismerésének festői útján ugyanúgy feltár mikro- és makrovilágokat, melyek komplexitása írásban nehezen ragadható meg. Műveiben mértani-matematikai-fizikai szabályoknak, törvényeknek engedelmessé váló hálózatok, rendszerek bontakoznak ki. Körök és spirálok forognak rajzain, festményein, kövekből építkező installációiban. A tudományok szigorát a festészet erejével képes megszelídíteni. Dinamikus, sugaras, pulzáló útján pedig olyan látványt teremt a legminimálisabb eszközökkel, ami páratlan a maga nemében, mások művészetével nem rokonítható. Nem csalás, nem szemfényvesztés: a néző optikai illúziók rabjává válik.

**Laszlo Milasovszky**  
Belföld, 2015, olaj, vászon, 145 x 90 cm © Fotó: Lugosi-Lugo László



# BRONZHAJÓ MENNI MARSRA

## Dorsánszki Adrienn: Marsprojekt

Azt gondolni, hogy létezik egy olyan civilizáció rajtunk kívül, amely ugyanolyan – de legalábbis rendkívül hasonló – elven működik, mint a miénk, egyrészt kissé arrogáns gondolat, másrészt viszont ártalmatlan önhittségre vall. Adottság, hogy az emberek képtelenek eljátszani azzal a gondolattal, hogy esetleg teljesen egyedül lehetnek ebben az univerzumban, és azzal is nehéz szembe nézni, hogy a Föld az egyetlen esélyünk, és ha ezt elbaltázzuk, akkor aztán a nagy semmin kívül mi is következhet. Kétségkívül rettentően izgalmas kérdés, hogy vajon lehet-e még egy olyan földönkívüli társadalom,

amely képes megérteni a Voyager-űrszondák lemezeire írt jeleket, vagy egyáltalán lejátszani ezeket az úgynevezett adathordozókat? Meghallgatják-e azt a 90 percnyi zenét, és nem zajos maszlagként értelmezik-e ezeket a jeleket? Az űrutatás egy ideje új célt fogalmazott meg magának: egyre sürgetőbbé válik a B-terv, és felmerül a kérdés, hogy mi van

akkor, ha nem csupán egy másik környezethez, hanem egy új, eddig ismeretlen civilizációhoz kell alkalmazkodnunk? Márpedig ha életben akarunk maradni, akkor mindkét lehetőségre gondolnunk kell, és maradéktalanul fel kell rá készülnünk. Monumentális tervek ezek, számos kérdést vetnek fel, és időről-időre emlékeztetnünk kell magunkat, hogy milyen kis porszemek vagyunk az univerzumhoz képest.

DORSÁNSZKI ADRIENN *Mars projektjének* kis bronzszobrocskái egyenként is megállják a helyüket, de a sorozat darabjai együtt kialakítanak valamiféle érzetet a nézőben arról, hogy mit is jelent az űrutatás a mában, a múltban és a jövőben. Emellett izgalmas az a koncepció, hogy milyen látni egy alapvetően monumentális, ember alkotta szerkezetet ilyen kicsiny, monokróm, elnagyolt alakban. Egyetlen űrhajó több száz ember hónapokig, évekig tartó elhivatott munkájának eredménye, most pedig itt állnak ezek a kisebb dohányzóasztalon is elférő szobrocskák. Nélkülözik a mérnöki zsenialitást, a rengeteg kábelt és gombot, amitől a szerkezet olyan magasságokba jut el, mint emberi szerkezet még soha, miközben a plastikák maguk is kivívják az űrhajóhoz hasonló tiszteletet. Ezek a szobrok ugyanis hiteles, vicces, olykor szentimentális lenyomatai mindannak a nagyságnak, amelyet az ember nemcsak fizikailag, hanem

morálisan is elérhetett az űrutatással. Éppen ezért, ha a szobrokra nézünk, azt gondolom, hogy kapok egy esélyt megérteni, milyen lehetett az űrutatás kezdeti korszaka, amikor Lajka kutya lett az első élőlény, akit Föld körüli pályára állítottak, vagy mikor 1969-ben az ember megvetette lábát a Holdon. E szobrocskák mindazok kemény munkájának és áldozatának emlékei, akik miatt az űrutatás ilyen messzeségekbe jutott.

1977-ben, amikor CARL SAGAN csillagásznak döntést kellett hoznia arról, hogy milyen tartalom kerüljön fel a Voyager aranylemezeire, valószínűleg azt volt a legnehezebb feldolgoznia, hogy mekkora felelősség egyetlen üzenetbe összeállítani a világképünket. Ő is, ahogyan a mai közösségi oldalak átlagfelhasználói, megfontolt hiúsággal csakis a „legjobb” mellett döntött. A lemezekre az emberi anatómia, a reprodukció bemutatása mellett, a nagy felfedezések, találmányok, az evolúció, különféle népszokások, és az emberi faj leírásai kerültek. A mintegy 116 kép fájdalmasan rövid összefoglalója annak a több ezer évnél és számtalan kultúrának, ami az ember földi pályafutását eddig jellemezte – és egyben kényelmetlenül hiányos is. Kimaradt ugyanis minden olyan információ, amely fajunkra rossz fényt vethet, úgymint a háborúk, a betegségek, vagy éppen a bűnözés. Úgy írhatnánk le ezt a viselkedést, mint mikor egy új környékre költözünk, nem ismerve senkit és semmit – de mivel itt akarunk élni, mindenáron be akarunk illeszkedni. Arra törekszünk, hogy befogadjon minket egy olyan világ, amelyet még alig ismerünk, és szabályait sem sajátítottuk el. Ez újra egyre aktuálisabb, csak most nem pusztán egy esetleges idegen társadalom elé kell „békével jönni”, hanem az új környezet természeti törvényeihez is alkalmazkodnunk kell.

Dorsánszki Adrienn projektje is erre figyelmeztet, és felgyorsítva a jelent, egy elkerülhetetlen jövő felé mutat. Ugyanis az űrutatás új korszakában egészen más, és talán minden eddiginél fontosabb is a mozgatórugó, mégpedig az, hogy az emberiség életben maradjon. Ezek a szobrok nem csupán emlékek, hanem egy újonnan kitűzött cél szimbólumai, nevezetesen annak, hogy eljussunk a Marsra, sőt, olyan környezetté tegyük, amelyben aztán

Dorsánszki Adrienn  
*Mars projekt, 2018*



Dorsánszki Adrienn  
*Mars projekt, 2018*



később élni is tudunk. A túlélés nevében felkerekedünk, hogy másfél évig utazhassunk egy bolygóra, amit aztán kénytelenek leszünk átalakítani úgy, hogy számunkra kedvező életkörülményeket biztosítson. E grandiózus feladat előtt azonban talán gyakorolhatnánk egy kis önismeretet. A világ-egyetemben, felfoghatatlan távolságra, több mint 21 milliárd kilométerre kering az otthonunkról egy olyan társadalomkép, ami sokkal inkább hiú, mint őszinte, s ettől talán egy kicsit még emberibb. Ez a tény úgy is különösen nyugtalanító, hogy a Mars terraformálása már nem is egy elképzelhetetlen gondolat, pláne, hogy egy teljesen új civilizáció létrehozásában gondolkodunk. Amíg ugyanis képtelenek vagyunk felvállalni kevésbé nemes oldalunkat, elismerni azt, hogy egy faj vagyunk és a cél közös, ez nem fog sikerülni. Sagan döntése alapján, akár szándékosan, akár nem, a hanglemezek semmiféle vallásra, ideológiára való utalást nem tartalmaznak – és be kell látnunk, hogy mindaddig, amíg mindezek nevében pusztítjuk saját fajunkat, szegregálunk embercsoportokat, igazából szinte lehetetlennek tűnik az, hogy majd egy másik bolygón egyként küzdünk a túlélésért. Saját fajunkban is meglesz az a kettősség, ami ezekben a kis bronzszobrokban: választhatunk aközött, hogy maradványok, egy letűnt kor emlékei leszünk csupán, vagy annak bizonyítékai, hogy a túlélés nevében képesek vagyunk minden ellentétünket félretenni és bármit elérni. Dorsánszki Adrienn saját Mars projektje ezt a diskurzust indítja el. Inspirációt ad a jövőhöz és kirángat abból a monoton melankóliából, amit az eredményez, hogy képtelenek vagyunk bármit is tenni az ellen, hogy elpusztítsuk a Földet. Beszélhetnénk például arról is, hogy milyen a sötétben tapogatózni úgy, hogy tudjuk, az űrkutatás példátlan mennyiségű munka és időbefektetés, és ezzel együtt az egyik legdrágább projekt a világon, amelynek ráadásul pontos kimenetele ismeretlen. Mint az a történet a kávéról, mikor több asztronauta is panaszkodott az űrben tapasztalt kisebb-nagyobb fejfájásokra. Persze a NASA nyilvánvalóan komoly aggodalommal

Dorsánszki Adrienn  
Mars projekt, 2018



figyelte a panaszokat, ugyanis a kutatók kezdetben úgy gondolták, hogy az űrben valamiféle olyan dolog van befolyással az ember szervezetére, amellyel nem számoltak. Ennek hatására rengeteg időt és nem utolsó sorban pénzt öltek a rejtélyes fejfájásokat vizsgáló kutatásokba. A kávé, mint minden más élelmiszert, a NASA speciális módon csomagolja és konzerválja az utazók számára – ebben az esetben fagyasztva-szárítással. E tartósító eljárás során azonban a kávé koffeintartalma jelentős mértékben csökken. Idővel a kutatók rájöttek, hogy az életveszélyesnek hitt ok, ami néhány űrhajósnál a fejfájások okozója volt, nem más, mint egyszerű koffeinmegvonás. Néha még mindig szinte megfoghatatlanul abszurdnak tűnhet az, hogyan állunk az űrkutatáshoz, hiszen felfoghatatlanul sok pénzt költünk egy elég bizonytalan dologra. Valami ilyesmit gondolhattak régebben a repülésről is, hiszen sokáig az is képtelenségnek tűnt. Dorsánszki szobraira nézve eszünkbe jut az a sok befektetett energia, „elvesztegetettnek hitt pénz”, ami ahhoz kell, hogy egy probléma okát megtalálják, és még az is lehet, hogy ez az ok egyértelmű, banális vagy éppenséggel vicces, mint amilyenek ezek a kis bronzszobrok.

# A KOLLEKTÍV MŰVÉSZET ELFELEJTETT KORÁ

Jacopo Galimberti: *Individuals against Individualism: Art Collectives in Western Europe (1956–1969).*

Liverpool University Press, 2017. 384 oldal

Lehet-e a művészet forradalmi? És ha igen, akkor vajon a művészet fogja-e létrehozni társadalmi változásokat, vagy pedig a társadalom felől lehet megváltoztatni a művészetet? Ezeket a kérdéseket – melyek mind arra a feltevésre épülnek, hogy a művészet és az élet külön tartományok – számtalanszor feltették már a 19. század óta. Mióta a művészeti termelésnek kialakultak a saját szabályai, a társadalmi kérdések iránt érdeklődő művészek előtt mindig ott állt a dilemma: kívülről, a művész-pozíciójukat megtartva, sőt megerősítve beszéljenek, szóljanak-e bele a társadalom dolgaiba, vagy pedig próbálják meg felszámolni annak a távolságnak minden előnyét és hátrányát, amit a „művész” pozíció adott nekik? Persze bármelyiket is választják, a művészet – akár szeretnék, akár nem – így is, úgy is társadalmi folyamatok terméke és újratermelője.

A JACOPO GALIMBERTI 2017-es könyve, mely a 2012-ben a The Courtauld Institute of Art-on megvédett doktori disszertációjára épül, az 1950-es és 1960-as évek nyugat-európai művészcsoportjait vizsgálja. Ebben az időszakban a *kollektív alkotás* volt az egyik legelterjedtebb válasz arra a kérdésre, hogy a művészek miként változtathatják meg a

művészet és a társadalom viszonyait. A könyv célja, hogy megértse, mi volt a kollektív alkotás korabeli elterjedésének az oka, valamint az, hogy rávilágítson arra, hogy mik lehettek az ilyen típusú kísérletek sikereinek és kudarcainak okai. Ez a kérdésfeltevés illeszkedik a művészeti világ a 2008-as gazdasági válság utáni újrapolitizálódásának folyamatába, a korszakváltása azonban mégis meglepő, mivel nem 1968-tól eredeztetni a kollektív művészeti gyakorlatokat, hanem éppen hogy az azt megelőző időszakban működői politikailag elkötelezett csoportokkal foglalkozik. Galimberti olyan kollektívákat vizsgál, melyekben a művészek nem csak közösen állítottak ki, hanem együtt alkottak és sokszor együtt szervezték meg az alkotás anyagi feltételeit is. Ezek a csoportok azonban nagy szórást mutatnak annak tekintetében, hogy mennyire voltak kollektívek. Volt ahol csak az alkotás volt közös (és a műveket egyének szignálták), míg máshol a művészeti alkotáshoz szükséges anyagi és infrastrukturális háttérrel is együtt biztosították és igyekeztek lerombolni az egyéni alkotó mítoszát, s elindulni egy olyan társadalom felé, ahol „nincsenek festők, hanem legfeljebb emberek, akik egyebek között festenek is”.<sup>1</sup> A kollektivitás milyenségénél még nagyobb szórást mutat az egyes művek stílusa: az N és a GRAV csoportok op-artos, kinetikus művészetétől az EQUIPO REALIDAD pop-artos festészetén keresztül a saját stílussal és műtárgyakkal nem is bíró szituacionisták akcióiig. Ami azonban közös az összes, Galimberti által vizsgált csoportban az az, hogy a hierarchia-ellenes kollektivitást *alkotási mód*ként fogták fel. Ez pedig egy olyan, 1956 utáni baloldali radikalizmusból fakadt, amelynek számára a szovjet és kelet-európai államszocializmusok már nem követendő példák, hanem riasztó

<sup>1</sup> Karl Marx – Friedrich Engels: A német ideológia. in: *Karl Marx és Friedrich Engels művei (MEM) 3. kötet*, Kossuth Kiadó, Budapest, 1976, 386.

tévutak voltak, és ahol épp ezért az államhatalom megragadása helyett a közösségi építkezésre helyeződött át a hangsúly. Az olasz N, a francia GRAV és a francia dominanciájú szituacionisták, a német SPUR és GEFLECHT, és a spanyol EQUIPO 57, EQUIPO CRÓNICA és Equipo Realidad mind „nyugat-európaiak” voltak. Galimberti állítása szerint az országok, ahol működtek, mind megsínylették a művészeti világ centrumának 1945 utáni New Yorkba való áthelyeződését, ez azonban még nem támasztja alá azt, hogy egy lapon lehet-e tárgyalni a korszak jóléti kapitalizmusában működő olasz, francia és nyugat-német csoportokat a Franco-rezsim autoriter kapitalizmusában sokkal direktebb elnyomással szembesülő spanyol csoportokkal. Bár a kötet néhol felemlegeti, hogy milyen autoriter vonásai voltak az 1950-1960-as évek francia, olasz és nyugat-német politikájának, de ez nem erősíti meg az összehasonlítás módszertanát, így pedig könnyen felmerül a kérdés, hogy a korszak félperifériáján elhelyezkedő spanyol és kelet-európai autoriter rezsimekben működő művészcsoportok összehasonlítása nem lenne-e legalább ilyen termékeny megközelítésmód?<sup>2</sup>

Jacopo Galimberti rendszeresen utal a kollektív alkotás azon 19. századi példáira (mint a preraffaeliták vagy a nazarénusok), melyek az 1950-1960-as évek nyugat-európai művészcsoportjaihoz hasonlóan szintén önvédelmi reakciók voltak külső intézményi kényszerekkel szemben. A mozgalmak azonban, amelyeket képviseltek jellemzően múltba tekintőek és vallásosak voltak, a korábbi korokat pedig úgy idealizálták, mintha azoknak a kollektivitása egyenlőségen alapuló lett volna. Ez alapvető eltérés: míg a 19. századi csoportok a történeti időkbe vetítették ideáljait és ezeket állították szembe saját koruk kapitalistává és individuálissá lett művészeti termelésével, addig a könyvben tárgyalt 20. századi művészcsoportokat radikális jövőorientáltság és baloldali világnézet jellemezte. Utóbbiak nem csak a 19. századi elődjeiktől határolták el magukat, hanem még közvetlenebb módon a 20. század első évtizedeinek történeti avantgárd mozgalmaitól is, melyek épp 1945 után lettek végleg megszelídítve és kanonizálva. Emiatt voltak szkeptikusak az 1950-1960-as évek avantgardista művészeti irányzataival (és mindenekelőtt a korszak Duchamp-renezszánszával) szemben, főleg,

2 Az ilyen összehasonlító kutatások nem példanélküliek, ld. Stefan, Oana Adelina: *Vacationing in the Cold War: Foreign Tourists to Socialist Romania and Franco's Spain, 1960s-1970s*. Doctoral Dissertation, University of Pittsburgh, 2016. (Unpublished) <http://d-scholarship.pitt.edu/28005/>

hogy a történeti avantgárdban nem a kollektív alkotás, hanem az egyéni, de hálózatosodó szerveződés dominált.

Ennek ellenére a nemzetközi hálózatosodás jelen volt az 1950-1960-as évek kollektív művészeti kísérletei közt is, aminek a legjobb példája a francia dominanciájú, de nemzetközi ambíciókkal bíró SZITUACIONISTA INTERNACIONALÉ, mely tagadta a művészetet, mint egy különálló társadalmi területet, és ehelyett annak forradalmi gyakorlatként való megvalósítását tűzte ki célul. A művészet fontosságának ez a hangsúlyozása azonban jól mutatja, hogy bár a szituacionisták el akarták vetni a művészet bevett fogalmát, mégsem tudtak szabadulni jelentőségének hangsúlyozásától.

A szituacionisták nem csak az 1950-es évek műtárgypiaci boomjával állították szembe magukat, hanem azokkal a korban hódító, az individuuum szerepét hangsúlyozó irányzatokkal (egzisztencializmus) és a tömegtársadalom rémképével is. Ahogy a csoport kulcsfigurája, GUY DEBORD fogalmazott, „az én, a mi nélkül visszazuhanna az előre gyártott tömegbe”.<sup>3</sup> Az a dilemma, hogy a közösségi életen és alkotáson keresztül miként lehet meghaladni az individualizmus és a tömegtársadalom összekapcsolódó rémképeit, nem csak a szituacionistákat, hanem minden itt tárgyalt művészcsoportot foglalkoztatta, sőt ez volt az a közös probléma, ami összekötötte őket.<sup>4</sup> A szituacionisták a tanácskommunizmus felől próbálták felszámolni az egyéni alkotást, ezért igyekeztek nem műtárgyakat, hanem a hétköznapi szituációkat kizökkentő helyzeteket alkotni; kiáltványaikat pedig gyakran közösen szignózták. Azok, akik pedig megfogható alkotásokat készítettek, mint például GIUSEPPE PINOT-GALLIZIO, igyekeztek egyrészt kollektívvé tenni ipari festészeti képeik készítését, másrészt pedig megpróbálták azokat ingyen, vagy épp túlárazza továbbadni, hátha így ki tudják cselezni a műtárgypiac logikáját. Azonban a szituacionisták forradalmisága csak a szellemi termelésre terjedt ki (legyen az festmény vagy kiáltvány), de nem biztosított megoldást a tagok anyagi szükségleteire, amik továbbra is a tőkés

3 Galimberti: i.m.: 27.

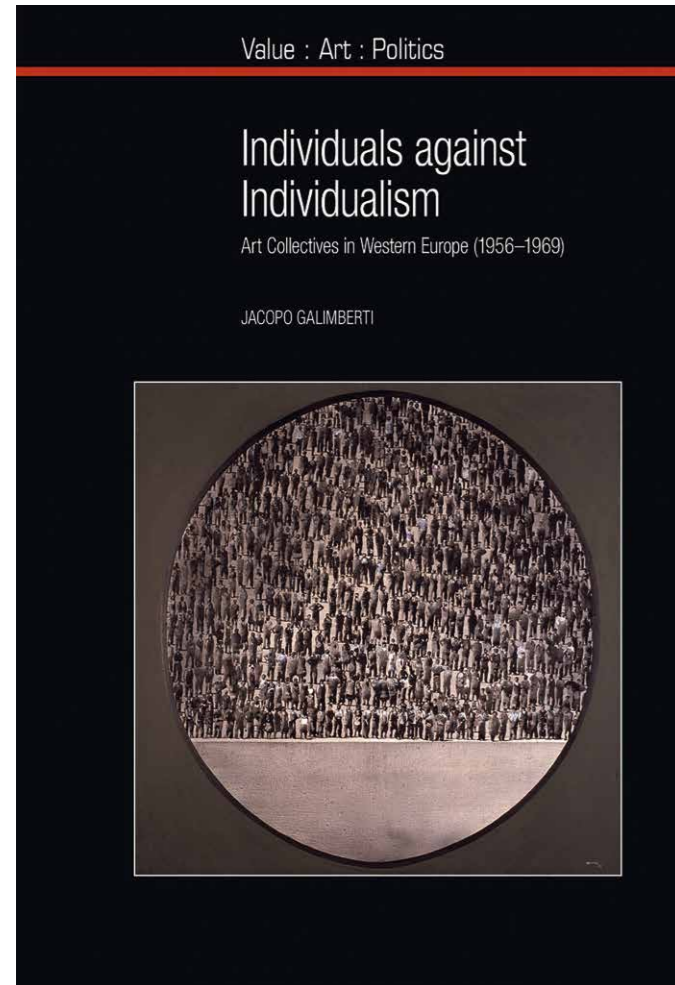
4 Annak, hogy a II. világháború utáni amerikai liberalizmus próbált egy olyan, a totalitárius rendszerekkel szemben álló, egyén és fogyasztásalapú társadalmat építeni, ahol az új individuuum formálásában központi szerepet kap a multimédia, nagyszerű esztétorténeti elemzését nyújtja Fred Turner a *The Democratic Surround: Multimedia and American Liberalism from World War II to the Psychedelic Sixties* (University of Chicago Press, 2015) című, az Artpoolban olvasható kötetében.

logikában álltak elő. Ez egyszerre eredményezett olyan egyszerre vicces és ugyanakkor minimum ellentmondásos helyzeteket, mint hogy a forradalmár Debord-t a nagymamája finanszírozta, valamint, hogy a Szituacionista Internacionálé bérmunkát hősiesen elutasító férfijainak eltartása szellemileg gyakran el nem ismert feleségeikre és barátnőikre hárult.<sup>5</sup>

A nyugatnémet SPUR csoport is a Szituacionista Internacionálé tagja volt, ám mivel ők inkább hittek művészet önállóságában, ez a kapcsolat konfliktusokkal volt terhelt. A Spur szellemi inspirációi elsősorban a FRANKFURTI ISKOLA felől jöttek: hittek abban, hogy a művészek lehetnek csak a forradalom igazi alanyai, amit a szituacionisták közül nem csak Debord, hanem KOTÁNYI ATTILA is bíralt. A Spur kritikája alapvetően arra koncentrált, hogy a világ miként változtatható meg a művészet eszköztárával, ami megelőlegezte azt, amit LUC BOLTANSKI és ÈVE CHIAPELLO művészeti kritikának nevez. A szerzőpár szerint a művészeti kritika, amely csak az egyéni autonómia és autentikusság értékeit követelte, 1968 után levált a társadalmi igazságosság kérdéséről és beolvadt a nyugati posztfordiista gazdaság ideológiájába.<sup>6</sup> Ebbe a helyzetbe kódolva volt a folyamatos konfliktus a szituacionisták és a Spur közt, különösen azután, hogy 1960 körül, Debord direktebben politikussá vált. A művész tradícionális fogalmával kritikus

5 Galimberti: i.m.: 20.

6 Luc Boltanski and Eve Chiapello: *The New Spirit of Capitalism* (Verso, 2006)



**Eduardo Arroyo, Gilles Aillaud és Antonio Recalcati**

*Vivre et laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp (Élni és halni hagyni, avagy Marcel Duchamp tragikus végzete), 1965*  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía



sztuacionisták kontrollálni akarták a Spur lapját, akik ezt egy pontig tolerálták, de közben maguk közt sztálinistának tartották őket. A Spurnak eközben a sztacionistáknál komolyabb autoritással, a nyugatnémet hatóságokkal is szembe kellett nézniük: lapjuk pornográf és nyíltan homoszexuális tartalma miatt börtönbüntetéssel sújtották őket.

Ennél is erősebb politikai nyomással kellett szembesülnie az EQUIPO57-nek, amit fiatal spanyol festők egy csoportja alapított Párizsban. A sztacionistákhoz és a Spurhoz hasonlóan ők is egy olyan tévútnak tartották a nyugati polgári individualizmusát és a keleti blokk államszocializmusát, amin csak önszerveződő közösségként léphetnek túl. A csoport megpróbálta kihasználni és politikába fordítani a Franco-rendszer relatív művészeti szabadságát, ami esetükben – esztétikai téren – informel- és Tápies-ellenességben manifesztálódott. Az 1950-es években a Franco-rezsim épp Tápies művészetén keresztül próbált kulturálisan nyitni a nyugati világ felé, ezért az Equipo57 geometrikus stílusa – mely az 1960-as évek elejére a design fele vitte őket – egy esztétikai módon megnyilvánuló tudatos politikai választás és különbségtétel is volt.

Az a hit, hogy a tudományos és a művészi megközelítések kombinációja vezethet a művészeti és társadalmi forradalom felé, elterjedt képzet volt az 1950-1960-as években. A francia GRAV csoport – melynek MOLNÁR VERA, és férje, MOLNÁR FERENC is tagja volt – saját kollektivitását a laboratóriumok közösségi alkotásához, a tudomány objektivitását pedig a saját geometrikus, op-artos művészetük nem-szubjektív jellegéhez hasonlította. Náluk a tudomány egy tisztán pozitív jelző volt, és fel sem merült, hogy a művészeti és tudományos termelés abban is hasonlíthat egymásra, hogy gyakran mindkettő egy fekete dobozba zárva rejti el létrejöttének folyamatát, és csak az elkészült alkotást/eszközt/találmányt hangsúlyozza.<sup>7</sup> A korszaknak ebben a techno-utópiista gondolatkörében alkotó GRAV például úgy gondolta, hogy az op-art lesz a demokratikus művészet, mert egyszerű az előállítás, s ugyanakkor a befogadása sem osztály- vagy státuszfüggő. A GRAV a művészet és tudomány között kereste a hangsúlyt, az utóbbin nem csak a természettudományokat, hanem a marxizmus tudományát is értve, ezért is lehetett rájuk nagy hatással LUKÁCS GYÖRGY az irracionális filozófiáit bíráló kötete *Az ész trónfosztása*.<sup>8</sup> Így a GRAV a tudományos művészet nevében támadta az informel és a neodada művészet misztifikáló, személyességet hangsúlyozó vonásait is. Álláspontjuk szerint azonban nem magát a művészet gyakorlatát vetették el, hanem csak egyes művészeti megközelítéseket a saját, univerzálissá nagyított pozíciójuk felől, mely szerint a művészet igenis lehet felszabadító, már ha úgy csinálják, ahogy szerintük – progresszív művészek szerint – azt csinálni kell.

Az olasz GRUPPO N-nek hasonló indíttatásai voltak, mint a GRAV-nak: kezdetben op-artos beütésekkel bíró geometrikus absztrakciót műveltek, támadták az informel és a technikailag felvértezett, tudományos művészetet dicsőítették – annak ellenére, hogy nem volt pénzük, s ezért mindezt csak elgondolni tudták, megvalósítani, csinálni azonban már nem. Ez a techno-optimista megközelítés jól illeszkedhetett volna az Olasz Kommunista Párt reformista politikájához vagy a korabeli olasz gazdasági boomhoz is, mely a formatervezésen keresztül tudta

magába olvasztani az ilyen művészeti tendenciákat.<sup>9</sup>

Ennek ellenére a padovai alapítású N más irányt vett, ami elsősorban a többük által gyerekkoruk óta ismert TONI NEGRINEK, a korszak olasz radikális baloldali kulcsfigurájának volt köszönhető. A korszakban kibontakozó, Negri nevével is fémjelzett *operaismo* nevű marxista gondolkodási és mozgalmi irányzat túllépett a társadalmi egyenlőtlenségek kritikáján: magát a bér-munka intézményét támadta és a munkásönigazgatásban hitt.<sup>10</sup> Negri egy okos húzással nem vette kritika alá az N design-felé kacsingató irányzatát, hanem a közös pontokra mutatott rá: arra, hogy az N ugyanúgy támadja a romantikus alkotás mítoszát, ahogy ők a (bér)munka becsületének ideológiáját. 1963-ban az N csoport egy helyre is költözött az irányzat lapjával, a *Quaderni* Rossival, ENNIO CHIGGIO és MANFREDO MASSIRONI pedig aktívan bekapcsolódtak az operaisták munkájába: ők a korszak a munkásosztályt gyakran lenéző újaloldalával szemben osztályhű művészetet akartak csinálni. Az N csoport politikai fordulata azonban nem hozott stílári fordulatot, inkább a saját belső erőforrásaik kollektivizálására figyeltek. Ezen a téren azonban hasonló zsákutcákba futottak, mint a sztacionisták: mivel a belső újraelosztást csak a megtermelt alkotásokhoz köthették, nem vették figyelembe sem az egyenlőtlenül megosztó indirekt munka (például a reprodukív házimunka), sem pedig a tagok eltérő külső erőforrásai (például családi támogatásai) okozta igazságtalanságokat.

A könyv utolsó része az 1960-as évek kollektív festészeti kísérleteit tekinti át Párizstól Kubáig, Spanyolországtól Németországig. Ezek a kísérletek gyakran hoztak létre olyan feszültségeket, amik már a sztacionisták és a Spur közt is megvoltak: a kollektivitás iránt elkötelezettebbek polgárinak és reakciónak tartották a kevésbé elkötelezetteket, míg a másik oldal felől a rossz értelemben vett pártosság volt a vád. Azonban ezek a kérdések szinte eljelentéktelenedtek 1968 után, amelynek a tömeges megmozdulásai alapvetően kérdőjelezték meg azt az elitizmust, amely ott lappangott az összes

1950-1960-as évekbeli, a művészeit termelést a középpontba helyező és a művészet kitüntetett szerepében nem kételkedő csoportban. A Spurból induló DIETER KUNZELMANN például kommunát alapított, mellyel provokatív, a dada és a szürrealizmus eszköztárából merítő akciókat hajtottak végre, és közben arra figyelmeztette korábbi társait, hogy amíg a művészeti világból akarnak megélni, addig akarva-akaratlan annak a szabályaitól is fognak függeni. Az 1968 utáni évek kommunákon kívüli másik jellemző műfaja az *occupy* volt, mely a művészeti világban is megjelent. A párizsi École Nationale des Beaux-Arts 1968-as elfoglalása során a résztvevők ATELIER POPULAIRE néven a tiltakozásokat támogató plakátokat kezdték nyomtatni, melyekhez bárki anonim módon adhatott le terveket, és melyek közül minden nap közösen válogattak. A többi művészeti occupy Galimberti szerint kevésbé volt sikeres. A brüsszeli Palais des Beaux-Arts elfoglalása például csak kiélezte e konfliktust a konzervatívabb kommunista párttag művészek, és a már nem is a forradalom, mint inkább az intézménykritika felé kacsingató fiatalabbak, mint például MARCEL BROODTHAERS között.

Az *Individuals against Individualism* elemzése minden egyes művészeti kezdeményezés vizsgálatánál a politikára koncentrál, és elsősorban politika- és eszmetörténeti kontextusból magyaráz. Ennek érdekében vezeti be Toni Negri nyomán analitikus kategóriaként a sokaság (multitude) fogalmát, mely az egyének egyszerre egységes, hierarchia mentes és egymással folyamatos kommunikációt folytató tömege.<sup>11</sup> A sokaság fogalma azonban bár jól leírja azt, hogy ezek a művészcsoportok mit akartak, kevesebbet mond arról, hogy mik is voltak. Így ez a koncepció nem annyira ezeknek a csoportoknak az elemzését szolgálja, hanem inkább azoknak a logikájába illeszkedik. Bár a könyv nem csak a sokaság fogalmával, hanem politika- és társadalomtörténettel is kontextualizálja a művészkollektívákat, mégis kevés figyelem esik arra, hogy ez milyen módon formálta ez az egyes csoportok működését. Megválaszolatlanul marad például az a kérdés, hogy miként lehetséges az, hogy a kollektivitás elvére épülő csoportok egész különböző elméleti referenciákkal dolgoztak (GRAMSCITÓL ADORNOIG, HABERMASTÓL LUKÁCSON ÁT ALTHUSSERIG), és különböző esztétikai nyelvekre fordították le a kollektivisták indíttatást a figurális festésztől az op-arton és a non-figurális festészen át a dematerializált művészig?

Az egyes csoportok globális (és nem csak nemzetállami) gazdasági, társadalmi és kulturális folyamatokba való beágyazottsága már csak azért is fontos lenne, mert épp ezeknek az elemzése maradt el a legtöbb kollektívánál. Így ezek a csoportok miközben elsősorban a polgári kultúrának a korszakra jellemző beállítódását kritizálták, gyakran szem előtt tévesztették a domináns kultúra dinamikusan változó jellegét, és azt, hogy ezért érdemes nem csak az adott helyzetet, hanem hosszabb és mélyebb folyamatokat is kritizálni. Bár ezeknek a problémáknak a vizsgálata nincs közvetlenül Galimberti könyvének a fókuszában, indirekt módon mégis kiderül, hogy a kollektívák elhatározását mennyi külső tényező formálta. Ezek pedig olyan tanulságok, melyek elemzését nem lehet megspórolni már csak az elmúlt években újrapolitizálódó művészeti mező kapcsán sem. Különösen akkor, ha azt szeretnénk, hogy ezek – legyenek bármilyen heroikusak is – ne fussanak az 1950-1960-as évek radikális művészcsoportjaihoz hasonló vakvágányokra.

7 A fekete doboz fogalmáról lásd Bruno Latour munkáit (aki többek közt azt vizsgálta, ahogy egy tudományos laboratórium elsősorban nem tudományos felfedezéseket, hanem tudományos publikációkat gyárt, azonban ezt a strukturáló erőt mégis elrejtja a külvilág elől). Az alkotási folyamat misztifikálásának egy materialista megközelítéséhez lásd Janet Wolff: *The Social Production of Art* (New York University Press, 1993), míg egy marxizáló, az áru fétisjellegré rezonáló olvasatához: Peter Bürger *Az avantgárd elmélete* című könyvét (Universitas Szeged, 2010).

8 Lukács György: *Az ész trónfosztása*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1956

9 A techno-optimizmus jellegzetes vonása volt az 1950-es és 1960-as évek nyugat-európai baloldali pártjainak, például Harold Wilson Munkáspártjának is.

10 Az operaismóról magyar lásd: Balázs Gábor: *Az olasz Autonomia. Új Egyenlítő*, 2013. Vol. 1. No. 6., 43-46.

11 Galimberti a sokaság fogalmát Hobbes Leviatán koncepciójával állítja szembe, mely szerint a különálló egyének a mindenható szuverénbe csatornázódnak be. Negri és Hardt sokaság fogalmának kritikájához magyarul lásd: Kasnyik Márton: *Hart-Negri és a radikális politikai szubjektum a globális periférián. Fordulat*, No. 1., 120-126.

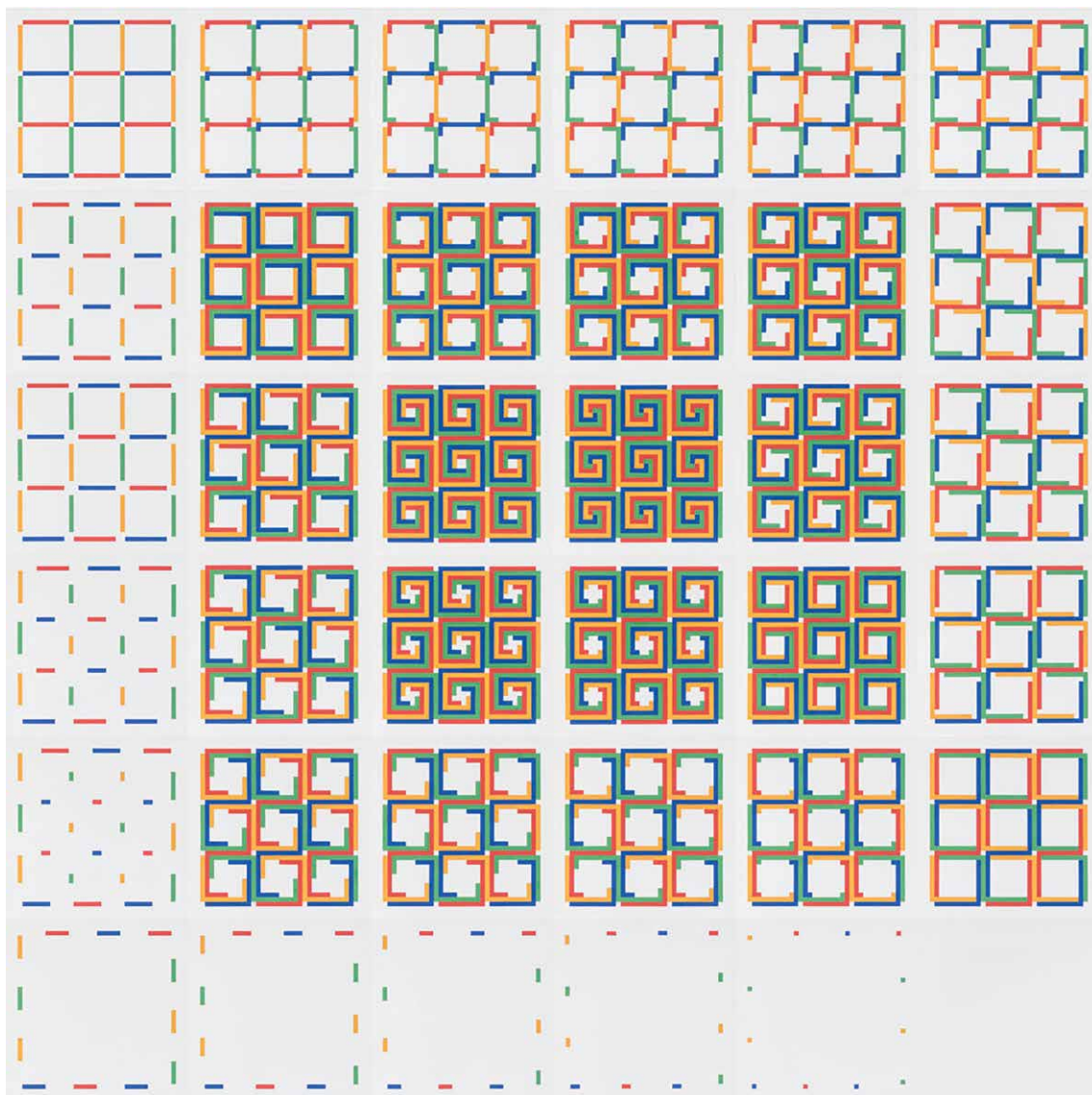


inside express →

Budai Rajziskola |  
FUGA  
budairajziskola.hu | fuga.org.hu

KELEMEN RICHÁRD  
Under construction, 2018, fotóprojekt





## Transzparens labirintus | RÁKÓCZY GIZELLA (1947–2015)

ÚJ BUDAPEST GALÉRIA | 1093 Budapest, Fővám tér 11–12., (Bálna Budapest)

2018. szeptember 21 – november 18.