

Balkon

2018_6,7

kortárs
művészeti
folyóirat
Budapest



18007

9 771216 889000
ISSN 1216-8890 1080 Ft



NIKOS NAVRIDIS

All of old. Nothing else ever..., 2018
(részlet), installáció, könyv, hang
változó méret | Az első Rigai Biennálé
felkérésére. | A művész és Bernier/
Eliades Gallery, Athens/Brussels
jóvoltából. © Fotó: Andrejs Strokins

← inside express

Godot Galéria

godot.hu

JOCHANN WUNDERTRACHT

Secret City Art Budapest
2018. 09. 05. — 2018. 09. 22.

4

elővilág A projektek által	megteremtett experimentális tér	eredmények művészeti- társadalmi
-------------------------------	------------------------------------	--

SZIJÁRTÓ ZSOLT: Társadalmi
együttműködésen alapuló művészeti
projektek: kísérlet egy modell
létrehozására



26

ISTVÁNKÓ BEA: Minden örökre szól, mielőtt
vége lett | RIBOCA – Rigai Nemzetközi
Kortásművészeti Biennálé

11



LÁZÁR ESZTER: Thierry de Duve „közép-
kelet-európai” művészetoktatási
modelljei – 2. rész



32

Gondolatfolyam-beszélgetés Szemző
Tiborral | Lejegyezte: BALÁZS KATA

17



VARGA TÜNDE: A Folkestone-i triennálé:
városi regeneráció, avagy művészet a
gazdaság szolgálatában?



42

FRAZON ZSÓFIA: Tamid – Mindig |
Állandóság, változás, kiállítás, tér, város,
séta, múzeum



48

SIRBIK ATTILA: Pixel City | Interjú Kárpáti
Tiborral

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



TÁRSADALMI EGYÜTTMŰKÖDÉSEN ALAPULÓ MŰVÉSZETI PROJEKTEK: KÍSÉRLET EGY MODELL LÉTREHOZÁSÁRA

A társadalmi együttműködésen, részvételen alapuló művészeti projektek iránti érdeklődés a hatvanas évektől kezdve nőtt meg, s vált jelentőssé, olyanira, hogy a kilencvenes évektől már egy újfajta művészeti ág/műfaj megjelölésére is elkezdtek használni.¹ Ezekben a művészeti kezdeményezésekben közös az a törekvés, hogy az autonóm művészeti szféra helyett felértékelik a társadalmi gyakorlat területét, a korábbi passzív befogadókat megpróbálják aktív résztvevőkké formálni, az egydimenziós, hierarchikus kommunikációs struktúrákat pedig dialogikus, kölcsönösségen alapuló kommunikációs szituációkká alakítják át.²

Számos időben, térben eltérő változata létezik ezeknek a projekteknek, hiszen különböző művészeti hagyományokhoz kapcsolódnak, más és más intézményi-hatalmi mezőbe ágyazódnak bele, többfajta elméleti összefüggésrendszerből táplálkoznak. Éppen ezért a különböző, kollaboráción alapuló, társadalmi problémákra reflektáló művészeti törekvések csak nehezen hasonlíthatók össze, nehezen hozhatók közös nevezőre. Ugyanakkor a társadalmi együttműködésen alapuló művészeti projektek leírását és értelmezését, a felmerülő problémák vizsgálatát nagyban segítené egy olyan fogalmi keret megteremtése, amely kellően rugalmas ahhoz, hogy elhelyezhető legyenek benne ezek a meglehetősen

szerteágazó kezdeményezések, miközben elég szilárd is ahhoz, hogy egységes fogalmi nyelvet kínáljon fel számukra.

Erre a helyzetre próbál meg módszertani kiindulópontú választ adni a jelen tanulmány. Oly módon igyekszik rendet teremteni ezen a nehezen átlátható területen, hogy létrehoz egy olyan modellt,³ amelybe besorolhatóak és elrendezhetőek volnának a társadalmi együttműködésen alapuló művészeti kezdeményezések. Fontos szempontot jelentett, hogy az értelmezés keretként létrehozott alappokú modellbe valamennyi, társadalmi együttműködésen alapuló művészeti kezdeményezés beilleszthető legyen: az elsődleges cél az volt, hogy a különböző területeken megvalósított,

3 A modellek szerepéről a tudományos megismerésben lásd: Gulyás L. - Kampis Gy - Kutrovácz G. - Ropolyi L., - Soós S. - Szegedi P.: *Bevezetés a tudományfilozófiába*. Budapest, ELTE TTK, 2013.

eltérő eszközkészleteket használó és sikerességi feltételeket megfogalmazó, más és más együttműködési helyzeteket létrehozó művészeti projektek értelmezhetőek és összehasonlíthatóak legyenek. Az egységes értelmezési keretül szolgáló modell révén választ kaphatunk arra a kérdésre is, hogy az együttműködésen alapuló művészeti tevékenységek milyen alakváltozatai és tendenciái figyelhetők meg ma.

A modell kialakításához fontos empirikus bázist jelentett a 2015-ben meghirdetett, az Európai Unió *Kreatív Európa Programja* által támogatott *Collaborative Arts Partnership Programme (CAPP)* elnevezésű nemzetközi együttműködés, amelyben Magyarországot a Ludwig Múzeum képviselte.⁴ A Ludwig Múzeum 2017-ben pályázattal ösztönözte az ilyen kérdésekkel, problematikával foglalkozó projektek létrejöttét, valamint magára vállalta a létrejövő eredmények bemutatását is. A felhívásra beérkezett 56 pályázat közül hetet választott ki és ítelt támogatandónak a múzeum művészettörténészeiből álló bíráló bizottság.⁵

Jelen tanulmány⁶ a Ludwig Múzeum *CAPP-pályázata* keretében megvalósított 7 projekt elemzéséből kiindulva von le általánosítható eredményeket. Ennek során a következő módszertant alkalmazza. Két alkalommal készültek félig struktúrált interjúk az egyes projektek vezetőivel, először 2017 tavaszán, közvetlenül a pályázat eredményhirdetése után, másodszor pedig 2017 végén, a munka lezárultával. Az egyenként másfél-kétórás terjedelmű interjúkat rögzítettük és leírtuk; ezek lettek a projektek értelmezésének

4 A hároméves program célja – a művészek mobilitásának növelésén túl – olyan újfajta módszerek kialakítása, amelyek segítenek a művészet társadalmi szerepének újragondolásában, a társadalmi részvétel feltételeinek megteremtésében. A programban számos európai partner dolgozik együtt, így az Agora Collective (Németország), Create (projektvezető, Írország), Hablanerarte (Spanyolország), Heart of Glass St Helens (Egyesült Királyság), Kunsthalle Osnabrück (Németország), Live Art Development Agency (Egyesült Királyság), Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum (Magyarország), M-cult (Finnország) és *Tate Liverpool* (Egyesült Királyság). Bővebb információ: <http://www.cappnetwork.com/about-capp/partners/>

5 Bővebb információ: <https://www.ludwigmuseum.hu/collaborative-arts-partnership-programme-2017>

6 A szöveg hosszabb, példákkel, elemzésekkel kiegészített változata megjelenik a *Közös ügyeink - Együttműködésen alapuló művészeti projektek* című, a kiállításához (Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2018. január 30. – március 18.) készülő katalógusban.

legfontosabb nyersanyagai. Ezentúl – lehetőség szerint – részt vettünk az egyes projektek fontosabb eseményein.⁷ A résztvevő megfigyelés során látottakat és tapasztaltakat terepnaplóba rögzítettük, s figyelembe vettük az értelmezés során. Ugyancsak felhasználtuk a résztvevők által az egész projektfolyamatról készített feljegyzéseket, filmeket és fényképeket. Egy harmadik típusú forrásanyagot kínáltak a különböző tömegkommunikációs médiumokban megjelent híradások, esetenként elemzések, interjúk, amelyek egy-egy projekt kapcsán napvilágot láttak. Ezek feldolgozása a tartalomelemzés módszerével történt. Egy negyedik, meglehetősen újszerű forrásfajta kínált a Ludwig Múzeumban 2017. november 16-17-én rendezett workshop anyaga.⁸

A tanulmány első részében – formális kritériumokat alkalmazva – meghatározzuk a társadalmi együttműködésen alapuló művészeti törekvések modelljének legfontosabb alkotóelemeit, a közöttük fennálló viszonyokat, illetőleg bemutatjuk a relevánsnak ítélt főbb vizsgálati szempontokat. A tanulmány második része összefoglalja a modell legfontosabb tanulságait, s röviden bemutatja, milyen – önmaguk, illetőleg a társadalmi-kulturális-művészeti kontextus által meghatározott – feltételrendszerek között működnek az együttműködésen alapuló képzőművészeti projektek.

A modell három, egymással több szálon is összekapcsolódó alapelemből áll, ezek a következők: A) a társadalmi-művészeti elővilág, B) az experimentális tér, C) az újrakonstruált társadalmi-művészeti tér. Az együttműködésen alapuló művészeti folyamatok értelmezéséhez nem csupán a modell ezen alapelemeit vesszük figyelembe, hanem a közöttük fennálló kapcsolatokat is. A modell kiemelten foglalkozik a projektekben résztvevő művészek valóságértelmezésével, hiszen ez hozza létre az együttműködésen alapuló művészeti gyakorlatok „valóságát”. Fontos ugyanakkor megjegyezni, hogy ez a művészek által megvalósított valóság-konstrukció nem feltétlenül azonos a társadalmi tér többi résztvevőjének nézőpontjával.

A) A társadalmi-művészeti elővilág

A modell első eleme az egyes projektek által különböző módokon azonosított, s a későbbi tevékenységeik középpontjába helyezett „társadalmi probléma”. A társadalmi probléma nem más, mint egy közösség vagy csoport horizontján túl is érvényes, azaz társadalmi relevanciával rendelkező, valamilyen ok miatt diszfunkcionálisnak észlelt jelenség vagy jelenségcsoport. Az együttműködésen alapuló művészeti gyakorlatok számára az első feladat e társadalmi probléma észlelése, elkülönítése és megnevezése, amely azért is kiemelt fontosságú, mert ez szolgál mindenféle későbbi projekt-tevékenység alapjával.

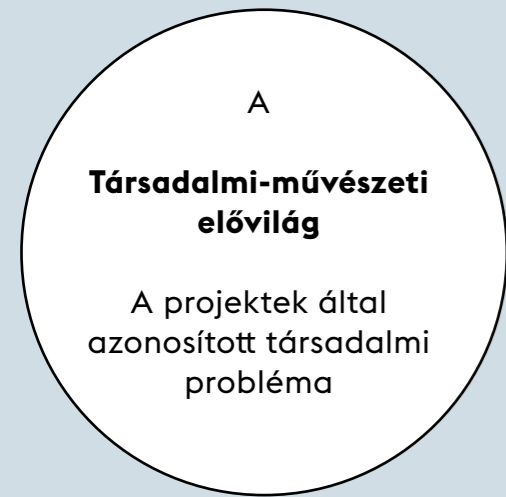
A modell ezen elemét középpontba állítva az egyes projektek a következő szempontok szerint vizsgálhatók:

- mennyire globális, illetve lokális problémáról van szó; mennyiben kapcsolódik lokális kulturális-társadalmi folyamatokhoz; mennyiben nemzetközi trendekhez?
- ki, milyen módszerekkel, milyen korábbi tapasztalatokra támaszkodva

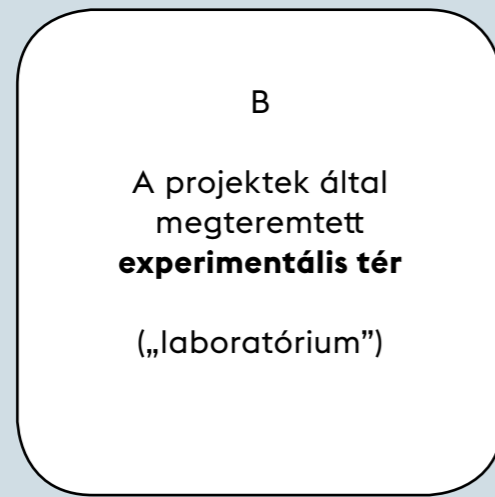
7 A kutatásban és az adatrögzítésben SZÁVAI PETRA PhD-hallgató (Pécsi Tudományegyetem, Nyelv és kommunikáció Doktori Program) volt segítségemre. A modell létrehozásakor figyelembe vettem NÉMETH SZILVIA szociológus (T-Tudok Tudásmenedzsment és Oktatókutatató Központ ZRt.) kutatójának megjegyzéseit.

8 A workshop szintén a kollaboráció elvét alkalmazta, a művészek közösen járták körül az együttműködésen alapuló projektek legfontosabb alapkérdéseit, megvalósulásuk folyamatát, a lehetséges buktatókat, illetőleg vizsgálták e művészeti gyakorlatok kiterjeszhetőségének, nemzetközi összehasonlíthatóságának problémáit. Az interaktív, saját élményű foglalkozás során olyan közös „szövegek” jöttek létre, amelyek a rögzítést és legépelést követően (tartalom)elemzés révén értelmezhetőek.

AB
átmeneti szakasz



BC
átmeneti szakasz



fedezte fel, azonosította, s nevezte meg az adott társadalmi problémát (maga a művész, a kutató, egy kurátor, az érintettek)?

- a társadalmi probléma azonosításnak folyamata milyen módon határozta meg az észlelés, a feldolgozás és a – feldolgozáshoz kapcsolódó – participációs eljárások alapszerkezetét?

Az **AB** (tehát a társadalmi-művészeti elővilág és az experimentális tér) közötti **átmeneti szakaszban** zajló folyamatok a következő szempontok mentén vizsgálhatók:

- hogyan, milyen lépéseken keresztül fogalmazódik át a társadalmi probléma művészetileg is releváns kérdéssé, milyen módon válik egy művészetileg-esztétikailag is megközelíthető, feldolgozható feladattá?
- ki, milyen csoportok bevonásával, milyen lépéseken keresztül végzi a társadalmi probléma átfogalmazását (a művész, a szakértők, a kutatók, az érintettek)?

B) Az experimentális tér

A modell második eleme azt a teret jelöli, amelyet a művészek és a projekt résztvevői a korábban definiált társadalmi probléma **megoldására** közösen hoznak létre. Ezt az – általunk „experimentálisnak” nevezett – teret másfajta szabályrendszerek, törvényszerűségek jellemzik, mint amelyek a társadalmi térben érvényesek. Sajátos – általában intézményesen biztosított, ugyanakkor mégis **korlátozott – autonómiával** rendelkezik, ahol a „társadalmi

világ” előírás- és normarendszerei csak áttételeken keresztül érvényesülnek. A társadalmi világban megszokottakhoz képest másfajta cselekvési előírások mentén tevékenykedő szereplők, másfajta logika mentén felépülő kommunikációs folyamatok, másfajta idő-struktúra jellemzi ezt a világot. Az experimentális tér kiemelt szerepet játszik a modellben, ez a terület áll az együttműködésen alapuló művészeti gyakorlatok középpontjában.

A modell ezen elemét kiemelve az egyes projektek a következő szempontok mentén vizsgálhatók:

- mennyire tekinthető autonómnak az experimentális tér, mennyiben korlátozottnak; milyen felületeken, formákon keresztül kapcsolódik a társadalmi valósághoz?
- miként jön létre? ki a létrehozója? ki a létrehozás kezdeményezője, kik az intézményes vagy privát támogatói, esetleges ellenzői, kritikussai?
- kik a szereplői ennek a térnek, milyen hierarchikus viszonyok állnak fenn az egyes

szereplők, illetve csoportok között? hogyan változik ez a viszonyrendszer a projekt folyamata során, milyen dinamikák érvényesülnek közöttük?

- milyen kommunikációs-kulturális folyamatok figyelhetők meg, illetőleg milyen együttműködési formák alakulnak ki az experimentális térben? milyen művészeti eszközöket, médiumokat használnak az experimentális térben az egyes szereplők, csoportok?

A **BC** (tehát az experimentális tér és az újrakonstruált társadalmi-művészeti tér) közötti **átmeneti szakaszában** zajló folyamatok a következő szempontok mentén vizsgálhatók:

- mikor és milyen módon (eseménnyel, értékeléssel stb.) zárul le az experimentális térben zajló tevékenység? miért ezt a módot választották a folyamat lezárására, elképzelhetők lettek-e volna más formák?
- ki, milyen felhatalmazás alapján irányítja a lezárás felé vezető utat? kik vesznek részt ebben a folyamatban?
- hogyan történik a projektek dokumentációja? milyen médiumokon keresztül, milyen művészeti formákat felhasználva, kinek a részvételével, bevonásával?
- fontosnak tartják-e a résztvevők, hogy a projekt végeztével lezáruljon az experimentális térben zajló tevékenység is, vagy ellenkezőleg: a fenntartást, a továbbvitelt tekintik elsőrendű feladatnak?
- ha nem zárul le a projekt, milyen elképzeléseik vannak a további működtetéséről? felmerül-e egy fenntartható működési rendszer létrehozása a projekt tapasztalatait felhasználva?

C) Az újrakonstruált társadalmi-művészeti tér

A modell harmadik eleme visszakapcsol a folyamat kiindulópontjához. Középpontjában az a kérdés áll, hogy az experimentális térben kidolgozott és létrehozott eredmények milyen módon, lépcsőfokon és szereplőkön keresztül kerülnek vissza („implementálódnak”) a társadalmi valóságba. E tér működését ugyanazok a törvényszerűségek határozzák meg, amelyek a modell első elemének vizsgálatakor is megfigyelhetők voltak. A fő kérdés úgy hangzik, hogy mennyiben módosul ez a kiinduló állapot az experimentális térben lezajlott folyamatok implementálása után. E tér fő strukturáló elve ezért a **különbség**, az eltérés, a módosulás.

Egy további fontos szempont is megjelenik a modell ezen elemét vizsgálva. Az experimentális térben megfogalmazódott tapasztalatok, az ott megvalósult folyamatok ugyanis nemcsak a társadalmi térben okoznak változásokat, hanem hatással vannak a művész önértékelésére, illetőleg a művészet világán belüli folyamatokra is. Ezek felismerése és rögzítése ugyancsak ebben a szakaszban történik.

A modell ezen elemére fókuszálva az egyes projektek a következő szempontok mentén vizsgálhatók:

- a projektek különböző résztvevői (művészek, kutatók, kurátorok, érintettek különböző csoportjai) mit tekintenek a tevékenységük konkrét végeredményének? miért pont ezt az összetevőt emelik ki?
- a projektek résztvevői milyen esetben tartják a projektet sikeresnek? mikor tartották volna sikertelennek? milyen sikerességi feltételeket határoztak meg előzetesen, s ezek hogyan érvényesültek?
- mennyire tekinthető a végeredmény pontszerű, egyszeri beavatkozásnak, mennyire folyamatszerűnek?
- kik, milyen szereplők, milyen felhatalmazásokkal vesznek részt ezen eredmények disszeminációjában?
- elindít-e a disszemináció bármilyen, lokálisan is érzékelhető folyamatot? ha igen, milyeneket?

• a disszemináció által elindított folyamatok azonosak-e a projektben létrehozott folyamatokkal, vagy eltérnek-e ezektől, esetleg folytatásaiknak, netán módosításaiknak, tekinthetőek-e?

• ha az experimentális térben zajló folyamat nem zárul le, akkor a disszemináció által generált folyamatok mennyiben azonosak az experimentális térben továbbműködő folyamatokkal?

• a projekt folyamata és a létrehozott végeredmény milyen változásokat okozott a résztvevő művészek önértékelésében, miképpen hatott művészeti gyakorlataikra?

II. A modell értelmezése: a legfontosabb keretfeltételek

A tanulmány második része megkísérelti összefoglalni az együttműködésen alapuló művészeti tevékenységek legfontosabb keretfeltételeit. Az összefoglaló visszautal az első részben felvázolt modell legfontosabb alkotóelemeire, a közöttük fennálló kapcsolatokra. Három nagyobb dimenzió mentén vizsgálja az együttműködésen alapuló művészeti kezdeményezések felépítését, működésmódját, ezek a következők: az **idő**, a **közelség/távolság** (lokális/globalis) viszonyrendszere, illetőleg a projektek szerveződési elvei, **hierarchia viszonyai**.

A TÁRSADALMI-MŰVÉSZETI ELŐVILÁG

A társadalmi együttműködésen alapuló, kollaboratív jellegű munkák szinte kivétel nélkül a **mai társadalom** alapvető probléma-helyzeteire reflektálnak. Kiemelten foglalkoznak a közoktatási rendszer anomáliáival, a vidéki társadalom problémáival, a generációk közötti tudásközvetítéssel, a különböző marginális csoportok helyzetével, csak néhány lehetséges témát említve. Ugyanakkor más és más nézőpontokból közelítenek választott témájukhoz, s ezek a szemléletbeli eltérések jól mutatják azt a lehetőségteret, amelybe a kollaboratív művészeti gyakorlatok elhelyezhetik magukat.

Az egyik lehetséges végponton azok a probléma-konceptualizációk állnak, amelyek különböző **globális társadalmi-kulturális-gazdasági folyamatok** háttéréből értelmezik a magyarországi történéseket, míg a másik oldalon található helyzetfelmérések kimondottan lokális szituációkra reflektálnak. Természetesen ez a két megközelítés

sok ponton összekapcsolódik, hiszen a globális szinten zajló történések (a mezőgazdaság radikális átalakulása, a közoktatási rendszer válsága stb.) magyarországi iskolákban, helyi gazdálkodóknál lokalizálódnak, válnak láthatóvá, s lesznek művészeti projektek kiindulási pontjaivá. Ugyanez érvényes megfordítva is: a különböző lokális színezetű történetek (egykori iparterületek elnéptelenedése, korábbi tradíciók elfelejtése) olyan folyamatokat idéznek fel, amelyek túlmutatnak a konkrét ügyeken, s a későmodern társadalmakra általánosságban jellemző szociokulturális, mediális tendenciákat állítják középpontba. E kapcsolódási pontok ellenére a társadalmi probléma megközelítési módjában fennálló különbségek mégiscsak fontosak: meghatározzák, milyen pályákon mozog a művész valóságrepresentációja, milyen társadalmi szereplőket invitál a részvételi projektjébe, milyen együttműködési formákat tart elképzelhetőnek, illetőleg hogyan gondolkodik a projekteredmények társadalmi implementálásának lehetőségéről.

Az együttműködésen alapuló művészet gyakorlatait, feltételrendszerét vizsgálva jól látható, hogy a folyamat mindegyik fázisában, de különösen a társadalmi-művészeti elővilágban alapvető szerepet játszik az idő. Az idő fontos erőforrásként jelenik meg, nélkülözhetetlen ahhoz, hogy a művész – a saját valóság-konstrukciója előtt – megismerhesse a feldolgozandó társadalmi probléma teljes kiterjedését, feltárja bonyolult összefüggésrendszerét.

Az együttműködésen alapuló projektek előkészítését – a társadalmi problématerület kijelölése, a feladat megfogalmazása után – meghatározza, hogy a művész milyen helyismerettel, szakmai felkészültséggel rendelkezik. Ez a kapcsolat jól elemezhető a közelség/távolság dimenziója mentén. Teljesen ismeretlen-e számára az a lokális közeg, amelyben tevékenykedni fog, avagy korábban – intézményes keretek között vagy individuálisan – már kapcsolatba került vele, így rálát az ott érvényesülő folyamatokra. Ez a kiinduló állapot meghatározza azt is, hogy milyen mértékben és formában van szüksége különböző intézményi támogatókra az experimentális tér létrehozásakor: milyen módon (közvetetten, közvetlenül) képes megszólítani a jövőbeli együttműködés szereplőit.

Ugyancsak időre – mégpedig általában meglehetősen sok időre – van szükség ahhoz, hogy a művésszel kapcsolatba kerülő egyének, csoportok, az együttműködés későbbi résztvevői körében kialakuljon egy bizalmi kapcsolat, létrejöjjön valamilyen bizalmi tőke, amely a későbbi participációs folyamatok alapja lehet. A lokális beágyazottság ebből a szempontból is fontos, hiszen különböző stratégiákat igényel, ha az együttműködéshez szükséges bizalmi kapcsolatok már korábban létező alapokra épülnek, illetőleg, ha ezeket teljesen újonnan kell létrehozni. Jelentős különbség van abban is, hogy mekkora „időmennyiségre” van szükség a társadalom perifériáján élő emberek, marginális csoportok esetében, illetőleg a művésszel hasonló társadalmi közegben mozgó, azonos kulturális kódokat használó rétegek kapcsán. Ugyancsak fontos kérdés, hogy ezen kapcsolatok kialakításában milyen intézmények, mediátorfunkciókat ellátó személyek segítik a művészt, részt vett-e a művész valamilyen előzetes szakmai felkészítésben, vagy ellenkezőleg: egyedül, külső segítségek nélkül „nőtt bele” a választott társadalmi közegbe.

A megismerésre, a kapcsolatépítésre fordított idő, illetőleg a létrejött kommunikációs kapcsolatok sűrűsége és milyensége határozza meg a művész társadalmi távolságát az adott csoporthoz képest. Ennek eredményeképpen a művész válhat a csoport tagjává, aki rendszeresen részt vesz

közös akcióikban, osztozik a mindennapi életük meghatározott szituációiban, problémamegoldásaiban, sőt, bizonyos esetekben irányíthatja is a közösséget. Ugyanakkor a művész és a kooperáló partnerek viszonyrendszerében nem ez az egyetlen lehetőség, s nem is tekinthető az együttműködésen alapuló projektek zsinórmértékének. A művész dönthet úgy, hogy (sokszor a projekt „esztétikai sikeressége” érdekében) fenntart egy biztos távolságot, s megmarad a választott csoport iránt rokonszenvvel viseltető külső szemlélőnek. Természetesen számos más alakváltozat is létezik e két pozíción túl.

AZ EXPERIMENTÁLIS TÉR

Az experimentális tér kialakítása során is az idő és a közelség-távolság viszonyrendszere határozza meg együttesen a művész és a projekt többi szereplője közötti cselekvések lehetőségfeltételeit is. Éppúgy ettől függ a művész és a különböző résztvevő csoportok közötti kommunikációs viszonyok sűrűsége és intenzitása, mint ahogyan befolyásolja a létrejövő státushierarchiakat, a kialakuló konfliktusok feltételrendszerét és ezek feloldásának lehetséges módjait.

E sajátos művészeti „laboratórium” elkülönülését a társadalom egyéb tereitől pontosan az idő-dimenzió teszi lehetővé, hiszen az itt kialakított feltételrendszerek – noha váltakozó hosszúságúak, mégis – korlátozott érvényességűek. Ezen túl az idő valamifajta sűrítő-eszközként működik, amely a sokkal tágabb időhorizontú történéseket egy meghatározott szekvenciába tömöríti, melynek eredményeképpen jobban láthatóvá, megragadhatóvá válnak.

Ugyanakkor érdekes és minden esetben egyedileg vizsgálendő az experimentális térre jellemző időbeliség viszonya a társadalmi térben uralkodó időhöz. A művészeti projektek egy meghatározott idő-pontban lépnek be a társadalmi térbe. Ennek megfelelően megvalósulhatnak egy nagyon sűrű, történésekkel teli időszakban, vagy ellenkezőleg, egy meglehetősen „üres”, eseménytelen szakaszban. Az időbeli struktúrák ezen különbözősége meghatározza, milyen feltételrendszerek közé kerül be a projekt, az együttműködő társadalmi csoportok mennyi időt, figyelmet, energiát képesek fordítani az experimentális térben

zajló tevékenységekre, s így – közvetve – a konfliktusok kialakulását, menedzselését is befolyásolja.

Az időbeliség rendszerei magán az experimentális téren belül is különböznek. A művész teljes idejét a projektnek szenteli, s ennek megfelelően egy teljesen más időmenedzsment mentén építi fel a cselekvéseket, alakítja az experimentális téren belüli tevékenységét, mint az a társadalmi szereplő, aki számára ez a szituáció csupán egy (legyen bármennyire is kiemelkedő) teendő a többi tevékenység között.

A térbeliség hasonlóan fontos strukturáló elvként jelenik meg az experimentális térben. A projektek helyszínéeként működő terek valamilyen módon mások, mint a mindennapi élet hagyományos helyszínei, kialakításukat, felszereltségüket tekintve elkülönülnek a környezetüktől. Nemcsak a fesztiválok, a rituális alkalmak speciális, egyedi történéseinek színtereinél figyelhető meg ez az átváltozás, az experimentális térben még a leghétköznapibb helyszínek is átalakulnak.

Az experimentális térben meghozott döntések kihatással vannak a művészeti együttműködési folyamat egészére. Ezek közül is az egyik legfontosabb tényező az együttműködés médiúmának, platformjának megválasztása. A közös tevékenységnek helyet adó platformok, médiumok ugyanis sajátos lehetőségeket – fogalmazhatunk úgy is, hogy „affordanciákat”⁹ – rejtenek magukba: bizonyos típusú cselekvéseket lehetővé tesznek, mások elől pedig elzárják az utat. Így – egyebek mellett – meghatározzák azt, hogy a projekt eredménye inkább esemény- vagy folyamatszerű lesz, hogy az együttműködés résztvevői egy produktum, termék létrehozása törekednek, avagy esetleg másfajta végeredményben gondolkodnak. A választott médium/platform azért is fontos, mert kijelöli az egész projekt sikerességének feltételét, magában foglalja azokat a kritériumokat, amelyek teljesítése esetén a résztvevők elégedetten tekinthettek a közös munkára.

Az experimentális térben kibontakozó kommunikációs dinamikák, hierarchikus viszonyok fontos szerepet játszanak

az együttműködési folyamatok során. Mivel ez a tér egy olyan valóság-konstrukciós folyamat eredménye, amelyben a művész szempontjai érvényesülnek, ezért a struktúrák és a dinamikák is leginkább az ő pozíciója mentén vizsgálhatók. Jelentős különbségek állnak fenn abban a tekintetben, miképpen tekint önmagára a művész. A projekt sikerességének legfontosabb zálogaként, elkötelezett szervezőként és irányítóként, aki meghatározza az experimentális tér alapszerkezetét, definiálja az együttműködés feltételeit, előre rögzíti a folyamat állomásait, s ezen terv alapján építi fel a konkrét teendőket? Vagy dokumentátorként, aki ugyan létrehozza az experimentális tér kitüntetett valóságát, meghívja bele az együttműködőket, de azután némileg hátralép, s nem irányítja, csupán szemléli és dokumentálja a történéseket? Vagy előfordulhat az is, hogy nem létezik egy előzetesen rögzített művész-szerep, hanem a projekt történéseinek dinamizmusa mentén változik, alakul az a pozíció, amelyet a művész az experimentális tér többi résztvevőjével kialakít.

Hogyan jellemezhető az experimentális tér többi szereplőjével, így például a projektbe meghívott szakértőkkel (kurátorokkal stb.) kialakított kapcsolat? Ez a kérdés főleg a döntési kompetenciák miatt fontos, mivel egyáltalán nem mindegy, hogy az experimentális térben felmerülő problémák esetében ki mondja ki a végső szót, ki kezeli a felmerülő érdekellentéteket. Ez a viszony, s egyáltalán a hierarchiák kialakítása sokban függ a művész felkészültségétől: mennyire van birtokában a projekt véghezviteléhez szükséges szakmai ismereteknek, mennyiben van ráutalva szakértői segítségre. De függ a viszonyrendszer másik szereplőjének (a szakértők, az együttműködés többi résztvevője) ön- és feladatmeghatározásától is. Hogyan látja a szakértő saját feladatát, illetőleg milyen eszközök állnak rendelkezésére saját – akár a művész valóságkonstrukciójától eltérő – felfogásának érvényesítéséhez?

Az experimentális térben a résztvevők között zajló, különböző típusú közösségi együttműködések egy koordinátarendszer két tengelye mentén rendezhetők el, s hasonlíthatók össze.¹⁰ A különböző kollaboratív projektek esetében felvetődő egyik alapkérdés így hangzik: mi legyen az együttműködés során használatos közös nyelv? Az egyik lehetséges álláspont az a művész személyesíti meg, aki ragaszkodik a saját professziójából származó, számára érvényes esztétikai elvekhez, ezeket érvényesíti a projekt egész folyamatában, s ezeknek megfelelően hozza létre az eredményeket. Azaz ebben az esetben az esztétika, a kortárs művészet fogalmi kerete az a nyelv, amelyen a művész szándékainak megfelelően az együttműködés résztvevői beszélnek. A másik lehetőség az, hogy a művész számot vet azzal, hogy e sajátos, társadalmi, közösségi területen nem érvényesíthetők maradéktalanul az esztétikai, művészeti elvek, s megkísérel kialakítani egy olyan nyelvezet, amely számot vet más társadalmi csoportok elképzeléseivel, fogalomkészletével, mindennapi esztétikai elképzeléseivel. Ez viszont azzal a következménnyel járhat, hogy a művészeti alkotásoktól eltérő kulturális formák is megjelenhetnek a projekt végeredményei között. Természetesen ezek az álláspontok nem léteznek tiszta formában, ugyanakkor az esztétikai/társadalmi szempontok konfliktusa sok projektben feltűnt.¹¹

A koordinátarendszer másik tengelye az együttműködés formája mentén rendezi el a különböző projekteket: az egyik oldalon azok az aktivitások állnak, amelyeket a művész határozottan próbál a saját ellenőrzése alatt

¹⁰ Erről lásd Németh Szilvia: *Művészekkel a kreatív tanulásért. Innovatív pedagógia – művészek osztálytermi jelenléte által. CAPP projekt - Záró (kutatási) beszámoló.* Kézirat, 29-30.

¹¹ Erről lásd: Bishop, Claire: *A szociális fordulat: a kollaboráció és elégedetlени. exindex, 2007.* ld. <http://exindex.hu/print.php?page=3&id=531> (utolsó letöltés: 2018. augusztus 21.)

tartani. Ennek érdekében létrehoz egy előzetes tervet, amelyet a projekt ideje alatt – a partnerei részvételével – szeretne minél tökéletesebben megvalósítani. Léteznek ezzel teljesen ellentétes koncepciók is, amelyek az együttműködés során többet építenek a szituativitásra, s figyelembe veszik a projekt-folyamat során létrejövő helyzeteket, a többi szereplővel való interakciókat. Ezek a kezdeményezések együttműködés alatt nem egy előzetes cél közös megvalósítását értik, hanem megpróbálnak egy folyamatban gondolkodni, amely során a művész és a résztvevők közösen fogalmaznak meg érvényes feladatdefiníciókat, keresnek hozzájuk megfelelő eszközöket, s kezdenek megvalósításukba.

Az experimentális tér korlátozott időtartalma kijelöli azt a világos, előre definiált végső pontot, amikor valamilyen eredményt létre kell hozni. S ez az időbeli határpont felveti azt a kérdést, hogy a művész és a résztvevők elképzelése szerint mi tekinthető a projekt végeredményének. Sokan azon a – problémakonceptualizációból és valóságkonstrukcióból következő – állásponton vannak, hogy a projekt eseményei az experimentális térben létrehozott, többnyire eseményszerű történésekben csúcsosodnak ki. Vannak olyan megközelítésmódok, amelyek elutasítják, hogy a kollaboratív művészeti gyakorlatok egyetlen végső eredménnyel rendelkeznének, s pontosan az olvasatok, interpretációk sokféleségére próbálják felhívni a figyelmet. A skála másik pontján pedig azok a projektek találhatók, amelyek nem egyetlen eseményben gondolkodnak, hanem társadalmilag is érvényes folyamatokat próbálnak elindítani és fenntartani.

AZ ÚJRAKONSTRUÁLT TÁRSADALMI-MŰVÉSZETI TÉR

A kollaboráción alapuló művészeti tevékenységek eredményei különböző módokon hasznosulhatnak. Megint csak az időbeliség és közelség/távolság dimenzióját figyelembe véve különböztethetünk meg teljesen pontszerű, egyszeri beavatkozásokkal operáló projekteket, illetőleg hosszú távú folyamatok elindítását célul kitűző kezdeményezéseket.

A projektek esetében a disszemináció vonatkozásában sajátos helyzetet teremt az a feltétel, ha a kollaboráció eredményeit egy kiállítás keretei között kell bemutatni. Egy reprezentatív térben megvalósított, nagy nyilvánosságot kapott kiállítás tekinthető ugyanis a disszemináció első lépésének, s mint egy felület/médiium, különleges helyzetet is teremt a projektek számára. Egyrészt azzal, hogy egy térbe összetereli, s egymás mellett bemutatja a megvalósult együttműködéseket. Így ezek összehasonlíthatóvá válnak, láthatóak lesznek a közös pontok éppúgy, mint a megközelítésbeli különbségek. Megjelentek különböző tematikai sűrűsödési pontok, amelyek térbeliesülésével létrejön egy sajátos térkép a mai társadalom néhány alapvető problématerületéről; többek között az oktatást, a vidéki társadalmat, a marginális csoportokat érintő kérdésfelvetésekről. Ugyanígy megtapasztalhatókká váltak e problémák megragadásának eltérő módjai és a feloldásukra alkalmazott eszközök és módszerek különbségei is.

A részvételen alapuló művészeti projektek megjelenítése egy kiállítás alkalmával sajátosan visszahat magára a múzeumi térre is. Egyrészt azért, hogy az ilyen típusú kiállítás címzettje nem csupán a kortárs művészet iránt fogékony nagyközönség, hanem különböző közösségeket, szakmai csoportokat is megszólít, akik a projektekben megfogalmazott problémákban, megoldási kísérletekben saját kérdéseikkel szembesülhetnek, jó

gyakorlatokat láthatnak, amelyeket később maguk is fel tudnak használni. Ezáltal olyan társadalmi csoportok is megjelennek a látogatók között, akiket az intézmény korábban hiába próbált meg elérni. Másrészt a helyzet visszahat magára a múzeumra is: egy újfajta, saját társadalmi környezetével intenzív kommunikációt folytató, a közvetítés új útjait kereső intézményként jelenítheti meg önmagát, amelyben egymást érik a különböző kerekasztal-beszélgetések, speciális vezetések, formabontó kritikai rendezvények.

A disszemináció további szakaszai már általában kevésbé tudatosan tervezettek. Fontos szempontot jelent a disszemináció lépéseinek meghatározásában, hogy azon projekteknél, amelyek irányításában szakértők vesznek részt, nagyobb valószínűséggel törekednek az elért eredmények szisztematikus validálására, illetőleg továbbvitelére. A művészek által jegyzett kezdeményezések kapcsán tudatos, rendszerszintű továbbgondolásról kevésbé beszélhetünk (legfeljebb alkalmankénti kísérletekről). Ugyanakkor a disszemináció fontos területét jelenti a projektek során felhalmozott tapasztalatok beépítése a saját művészeti tevékenységbe. A művészek többsége számára a közösségi, kollaboratív művészeti tevékenység nem csupán egy újfajta, ez idáig ismeretlen terület, amelynek felfedezése izgalmas vállalkozás, hanem fontos tanulási folyamatok kiindulópontjává is válhat. Olyan módszertani, tartalmi kérdésekkel is szembesülnek e projektek kapcsán, amelyek sok esetben a saját művészeti feltevéseik újragondolásához is ösztönzést adtak.

ÖSSZEFOGLALÁS

Jelen módszertani tanulmány a konkrét, kollaboratív, társadalmi együttműködésen alapuló projektek vizsgálatán keresztül egy olyan gondolati keret kidolgozására törekedett, amely képes modellként szolgálni az ilyen kezdeményezések leírásához és értelmezéséhez. A szöveg első része formális szinten mutatta be a modell legfontosabb alkotóelemeit, a közöttük fennálló kapcsolatrendszereket. A második rész a modell által felkínált tanulságokat próbálta meg összefoglalni, a tér, az idő és a hierarchikus viszonyok dimenziói mentén.

LÁZÁR ESZTER

Thierry de Duve „közép-kelet-európai” művészetoktatási modelljei – 2. rész

1. A „közép-kelet-európai” művészetoktatási modellről

A *Balkon* korábbi számában' THIERRY DE DUVE belga művészettörténész írásai kapcsán három művészetoktatási modellt (*akadémiai, Bauhaus, attitűd*), s ezeken belül is különösen az 1990-es évektől elterjedt attitűd-modell intézményi körülményeit és lehetőségeit, esetleges ellentmondásait vizsgáltam. A modellek ki- és átalakulásának történetét a művészetoktatás kronológiájaként is értelmezhetjük, ahol a követendő mintát a mű létrehozásának kritériumai alapján kialakított intézményi feltételek határozzák meg. A paradigmaváltások összhangban voltak az adott időszak művészszerp elvárásaival, és ezzel összefüggésben a művészetoktatás küldetésstudatával. Az attitűd modell jellegzetességeit és kialakulásának kezdetét illetően egyébként maga de Duve is bizonytalan, példáit pedig kizárólag a nyugat európai intézményi környezetből veszi.²

Az alábbiakban arra teszek kísérletet, hogy a fenti modelleket a közép-kelet-európai régió művészetoktatásának viszonylatai között értelmezzem, s így az esetleges hasonlóságokon, egyezéseken túl arra is keresem a válaszokat, hogy mennyiben és miért térnek el ezek a lehetséges irányok de Duve mintázataitól.

A modellek adaptálása a közép-kelet-európai állami képzésre több szempontból is nehézségekbe ütközik: egyrészt azért, mert már a nyugat-európai vonatkozásokat illetően is általános tendenciákat mutat be a szerző, nem különösebben hangsúlyozva az eltérő kulturális hagyományokra épülő oktatási szisztémákat. Másrészt pedig azért, mert de Duve szövegében a 60-as években elkezdődött, majd alapvetően a 90-es években beért attitűdváltás, nálunk inkább egyedi (személyi és intézményi) esetekhez köthető, ezért nem tekinthető modellértékűnek. Ennek kézenfekvő oka, hogy itt egy teljesen eltérő geopolitikai és ideológiai keretrendszer határozta meg a hivatalos akadémiai működést. A közép-kelet-európai régióban a második világháborút követően, még ha az oktatás szintén a német, illetve francia akadémiai gyökerekre támaszkodott is, teljesen más irányt

vett, a klasszikus (de Duve-i értelemben vett) akadémiai-modell különös mutációit eredményezve. A Bauhaus-modell elterjedése nagyban függött attól is, hogy a művészeti egyetemeken voltak-e erre fogadóképes tanszékek. A képzőművészeti és az iparművészeti (alkalmazott művészeti) oktatás hagyományosan többnyire ugyanabban az intézményben zajlott (a helyzet ebben a tekintetben nem változott sokat napjainkra sem), és a bauhausi elvekre építő, műtermi keretek között megvalósuló forma- és anyagkísérleteket lazább kontroll alatt végezheték, mert a hivatalos művészetpolitika nem látott akkora veszélyt ezekben a művészeti gyakorlatokban.

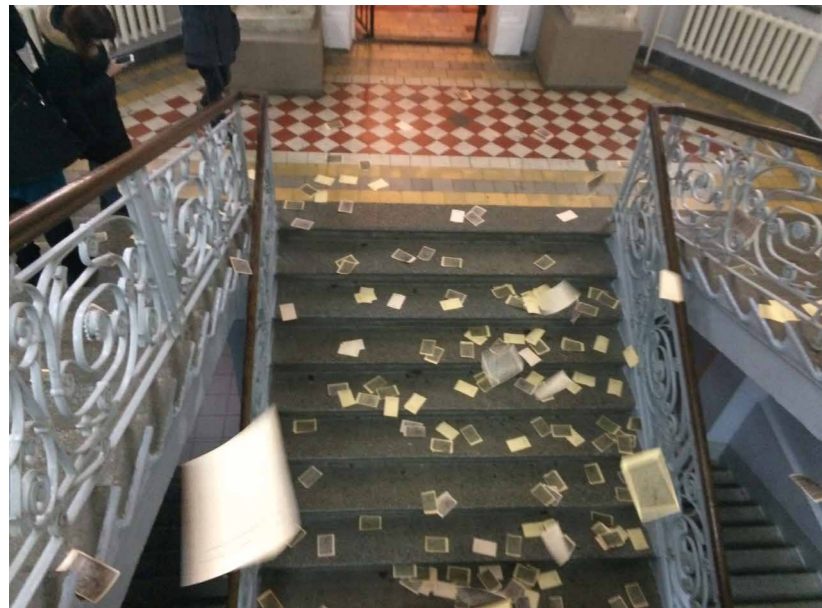
A pozsonyi Képző- és Iparművészeti Akadémián³ az 1960-as években vonták össze az autonóm és az alkalmazott művészeti területeket. Az Építészeti Tanszék meghatározó vezetője volt az a DUŠAN KUZMA építész (1927–2008), akinek a neve leginkább az 1969-ben épült *Szlovák Nemzeti Felkelés Emlékműve (Múzeuma)*⁴ társalkotójaként ismert (a később rektorrá kinevezett szobrász JOZEF JANKOVIČ (1937–2017) mellett). A Kuzma-féle építészeti részleg egyike volt azoknak a művészetoktatási intézményekben a rendszerváltás előtt működő „alternatív szigeteknek”, ahol az oktatás a hivatalos doktrinától eltérő kísérletező

^[1] Lázár Eszter: A művészetoktatás lehetséges modelljei Thierry de Duve szövegei és azok utóélete – 1. rész. (A Bauhaus-modell vége. Elemzés / When Form Has Become Attitude), Balkon 2018/2., 24-30.

^[2] Thierry de Duve: When Form has become Attitude-and Beyond, in Nicholas de Ville and Stephen Foster, eds.: The Artist and the Academy. John Hansard Gallery, University of Southampton, England, 1994, 23-40.

^[3] Vysoká škola výtvarných umení (VSVÚ), ld. http://www.vsvu.sk/en/

^[4] http://www.muzeumsnp.sk/



A holtaknak, az élőknek és azoknak, akiket még nem hívtak meg – történelmi kommentár. Akció a kijevi Nemzeti Művészeti és Építészeti Akadémia alapításának 100. évfordulója alkalmából. A Method Fund Akadémia. Alapítások című kutatási projektje keretében, 2017

művészetpedagógiai módszerekre épült.⁵ Az Építészeti Tanszék viszonylag szabad mozgásteréhez, azon túl, hogy a „politikailag elvű kommunista, ugyanakkor szakmailag is maximálisan tiszteletben tartott Kuzma neve egyenlővé vált a rendszer egyik legfontosabb szimbólumával (emlékmű)”, az alkalmazott művészet „veszélytelennek” ítéltése is hozzájárult.⁶ A hagyományos művészeti tanszékek pedagógiai irányelveit az alábbi visszaemlékezés elég jól érzékelteti: „Még 1987-ben sem igazán választhatott mást egy elsőéves szobrászhallgató, mint hogy Lenint mintázza?”⁷

Lengyelországban a varsói Képzőművészeti Akadémián⁸ viszont éppen a Szobrász Tanszéken mutatkozott „enyhülés”, többek között GRZEGORZ KOWALSKI (1942) személyének⁹ köszönhetően.

Kowalski a *nyitott forma* koncepciójáról¹⁰ ismert építész OSKAR HANSEN (1992-2005)¹¹ tanársegédjeként rengeteget tanult mestertől, aki már 1955-től következetes pedagógiai módszerré transzformálta művészeti elképzeléseit a főiskolán, amit aztán Kowalski az 1981-ben elkezdett *Közös terek, individuális terek* programjában gondolt tovább. A művészhallgatók (köztük az 1992-es évfolyamról például KATARZYNA KOZYRA, ARTUR ŻMIJEWSKI, PAWEŁ ALTHAMER) a terek, térfelfogások koncepcióival foglalkoztak. A különböző „hozzáállások” megvitatására a verbalitás helyett experimentális eszközöket, gesztusokat, színeket, ritmusokat alkalmaztak.¹²

Nehéz lenne a de Duve által felkínált modellek valamelyikébe is beilleszteni Kowalski programját, inkább egyfajta hibridről beszélhetünk, amelyben ugyanolyan hangsúllyal jelennek meg a bauhausi irányelvek, mint

a (kritikai) attitűd-modell. Az persze más kérdés, hogy a tanárok és a művészhallgatók közötti konfliktusok (Kozyra diplomavédése erre kiváló példa)¹³ azokból az elvárásokból bontakoztak ki, amelyek a két modell, az akadémiai és az attitűdbeli közötti átjárást elképzelhetetlennek tartották, többnyire az előbbit tartva a hivatalos művészetoktatás egyetlen elképzelhető normatívájának.

A de Duve-i megközelítés konkrét kelet-európai adaptálására OCTAVIAN ESANU tesz kísérletet. Összehasonlításának alapja azonban nem a művészetoktatás, hanem a rendszerváltás előtt alapított, és az újonnan kialakult intézményi működési modellek párhuzamba állítása. Bár Esanu a romániai kontextusból hozza analógiáit, az általa említett két intézménytípust tekinthetnénk akár (kelet-európai) intézményi modelleknek is, hiszen a régióban számos hasonló struktúrális és ideológiai alapon működő intézményre hozható párhuzamba.¹⁴ Az attitűdhöz kapcsolódó intézményi modellre Esanu az 1990-es évek közepén kiépült Soros Kortárs Művészeti Központ (SCCA) hálózatát¹⁵ említi példának. (Az SCCA kisinyovi központjának¹⁶ Esanu egyébként alapítója és igazgatója volt 1996-tól.)

Értelmezésében az SCCA-modell az új médiumok preferenciáját, az archiválás, a dokumentálás, és a művészek (nyugati mintára kidolgozott) menedzselésének fontosságát hangsúlyozta, az élő román művészeket tömörítő szervezet, az 1950-es évektől működő Romániai Képzőművészek Szövetsége (UAP) tagjai pedig ettől eltérő paradigmában gondolkodtak.¹⁷

13 Katarzyna Kozyra 1993-ban készített diploma-munkája (*Brémai muzikusok*), a művésznő visszaemlékezései szerint éppen azért okozott nagy botrányt, mert a művet nem a koncepcióban felvetett probléma felől közelítették meg a bírálók és a sajtó, hanem kizárólag a munka „összetevői”, valamint az antietikus témafeldolgozás felől. A diplomamunkáról és a reakciókról lásd: Kowalina Archive <https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-kowalni/1401/81968> (lengyelül), valamint Katarzyna Kozyra: *East of Art: Transformations in Eastern Europe: "Changing the Context: The Polish Experience"*, 2003. <http://www.artmargins.com/index.php/dimitri-kozyrev?id=256:east-of-art-transformations-in-eastern-europe-qchanging-the-context-the-polish-experienceq>(utolsó letöltés: 2018. augusztus 18.)

14 Octavian Esanu: What is contemporary? *ARTMargins*, Vol. 1 | Issue 1 | February 2012, 5-28. http://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/ARTM_a_00003 (utolsó letöltés: 2018. augusztus 18.)

15 <https://www.contemporary.org/dictionary/view/7>

16 <https://contemporary.org/app/webroot/csac/eng/about.html>

17 Esanu: i. m., 5-28.

Míg a Soros mintához Esanu a kortárs és a demokratikus jelzőket, addig a másikhoz a hagyományos művészeti műfajokat és az elitizmust társítja. „Eltekintve attól, hogy a két intézménynek közös céljaik voltak a művészet disztribúciója és a művészi munka támogatásával kapcsolatban, a kettő alapvetően abban különbözött egymástól, ahogyan az ezen célok eléréséhez vezető utat elképzeltek.”¹⁸

Az SCCA-k (és a Soros Alapítvány) szerepe vitathatatlan a rendszerváltás utáni kortárs művészet támogatásában és nemzetközi „forgalmazásában”: a hivatalos művészeti intézmények alternatíváját kínálták az 1990-es évek közép-kelet európai régiójában. E „messiás-szerep” jelentőségével és ellentmondásaival, a Soros művészeti támogatások preferenciáival, valamint az új intézmény és a lokális művészeti közeg feszültségektől sem mentes kapcsolatával több tanulmány, és művészeti projekt foglalkozott (pl. INGELA JOHANSSON és INGA ZIMPRICH projektje,¹⁹ NAGY KRISTÓF A *Soros Alapítvány és a képzőművészeti dokumentáció* című tanulmánya,²⁰ MARA RATIU kutatása,²¹ Octavian Esanu írásai). A romániai helyzetet Ratiu úgy jellemzi, hogy a kommunizmus bukásával a rendszer nacionalista karaktere továbbélt, és ennek köszönhetően minden olyan törekvést, amely egy idegen intézmény létrejöttét jelentette, erős bizalmatlanságot váltott ki.²²

De Duve attitűd-modellje a régióban elsősorban és általánosságban a transznacionális intézményi hálózatokra adaptálható, és bár Esanu nem említi művészetoktatási szempontokat, a kelet-európai régióban általános akadémiai képzés jellemzésére is alkalmas lehet.

18 Esanu: i. m., 11.

19 <http://www.think-tank.nl/ccck/c-postfunding.html>

20 Nagy Kristóf: A Soros Alapítvány és a képzőművészeti dokumentáció. *Fordulat* 2014/1 (21. szám), 192-215.; ld. http://fordulat.net/pdf/21/F21_Nagy_Kristof_Soros.pdf (utolsó letöltés: 2018. augusztus 18.)

21 Az elemzések különböző helyi kontextusokból vizsgálják a SCCA-k működését. A nyugati művészeti intézményrendszer adaptálásának problémáival foglalkoznak, illetve a hálózatosságot egyfajta birodalmi, kolonializációs érdekekkel hozták összefüggésbe. A rendszerváltás előtt is aktív művészek egy jelentős csoportja a Soros központok médium-specifikussága (videóművészet, installáció... stb.) miatt érezte kívül magát a támogatott művészek körén.

22 Mara Ratiu: Romanian Contemporary Visual Arts Worlds After 1989: Tension and Fragmentation. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai, Philosophia*. 2011, Vol. 56 Issue 3, 107-126.



Akadémia. Alapítások, a Method Fund művészeti kutatási projektje. Résztevők a kijevi Nemzeti Művészeti és Építészeti Akadémia Könyvtárában, 2017.

Míg a romániai UAP tagjai – akik közül sokan egyébként a romániai művészeti akadémiai tanárai is voltak – a szocialista realizmussal átitott akadémiai modellt követték, az SCCA-modell az 1990-es években megalakult új média tanszékek (amelyek Európa mindkét felén ebben az időszakban jöttek létre, a volt szocialista régióból például Lipcsében, Pozsonyban, Prágában, vagy Budapesten az 1990-es évek elején) és leginkább a rendszerváltást követően meghívott tanárok pedagógiai elveivel mutatnak párhuzamot.

Bár a kelet-európai felsőoktatás területén, elsősorban a kultúratudományok, a gender, valamint a menedzser típusú képzések létrejöttét és működését támogatta a Soros Alapítvány, a művészetoktatás és a Soros Alapítvány (majd az SCCA-k) közötti kapcsolatra csak közvetett példákat említhetünk (könyvtárak és folyóiratok, illetve cserekiállítások támogatása, előadók meghívása), miközben nem elhanyagolható szempont az oktatási intézményi oktatók és az alapítvány munkatársai közötti személyes átfedések sem. A bukaresti Művészeti Akadémia²³ rendszerváltást követő megújulási szándékáról éppen UAP által kiadott művészeti folyóirat az *Arta*²⁴ számolt be. A új rektor a szobrász MIRCEA CORNELIU SPĂTARU (1937-2011) gondolatai mellett, például GETA BRĂTESCU (1926) új oktatási elveket bemutató részletes curriculum-elképzelése is olvasható volt a lapban.²⁵ Az első kétéves közös alapozókurzust követően kezdődhetett el a szakosodás. A kötelező órákra tett javaslatok között fontos helyet foglalt el a testgyakorlás, a mozgás, a témák mozgásattitűdökkel történő kidolgozása. Az 1960-as évek végén az amerikai ANNA HALPRINÉK (1920) által kidolgozott, építészeket, táncosokat, képzőművészeket bevonó kollektív tanulás módszertana Brătescunál is fontos pedagógiai megközelítés volt. Bár ő is a test fizikai aktivitása során fedezi fel környezetét, ezek a folyamatok a rajz médiumában teljesednek ki.²⁶ PIOTR PIOTROWSKI a nyugati és kelet európai művészet ideológiai kontextusainak különbségéből kiindulva, a közép-kelet-európai versus nyugat európai művészettörténet kapcsán dolgozta ki a *horizontális művészettörténet* elméletét.²⁷

23 Ma: Universitatea Națională de Arte (UNARTE), ld. <http://www.unarte.org/national-university-of-arts-bucharest.php>

24 <http://revistaarta.ro/en/about/>

25 *Arta*, 1990. 1. sz., 5-6.

26 *Arta*, 1990. 1. sz., 5-6.

27 Piotr Piotrowski (2009) How to Write a History of Central-East European Art?, *Third Text*, 23:1, 5-14.



Lada Nakonechna. Tanár, 2017. Intervenció az Ukrajnai Nemzeti Galériában a Szocialista Realizmus. Másnak látszani című, a Method Fund által szervezett szeminárium keretében az akadémia volt hallgatóinak. (Yehor Antsyhin, Ksenia Gnylytska, Lusy Ivanova, Nikita Kadan, Lesia Khomenko, Elmira Shemsedinova, Anna Shcherbyna részvételével.)

Míg az általános elképzelés szerint a nyugat, a liberális, demokratikus ideológiának köszönhetően *pluralisztikus* és *heterogén* művészetet (és művészettörténetet) termel, addig a volt szocialista blokkra általában az egységes ideológiai háttérből kiindulva a *homogén* művészetkép bélyegét ragasztják. A horizontális művészettörténet – mintegy ennek a kritikájaként is – évszázadokra visszamenőleg természetesnek veszi a nyugati és a kelet európai művészet kapcsolódásait, s a *hegemonikus* ideológiai alapon történő művészettörténet felosztás helyett a *lokális* különbségekre helyezi a hangsúlyt. Az azonos ideológiai hátteret árnyalva (a 70-es évek intézményi gyakorlatának példáiból kiindulva) a régióbeli különbségekre hívja fel a figyelmet, melyhez a strukturális francia filozófus Louis Althusser államapparátus elméletét veszi alapul. De Duve modelljeit a kelet európai analógiákkal kapcsolatban Piotrowskival érdekes összeolvasni: az egységítő kategóriák mellett így az eltérések rajzolódnak ki.

A lipcsei Grafikai és Könyvművészeti Főiskola²⁸ példája a de Duve-i „modell-fejlődés” ellen-paradigmájaként is értelmezhető, és beilleszthető Piotrowski horizontális művészettörténeti teóriájának tágabb időkeretébe is. Az intézményben a tradicionális festészeti képzés sajátos, a többi német művészeti képzés curriculumától eltérő irányt követ.²⁹ A kelet-német kultúrpolitika befolyása a rendszerváltás előtti időszakban érezhető volt az oktatásban, ami az akadémiai-modell tartós berendezkedését eredményezte: a 19. századi mesterek klasszikus és tradicionális stílusának utánzása volt a képzés alapja.³⁰ Ugyanakkor a fotó és könyvtervező szakok jellegéből adódóan a bauhausi elvek is az intézmény oktatási módszereit színesítették. A festészet „bevezetésének” célja a lipcsei intézményben az 1960-as években elsősorban a grafikai tanulmányokhoz szükséges színtanulmányok gyakorlása volt, s csak később vált a fő profillá, és egyben a lipcsei iskola brandjévé a festészeti vonal. Mivel Lipcse a hivatalos kultúrpolitika fellegváraként működött, a művészek (pl. BERNHARD HEISIG /1925–2011/, akit többször is rektorrá választottak, valamint WERNER TÜBKE /1929–2004/) nem szűkölködtek állami megrendelésekben, de túlzás lenne azt állítani, hogy művészetük és pedagógiai tevékenységük

28 Hochschule für Grafik und Buchkunst (HGB), ld. <https://www.hgb-leipzig.de/index.php?a=aktuell&s=1&>

29 Sophie A. Gerlach: From Shamed to Famed - The Transition of a Former Eastern German Arts Academy to the Talent Hotbed of a Contemporary Painters' school. The Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig; In Mel Jordan and Malcolm Miles eds.: *Art and Theory After Socialism*, The University of Chicago Press, 2008, 9–20.

30 u.a.

feltétel nélkül kiszolgált volna a rendszert. Erről a „szenvedélyes viszonyról” tanúskodik az akadémiairól történő időnkénti elbocsátásuk, majd visszavételük, állami kitüntetések sora, majd azok visszaadása... stb. A lipcsei iskola első generációja bár a hivatalos párt direktívákkal sokszor szembe helyezkedett, ugyanakkor gyakran eleget is tett a hivatalos elvárásoknak.

Heisigék oktatói tevékenységének köszönhetően tovább öröklődött az erős festészeti hagyomány. A rendszerváltás előtti főiskolai időszakra visszaemlékezve, az Új Lipcsei Iskola egyik legismertebb képviselője NEO RAUCH (1960), aki még Heisig második rektorsága idején volt diák, a következőképpen emlékezik vissza mesterére: „Mindent biztosított a számunkra, amit akartunk, így tudtunk kísérletezni, vitatkozni: tökéletes szabadság volt az akadémia falain belül. Azt mondta nekünk: csinálhattok, amit akartok egészen addig, amíg mellettem álltok május 1-jén, amikor mindannyiunknak részt kell venni a felvonuláson. És mi ezt meg is tettük.”³¹ Amíg az 1990-es évek második felében a nyugat-európai művészetoktatási intézmények az attitűd-modellre történő átállással, illetve a régi elvek papírba csomagolásával, vagy éppen ellenkezőleg ezek megtartásával bajlódtak, addig posztoszocialista művészeti egyetemek teljes vagy részleges transzformációjának a politikai rendszerváltások ágyaztak meg. A személycserék, valamint az azt megelőző, továbbélő és újraéledő konfliktusok azonban a mai napig éreztetik hatásukat, hozzájárulva az intézménytörténeti feldolgozások óvatosságához is.

A rendszerváltáshoz kapcsolódóan a művészeti közintézmények (múzeumok és kortárs művészeti intézmények) időnként önreflexív vizsgálatot tartanak, a művészeti és az oktatási intézmények kettős funkciójának eleget tevő művészeti főiskolák (a 2000-es évektől már egyetemi rangban) esetében azonban ez mintha nem lenne annyira egyértelmű igény.³²

Egyéni kezdeményezések, kutatói, kurátori, vagy művészeti projektek persze akadnak. A kevés kivételhez tartozik a szlovákiai (csehszlovákiai) művészeti oktatás rendszerváltásával foglalkozó FEDOR BLAŠČAK filozófus, aki az ideológiai versus szabad véleménynyilvánítás tekintetében totális

31 Gerlach: i. m., 14., idézet a szerző által készített publikálatlan 2005-ös Rauch-interjúból.

32 Gerlach: i. m., 9–20.

ellenmondásként jellemezte az átalakulás időszakát a Pozsonyi Főiskolán.³³ Véleménye szerint egyedül Pozsonyban történt meg a szinte teljes „tisztújítás”: az 1989 előtti tanári gárda több mint 80%-át lecserélték az ügynevezett nyilvános meghallgatások, auditálások keretében, amelyeket diákokból és tanárokból választott testület értékelt.³⁴

Blaščak arra is kitér tanulmányában, hogy az ideológiai (elméleti) kurzusok tekintetében könnyebb dolga volt az intézménynek: a szemeszter kezdetével egyszerűen nem hirdették meg a marxista órákat, illetve ha igen, akkor ezeket nem vették fel a diákok, s így törölni tudták a rendszerből. Az elméleti kurzusok oktatásával megbízott Társadalomtudományi vagy Művészettörténet Tanszékek programjait azonban sürgősen át kellett alakítani. Az elmúlt közel ötven év ideológiai kontinuitását jelentő marxista-leninista oktatás eltörlését követően azonban, az volt a kérdés – írja Blaščak –, hogy vajon mi lép a helyébe, mi jelentheti majd a folyamatosságot? Ebben a kérdésfeltevésben természetesen nem a rendszerváltás előtti kultúrpolitika megszűnése felett érzett keserősége érződik, hanem sokkal inkább az az érvényes dilemma, hogy ki mondja meg, hogy mi a követendő modell? Milyen új feszültségek bontakoznak ki azáltal, hogy különböző pedagógiai módszereket egyazon intézményben, azonos időben alkalmaznak? A művészeti akadémiákon történt rendszerváltás egyik sajátossága, amely analógiát mutat a többi közép-kelet európai akadémiaiával is, hogy a váltást szinte kivétel nélkül hallgatói kezdeményezés készítette elő, még abban az esetben is, ha „külső és belső segítséget” igényeltek elképzeléseik megvalósításához. Hallgatói kezdeményezés volt a változások indikátora Pozsonyban, Prágában, Kolozsváron és Budapesten a Magyar Képzőművészeti Főiskolán is, hogy csak néhány példát említsünk.

MILAN KNIŽAK (1940)³⁵ a prágai Képzőművészeti Akadémia³⁶ 1990-ben kinevezett rektora, így emlékszik vissza: „Megkértek a hallgatók, hogy beszélgessek velük. Művészeket és tanárokat hívtak, mert új hangokat kerestek az akadémia megújítására. Utolsónak érkeztem, és 2 vagy 3 órát beszéltem nekik, aztán hazamentem. Éjfél körül egy csapat hallgató érkezett és érdeklődtek, hogy lenné-e rektor. Azt válaszoltam, rendben, adjatok egy hetet, mert éppen csak 1989 karácsonya előtt voltunk. Aztán visszamentem az akadémiaira, és igent mondtam!”³⁷

Az 1990-et követő időszak nemcsak tanárcserék, az új tantárgyak és szakok bevezetése miatt jelentett intenzív időszakot, hanem a hallgatói létszám ugrásszerű megnövekedésére is fel kellett készülnie az intézményeknek. Ez egyrészt üdvözlendő változás volt, másrészt újabb, szervezeti és műtermi nehézségeket jelentett a hallgatóság (szinte maradéktalanul) minden igényét kiszolgálni szándékozó vezetésnek. Lengyelországban az oktatáspolitikai átszervezéseknek köszönhetően országos szinten átalakultak a középfokú művészeti szakképzést nyújtó iskolák. Főiskolává majd egyetemmé alakult például a Poznanban³⁸ és Łódźban³⁹ a szakiskola. A váratlanul jött változások rövid időre euforikus hangulatot eredményeztek. Néhány esetben mindez, még ha rövid időszakra is, de már-már olyan kísérletező intézményi környezetet eredményezett, amely hasonlóságot

33 Fedor Blaščák: i. m., o.n., valamint az ő *Memory kontroll* projektje: a <http://www.memorykontroll.org>, oldalon, amely jelenleg sajnos nem elérhető, s Blaščák már említett kutatása során készült szlovák nyelvű interjúit gyűjtötte össze.

34 Blaščák idézett tanulmányában arra is kitér, hogy a testület „függetlensége” is további kérdéseket vet fel.

35 https://en.wikipedia.org/wiki/Milan_Kn%C3%AD%C5%BE%C3%A1k

36 Akademie výtvarných umění (AVU), ld. <https://www.avu.cz/eng>

37 Jan Richter: Discussion Considers Changing Role of Art in Politics, 2007. in: *Radio Praha*, <http://www.radio.cz/en/section/curaffrs/discussion-considers-changing-role-of-art-in-politics>

38 Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu (UAP), ld. http://www.asp.poznan.pl/en_index.html

39 Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi (ASP), ld. <http://int.asp.lodz.pl/>

mutatott a nyugat-európai (alternatív) pedagógiai elveket követő oktatási intézményekkel is. Csak míg az az előbbiekben ez inkább az „átmeneti fejtelenség” helyzetéből adódott, az utóbbi esetekben talán egy hosszabb távú intézményi modell lehetősége is felmerült. Nyugat-Európában az intézményi „frissítések” mellett új művészeti egyetemek létrejötte is alakította a plurális művészetoktatási térképet. De Duve korábban említett írásának háttérben is egy városi kezdeményezés állt: a párizsi önkormányzat felkérte egy művészeti iskola alapításra (amelynek vezetésével magát de Duve-t bízták volna meg), ami aztán anyagi okokból mégsem tudott megvalósulni. A közép-kelet-európai térség legtöbb felsőoktatási intézményének egy közel 100–150 éves tradíció örökségével (és részben érthető módon az ahhoz való ragaszkodással is) kellett viaskodniuk, és megtalálniuk azt a mintát ebből az erősen heterogén múltból, amire építve folytatni tudják a konzekvens munkát. Miközben az új tanárok és az új tanszékek az új oktatási elképzeléseik alapján lelkesen vetették bele magukat a munkába a múlt modelljeit bezárva a szertárba.

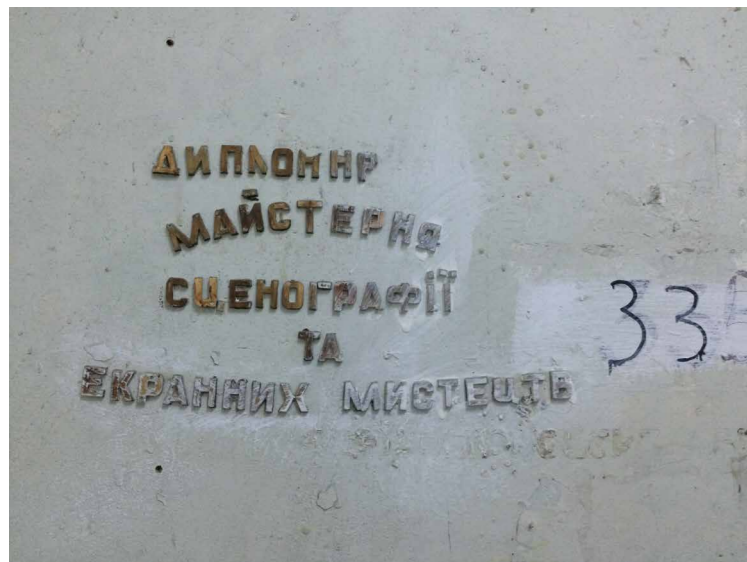
Gerlach idézi az 1993-ban Lipcsébe érkező CORNELIA RENZET (1966), aki szerint már korán bekövetkezett a lipcsei főiskolán belül egy törés, amit ő a keleti-nyugati kettősséggel indokol.⁴⁰ Míg a diákok egy részét a magas szintű mesterségbeli és technikai felkészítés lehetősége vonzotta Lipcsébe (az akadémiai-modell), és a hagyományos figurális festészet iránt érdeklődött, addig másokat a nyugat németországi egyetemek kortárs oktatási módszerei vonzották a HGB-be.⁴¹ Hasonlóképpen legalább kétféle menüválasztékot kínált a többi közép-európai művészeti egyetem, még abban az esetben is, ha éppen egy-egy tanszék népszerűsége adott nemzetközi publicitást az intézménynek.

Boris Groys az *Education by Infection* című tanulmányában⁴² a hagyományos művészeti oktatás elsődleges céljaként a hiteles művészek „termelését” nevezi meg.

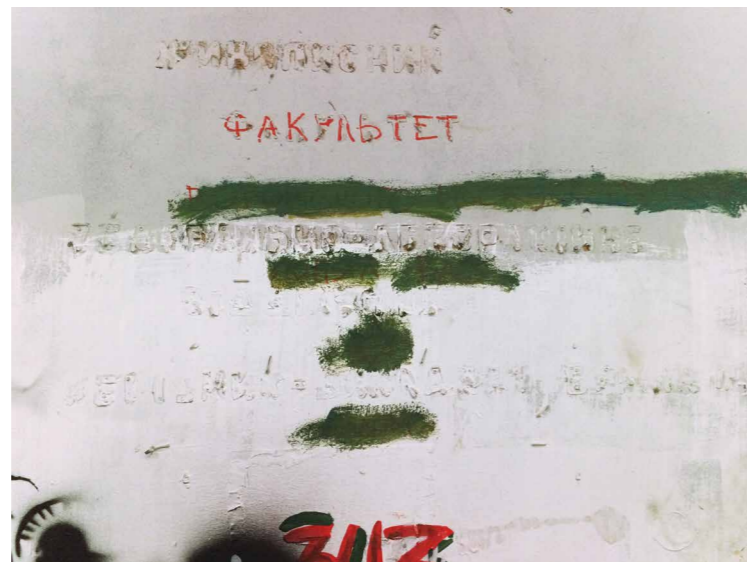
40 Gerlach: i. m., 15.

41 A diákság egy része 1993-ban bojkottal reagált az intézményben domináns „régimodellre”, és az őket képviselő oktatókra. Ennek eredményeképpen 28 új tanárt hívtak meg nyugat-németországi egyeteméről, átszervezték a fotó szakot, és megalapították a média tanszékét.

42 Boris Groys: 'Education by infection', in S. H. Madoff ed.: *Art School (Propositions for 21st Century)*, The MIT Press, Cambridge, MA, 2009, 25–32.



A Látványtervező Tanszék diplomázóinak műterme, kijevei Nemzeti Művészeti és Építészeti Akadémia



Festő Tanszék, kijevei Nemzeti Művészeti és Építészeti Akadémia

Ez persze azt feltételezi, hogy a tradicionális oktatási intézmények birtokában vannak annak a tudásnak, hogy mi is az igaz művészet, és ki is a hiteles művész. Ez a tudás generációról generációra öröklődik át. A modern művészeti „projekt” azonban az évszázadok alatt felépített művészi hitvallás összes kritériumát visszautasítja. Groys a törést nem a művészetoktatás számlájára írja, „...mintha a kortárs művészetoktatásban a hagyományos célok elvesztették volna a plauzabilitásukat”.⁴³ Majd hozzáteszi, hogy a kortárs művészetoktatásnak nincsenek kifejezett céljai, módszerei, tartalma, és nincs is olyan hagyomány, amit az újabb generáció számára át lehetne adni.⁴⁴ Tulajdonképpen nem a felsoroltak hiánya jelenti a problémát, hanem inkább az, hogy túl sok van belőlük. Másrésztől, folytatja Groys, a hallgatók egyre tájékozottabbak a kritikai elméleteket illetően, úgy mond „megfertőződtek” ezekkel, hasonlóképpen, mint Malevics idejében a modern technikával.⁴⁵ A kérdés valójában az, hogy mit kezdenek a hallgatók ezekkel a „fertőzésekkel”. Tudnak-e, és szükséges-e védekezni ellenük? Az egyik kézenfekvő megoldás – Groys szerint –, hogy nem vesznek tudomást ezekről a behatásokról, és inkább a tanáraikra figyelnek, akik hasonló módon cselekednek. A másik véglet pedig, hogy elvonulnak, elhagyják a művészeti világot, hogy egy közösség tagjaként a világ jobbításán dolgozzanak. Egyik irány sincs összhangban

43 Groys: i. m., 27.
44 u.a.
45 u.a.

a modernista (művész) attitűddel, amelyik anélkül éli túl a fertőzéseket, hogy közben maga, vagy a világ immunissá válna a behatásokra. Visszatérve a művészetoktatásra, a végletek helyett talán léteznek más megoldások is. Ha újra elővesszük de Duve meggyőzően felépített, bár kissé merev, és a jelenre nézve borúlátó oktatási modelljét, érdemes elgondolkodni azon, hogy feltétlenül szükséges-e a kritikai attitűdhöz a médium specifikusságot, illetve inkább a tudatos médiumhasználat hiányát rendelni. Mi történik akkor, ha olyan művészetoktatási modelleket képzelünk el, amelyekben a mesterségbeli szaktudás, a kreativitással és a kritikai attitűddel párosul, és mondjuk mindezek akár hagyományos műfajokban artikulálódnak? A lipcsei HGB Grafika / Festő Tanszékén a formaproblémák megértése a szakértelem elsajátítására épül. Ez azonban nem elsősorban a kézügyességen, hanem sokkal inkább azon alapul, hogy a körülöttünk levő (anyagi) világot hogyan szemléljük, és hogyan értjük meg.⁴⁶

De Duve a posztmodern attitűd-modell egyik fontos jellemzőjeként említi a kortárs művészetben a vitára, a problémák megfogalmazására irányuló verbális szándékot (éppen ezért a kommunikációs szakok lehetséges involválódását sem tartja lehetetlennek). A művészetoktatási modellek kombinációja sokak szerint nem feleltethető meg a hivatalos művészetoktatás egyik követendő modelljének sem, hiszen abba a csapdába eshetünk, amit Groys a túl nagy kínálat veszélyében lát.

Ennek ellenére mégis meg kellene próbálni, még akkor is, ha nem válik aztán a hivatalos 4. vagy 5. modellé.

De mindenekelőtt talán azzal kellene kezdeni, hogy a hallgatók és az oktatóik megfogalmazzák azt, hogy ők mit is gondolnak a mai művészetoktatás helyzetéről. Szükséges-e újragondolni az alapokat, és milyen igényei, elvárásai vannak azoknak a fiataloknak, akik aztán majd a jövő generációját oktatják. SZEEMANN és de Duve után szabadon: a tehetség, a kreativitás, a médiumhasználat csak abban az esetben tud megfelelő formát ölteni, ha mindezeket egy koherens tartalom köti össze. A tartalomnak pedig összhangban kellene lennie egy olyan gyakorlattal, amelynek az alapja az alkotó saját (szűkebb és tágabb értelemben vett) környezetéhez való tudatos (kritikai) viszonyulás.

46 Jocks, H.-N.: „Für eine Malerei des modernen Lebens: Tim Eitel”, Interview, *Kunstforum International*, Bd. 176 (2005), 217–221.



VARGA TÜNDE

A FOLKESTONE-I TRIENNÁLÉ: VÁROSI REGENERÁCIÓ, AVAGY MŰVÉSZET A GAZDASÁG SZOLGÁLATÁBAN?

Richard Woods
Holiday Home, 2017

A Folkestone-i triennálé Délkelet-Anglia újrapozicionálása részeként, a térség szerepének újragondolását és gazdasági revitalizációját célzó művészeti projektek egyik elemeként jött létre. Az újrapozicionálás tudatos tervezés nyomán, a jól ismert „kreatív város” elgondolásnak megfelelően művészeti beruházásokkal kezdődött el. A térség újragondolása részben a múltban betöltött szerepét igyekszik feleleszteni. Az új projekt azonban nem a korábbi kulturális célpont, Canterbury történelmi örökségének vonzerejére, hanem a kortárs képzőművészeti események művészeti turizmust és gazdasági beruházásokat élénkítő szerepére épít. A regionális fejlesztések négy tengerparti üdülővárost érintenek: Bexhill-on-Sea-t, Whitstable-t, Margate-et és Folkestone-t. A háttérben ugyanakkor nem csak regionális, hanem magánbefektetői érdek is húzódik.

A Folkestone-i triennálé, mely felülről jövő művészeti kezdeményezésként indult, hasznosítja a regenerációs programok bejáratott eszköztárát. Célja (nem titkoltan) a város kulturális, valamint infrastruktúrális fejlesztése, mellyel Folkestone a befektetők és a turizmus számára egyaránt vonzóvá válhat.

A városregenerációs elgondolások egyik 19. századi előképe CHARLES BOOTH társadalomkutató, reformer munkássága. Booth *Life and Labour of the People in London* (1897) címen publikálta szociológiai kutatásain, illetve rendőrségi, valamint szakszervezeti feljegyzéseken alapuló elméletét. Az úgynevezett „szegénység-térkép” is ez alapján készült el: London városrészeit a lakosok társadalmi, illetve gazdasági helyzetének megfelelően osztotta fel, melyeket különböző színnel jelölt. Feketével a rosszindulatú,

1 <http://www.folkestonetriennial.org.uk/>

bűnöző csoportokat, a kék árnyalataival a krónikus hiányt szenvedő, illetve szegény rétegeket, a jómódúakat a piros árnyalataival skálázta, sárgával a felső-középosztály által lakott területeket jelölte.² A könyve, valamint London társadalmi rétegződéséről készített térképe szolgált háttéranyagként London egyes részeinek újraterveléséhez.³ Az alapelgondolás az volt, hogy a városrészek átstrukturálásával a benne élő társadalom „meggyógyítható”.⁴ Booth szegénység-térképének nyomán tervezték meg az 1903-as Kelet-Londonban található Benthall Green-i nyomornegyed „megtisztítását” (slum clearance) és építették fel a Boundary Estate-et. Az ilyen jellegű beavatkozások következménye már

2 *The Poverty Map of London*, <https://booth.lse.ac.uk/map/14/-0.1174/51.5064/100/0>

3 Charles Booth: *Life and Labour of the People in London*, London, Macmillan, 1897. <https://archive.org/details/lifelabourofpeopogboot/tutolsó/letöltés:2018.augusztus19.>

4 A 2014-es *Venecei Építészeti Biennálé* brit pavilonjának kurátorai Sam Jacobs, Sean Griffiths and Charles Holland, a FAT Architecture alapítói és a *Clockwork Jerusalem* című kiállításuk munkái közt Booth építészeti hatását is bemutatták. <https://design.britishcouncil.org/venice-biennale/venice-biennale-2014/>

ekkor egyértelműen látható volt: az 1903-as újjáépítést követően az addigi lakókat kitelepítették, a hivatalnokokból, rendőrökből, ápolókból álló alsó-középosztály beköltözésének érdekében.⁵

A kortárs városregenerációs programok egyik legtöbbet hivatkozott referenciapontja RICHARD FLORIDA „kreatív város” elgondolása lényegében hasonló eredményt generált a gyakorlatban. A kreatív iparágak előtérbe kerülésével azonban olyan kurrens keretet nyújtott az ubarnisztikai tervezések számára, mely látszólag liberális, integrációt előtérbe helyező megoldást kínált a városfejlesztésekre. Florida a koncepciót ismertető tanulmányában történeti szempontú elemzéssel cáfolja ROBERT D. PUTNAM klasszikusnak számító elméletét.⁶ Putnam szerint a „társadalmi tőke” alapja a közösség összetartó ereje. Florida Putnammal ellentétben úgy látja, ez a zárt közösségek kirekesztő érdekérvényesítésén alapul és éppen a fejlődés ellenében hat; ezzel szemben az emberek közötti „laza kötelékek” (weak tie) hatékonyabban integrálják az új forrásokat, és ez kedvezőbb hat az innovációra.⁷ Megközelítése arra a liberalizációs folyamatra mutat rá, amely a szoros közösségi kötelékek erősítésével szemben a társadalmi és kulturális integrációt helyezi előtérbe.

Florida gazdasági szempontú elemzése elsősorban a városi környezetbe érkező kulturális sokféleség előnyeinek kiaknázására fókuszál, és elsősorban olyan nagyvárosokat vesz figyelembe, ahol az infrastruktúra előnyös feltételeket biztosít. A jelentős természeti forrásokkal rendelkező térségeket, illetve a főbb tranzitútvonalakat tekinti a fejlődés motorjainak, mivel az odatelepülő vállalkozások a gyakorlatok diverzitását hozzák magukkal, a legerősebb termelési faktoruk pedig az úgynevezett „kreatív humántőke”.⁸ Florida szerint a kreatív tőke az azt előállító, kreatív osztályra jellemző kulturális diverzitás, bohém életstílus, toleráns gondolkodás és az innovációra való nyitottság okán lényegesen jobb teljesítményt nyújt, mint a Putnam által leírt társadalmi tőke. Ez a magasan képzett kreatív osztály a társadalomnak az a rétege, mely jórészt – MANUEL CASTELLS fogalomkészletével – az „időtlen időben” él és az „áramlások terét” lakja be.⁹ Érthető tehát, hogy ha egy fejlesztésre szoruló városban megjelennek a kreatív osztály tagjai, az nem feltétlenül jelenti a helyi lakosok életkörülményeinek javulását. A helyiek könnyen kerülhetnek hátrányosabb helyzetbe a mobil, nem helyhez kötött, életstílus alapján lakóhelyet választó, rugalmas munkaidő beosztásra képes kreatív osztályhoz képest. JAMIE PECK szerint a kreativitás gazdaság elve nem üzen mást, mint: „Légy kreatív – vagy halj meg” [Be creative – or die].¹⁰ A JOHN MONTGOMERY által leírt scenárió alapján az infrastruktúra változása és az ingatlanpiaci árak emelkedése felértékelik a fejlesztésekkel megcélzott környéket.¹¹ A kritikai elemzések állandó célpontja, hogy a város így előálló fokozatos fejlődése elsősorban a befektetői oldalnak kedvez,

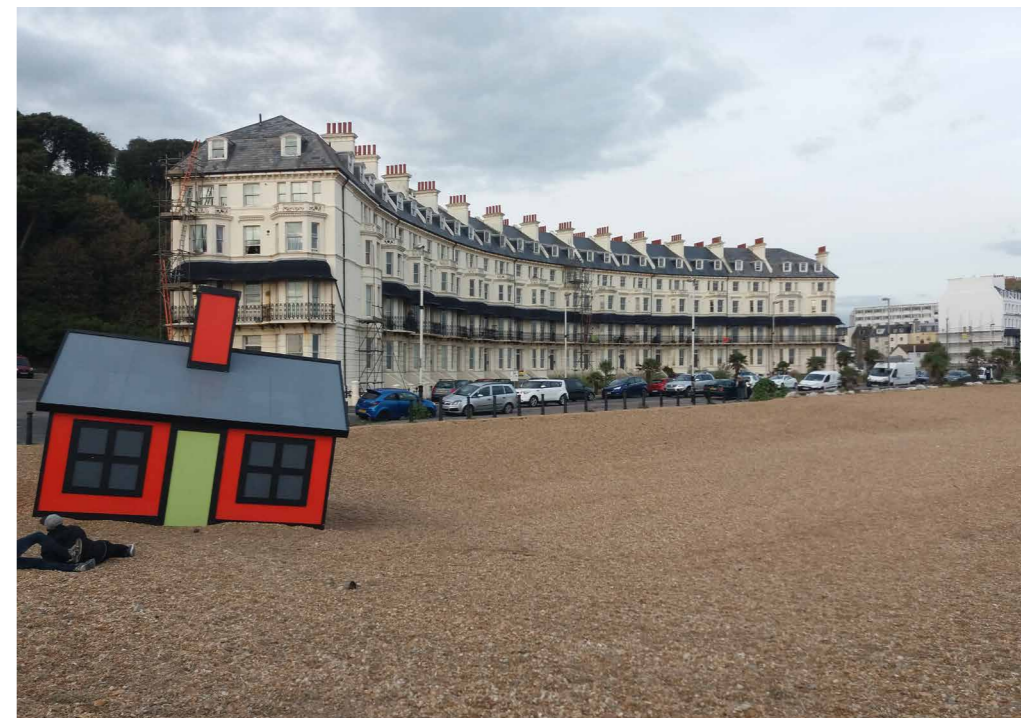
mind az infrastruktúra, mind az ingatlanpiaci érték tekintetében.¹² Ennek nyomán alapvető problémát jelent, hogy a művészeti kreativitás a városi dzsentrifkációs programok eszköztárává vált.¹³ Mint Peck megjegyzi: „a kultúra hasznosítása felértékeli az egyes kerületeket vagy városrészeket, ahol a kultúra és a művészet mellett még a társadalmi tolerancia is fogyasztási cikké válik, a művészet pedig a városok közötti (globális) verseny kulturális »vagyonként« funkcionál.”¹⁴

A folyamatos növekedést mutató, ugyanakkor kiszámíthatatlan és önkiszákmányoláson alapuló kreatív munka destabilizálja a városi életkörülményeket: hatása többek között az emelkedő bérleti díjak, a kisvállalkozások bezárása, és a tartósan ott lakó, de kisjövedelmű lakosság ellehetetlenítése.¹⁵ Vagyis a revitalizáció részben kiszorítja azokat a lakosokat, akik részvételével, és akik érdekében a művészeti projektek létrejöttek.¹⁶ Annak ellenére is, hogy a kreatív tőke vonzását szem előtt tartó városregenerációs projektek szempontjaival szemben, a részvétel alapú művészeti projektek igyekeznek a társadalmi tőke támogatását is az ernyőjük alá vonni: céljuk a meglévő közösségi kapcsolatok erősítése mellett – ideális esetben – a marginális helyzetűek integrálása, illetve a lakosok alulról jövő szerveződését, vagy képviselőit segítő gyakorlatok kidolgozása. Mindez az 1970-es évek revitalizációs programjai óta jól ismert jelenség, a város ugyan

kulturálisan izgalmas, ingatlanjait tekintve pedig divatos helyé válik, a korábbi lakosság azonban nem feltétlenül képes lépést tartani az új versenyszférával.¹⁷

A művészeti projektek minden igyekezetük ellenére sem tudják teljességgel függetleníteni magukat a művészet gazdasági rendszerének strukturális szerkezetétől és ezt az utóbbi idők pályázati kiírásai is egyre nehezebbé teszik, holott szerepük éppen a művészet támogatása lenne. GREGORY SHOLETTE szerint, mind az amerikai National Endowment for the Arts,¹⁸ mind a British Arts Council¹⁹ vállalkozói szemléletmódot vett fel a kultúrátámogatás tekintetében, és szándékosan kapcsolódik a gazdaság szempontrendszeréhez a rugalmas, tudás-alapú munka, valamint a köz- és magán együttműködésen (ppp) alapuló kultúrapiar kialakításának hangsúlyozásában.²⁰ Az Európai Bizottság oktatással és kultúrával kapcsolatos irányelvei szintén a neoliberalis kreatív gazdaság üzleti szempontrendszerét segítik.²¹ Sholette szerint mára egyértelműen látható a művészeti világban a kreatív gazdaság és nagyvállalati beszédmód megjelenése. A programok erre reagálva gyakran a start up cégektől kölcsönzik szokincsuiket. Hatására a non-profit szféra is kénytelen csatlakozni a saját ellenpontjaként számon tartott művészeti piachoz, és megfelelni a tőke folyamatos növekedést igénylő logikájának. TOM FRANK a „conquest of cool”, azaz a külság térnyerésének hívja ezt a jelenséget: a gazdaság az ellenkultúrát a vállalati kultúrába olvasztja és így sajátítja ki az ellenkultúra fősodorról szembeni identitás formáló erejét, mindezt pedig a profittermelés hajtóerejévé alakítja.²² Ezzel olyan fogyasztás alapú életstílus csoportotok jönnek lére, amelyek nem a fennálló gazdasági és társadalmi rend ellenében, hanem annak (újra)termelőjeként lépnek be a rendszerbe.

A kreatív osztály és az immateriális munka térnyerése a társadalom peremére szorultakat még rosszabb helyzetbe hozza, a kreatív gazdaságba kódolt egyenlőtlenségek és az emberi erőforrás alkalmazásának logikája



Richard Woods
Holiday Home, 2017

a mobil, rugalmas, a trendekhez alkalmazkodni képes munkavállalókat részesíti előnyben. Vagyis – ahogy Sholette fogalmaz –, a társadalmilag elkötelezett művészet veszélye, hogy a várost végül is az ultra-gazdagok védett közösségévé alakítja, ahol azok az emberek, akik sem munkavállalóként, sem fogyasztóként nem szolgálják a felsőközéposztály érdekeit, feleslegessé válnak.²³ A művészek, az idők szavának engedve – akaratuk ellenére is – az az új normát képviselő krízisgazdaság margójára szorultak „ragadozóivá” válhatnak.

Sholette meglehetősen kritikus megközelítése azonban túlmutat a művészeti dzsentrifkáció jelenségrek ismert elemzésein. Úgy látja, hogy a művészek – elkötelezettségük okán – mégiscsak képesek a kapitalizmus által hátrahagyott rétegeket segíteni. Ugyan a strukturális egyenlőtlenségekből adódó helyzetet nem változtatják meg a művészeti vagy civil kezdeményezések – naivítás lenne azt gondolni, hogy ekkora hatásra képes lehet egy-egy művészeti projekt –, de az alapvető, a méltóságához szükséges életstratégiák, vagy az infrastruktúra kiépítését segíthetik az olyan helyzetű városrészekben, ahol az állam vagy a helyi önkormányzat képtelen, vagy egyszerűen csak nem hajlandó ellátni társadalmi feladatát.²⁴ Tulajdonképpen a művészeti ellenállás olyan lehetőségére hívja fel a figyelmet, mely nem elzárkózik a neoliberalis kapitalizmus logikájától, hanem „Trójai faló” taktikával próbálja meg kijátszani azt.²⁵ Sholette szerint ennek jelentőségével egyre hangsúlyosabban néznek szembe a kreatív osztály tagjai az OWS (Occupy Wall Street) óta: úgy véli, egészen addig az „agymunkás” (cognitariat) követelése sem a múltra, sem a jövőre nem vonatkozott,

5 A History of the County of Middlesex: Volume 11: Stepney, Bethnal Green”, British History Online. <http://www.british-history.ac.uk/vch/middx/vol11> (utolsó letöltés: 2018. augusztus 19.)
6 Robert D. Putnam, *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community*, New York: Simon & Schuster, 2000.
7 Richad Florida, *Cities and the Creative Class*, In *City and Community*, 211, March, 2003, 1-17, 6.
8 Florida 3T-ként – technológia, talentum és tolerancia – nevezi meg a fejlődéshez szükséges faktorokat. (10) Igaz, Florida maga is problémákkal terhesnek látja a kreatív város elgondolásának megvalósulását.
9 Manuel Castells: *A hálózati társadalom kialakulása*, Ford. Rohonyi András, Gondolat-Infonia, Budapest, 2005. Castells nem a regionális változásokat, hanem a hálózati társadalom geopolitikai változását elemzi e két fogalom segítségével, melyben a globális elit egy lényegesen szűkebb szegmense a társadalomnak, mint a kreatív osztály, azonban a geopolitika változása nyomán előálló társadalmi egyenlőtlenségek természetének megragadására jól alkalmazható szemlélet.
10 Jamie Peck, „Struggling with the Creative Class.” In *International Journal of Urban and Regional Research*, 29.4., 2005, 740-770. Peck Christopher Dehart idézi.
11 John Montgomery, „Cities and the Art of Cultural Planning”, in *Planning Practice and Research* 5 (1990), 8-25.

12 Carl Grodach, Looking Beyond Image and Tourism Role of Flagship Cultural Projects and Local Arts Development, in: *Planning, Practice and Reseach*, 2008, vol 23 no 4. 495-516, 497.
13 Gregory Sholette, *Delirium and Resistance: Activist Art ad the Crisis of Capitalism*, London, Pluto Press, 2017, 81. A kreatív város kérdéséhez lásd: Richard Florida, *The Rise of the Creative Class: And How it's transforming work, leisure, community and everyday life*, Basic Books, 2003.; Kazys Varnelsi, „The Meaning of Network Culture” www.eurozine.com 2010.01. 14.; Manuel Castells: *A hálózati társadalm kialakulása*, Gondolat-Infonia, Budapest, 2005.; Rosalyn Deutche and Cara Gendel Ryan, *The Fine Art of Gentrification*, *October*, vol 31, 1984, 91-111.; *Kritikai városkutatás*, Jelinek Csaba, Bodnár Judit, Czirfusz Márton, Gyimesi Zoltán (szerk.), LHarmattan, Budapest, 2013. <http://mek.oszk.hu/15200/15271/15271.pdf>; Wessely Anna: A kultúra mint csali, *Jelenkor*, 2005, 48. évfolyam, 9. szám, 873., <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/841/a-kultura-mint-csali>; Stephen Sheppard, Why is gentrification is a problem? <http://web.williams.edu/Economics/ArtsEcon/library/pdfs/WhyIsGentrificationAProbREFORM.pdf>; Jamie Peck, *The Creative Fix*, *Eurozine*, 2007. <http://www.eurozine.com/the-creativity-fix/> (utolsó letöltés: 2018. augusztus 19.)
14 Peck, i. m.
15 Lásd még: Sholette, i. m.,55.
16 Vö., Montgomery, i. m.

17 Neil Smith: Dzsentrifkáció és egyenlőten fejlődés, *Kritikai városkutatás*, i. m. 89-114.
18 <https://www.arts.gov/>
19 <https://www.arts council.org.uk/>
20 Sholette, i. m. 58.
21 Vö. <http://www.keanet.eu/docs/impactculturecreativityfull.pdf> (utolsó letöltés: 2018. augusztus 19.)
22 Tom Frank, *The Conquest of Cool, Business culture: Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism*, Chicago, University of Chicago Press, 1997.

23 Sholette Edward Koch New York polgármesterének hirhedt szavait idézi: „Ha nem engedheted meg magadnak, hogy itt élj, költözz el!” Sholette, 94.
24 Sholette példája a Sandy hurrikán 2012-es New York-i pusztítása, melynek hatását a szegény városrészekben sokkal tartósabban sínylették meg az ott lakók. Mint írja, ezeken a területeken a poszt-OWS aktivisták, közülük sokan művészek, önként töltötték be társadalmi felelősségüket. Sholette, 95.
25 Hasonló problémáról ír Joshua Decter is a Katrina hurrikán utáni művészeti „turizmussal kapcsolatban lásd: Joshua Decter, *Art and the Cultural Contradictions of Urban Regeneration, Social Justice and Sustainability: Transformation Projects and Prospects in post-Katrina New Orleans*” *Afterall*, 22, Autumn/Winter 2009. <https://www.afterall.org/journal/issue.22/art.and.the.cultural.contradictions.of.urban.regeneration.social.justice.and.sustainabilit> (utolsó letöltés: 2018. augusztus 19.)

csak arra, hogy a hét minden napján életvitelszerűen produktív lehessen. Az „After Gentrification” című alfejezetében azt mutatja meg, hogyan lehetséges a „társadalmi” visszanyerése a neoliberalis kapitalizmus által hátrahagyott területeken. Sholette három példát említ: az ASSEMBLE Turner Prize nyertes liverpooli projektjét,²⁶ THEASTER GATES *Dorchester Project* című vállalkozását,²⁷ és a pittsburghi CONFLICT KITCHEN-t.²⁸ Mindhárom a művészeti világ komoly díjakat nyerő sikertörténete, mégis Sholette szerint tekinthetők a hagyományos értékökönómia túlra mutató jelenségeknek is. Mint írja, ahogy az ingatlan spekulánsok és városfejlesztők felismerték, hogy a kultúrát hogyan hasznosíthatják a városi infrastruktúra feljavítására, úgy a művészek is megtanulták utánozni, vagy szándékosan félreértelmezni a neoliberalis befektetői viselkedést, és olyan hibrid eszköztárat kialakítani, mely kijátssza a rendszert.²⁹ Bár ez nem változtatja meg azt a tényt, hogy a művészet maga is a kapitalista termelés logikájába ágyazott, Sholette szerint lényeges, hogy a társadalmilag elkötelezett művészek és urbanisták olyan helyzetekre keresnek választ, ahol a kapitalizmus teljes kudarcot vall. Ez azonban csupán a krízismenedzsment egy eszköze, talán valamelyest csillapítja a kontroll nélkül elszabadult neoliberalis rendszer kárait, de sokkal többet nem tud tenni, mint hogy viszonylagos láthatósága miatt folyamatosan felmutatja, hogy a kapitalizmus káros hatásainak enyhítésében milyen szerepet kellene betöltenie az államnak vagy az önkormányzatoknak.³⁰

A *Folkestone-i triennálé* 2008-as indulásakor sok tekintetben hasonló elvek mentén jött létre, mint az ismert, klasszikus dzsentrifikációs projektek; ellentmondásossága többek között ebből is adódik. A triennálé 2017-ben, negyedik alkalommal is megvalósult. A közel tíz év eredményeként a városban számos állandó mű maradt, azonban továbbra is kérdés, hogy a triennálék nyomán lassan szoborparkká alakuló terek művészeti turizmust vonzó erején, valamint a turizmust kiszolgáló infrastruktúra viszonylagos fejlesztésén túl valóban sikerül-e a művészeti projekteknek a közösség érdekében létrejövő eredményt felmutatni.

A régió revitalizációját érintő projektek közül időben az első Bexhill-on-Sea De La Warr pavilonja. A pavilont De La Warr grófja rendelte 1935-ben ugyanezzel a céllal: a város kulturális, turisztikai és gazdasági fellendítésének szándékával. Kulturális újrahasznosításának tervei 1985-ben születtek, megmentésére jött létre a De la Warr Pavilion Trust. A tengerparti promenád fejlesztése szintén a beruházás része volt – csakúgy, mint a másik három tengerparti város esetében is. Az újjáépített pavilon 2005-ben nyitotta meg kapuit: itt kapott helyet a Bexhill Múzeum, valamint rendelkezik kortárs művészet számára épített kiállítóterrel, előadóteremmel, illetve a kortárs trendeknek megfelelően a kávézók, a vendéglők, és az üzletek sem hiányozhatnak.³¹ A második projekt a 2006-ban induló, szintén kortárs művészeti munkákra koncentráló *Whitstable biennálé* megrendezése volt. A biennálé honlapjának nyilatkozata alapján a rendezvény a fiatal, pályájuk elején álló művészeket

szólítja meg, és elsősorban új, kísérleti filmek és performanszok létrehozását segíti.³² A biennálé a köztes években is aktív, szatelit programokat szervez minden közbeeső évre. A 2016-ban megrendezett 8. biennálé tematikája a menekültválság volt, annak okán, hogy a migráció a kenti régiót sújtja legerősebben. Címe a *The Faraway Nearby*, melyet REBECCA SOLNIT azonos című könyvétől kölcsönöztek.³³

A harmadik – időben a legutolsó – a margate-i Turner Contemporary 2011-es megnyitása.³⁴ A kiállítás hat meghatározó kortárs művész (DANIEL BUREN, ELLEN HARVEY, CONRAD SHAWCROSS, RUSSELL CROTTY, TERESITA FERNÁNDEZ és DOUGLAS GORDON) műveinek bemutatásával indult. A megnyitóra a Margate-ben született TRACY EMINTől rendeltek munkát.³⁵ A helyszínválasztásban – csakúgy, mint Folkestone esetében – elsődleges volt a kikötő és a kreatív negyednek helyet adó óváros közelsége. Az épületet a DAVID CHIPPERFIELD sztáiroda tervezte.³⁶

A 2. *Folkestone-i triennálé* röviddel a margate-i galérianyitást követte, a két eseményt úgy tervezték, hogy vonzásuk egymást erősítse. A triennálé ötletének háttérében a regionális fejlesztést célzó önkormányzati befektetések mellett a vállalkozói érdek is jól látható. Folkestone esetében az ingatlanfejlesztésben és turizmusban érdekelt milliárdos ROGER DE HAAN az egyik fő befektető, aki a triennálét a Roger de Haan Charity Trust-on keresztül támogatja. Vagyonát a Saga Group vállalatból szerezte. Miután 2004-ben felvásárolta a helyi kikötőt a Sea Containers cégtől, megalapította a Folkestone Harbour Vállalatot, mely további tengerparti területeket szerzett 2007-ben.³⁷ Ezt követően sürgetőnek látta a kikötőhöz vezető leromló félben levő óváros főutcájának megújítását. Ahogy az a fejlesztések terveiből láthatóvá válik, a teljes koncepció komoly mértékben szolgálja

³² <http://www.whitstablebiennale.com/>

³³ <http://www.whitstablebiennale.com/programme/2016-festival/>

³⁴ A névválasztásnak elsősorban Turner városhoz fűződő kapcsolata az oka, de Turner kísérletező festészeti módszere is szerepet játszhatott. Ld. <http://www.turnercontemporary.org/>

³⁵ Margate leginkább Emin traumatikus gyermekkori élményeinek feldolgozása során jelenik meg műveiben. A galéria megrendelésére készített munkája az *“I never stopped loving you”* neonfelirat nem mentes az iróniától.

³⁶ <http://www.bbc.co.uk/news/uk-england-13054326> (utolsó letöltés: 2018. augusztus 19.). Brian Sewell erős kritikát fogalmaz meg az épület megvalósításával kapcsolatban.

³⁷ The Folkestone Harbour Company, <http://www.folkestoneharbour.com/>



Mark Wallinger
Folk Stones, 2008

a multimilliomos befektető érdekeit, természetesen a helyi önkormányzat városregenerációhoz kapcsolódó gazdasági és területfejlesztési szempontjaival összhangban.

A tervezésre és kivitelezésre felkért építész iroda az a SIR TERRY FARREL ÉS TÁRSA (FHC), amely a margate-i tengerpart és a – hasonló problémák miatt kritizált – newcastle-i Quayside regenerációjáért is felelős cég.³⁸ Mint azt a cég honlapján olvashatjuk „az irodát azzal bízták meg, hogy végezzen kutatást és az alapján készítsen átfogó tervet Folkestone kikötőjének és tengerpartjának fejlesztésével kapcsolatban, mely visszaállítaná Folkestone régi tengerparti jellegét”.³⁹ A 2015-ös megállapodás szerint a Harbour Arm több, mint ezer új lakóingatlan, valamint vendéglőknek és boltoknak ad helyet. A beruházás tervezett költsége 3,5 millió font. A 2011-es állapotához képest a Harbour Arm fejlesztésén már most is látható, hogy a célközönség nem a helyi, alsóbb osztályokhoz tartozó lakosság.

Az első két triennálénak ANDREA SCHLIEKER, míg a második kettőnek, LEWIS BIGGS a Tate Liverpool korábbi igazgatója volt a kurátora. A triennálé a münsteri *Skulpturen Projekt*⁴⁰ nevezi meg előképének, és ahhoz hasonlóan hely-specifikus munkákat rendel meg.

³⁸ Julian Stallabrass, *Art Incorporated*, London, Verso, 2006. A de la Warr pavilon honlapján a beruházást mintapéldaként láthatjuk. Ld. <http://www.folkestoneseafront.com>,

³⁹ <http://www.folkestoneharbour.com/pages/home.html>

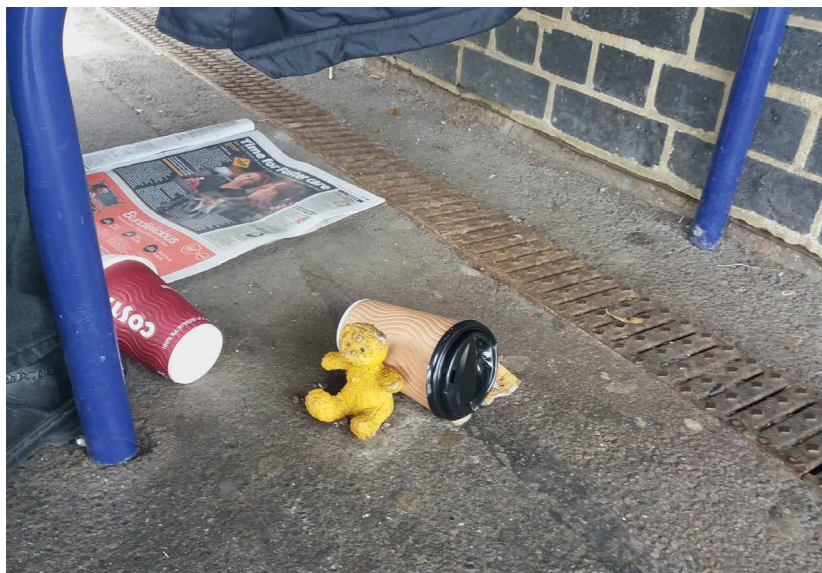
⁴⁰ A témához ld. Istvánkó Bea: Münster példáját használva. *Balkon* 2017/10., 15–20., ld. <https://issuu.com/elntfree/docs/balkon-2017-10-issuu>

A négy triennálé eltérő tematikát tűzött ki a művek megrendelésénél. A 2008-as a városra fókuszált. A 2011-es kifelé tekintett, Folkestone és a nagyvilág kapcsolatát, illetve a migráció kérdését állította a középpontba. A 2014-es *Lookout* és a 2017-es *double edge* a várost érintő művészeti megközelítésű kérdésekkel foglalkozott, illetve a 2017-es eseményhez kurrens problémaköröket tárgyaló szimpózium kapcsolódott.

A 2008-as első triennálé – a *Tales of Time and Space* – Andrea Schlieker főkurátor vezetésével, a kortárs tendenciákkal összhangban a kutatás-alapú, a város történetét előtérbe helyező, helyspecifikus művészeti projekteket részesítette előnyben – csakúgy, mint a Turner Contemporary, vagy a *Whitstable biennálé* kiállításai is. Az első triennálé művészei között szerepelt MARK DION, Tracy Emin, TACITA DEAN, JEREMY DELLER. Minden mű a triennálé megrendelésére készült: ezek közül nyolc állandó köztéri alkotás. A művek létrehozásához a művészek elsősorban a város történeti múltjára reflektáltak, vagy a lakosokat érintő problémákat dolgoztak fel. MARK WALLINGER a város nevéből inszpirálva a tengerparti promenádon helyezte el számozott kavicsokból álló *Folk Stones* című művét. Wallinger munkája „utazó” alkotás, melyet Folkestone kontextusára értelmezett át. A cím a német kopf-stein (macskakő) kifejezés szó szerinti jelentésével játszik: munkája a somme-i csata első napján elesett 19240 brit ember emlékére emelt emlékmű, tudniillik a katonák Folkestone-ban szálltak hajóra a kontinens felé.⁴¹

A történelmi kutatás módszerét választotta RICHARD WRIGHT. Célja a történelmi múlt a feltárása, annak érdekében, hogy a helyi lakosok számára láthatóvá tegye a város jelentőségét. Wright projektje a közösségi önértékelést hivatott emelni. A *Rare Love* című munkájának kísérő kiadványában felsorakoztatja a város, vagy a környék híresebb eseményeit, tudósait, művészeit. Ilyen például a vérkeringést felismerő William Harvey, vagy a televízió fejlesztésén dolgozó J. Logie Bird, akik Folkestone-ban éltek; vagy Duchamp és Makarczyk 1933-as sakkjátszmája (az utóbbinak záró fázisa a város játszóterén egy pihenőasztalon látható), illetve Joseph Conrad, és H. G. Wells városhoz fűződő kapcsolata. Tracy Emin *Baby Things*-sorozatát,

⁴¹ <http://www.folkestonebiennale.org.uk/permanent-work>. Három ilyen jellegű munkája a braunsteigi *Okestein* (2010) az oslói *Oslo Steiner* (2001) és a berlini *Steine* (2010). Mindkettőhöz a folyóból gyűjtött köveket, míg a Folkestone-i munka esetében ezt nem tudta megtenni – ugyanis a tengerparton illegális köveket gyűjteni – bár hozzá tartozott volna a mű hely-specifikusságához.



Tracy Emin
Baby Things, 2008

mely az állandó köztéri műtárgyak csoportját gazdagítja, 2010-ben a tíz legjobb brit köztéri mű közé sorolta a Guardian.⁴²

Míg az első triennálé a város történetére és hagyományára fókuszált, a 2011-es második, Folkestone külvilághoz való kapcsolódásának kérdéskörét járja körül. Adrea Schlieker és CORNELIA PARKER a londoni Institute for Contemporary Art új igazgatójával, GREGORY MUIRRAL az ICA *Art Today* beszélgetéssorozatának keretében népszerűsítette a migráció, az otthontalanság és valahová vándorlás kérdéseire reflektáló *a million miles from home* című rendezvényt.

RICHARD WENTWORTH 2008-as triennáléra készült *Racinated* című táblasorozata – mely szintén az állandó művek egyike – az egyik tematikus kapcsolódási pont a két triennálé közt. Wentworth a város területén kutatott fel nem őshonos, betelepülő, „meghonosodó” növényeket. A tíz részből álló munka olyan, Nagy-Britanniában használt sötétkék táblákból áll, melyek általában jelentős eseményekre, vagy jelenségekre emlékeztetnek. A táblák a növény élőhelyéről, eredetéről, fajtájáról, és a hozzá kapcsolódó hiedelmekről tájékoztat. A migráns, invazív fajokat ugyanaz az emléktábla típus jelöli, mint amely hagyományosan az adott nemzet identitásának büszkeségeiről emlékezik meg.

A 2011-es triennálé tematikáját szem előtt tartó egyik legizgalmasabb munka NIKOLAJ BENDIX SKYUM LARSEN *Promised Land* című videóinstallációja. A film egy háromcsatornás videómunka: a három nagyméretű vászonra vetített filmet az egyik működésen kívül helyezett, leromlott tengerparti kávézó épületében mutatták be. A vetítés azokkal, a szintén nem túl derűs épületekkel szemközt látható, ahol a menekülteket ideiglenesen elhelyezik. A film elkészítését háromhónapnyi terepmunka előzte meg, melyet Larsen Calais-ben egy menekülttáborban töltött iráni és afgán emberekkel, akik Angliában szerettek volna letelepedni. Az angliai élet illuzórikus álomvilága, melyet az egyik szereplő megfogalmaz, nem esik távol a Folkestone regenerációját és dicső múltját érintő álomvilágtól, amely ugyanúgy csak kevesek számára jelentheti az álmok megközelítését, mint ahogy Folkestone és Anglia mindennapi realitása

42 Rowan Moore, *The 10 Best Public Works of Art*, <https://www.theguardian.com/culture/2010/apr/18/10-best-public-artworks-moore>, (utolsó letöltés: 2018. augusztus 19.)
Emin babaruhácskáinak különböző változata szintén látható a Hayward Gallery-ben, Londonban megrendezett életmű kiállításában. (Tracy Emin: *Love is What You Want*, 2011. május 18 – augusztus 29.)

sincs köszönőviszonyban sem az elképzelt álomvilággal.⁴³

A film lassú történetmesélése során bon-takozik ki, hogy a menekültek a táborban tartózkodás során szinte szakértői tudást szereznek arról, milyen trükkök és ismeretek szükségesek ahhoz, hogy egy-egy teherszállító hajóra fel tudjanak szökni. Kilátástalan helyzetüket és elkeseredésüket nyomatékosítja, hogy minden egyes kísérlet az életük kockáztatásával jár. A film főszereplője végül nem mer felmászni a vízből a hajóra. A záró képsorokon a tengerpartról nézi az elúszó hajót (vágyódó hableányként), melyen neki is a jobb világ ígérete irányába kellene utaznia. A képsorral azonban ellentétes az, hogy a vágyott jövő helyett, a táborban kialakult baráti összetartozás örömeiről beszél, amely elvész majd a gazdagabb, de magányos angliai élet realitásában. A film a közösség megtartó erejét állítja előtérbe, mely egyébiránt a közösségépítő művészeti projektek fő célja lenne. A munkák jelentős része egyúttal kritikája is annak a revitalizációs programnak, mely a rendezvény anyagi háttérét biztosítja. A 2014-es⁴⁴ és 2017-es triennálék munkáival kapcsolatban markáns váltásnak tűnik, hogy a főkurátor építészeti, urbanista és művészeti formációkat is bevont. Lewis Biggs a városvezetés regenerációs terveivel összhangban olyan munkákra kért javaslatot, melyek az elhagyott, használaton kívüli helyek újrarendelésének lehetőségére építenek, célja pedig a „városökológiára gyakorolt pozitív hatás”.⁴⁵ Míg a korábbi kuratori megközelítés nem helyezett komolyabb hangsúlyt az urbanisztikai szempontok elemzésre, Biggs elkezdte a művészeti munkának ezt a formáját is előtérbe helyezni.

A 2014-es triennálé résztvevői között még csak két olyan munka volt, amely építészeti, urbanista és művészeti együttműködésre épített. Az egyik a MUF ARCHITECTURE/ART

43 „England is the best, because there is work. There is money... lots of money. Life is good, the people are good. That's why I want to go to England”. Anglia a legjobb, mert ott van munka. Van pénz... sok pénz. Az élet jó, az emberek jók. Ezért akarok Angliába menni.

44 <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/aug/28/folkestone-triennial-review-michael-sailstorfer> (utolsó letöltés: 2018. augusztus 19.)

45 Biggs a Tate Liverpool főkurátoraként jól ismerhette azokat a művészeti formációkat, melyek a liverpooli projekttel *Turner Prize*-t nyert Assemble csoportot is jellemzik. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/dec/08/assemble-turner-prize-architects-are-we-artists>. Nagy Imre: a Városökológia elméleti megközelítése, 541-550. <http://www2.sci.u-szeged.hu/eghajlattan/baba/NagyImre.pdf> (utolsó letöltés: 2018. augusztus 19.)

formációé, akik a Payers park használatba vételének lehetőségein helyi csoportokkal dolgoztak annak érdekében, hogy a használaton kívüli, leromlott terület közösségi térként visszakerüljön a városban lakók mentális térképére. A triennálé idején a park számos közösségi eseménynek adott helyet: a muf architecture/art résztvevői a helyi fiatalok bevonásával rap műsort állítottak össze a tereprendezés során előkerült „archeológiai leletekről”, valamint tetováló szalont nyitottak, sőt pizza sütőt üzemeltettek.

A park felújítására tervezett projekt eredménye – bár nem áll távol attól az urbanista szemlélettől, amit az Assemble is képvisel – mégis finoman illeszkedik a kreatív városregenerációs módszerek értékökönómájába. A befektetői érdekek megfelelően a rendezett, füvesített, átlátható terület kialakításával, széles járdájával, valamint az új parkolóhelyekkel a park elnyerte igényelt funkcióját: a külső városrészt összeköti a központtal, közösségi térként azonban már nem működött a triennálé ideje után.⁴⁶

MARJARETICA POTRČ és az Ooz ARCHITECTS szintén a közösségi tér és kortárs építészet kapcsolatából indult ki: a csoport munkája annyiban volt hasonló a muf architecture/art csoportéhoz, hogy a város közösségformálását elősegítő művet terveztek. A szél-erőműként működő *Szél lift (Wind Lift)* a város híres Foord viaduktjának oldalfalára erősített síneken szállította a látogatókat a viadukt legmagasabb pontjára. A magasból a teljes város látképe tárult a néző elé. A csoport szerint munkájuk jelentősége, hogy a lift használatbavételével a látogatók városról kialakított képe is pozitívan változhat, ennek a közösségi élménynek pedig két további hatását remélték: egyfelől, hogy a szél-erőmű további inspirációs forrásként szolgálhat a fenntartható, közösségi találékonyságot igénybe vevő energiafelhasználási formák tervezéséhez. Másfelől reményeik szerint a tapasztalat arra készíti a látogatókat, hogy birtokba vegyék a város egyes részeit, és olyan eszközöket találjanak ki, melyek segítségével megváltoztathatják (energiapazarló) életformájukat.⁴⁷

A közösségi tér kiépítését segítő körülmények megteremtésére a negyedik, a 2017-es

46 A park felújítását szintén a Roger de Haan Charity Trust támogatta.

47 <http://www.folkestonetriennial.org.uk/about-the-folkestone-triennial/theme/>. Egy látványosságnak is tekinthető lift városi térbe helyezésétől azonban talán túlzó elvárás, hogy megváltoztatja a közösség szokásait.

double edge című triennálé alkalmával Lewis Biggs a DIAN DEVER AND THE DECORATORS csoportot bízta meg. A csoport azzal a céllal készített szakértői vározelemzést, hogy a triennálé, valamint a felkért művészek kutatási folyamatát előkészítse. A részletes várostörténeti, illetve geológia kutatás eredményeit térképpel illusztrálták. A térképek minden olyan urbanisztikai szempontból lényeges elemet jelölnek (vízfolyások, utak, vasút, parkolók, elzárt helyek), melyek hatással vannak az emberek viselkedésére. Azaz mind az ember által épített, mind a geológiai folyamatok során létrejövő környezet feltérképezése alapvető szerepet játszott az előkészítésben. Ebben a tekintetben a triennálé megpróbálta hasznosítani azokat az urbanisztikai tudásokat, melyek az utóbbi időben egyre markánsabban vannak jelen a művészeti és várostervezői együttműködések során.

A kutatás eredménye rámutatott azokra a lehetőségekre, amelyek segítségével a lakosok számára a felkért művészek köztéri alkotásai tényleges funkciót tölthetnek be. Ebből a szempontból lehet jól látni, hogy az elmúlt évek rendezvényei még azt a felfogást követték, hogy a művészeti beavatkozás mindenképpen előnnyel jár, Biggs szemléletváltása már a művészeti projektek kritikájának tudatos figyelembevételét jelzi. A tanulmány jelentősége, hogy feltárja a város földrajzi elhelyezkedéséből, és gazdasági szerepének változásaiából következő infrastruktúrális anomáliákat, melyeket a helyiek körülményeinek javítását célzó projekteknek valóban szem előtt kellene tartaniuk. Folkestone esetében azt mutatták meg, hogy a város kialakítását építések sorában a Pent folyó határozta meg, a 18. századtól viszont már a fürdőváros szerepe, majd a tengeri tranzitforgalmat szolgáló kikötőváros funkciója. A legkomolyabb problémát a mai város struktúrájában a kompforgalmat kiszolgáló ipari infrastruktúra maradványai jelentik. Ilyen például, hogy a közlekedést még mindig az ipari kikötő szorgalmi útjai dominálják, a kikötőhöz vezető vasút, illetve maga a kikötő (Harbour Arm), amely a korábbi üdülőhelyet elzárta a tengerparttól.

Dian Dever and the Decorators a kutatáshoz kapcsolódóan hat sétát valószínűsített meg a triennálét megelőző nyáron. A résztvevők meglátásait és javaslatait is integráló dokumentáció alapanyagként szolgált az triennálé idején működtetett *Urban Room Folkestone* című munkájukhoz, illetve a felkért művészeket segítette műveik megtervezésében. A csoport a triennálé idejére felállított pavilon épülete könyvtárként és közösségi térként is működött, mely elé kültéri dizájn bútorokat készítettek. A kihelyezett ülőalkalmatosságok olyan nyilvános teret képeztek a kikötő parkolójában, mely az érdeklődőket a város jelenével, és tervezésével kapcsolatos kérdések megvitatásának nyilvános agorájaként szolgált. A nyilvánosság megszólításának további fórumát jelentette a kapcsolódó eseménysorozat,⁴⁸ valamint a triennálé szervezésében létrejött szimpózium, mely szakértők bevonásával a helyi várostervezéssel kapcsolatos kérdések vitára bocsátásának céljával rendeztek meg.

Dian Dever and the Decorators csoport munkája nagy figyelmet fektetett azokra a problémákra, melyek a „neoliberális kapitalizmus” margójára szorultakat érinti. Azonban, ahogy arra Sholette is rávilágít, a művészet gazdasági körforgásba való beágyazottságát nem lehet kizárni. Folkestone ebben a tekintetben csapdahelyzetben van, hiszen az eredeti tervek gazdasági és regionális érdekek mentén jöttek létre. Itt is problémát jelent, hogy a helyi lakosok részvétellel tulajdonképpen olyan önkéntes munkások, akik a projekt megvalósításán a saját jól felfogott érdekük ellenében „dolgoznak”, így mind a lakosság, mind a művész tulajdonképpen a tőke újratermelésének érdekében tevékenykedik. Az is kérdéses, hogy a megvalósult művek vajon milyen mértékben merítették az urbanisztikai

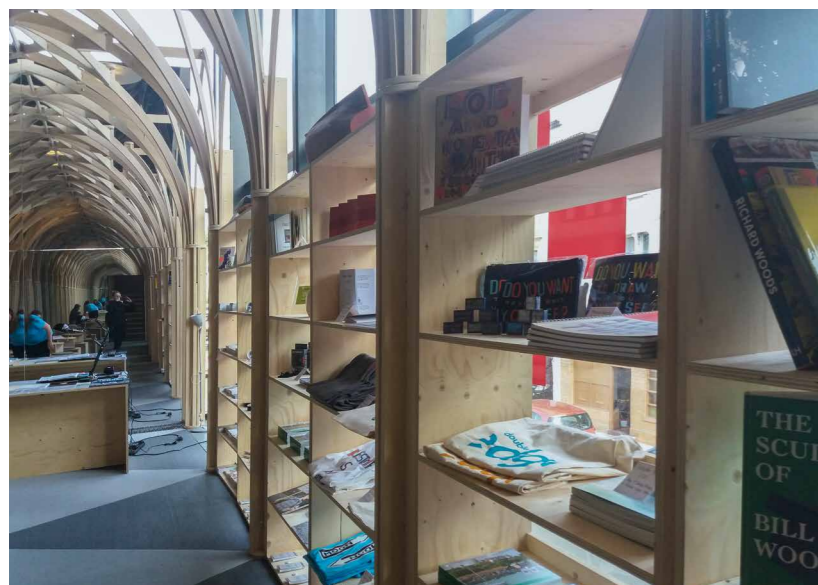
48 Részletes eseménysorozat, leírásai és céljai az alábbi honlapon érhetők el: <http://urbanroomfolkestone.net/>



Lubaina Himid
Jelly Mould Pavilion, 2017

kutatás anyagából és mennyiben folytatták az amúgy már jól bejáratott triennálé kompatibilis művészeti praxisukat.

A 2017-es triennáléra az *Urban Room* mellett négy olyan munka készült, amelyek részben a közösségi együttléte segítik, illetve a művészeti-oktatás egy formáját képviselik. Az egyik legszembetűnőbb munka BOB AND ROBERTA SMITH műve, ennek első része egy sok színben pompázó graffitit: *Folkestone is an art school*, amellyel már az állomáson találkozik a látogató, de a városban szinte kampányjelleggel több ponton köszön vissza. A felirat a kurátori megközelítést erősíti meg, mely a folkestone-i lakosok bevonásának céljával a mindennapi kreativitást helyezi előtérbe. Folkestone 27 állandó köztéri műve mellett a triennálé új munkáival valóban művészeti iskolává is minősülhetne a város: minden egyes mű újabb és újabb „tudáscsomagot” tesz elsajátíthatóvá. Smithék munkája négy részből áll: a felirat a művészek szerint megerősíti, hogy Folkestone-ban minden adott a művészeti tanuláshoz, csak fel kell ismerni a meglévő eszközök használatának lehetőségét. Emellett egy 12 részből álló online oktató videót bocsátottak rendelkezésre,



Studio Ben Allen
Clearing, 2017

valamint elkészítették a folkestone-i művészeti oktatók és tehetségek jegyzékét, illetve a Folkestone-ban élő művészek és önkéntes diákok részvételével létrehozott egy kiállításal egybekötött oktatási programot.⁴⁹ Smithék a művészeti oktatás, vagy oktatási fordulat hívei, munkájuk ennek jegyében nyilvánította Folkestone-t közösségi művészeti iskolává.

A közösségi tér felépítésének építészettörténethez visszanyúló példája a STUDIO BEN ALLEN, *Clearing* című munkája. A művész a gótikus építészet hagyományos struktúráit nyersfából szerkesztette a triennálé központi információs épületének emeleti termébe. A középkori stílus a művész szerint egy olyan időszakot idéz meg, melyben a mesterek és tudásaik a határok szabad átlépésével hoztak létre jelentős alkotásokat. A Folkestone átkelőhely szerepével indokolt mű lenyűgöző struktúrát képez a térben, azonban mint a művek jelentős része, Allen munkája is a nyugati világban adott pazar lehetőségek miatt megvalósítható mű.

A folkestone-i tengerpart használatbavételét segítő két kísérlet LUBAINA HIMID és SOL CALERO munkája. Himid a liverpooli rabszolga kereskedelem traumatikus emlékére készült művének adaptációja a *Jelly Mould Pavilion*: a munka egy olyan közösségi hely létrehozásának céljával épült, amely alkalmat teremt a párbeszédre, trauma feldolgozásra, illetve a migráció kérdésével ismét előtérbe kerülő biopolitikát kritizáló emlékműként áll a tengerparton.⁵⁰ SOL CALERO venezuelai művész *Casa Anacoana* című műve Himid munkájának közelében található építmény. A *Casa Anacoana* a triennálé ideje alatt programhelyszínként működött: célja a lakosok tengerpartra való visszacsalogatása, valamint a kultúrák közötti átjárás segítése, melyhez táncos, vagy kreatív közösségi foglalkozásoknak adott helyet. Mindkét mű a tengerparti vidámpark közönségvonzó múltjának felidézését vette alapul, ugyanakkor nem elhanyagolható, hogy céljuk gyakorlatilag a tengerpart újrapozicionálásának gazdasági érdekcsoportjaival párhuzamos. Calero esetében ez azért is különös, mert munkái éppen a dzsentrifikációs folyamatok következtében kiszoruló latin közösségek problémáira világítanak rá.⁵¹

49 <http://www.folkestonetriennial.org.uk/artist/bob-and-roberta-smith/>

50 <http://lubainahimid.uk/portfolio/jelly-pavilions/>

51 <http://solcalero.com/recent-exhibitions/--amazonas-shopping-center/>

A triennálé legtöbb műve annak ellenére, hogy többnyire a társadalmilag hátrányos helyzetű, illetve a migráció nyomán Angliába települő csoportok reprezentációját tartja szem előtt, a kritikai reflexió és a városi dekoráció ellentmondásos kettőségen nem tud túllépni. Ilyen például SINTA TANTRA a Folkestone-t promotáló 1947-es hirdetéséhez készült grafikai dizájn színeit felhasználó munkája, amely a The Cube nevű épületet díszíti. A városrészt leginkább bevándorlók lakják, az épületet színes, festészeti munkaként értelmezett felülete ezért került kiválasztásra. RICHARD WOODS *Holiday Home* pedig arra, az egyre égetőbb társadalmi szakadékokra hívja fel a figyelmet, hogy míg az emberek jelentős része – mint ahogy a folkestone-i bevándorlók, vagy számos, például a hitelkrízis által érintett helyi lakos – nem rendelkezik állandó lakással, a világ módosabb polgárainak több magántulajdona is van, ezek közül a tengerparti nyaralók pedig különösen a luxus és a státuszszimbólum szerepét töltik be. Impozáns és élénk színekben pompázó, figyelemfelkeltő dekoratív alkotásait a város különböző, de jól látható helyszínein helyezte el. A legmarkánsabban azonban a jachtkikötő hajói közt lebegő színes házak mutatnak rá erre az éles társadalmi különbségre.

A 2014-es és a 2017-es munkák többsége továbbra is lokális történeti érdekességeket, míg a város helyzetével, vagy közösségével csak részben foglalkozó szempontokat veszik figyelembe. A művészek helyspecifikusságot leginkább úgy értelmezik, ahogy MIWON KWON a felülről jövő, paternalista ajándék kérdését tárgyalja.⁵² ANTONY GORMLEY például az *Another Time* 1999–2013 között készült száz részes sorozatából kölcsönzött hármát a triennálé idejére, melyből kettő Folkestone-ba, egy pedig Margate-be került.⁵³ Gormley műve a turisztikailag vonzó, sztárművészek (YOKO ONO, Mark Wallinger, Tracy Emin, MICHAEL CRAIG-MARTIN) által létrehozott munkák csoportját gazdagítja.

A triennálé során a kurátori, illetve az urbanisztikai csoport erőfeszítése ellenére sem jöttek létre olyan új munkák, melyek lényegesen tovább mutatnának a korábbi

52 Miwon Kwon, Public Art as Publicity, http://republicart.net/disc/publicum/kwon01_en.htm (utolsó letöltés: 2018. augusztus 19.)

53 A margate-i művel kapcsolatban lásd: <https://www.turnercontemporary.org/exhibitions/another-time-for-margate-folkestone>



Sol Calero
Casa Anacoana, 2017

megközelítéseken, és felvinnék azt a szerepet, melyet a kortárs urbanista-művészeti csoportok elgondolásainak jegyében Biggs megfogalmazott. Annak ellenére sem, hogy a munkák leírásainak nagy része is a lakosság hosszú távú jólétét tartja szem előtt.

A triennálé a művészeti rendezvények marketing-szempontról változatos járulékos eszköztárát vonultatja fel: katalógus, a műveket jelölő térkép, a gyerekek számára a műveket jelölő foglalkoztató-térkép. Másfelől az érdeklődőket informáló önkéntesek és alkalmazottak (többségükben művészeti iskolák hallgatói), vezetett túrák (neves művészeti írókkal, kritikusokkal, illetve folkestone-i lakosokkal), illetve a „múzeumshop” szokásos tárgyai. A családokat és a fiatalokat megcélzó programok is megtalálhatók.⁵⁴ Mindezek ellenére a triennálé továbbra sem ér el nagy látogatottságot, a lakosság pedig csak részben vesz tudomást a helyi eseményről. Az a radikális változás, melyet a kritikai szakirodalom leír, alig érzékelhető. A 2008-as válság időpontjával egybeeső kezdés hátránya nem volt előre látható, de feltehetően kedvezőtlen hatással volt a fejlesztések ütemezésére. Talán éppen ez az oka, hogy a befektetők akarata ellenére a művészeti dzsentrifikáció nem hozott látványos és gyors sikert. A „kreatív negyedben” nyíló üzletek száma lassan nő, de a helyreállítás koránt sem teljes körű. Ami szembeötlő, az a felhalmozódó köztéri munkák és a Sholette által leírt jelenség kettőse: vagyis a művészeti projektek végül is mégiscsak a gazdaság margójára szorultakon segítenek, ha sokban nem is, de a hétköznapi kreativitás gyakorlásának lehetőségével, illetve néhány, mindenki által használatba vehető hely kialakításával, és azoknak a várossal kapcsolatos igények megfogalmazásával, melyre más keretek között alig lenne lehetőségük. Hogy ez elég lesz-e az amúgy sem túl jó kritikákat kapó triennálé túléléséhez, vagy a városi közösség kiépítéséhez, leghamarabb három év múlva lesz látható.

54 <http://www.folkestonetriennial.org.uk/2011-event/visit/pl.a.JumpCut> (a triennáléra reflektáló egyperces filmek készítésére hívták fel a fiatal látogatókat a *Fringe* programsorozat, valamint az elengedhetetlen promóciós film, mely a turizmust helyezi előtérbe. Ld. www.sheway.gov.uk, www.youtube.com/user/Jumpcutfolkestone) (megszűnt csatorna)

MINDEN ÖRÖKRE SZÓLT, MIELŐTT VÉGE LETT*

RIBOCA – Rigai Nemzetközi Kortásművészeti Biennálé

Riga, Lettország
2018. június 2 – október 28.

Kellemetlen beismerni, hogy budapesti perspektívából mennyire könnyen keverjük össze a balti államokhoz tartozó fővárosokat. Rutinos nemzetközi biennálé turistaként szintén kellemetlen bevallani, hogy mennyire könnyű elveszni a biennálék, triennálék, és egyéb jelentős nemzetközi kortárs művészeti események özönében. Évről évre (vagy: kétévről kétfévre) mindent végignézni pedig egyenesen lehetetlen feladat. Lettországban, azon belül Rigában ennek ellenére mégis egy új biennálé¹ alapítása vált hivatottá arra, hogy feltegye ezt az alig félmillió főt számláló várost – és egyben a balti régiót – a nemzetközi artworld erősen centralizált térképére. A biennálét szervező alapítvány² ugyan már 2016-ban létrejött, de az első kiállítás-együttesre csak ebben az évben, június elejétől október végéig került sor. A kétéves előkészítés kifizetődőnek bizonyult, hiszen amennyire kezd nyomasztóvá válni a globális biennálé-dömping, annyira sajátos karakterű, tartalmas, ugyanakkor befogadható kiállítást sikerült megvalósítani a szervezőknek.

A biennálé alapítvány létrehozója a nemzetközi műkereskedelmi szektorból érkező és onnan profilt váltó AGNIYA MIRGORODSKAYA és csapata, ugyanakkor a 2018-as kiállítás koncepcióját – a nemzetközi trendekhez igazodva – meghívott kurátori board állította össze, a görög származású, Brüsszelben élő, de Európa

¹ <https://www.rigabiennial.com/>
² <http://www.biennialfoundation.org/>

* Alekszej Jurcsak 2005-ös regényének címe. Innen kölcsönözte a RIBOCA az alcímét: Everything Was Forever, Until It Was No More.

szerte aktív KATARINA GREGOS vezetésével. Ennek a szervezeti struktúrának köszönhetően a biennálé is rendelkezik egy nagyon konkrétan megfogalmazott hosszútávú küldetéssel, az ideai kiállítások pedig egy ettől független tematikus koncepcióba illeszkednek.

A fent említett hosszútávú célkitűzés leegyszerűsítve a balti régió sajátosságainak megismertetése a nagyvilággal, valamint bekapcsolása a nemzetközi kulturális vérkeringésbe. Az első RIBOCA 104 kiállítójának egyharmada éppen ezért a három balti államból származik, 70%-a pedig a tágabb értelemben vett régióból, azaz Lengyelországból, Svédországból, Dániából, Finnországból, vagy Németországból érkezett. Emellett a többi kiállító művész nagy részének is van valamilyen régiós kötődése. Szintén a hosszútávú misszió megvalósítását célozza, hogy a biennálé helyszíneken megtekinthető 114 kiállított mű fele kifejezetten a RIBOCA felkérésére készült, így abszolút helyspecifikusnak tekinthető. A szervezők a régió kívüli művészeket is arra ösztönözték, hogy próbáljanak a lokális adottságokra is reflektálni.



Mark Dion
A Tour of The Dark Museum, 2018 (részlet), helyspecifikus installáció, vegyes technika, zseblámpa, változó méret | Az első Riga Biennálé felkérésére. A művész és a brüsszeli Waldburger Wouters jóvoltából. © Fotó: Andrejs Strokins

Riga egyébként kifejezetten ideális hely arra, hogy új munkák készítésének közege legyen: a világ tizedik legzöldebb városa, emberléptékű és könnyen átlátható dimenziókkal rendelkezik, vagyis mindenben ellentéte egy lélekletlen metropolisznak. Éppen ezért jó alkalmat nyújt a nagyvároshoz szokott művészeknek, hogy egy pillanatra lelassítsanak, válaszokat keressenek és alternatívákat villantsanak fel a nagyvilág változásait illetően, hiszen a *változás* és a *fejlődés* fogalma az ideai tematikus koncepció hívószavai. Katarina Gregos hosszú kurátori bevezetőben tárgyalja, hogy mégis milyen értelemben van itt szó a *változásról*.³ Ha valami felróható a RIBOCÁ-nak, akkor talán az, hogy ebben a bevezetőben szisztematikusan és gyors egymásutánban kerülnek elő az elmúlt évek olyan művészetelméleti divatfogalmai, mint a *posztinternet*, az *antropocén*, vagy a *transzhumanizmus*. A szöveg alapvetően a herakleitoszi panta rhei-elméletből indul ki, miszerint minden mozgásban van, és csakis a változás állandó.

³ *Riga International Biennial of Contemporary Art. Handbook.* Riga 2018, 19-28.

Gregos ugyanolyan hangsúllyal beszél napjaink egzisztenciális bizonytalanságérzetéről, az emberség örökkévalóságába vetett hit megrendüléséről, mint a klimatikus viszonyok aggasztó változásáról, valamint a politikai rendszerek neokonzervatív tendenciáiról. Természetesen szóba kerül a régióban megkerülhetetlen téma, a Szovjetunió összeomlása is, de pont ugyanilyen kiemelést kapnak például a technika fejlődése okozta változások. A szöveg azzal a kissé közhelyes megállapítással zárul, miszerint a nagy korszakváltások időszakát éljük, amely a társadalom szempontjából egyszerre izgalmas, s ugyanakkor félelmetes is.

Ami miatt azonban ezt a hihetetlenül tömény és talán túlságosan is szerteágazó koncepciót könnyen meg tudjuk bocsátani, az a művek és a helyszínek kiválasztása. Hiszen pont a koncepció sokrétűsége biztosított elegendő teret arra, hogy szinte kizárólag jó művek és installációk valósuljanak meg és szerepeljenek a kiállításon, úgy, hogy közben mindegyik kapcsolatba hozható a kurátor felvetéseivel, a különleges helyszínek aurája pedig méginkább koherenssé teszi a bemutatott anyagot. A kiállítás összesen nyolc különböző típusú és méretű helyszínen valósult meg, amelyből hét Riga belterületén, egy pedig a mintegy félórás vonatóra, a tengerparti Jürmalában található. Az egyes helyszínek mind kisebb tematikus egységeket járnak körül, így egy tanulmánykötet fejezeteiként is tekinthetünk rájuk. A helyszínek bejárására ettől függetlenül van sorrendjavaslat, ugyanakkor az egyes szekciók önmagukban is megállják a helyüket, teljes értékű kiállításokként.

Mindenképpen kiemelendő a RIBOCA központi helyszíne, a Lett Egyetem egykori biológia tanszékének ma már használaton kívüli épülete. Az 1898-ban épült neoreneszánsz épület a belvároshoz egészen közel, egy gyönyörű



Erik Kessels
The Human Zoo, 2018 (részlet), helyspecifikus fotó-intervenció | Az első Riga Biennálé felkérésére. A művész jóvoltából.
© Fotó: Vladimír Svetlov

parkban, mesébe illő csatorna partján áll, teljesen elhagyatva és pusztulásnak indulva. A leírásokból sajnos nem derül ki, hogy az épület kihasználtságának mi az oka, belépve a terekbe pedig azzal a megdöbbentő tapasztalattal szembesülünk, hogy sok helyiségben és laboratóriumban az eredeti berendezések is megmaradtak. Mintha egyik napról a másikra kellett volna az oktatóknak és hallgatóknak elhagyni az épületet. A kurátorok és művészek szerencsére úgy döntöttek, hogy a terek kiürítése és neutrális white cube-bá formálása helyett, inkább felhasználják az eredeti funkcióra emlékeztető környezetet. Ezen a helyszínen valósult meg például MARK DION *Túra a sötét múzeumban* (2018) című helyspecifikus munkája, amely a helyszínen maradt zoológiai gyűjteményből kölcsönöz csontvázakat és preparátumokat. A három egymásba nyíló teremben teljes sötétség uralkodik, amelyet egy halvány piros fényvel világító elem lámpa segítségével deríthetünk fel, mígnem a teremsor végén megérkezünk egy fluoreszkáló csontváz-installációhoz. Már ha elég bátrak vagyunk a kissé háborzongató élményhez.

Szintén a zoológia gyűjtemény egyik megmaradt teremsorát használta fel ERIK KESSELS *Emberi Állatkert* (2018) című intervenciója. A kitömött állatok, lepkegyűjtemények és csontvázak közé Kessels talált és kisajátított családi fotókat illesztett be, amelyek zseniálisan, ugyanakkor humorosan

és elgondolkodtatóan lépnek párbeszédbe a ma már korszerűtlennek számító állattani gyűjteménnyel.

A hatalmas épület négy emelete és számos lépcsőháza között bolyongva betérhetünk a kutatólaboratóriumokba, az egykori könyvtárba, a raktárakba, valamint az előadó és szemináriumi termekbe is, úgy, hogy közben lépten-nyomon műtárgyakba és intervenciókba botlunk. Az eligazodásban a biennáléra megjelentetett kézikönyv segít, hiszen a falakon csak a művésznevek és a munkák címei szerepelnek, valamint egy szám, amely a katalógus oldalaira mutat. Ennek ellenére a – különben nagyon szép – kiadványt nem szükséges megvásárolni, mert minden helyszín bejáratánál kölcsönözhető, emellett a biennálé weboldalán mobiltelefonra optimalizálva is elérhetőek a rendkívül hasznos és jól megfogalmazott magyarázó szövegek.

A biennálé többi helyszíne sem kevésbé izgalmas, mint a központi. A pár perc sétára található második szekció például az egykor a rigai patrónus család tulajdonában álló, napjainkban már szintén használaton kívüli Morbergs-lakásban kapott helyet. A RIBOCA ezen fejezetének fókuszában a történelmi és politikai változások állnak, nem véletlenül, hiszen a lakás ablakaiból közvetlen kilátás nyílik Riga egyik legfontosabb monumentumára, a *Lett Szabadság emlékművére* (1935).⁴ A lakás őrzi a századfordulós hangulatot, eredeti a parketta, az ornamensek, valamint az ólomüveg ablakok, emellett Riga első csempézett zuhanyfülkéjét is lehetősége nyílik megtekinteni a látogatóknak. A karakteres enteriőrnek köszönhetően itt is számos kiállító reflektált új munkákkal a helyszín sajátosságaira. A SPUTNIK PHOTOS például részben tapéta alá rejtette fotóit, (*Lost Territories Archive*, 2018) a legfiatalabb generációhoz tartozó litván AUGUSTAS SERAPINAS *The Occupier* című 2018-as munkája pedig szoborként reprodukálta az egyik szoba kifordított verzióját. A RIBOCÁ-ról általánosságban elmondható, hogy a kortárs művészeti kiállításokon megszokottnál kevesebb videós munkát mutat be, ezek installálása viszont igen átgondolt és látogatóbarát. A Kristaps Morbergs-lakásban a kevés videómunka egyike a Helsinkiben alkotó MINNA RAINIO

⁴ <https://www.lnb.lv/en/latvian-national-symbol-freedom-monument-nll-digital-collection>; https://en.wikipedia.org/wiki/Freedom_Monument



Sissel Tolaa
beyond SE(A)nse, 2018 (részlet), Jurnalában (Lettország) gyűjtött tengerillat, gőzölőedények, vegyes technika, nanotechnológia, kémiai összetevők, adatok, változó méret | Az első Riga Biennálé felkérésére. A művész jóvoltából. Támogató: IFF (International Flavours and Fragrances Inc.) © Fotó: Andrejs Strokins

és MARK ROBERTS *They Came in Crowded Boats and Trains* filmje. A 2017-es videó a II. világháború finn menekültjeinek történetét dolgozza fel, úgy, hogy az eseményeket Finnországba vándorolt irakiak játsszák újra. 2015-ben 30000 iraki menekült lépte át a finn határt Svédország irányából, míg 1944-ben 56000 finn tette meg ugyanezt, csak éppen az ellenkező irányba. Az archív levelek, naplók és interjúk alapján megírt narráció párbeszédbe állítja a jelent és a múltat, megdöbbentő párhuzamokat vonva a két migrációs hullám között.

Hasonló kétirányú migrációs témával foglalkozik az észt KAREL KOPLIMETS *Cas No. II. TALSINKI* (2016/2018) című munkája. Koplímets a Tallin és Helsinki között közlekedő kompjárat mindennapjait mutatja be. Ez az a járat, amelyet több tízezer tallini használ arra, hogy hosszabb-rövidebb időre Finnországba utazzon, és idénymunkákat vállalva az észt fizetések többszörösét keresse meg. Ezzel párhuzamosan ugyanezt a kompvonalat használják évente mintegy 2,5 millió alkalommal a finnek, hogy olcsó

alkoholfélekkel felszerelve térjenek vissza Tallinból Helsinkibe. A kompjáraton így egyszerre találkozhatunk a fáradtságtól végletekig kimerült észtekkel, valamint a friss alkoholdóziától igencsak felfokozott hangulatú finnekkel, ami meglehetősen jól szimbolizálja a két szomszédos ország között még mindig fennálló gazdasági különbségeket. Karel Koplímets munkája már egy másik, a belvárostól kissé távolabb eső helyszínen, Andrejsalában található. A Daugava folyó mentén álló egykori ipari kikötő területét a várostervezők hamarosan kulturális és szabadidőközponttá alakítják, de ennek előjelei egyelőre még kevésbé tapasztalhatók. A RIBOCA egy régi hajót, valamint a kikötő mólóját vette használatba. Ez utóbbin áll a biennálé 10. köztéren megvalósult szobrának egyike, MAARTEN VANDEN EYNDE *Pinpointing Progress* (2018) című munkája. A szobor látványosságából adódóan a biennáléről szóló híradások kikerülhetetlen szimbólumává vált, hiszen a brémai muzikusok mintájára a híres lett találmányokat pakolta méret szerint egymásra az alkotó – kisbusztól a tranzistorig.

Ugyancsak posztindusztriális környezetben található a következő három helyszín is, bár ezek részben már megtalálták új funkciójukat. Az 1990-ben bezárt Bolshevichka Textil gyár egyes épületei biennálé-mentes időszakban például műteremként működnek, a másik két helyszínt pedig a lett kortárs művészeti intézményrendszer vette birtokába. Ezek közül a második legnagyobb fejezetnek a Sportaz téren található, *kim?*

⁵ <http://www.andrejsala.lv>



Sven Johne

Anomalies of the early 21st century / Some case studies, 2015 (részlet), 66 elbeszélés (közreműködő: Sebastian Orlac) és 90 internetes JPEG, archív pigment print, üveg, szitanyomás, 50 x 40 cm, keretezve | A művész és a berlini KLEMM'S jóvoltából. © VG-Bild Kunst, Bonn 2018 | Fotó: Vladimir Svetlov

kortárs művészeti központ⁶ ad otthont. Egy nagyobb és két kisebb, kívülről talán kissé lepukkantnak tűnő, belülről azonban professzionálisan felszerelt kiállítóterrel rendelkező raktárépületben kaptak helyet

6 <https://kim.lv/en/>

Maarten Vanden Eynde

Pinpointing Progress, 2018, installáció, vegyes technika, 740 x 240 x 930 cm | Az első Riga Biennálé felkérésére. A művész és a brüsszeli Meessen De Clercq Gallery jóvoltából. © Fotó: Andrejs Strokins



alternatívát villantva fel a történelmi traumakezelésre.

Az utolsó nagyobb volumenű helyszín a frissen felújított és magánkézben lévő Art centre Zuzeum,⁷ ami Riga óvárosától mintegy 20 perc sétára, szintén ipari környezetben található. Az emberi bizonytalanságérzettel és szorongással foglalkozó fejezet a témának megfelelően teljesen lesötétített kiállítóterben fedezhető fel. Talán ez a szekció tartalmazza a leginkább széttartó műtárgyegyüttest és a legnehezebben befogadható munkákat. Mindenképpen előnyére válik ugyanakkor a válogatásnak SVEN JOHNE 2015-ös, *Anomalies of the Early 21st Century / Some Case Studies* című munkája, ami hatvanhat fiktív és igaz történetet mutat be változatos háttérű emberekről, akik a kiegészítő elöl menekülve úgy határoztak, hogy kicsekkolnak a társadalomból és alternatív életformára váltanak. A teljes termet betöltő installáció szövegterjedelme többszáz oldal, így a végigolvasás szinte lehetetlen küldetés, de szerencsére az anyag elérhető könyv formában is, a Spector Books kiadásában.⁸ A 2018-as RIBOCA két további helyszínének megtekintése kevésbé tekinthető a biennálé szerves részének, valójában a városnézés és a kirándulás élményeit teszik teljesebbé. A Kanepes Kulturális Központ⁹ századfordulós épülete az utolsó rigai helyszín, ami korábban kollégiumként üzemelt, majd zeneiskola működött benne. Jelenleg alternatív kulturális funkciókat tölt be, nem utolsósorban pedig a város legszimpatikusabb bárja is itt működik. Ezen a helyszínen csupán egy munka, PETRA BAUER és REBECCA KATZ THOR feminista témájú tapéta-installációja látható a bár egyik sötét különtermében, ezáltal csekély mértékben élvezhető formában.¹⁰ Az utolsó helyszín a Rigához legközelebb eső tengerparti üdülőövezet, Jürmala egyik vasútállomása, az Art Station Dubulti.¹¹ Az 1977-ben IGOR JAWEIN által tervezett modernista épület a tenger hullámainak formáját idézi, és egyszerre működik kiállítóhelyként és vasútállomásként. Ez a helyszín nemcsak földrajzilag esik távolabb a kiállítás többi részétől, hanem koncepcióját tekintve is elkülönül. A fejezetet rendező kurátor, SOLVEJ HELWEG

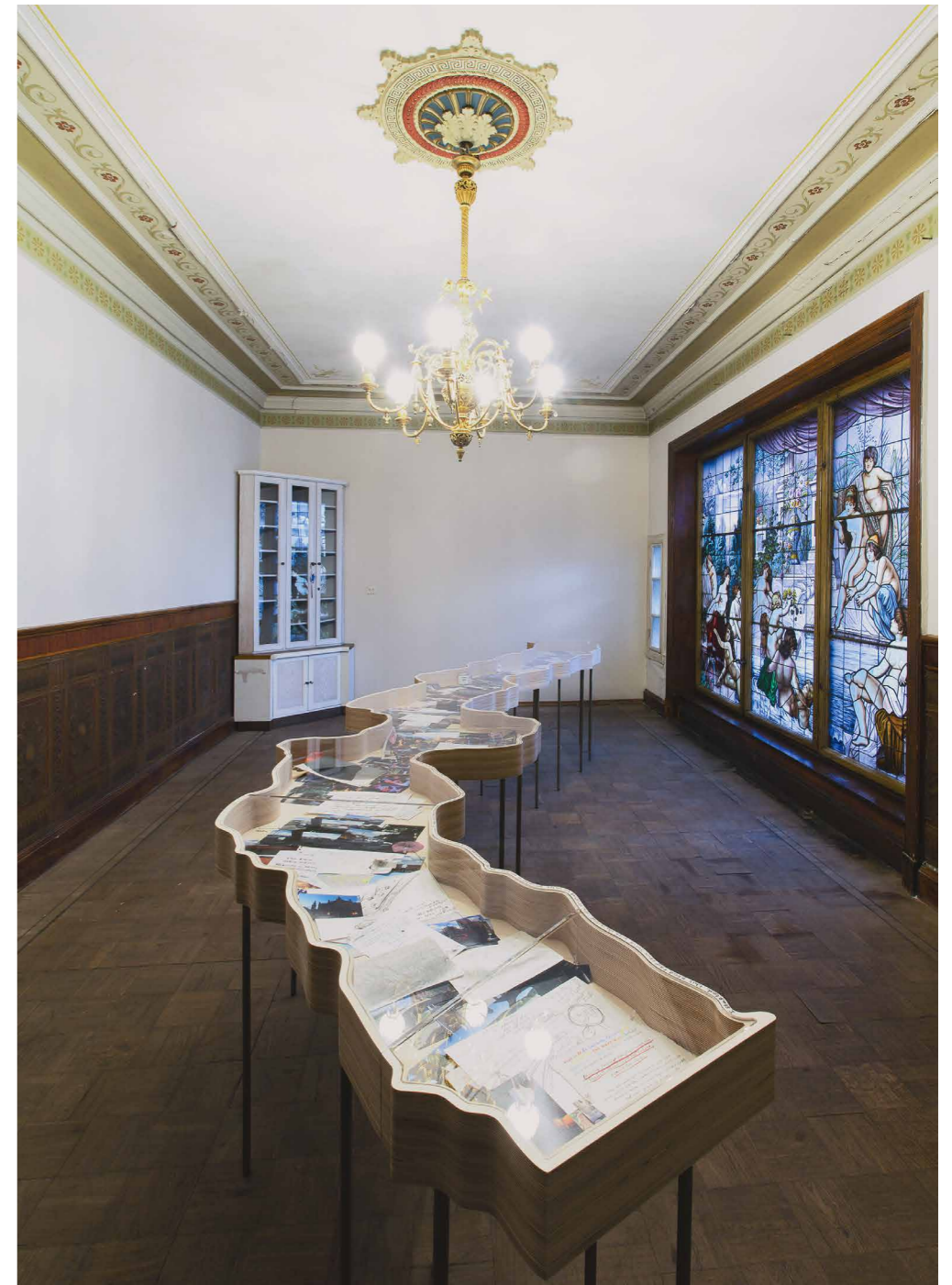
⁷ <https://www.zuzeum.com/>

⁸ Johne, Sven - Orlac, Sebastian: *Anomalies of the Early 21st Century / Some Case Studies*. Spector Books. Berlin / Leipzig, 2016.

⁹ <http://www.kanepes.lv/lv/>

¹⁰ Petra Bauer - Rebecca Katz Thor, *And All is Yet to be Done: The Grammar of Feminist Organising*, 2018

¹¹ <https://www.facebook.com/artstationdubulti/>



Nedko Solakov

Driving Through the Past, with the Present Ahead, and the Future Behind My Back, 2018 (részlet) © Fotó: Vladimir Svetlov

OVESEN *Sensorium* címmel összesen négy, a szaglás, ízlelés, tapintás és hallás tematikájával foglalkozó művészeti laboratóriumban mutatja be öt kiállító hét művet, amelyek különböző módokon teszik próbára érzékszerveinket. Igazán hálásak lehetünk a RIBOCA szervezőinek, hogy a biennálé keretei között „elutaztatnak” Jürmalába, hiszen a 20. század elején létrejött üdülőtelepülés végeláthatatlan homokos tengerparjával és art nouveau faházaival önmagában is megér egy félnapos kirándulást.

Az első *Rigai Kortárművészeti Biennálé* minden tekintetben kielégítő élményt nyújt, hiszen bemutatja Lettországot és a balti régió sajátosságait, lehetőséget biztosít Riga kevésbé ismert városrészeinek és épületeinek felfedezésére, és aktuális kortárs művészeti, antropológiai és társadalmi témákkal foglalkozó műveket vonultat fel. A nagy kérdés már csak az, hogy erről a pontról hogyan lehet úgy továbblépni 2020-ban, hogy ne vesszen bele a RIBOCA is a biennálék és triennálék végeláthatatlan özönébe, örökre a periférián rekedve.

GONDOLATFOLYAM- BESZÉLGETÉS SZEMZŐ TIBORRAL*

2018 - 6, 7

2. rész, 2018 nyara**

Lejegyezte: BALÁZS KATA

(A 180-as Csoport létrejötte előtti időszakról)

A 180-AS CSOPORT a hetvenes évek legvégén körvonalazódott, ennek megvolt a maga előzménye. A SZEMZŐ-KVARTETT¹ – ami eredetileg trióként indult – volt az egyik fontos előzmény, ugyanis a kvartett tagjai adottak voltak; ez lett a későbbi 180-as Csoport magja. Másrészről MELIS LÁSZLÓVAL² való megismerkedésem bizonyult meghatározónak ebben a folyamatban. Laci akkoriban – a hetvenes évek végén – Törökbálinton élt várandós feleségével, Ritával. Kijártam hozzájuk, Bach *Musikalisches Opfer* jének *Triószonátáját* gyakoroltuk lent a pincében, szinte taktusonként megállva és értelmezve azt. Akkoriban gyakorló hangszeresek voltunk, alkotói szárnypróbálgatásaink még csak épp, hogy elkezdődtek. Barátok lettünk, amiben nem kis része volt annak is, hogy ellentétes személyiségek lévén jól kiegészítettük egymást. Ez az egymásra találás meghatározó volt a 180-as Csoport létrejötte, illetve működése szempontjából is. Később ugyan számos motorja lett a csoportnak, ám amikor ez a barátság megborult, akkor felbomlott és megszűnt az együttes. Melisnek volt némi rock and roll, beat- vagy popzenei múltja is, amiben nyilvánvalóan fontos szerepe volt a korszaknak: ez egy generációs dolog volt. Jazz és improvizációs gyakorlata viszont Lacinak nemigen volt, jómagam rendelkeztem ilyen irányú tapasztalatokkal, a radikális fekete jazz bizonyos irányzatai viszonylag fiatal koromtól, lehet mondani, elementáris hatással voltak rám. És éppen ekkor, Melissel történt megismerkedésem idején jelentkezett egy másik meghatározó impulzus,

a minimál-zene. Ennek a kapcsolata a popzenével nyilvánvaló, de olyan zenekultúrákkal is, amelyek nem a harmónia alapján állnak, mint mondjuk az indiai klasszikus zene, vagy különféle etnikus zenék.

(A 180-as csoport történetéről szubjektíven)

A csoportnak kezdetben hagyományosabb estjei voltak, eleinte még nem is 180-as Csoport néven. Ha jól emlékszem, az egyik első koncertünk egy *Sztravinszkij-est* volt a Bercsényi Klubban,³ de a minimalizmus-sal való találkozás hamarosan más pályára állított bennünket. Akkor jött a név is – mármint a 180-as Csoport – a Postakürt nevű vendéglátóipari egységben, amikor néhányan, akik a próba után rendszeresen betértünk oda, mint kiderült, épp 180 centiméter magasak voltunk, úgyhogy a küszöbön álló koncertre ezt a nevet adtam le, amit a társaság egy része eleinte ellenérzéssel fogadott. A csoport viszonylag rövid idő alatt 10-12 tagúvá bővült, ami aztán működésünk 10 éve alatt nagyjából meg is maradt, minimális fluktuációval.⁴

- ³ *Sztravinszkij-est Lábás Zoltán és Erdély Dániel kiállításán*, Bercsényi Klub, Budapest, 1978. december 12.
- ⁴ 1979-ben alakult és 1989-ig aktív csoport, amely a kortárs repetitív zene terjesztésében és tolmácsolásában vállalt jelentős szerepet. Tagjai: Faragó Béla, Forgács Péter, Gőz László, Hortobágyi László, Kovács Ferenc, Kálnay János, Körmeny Ferenc, Mártha István, Melis László, Posvanecz Éva, Schnierer Klára, Simon Ferenc, Soós András, Székely Kinga, Szemző Tibor, Tihanyi Gellért, Tóth Tamás, Vörös D. László voltak.

Kezdetben nehéz volt olyan zenészeket találnunk, akik kellő felkészültséggel rendelkeztek, ugyanakkor eléggé nyitottak is voltak, így aztán műfajok és felkészültség tekintetében is meglehetősen heterogén személyi és szakmai összetételű társulat jött létre, aminek megvoltak a maga pozitív és negatív következményei egyaránt. Anélkül, hogy bárkit is megbántanék a csoportban, alighanem a tagság egy része nem volt teljesen tudatában annak, hogy miben is vesz részt. Ugyanakkor egy valódi közösség alakult ki, aminek nagyon jót tett, hogy különböző műfajokban járatos emberekből állt, akik végzettségüket, olykor érdeklődésüket tekintve is különböztek. Volt köztünk történelem-filozófia szakos bölcsész, vagy képzőművész, mint FORGÁCS PÉTER, aki csoport narrátora lett. Ennek következtében nem egy pusztán zenei orientációjú társaság állt össze, hanem egy baráti és szellemi közösség. Vegyések a tapasztalataim a „kiképzésen átment” zenészekkel kapcsolatban, és ezzel egyszermind a képzést is minősítem. A képzés kezdettől fogva mintha arra irányulna, hogy a személyiséget kikapcsolja, vagy lekapcsolja önmagáról a tanulási folyamat során. Inkább idomításnak nevezhetném – tisztelet a kivételnek –, s elsősorban a reprodukálásra fut ki a dolog. Ma már persze több a „könnyűzenész”, aki egészen máshogy nyúl a zenéhez, a hangszerhez, és sokadik generációja nőtt föl a jazz-zenészeknek is. Kétségtelen a változás, mégis, továbbra is érezhető a műfajok szegregáltsága, még ha vannak is kivételek, van is olykor átjárás a műfajok között. Magyarországra mindmáig jellemző, s ez bizonyos fokig Európára is áll, míg – s erről épp IFJ. KURTÁG GYÖRGGYEL beszélgettünk múltkoriban – Amerikában ez a szegregáltság mintha megszűnt volna a kilencvenes évek folyamán. A kortárs zene, a jazz, a komolyzene, a kortárs komolyzene és a rock-zene, vagy utóbb az elektronikus szórakoztató zene között határozott átjárás jött létre.

A 180-as Csoport új szintet hozott. Nemcsak külsőségeiben, nemcsak abban, hogy egyszer csak a komolyzenei közegben feltűntek ezek a torzonborz, korábban szalonképtelen egyedek, hanem abban is, hogy szinte azonnal, váratlanul létrejött a csoport pozitív nemzetközi recepciója. Ez egyébként szerintem nem annyira a minőség következménye volt, hanem inkább az elzártságunkból fakadó tényezőké: egzotikusnak tűntünk külföldről nézve, így csodálkoztak



Szemző Tibor, Frankfurt am Main, 1986 © Fotó: Gál György

rá nyugaton, hogy a vasfüggönyön túl is van élet. Élveztük az itthoni akolmeleg miliót, miközben kiváltságosok lettünk, és kötött keretek között ugyan, de utazhattunk nyugatra. 1981-ben a karlsruhei új zenei fesztivál, a *Wintermusik* és a *Párizsi Őszi Fesztivál* voltak az első lépések ezen az úton. Előfordult, hogy az itthoni koncertszervező hivatal egy külföldi meghívásra azt a visszajelzést küldte a meghívó félnek, hogy a 180-as Csoport épp nem ér rá, viszont helyette boldogan ajánlanának valaki mást, jöllehet nem volt más elfoglaltságunk. Több ilyen eset is lehetett, hiszen a meghívások olykor nem közvetlenül hozzánk, hanem az *Interkoncert* nevezetű intézményhez futottak be, amely a kiutazás feltételeit – itt az útlevelekre és a vízumokra gondolok – biztosította. Csak az ő közreműködésükkel lehetett ugyanis hivatalos ügyeket intézni, ők közvetítettek és ők adták az útlevelet is, ellenőrzött volt az egész, a pénzügyek is rajtuk keresztül bonyolódtak. Ugyanakkor nekünk viszonylag hamar lett menedzserünk vagy intendánsunk. KRAJCSOVICS JÁNOS régiségkereskedő nem volt zenész, viszont ügyesen tudott tárgyalni a hivatallal, tudott közvetíteni köztünk és a hivatal között. Aztán a nyolcvanas évek második felében már ki lehetett játszani a rendszert, voltak trükkök, amikkel be lehetett sűríteni az utazások számát, illetve megkerülhető volt a hivatalt. A külföldi kapcsolatfelvétel és a levelezés – internet nem volt még – személyes szálakon zajlott, magam is személyesen kerestem fel több szervezőt és olyan alkotókat, akikkel később együtt dolgoztunk. STEVE REICHER⁵ például Amerikában a nyolcvanas évek elején, vagy LOUIS ANDRIESSEN⁶ Hollandiában.

Mi a 180-as Csoporttal kezdetben teljesen elutasítottuk a könnyűzenét, az volt a véleményünk, hogy – Erdély Miklós szavaival élve – az a művészet, amelyik nem önmagáért, hanem a piac kívánalmai szerint jön létre – már pedig ilyennek tekintettük a pop-zenét is –, pornográf, ennél fogva értéktelen. És ebben nem differenciáltunk a radikális, marginális művészek és

⁵ Steve Reich (1936) korszakalkotó amerikai zeneszerző. A repetitív zenei munkássága a társ- művészetekre is nagy hatással volt. Ld. még: <https://www.steverreich.com/>

⁶ Louis Andriessen (1939) holland zeneszerző és zongoraművész, a hágai Királyi Konzervatórium tanára, a repetitív zene kiemelkedő alakja.

¹ A Szemző Kvartett (1974-1979), tagjai Szemző Tibor, Kálnai János, Körmeny Ferenc és Köllös Gábor, illetve később Tóth Tamás voltak. Koncerteket tartottak Magyarországon, Csehszlovákiában és Lengyelországban.

² Melis László (1953-2018) zenei tanulmányait a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola hegedűszakán végezte, alapító tagja volt a 180-as Csoportnak. Számos kamara- és szóló-darabot, valamint dalokat komponált, mintegy húsz játék- és kisjátékfilmhez írt kísérőzenét és több mint 200 színházi és rádiójáték-zenét hozott létre.

* Szemző Tibor (1955) Zeneszerző, médiaművész, előadó, <http://szemzo.org/hu/>

** Gondolatfolyam-beszélgetés Szemző Tiborral. 1. rész, 2015 tavasza. Lejegyezte: Balázs Kata, *Balkon* 2016/11-12., 4-12.; ld. <https://issuu.com/elntfree/docs/balkon-2016-11-12> (Utolsó letöltés: 2018. augusztus 19.)



Melis László és Szemző Tibor, 1980 k.

Szemző Tibor és Steve Reich, 1985, SOTE, Budapest



a mainstream között. Korábban, a Szemző Kvartett idején kapcsolatban álltunk, illetve együttműködtünk FELUGOSSYVAL és EFZÁMBÓVAL a szentendrei VAJDA LAJOS STÚDIÓVAL még a Bizottság előtti időkből, de a komolyzene szék pökhendiségével, és a korai sikertől megittasulva ekkor nem tartottuk kellően fajsúlyosnak ezeket a dolgokat, zenének meg végképp nem. A nyolcvanas évek közepén ez lassan megfordult, bennem személy szerint legalábbis, és akkor elkezdődött egyfajta együttműködés. Beszűremlettek például olyan zenei eszközök is, mint mondjuk a dob, amit a csoportban a kollégák eleinte komoly fenntartással fogadtak. 1986-os amerikai utam során találkoztam például a rap műfajával, a GRANDMASTER FLASH AND THE FURIOUS FIVE hip-hop-bandával – a lemezük máig megvan. Az A-oldalon raphoz, a B-oldalon pedig a zenekíséret szól meg szöveg nélkül.

A zenekíséretet nagyon érdekesnek találtam, korszerű elektronikus hangzású anyag volt. De inspiráló volt BRIAN ENO és DAVID BYRNE közös lemeze is, vagy JON HASSEL zenéi és más korabeli dolgok. Emellett New Yorkban és másutt is felkerestem olyan zenészeket, akik akkor már régóta számítógéppel, illetve elektronikus eszközökkel dolgoztak. Nagy áttörés volt, hogy a nyolcvanas évek második felében elkezdtem számítógéppel írni zenét, emellett meghatározóak voltak azok a tapasztalatok is, amelyeket a 180-as Csoport stúdiómunkái révén szereztem, a hangstúdió kompozíciós eszközként történő használata tekintetében. Ez lehetővé tette, különböző magatartás- és viselkedésformák rögzítését és egyidejű megjelenítését.

(A filmekről és filmzenékről)

Korábban beszéltünk már 180-as Csoportnak a társművészetekkel való folyamatos együttműködéséről. A performance-ok mellett a film és az irodalom bizonyult meghatározónak, de ez már inkább egyéni alkotásokban nyilvánult meg. Nemcsak az én Erdély Miklós-filmem, a *Vonatút* zenéje készült el akkoriban (ennek a datálása rendszeresen tévesen bukkan fel, mert a forgatás ugyan 1981-ben volt, de 1983-ban írtam a zenét), illetve Melis a később elkészülő Hajnóczy-filmhez⁹ komponált, koncertdarabként is működő zenéje (*Szoba*, 1982), de a játékfilmmel is kapcsolatba kerültünk a nyolcvanas évek végén. Az *én huszadik századomban* (1988, r.: Enyedi Ildikó) zeneszerzőként dolgoztam kezdetben, amelyből azután kiléptem, később Másik Jánossal együtt készítettük el a *Meteo* című film (1990, r.: Monory Mész András) zenéjét. Az utóbbi azért is érdekes, mert a korszak műfajokra való nyitottsága jegyében megjelentek benne LOIS VIKTOR gép-hangszerei is, és szerepet kapott benne a multikulturalitás is.

A nyolcvanas évekre esett JELES ANDRÁSSAL való találkozásunk, akivel aztán Melis évtizedeken át dolgozott. Erre az időre irodalmi indíttatású munkák is tehetőek, Melis HAJNÓCZY PÉTER, PETRI GYÖRGY szövegeit vette alapul, később LAUTRÉAMONT-ból meg BAUDELAIRE-ből dolgozott, jómagam kerültem az irodalmi szövegeket, HAJAS TIBOR, halálkultusszal kapcsolatos Ganz

⁷ *My Life in the Bush of Ghosts*, 1981.

⁸ *In memoriam H.P.*, (15', 16mm, fekete-fehér), BBS, 1985, rendezte: Mátyás Lilla. Melis játszotta egyébként később Hajnóczyt Dr. Horváth Putyi A halál kilovagolt Perzsiából című filmjében (2006).

Márvag-beli előadásának szövege (*A halál szexepilje*), de a *Koponyaalapi törés* PAVEL HAVLIČEK által jegyzett szövege, vagy ERDÉLY MIKLÓS *Optimista előadása* sem költői szövegek. Ekkoriban történt, hogy ANGELUS IVÁN⁹ megkeresett hármunkat, Melist, Soós ANDRÁST¹⁰ és engem, hogy írjunk egy-egy művet, ami a tükröződéssel kapcsolatos. Erre a felkérésre készült *Vízi-csoda* című darabom (1982) első változata, amit a térbeli tükröződés lehetőségei határoztak meg, és Melis illetve Soós is fontos dolgozatokat készítettek. Az Angelus által rendezett előadás a *Tükrök* címet viselte, amelyben a tükrök beállítása révén egy repülő ember is látható volt. 1981-ben, a Szolidaritás idején, a műfajok átjárhatóságának jegyében Angelus Iván és Forgács Péter elkísértek a leírhatatlan és gyönyörűségeket élő Lengyelországba, a *Varsói Ősz* nevű fesztiválra, amely a kortárs zene legjelentősebb kelet-európai fóruma volt. MÁRTA ISTVÁN írt szellemes riportot a 1981-es Fesztiválról a *Mozgó Világban*.¹¹ Ebben az időszakban kerültek a látóterembe a privát filmek is, Forgács Péter vizsgálódásai nyomán, az ő korai dolgai – és ennek előfutáraként a KARDOS SÁNDOR által gyűjtött, privát fotókból álló *Hórusz Archivum* – hozzájárultak ahhoz, hogy a mozgóképi irányába kezdtek tágitani az alkotói mozgásteret. A privát film kifogyhatatlan forrást jelentett számunkra, ennek hatására vettem az első szovjet kamerát 1985-ben és kezdtem magam is filmezni. A Veronika étteremben felvett első filmem, a *Koponyaalapi törés* (1985)¹² viszont nem 8 mm-es technikával készült, és lényegében videó-antiklip. A forgatáson kvázi-asszisztensünk Forgács Péter volt, MONORY MÉSZ ANDRÁS és KLÖPFER TIBOR álltak a kamera mögött, SÁNDOR JÁNOS NÉPI EGYÜTTESE muzsikált és HONT PÁL, a Rózsavölgyi zene-műbolt tévedhetetlen emlékezetű eladója volt az antiklip főszereplője.

⁹ Angelus Iván (1953) táncos, színész, koreográfus, rendező, művészpédagógus. 1971 és 1979 között az Orfeo Együttes, majd a Stúdió K színház tagja; az új Táncklub (1979), majd (Kálmán Ferencsel) a Kreatív Mozgás Stúdió (1983) megalakítója. Alapítója, és irányítója az 1991-ben induló Budapest Tánciskolának.

¹⁰ Soós András (1954) magyar zeneszerző és karmester, a Schola Hungarica tagja, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem oktatója. Ld. még: <https://info.bmc.hu/index.php?node=artists&table=ZENESZ&id=680> (Utolsó letöltés: 2018. augusztus 19.)

¹¹ Mártha István: Szomorú zenészek - 1981. szeptember 25., *Mozgó Világ*, 1982. január, 44-49.

¹² *Koponyaalapi törés* (20', videó), Balázs Béla Stúdió 1985



VAGY-VAGY (Privát Magyarország 3.) magyar dokumentumfilm, 1989, 43 perc rendezte: Forgács Péter zene: Szemző Tibor

(A 180-as csoport felbomlásáról)

A rendszerváltás környékén a 180-as csoport emberi-baráti viszonyai a változásokkal szinkronban bomlottak fel. Tíz évig működött a csoport és a bomlás nagyon kellemetlen szájjal járt. Életre szóló barátságok bomlottak föl, csúnya dolgok is történtek, de azt hiszem, visszatekintve természetes és normális, hogy egy ilyen zárt közösség felfalja önmagát. A 180-as Csoport felbomlásával a közösségi létezés lezárult. Ez a fajta működés, a folyamatos próbákkal, az együtt töltött idővel, a közös gondolkozással, azóta is hiányzik. Több csoporttal is dolgoztam azóta, és, noha ott is kialakultak mély barátságok, ezek lényegében produkciós jelleggel működnek, és többnyire az én dolgaim előadásai kapcsán jöttek, illetve jönnek létre, hogy úgy mondjam célirányosan, míg a 180-as Csoport baráti társaság volt, rendszeres próbarenddel, függetlenül attól, hogy volt-e épp fellépés, vagy sem. Folytonosságban működött és szoros baráti kapcsolatok alakították.

Szólokonzertjeimre 1983-tól Európában olyan setuppal utaztam – többnyire Zsigulin -, amelyben a modern eszközök mellett, a hanginstalláció része volt egy régi, csúcsmínőségű csöves magnetofon és néhány, ugyancsak

elektroncsöves Pacsirta rádió. (Utóbbi a hatvanas-hetvenes évek emblemikus eszköze volt, különleges, ivelt design, középen villogó zöld macskaszemmel; ezt használták a fiatalok gitár-erősítőként, és ezen hallgatták a Szabad Európa rádiót, meg az Amerika Hangját.) Amikor kulminált a káosz és az erjedés a 180-as Csoport körül, volt egy ezzel összefüggő vízióm: a színpadon fölgördül a függöny, ám a félkörben elhelyezett székeken nem emberek ülnek, hanem tizenkét Pacsirta rádió foglal helyet, amelyek úgy zenélnék egymással, mintha élőlények lennének. Ekkor jött HEGYI LÓRÁND felkérése – amit közvetlenül megelőzött egy workshop a grazi nyári akadémián –, hogy a bécsi múzeum számára fejezzem be azt a már csírájában létező *Kettősversenyt*, amely Pacsirta rádiókra, és két hangszeres szólótára íródott. Ez a cezúra tehát a nyolcvanas és a kilencvenes évek között, amikor a 180-as Csoport tizenkét tagja helyett tizenkét Pacsirta rádió zenél a bécsi Lichtenstein-palotában...¹³ A darabnak több előadása is volt, az egyik a Lipótmezőn,¹⁴ az ápolitak számára, ami egy számomra nagyon kedves változat – lényegében az egyik első közelítés – volt. Később bemutattuk MÉSZÖLY SUZY felkérésére a Múcsarnokban is.¹⁵ Párizsban is előadtuk 1991-ben,¹⁶ ahol POSVANEZC ÉVA és GŐZ LÁSZLÓ voltak a *Kettősverseny* szólistái és játszottuk Antwerpenben később ROSKÓ GÁBORRAL, ahol SZIRTES JÁNOS saját magával sakkozott.¹⁷ Talán Roskó kiállításán szólalt meg először a Zichy-kastélyban még 1990-ben embrionális állapotban,¹⁸ a legemlékezetesebb viszont kétségkívül az eredeti elképzeléseknek megfelelő színpadi előadás volt Bauhaus Dessauban, 1997-ben.¹⁹ Itt kis híján lincshangulat alakult ki, az emúgy is lefáradt közönséget szinte sokkolta az időben elnyújtott konstans, jóformán eseménytelen, illetve töretlen figyelmet igénylő

13 Museum Moderner Kunst/ Palais Lichtenstein, Bécs, 1991. január 26.
 14 1868-ban épült Magyar Királyi Országos Tébolyda, melynek nevét 1898-ban Országos Elme- és Ideggyógyintézetre változtatták. Végül Országos Pszichiátriai és Neurológiai Intézet (OPNI) néven működött egészen a 2007-es bezárásáig.
 15 Múcsarnok, Budapest, 1991. május 18.
 16 Musée National des Monuments Français, Párizs, 1991. április 25.
 17 *Cultural Capital of Europe*, Antwerpen, 1993 nyara.
 18 ...és a hosszú oldalra húzta, Roskó Gábor kiállításának megnyitójá, Zichy-kastély, Budapest, 1990. április 23.
 19 *Az Ostranenie 97 Festival* keretében, Dessau, 1997. november 5., előadók: Roskó Gábor, Szemző Tibor, Skylark Radio Ensemble. ld. <https://www.youtube.com/watch?v=TMGrSL7rWUo> (Utolsó letöltés: 2018. augusztus 19.)

mikro-történekből összeálló hangzó felület élménye. Itt valóban székeken „ültek” a rádiók, és kísérték a két zenészt, azaz engem és Roskót, akik bariton szaxofonon és fuvolán adtuk elő a darab élő szólamait. A világos bábokat megszemélyesítő zenész világos öltönyt viselt, míg a másik sötét színűt. A korábbi változatok nagyrészt múzeumi környezetben valósultak meg, a rádiók posztamenseken álltak és címeket adtam nekik, mintha önálló műtárgyak lettek volna. A műben lényegében sakkjátszmákat feleltettem meg zenei hangoknak, míg a 6-6 idiofon szólamból építkező kíséret, számítógép vezérelte hangmodulok segítségével a Pacsirta rádiókon kelt életre. Mind a négy tétel egy-egy sakkjátzsma alapján készült: híres, vagy elhíresült játszmák nyomán. A sakkhoz akkoriban volt némi kötődés; van személyes szál is a témához, apám ugyanis többször mesélt róla, hogyan játszott egyszer CAPABLANCÁVAL,²⁰ a kor híres sakkozójával egy vakszimultánban, ahol apám győzött, vagy legalább is döntetlent ért el. Az egyik feldolgozott játszma Capablancáé, emellett nagyon szellemesnek találtam a sakkban használatos rosálás szóval és Roskó nevével való játékot, illetve a zeneszerző ERKEL FERENC²¹ egy játszmáját is „megzenésítettem”.

(Az önálló koncertezés kezdeteiről)

1982 táján kezdtem önállóan koncertezni, főként külföldön, Bécsben, Berlinben és másutt. BOTÁR OLIVÉR²² kanadai művészettörténéssel akkoriban ismerkedtünk meg, az ő javaslatára hívtak meg a Music Galleryba, ami egy patinás torontói hely volt.²³ Évekkel később egy kiadványt²⁴ is megjelentettek, néhány munkámat tartalmazó CD melléklettel, PETR DORUŽKA csehszlovák zeneesztéta írt hozzá kísérőszöveget, aki Prágából, a hetvenes évektől, a Szemző Kvartett ideje óta követte a működésünket. 1983-ban jártam először az USA-ban és Kanadában, és – útban Torontóba – Steve Reichet is felkerestem Vermontban. A kihívás ezeken a korai szólókoncerteken az volt, hogy miként jelenítem meg azt a világot és szellemiséget, amelyet a 180-as Csoportban hangszeresek segítségével lehetett megvalósítani. Élő elektronikát, magnetofonokat, tape-delay-t használtam és walkmanről, illetve walkmanekről játszottam be különféle hangzó anyagokat, négy különböző fuvolát váltottam és kezdetben zongoráztam is. Beszédhangot is alkalmaztam, narratív darabjaimban mindig az adott ország nyelvén hangzottak el a szövegek. A *Sex Appeal of Death (A Halál Szekszepilje)* szóló-változatában Hajas Tibor szövege is, már az első torontói koncerten, és később is mindig.

1985 táján – a *Snapshot from the Island* megszületésével komplexebb, gazdag és izgalmas, mondhatni eredeti hangzások jöttek létre, amelyekben fontos szerepet játszott a korabeli analóg elektronika is. Ráadásul idővel a setup egy szovjet kamerából konstruált hangszerrel, az 8mm-fónnal is bővült, és olykor már vetítettem is. A repertoár folyamatosan szélesedett, saját dolgaim mellett néha más szerzők művei is műsorra kerültek, mint például Soós András *Allelujája* (1983), vagy Reich *Vermont Counterpointja* (1982). A beszélgetésünk első részében említett Breitenbrunnban rendezett esemény²⁵ kapcsán hívtott meg MANFRED WINTER szervező Bécsbe koncertezni 1984-ben. Ezután Berlinből, majd több német városból, és Ausztriából, Hollandiából, Olaszországból is érkeztek meghívások, így váltak lassan rendszeressé ezek a fellépések. Fontos állomás volt az 1986-os houstoni

20 José Raúl Capablanca (1888-1942) kubai sakkozó, egy időben Kuba párizsi nagykövete.
 21 Erkel Ferenc (1810-1893) zeneszerző, karmester, zongoraművész és sakkmeister.
 22 Botár Olivér kanadai, magyar származású művészettörténész. Ld. még: <http://umanitoba.academia.edu/OBotar/CurriculumVitae> (Utolsó letöltés: 2018. augusztus 19.)
 23 Toronto's Centre for Creative Music, 1976. Ld. még: <https://musicgallery.org/> (Utolsó letöltés: 2018. augusztus 19.)
 24 *Musicworks 60: Plunderphonia & Vox*, 1994
 25 Ld. Gondolatfolyam-beszélgetés Szemző Tiborral. 1. rész, 2015 tavasza. *Balkon* 2016/11-12., 9.



Szemző Tibor, Hortobágyi László és Mész András, 1989
 Ars Electronica, Koponyaalapi törés

New Music America,²⁶ ami Amerikában is egyedülálló, ténylegesen nagyszabású esemény volt és ahol rendszerint amerikai alkotók szerepeltek, európaiak csak elvétve. Útban Texasba, Londonban ismerkedtem meg későbbi angol kiadómmal, LEO FEIGNNEL, aki 1987-től a kiadványaimat gondozta, amelyek közül néhány a BAHIA MUSIC-kal²⁷ kooperációban jelent meg. A LEO RECORDS-szal²⁸ való együttműködés gyümölcsözőnek bizonyult, amíg aztán 2003-ban úgy nem döntöttem, hogy nem adok ki több CD-t, mivel akkor már hosszú évek óta kinematografikus dolgokat csináltam, és úgy éreztem, hogy a hanganyag önmagában nem hordozza a művek lényegét.

Koncertútjaimon – a nyolcvanas évek közepétől – személyes ismeretségek is kialakultak, ezek a 180-as Csoport működésében is szerepet játszottak. Ilyen volt PHILL NIBLOCKkal, PETR KOTIKKAL, ALVIN CURRANNA, vagy ARNOLD DREYBLATTAL való megismerkedésem is, akiket meghívtunk Magyarországra. FREDERIC RZEWSKI, a többször említett Steve Reich és Louis Andriessen kiemelten fontos alkotók voltak számunkra, rendszeresen együttműködtünk velük, volt, aki művet is írt számunkra. A *PLÁNUM '84* egyhetes, összművészeti fesztivál²⁹ során komoly, radikális, műfajok között álló szerzők is megjelentek, a holland PAUL PANHUYSEN például, de számos más fellépő Európából és Amerikából, hisz Rzewski is fellépett, aki akkor Amerikában tanított. Hozzá kell tennem, hogy ezek az események jóformán támogatás nélkül zajlottak, a nyugat-európai művészek utazásához és fellépéseikhez a saját országukból akkoriban szinte alanyi jogon járt támogatás. Az akkor radikálisnak számító amerikai művészek: Niblock, Dreyblatt, vagy PETER GARLAND és mások is, mint a brit CHRIS NEWMAN & JANET SMITH eljöttek a Szkénebe, ahol a *Plánium-koncerteket* szerveztem 1982-től, mondhatni no-budget eseményeket, zsúfolásig telt házakkal.

26 1979 és 1990 között változó helyszínnel működő nagyszabású amerikai zenei rendezvény.
 27 Nem kommersz, elsősorban könnyűzenei és világzenei teljesítmények bemutatásával foglalkozó, az 1980-as évek végén alakult magyar zenei kiadó.
 28 Leo Feign által 1979-ben Londonban alapított független zenei kiadó. Ld. <http://www.leorecords.com/> (Utolsó letöltés: 2018. augusztus 19.)
 29 *PLÁNUM '84. MŰVÉSZETI FESZTIVÁL*. Almássy téri Szabadidőközpont, Budapest, 1984. november 9-14.

így kerestem pénzt, legutóbb a Kafka projektet³⁰ amerikai epizódjait is így finanszíroztam 2010-ben. Ez talán ijesztően hangzik, pedig nem volt az; kalandnak fogtam fel, amikor alkalmanként néhány hétre le tudtam tenni a saját életemet. Ezt sokkal önazonosabbnak érzem, mintha a politika oldalvizein lavíroztam volna az anyagi boldogulás reményében.

A nyolcvanas évek végén összeomlott a lemezpiac, nem lehetett többé LP-eket eladni, bebukott az angol kiadóm is, aztán a kilencvenes évek elején beindult a CD, a kiadóm lassan talpraállt, ekkor jelent meg az a két lemezkiadvány, amelyekben a nyolcvanas évek tapasztalatait az elmélyült csöndből visszatekintve összegezni tudtam. Az első, a *The Conscience – Narrative Chamber Pieces (Lelkiismeret – Narratív kamaradarabok)* címet viseli (Leo Records, 1993) és a 180-as Csoport számára 1981 és 1988 között írott műveimet tartalmazta: a *Koponyaalapi törés*, *A halál szexepilje* és az *Optimista előadás* című alkotásokat. Ez volt az első CD-m, amit a nyolcvanas évek letisztításául, lezárásnak szántam. Ezzel párhuzamosan jelent meg az *Ain't Nothing But a Little Bit of Music For Moving Pictures (Úgyszólván semmi, csak egy kis zene mozgó képekhez)* címet viselő, akkor már egy évtizedes filmzenei munkáimból készült válogatás. Csehszlovákiában, egy kis prágai kiadó gondozásában (TomK Records, 1992). Felmenőim arról a területről származnak, így fontos volt számomra, hogy legyen egy „csehszlovák” lemezem is, már csak azért is, mivel tudni lehetett, hogy az ország 1993 január elsején megszűnik. Visszatekintve, ez a kétféle anyag épp a különbözősége miatt izgalmas. Mindkettő összegzés volt, az egyik zeneileg kevésbé strukturált felületeké, a másik a formailag kötött, zárt kompozícióké. A kilencvenes évek mindemellett mégis eseménydús volt miközben itthon meglehetősen elszigetelten éltünk. 1991-1992-ben WALICZKY TAMÁSSAL dolgoztunk Franciaországban és Budapesten is,³¹ és a világban is többé-kevésbé folyamatos maradt a jelenlét. Angliában volt a kiadóm, nagyjából évente jelentek meg lemezeim, emellett voltak koncertek, utazások is. Eleinte többnyire magamban, főként a *Trádatusszal*, de különböző együttesek, fesztiválok műsorra tűzték

³⁰ „K” metszetek, 2008-2018

³¹ CONVERSATIONS, intermédia performansz Waliczky Tamással, Etampes, 1991; Szkéné Színház, Budapest, 1992; Ld. még: <https://vimeo.com/185125485>

a *Koponyaalapi törés*³² is, amit az adott ország nyelvén ottani előadókkal és Oláh Jenő Népipzenekarával adtunk elő, ezeket jómagam vezényeltem. Aztán az évtized közepétől a Gordiusi Čomóval egyre inkább besűrűsödtek az események és utóbb más együttesekkel való együttműködésben teljeseztek ki. A prágai AGON ORCHESTRÁVAL³³ például többé-kevésbé folyamatosan dolgoztunk Csehországban és Európa nyugati felén, emellett a pozsonyi MOYZES QUARTETTEL³⁴ is azokban a műveimben, amelyekben vonósnyegyes szerepelt. A Gordiusi Čomó különböző projektjeivel megjelentünk Moszkvától Londonon át Észak-Amerikában vagy épp Stockholmban, jelen voltunk a nemzetközi networkben egészen a következő évezred elejéig. Ebben az időszakban, a kilencvenes években jött létre a már említett *Doppelkonzert*, illetve egy-két fontos, kisebb-nagyobb installáció is, mint például a sankt pölteni Klangturmra készített *LOOP* (1998) amelyhez a kiváló filmes mérnök és konstruktor Szabó Anti bácsi készítette a „filmhárfaakat”, vagy az *Another Shore – Angelchoir*³⁵ a bécsi peštis-toronynál a Grabenenen.

(A Takarmánybázisról és a Forgács Péterrel való munka alapelveiről)

Viszonylag későn, 1987-ben Grazban vettem az első számítógépemet HORTOBÁGYI LÁSZLÓVAL³⁶ együtt. Ez nagyjából egybeesett a *Takarmánybázis* indulásával, ami eredetileg az Iregszemcsei Takarmánytermesztési Kutató Intézet mezőgazdasági szakfolyóirata volt. Édesapám, az intézet munkatársa hozta létre és szerkesztette a hatvanas évektől, és az volt a célom, hogy az ő halála után ezt a tevékenységet a szellemi takarmányozás területén folytassam. A TAKARMÁNYBÁZIS,³⁷ amit nem tekintetem egy zárt zenei formációnak, sőt, mégcsak zenei formációnak sem, 1986–1987 körül jött létre. Kiszámú projektjei részben multimédia események voltak, és néhány kiadványt jegyzett, összefüggésben olyan Forgács-filmekkel, mint a *Private Exits* (LP, 1988), vagy az *Örvény Oratórium* (CD, 1996). Az ekkor született kompozíciók a privátfilmek révén feltárt személyes sorsok által inspiráltak, s a hangstúdiót mint kompozíciós eszközt használó hangzófelületek voltak, és ebben Hortobágyi Lászlónak is komoly szerepe volt. Az ő nagy szabadságot biztosító Mirage nevű stúdiójában készültek a felvételek. Különböző műfajokban tevékenykedő zenészekkel dolgozhattunk, a kísérletezés és tanulás időszaka volt ez egyben, ahol a létrehozott idő-sűrítmények nagyon különböző zenei és emberi magatartásformákat jeleníthettek meg. A dolgoknak volt egy nagyfokú spontaneitása, mégis egységben jelentek meg bennük a nagyon különböző időben is rétegzett zenei és nem-zenei hatások. Ezekben a munkákban már sokszor felbukkantak verbális elemek, amelyeket aztán esetenként filmekhez rendeltünk, vagy fordítva, filmeket rendeltünk melléjük.

Forgácssal sokat koncerteztünk korábban is. Az 1985-ös COMECON-turné intenzív, szinte botránykeltő neoavangárd performance-airól volt szó az első beszélgetésben.³⁸ A Comecon-szigetek elnevezés Petri György

³² *Ars Electronica*, Linz 1989; *Urban Aboriginal Festival*, Hebbel Theater, Berlin, 1991; *Szkéné Színház*, Budapest, 1992; *Old Town Hall*, Prága, 1994; *Transart Communication*, Nové Zámky 1993; *Warsaw Autumn Internationa Festival of Contemporary Music*, Varsó, 1995; *Music now from Hungary*, Kanagawa Prefectural Cultural Hall, Yokohama 1994; *Gipsy Drom Festival at DOM*, Moszkva, 2002

³³ Prágai központú, 1983 óta létező kortárs zenei csoport.

³⁴ 1975-ben Szlovákiában alakult kvartett. Ld. még: <http://www.moyzesquartet.sk/en/index.html> (Utolsó letöltés: 2018. augusztus 19.)

³⁵ *Another Shore – Engelspfad*, 1998. Sound installation for the Graben Plague Tower, Vienna, for the request of CBB / *Easterfest*, Vienna

³⁶ Hortobágyi László (1950) magyar zeneszerző és indológus. Ld. még: <https://info.bmc.hu/index.php?node=artists&table=SZERZO&id=86> (Utolsó letöltés: 2018. augusztus 19.)

³⁷ Néhány koncert és lemezfelvétel, Szemző Tibor, Forgács Péter, Gőz László, Székely Kinga, Tihanyi Gellért, Tóth Tamás közreműködésével.

³⁸ Ld. Gondolatfolyam-beszélgetés Szemző Tiborral. 1. rész, 2015 tavasza. *Balkon* 2016/11-12., 11.

Song című verséből származik,³⁹ és az 1986-os darabom, a *Snapshot from the Island (Pillanatkép a Szigetről)* címe is erre utal. A Takarmánybázisnak voltak nagyobb szabású projektjei is: az *Ars Electronica*n 1988-ban és 1989-ben, és a Wiener Sezessionban is tartottunk egy emlékezetes estét.⁴⁰ Jellemzően külföldi felkérések voltak ezek, amelyekben Gőz László harsonákon, TIHANYI GELLÉRT basszusklarinéon, SZÉKELY KINGA zongorán, TÓTH TAMÁS basszusgitáron játszott. Magam is zenéltem, Forgács Péter pedig narratorként szerepelt. A vele való filmes munkafolyamat során – erről talán volt már szó – azt a metódust követtem, hogy a komponálás során már elszakadtam a filmtől, más fogódzókat kerestem, egy-egy megjelenített sors egy-egy elemét, olyasmit, ami megérintett. Ez az a szubjektív hang, amit ezekben a filmekben a zene képvisel. A Forgács-filmekben, és később a saját filmjeim többségénél is a zene belülről szólal meg; nem kíván illusztrálni. Rendszerint a filmanyag inspirációi alapján létrehozott zene készült el először, legalábbis annak egy változata már készen volt a vágás kezdetekor. Ezt a metódust követtem, követtük később is, legutóbb is 2016-ban, amikor TÖRÖK FERENCCEL, az *1945* című film rendezőjével dolgoztunk. Összességében csodálatos lehetőség volt, hogy a Forgács-filmek révén különféle zenei ötleteket tudtam kipróbálni és megvalósítani. A beszélt szöveg, mint zenei szólam révén egy hasonlíthatatlan személyesség is jelen van ezekben a hangzó felületekben, ahogy a véletlen és a hiba is alapvető alkotó elemek. Egészen a kilencvenes évek végéig, a kétezres évek elejéig így haladt előre a dolog, és abban állt a szépsége, és egyben a nehézsége is, hogy minden egyes alkotófolyamatban valami újat kellett feltalálni.

Kiemelkedő állomás volt az *Örvény* (1996) című film, illetve később az *Örvény Oratórium* (1999), amelyben a korszak nyomdafestéket sem tűrő diszkriminatív zsidótörténezeit zenésítettem meg. Az énekszólam konzonanciája és a történet borzalma korrelál egymással. Korábbi, a gregorián énekkel kapcsolatos tapasztalataim játszottak ebben főszerepet és azok a zenészkollégák, akikkel ezt a munka megvalósult. Elsősorban Soós

³⁹ „Varázsos Vadkelet, / megszokni nem lehet, / titeket, / csillagfényes / Comecon-szigetek!”, ld. <http://www.dia.pool.pim.hu/html/muvek/PETRI/petri0000ta/petri00149/petri00149.html> (Utolsó letöltés: 2018. augusztus 19.)

⁴⁰ *Wiener Festwochen, Töne und Gegentöne Festival*, Bécs, 1998



A Gordiusi Čomó triója: Magyar Péter, Szemző Tibor és Tóth Tamás, 1997 k.

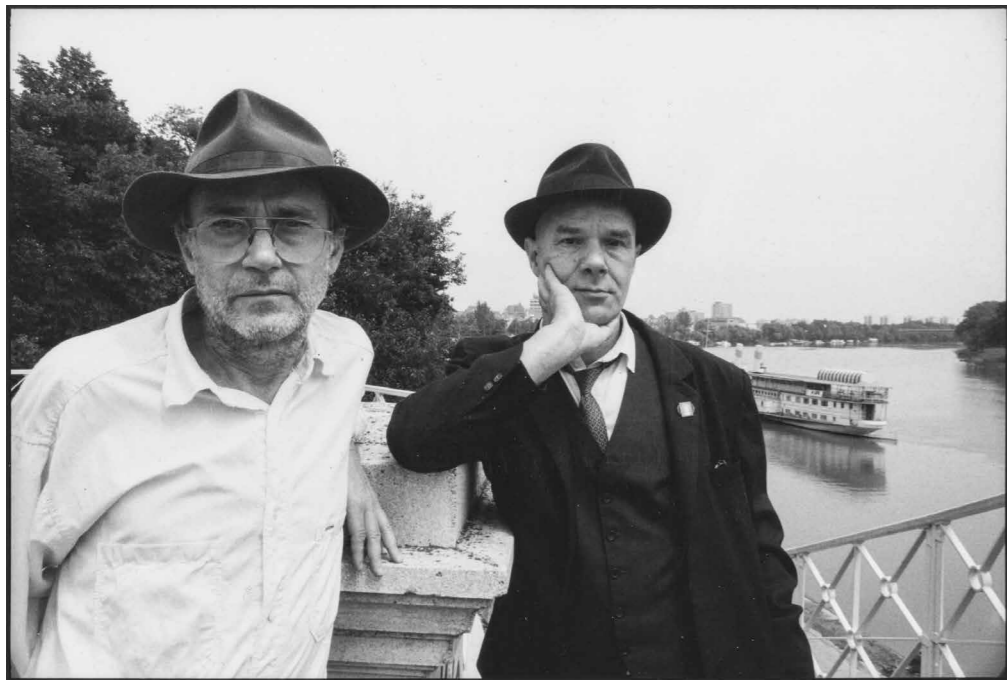
András, akivel a 180-as Csoportban tíz évig dolgoztunk közösen; az ő hatására csatlakoztam a SCHOLA HUNGARICÁHOZ⁴¹ egy koncertélmény nyomán valamikor a nyolcvanas évek derekán. Az *Örvény Oratórium* előadásain az énekszólomot mind a magyar, mind a német és az angol nyelvű változatában a csodálatos FODOR ILDI és KÉRINGER LACA adták elő, méghozzá egész elképesztően. Az *Örvény* azért is különösen fontos a számomra, mert megteremtette az identitáshoz való visszakapcsolódás lehetőségét a privát filmekben és a történeten keresztül. A dolog úgy indult, hogy meghívtak a *Trádatus*-szal a szegedi zsinagógába 1998 nyarán. Ahogy beléptem a Régi Zsinagóga terébe, az volt az érzésem, hogy azoknak az embereknek a szelleme, akik ide jártak, és akiket elpusztítottak, és akiket a filmből ismertem, megragadhatóan jelen van. Minthogy a történet főszereplője, az eredeti filmek készítője, PETŐ GYÖRGY a háborúig Szegeden élt és itt, ebben a zsinagógában volt az esküvője is, magától értetődő volt, hogy az *Örvényt* színpadra kell állítani, méghozzá itt, a szegedi zsinagógában. Így valósult meg az *Örvény Oratórium* 1999 nyarán és innen indult aztán az előadásoknak az a láncolata, ami előbb különböző kelet-európai romos zsinagógákban, Nagykanizsán, Somorján és Kolozsvárott, majd az akkor még romos Páva utcai zsinagógában Budapesten, aztán pedig különböző színpadokon és fesztiválokon került bemutatásra Európában és Amerikában is.

(A Gordiusi Čomóról, Bálint Istvánról és Magyar Péterrel)

A kilencvenes évek fontos mozzanata volt BÁLINT ISTVÁNNAL⁴² való megismerkedésünk, aki az évtized elején tért haza Amerikából, és akivel Debrecenben kezdtünk el dolgozni 1993-ban. A korszak furcsaságára jellemző, hogy a debreceni kőszínház Písti rendezésében állította színpadra Csehov *Sirály* című darabját (1993), amelyhez én írtam zenét és Roskó Gábor saját kezűleg festette a díszleteit. Nem csak munkakapcsolat volt ez, sokat

⁴¹ A Schola Hungaricát Dobszay László és Szendrei Janka alapította 1969-ben. Ld. még: https://www.naxos.com/person/Schola_Hungarica/15579.htm (Utolsó letöltés: 2018. augusztus 19.)

⁴² Bálint István (1943-2007) rendező, színész, költő, író. A Halász Péter-féle színházi csoport (Universitas Együttes, lakásszínház), majd az abból kialakuló Squat színház tagja. 1977-től a kilencvenes évek elejéig New Yorkban élt. Hazatérése után Debrecenben, a Csokonai Színházban és Budapesten a Merlin Színházban rendezett.



Bálint István és Szemző Tibor, 1999, Szeged © Fotó: Révész Róbert

találkoztunk, később is, és Bálint Pišti lett az *Örvény Oratórium* narrátora. Akkoriban egy lebontásra ítélt garniszállóban MINYÓ SZERT KÁROLLYAL közösen vettünk részt egy kasseli kiállításon, ahol zsebrádiókat állítottam ki.⁴³ Ez volt az első vegytisztán „képzőművészeti” munkám. Amikor ezt az anyagot a budapesti Liget Galériában 1995-ben⁴⁴ rendezett kiállításon bemutattam, azt Bálint István nyitotta meg, épp a negyvenedik születésnapomon, egy kvázi-akcióval, ami az ő saját zsebrádiójának a szimbolikus temetése volt. A zsebrádióknak itt erős személyes vonatkozásai vannak: a mamámra is emlékeztem ezzel, akinek mindig ott volt a zsebrádió az éjjeli szekrényén, hiszen a rádió az idős emberek állandó társa álmatlan és szorongásteli éjszakáikon. Kasselnban egy számos, különféle zenéket és adókat sugárzó preparált rádióból álló inštalláció szerepelt. A szállodai szobák különböző pontjain helyeztem el a készülékeket. Ezeket utóbb a Liget Galériában falra szerelt műtárgyakként állítottuk ki, amelyek azonban hangforrások is voltak egyben. Mindeközben érezhető volt a korszak várakozásteli, feszült, de egyben csalódott hangulata; úgy éreztem – talán azért is, mert fiatalabb koromban ez kimaradt –, elementárisabb hangon kell megszólalni.

Az EURÓPA KIADÓ zenekarban tűnt fel MAGYAR PÉTER⁴⁵ szellemes játéka a dob mögött még a nyolcvanas években és meghívtam az akkoriban indult ÚJ MODERN AKROBATIKA⁴⁶ néhány koncertjére dobolni. Barátkoztunk, együtt voltunk Kubában is 1989/1990 telén egy kisebb társasággal és Péter időről-időre közreműködött stúdiófelvételeimen, itt-ott koncerteken is. 1996-ban, úgy érezvén, hogy egy erőteljesebb, azt ne mondjam, pofátlan zenei hangütésre van szükség, életre hívtuk a triót, a GORDIUSI ČOMÓ-t, amelyben a dob és a basszus az erőteljes fel- avagy leütést volt hivatott garantálni. Egy hatalmas üres pincében, a későbbi Trafó pincéjében

43 *Transit*, Park Hotel, Kassel, 1993, szeptember

44 *Transit*, Liget Galéria, Budapest, 1995. február 7. Ld. még <http://www.ligetgaleria.c3.hu/184.html> (Utolsó letöltés: 2018. augusztus 19.)

45 Magyar Péter (1964–2018) dobos, a magyar underground zenei élet alakja.

46 Magyarországon és külföldön gyakran szereplő, különféle területeken dolgozó művészekből (ef. Zámbo István, feLugossy László, Szemző Tibor, Szirtes János, Waszlavik László) álló performance-csoport (1987–1991). Ld. még: Gondolatfolyam-beszélgetés Szemző Tiborral. 1. rész, 2015 tavasza. *Balkon* 2016/11–12., 7–8.

kezdünk próbálni Magyar Péter, Tóth Tamás és jómagam. Tamás jazz zenész, aki a Szemző Kvartettben, majd a 180-as Csoportban és a Takarmánybázisban is játszott. Különböző műfajokból érkeztünk, ugyanakkor teljes nyitottsággal egymás iránt, és mérhetetlen engedékenységgel. Szeretetteljes közeg volt és Magyar Péter Összekötő – ahogy akkoriban neveztük – igazi katalizátorunk volt. Az első rendkívül intenzív próbaidőszak után, amely jószerével rögtönzésekből építkezett, az ún. *Diákszigeten* (a mai *Sziget Fesztivál* előfutára) mutatkoztunk be 1996 nyarán. Énekeltem is a trióban, vagyis inkább ordibáltam, energikus és ígéretes volt, amit csináltunk, rövid életű ugyan, de fontos állomás a pszichedelikumokból fakadó rossz energiák ellenére is, amik olykor-olykor fel-felbukkantak és felülírták a munkánk pozitív indíttatását. Egy- másfél évig működött a trió, aztán 1998-ban alakult át azzá a Gordiusi Čomóvá, amire én úgy tekintettem, mint az aktuális kísérleti munkáim és elképzeléseim megvalósításának terepére.⁴⁷ Volt egy manifesztumunk,⁴⁸ ahol deklaráltuk, hogy a Čomó nem egy zárt, hanem merőben nyitott közösség, amelyhez különféle műfajban tevékenykedő művészek, sőt, civilek is csatlakozhatnak. Ez összefüggött azzal a korábbi elképzeléssel, amely a 180-as Csoport halódásakor egy nyitott alkotóközösséget vizionált.

(A kilencvenes években született további zeneművekről és filmekről)

Minden probléma ellenére a kilencvenes évek nagyon termékeny évtized volt alkotói és előadói szempontból egyaránt. Ez az időszak a *Tractatus*-szal kezdődött 1992-ben (1995-ben jelent meg CD-n). A kisfiam, Áron altatójából indult ki, és kiegészült a Forgáccsal közös Wittgenstein-dolgozatunk verbális anyagával, amelyet narrátorok bevonásával négy különböző nyelven készítettünk el, azaz a magyaron kívül angolul, németül és franciául is. Utóbb aztán, amikor koncert-pódiumra vittem a darabot, különböző koncertmeghívások során további nyelveket kapcsoltam be ebbe a folyamba. Így jutottam el ahhoz, hogy attól függően, milyen országba hívtak meg, újabb és újabb

47 A megszokott műfaji kereteket átlépő zenei társulás, a Gordiusi Čomó Kreatív Zenei Laboratórium 1996 és 2007 között működött. (Huszár Mihály, Magyar Péter, Szemző Tibor, T.Bali, Tóth Tamás, valamint számos meghívott előadó.)

48 <http://www.c3.hu/~gordianknot/gordcomo.html> (Utolsó letöltés: 2018. augusztus 19.)

nyelveket és anyanyelvi beszélőket vontam be a munkába, narratív anyagokat, emberi hangokat integráltam zenei felületbe. A beszélt hang nem reprodukált magatartás, hanem primér, és a karakterünkről sokkal többet elárul, mint gondolnánk. Ez nagyon fontos és hangsúlyos létmetszete lett a filmjeimben és zenémben megjelenő hangzó felületeknek.

Az 1995-ben készült *Symultan* például egy szatmárcsekei gyűjtőút nyomán jött létre (érdekes képek születtek erről a gyűjtőútról és filmeztem is, s egy későbbi alkalommal itt készült a *Csekeklip* is). A darabban az ottani cigánysoron, egy idős házaspárral, a Mursa családdal rögzített izgalmas hangfelvételeimet használtam fel: a férj és a feleség vallo-mása egyidejűleg hangzik el, s a végén egy „*Hitler-ballada*” is megszólal Bari Karcsi⁴⁹ jóvoltából.

Két fontos filmnyelvi hatást kell megemlítenem még ebből az időből: PHILL NIBLOCK⁵⁰ fotografikus képalkotásait és képidő kezelését, valamint JONAS MEKAS⁵¹ filmjeit, akít 1993-ban JUSZUF (ANTAL ISTVÁN)⁵² hívott Magyarországra, és a Toldi Moziban rendezett bemutatón ismertem meg a dolgait. Mekas munkáit nézve jöttem rá, hogy az az anyag, amit Kubában celluloidra forgattam a nyolcvanas években, és amiről korábban nem gondoltam, hogy publikus lehet, jóformán kész film. Ebből az anyagból, és a kubai hanggyűjtésekből készült aztán a 16 mm-es *Cuba*, amit 1992/1993 táján a BBS, illetve DURST GYÖRGY jóvoltából rakhattam össze.⁵³ Alapvető tapasztalatom, hogy amikor akár eseménytelen képsorok zenei kontextusba ágyazódnak, óhatatlanul szakralizálódnak és a látszólag történésnélküli képek eseménydússá válnak. Mondanom sem kell, hogy ennek a tapasztalatnak a birtokában egészen másként filmez az ember, már a forgatás pillanatában képes elképzelni, esetleg belső hallása útján nem csak látni a képet,

49 Bari Károly (1952–) költő, műfordító, folklórkutató, grafikus.

50 Philip Niblock (1933) amerikai zeneszerző, videóművész, az Experimental Intermedia zenei alapítvány vezetője. Ld. még: <https://www.experimentalintermedia.org/> (Utolsó letöltés: 2018. augusztus 19.)

51 Jonas Mekas (1922) litván származású amerikai költő, nagyhatású avantgarde filmművész. Ld. még: <http://jonasmekas.com/diary/> (Utolsó letöltés: 2018. augusztus 19.)

52 Antal István Juszuf (1951–2009) performer, filmművész, kritikus, a magyar underground kultúra meghatározó alakja. Ld. még: <http://artincinema.com/istvan-antal-juszuf/> (Utolsó letöltés: 2018. augusztus 19.)

53 *Cuba* (32', 8/16mm, fekete-fehér), BBS, 1993.

hanem elképzelni, hallani és látni a „végtermék”-et a maga komplexitá-sában.

1999-ben kiállításom⁵⁴ nyílt Delhiben, ennek kapcsán kerültem Indiába, ami sorsfordító eseménynek bizonyult. Ez a Magyar Intézet-beli kiállítás egy sorozat része volt, ahol a kilencvenes évek közepétől készülő grafikus kottáimat állítottam ki, valamint a *Túlsó Part* (1998) című filmet⁵⁵ vetítettem és adtam egy kis koncertet is. A sorozat hat kiállításból állt, BOGNÁR ATTILA volt a kurátora, többek közt Roskó és WAHORN ANDRÁS is kiállító művészek voltak. Ekkor váratlanul lehetőségem nyílt, hogy a Himalájába utazzak, egy régebbi bevonás beteljesedéseként, méghozzá nem is akár-milyen társaságban. BETHLENFALVY GÉZA⁵⁶ vezetésével utaztunk és SÁRI LÁSZLÓVAL a későbbi *Csoma*-film⁵⁷ írójával is itt ismerkedtem meg. Nem mondhatnám, hogy ez színtiszta buddhista bevonás lett volna, ebben talán még olyan távoli dolognak, mint feLugossy László nyolcvanas években készült *Őnuralom* című filmjének⁵⁸ – melyben vele együtt, mint szereplő tűntem fel – képslapon megjelenő buddhista szerzeteseinek is része volt. Szinte sorsszerű megérkezésem KÖRÖSI CSOMA SÁNDOR⁵⁹ kanami kolos-torába, indította el azt a folyamatot, melynek eredményeként hosszas előkészítés és éveken át tartó tipródás után hét évvel később elkészült az *Élet vendége* – *Csoma-legendárium* című mozifilmünk. A *Csoma*-film közvetlen előfutárai a *Láthatatlan Történet* (1996–2001), HAMVAS BÉLA költői prózájának „popzenei” olvasata és a *Túlsó Part* vagy *Tűlpárt* voltak, utóbbit Japánban forgattam 1996-ban.

Japánnal korábban is volt már kapcsolatomban, amikor Nagano Cityben jártam egy performance-fesztiválon (1993), majd japán zenészekkel dolgoztam (Yokohama, 1986), illetve a *Tűlpártot* vetítettem Tokióban, egy középiskolában⁶⁰ (1996). Első meghívásom idején, a hazai viszonyokban való csalódottságtól vezérelve kipróbáltuk, vajon képesek vagyunk-e családo-stul Japánban élni. 1993-ban nyitott repülőjeggyel utaztunk Tokióba, ám a léptékek különbözősége és sok más, nehezen megfogalmazható dolog hamar nyilvánvalóvá tette, hogy nem az a hely a mi életterünk. A másféleség, a hétköznapi buddhizmus élménye azonban meghatározónak bizonyult és az évtized végén, az indiai utazásom során megfogant gondolatokat és terveket készítette elő. A tokiói Wadabori parkban BALOGH B. MÁRTONNAVAL folytatott beszélgetéseink később a *Balkon*ban jelentek meg. Ott, a parkban, hosszú éjszakai eszmecsereinken⁶¹ elemi erővel idéződött föl az utazó, tudós, zarándok Csoma Sándor alakja. Nyilván nem véletlen, hogy nem sokkal később már a Himaláján találtam magam.



Balázs Kata az EMMI-MANK Kállai Ernő művészettörténeti és műkritikai ösztöndíjasa. Köszönjük az Artpool Művészetkutató Központ segítségét.

54 Magyar Intézet, Delhi, 1999, november

55 *A Tűlpárt* (20', 8/35mm, színes) | BBS / Duna Workshop, 1998

56 Bethlenfalvy Géza (1936–) egyetemi tanár az ELTE Belső-Ázsia tanszékén. Az altaisztikai kutatócsoport tagja, orientalista, a tibetológia professzora, számos könyv szerzője, Körösi Csoma Sándor kutató. Korábban Újdelhiben a Magyar Kulturális Intézet vezetője, a Delhi Egyetem magyar tanára volt.

57 *Az élet vendége* – *Csoma legendárium* (78', 8/35mm, színes) | Mediawave 2000 Kft., 2006,

Ld. még: <http://csomafilm.szemzo.hu/>

58 *Őnuralom*, kísérleti film, BBS, 1988, rendező: feLugossy László

59 Körösi Csoma Sándor (1784–1842) nyelvutudós, könyvtáros, tibetológus, a tibeti nyelvtan és az angol-tibeti szótár megalkotója.

60 Izumiwaku/Izumi Junior High School, Tokió

61 Összeírás – Ájtárás. Szemző Tibor és Balogh B. Márton tokiói beszélgetései, *Balkon*, 1998/11. 14–17. Ld. még: <http://www.c3.hu/scripta/balkon/98/11/03besz.htm> (utolsó letöltés: 2018. augusztus 19.)

TAMID – MINDIG

Állandóság, változás, kiállítás, tér, város, séta, múzeum

A Magyar Zsidó Múzeum és Levéltár 2017 őszén nyitotta új állandó kiállítását *Tamid – Mindig* címmel.¹ Másfél évvel korábban készült a múzeum 100 éves fennállását a gyűjtemény kritikai bemutatásával ünneplő *100! 100 év – 100 tárgy* című kiállítás,² és jelenleg is zajlik az állandó kiállítás második fejezetének kidolgozása, közben megnyílt a Síp12 Galéria és Közösségi Tér önálló közösségi programokkal és művészeti kiállítási programmal.³ Az állandó és a félállandó (kritikai gyűjteményi) kiállítás egy éveken keresztül tartó, sodró folyamatba illeszkedik tehát (amely évekkorábban az intézmény levéltárából indult), a múzeum új tudományos és társadalmi alapokra helyezésének kísérletébe, amelyben a gyűjteményi tudás, a tárgyak, a dokumentumok és a közösség együtt formálódnak. A *Tamid – Mindig* ennek a munkának és gondolkodásnak egy állomása: nemcsak a múzeumi gyűjteményt, a zsidó kultúra tárgyi örökséget és a judaizmus alapjait vizsgálja, hanem a kiállítótérre befoglaló levéltári és múzeumi épületet is bevonja a gondolkodásba, továbbá a kertet és a városi környezetet is a történet részévé teszi. Az eltérő trópusok összehangolása, illetve a témák és gondolatok egymásba fűzése múzeumi műfajokon keresztül valósul meg.

Állandóság

A *Tamid* jelentése: ismétlődően, visszatérően, állandóan; a kiállítás címére fordítva: *Mindig*. A címválasztás azért izgalmas intro, mert egybekapcsolja az állandó kiállítást mint műfajt a zsidó kultúra, zsidó élet örök körforgásában rejlő állandósággal. És különösen szellemes, mert egyben el is bizonytalanítja ezeket az állandóságokat: hiszen a gyűjteményekből rendezett állandó kiállítások annak ellenére, hogy a hosszú táv

múzeumi formái, valójában sosem teljesen állandók és változatlanok: szüntelenül dolgozunk velük, újabb és újabb rétegekkel és jelentésekkel töltjük fel az évek során. A változtatások alapulhatnak állományvédelmi szempontokon (bizonyos forrástípusok, mint a fotó és a grafika például nem bírja éveken át a kiállítást, pihentetésre, cserére van szükségük), vagy tudományos ambíció, amely teret enged újabb és újabb források, gondolatok és kutatási eredmények bemutatásának. A zsidó élet örökkévalósága és körforgása pedig ugyancsak egy mítosz: az erős tradíció ellenére képlékeny, nyitott és változó, az egyének és közösségek szüntelenül formálják, alakítják és kommentálják örökségüket. A címben rejlő evidens összeolvashatóság, s egyben azonnali elbizonytalanítás nagyon jól áll a kiállításnak: olyan formálható teret és közeget teremt, amelyben egyfelől jelen van a stabilitás és az egyensúly, másfelől a kérdésekbe rejtett bizonytalanság és alakíthatóság. A kiállítás prezentációs eszközei pedig támogatják ezt a gondolkodásmódot. Az alábbiakban áttekinthetem a kiállítás témaköreit, a tárgy- és szöveghasználatát, a kommentálás és kérdés lehetőségét, majd a térformálást és a vizuális gondolkodás gyakorlatát.

Témák és tárgyak: a zsidó idő és a zsidó tér

A kiállítás a zsidó élet időfelfogásával indul. Ehhez olyan tárgyakat kapcsol, amelyek az idő múlását és körforgását, a rituális és mindennapi regisztereit, illetve a múlt és a jövő közötti kapcsolatot szimbolizálják: sófár, kézzel írott naptár, imakönyv, óra. Az utolsó terem pedig a zsidó tér és térhasználat egyfajta olvasatát adja: Jeruzsálemből, Tel Avivból, Auschwitzból, Galíciából és a szentföldről származó tárgyakkal, a Zsinagóga előtti tér névadója, Theodor Herzl arcképével díszített kitűzővel, a II. világháborúban a Nemzeti Múzeum pincéjében megmenekült műkincsekkel – a térszemlélet sajátos és elgondolkodtató olvasatával. A két téma – idő és tér – pedig nemcsak tartalmilag, hanem vizuálisan is keretezik a teret: a kiállítás vizuális alapkarakterét meghatározó, fal mellett húzódó vitrineortól karakteresen eltérő, körbejárható, magas hengeres vitrinekkel, amelyek a felületükön is tovább viszik az időre és térre vonatkozó gondolkodást.

Az idő-teremben indul a hétköznapokat, azok körforgását bemutató tárgyak és történetek sora: a mindennapokat meghatározó otthon, a zsidó lakás legfontosabb „kísérőivel” (mezusa és háziáldás), a hétköznapokat tagoló (reggeli és esti) imákhoz kapcsolódó tárgyakkal, amulettekkel, a hétköznapokból a szombatba átvezető egyik legfontosabb tárgycsoporttal, a lámpásokkal. Ezek mindegyike utal arra az állandó körforgásra, amely a mindennapokat, illetve a heteket, az éveket és az életet jelenti, de fontos a válogatásban a múzeumi gyűjtemény szerepe, gyarapodásának módjainak időbeli eltérései is: míg az alapítás idején akár közvetlen használatból is kerültek tárgyak a gyűjteménybe, addig 1944 után egyre gyakoribb a *megmentés* és a *lelet* metaforával leírható gyarapodás, amely esetben a használati kontextusuk megfejtése időigényes, forráskutatásokat is mozgósító vállalkozás. Mára a hagyatékok szerepe vált meghatározóvá, ahol a mindennapi praxis ugyancsak távoli vagy nehezen rekonstruálható valóság. A témák és a tárgyak mellett határozottan jelenlévő gyűjteményi szempontok már a *100!* kiállításban is fontos gondolati ívet jelentettek, ami egészen más megvilágításba helyezi a kronológiát mint

gyűjteményszervező szempontot – és ha egy kiállítás az idővel indítja az elbeszélést, ez korántsem lényegtelen megközelítés.

Már a Szombat esetében is nyilvánvaló azonban, hogy nem pusztán az időről, hanem a közösségről is beszél a kiállítás: „Nem a zsidóság tartotta meg a Szombatot, hanem a Szombat tartotta meg a zsidóságot.” – ahogy a régi zsidó mondás fogalmaz. Tehát az idő, a hétköznapok, az ünnepek és a tér csak annyiban izgalmas és releváns téma, amennyiben az emberekről, a közösségről, a városról és arról az országról szól, amelyben a zsidó családok és közösségek élete zajlott. Szereplők nélkül a történet értelmetlen lenne. A szereplők azonban nemcsak a zsidó történelem, hanem a múzeum történetének is meghatározó részei: tehát nemcsak szereplői, hanem létrehozói, alakítói, fenntartói és használói egyaránt. A Szombat két irányba indítja az idő, a tér, az egyén és a közösség kapcsolatrendszerét: egyfelől az éves körforgásba kapcsolódó ünnepek (Peszah, Savout, Szukkot, Ros Hasana, Jom Kippur, Hanukka, Purim), valamint a rítusok során használt szimbolikus tárgyak felé, másfelől az egyéni életciklus (születés, házasság, halál) rítusainak tárgyai és szimbólumai irányába. Míg a naptári ünnepek segítenek számolni az évet, vagyis a napok, hetek, hónapok és évszakok múlását, addig az egyéni élethez

© Fotó: Ritter Doron



1 <http://www.milev.hu/aacutellandoacute-kiacutelliacutetaacutes--tamid-mindig.html>

2 <http://www.milev.hu/blog/100-ev-100-targy>

3 <http://www.milev.hu/siacutep12-galeacuteria-eacutes-koumlzoumlsseacutegi-teacuter>



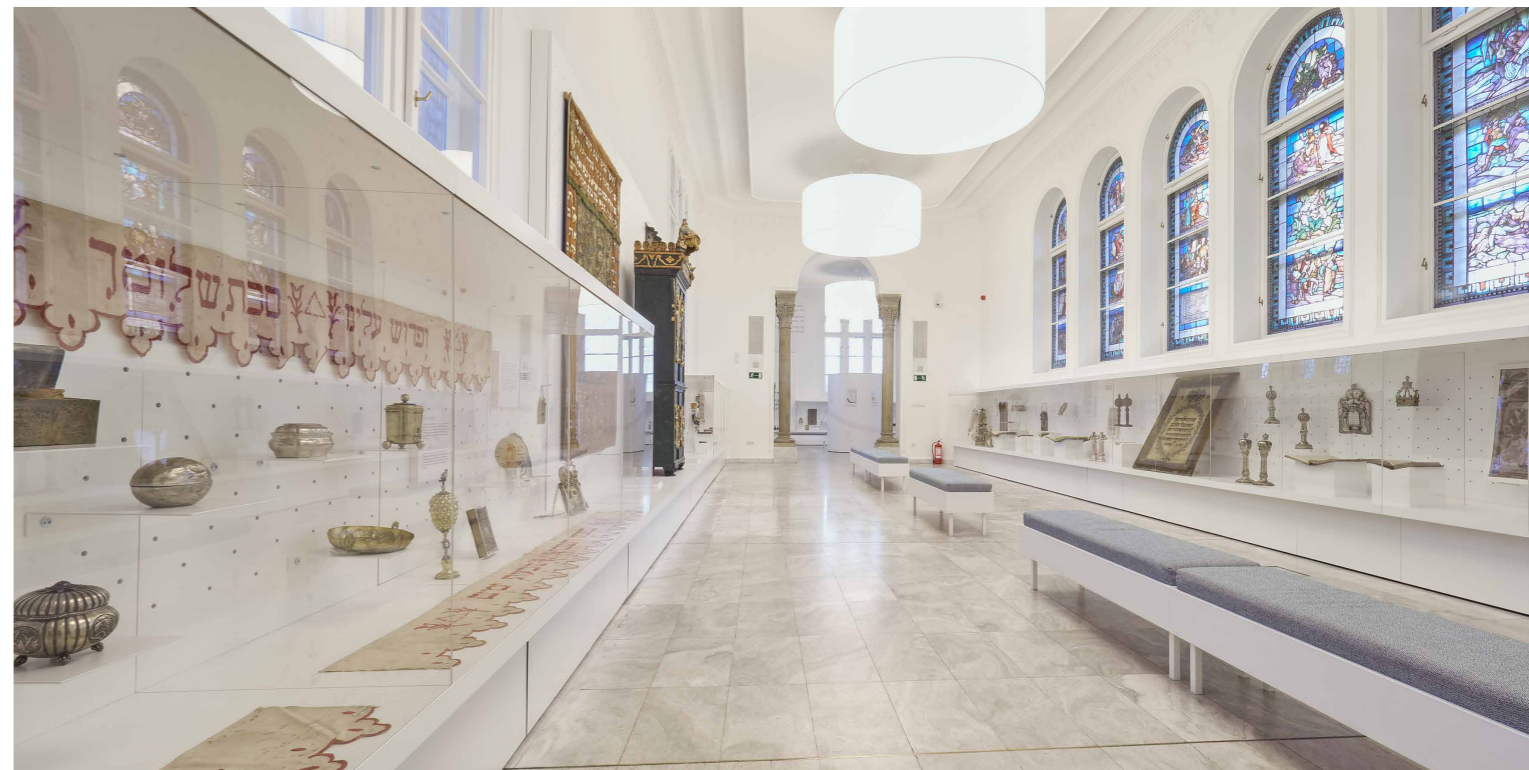
© Fotók: Ritter Doron

kapcsolódó rítusok az emberi élet ciklusát rajzolták és erősítik meg. Az ünnepek mind-egyikében fontos elem a Tóra-olvasás, így a Tóra mint kiemelt, egyben összekötő tárgy egyértelműen fontos – a tárgyhoz kapcsolódó muzeológiai, interpretációs és reprezentáció dilemmákkal együtt. Kiállítható-e a Tóra? – hangzik a kérdés a kiállítás egy pontján. „Tóra még akkor is tiszteletet érdemel, ha sérült vagy hibás, azaz rituális célra tovább már nem használható. Méltóságának megőrzése érdekében ilyenkor rituálisan eltemetik. Kitekerve, írását felfedve hagyni sem szabad. Mi mégis bemutatathatjuk, mert Budapesten Kohn Sámuel rabbi 1896-ban megfogalmazott döntése alapján ez kiállításban, oktatási céllal engedélyezett.” – szól a múzeumi (kurátori és rabbinikus) válasz. Ami egyben azt is mutatja, hogy a múzeum számol a látogatók gondolkodásával, kérdésekre ösztönöz, a kérdésekre pedig a zsidó hagyomány és örökség felől keres válaszokat és kommentárokat.

A zsidó időfelfogás és időhasználat mellett a zsidó térfelfogás és térhasználat az állandó kiállítás másik átfogó témája. Kiemelt szerepet kapnak a történelem kiemelt helyei: Jeruzsálem, Tel Aviv, Auschwitz, illetve a Magyar Nemzeti Múzeum (amelynek pincéjében a Zsidó Múzeum elrejtett gyűjteménye 1943-tól vésztele át a második világháborút)

és Dohány utcai telek, egykori és mai épületeivel és tereivel: a Múzeum előtti térrel, a tömegsírként majd sírkertként működő belső kerttel.

Ha nemcsak a kiállítás témái, hanem a múzeum és a levéltár gyűjteménye felől is rátekinünk az új állandóra, akkor azonnal láthatjuk, hogy a teremsor méretéhez képest nagyon jelentős, több mint 300 tárgyat bemutató tárlaton járunk. A kiállítási kollekció pedig rendkívül komplex: találhatunk magas esztétikai kvalitással elkészített, nemes anyagokból készült tárgyakat ugyanúgy, mint mindennapi, egyszerű, elsősorban használatuk, társadalmi és kulturális közegük miatt értékes tárgyakat, amelyek vagy adományozójuk, vagy hétköznapi státuszuk miatt fontosak. Rövid kísérő szövegek segítségével gondolkodhatunk az esztétikai minőség szerepén, a giccs fogalmán, azon, hogy miért állít ki egy múzeum „koszos” tárgyakat, hogy a kosz – a használat szimbolikus szerepén keresztül – miként válik egy tárgy immanens részévé. Továbbá azon is, hogy a rituális használat során a minőség megformáltsága, a divatos forma és az esendő anyagokból, esetleg újrahasznosítással házilagosan használt tárgyak jelentősége miben más, múzeumi szerepük mitől különböző? Vagy akár arról is, hogy a nosztalgia miként itathatja át a személyes történeteken és tapasztalatokon keresztül a múzeumi tárgyakat, és miként válhat ki akár a nézőkből is hasonló érzéseket. Amit viszont a félállandó, kritikai gyűjteményi kiállításon már megtanulhattunk, hogy fontos, elsődleges szempont a tárgyak válogatásában és interpretációjában a származás és a gyűjteménybe kerülés – ajándékozással, adományozással, vásárlással, hagyatékkal, visszazármaztatással stb. – az a *Tamid – Mindig* terében is kiemelten szerepet kap. Hiszen éppen ezen jellemzőjük teszi alkalmassá a múzeumi műtárgyakat arra, hogy műkincs karakterük mellett arra a kulturális, politikai, történelmi és mindennapi használat közegre is rámutassanak, amely nemcsak a tárgyak, hanem az elmesélt múzeumi történet közvetlen kontextusát is jelenti. De míg a *100/100 év – 100 tárgy* kiállításban ezek az információk a bemutatott tárgyak mellett a tárgytörténet részeként jelentek meg (a gyűjteménybe kerülés szerinti időrendben), addig a *Tamid – Mindig* kiállítás esetében ezek az

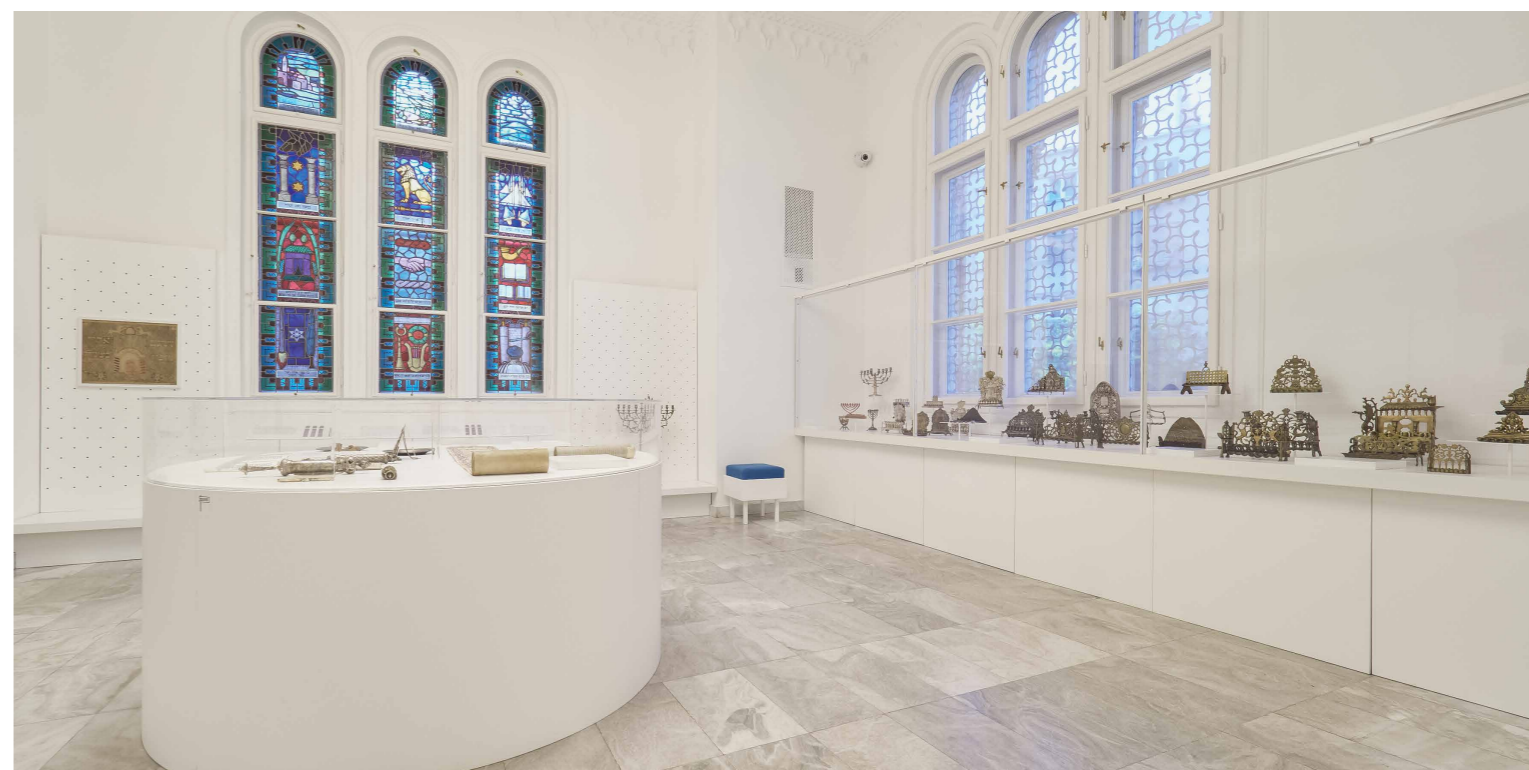


információk csak adatszerűen, a tárgyfeliratokban olvasható, tágabb összefüggéseit a kiállítás weboldalán érhetők el egy applikáció segítségével. Ez másfajta nézői, múzeumhasználói attitűdöt és stratégiát kíván, egyben a fejlesztés terepét is jelenti.

Szövegek és kommentárok: a kiállítás ideje és tere

A *Tamid – Mindig* című állandó kiállításban az idő és a tér, a hétköznapi, ünnepek, életfordulók és események mellett fontos szerepet kap egy másik regiszter is: ugyanis a tárgyak mellett a kurátor (TORONYI ZSUSZANNA) és

a rabbi (DARVAS ISTVÁN) is kvázi közvetlenül beszél a közösséghez és a nézőkhöz. Ezek általában többes szám első személyben megírt szövegek, amelyek olvasásakor nemcsak a szerzők, hanem a látogatók is a közösség részévé válhatnak. A szövegek nem közvetlenül egyes tárgyakhoz kapcsolódnak, hanem általánosabb témákra, értelmezési lehetőségekre, kérdésekre hívják fel a figyelmet.



A kiemelt témák egy része információkat és alapvető tudásokat közvetít: a zsidó ünnepekről, a zsidó otthonról, egy-egy tárgytípus rítusokban betöltött szerepéről, vagy néhány fontosabb szimbólum jelentéséről. De a legtöbb szöveg nem a tárgyak első pillantásra befogható hétköznapi vagy ünnepi szerepét írja le, hanem ezek műtárgylétéhez fűz kommentárt: melyeket a kutatás és a múzeumi értelmezés folyamata hozott felszínre. Ilyenek például a tárgyak tárolásának lehetőségei és nehézségei, gyűjteménybe kerülésük körülménye vagy története, a szennyeződés és a giccs múzeumi/gyűjteményi helye és szerepe. Továbbá olyan belső tartalmak is megjelennek, amelyek az intézménykritika felől izgalmasan igazán: mit jelent például egy múzeumi kezdeményezésére készített képsorozat esetében a nosztalgia, mit kezdhetünk ezzel a mai munkában? Miként legitimálja az intézményi gondolkodást a közönség és a múzeum? Mi a szerepe a tárgyak esetében az újrahasznosításnak, és miként alakul át, alakítja át a történelem a múzeumi műtárgy fogalmát, a gyűjteménybe kerülés lehetőségeit? De ugyanehhez a problémakörhöz tartozik a fentebb már említett kérdés: hogy kiállítható-e a rituális/vallási használatból kikerült tóratekeres, amely a zsidó kultúra és a múzeumi világ közötti egyik fontos feszültséget teszi láthatóvá. A kurátor és a rabbi szövegei tehát rabbinikus tanításokat is tartalmaznak, de akik figyelmesen

olvassák ezeket a rövid (400-500 leütés) szövegeket, ráérezhetnek, hogy ezek a gondolatok segítenek látni, nézni, értelmezni a tárgyakat, a témát és a múzeumot.

Az összeolvasást és összenézést erősíti a tárgyak térbeli elhelyezése, a térhasználat és a térformálás koncepciója. Speciális adottság, de a tárgyak maguk is idézhetik, vagy illusztrálhatják a várost. A szombatot búcsúztató havdala szertartás egyik szimbolikus tárgya a toronyalakú fűszertartó, ami az isteni erő és segítség szimbóluma a szombati liturgia szerint. Az egyes háztartásokban használt fűszertartók gyakran idézik az adott hely építészeti elemeit, akár templomok tornyait. A kiállításban látható fűszertartók elrendezése nemcsak egy különös, tornyos város makettjeként is olvasható, hanem akár megtalálhatjuk a város egyes elemeit, vagy ezekre emlékeztető formákat is. Két teremmel később a hannukai mécsesstartókból láthatunk egy nagyobb, harminchat darabos kollektívot – a terem ablakába helyezve. Ez az elhelyezés nem pusztán a praktikus, helykihasználásra épül, hanem utalás egy városi gyakorlatra, miszerint a hanukkai menórát a meggyújtott lángokkal a lakások közterületre néző ablakaiban helyezik el. Ezért került a kiállításban is a térre néző alacsonyabb ablakba – ahogy erre a rövid kuratori szöveg is figyelmezteti a látogatót. A városkép látványa, illetve a ház/lakás és az utca kapcsolata mellett a keleti irány, az otthon és a múzeumi tér is összeér egy térszelet erejéig. Az utolsó terem keleti, Jeruzsálem néző falára kerültek ugyanis a mizrah (kelet) táblák, amelyek a zsidó otthonokban, ahonnan a táblák származnak, ugyancsak a lakás keleti falát díszítették. Kelet a történelmi múltban az „aranykort” és a messiási időkben bekövetkezett megváltást szimbolizálja – ami a mizrah táblák mellett elhelyezett szövegben olvasható.

A múzeumi tér, az otthon és a város gondolati hangolása rejtett rétege a kiállításnak, felfejtéséhez idő, figyelem és kíváncsiság szükséges, viszont rámutat egyfajta tudatos, egyben játékos szerkesztői, kuratori és tervezői gondolkodásra. A megfajtást segítheti két fontos elem, ami egyfelől a kiállítás térformálását explicit módon is mutatja, másfelől intellektuális és

történeti réteget komponál a koncepció térre és a vizuális nyelvre fordításába. A kiállítás középső terme, ami a naptári ünnepek és az emberi társadalmi létének ciklusaihoz és rítusaihoz kapcsolódó témákat és tárgyakat rendez össze, színes üvegablakokkal keretezett. Ezek eredetileg nem a múzeumépület ablakai, hanem az 1931-ben megnyílt Zsidó Gimnázium zsinagógáját és lépcsőházát díszítették. Az épület a második világháborúban súlyos károkat szenvedett, az iskolát 1950-ben államosították (ez a mai Radnóti Gimnázium), a nem kívánatos tartalmakat – mint a bibliai jeleneteket tartalmazó üvegablakok – eltávolították. Tizenkét ablak került a Zsidó Múzeumba, ezután épületek be a múzeum terem sorának falába. A *Tamid* – *Mindig* című kiállításban a Szukkot, a Jom Kippur, a Ros Hasana, illetve a halál, a házasság és a bar micvá jelenetek és a kiállítás ugyanezen témái remekül hangolhatók egymáshoz. Így a terem és szimbólumrendszere (egyben története), és a kiállítás témái a történetek és a szimbólumok szintjén párbeszédbe kerülnek egymással. A kérdés persze újra csak jogos: elég felkészültséggel rendelkezünk-e látogatóként, hogy ezt a finoman hangolt, intellektuális és szimbolikus rétegekben gazdag összefüggésrendszert megfajtsuk? Egyrészt annak, akinek elég felkészültsége van ehhez, korántsem lehetetlen vállalkozás – mégha csak utalás szinten is –, másfelől a kiállítás látogatását

rengeteg tárlatvezetés segíti, akik ezt igénybe veszik, azok kapaszkodót, keretet egyben átfogó képet is kaphatnak a kiállításához.

A legdrámább térhasználati kompozíció a kiállítás utolsó termében, annak északi falán, egy ablakon való kinézéshez kapcsolódik: a téma a holokauszt, a kilátás pedig a magyarországi holokauszt legnagyobb tömegsírjára, a Dohány utcai zsinagóga kertjére nyílik. A kiállítás az ablak előtt elhelyezett vitrinnel, az abban látható tárgyakkal (sárgacsillag, gettóban írt privát napló, memorbuchok) és a történeti léptékeket, a tömegsír, a temető képét mutató kilátással zárul.

A fűszertartókba rejtett városképi látvány, az épület város felé néző ablakába helyezett menórák, a kelet funkcionális elhelyezése a kiállítás terében, végül az egykori Zsidó Gimnázium színes üvegablakainak kiállítási témákkal való hangolása és a tömegsírra nyitott tér együttesen, egymást erősítve beszélnek – a kiállításban konkrétan megfogalmazott térre vonatkozó témákon túl – a zsidó térhasználat összetett, jelentéstartó világáról. Ebben a történetben a múzeum, a múzeum új állandó kiállítása fontos origópont: tartalmilag, formailag és esztétikailag egyaránt. A koncepció felhasználja a témák és a tér adottságait, előnyt kovácsol az amúgy egyáltalán nem könnyű térből, egyszerű virtinarchitektúrát rendel hozzá (látványterv: atelierarchitects; KIS-GÁL ZSUZSANNA, KIS-GÁL GERGELY, PETRÓ MARGÓ), amitől csak két ponton lép el: az idő és a tér végtelenségét is szimbolizáló, a henger alakú vitrinekkel. Egyszere használja tehát a kontextusokat leválasztó *white cube* megközelítést, és a művészeti múzeumokra oly jellemző, korszakokra és stílusokra is utaló kontextusteremtést. Ez egy nagyon finom játék, ami elegánssá, mégis nagyon plasztikussá teszi a teret, s benne a tárgyakat. Annak ellenére, hogy a tér alapvetően a lineáris történetmesélést támogatná – négy egymásba nyíló terem –, a koncepció és a komponálás rétegzettség és multiperspektivitása oldja a linearitás egyszerűsítő beszédmódját, és olyat lassú sétát kínál a látogatónak, amely egyszerre vezet a múzeumi gyűjteményben, a zsidó kulturális örökségben, az épületben, az egykori gettóban és a közelmúltbeli és mai városban egyaránt.

© Fotók: Ritter Doron



PIXEL CITY

Interjú Kárpáti Tiborral

Pixel City

Budapest Projekt Galéria
2018. május 22 – június 9.

Az 1978-ban született KÁRPÁTI TIBOR azon magyarországi grafikusok egyike, akinek munkái a szakma és a nagyközönség lelkesedését is kiváltják. Az előbbire példák a legnagyobb nemzetközi gyermekkönyv kiállításokon való rendszeres részvétel, a *New Yorker* magazintól kapott megrendelések, a XV. Országos Tervezőgrafikai Biennálé díja, vagy a legismertebb „amerikás magyar” grafikus, BÁNYAI ISTVÁN barátsága. A közönségsiker pedig a *Csokolom, pókmajom!* című mesekönyv kultikus tiszteletén is jól mérhető.

Jelen kiállítása – a *Pixel City* – eddigi életművét foglalja össze. Tematikáját Budapestről készült pixelképek sorozata alkotja, mely a Budapest Projekt Galériában látható először. A képek a most megjelent *Budapest Off* című antológiához készültek.

Sirbik Attila: Atari, Comodore vagy ZX Spectrum?

Kárpáti Tibor: A családban mindenütt C64 volt. Mással nem is találkoztam, bár a képi megfogalmazás egyértelműen az egyszerűbb grafikájú Atarira engedne következtetni. Nem nagyon ismertem a többit. Szóval az informatikai képzésem csúfosan megbukott. Pedig annak idején kellett ilyesmit tanulnunk, emlékszem. Azt hiszem, számítástechnika óra volt a neve. Parancsokat írtunk fel egy kockásfüzetbe. Ez ma már azt hiszem megmagyarázhatatlan.

SA: Pénzbedobós videójáték-automata vagy személyi számítógép?

KT: Sosem betyárkodtam pénzbedobós automatákkal. Csakis a saját személyi számítógéppel. Ha nem az enyém, akkor az unokatesóké. Egészen nagyszámú unokatesóval üztük mindig ezt a sportot. Pusztítottuk a joystickokat.

SA: Illusztráció vagy interpretáció?

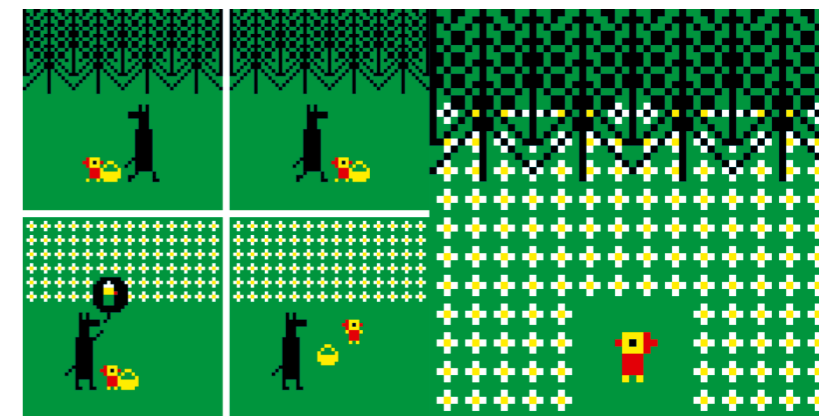
KT: Egyszer megkaptam ezt a kérdést jó pár éve egy neves amerikai illusztrátortól, a Bányai Istvánnal közös, New York-i kiállításunk megnyitóján. Igaz, ő nem kínált fel alternatívát, csak az volt a kérdése, hogy illusztráció-e, amit csinálók. Én erre végigmutogattam neki a falra kített műveimet. A nagy része a *The New Yorker* magazin számára készült illusztrációkból, egyéb magazin-illusztrációkból és gyerekkönyv-illusztrációkból állt. Így biztossággal állítottam, hogy igen. Persze sejtettem, hogy mire gondol. Nem fed le olyan széles palettát ez a fajta képi megfogalmazás. Nem alkalmas mindenre. Sőt. De azért elég sok mindenre használható. Valljuk be, tényleg közelebb van az interpretációhoz. Általában úgy is szoktak megkeresni, hogy az én képi világhoz passzoló dolgot találtak ki. Tehát lényegében rám van szabva az illusztrálandó anyag, nekem csak magamat kell hozzáadnom.

SA: Van benned egyfajta nosztalgia a nyolcvanas évek basic-je, a számítógépes játékok aranykora iránt?

KT: Természetesen van, hiszen a gyerekkoromat jelenti. Talán a zenében még inkább. A digitális korszak kezdetét jelentő „prütyögéseket” a mai napig előszeretettel hallgatom. Ez a korszak valamiért nagyon inspiráló nekem, alkotás közben is rendszerint ide nyúlok vissza. A számítógépes játékokhoz egyébként kevésbé. Ha őszinte akarok lenni, szinte soha.

Viszont a megrendelőknél néha van ilyen igény. A legtöbb esetben műszaki jellegű illusztrációra kérnek fel: épületek, technológiai újítások, matematikai fogalmak, közlekedés. Vagy éppen jelen lehet a régi videójátékok, akár kvarcjátékok iránt érzett nosztalgia is. Erre példa a legutóbbi munkám, amikor egy francia divatmárkának, az Hermésnek csináltam illusztrált katalógust a kiegészítőikről. Az alapkonceptió egyfajta Tetris-utánérzés volt, mivel az ihlette a kollekción. Itt valóban elő kellett keresnem régi számítógépes játékokat, hogy valamit átadjak abból a világból is – habár ezektől inkább elszakadni igyekszem, hogy minél kevesebb legyen az átfedés.

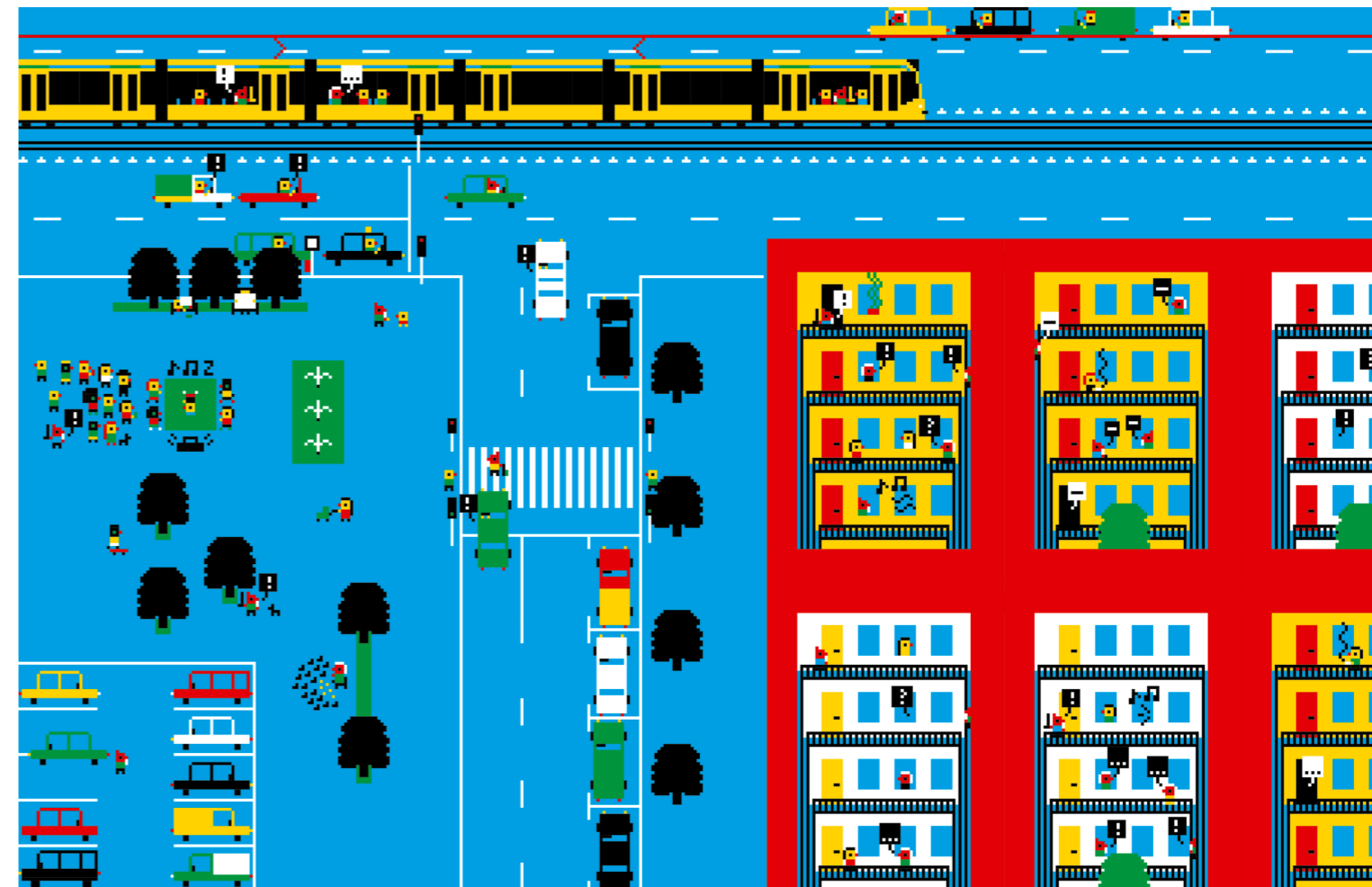
SA: Hogyan találhatok egymásra a *The New Yorker* magazinnal?



Kárpáti Tibor
Piroska és a farkas, 2006, könyvillusztráció | *Piroska és a farkas*. Csömöta Kiadó, Budapest, 2006

KT: Bányai István volt a közvetítő. Ő ajánlott be a lap művészeti vezetőjének. Neki nagyon sokat köszönhetek, hiszen példaképként lebegett előttem már a főiskola kezdetekor. Egykori iskolatársa, tanárom, MOLNÁR GYULA behozta két Amerikában megjelent könyvét az első órára, azt hangsúlyozva, hogy erre a minőségre kellene törekednünk. Onnantól kezdve ezen voltam. A diplomamunkám ötlete is innen jött, hiszen szöveg nélküli képeskönyveket csináltam. Majd egy szakdolgozatot is írtam az életművéről, aztán pedig összebarátkoztunk. Valahogy így. Érdekes, hogy első körben nem a pixeles stílussal voltam a magazinnál, de aztán hamar megszerették és csak azt kérték később. Ez tizenkét éve volt, azóta nagyjából hetven számban jelent meg képregényem, fejlődtem, illusztrációm. Amire a legbüszkébb vagyok, az a 2011-es fesztiválarculathoz használt New York-i

Kárpáti Tibor
Time, 2007, magazin illusztráció | *The Room #07*. Budapest, 2007





Kárpáti Tibor
The New Yorker Festival 2011, illusztráció

panorámaképe, amit személyesen is láthattam a város utcáin, taxik tetején és buszok oldalán.

SA: Valóban, mint ahogy Bányai István mondja, pixelrajzaid a vizuális káosz jelen korszakában a legkevesebb komplikációval elért legeredményesebb minimalista telitalálatok. A posztmodern utáni, éles szemű vizuális kalauz?

KT: Nagyon pontosan megfogalmazta István. Ennél lényegre törőbben talán nem is lehetne. Az éles szemű vizuális kalauzt köszönöm neki, a legkevesebb komplikáció viszont valóban az alkotói metódus lényege. A lehető legkevesebb pixelből építkezem, ami még éppen dekódolható.

SA: Pixeljeid kortárs ügyek?

KT: Próbálok úgy csinálni, hogy azok legyenek. Remélem azok. Bár egyszer, amikor a trendi pixel mesekönyveim tanulmányozása után megmutattam egy érdeklődőnek, hogy ugyanennek van aranykeretes hímzett verziója is, erősen elbizonytalanodott, és attól tette függővé a kortárs jelleget, hogy

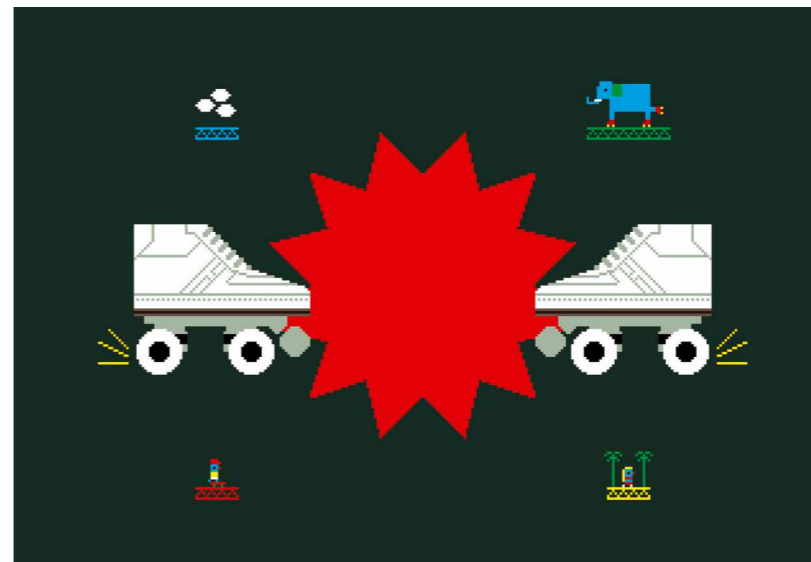


Kárpáti Tibor
Óbuda, 2018, könyvillusztráció | Budapest Off. Tilos az Á Könyvek, Budapest, 2018

melyik volt előbb. A pixelek először nyomtatásban jelentek meg, és ezt is éreztem fő erősségüknek, hogy egy teljesen hagyományos kötészeti eljárással kötött könyvben, ofset nyomtatott oldalakon rikító színű pixelfigurák mesélnek el egy több száz éves népmesét, miközben épp az imént ugrottak le a monitorról. Ebben volt rendesen ellentmondás, és ezt nagyon szerettem. Azóta nyilván hozzászórtam a könyvek és nyomtatott képek külső megjelenéséhez, de azt remélem, hogy még mindig bírnak ezzel a különös tulajdonsággal.

SA: Egy mai COD4 betöltése kb. 480 napig tartana, és kb. 7670 db 90 perces kazettára férne rá. Ennek az elgondolása tulajdonképpen a nosztalgia ambivalenciája?

KT: Egyértelmű, hogy az. A nosztalgia elég régre nyúlik vissza egyébként. Nyilván a számítógépes játékoknál először még a képpontok csekély számából adódott a kép pixellessége, tehát szükséges rossz volt, amit próbáltak szebbé tenni. A pixelgrafika mára egy stílusiránnyá vált, a funkcióját régen elvesztette, és csupán egy dekoratív stílus lett belőle. Ennek megvannak a jellegzetességei, például az axonometrikus ábrázolás. Erre egy egész iskola épült. Bevallom, nem vagyok ennek a stílusnak a rajongója, így művelője sem. Ha még régebbre akarunk visszanyúlni a nosztalgiánkkal, akkor hasonlóan négyzet-rácsra épülő népi hagyomány a keresztzemes hímzés. Ez annyira adja magát az én esetemben, hogy konkrétan az egyik könyvem illusztrációi meg is lettek hímmezve. Egyszer a Bon Appetit magazin művészeti vezetője azzal talált meg, hogy a figuráim nagyon emlékeztetik őt a mexikói szöttesek képi világára,



Kárpáti Tibor
Hermès / Automne - Hiver 2018, illusztráció, 2018



Kárpáti Tibor
Tyrannosaurus Rex, 2018, könyvillusztráció | Várszegi Adél: Kihalni esélyes! Két Egér Könyvek, Budapest, 2018

így passzolnának egy San Francisco hagyományos mexikói éttermeiről szóló kritikához. Innen is el lehet indulni és talán még közelebb is érzem a figuráimat a terítő szélére hímzett madarakhoz, mint a C64 ehhez képest szinte már túlkomplikált világához. Igaz, a másik irányból indulok, hiszen én a lehető legegyszerűbb, még felismerhető formáig akarok visszamenni, míg a népi vonal próbál felismerhető formákat alkotni a négyzetrácsból. A kettő metszete a kockásfüzet.

SA: Alkotásaid a tapasztalati valóságról alkotott világgal szemben egyfajta alternatív világgént működnek vagy azok játékos-minimalista leképezései?

KT: Nem titkolt szándékom volt létrehozni egy saját jelrendszert, egy önálló képi világot, vagy, ahogyan nevezed, egy alternatív világot. Nem akartam leképezni semmit az illusztráció klasszikus értelmében, inkább a saját képi nyelvemre fordítottam - ezáltal kihívás elé is állítva a nézőt, hogy megfejtse a „képi rejtvényeimet”. Ehhez először könnyítésképpen jelmagyarázatokat is csatoltam. Úgy vettem észre, hogy kifejezetten szórakoztató tud lenni a nézőknek. Nekem pedig több, mint komfortos, hogy a saját képi világomban mozoghatok.



inside express →

Fiatal
Képzőművészek
Stúdiója Egyesület
studio.c3.hu

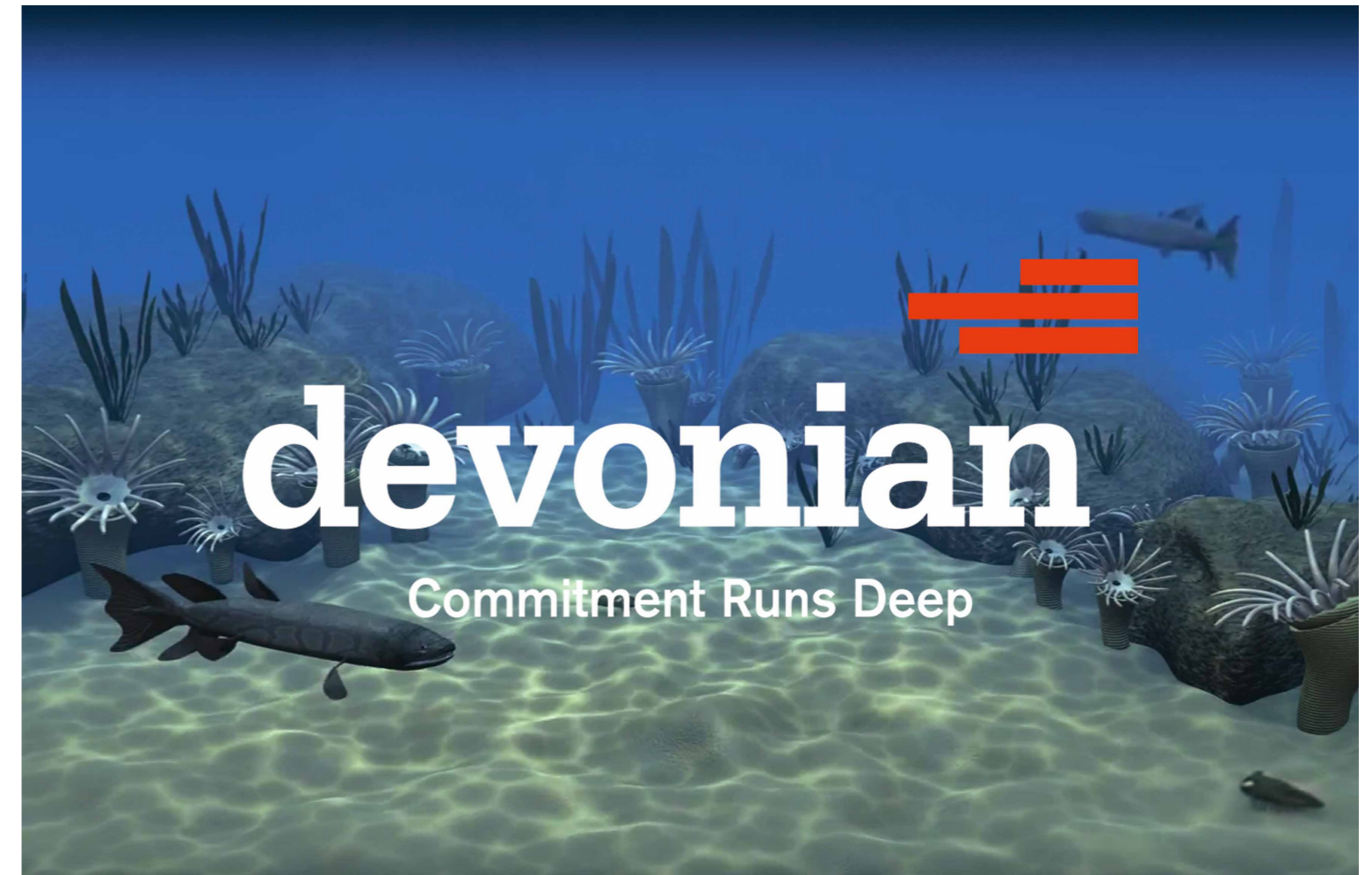
FRIDVALSZKI MÁRK

Cím nélkül (Perm), 2018
(digitális kollázs / idézet: Ezékiel 37:1)

Halak kora, 2018
(digitális kollázs)



Körülvezetett a völgyben, és láttam, hogy rengeteg csont hever szanaszét, amelyek már teljesen megszáradtak.



DROZDIK ORSOLYA

Az érzékiség és az anyag



BUDAPEST GALÉRIA | 1036 Budapest, Lajos utca 158.
2018. szeptember 28 – november 4.