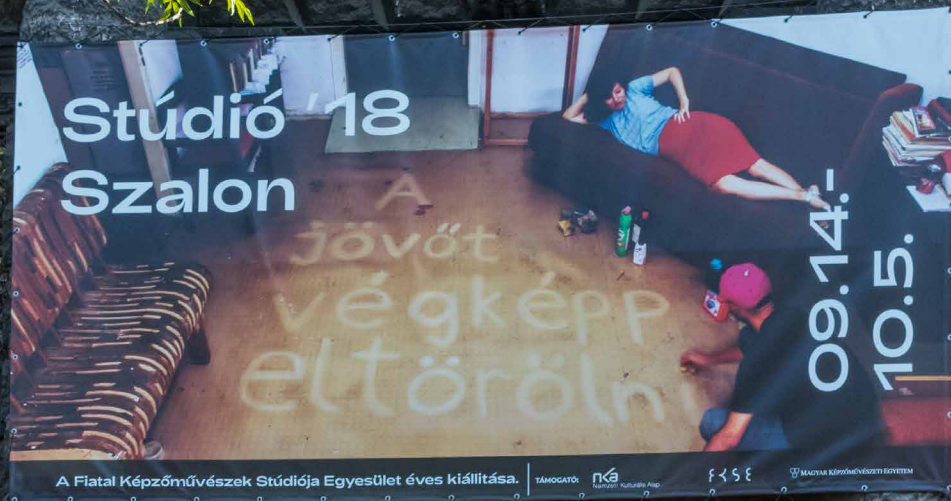


Balkon

2018_12

kortárs
művészeti
folyóirat
Budapest





| < b o r í t ó

< i n s i d e e x p r e s s

Fiatalképzőművészek Stúdiója Egyesület
studio.c3.hu

SZ. A. F.
Gon't with the wind, 2018
© Fotók: Eln Ferenc

Z E T I A

A D O N É



4
LŐDI VIRÁG: Összeáll majd egy képpé | STÚDIÓ '18 – SZALON / A jövőt végképp eltörölni. Az FKSE éves kiállítása a szervezet 60. évfordulóján.



22
MÁRKUS ESZTER: 3 az 1-ben – több vagy kevesebb? | STÚDIÓ '18 – SZALON / A jövőt végképp eltörölni. A Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület éves kiállítása a szervezet 60. évfordulóján



8
OTH VIKTÓRIA: A Stúdió működése a 90-es években | A Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület története



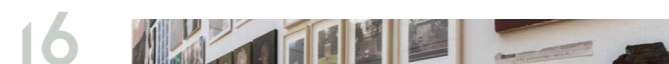
32
LÁZÁR ESZTER: Smash the System! / Zúzd szét a rendszert! | A Hornsey School of Art 1968-as eseményei de Duve művészetoktatási modelljei kapcsán – 3. rész



12
ÁCS BÁLINT: Kell egy hely | 10+1 éves a LABOR



37
MÁRKUS ESZTER: Így kezdjük el!? | Ezek a legszebb éveink? – pályakezdő perspektívák.



16
ORBÁN GYÖRGY: STÚDIÓ SZÓTÁR

Főszerkesztő:
HAJDU ISTVÁN
ihajdu@c3.hu

Szerkesztők:
HERMANN VERONIKA
hermann.veronika@gmail.com
SZÁZADOS LÁSZLÓ
szadoslaszlo@gmail.com
SZEGEDY-MASZÁK ZSUZSANNA
zsuzsanna.szegedymaszak@gmail.com

Lapterv:
ELN FERENC
elnferenc.com

Fotó:
ROSTA JÓZSEF
jozsef.rosta@gmail.com

Balkon

HU ISSN 1216-8890

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

Poligráf Kft.

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

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



ÖSSZEÁLL MAJD EGY KÉPPÉ

STÚDIÓ '18 – SZALON / A jövőt végképp eltörölni. Az FKSE éves kiállítása a szervezet 60. évfordulóján

Magyar Képzőművészeti Egyetem Barcsay Terem

2018. szeptember 14 – október 5.

A *Kertész utcaiak*¹ című film (1974) egyik jelenetében, szemléltetve az iskolai demokrácia működését, szavazás zajlik az iskolai diákönkormányzat tanácsán, melynek tétje egy látszólag abszurd kérdésnek az eldöntése: megjutalmazzák-e ezentúl a jól teljesítő tanulókat a 4. emelet felmosásának feladatával? A tanulás mellett a telefongyárban dolgozó szakmunkástanulók – eléggé el nem ítéhető módon – nem szavazzák meg a dicséret ezen módját, de a vita során az egyik diáklány szájából elhangzik egy félmondat, miszerint egy ilyen gesztus a közösségről szólna, ezért nem feltétlen elvetendő. Sajnos belé fojtják a szót a javaslaton felháborodó osztálytársak. Távoli indításnak tűnhet idecitolni egy 1967-ben indult iskolai kísérletet, és talán nehéz is közvetlen összefüggést találni a szociálisan (és morálisan) veszélyeztetett gyerekek története és a mi jelenlegi, alapvetően szubkulturális vívódásaink között. Ugyanakkor, egy demokratikusan szerveződő szakmai közösség cselekvő tagjaként, a dilemma mégis erősen felidézte bennem a kulturális mezőn belüli önkéntes munka, az egyéni és közösségi eredményesség, illetve jutalmazás kérdéseit, amelyek erős hívószavai, vagy inkább immanens részei voltak a STÚDIÓ '18 – SZALON / A jövőt végképp eltörölni című kiállításnak.²

A következő írás ezt a kiállítást, vagy ha úgy tetszik, közösségi projektet mutatja be a szervezők oldaláról – nem véletlenül megkésve. A személyes érintettség miatt a továbbiakban eleve lemondanék bármiféle objektív, elméleti megközelítés igényéről, és mint a projekt egyik résztvevője, aktív formálója, inkább napló-szerűen értelmezem a Stúdió éves kiállításának megvalósulását.

Kezdeném azzal, hogy egy hatvanéves, a szűk közeg számára unalomig ismert szervezet részben feldolgozott örökségével foglalkozni miért tűnt

¹ Rendezte Mihályfy Sándor, BBS-1974; A film alapjául a Loránd Ferenc nevével fémjelzett, 1967-ben elindult kísérlet szolgált, amely (a korhoz képes feltétlenül) radikális demokratikus gyakorlatot vezetett be a Kertész utcai szakmunkásképző iskolában.

² Ld. még: <http://www.mke.hu/node/38691>; <https://www.facebook.com/events/901662066686631/>

olyan releváns gesztusnak, hogy a vezetőség (kvázi kurátori csapatként) elinduljon a Magyar Képzőművészeti Egyetem Barcsay Teremre kiírt pályázatán.³

A dolog közvetlen előzménye, hogy 2017 végén az egyesület olyan anyagi helyzetbe került, amelyből, féltünk, hogy vészkongatás nélkül nem tudunk kilábalni. A helyzet persze nem lepett meg senkit – a Stúdió mindig anyagi végveszélyben van (legyintenek sokan) –, és mivel az „örök válság” okát elsősorban a szervezet megörökölt struktúrájában szokás keresni (hol is máshol?), azt gondoltuk, itt az idő feldolgozni a rendszerváltás óta eltelt huszonnyolc évet. Célunk az volt, hogy ez ne csak az önkéntesként dolgozó elnökség felelősségeként, hanem közösségi ügyként is megjelenjen, ezért a megoldás keresését cselesen átemeltük egy kiállítási szituációba. Ami a konkrét pályázatot illeti, kétségtelen, hogy nem igazán nevezhető forradalmi lépésnek, ha a Stúdió vezetősége a régi Múcsarnok – sokaknak a művészetoktatás nem mindig kellemes emlékeit idéző – terébe szeretné „visszavezetni” a tagjait. Ugyanakkor számos érv szól mellette is. A hagyományos éves kiállítás az utóbbi időszakban elmaradt, mivel sem megfelelő reprezentatív helyszín, sem a minőségi munkához

³ Ld. <http://www.mke.hu/node/37879>

szükséges anyagi erőforrás nem állt rendelkezésre, az egyetemi szervezésben pedig legalább az előbbi megoldását biztosítottunk láttuk – sőt, eleinte az utóbbit sem zártuk ki. A helyszín ráadásul magával hozta a lehetőséget, hogy az egyetemistákkal közvetlen párbeszédbe lépünk, ami az utóbbi években nem volt magától értetődő.

Mint arra többször utaltak az intézmény velünk szimpatizáló és munkánkat abszolút támogató munkatársai, az egyetem a Stúdió pályázatát a szervezet nehéz helyzetére való tekintettel ugyan pozitívan bírálta el, de egyértelműen kockázatosnak tartották a velünk való együttműködést, főleg miután leadtuk a végleges címet és koncepciót. Ennek egyszerre lehettek belső, intézménypolitikai okai – így például a Kulturkampf gerjesztette alattomos félelem minden nehezen ellenőrizhető, non-konform megnyilvánulástól –, illetve furcsamód szerepet játszhattak benne a Stúdióról mint fekete báránnyól intézményi körökben (ezt az egyesületi jegyzőkönyvek is tanúsítják) a nyolcvanas-kilencvenes évek óta rögzült képzetek is.

A nagy botrány persze elmaradt. A SZ.A. F. kitartó, a finisszázs után is folytatódó lepedős akciója volt az egyetlen, amely igazán csípte az intézmény szemét. Miután sikerült a szervíz út másik oldalára szorítani FISCHER JUDIT és MÉCS MIKLÓS fanyar humorú társadalmi/politikai üzeneteit, mindenki megnyugodott, s hagyta az (ön)cenzúra munkáját másra: magukra a művészekre. Például a felvilágosult ténymegállapítás, miszerint *Orbán Viktor meg fog halni*, némi vívódás után önmaga ellentétébe fordult a SZ.A.F. egyik lepedőakciójában,⁴ illetve SZACSVAY PÁL is csak később, a Stúdió zárt körében engedte *Photo of the Day* című videója bemutatását, mivel abban túl sok volt az aktuálpolitikai utalás.

De ugorjunk kicsit vissza. A vezetőség, mint a kiállítás kezdeményezője, kezdetben egy közös – a tagságot is bevonó – kurátori csapatmunkában koordinált, kutatásalapú folyamatot vizionált. A tagság érdeklődését szokásos módon egy nyílt pályázattal kívántuk felkelteni, amelyben arra invitáltuk őket, hogy az általunk előterjesztett fogalmakat közösen gondolkodva, az egyesület kontextusában bontsuk ki, majd váltsuk művészi produktumokká. A hívószavakként funkcionáló fogalmak a következők voltak: *öndefiníció, érdekképviselet, függés/függetlenség,*

⁴ Az új lepedőn az állt: *Orbán Viktor nem fog meghalni.*

önkéntesség, önkiszákmányolás. A Stúdió vezetőségének napi munkáját, döntéseit, dilemmáit reprezentáló kifejezések közösségi feldolgozásával őszintén azt reméltük, hogy megoldást találunk a Stúdió válságos helyzetére.

A tagság azonban nem igazán reagált a vélhetően túl sűrűre és hosszúra fogalmazott felhívásra, ezért végül a direkt felkérés kevésbé demokratikus, ám célravezetőbb gyakorlatával éltünk; olyan tagokra esett a választásunk, akiknek aktív Stúdiós tevékenysége és/vagy művészeti praxisa egybevágott az általunk felvetett problémákkal.

Júniusban így közel 25 junior és senior taggal⁵ kezdtük el a kiállítási koncepció kialakítását. Ennek a folyamatnak az egyesületi munkából jól ismert jegyzőkönyvek állítottak emléket, melyeket publikáltunk is a *Szalón* megnyitója előtt pár nappal a MENESI ATTILA által szerkesztett index-link kiadványban.⁶ A jegyzőkönyvek finoman öncenzúrázott verzióját a kiállítás történeti részében is inálláltuk, nem csak azért, mert kiválóan elbeszéli a Szalón-koncepció megszületését, hanem mert a jegyzőkönyv mint műfaj hasznos metaforája egy szervezet nyomon követhető, konszenzuális és transzparens működésének.

Az első közös találkozáson még feszegettük a bedobott témákat, ki-ki elmondta a maga számára érdekes aspektusokat, majd a második alkalomra OTH VIKTÓRIA javaslatára az 1993-as *Balkon*ban megjelent Stúdiós diskurzust ajánlottuk újraolvasásra.⁷ Ez az olvasmányélmény azután le is térített minket az eredeti pályáról; elvetettük az előzetes kurátori koncepciót, és megtaláltuk a legadekvátabb formát: a zsűrizetlen *Szalont*.⁸ A *Szalón* egyszerre mint a 2010-től egyre inkább erősödő nacionalista, konzervatív kultúrpolitika fogalom-használatának détournement-ja, és mint önkritikus – a Stúdió belső dinamikájára reflektáló – gesztus jelent meg. Miután a munkacsoportban tisztáztuk magunk számára a *Szalón* összes lehetséges konnotációját, újabb felhívást intéztünk a tagsághoz, amelyben a zsűrizetlen *Szalón*on való részvételre buzdítottuk őket – e kiállítási műfaj provokatív természetéről is tájékoztatást adva.

Végül 99 művész adott be munkát az éves kiállításra.

A tagok lelkes reakciója kapcsán arra is gondolhatnánk, hogy valóban kirekesztők a tematikus, „kurátori” kiállítási felhívások, amivel mi is indítottunk, és a tagság inkább a zsűrizetlen tárlatokat preferálja, de nem erről volt szó. A résztvevő művészek jelentős többsége a *Szalón* kezdeményezőivel egyetértésben valamiféle erődemonstrációként, összefogási kísérletként értelmezte a helyzetet (helyesen), és ezt csak erősítette a beadott munkák zsúfolt inállallási módja.

A *Szalón*nal megtalált jelentés és forma lehetőséget adott arra, hogy innentől kezdve lényegében „csak” a szervezés, azaz a művészekkel való kapcsolat-tartás, majd már a helyszínen, az „akasztás” leghagyományosabb kurátori feladatát kelljen elvégeznünk, ami könnyedséget, oldott közösségi kreativitást vitt a folyamatba (a művészek nagy része aktivizálta magát, véleményeztek, segítettek a munkát – sajátjuknak érezték az egyesület helyzetét). Eddig a kiállításnak csak egy szelétét mutattam be. Nem tértem ki az egyesület múltjával direktbben foglalkozó kiásterem archív anyagaira,

⁵ A munkacsoport munkájában élénkebben résztvevők: Bogyó Virág, Ember Sára, Erhardt Miklós, Felsmann István, Fischer Judit, Gadó Flóra, Gróf Ferenc, Keserue Zsolt, Király András, Kovács Kristóf, Lódi Virág, Magyar Fanni, Mécs Miklós, Molnár Ráhel Anna, Orbán György, Oth Viktória, Rudas Klára, Salamon Júlia, Süveges Rita, Szemző Zsófia, Trapp Dominika, Vácz Lilla, Zalavári András, Zsámboki Miklós.

⁶ *index – a művészet helyszínei / places of art*, no. 132. 2018. szeptember-október

⁷ Kovács Ágnes Veronika (szerk.): A Stúdió – félkarú óriás. Diskurzus a Stúdióról. (Július Gyula, Beóthy Balázs, Bencsik Barna, Gerhes Gábor, Gerber Pál, Kicsiny Balázs, Roskó Gábor, Révész László László, Varga Koppány, Várnagy Tibor és a Tilos Rádió beszélgetése), *Balkon*, 1993/2., 4-8.

⁸ A jegyzőkönyv tanúsága szerint Erhardt Miklós szájából hangzott el, egészen pontosan így: „Stúdió'18 Szalón, beelőzhetnének az MMA-t!”



2018.10.2

a kísérőesemények felvetéseire, vagy a *tranzitblog.hu*-n megjelent, kifejezetten a kiállítás kontextualizálását segítő, a Stúdió vezetősége (GADÓ FLÓRA, MAGYAR FANNI, ZSÁBOKI MIKLÓS) által szerkesztett cikkek szerepére.⁹ Pedig ezek együttesen adják ki a Stúdió '18 tanulságait, és mutatják, miféle hajtóerők tartják életben az egyesületet.

Be kell vallanom valamit: a Stúdió jelenlegi elnökeként a Szalon után azt gondoltam: milyen szép befejezés! A kiállítás gyér reputációja,¹⁰ és az érdeklődők jellemzően alacsony száma az eseményeken arról árulkodott, hogy itt nem az anyagi erőforráshiány a fő probléma, hanem inkább a következetesen aktív tagság hiánya, és a közös célok megfogalmazásának nehézsége okozza a belső feszültségeket. De a vezetőség mégis új reményekkel folytatta az őszi programot: azóta töretlenül mennek a filmklubok, lefutott egy 8 napos *Gallery by Night* (teljesen visszhangtalanul),¹¹ hamarosan pedig itt a *Patron* (ahol minden évben kacsintunk egyet a piaci logika felé),¹² és nem mellesleg felvettünk 27 új tagot, mert valami okból kifolyólag még mindig vannak fiatalok, akik a tagjai szeretnének lenni ennek a rosszul működő szervezetnek.

Az éves kiállítást lehet segélykiáltásként is értelmezni, ami nem csak a kulturális közéletnek, hanem a Stúdió belső tagságának is szólt. Az 1993-as *Balkon*-beszélgetés fontos kiindulópontja a mindenkori vezetőség, a munkatársak, és a szűkebb holdudvar által végzett folyamatosan újra és újra

9 A jövőt végképp eltörölni I-VI. A cikkek szerzői (időrendi sorrendben): Nagy Kristóf, Nagy Gergely, Molnár Edit, Frazon Zsófia, Salamon Júlia. Ld. <http://tranzitblog.hu/category/tema/a-joivot-vegkepp-eltorolni/> (utolsó hozzáférés: 2018. november 30.)
 10 A kiállításról egy kritika született Hornyik Sándortól (Kritikai szalon? Kollaboráció és önkizsákmányolás a kortárs művészetben. 2018. október 4., ld. <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=1067>; utolsó hozzáférés: 2018. november 30.), aki figyelmes szemekkel, friss gondolatokkal közelített a kiállításához, néha olyan összefüggéseket is felmutatva, amelyek bennünk is csak később, vagy éppen ennek a külső rámutatásnak köszönhetően tudatosultak. Felvezető gondolatai az NKA-ról azonban helyesbítésre szorulnak: a Szalon esetében ugyanis nem az elképzelt módon éltünk az NKA támogatásával – az MKE volt a pályázó fél, csak a mi kiállítási koncepciónk is a pályázatuk részét képezte –, a kiállításnak nem volt tényleges, általunk kontrollált költségvetése, a molinó és a plakátok készültek közvetlenül NKA pénzből. Ez csak azért lényeges, hogy tisztán lássuk: ez a kiállítás praktikusán nulla anyagi támogatásból, de az Egyetem infrastruktúrájának maximális kihasználásával (három munkatárs, Kozma Éva, Szabó Ádám és a kiváló Győri István segítségével) valósult meg.
 11 Ld. <https://hu-hu.facebook.com/events/1919166178171544/>
 12 Ld. <https://www.facebook.com/events/985818864957822/>

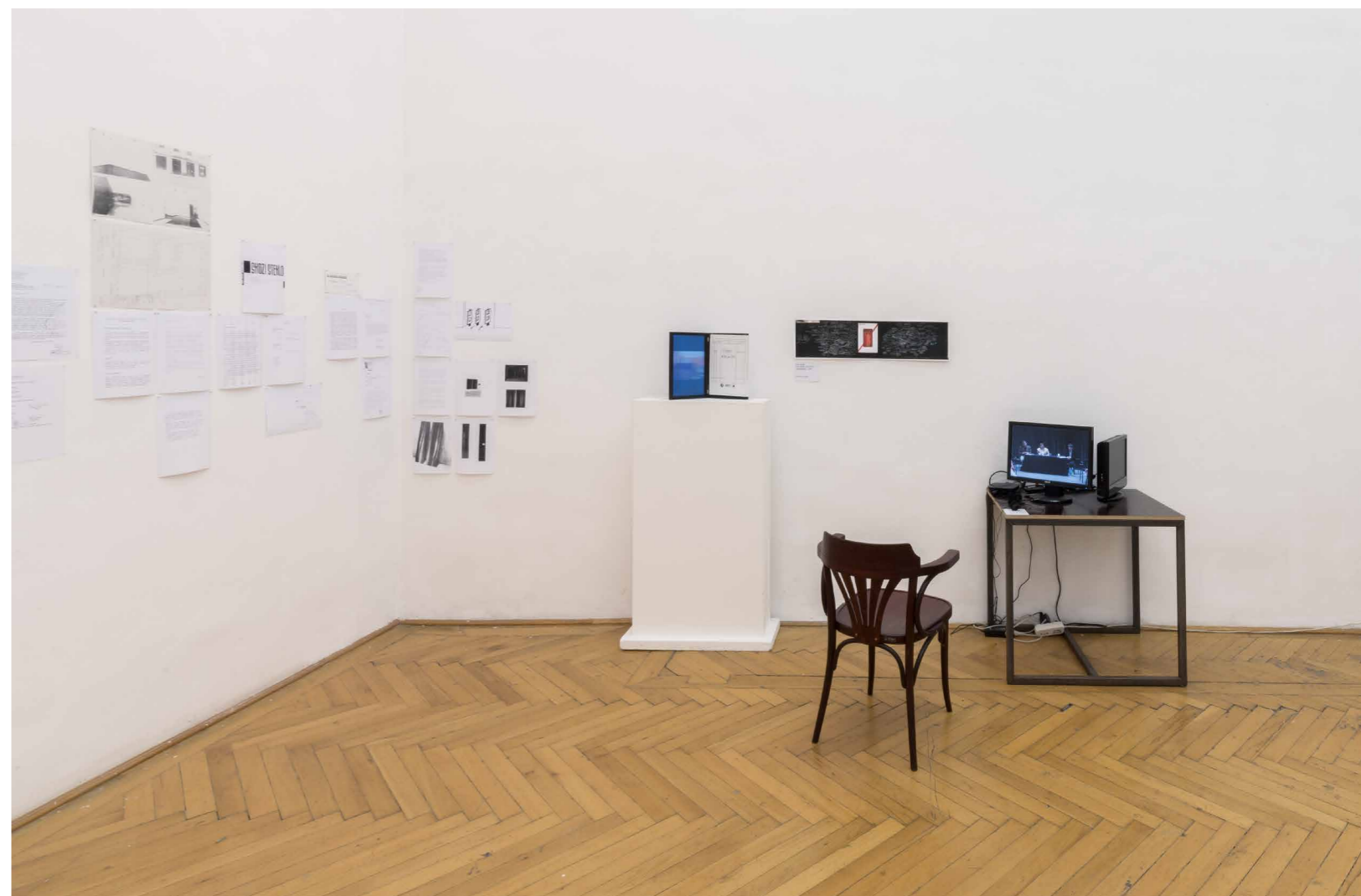
feltörő, önmarcangoló, az alapokat megkérdőjelező, identitáskereső túlélőmunkának – törvényszerűen mi is ott találtuk magunkat ebben a köldöknéző pózban. Van abban persze valami fárasztó és dühítő, hogy az ember mintha már ezerszer feltett kérdésekre, s az azokra adott válaszokra találna rá újra és újra, mintha egymást követő generációk által is számtalanszor megtett köröket tenne meg ismét – de a titok nyitja is éppen itt van. Ha már egyszer nem sikerült ezt a szervezetet is kiönteni a fürdővízzel együtt a 90-es évek elején, ha már hallgatni kell a hol cinikus, hol értetlen megjegyzéseket a „szocializmustól örökölt struktúráról”, akkor lehet, hogy ki kéne mondanunk: a Stúdió egy baloldali generációs szervezet, amely kicsit mindig is úgy fog hatni a jólnevelt művészvilágban, mint elefánt a porcelánboltban. Nem azért, mert annyira formabontó művészetet segít életre,¹³ vagy mert olyan szubverzív lenne, hanem azért, mert nem ezekre a viszonyokra lett kitalálva, és mások az ideáljai, amelyek működtetik.

A Stúdió kitaratóan közvetít olyan értékeket, mint a kölcsönös bizalom, a szakmai szolidaritás, az önművelődés és az önszerveződés segítése. Ebből a perspektívából nézve az önkéntes, néha önkizsákmányoló munka – például a Stúdió bármely terének felmosása – értelmet nyer.

13 Például valami ilyesmit kért számon György Péter a 1992-es éves kiállításról írott kritikájában. György Péter: A mélypont. *Új Művészet*, 1993/5., 23–26.



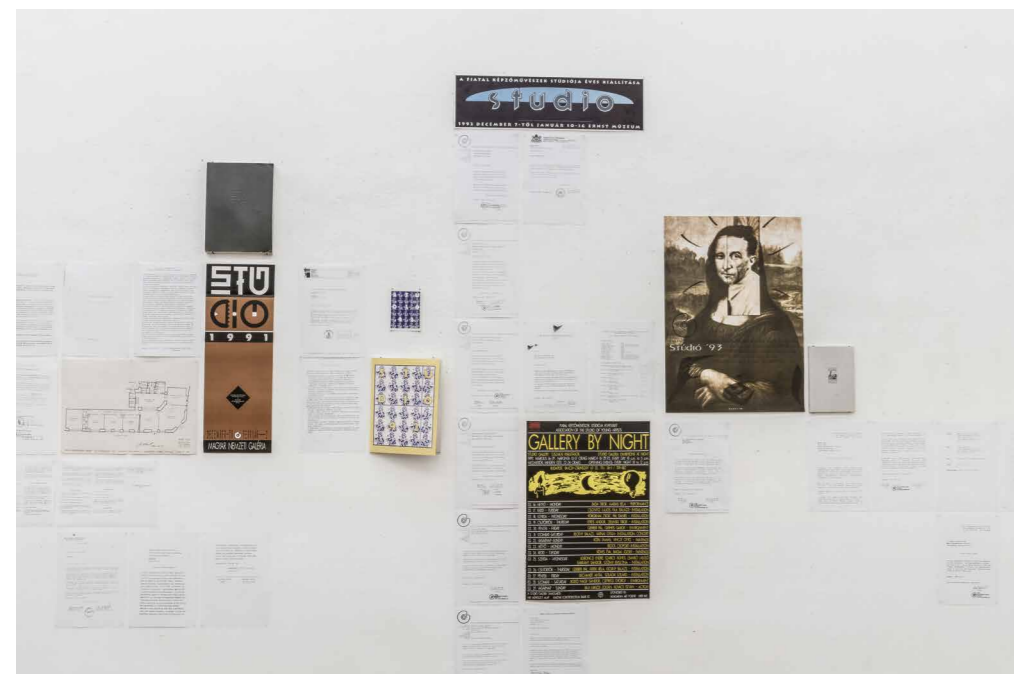
STÚDIÓ '18 - SZALON / A jövőt végképp eltörölni (részletek a kiállításból) © Fotók: Eln Ferenc



A STÚDIÓ MŰKÖDÉSE A 90-ES ÉVEKBEN

A Fiaatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület története

A Stúdió '18 – Szalon. A jövőt végképp eltörölni című kiállításon bemutatott archív anyagok a Fiaatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület 90-es évekbeli tevékenységét vázolták fel, konkrét események kiemelésén keresztül. A Stúdió múltjára vonatkozó korabeli levelezések, dokumentumok jelenleg a Rottenbiller utca 35. szám alatt őrzött archívumban található. A kiállítás tematikájához erre az iratanyagra támaszkodva kiválasztott, és a történeti részében felvázolt események, illetve a belőlük kirajzoló folyamatok kiemelésének célja a tárgyalt időszakban bekövetkezett



változások szemléltetése volt. A vizsgálódást nem helyeztük tágabb kontextusba; a Stúdió működésének és a rendszerváltás utáni éveiben véghezvitt megújításának belső folyamatait igyekeztünk szemléltetni vele. A Stúdió 1990-ben kivált a Művészeti Alap fennhatósága alól, és független szervezetként, egyesületi formában működött tovább. A szervezeti átalakulással azonban nem szűntek meg a korábbi rendszertől megörökölt főbb funkciók, mint például az egy-egy reprezentatív művészeti intézményben megrendezett éves kiállítások hagyománya. A 90-es évek közepétől a zsűrimentes tárlatokat kurátori szemlélet alapján rendezett tematikus kiállítások váltották fel. Az éves kiállítások és a Stúdió Galériában megrendezett egyéni és csoportos bemutatók szervezése mellett a rendszerváltás után egyre intenzívebbé vált a nemzetközi mobilitás, valamint az új külföldi kapcsolatok kiépítése. Ezek eredményeként több – jellemzően nyugat-európai – várossal együttműködésben csere- és utazó kiállítások valósultak meg. A Stúdió szakmai munkájának fontos részét adták a többnyire személyes kapcsolatokon keresztül létrejött rezidencia programok. A tagság bekapcsolódását a nemzetközi vérkeringésbe tovább erősítette a hazai kulturális

intézményi szereplőkkel való szoros együttműködés (NKA, Múcsarnok, külföldi kulturális intézetek pályázati forrásai és network lehetőségei).

Mivel a Stúdió rendszerváltás utáni történeti anyagának nagy része (pl. jegyzőkönyvek, kiállítás dokumentációk, levelezések) még feldolgozatlan, a kiállított dokumentumok nem kész kutatási eredményeket jelöltek, csupán lehetséges vizsgálódási pontokat, megközelítéseket körvonalaztak. Olyan témák megjelenítése volt a cél, mint a kiállítási formák átalakulása, vagy a Művészeti Alaptól való függetlenedést követő strukturális és finanszírozási változások. Mindezen problémák összefoglalása a *Szalon* koncepciójának kiindulópontjával szolgáló, 1993-as Balkon-cikkben olvashatóak.

A politikai átalakulás során a művészeti intézményrendszer is változásokon ment keresztül. A szocializmusban szovjet mintára kialakított szervezeti egységek struktúráját felváltotta a nyugati típusú intézményi modell kialakítása. Ennek következtében az állami támogatások lecsökkentek, a biztos anyagi juttatások kiszámíthatatlanná váltak, helyükbe a sokkal bizonytalanabb szponzoráció, valamint a pályázati finanszírozás lépett, miközben az „átálláshoz” kevés idő állt rendelkezésre. Az 1990. május 2-án tartott rendkívüli közgyűlésen a tagság meghozta a döntést, hogy az addig az Alap által működtetett és felügyelt FKS önállóan működő egyesületté alakuljon át (a név ekkor változott FKSE-re). Ez az esemény egyben az egyesület rendkívüli alakuló közgyűlése is volt, s napirendi pontjai között szerepelt az egyesületi alapszabály kidolgozása, amely kimondta, hogy amint a szervezetet bejegyzik, elkezdődik leválása az Alapról. Ez a folyamat akkor zárult le, amikor 1992-ben az Alap jogutódjaként létrejött a MAOE. Ezt követően megszűnt a Stúdió évenként folyósított fenntartási támogatás is. A korabeli dokumentumok tanúsága szerint a kapcsolat az utódintézménnyel is folytatódott, és leginkább a szakmai támogatás szintjén valósult meg. A függetlenedéssel járó feladatok közé tartozott a tagság, valamint a tagságot képviselő testület – vezetőség – önszervező tevékenysége, illetve annak tisztázása, hogy ki milyen szerepet vállal az egyesület új profiljának alakításában.

Az FKS szervezeti felépítéséből megmaradtak olyan alapvető strukturális elemek, mint a *közgyűlés*, illetve a közgyűlések közötti időtartamban a Stúdió ügyeit vivő, képviselői

alapon működő, a közgyűlés által választott *vezetőség* intézménye. A 90-es évek elején új szereplőként szemléletváltást hozott a szervezet szakmai életébe a *galériavezető* megjelenése, aki a művészeti vezető feladatköréit kapta meg. Mellette működött – szintén fizetett munkaerőként – a teremőr, valamint az egyesületi titkár, aki az operatív működésért felelt. A gyűjtémenykezelő pedig az éves kiállítások alkalmával vásárolt munkákból álló gyűjtémeny adminisztratív ügyeivel foglalkozott.

A magyar művészeti intézményrendszeren belüli működést a 90-es évek elején még a rendszerváltást megelőzően kialakított intézményi kapcsolatok biztosították. Ezek az intézmények – Múcsarnok, Ernst Múzeum, Magyar Nemzeti Galéria, Vigadó Galéria – adták legtöbbször a Stúdió éves kiállításainak helyszínét mind a függetlenedést megelőző, mind az azt követő időszakban. A 90-es évek elején ehhez a sorhoz csatlakozott a Budapest Galéria Lajos utcai kiállítótere is, ahol az egyesülettel kötött megállapodás keretében évente egy-két stúdiós kiállítás rendezésére nyílt lehetőség.¹

A kiállításokat a 80-as évek végéig a Képző- és Iparművészeti Lektorátus zsűrizte, majd árazta be az ott kiállított műveket, az évtized végére azonban egyre jobban fellazultak a szigorú keretek. A rendszerváltás után az éves kiállítások megörökölt hagyománya megmaradt és szalon jellegű zsűrimentes kiállítások formájában működött tovább. Az éves kollektív tárlat intézménye már nem látta el korábbi funkcióját: az egyre bővülő lehetőségek miatt mint fontos bemutatkozási alkalom egyre kevesebb jelentőséggel bírt. A zsűrizés mint szűrő kiesését követően már nem volt ideológiai/esztétikai/mediális megkötés azzal kapcsolatban, hogy ki milyen munkával reprezentálhatja magát ezeken az eseményeken. A kötöttségek nélkül rendezett seregszemlék azonban a 90-es évek közepére elvesztették jelentőségüket. A fentiek tükrében a *Szalon* – a kultúrpolitikai vonatkozás mellett – értelmezhető egyfajta önreflexív mozzanatként is.

1993-ban a Múcsarnok akkori igazgatója, KESERŰ KATALIN a Stúdiónak írt levelében jelezte, hogy az intézmény következő évi menetrendjében történt változás miatt nincs lehetőség arra, hogy az Ernst Múzeumban rendezzék meg a hagyományos éves tárlatot. Az egyesület archívumában lévő 1993-as levelezésben olvasható, hogy KESERŰ KATALIN 1995-re egy tematikus kiállítás megrendezését szorgalmazta, amellyel a Stúdió pályáznia kellett, amennyiben részt kívánt venni a Múcsarnok éves programjában.² A dokumentumok között megtalálható KOVÁCS PÉTER Keserű Katalinnak írt levele is, amelyben a tematikus kiállítással szembeni ellenvéleményét fejtette ki, arra hivatkozva, hogy az éves zsűrimentes tárlatok lényege, hogy átfogó képet adjanak a Stúdió művészeinek munkájáról.

Az egyes művészeti intézmények vezetői között sem alakult ki szakmai konszenzus arról, hogy az újraformálódó intézményi közegben a Stúdió milyen szerepet vállaljon. Ezért bírt nagy jelentőséggel az FKSE részéről a belső változás és a misszió meghatározása. A később „kurátori fordulatként” kanonizálódott 1996-os *A legkevesebb* című kiállítás³ a fennálló szituációra adott válaszlehetőség volt. A kiállítás szervezői – BENSZIK BARNABÁS, BEÖTHY BALÁZS, BABARCZY ESZTER – már kurátorként jegyezték magukat. A kiállításrendezői munka tehát magában foglalta a kiállítás koncepciójának kialakítását, s ugyanakkor ennek kurátori tevékenységként való felfogása hazai közegben is meghonosította a *kurátori gyakorlat* fogalmát. Az ezt követő évben két tematikus kiállítás is nyílt: az egyik PETRÁNYI

¹ Interjú Bencsik Barnabással. In: *NEM TŰL TÁVOLI JELEN 1995 – 2033. A Magyar Képzőművészeti Egyetem Képzőművészet-elméleti szakának kiállítása*, online katalógus, 2015, 44-48., 45. ld. https://issuu.com/zbalazs/docs/ntj_ok

² A pályázaton való részvételle az egyesület tíz művészettörténészt kért fel: András Gábor, Beke László, Bencsik Barnabást, Hajdu Istvánt, Kovalovszky Mártát és Kovács Pétert, L. Menyhért Lászlót, Ladányi Józsefet, Markója Csillát, valamint Pataki Gábort.

³ *A legkevesebb*. Ernst Múzeum, Budapest, 1996. február 21 – március 17.



ZSOLT *Rejtőzködő* című kiállítása,⁴ a másik pedig a ZWICKL ANDRÁS által rendezett *sic! Humor a kortárs képzőművészetben* című tárlat⁵ volt. Az évtized második felében a hagyományos zsűrimentes tárlatokat tehát felváltották a tematikus kurátori kiállítások.

A 90-es évek közepén az éves kiállításokhoz kapcsolódó évkönyvek profiljában is változás volt tapasztalható. A korábbi, eseménykronológián alapuló évkönyvek felépítését L. MENYHÉRT LÁSZLÓ művészettörténész, a Stúdió művészeti vezetője (1987–1991) vezette be az évtized elején. Ám az 1994–95-ös évkönyvben⁶ már egy problémafelvető szociológiai felmérés keretein belül vizsgálta és elemezte a tagok élet és munkakörülményeit a Magyar Gallup Intézet. A tagok anyagi támogatását az egyesület munka- és szakmai ösztöndíj, valamint szociális támogatás formájában segítette – ezeket meghatározott periódusonként limitált számú művész nyerhette el⁷ –, továbbá rendelkezésükre állt a Rottenbiller utcában működő négy műterem használatának lehetősége. A 90-es években az ösztöndíjak mellett az éves kiállításokon kiosztották a pénzjutalommal járó szponzorációs díjakat is. Az Alap átalakulásával megszűnt a fix pénzügyi támogatás; a vezetőség feladata lett, hogy a működéshez szükséges feltételeket megteremtse. A projekt-alapú finanszírozási rendszerre való áttérés, valamint a csekélyebb mértékű állami és önkormányzati támogatás mellett a nagyobb vállalatoktól (többek között: Alfa Romeo, Magyar Külkereskedelmi Bank) érkező szponzorációs támogatás segítette a Stúdió működését. A kiállítási programok finanszírozására a MAOE, a Művelődési és Közoktatási Minisztérium, az NKA, illetve a Soros Alapítvány pályázatai nyújtottak lehetőséget.

A Stúdió Galéria – mely 1972-es létrehozásától kezdve egyéni bemutatkozási lehetőséget nyújtott a tagoknak – működésének szemléletmódjában is fordulat következett be a 90-es évek folyamán. Bencsik Barnabás – aki 1990-től 1999-ig galériavezető pozíciót töltött be a Stúdióban – nyitottabb és nemzetközileg is elismert színvonalú, következetes kiállítási program megszervezésére törekedett.⁸ Az új rendszer kialakulásával az évi 12-ről, 15-16-ra nőtt az egy évben megrendezett egyéni kiállítások száma, ami azok időtartamát – a korábbi rendszertől eltérően – két-háromhetes időszakokra rövidítette le. Az előző szisztémát, miszerint a tagság köréből összeálló zsűri hozott döntést arról, hogy milyen kiállítások valósuljanak meg, felváltotta az a gyakorlat, hogy a galériavezető nagyobb szabadságot kapott a galéria programjának összeállításában.⁹ Ugyanebben az időszakban készült el a *Gallery by Night* eseménysorozat koncepciója is.¹⁰ Az első alkalommal 1991-ben megrendezett, majd hagyománnyá váló GbN új lehetőségeket hozott az addigi kiállításrendezési gyakorlatba. A tíz egymást követő estén megrendezett kiállítások – melyeken egyszerre akár több művész is szerepelhetett – teret adtak a tematikus rendezési elvnek, ami lényeges volt

a kurátori szemléletmód meghatározásának szempontjából. Az 1998-as kiállítássorozat külföldi kurátorok és művészek meghívásával valósult meg.¹¹ A nyitottabb kiállításprogram elősegítette a művészek integrálódását a nemzetközi művészeti közegbe, valamint pozicionálásukat a nemzetközi piacon. 1996-ban a Stúdió Galéria részvételével létrejött a Független Képzőművészeti Műhelyek Ligája (Liga),¹² melynek fő feladata a hazai intézményrendszeren belül működő nonprofit művészeti helyszínek támogatása volt. A 90-es években a megnövekedett pályázati lehetőségeknek köszönhetően, és Bencsik Barnabás galériavezetői tevékenysége nyomán elindult a nemzetközi kapcsolatok kiépülése, majd megerősödése. Az NKA, vagy a külföldi kulturális intézetek pályázatai (pl. Pro Helvetia, British Council) lehetőséget nyújtottak cserekiállítások és rezidencia programok megvalósítására is. Ezeknek köszönhetően aktív kapcsolat alakult ki számos nyugat európai várossal. Hosszútávú együttműködésként említhetők a ljubljani Škuc galéria partnerségével megvalósult cserekiállítások, vagy a londoni *In and Out of Touch – British-Hungarian Cultural Exchange Project on Contemporary Visual Art* elnevezésű művészcsere-program, melynek keretében a résztvevő művészek egymás lakásában, műtermében alkothattak a rezidenciaprogram ideje alatt.

Az 90-es évek közepétől a gazdasági megszorítások következtében az egyesület egyre rosszabb pénzügyi helyzetbe került, a nehézségek új működési modell kialakítását tették sürgetővé. 2005-ben, az újabb anyagi megszorítások következtében a galériavezetői pozíció megszűnt, szerepkörét a vezetőségi tagokból alakult Galéria Bizottság vette át.¹³ 2007-ben vezetőségi döntésre a Stúdió Galériát az egyesület ebből a célból felújított székhelyére, a Rottenbiller utcába költöztették,¹⁴ a Képzőművészeti Egyetem, valamint az FKSE közös támogatásával létrejött a LABOR Galéria.¹⁵

4 *Rejtőzködő. A Fiala Képzőművészek Stúdiója Egyesület és a Múcsarnok kiállítása*, Ernst Múzeum, Budapest, 1997. szeptember 16 – október 12.
 5 *sic! Humor a kortárs képzőművészetben*, BTM/Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum, Templomtér, Budapest, 1997. június 26 – augusztus 24.
 6 *Stúdió évkönyv 1994–95*, szerk. Bencsik Barnabás, Fiala Képzőművészek Stúdiója Egyesület, Budapest, 1996.
 7 Munkaösztöndíj: minden második hónapban öt művész pályázhatott az egyszeri 10.000 forintra. Szakmai ösztöndíj: évente két alkalommal 5–5 művész kapta meg 6 hónapra a havi 7000 forintot. Szociális támogatás: folyamatosan került kiosztásra, indoklással alátámasztva lehetett igényelni, havonta 4–5 művész kapta meg a 6000 forint összegű egyszeri támogatást. In: *Stúdió évkönyv 1994–95*, szerk. Bencsik Barnabás, Fiala Képzőművészek Stúdiója Egyesület, Budapest, 1996, 14.
 8 Tardos Károly: *Független galéria a Stúdió bázisán – Stúdió Galéria*. In: *Stúdió évkönyv 1994–95*, szerk.: Bencsik Barnabás, Fiala Képzőművészek Stúdiója Egyesület, Budapest, 1996, 107.
 9 Uo., 110.
 10 *A Gallery by Night történetéről* lásd bővebben: L. Molnár Mária: *Gallery by Night. Kommunikáció, kontextus, képi reprezentáció*, In: *Gyönyörű ez a mai nap. A nyolcvanas évek és a kilencvenes évek művészete – történet és elmélet*, szerk.: Markója Csilla, MAOE, 2003, 107–120.

11 Ld. <http://studio.c3.hu/arch/gallery-by-night-1998/>
 12 A Liga alapító intézményei: Bartók 32 Galéria, Első Magyar Látványtár Alapítvány, Kortárs Művészeti Intézet (Dunaújváros), Fiala Képzőművészek Stúdiója Egyesület (Stúdió Galéria), Liget Galéria, Óbudai Társaskör Galéria, Óbudai Pincegaléria.
 13 *Diskurzusok*. Szerk.: Csatlós Judit, Csizsek Petra, Fenyvesi Áron, Orbán György, Szalai Borbála, Vécsesi Júlia, FKSE, Budapest, 2009, 22.
 14 Böröczfy Virág: *Többirányú utcák: régi és új stratégiák a művészeti stúdiók működésében*. *Műértő*, 2007/11., 12.
 15 <http://labor.c3.hu/>

KELL EGY HELY

10+1 éves a LABOR

2007-ben ünnepelte fennállásának 10. évfordulóját a budapesti Képiró utcában található LABOR.¹ A C3 KULTURÁLIS ÉS KOMMUNIKÁCIÓS KÖZPONT ALAPÍTVÁNY (C3),² a FIATAL KÉPZŐMŰVÉSZEK STÚDIÓJA (FKSE),³ és a MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYESTEM (MKE)⁴ együttműködésből létrejövő, non-profit kulturális szintér eddig rövid, de fordultatos története egyben az elmúlt évtized instabil hazai művészeti intézményrendszer átalakulásának lenyomata is. Már a hely életre hívása is egyfajta válságreakció volt 2007-ben, amely azóta is a különböző túlélési taktikák tervezésére, a hivatalos kultúrpolitikával szembeni folyamatos öndefiníálásra és pozíciókeresésre van rászorítva. Ennek ellenére mégsem ezek a külső tényezők gyakorolták a legnagyobb hatást a LABOR mindenkori szellemiségének kialakulására. Az elmúlt évek során itt bemutatkozó művészek, kurátorok, valamint a hozzájuk kapcsolódó művészeti, kulturális események, projektek újabb és újabb jelentésrétegekkel, szerepekkel, funkciókkal látták el az intézményt, egészítették ki a tevékenységi körét. Emiatt némi akadályba is ütközünk, amikor ennek az alkotótérnek a meghatározására kerül sor. Ugródeszka a pályakezdők számára? Gyakorlótér? Találkozóhely? Fórum? Könyvtár? Közösségi tér? Kontaktzóna? A kísérletező, kritikai művészet egyik végvára? Talán mindegyik egyszerre. E mostani írás célja sem az, hogy múltidézzel, általános összegzéssel fogalmazza meg a hely történelmét, hanem inkább, hogy láthatóvá tegye azokat a folyamatokat, kezdeményezéseket, krízishelyzeteket, amelyek formálták a LABOR funkcióit, küldetését.

A kortárs művészeti szcéna olykor nosztalgikusan tekint a korábbi évekre, sokszor elbogatellizálva az akkori problémákat, pedig a bizonytalan finanszírozási módok, a pályázati lehetőségek csökkenése már 2010 előtt is szinte ellehetetlenítették – többek között – az FKSE működését is. Az Oktatási és Kulturális Minisztérium 2006-ban az ötödére csökkentette, majd 2007-ben meg is szüntette az Egyesület működési támogatását. Mindezzel párhuzamosan a lipótvárosi önkormányzat is folyamatosan emelni kívánta kiállítótér bérleti díját: és felmerült a veszélye annak, hogy megszűnik a Stúdió Galéria. Az FKSE a helyiség megmaradásának-megtartásának érdekében kezdett el szövetségeseket keresni. Elsőként a Képzőművészeti Egyetem jelezte, hogy együttműködő partnerként, anyagi hozzájárulás formájában segítené a galéria működtetését. Az MKE-t elsődlegesen az

1 <http://labor.c3.hu/>
2 <http://www.c3.hu/index-hun.html>
3 <http://studio.c3.hu/>
4 <http://www.mke.hu/>

a cél vezérelte, hogy az egyetem Doktori Iskolája, valamint az akkor még előkészítési stádiumban lévő képzőművészet-elmélet alapszak hallgatói lehetőséget kapjanak egy külső helyszínen történő bemutatkozásra.⁵ A kooperáció harmadik tagjaként pedig az új tudományos, technológiai eredmények kulturális alkalmazásának és a hálózati társadalommal kapcsolatos fejlesztések központjaként működő C3 Alapítvány kapcsolódott be. 2004-es költözését követően a C3 kénytelen volt feladni közösségi tereit, így szükségszerűvé vált számukra, hogy újra láthatóságot kapjanak a fizikai térben is. Az Alapítvány nem feltétlenül pénzügyi szubvencióval járult az együttműködéshez, hanem az online megjelenéséhez kapcsolódó web-programozási feladatok elvégzését, internet hozzáférést, esetenként a helyszínen megvalósuló rendezvényekhez szükséges technikai eszközök biztosítását vállalta magára. Az első konzorciumi megállapodásokban további megegyezés született arról, hogy a C3 videó archívumának egy részét áthelyezi az újonnan létrejövő kiállítótérbe, de ez sosem valósult meg.

A végleges együttműködési szerződés a Stúdió Galéria helyiségének megmentésére 2007 márciusában jött létre. Az egyes szervezetek képviselőiből megalakult bizottságnak a továbbiakban tisztázni kellett a szereplők egymáshoz való viszonyát, valamint szükség volt egy közös stratégia kidolgozására, amelyben egyszerre fejt ki hatását a három,

5 *König Frigyes, Peternák Miklós, Keserue Zsolt „bérleti szerződés” tárgyú levele Rogán Antal polgármesternek, Budapest Főváros V. Kerületi Önkormányzata, 2007: FKSE Archívum 2007-es doboz.*

viszonylag eltérő irányelveken, munkamódszereken alapuló intézmény szellemi tőkéje.⁶ A sokrétű feladatokat felvállaló platform a fiatal pályakezdők reprezentációjának támogatását, az egyetemi hallgatók bemutatkozási lehetőségének elősegítését, illetve a művészeti, tudományos és technikai szféra közti párbeszéd előmozdítását tűzte ki célul. Közös irányelv volt továbbá, hogy a LABOR ne csak egy hagyományos, „kép a falon” típusú kiállításokat, projekteket bemutató galéria, kiállítóhely legyen, hanem a művészeti intézmény fogalmának és funkciójának határait kitolva olyan szellemi műhely jöjjön létre, ahol a kortárs képzőművészet társadalmi felelőssége és tudástermelő szerepe kerül a középpontba.⁷ A LABORt eleinte egy mindenki számára nyilvános térként, ingyen Wi-Fi-vel ellátott (ez még nem volt magától értetődő 2007-ben) kávézó, és művészeti kiadványokat gyűjtő könyvtár formájában képzelték el, amely workshopok, beszélgetések, előadások szervezésével a helyi kortárs művészeti közeg szegmensei közötti párbeszédet erősítette volna, a kortárs kultúra más területeinek bevonásával.⁸ Megfelelő anyagi és emberi erőforrások hiányában kávézó nem lett, de a tervek és koncepciók jelentős része, némi kényszerű változtatást követően így is megvalósult. Habár karakterét illetően már léteztek hasonló kezdeményezések – elég csak az IMPEX-re⁹ gondolnunk –, azonban három ilyen egyedi profillal rendelkező szervezet összefogása akkor egy olyan formabontó és talán szokatlan gesztus volt, ami a jelenlegi kultúrpolitikai légkörben és művészeti intézményrendszeri állapotok mellett ma már szinte elképzelhetetlen.

2007. október 2-án ERDÉLY MIKLÓS, JOVÁNOVICS GYÖRGY, LAKNER LÁSZLÓ, ST.AUBY TAMÁS és a KIS VARSÓ munkáiból rendezett *A mű ideje / A mű az időben* című kiállítással¹⁰ nyílt meg a LABOR. Nem működhetett azonban sokáig zavartalanul: az V. kerületi Önkormányzat döntést hozott arról, hogy 2008. június 30-ai hatállyal az intézménynek véglegesen ki kell költöznie a Képiró utca 6.

6 A tervezési folyamatban Fenyvesi Áron, majd Rácz Márta az FKSE, Lázár Eszter az MKE, Kozma Éva pedig a C3 részéről vettek részt.

7 <http://labor.c3.hu/informacio/> (utolsó hozzáférés 2018. november 30.)

8 Lázár Eszter szóbeli közlése alapján.
9 Ld. https://katalizator.dij2010.blog.hu/2010/11/27/impe_x_1_; http://tranzitblog.hu/tag/impe_x/; (utolsó hozzáférés 2018. november 30.)

10 Ld. <http://www.mke.hu/node/13749>; http://labor.c3.hu/wp-content/uploads/Labor_A_mu_ideje.pdf (utolsó hozzáférés 2018. november 30.)

szám alóli helyiségből.¹¹ A művészeti tér megmentésére június 27-re egy szimpátia-tüntetését hirdettek meg¹² az akkori kortárs művészeti szcéna prominens szereplőinek bevonásával. A sajtótájékoztatóvá alakult eseményen a felszólalások mellett egy rögtönzött kiállítás formájában megtekinthetők voltak a korábbi projektek dokumentációs anyagai. Végül már a helyszínen egyezség született az önkormányzat (Vagyonkezelő Zrt.) képviselőjével, hogy megemelt bérleti díj ellenében visszavonják a szerződésfelmondást.¹³ 2009 és 2011 között az együttműködés újabb résztvevővel, a TRANZIT.HU független közép-európai művészeti intézményhálózat budapesti tagjával bővült ki.¹⁴ Az Erste Stiftung által finanszírozott kortárs művészeti projekt minden országban, ahol jelen van, a helyi kontextusnak megfelelő profilt alakított ki magának. A magyar iroda a hazai kortárs színtéren hiánycikket jelentő tudások importálást, kiadványok megjelentetését, oktatási programok szervezését, a hazai művészeti közeg nemzetközi nyilvánosságának megerősítését, illetve a tudástranszfer és a művészeti diskurzus előmozdítását tűzte ki célul. A tranzit becsatlakozásával néhány olyan elképzelés is megvalósulhatott végre, amelyek a kezdeti koncepciókban is szerepeltek. 2010-ben indult el a *Könyvtér* programsorozat,¹⁵ amelynek részeként elkészült egy mobil polcrendszerből és a ma már a LABOR szimbólumává vált, bordásfal-szerű szerkezetből álló könyvtár is. A *Könyvtér* a művészeti szakkönyvek és periodikák gyűjtése mellett számos jegyzet- és vázlat-találkozót, magánarchívum és lapbemutatót, közös olvasó-estet, gyerekfoglalkozásokat szervezett, továbbá létrehozott egy zine és művész-könyv-gyűjteményt is. Három évig itt rendezték a tranzit másik, a mai napig futó eseménysorozatát, a *Művészetelméleti és -gyakorlati szabadiskolát*.¹⁶ A hétvégi angol nyelvű szemináriumok formájában működő iskola témái között megtalálhatóak voltak a művészetelmélet és a művészetkritika szerepe, vagy a projekt-kiállítás mint művészeti gyakorlat éppúgy, mint vagy a csoportos kiállítások hatása kurátori pozícióra.

Az egyes szemináriumokat többek között olyan meghívott művészek, kurátorok, múzeumi szakemberek tartották, mint MARION VON OSTEN, PAUL O'NEILL, CHUS MARTÍNEZ.

Ezt követően láthatóvá válik, hogy a LABOR nem csak a lokális szinten van jelen a művészeti közegben, hanem folyamatosan törekszik aktív szereplőjeként is részt venni a nemzetközi kortárs művészeti élet vérkeringésében. Az egyéni és csoportos kiállítások közül kiemelendő DAYA CAHEN holland médiaművész moszkvai kadétiskolában készített filmjét és fényképeit bemutató *Egy nemzet születése* című projektje,¹⁷ illetve a palesztin-izraeli „konfliktus-zóna” traumatikus eseményeit az újrarázsás (re-enactment) technikájával és stratégiáival készült videó műveken keresztül bemutató *Közel-Kelet-Európa / Az újrarázsás stratégiái* című tárlat.¹⁸ Több alkalommal itt zajlott a *CrossTalk Video Presentation* eseménysorozat, amelyen hazai és külföldi

11 *Dr. Schneider Márta, Oktatási és Kulturális Minisztérium - Kulturális szakállamtitkár levele Rogán Antal polgármesternek, Budapest Főváros V. Kerületi Önkormányzata, Budapest, 2008. június 18; FKSE Archívum 2008-as doboz*

12 http://studio.c3.hu/studio_magyar/esemenyek/2008/2008esemenyek.html; (utolsó hozzáférés 2018. november 30.)

13 A vagyonkezelő ahhoz a feltételhez kötötte az új szerződés aláírását, hogy a fenntartók évekre visszamenőleg fizessék ki az új szerződésben szereplő megemelt bérleti díjat. *Polgármesteri döntés a Bp. V. Képiró u. 6. alatti helyiségről, Budapest, 2008. június 30.; FKSE Archívum 2008-as doboz*

14 <http://hu.tranzit.org/>

15 Ld. <http://hu.tranzit.org/hu/projekt/0/2010-02-23/knyvtr--program-megnyit-a-laborban> (utolsó hozzáférés 2018. november 30.)

16 Ld. <http://hu.tranzit.org/hu/szabadiskola/o/>

17 *Daya Cahen - Egy nemzet születése*, LABOR, Budapest, 2012. november 20 - december 8., ld. <http://labor.c3.hu/daya-cahen-%E2%80%93-egy-nemzet-szuletese/> (utolsó hozzáférés 2018. november 30.). A kiállítást Claudia Küssel kurátor kezdeményezte és a FOTODOK, a LABOR és a Lumen Fotóművészeti Alapítvány együttműködésének eredményeként jött létre.

18 *Közel-Kelet-Európa / Az újrarázsás stratégiái*. LABOR, Budapest, 2012. április 16 - május 18., kurátor: Lázár Eszter. Ld. <http://www.mke.hu/node/32825> (utolsó hozzáférés 2018. november 30.)

STÚDIÓ SZÓTÁR

2018. május 2-án

2018. május 2-án

2018. május 2-án

2018. május 2-án

A Szalon 2018 – A jövőt végképp eltörölni című kiállítás nem egy évekig tartó művészettörténeti kutatáson alapuló kiállítás volt, – bár ZOMBORI MÓNIKA nagyon alapos kutatásainak eredményei egyfajta útmutatásként felhasználhatóvá váltak' a történeti rész anyagának összeállításában épp úgy, mint OTH VIKTÓRIA folyamatban lévő kutatása, amely kiegészítve Zombori Mónika munkáját, a szervezet történetének rendszerváltás utáni időszakával foglalkozik.

Ez a tárlat inkább azt igyekezett bemutatni, hogy a rendszerváltás óta a Stúdió miként próbálta időről-időre meghatározni magát, mennyire volt követője, alakítója annak a kortárs kulturális közegnek, amelynek része volt és része ma is. A hatvan év pedig azt is jelenti, hogy arra az időszakra is mindenképpen utalásokat kellett tenni, amikor még ez a szervezet nem rendelkezett önállósággal, autonómiával.

2018. május 2-án

A kiállítás két, egymástól látszólag egységének – a szalonnak és a történeti dokumentumokat felvillantó térnek – a kontextusát két elem, egy fizikai és egy fogalmi tér kialakítása hozta létre. A fizikai maga a helyszín volt, a Magyar Képzőművészeti (Főiskola) Egyetem Barcsay Terme. Az MKE sok szálon kapcsolódik az FKSE-hez. A tagok többsége – a 80-as évekig szinte minden tag – innen került be (automatikusan) a szervezetbe. Többen lettek közülük később a Stúdió vezetői, majd azt követően az egyetem (főiskola) oktatói.

A fogalmi teret pedig a kiállításához kapcsolódó események tudták kirajzolni. A sok felvetett program ötletből végül sikerrel megszervezett események² egyaránt foglalkoztak az FKSE múltjával és jelenével.

Ahog्य a Stúdió történetét bemutató dokumentumok, úgy az alábbiakban olvasható szócikkek is kísérletet tesznek arra, hogy

megfogalmazzák és körülírják, miként változott az egyesület az elmúlt évtizedekben, illetve melyek azok a lényeges pontok, amelyek meghatározták, meghatározzák a Stúdiót.

AKTÍV TAGSÁG

Az ~ tagja az, aki rendszeresen jelen van, pályázik és részt vesz a szervezett programokon, kiállításokon, illetve önkéntes munkájával segíti, elősegíti az egyesület működését. Aktív tagok azok, akik annyira magukénak érzik a helyet és a közösséget, hogy azért időről-időre tesznek is valamit. A tagság ezen része jó ideje egy viszonylag szűkebb részét képezi az egyesületnek.

ALAP

A Magyar Népköztársaság Művészeti Alapja az 1952-ben alakult Képzőművészeti Alap és az Irodalmi és Zenei Alap egyesülése révén jött létre 1968-ban. A Művészeti Alap (és utód-szervezete) feladata az alkotóművészek jogvédelme, anyagi juttatások (alkotói munkaelőleg, ösztöndíj, segély stb.), valamint a nyugdíjak folyósítása, kollektív műtermek és alkotóházak (Zsennyé, Szigliget, Kecskemét, Hódmezővásárhely, Galypatető stb.) fenntartása. 1972-től 1983-ig vállalatokat működtetett: Képzőművészeti Alap Kiadó (KAK), Képzőművészeti Kivitelező Vállalat, Képcsarnok, GENERALART. A Művészeti Alapot, mint vállalatokat működtető társadalmi szervezetet 1983-ban államosították. Költségvetési intézménnyé alakítása következtében a vállalataiból származó nyereségadóját a központi költségvetésbe kellett befizetnie. 1988-ig a vállalatai megtermelte nyereségből hozzájárult művészeti intézmények (Műcsarnok, Képző- és Iparművészeti Lektorátus, Fiatal Képzőművészek Stúdiója) fenntartásához, valamint az 1988-ig évente ismétlődő begyűjtéses, ún. milliós műtárgyvásárlások fedezetének biztosításához. 1986-ban megszűnt a Képzőművészeti Kivitelező Vállalat, és vele együtt az egyedül a KAK által kiadott képeslapok forgalmazását biztosító terjesztési monopólium. A társadalmi változások, a rendszerváltás is elősegítette a művészek felismerésén alapuló követelést: az Alap vagyona nem az államé, hanem a művészek oszthatatlan tulajdona. A Művészeti Alap volt vagyonának kezelésére hozták létre a MAK-ot (1994-től Közalapítvány). A rendszerváltás után, 1992-ben létrejött – a Művészeti Alap vagyonának egyben tartása érdekében –, a Magyar Alkotóművészeti Közalapítvány. A Közalapítvány átalakított rendszerben nyújtott szolgáltatásokat a művészetszadalomnak, de a XXI. század elejére egyre inkább világossá vált, hogy a modern kor kihívásainak, nem tud megfelelni, nem találja a szerepét és a helyét az igazgatási rendszerben.

A 2011-ben kormányhatározat döntött a Közalapítvány megszüntetéséről, és arról hogy közel 7 milliárd forint értékű ingatlanvagyonra egy új szolgáltató szervezet, a MANK Nonprofit Kft. tulajdonába kerüljön.

A több ezer fős alkotói gárda a Magyar Alkotóművészek Országos Egyesületét (MAOE), hozta létre. A vagyonkezelő MAK-ot kuratórium vezeti. Az Iparművészeti Vállalat átszervezéséből 39 kft. jött létre, egy részük ma is működik, ahogy a Képcsarnok Vállalatnak a fővárosban és megyeszékhelyeken, vidéki városokban lévő galériáinak nagyobb része is. A MAK vagyonkezelő kuratóriumának döntési körébe tartozik – a MAOE szakosztályok tagságából képviseleti alapon szervezett, javaslattevő Műteremlakás Bizottság véleményének kikérésével – a műteremlakások kiutalása.³

ALAPSZABÁLY

Lefektetett szabályrendszer, amelynek célja a működés kere-teinek meghatározása, illetve útmutatás a folyamatos fenntartáshoz. Az ~t közgyűlésen, a többség által megerősített, írásban rögzített formában lehet elfogadni, megszavazni.

BAJCSY-ZSILINSZKY ÚT 62.

1972–1994 között itt működött a Stúdió Galéria.

2018. május 2-án

DERKOVITS GYULA KÉPZŐMŰVÉSZETI ÖSZTÖNDÍJ

A DERKOVITS GYULA festő és grafikusról elnevezett Derkovits Gyula képzőművészeti ösztöndíjat először 1955-ben hirdették meg, hogy anyagi forrást teremtsen a munka- és pénzhiányban élő, pályakezdő művészeknek. A ~ kezdetektől fogva azok a harmincötödik életévüket még be nem töltött képző- és iparművészek kaphatják meg, akik tanulmányaik befejezése után önálló művészeti tevékenységet folytatnak.

A ~ jelenleg egy éven át havi bruttó 200.000 forint összeggel járul hozzá a művészek pályakezdéséhez, szakmai fejlődéséhez és előmeneteléhez. Az ösztöndíjat egy fiatal művész maximum három alkalommal kaphatja meg. Az ösztöndíjban egyidejűleg maximum 26 fő részesülhet. A ~asok között nagy arányban képviseltetik magukat az FKSE tagjai, alkotásaiból minden évben kiállítást rendeznek.

EGYESULET

Az ~ a tagok közös, tartós, alapszabályban meghatározott céljának folyamatos megvalósítására létesített, nyilvántartott tagsággal rendelkező jogi személy. ~ nem alapítható gazdasági tevékenység céljára. Az ~ az egyesületi cél megvalósításával közvetlenül összefüggő gazdasági tevékenység végzésére jogosult. Az ~ vagyonát céljának megfelelően használhatja, vagyonát nem oszthatja fel tagjai között, és a tagok részére nyereséget nem juttathat. Az ~ alapszabálya az ~ valamely szervezeti egységét jogi személlyé nyilváníthatja.

ERNST MÚZEUM

ERNST LAJOS 1912 májusában alapította magán múzeumként. 1937-ben bekövetkezett haláláig működött ebben a formában az intézmény. A háború után, 1950-ben lett a Műcsarnok időszaki kiállításainak helyet adó tér. 2000-ben a Dorottya Galériával közös intézménnyé alakult, számos progresszív kortárs kiállításnak adott helyet, többek közt itt kerültek megrendezésre több alkalommal is a Stúdió éves kiállításai. 2013-ban az Ernst Múzeum megszűnt, helyét a Robert Capa Fotográfiai Központ vette át.

ÉVES KIÁLLÍTÁS

A Stúdió (FKS) 1958-as alapítása kezdetétől hagyományosan a teljes tagság számára nyitott, évente megrendezett, 1966-ig szigorúan előzsűrizett csoportos kiállítási forma. Az 1966-os ~ zsűrimentes volt,⁴ amelynek következményeként az 1967-es ~ elmaradt. 1978-ban, a Magyar Nemzeti Galériában⁵ már installációk is megjelenhettek, egy-egy teret, boxot kaptak a kiállító művészek. Ennek az ~ a létrejöttét már megelőzte egy pályázat. 1984-ben intézményi kereten kívül – egy használaton kívüli ipari területen – tervezték rendezni az ~, ez azonban elmaradt. 1996-ban valósult meg az első kuratori koncepción alapuló ~ *A legkevesebb* címen.⁶

FKS

Fiatal Képzőművészek Stúdióját 1958 tavaszán alapította a → Magyar Népköztársaság Művészeti Alapja, a Fiatal Képzőművészek Alkotóközösségét saját ifjúsági szervezeteként újjászervezve, azzal a céllal, hogy lehetőséget biztosítson a fiatal generációnak, illetve ideológiai kontroll alatt és gazdasági függésben tartsa a pályakezdő művészeket.

FKSA

Fiatal Képzőművészek Stúdiója Alapítványt 1991-ben hozta létre az egyesület abból a célból, hogy az alapítványi jogi formát kihasználva minél szélesebb körben tudjon pályázni. Jelenleg az alapítvány két fontos feladatot végez: dönt a → Herczeg Klára-díj senior díjazottjáról, illetve kezeli a → Stúdió Gyűjteményt.

FKSE

Az 1990. május 2-án önálló egyesületté vált → FKS jogutódja.⁷ Azóta a szervezetet a tagok által → közgyűlésen megválasztott 11 fős elnökség vezeti, melynek mandátuma 3 évre szól. Az egyesület évente pályázat útján tagfelvételt hirdet, melynek eredményeképpen ma már több, mint 500 tagot számlál. A rendszeres → vezetőségi gyűlések nyilvánosak, ezeken bármely tag javaslatot tehet a működést, vagy az éves programot érintő dolgokról, amiket aztán adott esetben közgyűlés elé is lehet vinni. Két kiállító térrel – a Rottenbiller utcában a → Stúdió Galériával, a Képiró utcában a → LABOR Galériával –, valamint négy bérelhető → műteremmel rendelkezik.

GALLERY BY NIGHT

1991 óta az → FKS évente egyszer megrendezi a ~ című kiállítás sorozatot a → Stúdió Galériában. A közel 10 napig tartó eseménysorozat⁸ alatt naponta más-más kortárs képzőművész, illetve művészeti csoport az adott egy alkalomra tervezett munkájával találkozhat a közönség. Az évek során számtalan alkotó került így munkakapcsolatba: s együttműködésük eredményeként valósultak meg az egyestés kiállítások. A ~ azzal, hogy programszerűen fiatal képzőművészek közreműködésével jön létre, professzionális hátteret nyújt ahhoz, hogy a művészetben is nélkülözhetetlen eszmecsere aktuális formáival kísérletezzenek a művészek, és velük együtt a közönség is.

GALÉRIA ASSZISZTENS

A 90-es években kialakult pozíció, a → művészeti vezető, majd később a → Stúdió titkár munkatársa. Feladatai közé tartozott a napi operatív feladatok elvégzése, illetve a kiállítások, események létrejöttének elősegítése.

- ^[forrás hiányzik]
- ^[forrás hiányzik]
- ^[forrás hiányzik]
- STÚDIÓ 66.* Ernst Múzeum, Budapest, 1966. április 16 – május 8.
- Jubileumi STÚDIÓ 1958–1978.* Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1978. november 1 – 1979. január 4.
- A legkevesebb.* Ernst Múzeum, Budapest, 1996. február 21 – március 17.
- http://studio.c3.hu/
- Ld. http://studio.c3.hu/studio-galeria/gallery-by-night/

GALÉRIA VEZETŐ

Az 90-es évek közepére a programalkotás szerves része lett, hogy az éves kiállítási programot már ~ állítsa össze és koordinálja. Ez azt jelentette, hogy az éves program minőségéért és megvalósításáért egy személyben a ~ volt felelős. Ez, a korábbi kiállításpolitikához képest radikális változást hozó helyzet tette lehetővé, hogy egyre több kurátori koncepció mentén megvalósult tematikus kiállítás jöjjön létre.

1991-1999 között **BENCSIK BARNABÁS**, 1999-2004 között pedig **MOLNÁR EDIT** volt a ~-je.

GYŰJTEMÉNY⁹

Az → FKSE tulajdonában levő ~ mintegy 600 művet számlál. A műtárgyvásárlások 1958-ban kezdődtek el, jellemzően az éves kiállítások során, de jelenleg a gyűjteményben található legkorábbi művek 1970-re datálhatóak. A támogatások a 80-as évek végén már egyre kevésbé fedezték a ~ gyarapítását, s 1989 után teljesen meg is szűntek. A rendszerváltás egyik következménye a → Művészeti Alap felszámolása volt, ami egyet jelent a Stúdió Gyűjtemény „átmeneti” befagyasztásával is. Bár a Stúdió Gyűjteményben szerepelnek 1990 utáni munkák is, ezek vagy ajándékként kerültek a Stúdió birtokába, vagy az utolsó vásárlások alkalmával 1994-ben. A ~ nem egy konzekvens és progresszív gyűjteményezési koncepció mentén épült fel, inkább archívumként, egyfajta kordokumentumként határozható meg. Darabjai kezdetben a → Rottenbiller utcában lettek elhelyezve, illetve az Alap koordinálásával, minisztériumi könyvjóváírással egy része bekerült a Magyar Nemzeti Galéria akkor már létező Mai Magyar Gyűjteményébe.

GYŰJTEMÉNYKEZELŐ

A kezdetben a → Rottenbiller utcóban helyet kapó → gyűjtemény/archívum gondozója, kezelője. A 70-es években az egyesület egyik tagja, **ELEKES KÁROLY** képzőművész vállalta el ezt a ~i feladatot, melynek keretein belül rendszerezésre került az addig felgyülemlett anyag. Ő készítette el a múzeumkartonos nyilvántartási rendszert is, illetve a fizikai állagmegóvás is a feladatai közé tartozott.

HERCZEG KLÁRA-DÍJ

HERCZEG KLÁRA (1906-1997) Munkácsy-díjas szobrászművész. 1906. október 13-án született Budapesten. Művészeti tanulmányait először Bécsben, majd a budapesti Képzőművészeti Főiskolán végezte 1924-1928 között, ahol mestere Kisfaludy Stróbl Zsigmond volt. Részt vett az 1937. évi párizsi és az 1938. évi New York-i viláikiállításon. Mintegy harminc köztéren felállított szobra látható Budapesten és az egész országban. 1997. augusztus 6-án hunyt el Budapesten. Herczeg Klára végrendeletében az öröksége egy részét művészek támogatására szánta. A Herczeg-hagyaték kezelője, DR. SZÉKELY ÁDÁMNÉ DR. SZÜTS ILDIKÓ úgy döntött, hogy az → FKS-re (mint a pályakezdő képzőművészeket képviselő szervezetre) testálja át azt a megítisztelő feladatot, hogy döntsön a támogatás formájáról. A Stúdió egy – az örökhagyóról elnevezett – díjat alapított, melynek minden évben egy senior és egy junior díjazottja van, mivel Herczeg Klára mindig fontosnak tartotta az idős és fiatal generációk egymáshoz való közeledését. A díjat az → FKSA gondozza. A ~ 1998 óta minden évben kiadásra kerül.

HERCZEG KLÁRA DÍJAS MŰVÉSZEK

2017 Pinczehelyi Sándor – Ember Sári
2016 MAURER DÓRA – GOSZTOLA KITTI
2015 KEMÉNY GYÖRGY – TRAPP DOMINIKA
2014 LADIK KATALIN – SZEMZŐ ZSÓFIA
2013 BODÓCZKY ISTVÁN – KEREZSI NEMERE
2012 BAKSA-SOÓS JÁNOS – CSÁKÁNY ISTVÁN
2011 SZIRTES ANDRÁS – HATHÁZI LÁSZLÓ ANDRÁS
2010 MEDVE ANDRÁS – HORVÁTH TIBOR
2009 FELUGOSSY LÁSZLÓ – SZÖRÉNYI BEATRIX
2008 KÖRÖSÉNYI TAMÁS – SZAF (MÉCS MIKLÓS ÉS FISCHER JUDIT)
2007 ST. AUBY TAMÁS – GRÓF FERENC (SOCIÉTÉ RÉALISTE)
2006 SZIKORA TAMÁS – TIBOR ZSOLT
2005 TÜRK PÉTER – LÓRÁNT ANIKÓ
2004 LANTOS FERENC – GALBOVY ATTILA / PÉLI BARNA
2003 DEIM PÁL – SZÁSZ GYÖRGY
2002 MAJOR JÁNOS – KOKESCH ÁDÁM
2001 KAJÁN TIBOR – BENCZÜR EMESE
2000 GYARMATHY TIHAMÉR- KIRÁLY ANDRÁS
1999 LOSSONCZY TAMÁS – SCHNEEMEIER ANDREA
1998 PAPP OSZKÁR – WÄCHTER DÉNES

JUNIOR TAG

A 35 évnél fiatalabb tagok a ~ ok csoportjába tartoznak. A 35 éves korhatár a rendszerváltás előtti működésből hagyományozódott át – minden hasonló ifjúsági szervezetnél, mint például a Fialatok Fotóművészeti Stúdiója esetében is, a korhatár egy rögzített feltétel volt a működési szabályzatában –, csak 35 év alattiak lehettek tagjai a Stúdiónak. Azonban az egyesületté válás óta – részint a életkor alapú diszkrimináció elkerülése végett – a 35. életévüket betöltött tagokat nem zárja ki a szervezet, hanem biztosítja számukra a → senior tagság lehetőségét.

KÉPÍRÓ UTCA 6.

1994–2007 között itt működött a → Stúdió Galéria, jelenleg a → Labor Galéria tere.

KÖZGYŰLÉS

Az → egyesület legfőbb szerve a ~, amelynek tagjai az egyesületi tagok. A ~ hatóköreit az → alapszabály pontosan megfogalmazza. A ~t az ok és a cél megjelölésével a tagok legalább egytizedének kérésére bármikor, de évente legalább egyszer az egyesület képviselői vagy az elnökség hívja össze. A ~ek iránti érdeklődés jellemzően alacsony, bár ez nagyban függ az előrebocsátott témáktól; elnökválasztáskor, vagy olyan releváns döntéshozatali kérdéseknél, mint például a 2017. decemberi ~ „Alakítsuk-e műteremházzá a Stúdiót – megszüntetve a Galéria teret –, hogy stabilizáljuk az egyesület anyagi helyzetét?” felvetésénél (amikor például elérte a 41 főt), a létszám megugrik.

KURÁTORI FORDULAT

A 90-es évek közepére megváltozott az intézményrendszeren belül az → FKSE pozíciója. Az addig hagyományos keretek között, a „bejáratott” helyszíneken megrendezésre kerülő zsűrizetlen éves kiállítások létjogosultsága megkérdőjeleződött. Az, hogy **KESERŰ KATALIN** megszakította az azt megelőző évek gyakorlatát és egy tematikus kiállítás lehetőségét ajánlotta fel a Stúdiónak, elindított egy folyamatot. Ennek volt egy lényeges pontja az 1996-ban **BABARCZY ESZTER** esztéta, **BENCSIK BARNABÁS** művészettörténész és **BEÖTHY BALÁZS** képzőművész koncepciója alapján létrejött *Legkevesebb* című kiállítás. Ez volt az első olyan kiállítás, amelyet egy magukat már kurátorként meghatározó „kurátori team” rendezett. A koncepció kidolgozásától a művek

kiválasztásán át a rendezésig hármuk együttműködésének lett az eredménye ez a tárlat. Ezt a kiállítást idézte fel a *Szalon* egyik eseménye, az akkori szereplőkkel – Babarczy Eszterrel, Bencsik Barnabással és Beöthy Balázssal – szervezett közös beszélgetés.¹⁰

LABOR

~ Galéria,¹¹ 2007 szeptemberében a C3 Kulturális és Kommunikációs Központ Alapítvány (C3),¹² az → FKSE és a Magyar Képzőművészeti Egyetem (MKE)¹³ együttműködésében jött létre az egykori → Stúdió Galéria (Képiró utcai) tereit használva. A ~ egy felület, amely minden együttműködő szervezetnek lehetőséget biztosít a megjelenésre, emellett pedig fontos célja a pályakezdő művészek támogatása, az új utakat kereső kísérleti kezdeményezések megjelenítése, nemzetközi együttműködések elősegítése. A ~ egy projektter, amely elsősorban nem a klaszszikus kiállítási bemutatkozás esélyét szeretné megteremteni. ~ Bizottság (2007-2010): **VÉCSEI JÚLIA** (FKSE), **PETERNÁK MIKLÓS** (C3), **LÁZÁR ESZTER** (MKE), **HEGYI DÓRA** (tranzit.hu) (2010-2012): **CSATLÓS JUDIT** (FKSE), **CSIZEK PETRA** (FKSE), **KOZMA ÉVA** (C3), **Lázár Eszter** (MKE) (2013): **KOZMA ESZTER** (FKSE), **KOZMA ÉVA** (C3), **LÁZÁR ESZTER** (MKE), **PACSIKA MÁRTON** (FKSE) **ISTVÁNKÓ BEA** (MKE), **KOZMA ESZTER** (FKSE), **PÁLINKÁS BENCE GYÖRGY** (FKSE), **ZSÁMBOKI MIKLÓS** (MKE) (2014-2015): **ISTVÁNKÓ BEA** (FKSE), **KOZMA ESZTER** (FKSE), **KOZMA ÉVA** (C3), **LÁZÁR ESZTER** (MKE) (2016-2017): **TÜDŐS ANNA** (MKE), **MUCSI EMESE** (FKSE), **DON TAMÁS** (FKSE), **KOVÁCS GYULA** (MMSZK), **SZABÓ ANDREA** (MMSZK), **HOFFMANN TAMÁS** (MMSZK) **ŐSZ-VARGA SZABINA** (C3) **ÁCS BÁLINT** (C3) (2018): **KOVÁCS GYULA** (MMSZK), **MAJSAI RÉKA** (MKE), **ZSÁMBOKI MIKLÓS** (FKSE)

LEKTORÁTUS

Képző- és Iparművészeti Lektorátus, a → Művészeti Alap egyes feladatköreinek átcsoportosításával, bírálati és engedélyezési jogkörökkel a 23/1963. (IX. 21.) számú kormányrendelettel létrehozott, a kulturális tárca felügyelete alatt költségvetési szervként működő művészeti intézmény. 1963-tól 1990-ig hatósági jogkörrel működött a képző- és iparművészet, a fotóművészet, az autonóm és az alkalmazott művészet csaknem minden területén. 1990 előtt és után is tevékenységének legfontosabb területe a köztéri, közösségi célzatú műalkotások létrejöttének, létrehozásának koordinálása, az e célra elkülönített, biztosított állami költségkeretek kezelése és felhasználása. Kezdetben: munkaelosztás, pályázttatás, finanszírozás, engedélyezés a monumentális szobrászat, az épületekhez kapcsolódó, kül- és beltéri, az állandóság igényével elhelyezett munkák beruházásai terén. Napjainkban a fő profilja: pályázatok meghirdetése, szakvélemények megfogalmazása, finanszírozás. 1974-ig országos hatáskörrel a művészeti kiállítások anyagának jóváhagyása, a képző- és iparművészeti pályázatok elbírálása is feladatai közé tartozott (ezt követően főként az országos jellegű tárlatokat zsűrizte, illetve engedélyezte), valamint 1976-tól, az Iparművészeti Tanács megszűnése után, a formatervezés és az iparesztétika területén is kifejtett engedélyezési, bírálói tevékenységet.¹⁴

^[10] Ld. 4.sz. jegyzet

^[11] http://labor.c3.hu/

^[12] http://www.c3.hu/index-hun.html

^[13] http://www.mke.hu/

^[14] Ld. https://artportal.hu/lexikon-intezmeny/magyar-muvelodesi-intezet-es-kepzumuveszeti-lektoratus (utolsó hozzáférés 2018. november 30.)

MAOE¹⁵

1992-ben alakult Budapesten a megszünt → Művészeti Alap jogutódjaként. A Magyar Alkotóművészeti Közalapítvány mellett működő országos egyesület, amely a képző- és iparművészek mellett a fotóművészeket, az írókat és a zeneművészeket is egyesíti. A képviselet tagozatokon keresztül valósul meg. A ~ Magyarország legnagyobb taglétszámú, hivatásos alkotó művészeket tömörítő szervezete. Az egyesület célja a tagok szociális támogatása, szakmai érdekképviselote, jogsegélyszolgálat, kiállítások szervezése. Fő kiállító helyeik: az azóta már megszünt Duna Galéria, valamint az MMA tulajdonába került Vigadó Galéria. Az egyesület elnöke 1998-tól kezdve **BAUER ISTVÁN** festőművész volt. A Magyar Alkotóművészeti Közalapítvány kilátásba helyezett megszüntetésének hírére Bauer István 2011-ben lemondott tisztségéről. Utóda **AKNAY JÁNOS** festőművész lett.

MŰTEREM

A → Stúdió Galériához négy műterem tartozik. Ezek fél vagy egy évre szóló használati jogát a tagok pályázat útján nyerhetik el.

MŰVÉSZETI VEZETŐ

A rendszerváltás előtt a → galéria vezetői feladatkör megfelelője, akkor ezt a pozíciót az → Alapon keresztül, kinevezéssel lehetett elnyerni.

A Stúdió ~i:

1958-1967 **BOLGÁR KÁLMÁN**

1973-1979 **POGÁNY GÁBOR**

1979-1984 **CHIKÁN BÁLINT**

1984-1986 **SÁRKŐZI ZOLTÁN**

1987 **BOGNÁR TÜNDE**

1988-1991 **L. MENYHÉRT LÁSZLÓ**

ÖNKÉNTESÉG

Az → egyesületi forma magával hozta az ~ fogalmát. A civil szervezeteknél az ~ egy úgynevezett atipikus foglalkoztatási forma, amely során a szervezetben munkát végző személy nem feltétlenül (bár a honorárium nincs kizárva) kap anyagi ellenszolgáltatást a munkájáért, viszont önkéntes szerződésben foglalt munkaköre(i) van(nak), és azok elvégzéséért felelősséget vállal. A Stúdió elnökségi tagjaival is ilyen önkéntes szerződés köttetik a pozíció elvállalása után. A tagok önkéntessége ritkán fogalmazódik meg szerződéses formában, alapvetően az egyesületi forma megkívánja a tagok aktív jelenlétét, hozzájárulásukat az egyesület működéséhez (tagdíj és humán erőforrás biztosításával). Az elnökség munkáját a 2000-es évek elejéig honoráriummal díjazták, ezt azonban már **KIRÁLY ANDRÁS** elnöksége alatt be kellett szüntetni, a Stúdió egyre nagyobb anyagi létbizonytalansága miatt – a honorárium intézményét azóta se sikerült visszavezetni a rendszerbe. Az önkéntesség kapcsán gyakran felmerül az → önkiszákmányolás kérdése, bár a kettőnek lehetnek metszéspontjai, még sem illik összemosni a két fogalmat.

ÖNKIZSÁKMÁNYOLÁS

Az ~ az → önkéntes munka olyan formája, amelyben az elvégzett feladatok olyan módon valósulnak meg, hogy közben az érintett saját, minden egyéb tevékenysége háttérbe szorul. Ez a fajta ~ az → egyesület operatív működtetésében rendre megvalósul.

PASSZÍV TAGSÁG

A tagság ezen része nem az, aki rendszeresen jelen van, pályázik és részt vesz a szervezett programokon, kiállításokon, illetve

^[15] http://www.alkotok.hu/

önkéntes munkájával segíti az egyesület működését. Passzív tagok azok, akik nem érzik annyira magukénak a helyet és a közösséget, hogy azért időről-időre tegyenek is valamit. A tagság ezen része jó ideje egy viszonylag tágabb részét képezi az egyesületnek.

SENIOR TAG

A 35. életévüket betöltő tagok. Jelenlegi alapszabály szerint, a → junior tagság megszűntével, azok válnak ~ taggá, akiket kiemelkedő szakmai tevékenységük és aktív részvételük alapján a tagság annak választ. Ez az eljárás az utóbbi két évben, leginkább az → egyesület finansziális problémáira hivatkozva, megváltozott: akik továbbra is vállalják a tagdíj befizetését, azok ~ tagokként folytathatják tevékenységüket a Stúdióon belül.

STÚDIÓ-DÍJ

A ~ az → FKSE szakmai díja, melyet 2000 óta az FKSE olyan képzőművész tagjai kapják, akik a díj odaítélésére évente felkért független és szakmai zsűri szerint különösen kiemelkedő színvonalú művészeti teljesítmény nyújtottak, valamint nemzetközi sikereikkel, csoportos kiállításokon való részvételükkel és egyéni kiállításaiikkal is intenzíven formálják a magyar képzőművészeti szcénát.

STÚDIÓ DÍJAS MŰVÉSZEK:

- 2009 ORBÁN GYÖRGY, SURÁNYI MIKLÓS, SZABÓ PÉTER
- 2008 CSÁKI LÁSZLÓ, ESTERHÁZY MARCELL
- 2007 CSÁKÁNY ISTVÁN, KOKESCH ÁDÁM, NÉMETH HAJNAL
- 2006 KHOÓR LILLA–WILL POTTER, RÁCZ MÁRTA
- 2005 KATARINA ŠEVIĆ, LÁSZLÓ GERGELY
- 2004 ANDREAS FOGARASI, HUSZÁR ANDREA, UGLÁR CSABA
- 2003 KASZÁS TAMÁS
- 2002 FODOR JÁNOS–HORVÁTH TIBOR, SCHNEEMEIER ANDREA
- 2001 KORONCZI ENDRE, KISSPÁL SZABOLCS
- 2000 GYENIS TIBOR, SZACSVAY PÁL

STÚDIÓ GALÉRIA

A ~ fiatal, pályakezdő képzőművészek bemutatásával foglalkozik. A 80-as évektől a kortárs magyar képzőművészeti élet egyik meghatározó jelentőségű galériája, ahol mindig a fiatal generáció legtehetségesebb művészei kaptak önálló kiállítási lehetőséget. A magyarországi kortárs képzőművészetben ma vezető művészként számon tartott alkotók jelentős részének a ~ ban volt az első önálló kiállítása. A 90-es évek közepére a profilváltás következtében egy nemzetközi kapcsolatokkal rendelkező intézményként pozicionálta már magát az → FKSE. Az éves kiállítások a seregszemle jellegtől eltávolodva fokozatosan alakultak át tematikus kurátori tárlatokká. A ~ célja, hogy mindig a legfrissebb, újító jellegű kezdeményezéseknek adjon helyet. A tagok egyéni vagy kisebb csoportos kiállításai mellett a galéria programját nemzetközi projektek, szakmai beszélgetések, prezentációk, videó-vetítések gazdagítják, melyek a szakmán kívüli érdeklődőknek is lehetőséget biztosítanak a művészekkel való személyes találkozásra, a művészeti életbe való direkt betekintésre. A ~ 1972 nyarán nyílt meg a → Bajcsy-Zsilinszky út 52. alatti volt Dürer-teremben, mely előzőleg a Képcsarnok grafikai bemutatótermeként működött. 1994–2007 között a → Képiró utcában (a mai → LABOR helyén) működött, 2007-től pedig a szervezet székhelyére, a Rottenbiller u. 35. szám alá költözött.

STÚDIÓ TITKÁR

Az → egyesület életében a kezdetektől fontos szerepet tölt be a titkár, ő az a munkaviszonyban lévő személy, aki az egyesület bürokratikus ügyeit számon tartja, az elnökség munkáját napi szinten segíti, a elnökségi üléseket moderálja és jegyzőkönyvezi, valamint a → Stúdió Galéria nyitvatartásáért felelős. A titkár

hagyományosan szakmailag is képzett munkatárs, legtöbb esetben művészetelméleti szakember; esztéta, kurátor vagy művészettörténész. A titkár idővel egyre több funkciót látott el, ez összefüggésben lehet az elnökségi munka utáni honorárium megszűnésével, illetve az egyéni szakmai ambíciókkal is.

TÁMOGATÁS

A rendszerváltás előtt az → Alap folyósította a Stúdió éves költségvetését. Az Alapról csak szervezetenként levált, attól még gazdaságilag továbbra is függő intézmény a 90-es évek első harmadában kényszerült arra, hogy más források után nézzen. Az → éves kiállításokhoz kapcsolódva az akkori → vezetőség sikerrel vette fel a kapcsolatot különböző szervezetekkel és sajtóorgánumokkal, amelyek díj formájában támogatták a szervezetet és a művész tagokat. Érkezett ~ a kulturális minisztériumtól, a helyi önkormányzattól is. 1993-ban megalapították az NKA-t, amelyen keresztül már projekt támogatásra lehetett pályázni. Később a Stúdió pályázati bonyolítást vállalt azoknak a művésztagoknak, akik egyéni alkotói pályázatokat adtak be az NKA-hoz. Ez minden sikeres pályázat után, a megítélt összeg 5%-át jelentette és fontos bevétele volt az egyesületnek. 2003 nyarán létrejött a Nemzeti Civil Alap, ahol társadalmi szervezetek számára írtak ki olyan pályázatokat, amelyek a megítélt forrásait dologi kiadásokra lehetett fordítani. A pályakezdők START programja tette lehetővé, hogy fizetett alkalmazottakat foglalkoztasson a Stúdió. Időről-időre új források után kellett nézni – ami jelenleg is így van –, mert a meglévő források rendre kifutottak. Folyamatos, évtizedes problémája a finanszírozásnak, hogy amíg a projektek – éves kiállítási program, szervezett programok, azokhoz kapcsolódó kiadványok – létrehozására rendre befolynek a pályázati összegek, addig a működés, fenntartás rendkívül forráshiányos. Állandósult az a gazdasági állapot, hogy komoly erőfeszítések árán is csak két-három hónapra elegendő forrással rendelkezik az egyesület.

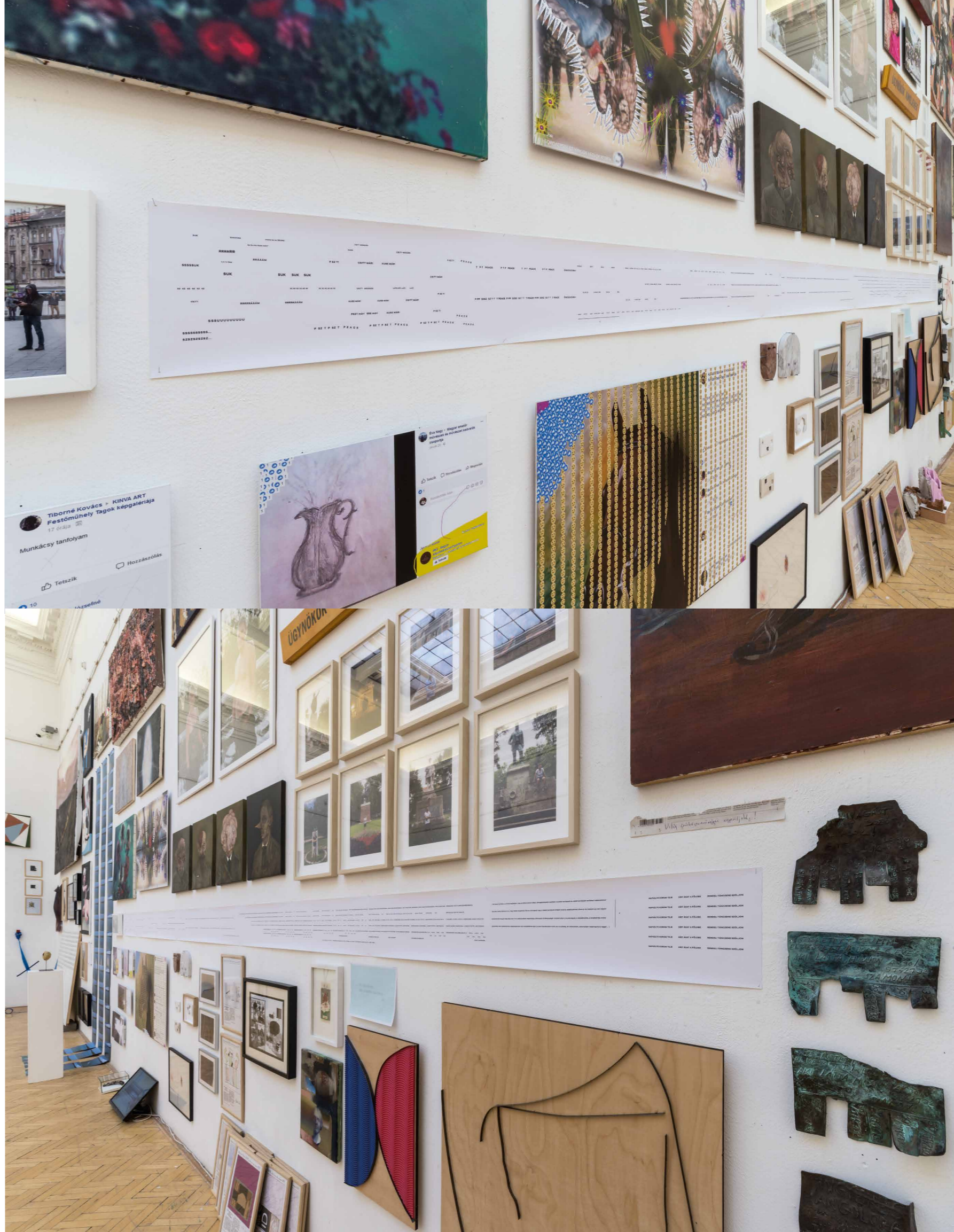
TEREMŐR

A → Stúdió Galéria tereiben megrendezett kiállítások nyitvatartási idejében a kiállított művek látogathatóságát biztosító, azokra felügyelő személy. A ~ segédkezett a kiállítások operatív megrendezésében. Releváns információkkal látta el a kiállító művészekről a látogatókat. A 80-as évek végén, 1990-ig ezt a pozíciót BENCSIK BARNABÁS művészettörténész töltötte be, aki ezután a 90-es évek végéig volt a Stúdió Galéria → vezetője, majd később a Ludwig Múzeum főigazgatója (2008–2013).

VEZETŐSÉG

A rendszerváltás előtt 7 fős ~e volt a Stúdióonak, melynek elnökét az → Alap nevezte ki. Az önálló → egyesületté válás után 11 fős ~, elnökség lett a szervezet operatív irányító testülete. ~i tagjelöltté vagy jelentkezéssel, vagy a tagság általi jelöléssel válhat valaki. A jelölteket az éves, rendes → közgyűlések alkalmával egyszerű többséggel lehet megszavazni. A ~i tagság mandátuma 3 évre szól. Korábban az egyesület elnökét a ~i tagok választották meg, ma már a közgyűlés szavazza meg, ezzel is megerősítve a mandátum legitimitását. A Szalon egyik kiemelt eseménye volt az elmúlt évtizedekben az → FKSE működését koordináló vezetőségi tagok és titkárok meghívása egy kerekasztal beszélgetésre,¹⁶ ahol az operatív munkát érintő kérdések mellett továbbiak is felmerültek: kinek mit adott hozzá a Stúdió a szakmai előmeneteléhez, vagy éppen miben korlátozta.

¹⁶ Ld. 4.sz. jegyzet



3 AZ 1-BEN – TÖBB VAGY KEVESEBB?

STÚDIÓ '18 – SZALON / A jövőt végképp eltörölni. A Fialat Képzőművészek Stúdiója Egyesület éves kiállítása a szervezet 60. évfordulóján

Magyar Képzőművészeti Egyetem, Barcsay Terem, Budapest
2018. szeptember 14 – október 5.

Az idén hatvan éves Fialat Képzőművészek Stúdiója első éves kiállítása már az alapítás után néhány hónappal megnyílt: a seregszemléknek ez a zsűrizett vagy éppen zsűrizetlen formája az évtizedek során a szervezet egyik legfontosabb eseményének számított. A súlyos pénzügyi és öndefiníciós válságot átélő Stúdió most e tradíciót folytatva és némileg újragondolva rendezte meg jubileumi tárlatát.

A rendszerváltás előtti, hivatalos forma felbomlása óta az intézmény szerepe és feladatai minden generáció – s így az egymást követő, újabb és újabb vezetőségek – alatt folyamatos önreflexió tárgya volt. Az közelmúlt kultúrpolitikai és gazdasági változásai, a kortárs művészeti világ átalakulása és a szervezet ezen keretek közötti szerepkeresési kísérletei a mai napig megoldatlan, már sok helyen megírt és elemzett problémákhoz vezettek: az anyagi, illetve az ezzel párhuzamos öndefiníciós válság mára olyan mértékűvé vált, hogy folyamatosan a levegőben lóg a Stúdió megszűn(tet)ésének lehetősége. Ebben a helyzetben – az évforduló apropóján – e problémákkal nézett szembe a kritikus kérdéseket felvető *Stúdió '18 Szalon*.² Az öndefiníciós kísérletek kudarca többek között abból az ellentmondásból származik, hogy az FKSE egyik oldalról – az alapítástól kezdve – egy érdekvédelmi szervezet, aminek vállalt feladata a szakmai integráció elősegítése, valamint tagjainak támogatása pályázatokon, pénzbeli juttatásokon és kiállítási lehetőségeken keresztül. A másik oldalról azonban az évek során egyre inkább egy a kortárs művészeti világ változásaival

1 *Fialat Képzőművészek Stúdiója*. Ernst Múzeum, Budapest, 1958. szeptember 13 – október 5., rendezte: Makrisz Agamemnon
2 Id. még: <http://www.mke.hu/node/38691>; <https://www.facebook.com/events/901662066686631/>

lépést tartó független, a kis számú aktív tag preferenciái által meghatározott irányba nyitó, magát mindinkább önálló szellemi műhelyként definiáló intézménnyé kezdet alakulni. Ezen változások gazdasági és művészeti szempontú rövid elemzését NAGY KRISTÓF írta meg korábban a *tranzit blogon* a jubileum alkalmából megjelentetett cikksorozat egyik részében.³ A legfontosabb problémák: a Művészeti Alaptól való függetlenedés és az ezzel előtérbe kerülő finanszírozási kérdések, illetve a múzeumokban, reprezentatív kiállítási intézményekben megrendezett éves bemutatók/tematikus tárlatok lehetőségének megszűnése 2012-től, aminek a szervezet presztízse szempontjából súlyos következményei voltak. Egy harmadik kulcsfontosságú kérdéskör pedig az ún. „kurátori fordulat” – ahogyan azt Nagy

3 Nagy Kristóf: Szép? Inkább új világ - A rendszerváltás és a Fialat Képzőművészek Stúdiója egy tágabb kontextusban. A jövőt végképp eltörölni I., ld. <http://tranzitblog.hu/nagy-kristof-szep-inkabb-uj-vilag-a-rendszervaltas-es-a-fiatal-kepzomuveszek-studioja-egy-tagabb-kontextusban/> 2018. szeptember 13. (utolsó hozzáférés: 2018. november 30.)



Lakner Antal
Ledaux Chaux-szóró, 2016 © Fotó: Eln Ferenc

Kristóf megfogalmazza: „a Stúdió megváltozó felépítése, szervezeti kerete, profilja nem azt jelzi, hogy a Stúdió funkciója teljesen átalakult volna a rendszerváltás után, hanem inkább azt, hogy a tágabb társadalmi környezet és annak az a művészeti alrendszer változott meg, amelybe a mindenkori Stúdió integrálni próbálja a pályakezdő alkotókat.” Ennek következményeképpen a 90-es években „megritkultak a Stúdió minden tagját alanyi jogon bemutató szalonjellegű tárlatok. Ezek helyett a projektalapú együttműködések, nemzetközi rezidenciaprogramok, kurátori kiállítások kezdtek dominálni.” Az utóbbi években pedig e folyamat organikus következményeként, körülbelül a 2014-es *A legtöbb+* című, TIMÁR KATALIN által vállaltan nem kurált, „csak” koordinált éves kiállítással kezdődően, az egyesületi, közösségi szempontok kerültek előtérbe. A 90-es évektől a mindenkori vezetőség döntésének és lehetőségeinek megfelelően a mérleg nyelve hol erre, hol arra billent, de a szervezet azóta sem mondott le egyik funkcióról sem.

4 <http://studio.c3.hu/alegtobb/>

Az idei éves kiállítás a fent vázolt önellentmondásokat és problémákat tematizálta. Az *index* szeptember-októberi számában nyilvánosságra hozott „Memo”-ban⁵ vázlatos formában olvashatjuk a 30-35 tag részvételével zajló találkozók történetét, melynek során közös gondolkodás eredményeként született meg a döntés a bemutató formájáról és azokról a központi fogalmakról, amelyek köré a kiállítás épült. A kezdeti, a Stúdió jelenlegi problémáira és az ezt környező társadalmi/politikai helyzetre reagáló, új műveket vagy projektterveket váró sikertelen pályázati felhívását követően a vezetőség és a tagság azon része, amely részt vett az ötletelésben és a koncepció kialakításában, végül egy zsűrimentes szalon megrendezése mellett döntött, ami kiegészült egy a tízévenkénti évfordulós kiállításoknál szokásos visszatekintéssel. Utóbbi, a jelen esetben, nem az FKSE egész eddigi történetére koncentrált, ünnepi hangulatú retrospektív, hanem a fentebb vázolt problémákhoz vezető utat nagyrészt dokumentumokon keresztül felidéző történeti összefoglaló.⁶ Az éves bemutató *A jövőt végképp eltörölni* alcímet kapta, amit több-féleképpen értelmezhetünk. Legkézenfekvőbb kontextusa a Stúdió

5 *index – a művészet helyszínei / places of art*, no. 132. 2018. szeptember-október
6 A Stúdió intézménytörténeti kutatása már megkezdődött, az 1989 utáni periódus azonban még legnagyobb részt feldolgozatlan, így a szervezők és a projektben résztvevő jelenlegi és korábbi vezetőségi tagok által fontosnak tartott mozzanatokhoz kapcsolódó dokumentumokat állítottak ki. Ezekhez társultak a nyitvatartás alatt megszervezett különféle események és kísérőprogramok, a kiállítás bezárását követően, novemberben futó *Gallery by Night* egyesítés programjai pedig az egyesület műtárgygyűjteményét állították fókuszba. A korszakról rövidebb áttekintés a *tranzitblog.hu*-n jelent meg az év elején: Nagy Kristóf: Kortárs bizonytalanság: Az FKSE útja a rendszerváltástól a végveszélyig, 2018.01.31., ld. <http://tranzitblog.hu/kortars-bizonytalansag-az-fkse-utja-a-rendszervaltastol-a-vegveszelyig/> (utolsó hozzáférés: 2018. november 30.)



Wolsky András
Spirál II-III., 1995

szükségességéről vagy megszüntetéséről szóló diskurzus: komor íróniával fordítja visszajára a nemzetközi munkásmozgalom és egyben a jövőbe vetett hit himnuszának számító *Internacionálé* híres sorát. Kicsit távolabbról nézve, ahogyan ezt HORNYIK SÁNDOR is kiemelte a kiállításról szóló korábbi elemzésében,⁷ seregnyi utalást találunk a konkrét kultúrpolitikai környezetre, a most folyó „Kulturkampfra”, illetve a szalon műfaját a közelmúltban ismét felélesztő Magyar Művészeti Akadémiára.⁸ Így a címet és a formát egybeolvasva akár kifordított pszeudo-azonosulásként is hathat az MMA 2010-es évek eleje óta egyre harcosabban előadott művészeti „ars poetikájával”, ami egy elavult, ideológiailag kötött nemzeti művészet egyeduralmát igyekszik kiharcolni, egyre kevesebb forrást és teret hagyva azoknak a nyitott és plurális képzőművészeti gyakorlatoknak, amelyek támogatása az FKSE missziójának egyik leglényegesebb pontja.⁹ Az egész kiállítás egyik fontos hivatkozási alapja egy a helyszínen is hozzáférhetővé tett *Balkon* cikk.¹⁰ A szöveg a *Tilos Rádió*n az akkori vezetőségi tagok között elhangzott beszélgetés szerkesztett leírata, melyből kiderül, hogy tizenöt évvel ezelőtt is a nagyjából azonos problémákkal küzdött a szervezet: a résztvevők egyik többször visszatérő témája a tagok inaktivitása és ezzel kapcsolatban a zsúrizetlen és a kurátori, tematikus tárlatok kérdése volt. Ahogy TIMÁR ÁRPÁD fogalmazott egy az 1991-es, az akkori műcsarnoki „szalonvitákat” nagyjából összefoglaló cikkében: a műfajnak „vannak olyan figyelemreméltó, állandó tulajdonságai – a nyitottság és a teljesség (mindkettő természetesen viszonylagosan értendő) –, amelyek

7 Hornyik Sándor: Kritikai szalon? Kollaboráció és önkiszákmányolás a kortárs művészetben. 2018. október 4., ld. <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=1067> (utolsó hozzáférés: 2018. november 30.)

8 Az MMA a Műcsarnokban indított *Nemzeti Szalon* néven kiállítás-sorozatot: *I. Építészeti Nemzeti Szalon – 100% kreativitás* (2014); *Itt és most. Képzőművészeti Nemzeti Szalon 2015; Képek és pixelek. Fotóművészet – és azon túl* / *Nemzeti Szalon 2016; Körülöttünk. Nemzeti Szalon 2017. Iparművészet és Tervezőművészet; Kéz / Mű / Remek. Népművészet. Nemzeti Szalon 2018.*

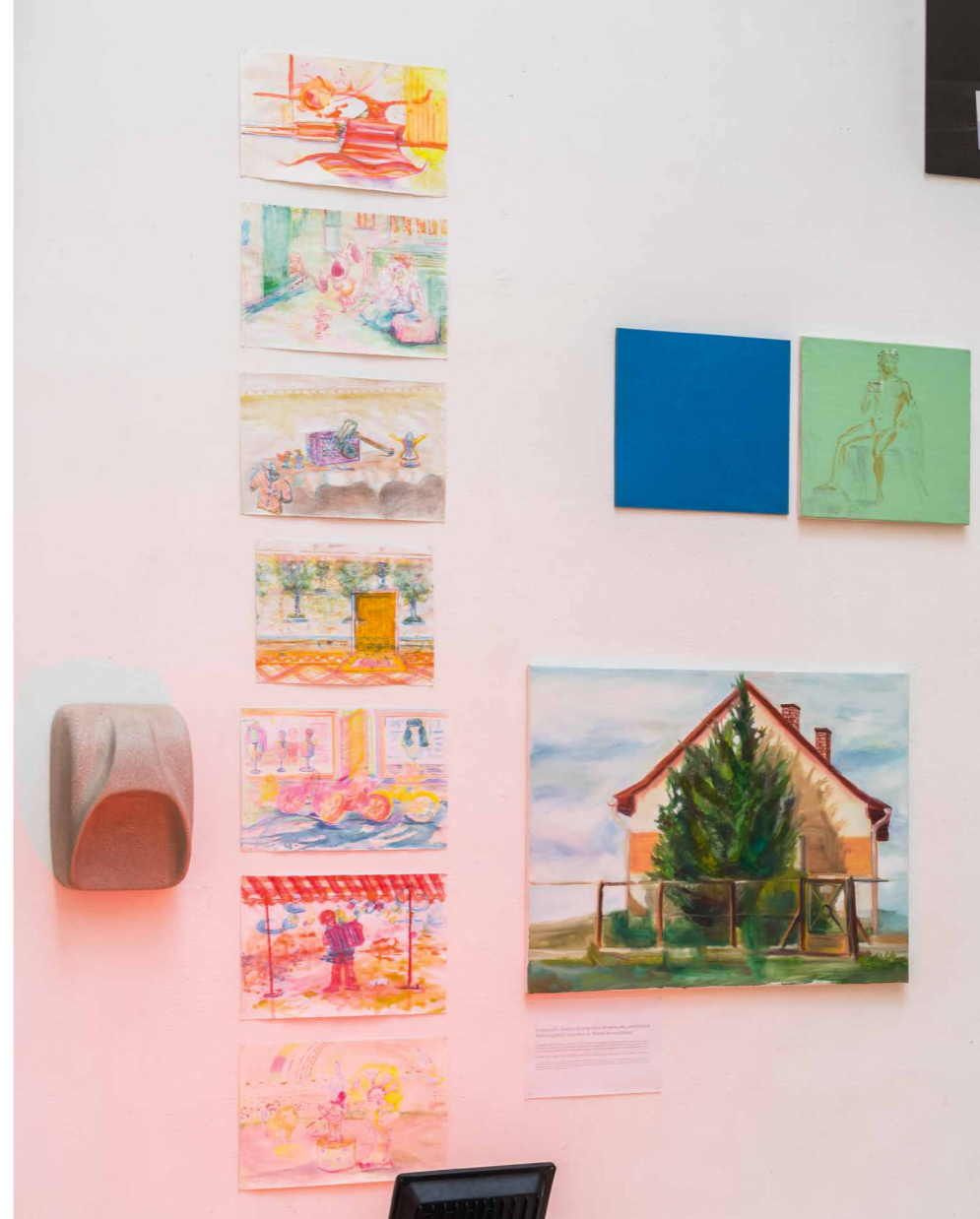
9 <http://studio.c3.hu/fkse-studio/>

10 Kovács Ágnes Veronika (szerk.): *A Stúdió – félkarú óriás. Diskurzus a Stúdióról.* (Július Gyula, Beöthy Balázs, Bencsik Barna, Gerhes Gábor, Gerber Pál, Kicsiny Balázs, Roskó Gábor, Révész László László, Varga Koppány, Várnagy Tibor és a Tilos Rádió beszélgetése), *Balkon*, 1993/2., 4-8.

alkalmasak valóságos igények kielégítésére.”¹¹ Az indexes memóból kiderül, hogy a mostani döntésével szinte azt a lehetetlen feladatot tűzte ki maga elé a vezetőség, hogy megpróbálja aktivizálni a tagságot. Egy zsűri és tematika nélküli szalon – amely egyben vissza is utal a szervezet múltját az első harminc évben meghatározó éves kiállítások hagyományára – még akár erre alkalmas eszköznek is tűnhet. Ezen túl azonban – és talán ez a fontosabb szempont –, ha értelmezni akarjuk a tárlatot, szintén Timárt idézhetjük, aki szerint: a szalon „nem üres forma, nem pusztán keret (...). Nem lehet eltekinteni e forma hosszú és változatos történetétől: sokféle érzélem, sokféle jelentés kötődött hozzá.” A szalonok, mintegy másfél évszázados itthoni történetük során, szinte mindig ideológiai szerepet töltek be, s a szakma részéről – egymásnak ellentmondó vélemények vitáját generálva – folyamatosan kritika tárgyát képezték. Ezt figyelembe véve az éves bemutató – kulturálisan és politikailag is igen terhelt – formájának funkcióját szinte csak külsőleg megidéző kisajátítása kifelé mindenképpen kritikai reflexióként, sőt provokatív gesztusként jelenik meg. Az is a kritikai értelmezés mellett szól, hogy a 18-19. századi, korai szalonok képét imitáló installálás látszólagos önellentmondásként teremt olyan túlsúlyfolságot, hogy a szellős, „white cube”-os kiállításokhoz szokott szem számára gyakorlatilag befogadhatatlanná teszi a kiállítást, feláldozva az éves seregszemle azon funkcióját, ami a tagok bemutatkozását lenne hivatott lehetővé tenni, alárendelve az individuális művészi teljesítményeket egy közösségi célnak. „Valódi” szalonként már csak azért sem értelmezhető a kiállítás, mert eredeti jelentésében az új művek közönség előtt való bemutatásának célját szolgálná, itt azonban egészen 1995-ig visszamenőleg – a legszélsőségesebb példa WOLSKY ANDRÁS *Spirál II-III.* (1995) című geometrikus absztrakt festményei – találunk műveket, amiből arra lehet következtetni, hogy a beadók is rengeteg féleképpen értelmezték a témákat ajánló, de a „zsúrizetlen” és a „szalon” kifejezéseket is tartalmazó felhívást.

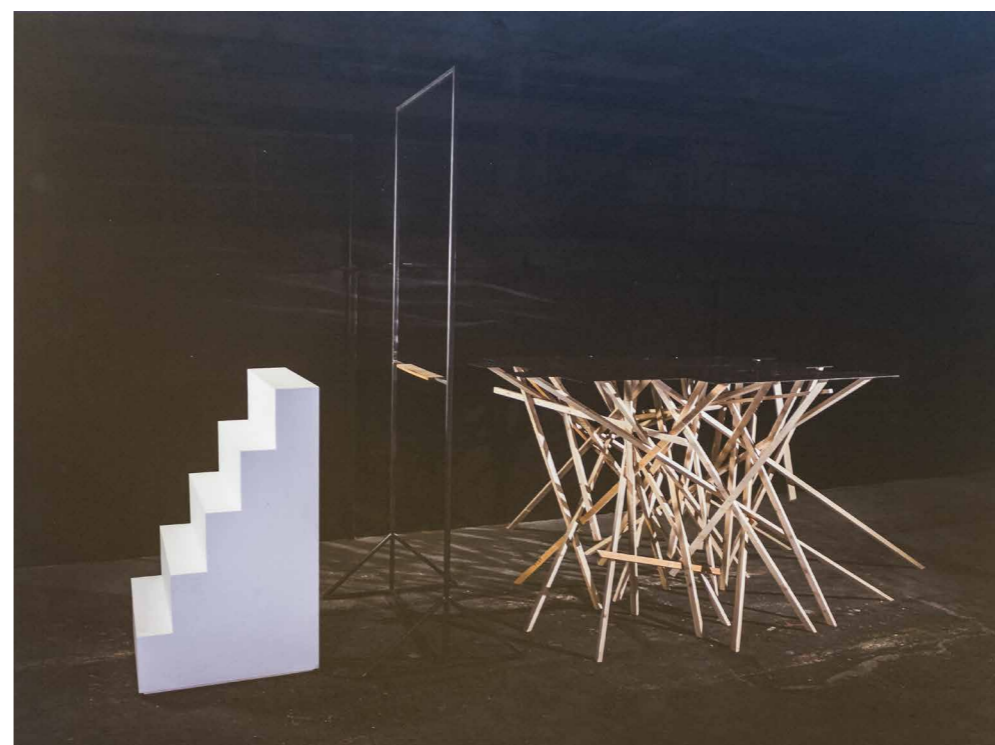
Az is ezt az olvasatot támaszthatja alá, hogy a terembe belépő látogató egy nevet és műcímet tartalmazó térképet kapott csak segítségül, s így műleírások vagy falszövegek nélkül sok esetben a saját szubjektív

11 Timár Árpád: Szükség van-e országos tárlatra? *Új Művészet*, 1991/3., 92-93.



LACI és BALÁZS (Antal Balázs, Hatházi László): *Thermoflux*, 2015 | Dénes Ágnes Dóra: *Szól a rádió, Gyónásra várva, Beömlik az ablakon, Ősz, Lebeg-pörög, Kéktűz, Énekesnő*, RGB kódos lámpa-makett, 2018 | Menesi Attila: *In situ szitu. Krossz-diszciplináris terepmunka szülőházzal (kölszőnözhető festmény)* | Felmann István (Káldi Katalin): *Acio Daktyliotheka 03.*, 2018

Gombos Andrea
Küszöbkérdés, 2017



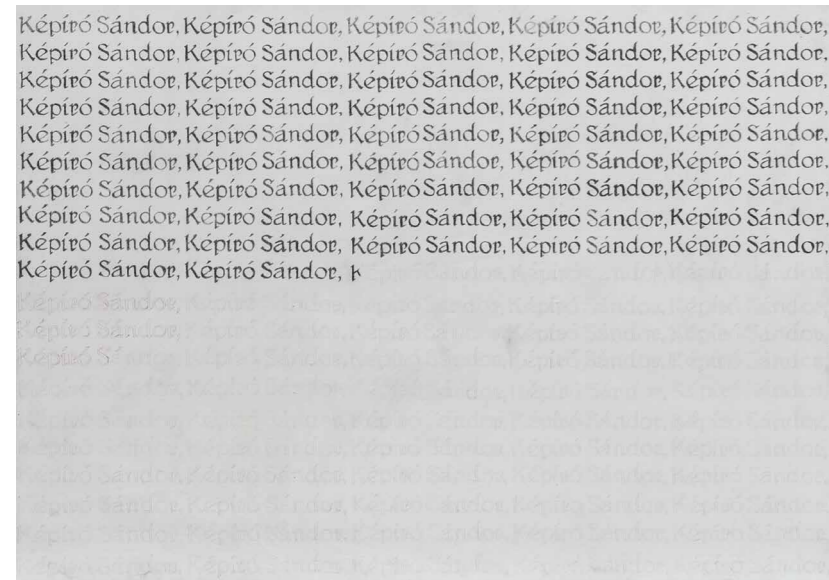
olvasataira volt kénytelen támaszkodni. A kiállítást felvezető rövid szövegből annyi derült ki, hogy „A szalon koncepcióját, illetve az események fókuszait a következő kulcsfogalmak határozták meg: az érdekképviselés és a közösség viszonya, az együttműködés, a szakmai önszerveződés sajátosságai, a függés versus függetlenség kérdése és az önkéntesség és önkiszákmányolás fogalma.” Ha ezeket figyelembe véve, a disztópikus címet, a szalon fogalmához társult kultúr-történeti ismereteinket és a történeti részben felidézett problémákat szem előtt tartva néztük végig a kiállítást, a művek „eredeti” értelmezési kereteit sok esetben akár felül is írta a kurátori tárlatokhoz szokott, koncepciót dekódolni igyekvő befogadói attitűd.

Az első mű a terem végében LACI és BALÁZS (HATHÁZI LÁSZLÓ és ANTAL BALÁZS) *Thermofluxa* (2015). A 80-as évek elején tervezett, design díjat nyert Thermoflux 1200-at, a közösségi helyek mosdóiból mindenki számára a mai napig ismerős készárítót emelték ki az eredeti kontextusából: a régi forma így absztrakt márványreliefként jelenik meg; a szocialista kultúra továbbélését és ebben a formában funkcióvesztését is szimbolizáló szobor tökéletes nyitóműve volt a szalonnak. Az első rövidebb falra és a sarok köré, ahogyan azt Hornyik Sándor is kiemelte,¹² nagyobb részt formai és mediális kérdésekkel foglalkozó alkotások kerültek, amit én kiegészítenék azzal, hogy személyesebb, egzisztenciális tartalmú, líraiabb hangvételű művekkel is itt találkozhattunk a leginkább. Ilyen volt GOMBOS ANDREA *Küszöbkérdés* (2017) című, furcsa, instabil határhelyzetet megjelenítő installációjáról készült fényképe egészen közel SZEMZŐ ZSÓFIA *Bizonytalansági elv* (2018) című kollázszerű rajzához. Itt kaptak helyet ROMVÁRI MÁRTON biomorf-organikus kollázsai (*Kollázs I-II.*, 2016), BODÓCZKY ISTVÁN geometrikus reliefje (*Rajz*, 2018), vagy SÜVEGES RITA *Wild Tisza* (2018) című festménye, az üres sarok két falát DONNÁK JÁNOS cím nélküli, ideiglenes területzárásokhoz használt szalagra emlékeztető installációja (2017) kötötte össze.

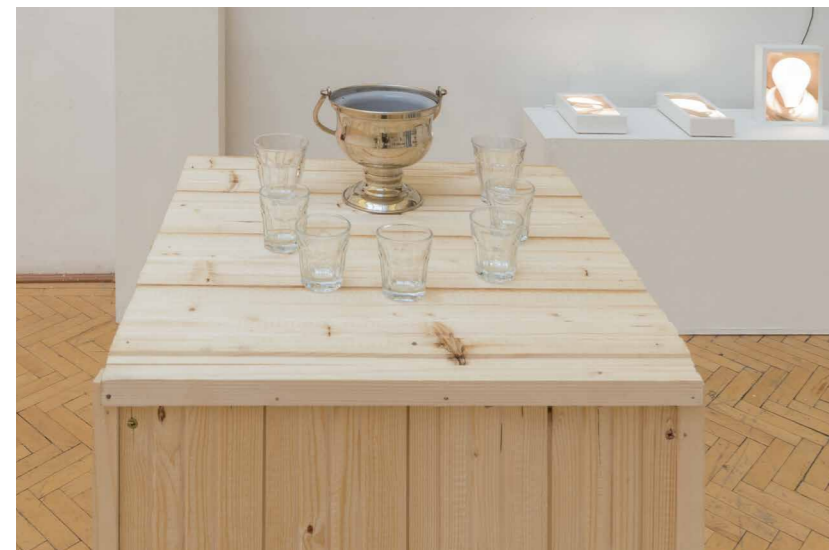
A hosszanti falon ZÁVORSZKY S. MÁRTON *Új földjeim* (2016) című felületet, kies tájat ábrázoló sötét hangulatú festménye alá, egymáshoz közel néhány történelmi emlékezettel foglalkozó, a 20. század eseményeivel szembenézni képtelen, vagy azokat politikai és ideológiai céllal torzító mai kultúrpolitikát

12 Hornyik u.o.

kritizáló mű került: GERHES GÁBOR *Black Star - Doppelgänger* (2016) című grafikája, egy szöveges részektől és nemzeti színeitől megfosztott, fekete-fehérré redukált, eredetileg egy, az 1976-os felszabadulás ünnepére készült emléklakát kiüresített, absztrakt átdolgozása, ESTERHÁZY MARCELL 56 darab különböző, a nyomott, szürkés színek miatt kockakövekre emlékeztető pogácsát dokumentáló fotója (56, 2011), alattuk FLOHR ZSUZSI *Leírni*



Flohr Zsuzsi
Leírni százszor
(Közös útjaim
Képiró Sándorral
II.,) 2013



Varjú Tóth Balázs
Áldott állapot, 2018



Garami Richárd
*Az utolsó
budapesti
kutyaszar*, 2010

százszor (Közös útjaim Képiró Sándorral II., 2013) című képével.

Kifejeztem sok tag adott be olyan művet, ami kritikusan közelít meg társadalmi, politikai témákat. A hatalom kérdésével foglalkozik LAKNER ANTAL *Ledaux Chaux*-szórója (2016): a Foucault által a fegyelmező hatalom építészeti archetipusaként értelmezett sóleparló alaprajz-terve funkcionálissá és ideológiailag üressé esztétizálódott az ártalmatlan szószóró tetején. Nem messze tőle állt VARJÚ TÓTH BALÁZS egy szenteltvíztartóból és a körülötte elhelyezett felešpoharakból álló inštallációja (*Áldott állapot*, 2018), mely hasonló asszociációs mezőben működik. Az együttműködés, önszerveződés témájához kapcsolható BEÖTHY BALÁZS *A kegyelem kör alakban terjed* című képe (1998), melyen egy öttagú csoport látható felülnézetből, amint ujjait összeérintve kört, vagyis zárt csoportot alkotnak, így részesülve a „kegyelem” állapotában, amit jelen kontextusban olvashatunk a kooperáció, de akár a bezárkózás vagy kizárás metaforájaként is.

Sok kiállított munka dolgoz fel konkrétabb, aktuális témát: így például MOLNÁR ÁGNES ÉVA *Nem robbantok ki forradalmat* című fotója a *Százszor* sorozatából (#11, 2014), HECKER PÉTER *Focisák a Múzeumban* (2018) című festménye, vagy VÉCSEI JÚLIA *Realitásgyakorlatok* (2015–2016) című sorozatának itt kiállított darabjai, amelyek az európai migrációs helyzet traumáira reagálnak. ASZTALOS ZSOLT új fotósorozatán (*Emlékmű I-VIII.*, 2018) a kortárs vizuális kulturális szokások visszasságaira és felszínességére mutat rá a magyar történelem és kultúra híres személyiségeinek állított szobrokkal szelfizve, nem messze tőle GARAMI RICHÁRD 2010-es bronzszobra pedig az utolsó budapesti kutyaszarnak állít emléket. A kiállításához felhasznált falszakasznak körülbelül a közepén kapott helyett GYÖRFFY LÁSZLÓ *Miazma projektjének* négy darabja (*Egészségügyi miniszter, Belügyminiszter, Igazságügy miniszter, Miniszterelnök*, 2018): politikusok szörnyeteggé torzult arcainak a 18-19. századi portrétípusokat megidéző, a szalon témájára is reagáló fiktív képmásai.

Ezt a blokkot olyan, az identitás témáját körüljáró alkotások kötötték össze a jórészt a globális kapitalizmus különböző szegmenseinek kritikájaként értelmezhető művekkel teli sarokkal, mint PACSIKA RUDOLF felsőtest nélküli széttárt női lábakká transzformált ötagú csillaga (*Cím nélkül*, 2018), RÉVÉSZ LÁSZLÓ LÁSZLÓ *Edzőterme* (2000) vagy

ZÉKÁNY DIA *Territorialitás* (2018) című festménye, az önrendelkezés, a privat és a közönségi oppozíciójának témaköreit is beemelve a tárlatba. ZALAVÁRI ANDRÁS itt kiállított fotója, a *Kísérlet a kocka eltüntetésére* (2015) önmagában akár kosuth-i értelemben vett konceptuális munkaként szólhatna a képalkotás lehetőségeiről, jelen kontextusban azonban egészen más asszociációs mezőben is értelmezhető. A sarok két oldalán volt inštallálva VÁRNAGY TIBOR U és N betűje, körülötte olyan művekkel, mint KESERUE ZSOLT átalakított amerikai zászlója (*Zászló sávokkal és csillagokkal*, 2004), FRIDVALSZKY MÁRK informatikai és digitális piacot uraló cégek márkáit felhasználó *Corpo* (2018) című munkája.

Az önkéntesség, önkizsákmányolás és munka témaköréhez a legközvetlenebbül a RANDOMROUTINS (KASZÁS TAMÁS, KRISTÓF KRISZTIÁN) a *Ludditák munkahelyi baleseteit* (2018) ábrázoló munkája kapcsolható. ANDREAS FOGARASI *Study desk 2.* (*Magnitogorski Kultúrház*, 2016) című képét állította ki, rajta a történelem helyszíneit, tereit esztétikus felületekké üresítő fényképekkel. Ettől nem messze voltak láthatók HORVÁTH RÓBERT GIDEON antropocén és poszthumán elméletekkel rokon *No Man's Land* (2017) című lightboxai: az infravörös szűrőn át fényképezett tájrészletek a természet egy létező, minket folyamatosan körülvevő, de szabad szemmel sosem látható spektrumát mutatják. A kapitalista gazdasági berendezkedés kontra képzőművészet témát PÓLYA ZSOMBOR munkája (*Képkimérés I. hónap*, 2017–2018) képviselte.

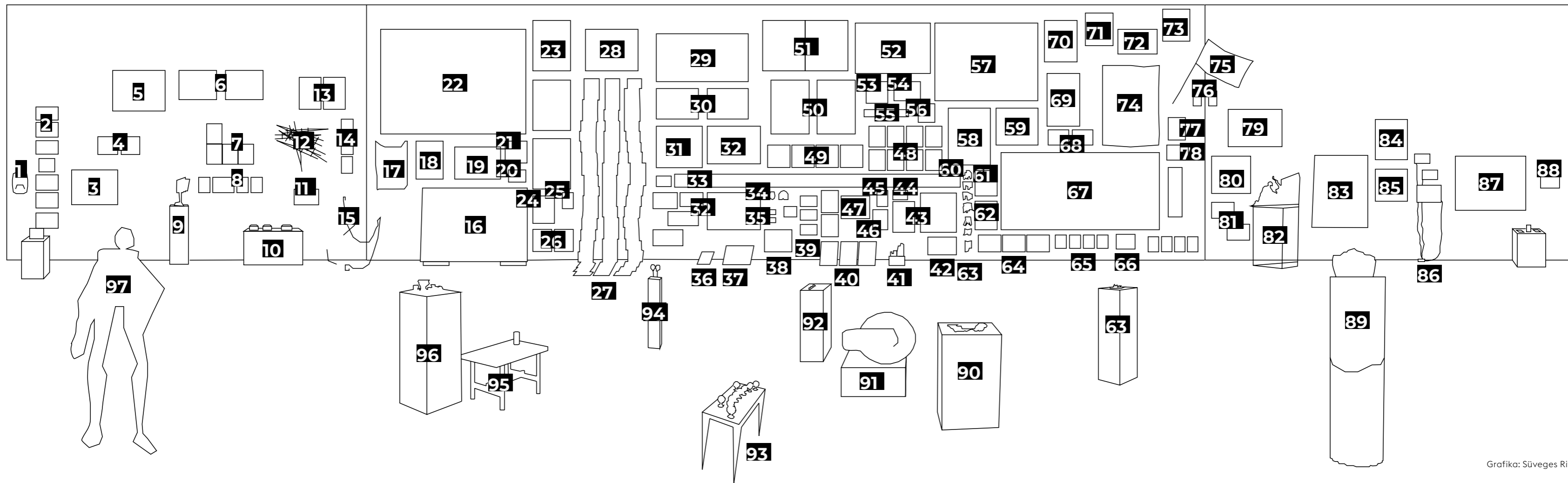
Több alkotás kifejezetten a mai kultúrpolitikára reagált: ilyen volt EPERJESI ÁGNES a Capa központ épületén máig látható Ernst Múzeum feliratú, nem eltávolítható mozaikról készült frottázsa (*Pályáiv*, 2018), vagy az egyetlen, kifejezetten a kiállításra készített mű, a Sz.A.F. (SZÁJJAL ÉS AGGYAL FESTŐK VILÁGSZÖVETSÉGE - FISCHER JUDIT, MÉCS MIKLÓS) projektje: naponta új, egy az aktuális politikai és társadalmi témákhoz hozzászóló, szövicceken alapuló feliratot akasztottak ki nyolcvan lepedőn az egyetem épülete elé, reakcióként arra az abszurd helyzetre, miszerint a Képzőművészeti Egyetem pályázatán a kiállításra elnyert százezer forintot támogatóból nyolcvanezeret a szintén itt kihelyezett molinóra voltak kötelesek fordítani.

A kiállításon a zsúfolt, padlótól-plafonig inštallálás miatt csak sok türelemmel és

ellegendő mennyiségű előzetes tudással volt valamennyire felfejthető a hálózatszerű utalásrendszer, melyből a kiemelt példák csak a hangsúlyosabb, tematikus csomópontokat reprezentálják. Ha valóban kérdésfeltevés-ként, együttműködésen alapuló közös kurátori munkaként, vagy esetleg befelé és kifelé is szóló provokációként tekintünk az FKSE szalonjára, akkor egy nagyon jól működő összetett kiállítással van dolgunk, ami a címével éppen ellentétesen valójában egy nagy komplex inštallációként működik. Az alkotások relatív önállóságát felülíró homogén teret hoz létre, szinte a 22-es csapatjaként mutatva fel azt a szerteágazó problémarendszert, ami a Stúdió, és ettől nem elválasztható módon az egész itthoni kortárs képzőművészeti szcéna jelenlegi helyzetét jellemzi. Az a tény pedig, hogy a tárlaton szereplő művészek közel kétharmada a 35 év fölötti senior tagok közül került ki, illetve hogy a félig üres Barcsay Terem – ha a több száz fős tagság nagyobb hányada vett volna részt a szalonon –, simán megtehetett volna, még inkább szemmel láthatóvá teszi annak a megválaszolatlanságát, hogy pontosan kinek és milyen formában lehetne most fontos az FKSE. Egyfajta „anti-szalonként” pedig mintha csendben magának is feltenné a 90-es évek nagy szalonvitáin is rendre előkerülő kérdését: vajon nem ütköznek-e valahol a közösség és demokrácia elvei a művészet és benne a művészek autonómiájának elvével.

Pólya Zsombor
Képkimérés I. hónap, 2017–2018





Grafika: Süveges Rita

1. LACI és BALÁZS (Antal Balázs, Hatházi László): *Thermoflux*, 2015
2. Dénes Ágnes Dóra: *Szól a rádió, Gyónásra várva, Beömlik az ablakon, Ősz, Lebeg-pörög, Kéktűz, Énekesnő, RGB kódos-lámpa-makett*, 2018
3. Menesi Attila: *In situ szitu. Krossz-diszciplináris terepmunka szülőházzal (kölszőnözhető festmény)*
4. Felsmann István (Káldi Katalin): *Acio Daktyliotheka 03.*, 2018
5. Gombos Andrea: *Küszöbkérdés*, 2017
6. Romvári Márton: *Kollázs I-II.*, 2016
7. Orbán György: *Részletek I-IV.*, 2017
8. Kozma Andrea: *43, 41, 9, 7*, 2018
9. Ilauszky Tamás: *1973 (Lelet)*, 2018
10. Kárpáti János Iván: *Came here to make a screenshot*, 2018
11. Szabó Eszter: *Szívek*, 2018
12. Bodóczky István: *Rajz*, 2018
13. Wolsky András: *Spirál II-III.*, 1995
14. Tulisz Hajnalka: *Versképek: Vers, Gyermekvers, Cím nélkül*, 2017
15. Donnák János: *Cím nélkül*, 2017
16. Flohr Zsuzsi: *Leírni százszor (Közös útjaim Képiró Sándorral II.)*, 2013
17. Süveges Rita: *Wild Tisza*, 2018
18. Szemző Zsófia: *Bizonytalansági elv*, 2018
19. Esterházy Marcell: *'56*, 2011
20. Bögi Dia: *A lékek melankóliája (tanulmány)*, 2018
21. Gerhes Gábor: *Black Star*, 2016
22. Závorszky S. Márton: *Új földjeim*, 2016
23. Szuharevski Mihály: *Noé az ablakban, Káin és Ábel, Ábrahám és Izsák*, 2018

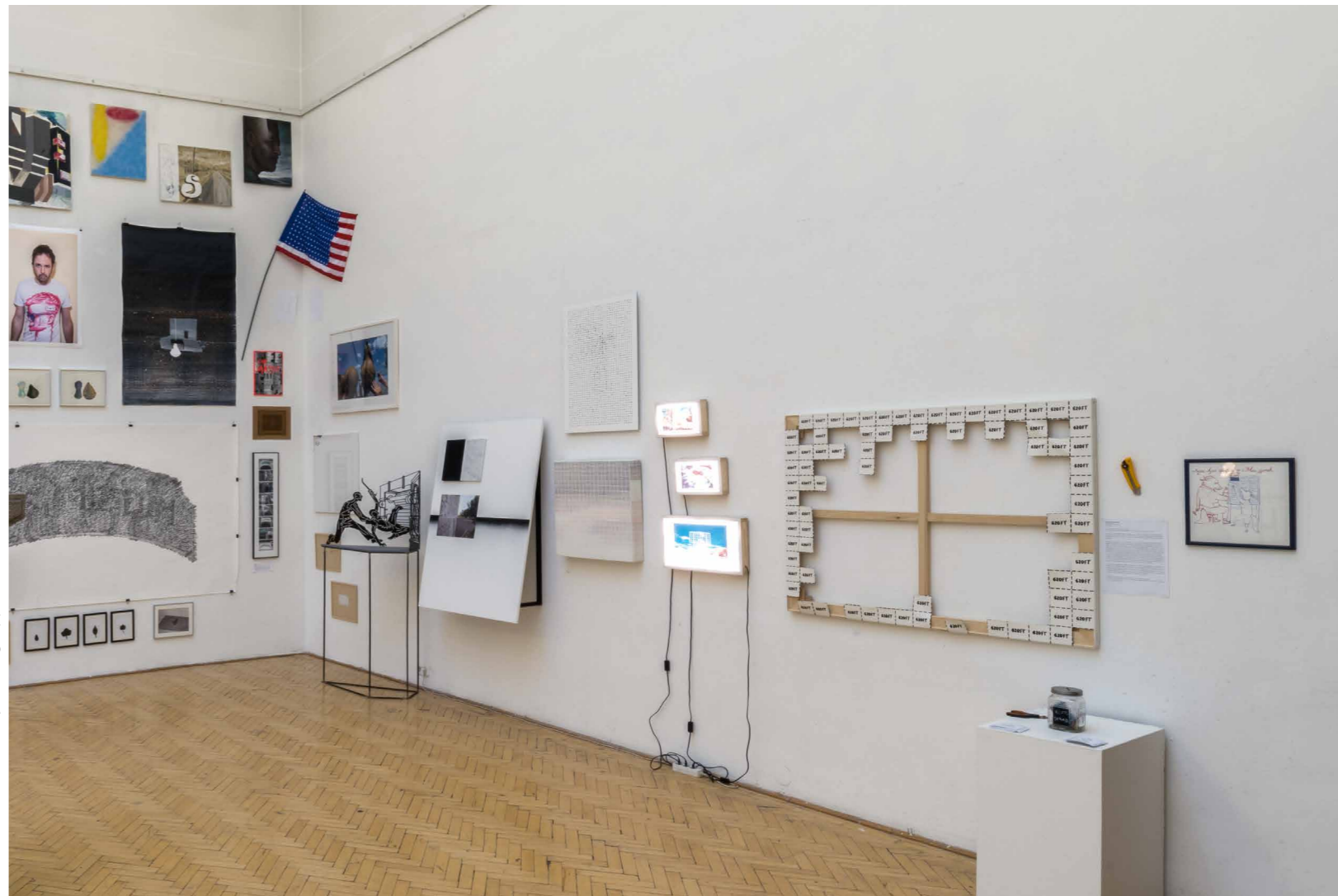
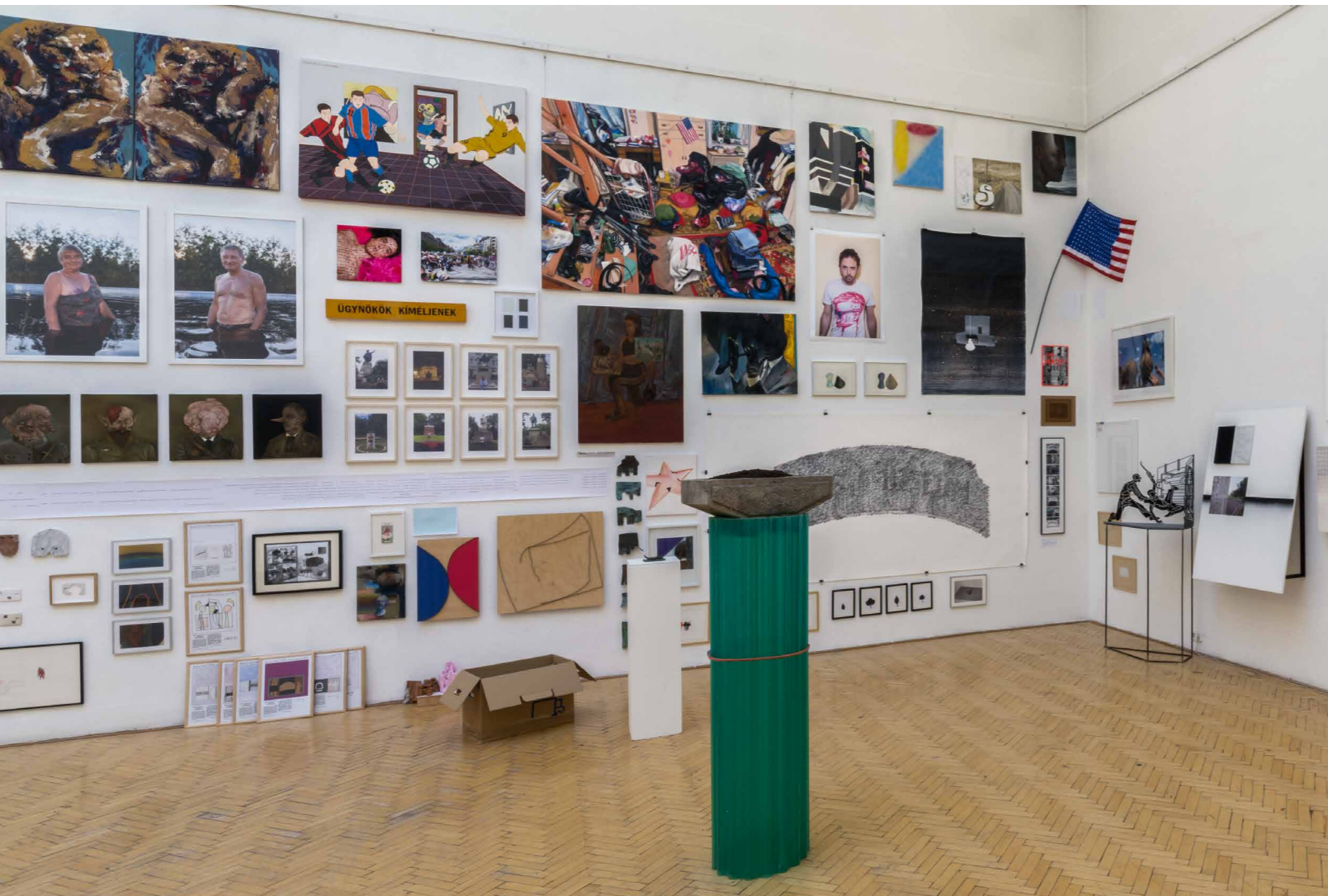
24. Kicsiny Balázs: *Csavargó ébredése a kifosztott képtárban*, 2017
25. Szacsva y Pál és K Kibocsátás Kollektíva: *PhD II*, 2018
26. Klájó Adrián: *Trágya-ögy I-II*, 2017
27. Barnaföldi Anna: *Kimozdulások*, 2015
28. Alexander Schikowski: *Remete*, 2009
29. Baranyai Levente: *Mészárszék Damaszkuszban*, 2018
30. Szabó Dorottya: *Rácsos nő, Arcát eltakaró nő*, 2018
31. Beöthy Balázs: *A kegyelem kör alakban terjed*, 1998
32. Gwizdala Dáriusz: *FB Print 1, 2, 3, 4, 5*, 2018
33. László Gergely (Technica Schweiz) & Katarina Šević: *A csendrendelet*, 2017
34. Ember Sári: *Cím nélkül (Maszk 5.)*, 2017, *(Maszk 19.)*, 2018
35. Almásy Ivor: *Játék maradvány, Játék II-III*, 2018
36. Fodor Dániel János: *Te lehetsz az első*, 2018
37. Váczi Lilla: *Lengéscsillapítás*, 2018
38. Vécsei Júlia: *Realitás gyakorlatok*, 2015-2016
39. Bori Om: *Cím nélkül I-III.*, 2014
40. Erhardt Miklós: *Fantom*, 2011
41. Schmied Andi: *Installáció tervek*, 2017
42. Czene Márta: *A remény hal meg utoljára*, 2017
43. Kristóf Gábor: *Soft Counterpoints (Melting Curves), Unfolding Squares (Melting Structure)*, 2016
44. Lódi Virág: *Technika óra*, 2018
45. Fodor János: *Állandó*, 2007-2017
46. Kaliczka Patrícia: *Five pieces of sky visit classical forms*, 2016-2018
47. Papp Sándor: *Metro*, 2018
48. Asztalos Zsolt: *Emlékmű I-VIII.*, 2018

49. Gyórfy László: *Miazma Projekt – Egészségügyi miniszter, Belügyminiszter, Igazságügyminiszter, Miniszterelnök*, 2018
50. Simon Zsuzsanna: *Szüleim - Anya rózsával, Apa buborékokkal*, 2018
51. Fazekas Levente: *Ikrek I-II.*, 2018
52. Hecker Péter: *Focisták a múzeumban*, 2018
53. Molnár Ágnes Éva: *Százszor #11 - Nem robbantok ki forradalmat*, 2014
54. Szirtes János: *Prágai Tavasz*, 2007
55. Murányi Mózes Márton: *Ügynökök kíméljenek*, 2018
56. Dobokay Máté: *Composition No.3*, 2018
57. Zékány Dia: *Territorialitás*, 2018
58. Révész László László: *Edzőterem*, 2000
59. Horváth Dániel: *Cím nélkül*, 2018
60. Bodó N. Sándor: *Széljegyzet*, 2018
61. Pacsika Rudolf: *Cím nélkül*, 2018
62. Tibor Zsolt: *Mindig viselj sisakot*, 2018
63. Garami Richárd: *Bronz falragacsok*, 2007; *Az utolsó budapesti kutyaszar*, 2010
64. Énzsöly Kinga: *Generációváltás? I-III.*, 2018
65. Schuller Judit Flóra: *A modern természet iránya I-IV.*, 2013
66. Zalavári András: *Kísérlet a kocka eltüntetésére*, 2015
67. Eperjesi Ágnes: *Pályáiv*, 2018
68. Czank Ninetta: *Care I-II*, 2018
69. Halász Dániel: *ON-OFF*, 2011
70. Sztankovits Szilvia: *Scope*, 2013-2018
71. Király András: *Minerva*, 2018
72. Szigeti András: *Kukacos út*, 2013
73. Szurcsik József: *A hontalan*, 2016

74. Chilf Mária: *Gallery by Night, Az utolsó kapcsolja le a villanyt*, 2018
75. Keserue Zsolt: *Zászló sávokkal és csillagokkal*, 2004
76. Várnagy Tibor: *UN*, 2018
77. Gróf Ferenc: *The Masses*, 2018
78. Biró Eszter: *Roland Barthes - Winter Garden*, 2017
79. Erdei Krisztina: *2014, Balatonlelle, Magyarország*
80. Mihályi Barbara: *Munkácsy*, 2018
81. Fischer Judit: *ÉN, Te, Ő, Mi, Ti, Ők, Papírtányér*, 2013
82. Randomroutines (Kaszás Tamás, Kristóf Krisztián): *Ludditák munkahelyi balesetei 1/6*, 2018
83. Andreas Fogarasi: *Study Desk 2. (Magnitogorski Kultúrház)*, 2016
84. Kútvolgyi-Szabó Áron: *Gettier barlangja*, 2017
85. Fábán Erika: *SML Project*, 2016
86. Horváth Robert Gideon: *No Man's Land*, 2017
87. Pólya Zsombor: *Képkimérés I. hónap, 2017-18, Matricák*, 2014
88. Roskó Gábor: *Mégse olyan ügyetlen ez a Blau gyerek*, 2017
89. Gruppo Tökmag (Budha Tamás, Tábori András): *Virágtartó*, 2018
90. Szalay Péter: *Lánc*, 2018
91. Halász Péter Tamás: *Nincs visszaút (obskurus)*, 2014
92. Vályi Péter: *Cím nélkül*, 2017
93. Györi István: *Festőgömbjeim*, 2013
94. Nagy Csilla: *A kutya szívében, a macska szívében, az egér szíve*, 2017
95. Lakner Antal: *Ledaux Chaux-szóró*, 2016
96. Varju Tóth Balázs: *Áldott állapot*, 2018
97. Szabó Ottó: *Settler*, 2015



2018_12



STÚDIÓ '18 - SZALON / A jövőt végképp eltörölni (részletek a kiállításból) © Fotók Elm Ferenc

SMASH THE SYSTEM! / ZÚD SZÉT A RENDSZERT!

A Hornsey School of Art 1968-as eseményei de Duve művészetoktatási modelljei kapcsán – 3. rész

Az előző két részben² THIERRY DE DUVE művészetoktatási modelljeit egy 1993-ban tartott előadása (*When Attitudes Become Form*) alapján mutattam be, valamint azt vizsgáltam, hogy miként alkalmazhatóak ezek a minták a közép-kelet-európai művészetoktatásra, különösen a rendszerváltást követő 90-es évekre. De Duve harmadik modelljéhez (*dekonstrukció – gyakorlat – attitűd*) kapcsolódóan említi, hogy ha el is veszítették a művészhallgatók a 90-es évek elejére érdeklődésüket a hagyományos műfajok iránt, egy dolog biztosan állandósult: a vitára való igényük. És mi más lehetne a vita tárgya – természetesen ez már én hozzá –, mint maga a művészetoktatás intézményes feltételei és körülményei?

Az alábbi írás egy 1968-hoz kapcsolódó történetet mutat be, amelyben egy művészeti iskola hallgatói a viták során kibontakozó kritikai attitűdjük gyakorlásával változást kezdeményeztek az intézményükben, egy olyan időszakban, amikor mindez az általános művészetoktatás tekintetében is kérdéseket, dilemmákat, átalakulásokat, egyre növekvő elégedetlenséget és feszültséget eredményezett.

A művészetoktatásban bevezetett változások (az Egyesült Királyságban például az elméleti képzés pozícióját erősítő közismereti tárgyak / complementary studies) legális körülményeket biztosítottak arra, hogy órai keretek között gondolkodjanak és beszéljenek a hallgatók az őket körülvevő intézményi mezőről és annak problémáiról. A kritikai attitűd (intézményes) gyakorlása lehetővé tette, hogy a művésztől intézményrendszerre (és annak átalakulására) kapcsán is állást lehessen foglalni. Ez ugyanakkor megnyitotta az utat az előtt is, amint azt az alábbi példa esetében látni fogjuk, hogy egy oktatási modell kritikai eszközzé válhasson, egy olyan attitűddé, amely a médium választásától függetlenül konkrét követeléssé artikulálódik, és akár országos méretű demonstrációt eredményez.

- 1 Idézet egy 1968-ban, a Hornsey School of Art demonstrációja alkalmából készített plakátról.
- 2 Lázár Eszter: A művészetoktatás lehetséges modelljei Thierry de Duve szövegei és azok utólete – 1. rész. (A Bauhaus-modell vége. Elemzés / When Form Has Become Attitude); Thierry de Duve „közép-kelet-európai” művészetoktatási modelljei – 2. rész, *Balkon* 2018/2., 24–30., 2018/6, 7., 11–16.

A londoni Tate Britainben 2018 októberéig volt látható a *London: 68* című kiállítás,³ amelynek apropóján Beuys, Richard Long, Mario Merz munkáinak társaságában szerepelt egy talán kevésbé ismert, 1970-ben készült film.⁴ PATRICIA HOLLAND a *The Hornsey Film* című műve, a londoni Hornsey School of Art⁵ hat hétig tartó épületfoglalását dolgozza fel a résztvevők visszaemlékezései, valamint az események újrajátszása alapján. Bár az angliai diáklázadások kapcsán a London School of Economic (LSE) történéseit (és azok közvetlen párizsi kapcsolódásait) szokás leginkább kiemelni, a tüntetés-hullámban aktív szerepet vállaló művészeti iskolák, Horsney mellett például a Guildford School of Art, valamint a Brighton College of Art⁶ is kivételes helyet foglalnak el az Egyesült Királyság 1968-ra vonatkozó történetében. Az események koreográfiája és a követelések listája számos hasonlóságot mutat: a konkrét intézményi változások mellett, átfogóbb művészetoktatási problémákat is érintenek. Azonban ezek a követelések – a párizsi eseményekkel ellentétben – elsősorban művészetoktatási kérdésekre korlátozódtak, és a demonstrációk is békésen zajlottak.

A hallgatói tiltakozások, különösen a művészeti főiskolások akciói, nem a mostani, ötvenéves „jubileum” apropóján kapnak nagyobb figyelmet. Az elmúlt években számos, archív dokumentumokat feldolgozó kutatás és publikáció született, hallgatói projektek foglalkoztak a művészetoktatás kapcsán az intézmény-történeti vonatkozásokkal. 2013-ban *Hornsey Remix* címmel képzőművészeti főiskolások rendeztek kiállítást⁷ archív anyagok felhasználásával, 2016-ban pedig a Guildford School of Art alapozó kurzusának diákjai *Hornsey Affair* címmel újrarájtszották a diáktüntetést. Az érintett művészeti egyetemek honlapján külön menüpont alatt olvashatók a ’68-as kutatások, tanulmányok az iskola történetével összefüggésben.⁸

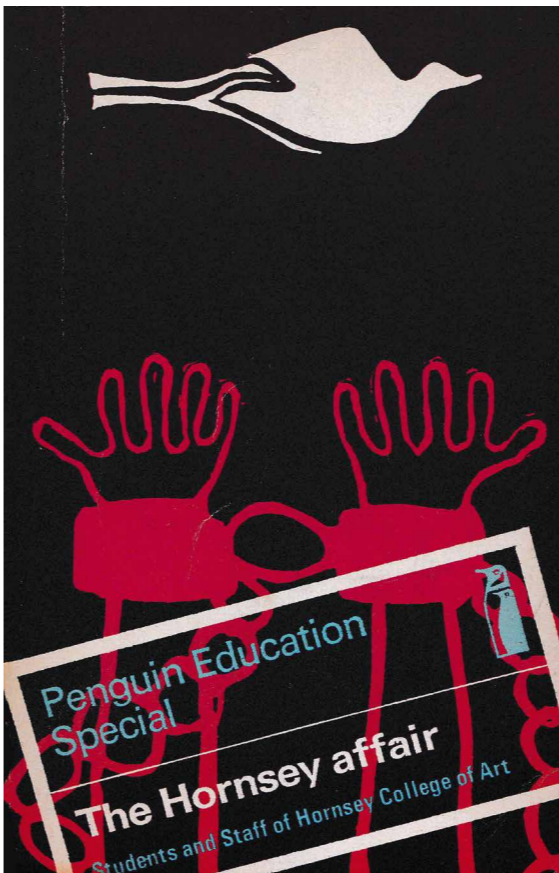
Az Occupy mozgalomnak és utóregzéseiének (2011, 2012, 2015) hatására, a több mint negyven évvel korábbi hallgatói követelésekkel és azok következményeivel foglalkozó „lezárt akták” megnyitása a művészeti iskolák közéleti szerepének fontos állomásait tekintette át az aktuális vizualizálás nem titkolt szándékával. A párhuzam nem véletlen, hiszen a 2012-es évek oktatási intézményeket is érintő tüntetés-hullámának egyik kiváltó oka – hasonlóan az 1968-ban történetekhez – az intézményi költségvetés radikális megnyirbálása, illetve annak gazdasági szempontok által vezérelt átcsoportosítása, valamint az alapozó kurzusokon⁹ (foundation course) betöltendő helyek drasztikus csökkentése volt, ami különösen a kevésbé tehetősebb családokból érkező hallgatókat érintette.¹⁰ A gazdasági folyamatok felsőoktatásra gyakorolt hatása közvetett módon az egyetem szervezeti és strukturális átalakítását is maga után vonta. A tüntetések ugyanakkor rávilágítottak a művészetoktatás ellentmondásaira is: ezek részint a művészeti elitképzés sajátosságaihoz, részint azokhoz a változásokhoz

- 3 *London: 1968*. Tate Britain, London, 2018. május 7 – október 31.; ld. <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/london-1968>
- 4 <https://archive.org/details/TheHornseyFilm> (utolsó hozzáférés: 2018. november 13.)
- 5 Az Észak Londonban található iskola helyén ma általános iskola működik.
- 6 <http://arts.brighton.ac.uk/arts/alumni-and-associates/the-history-of-arts-education-in-brighton/1968-the-student-revolution>; Többek között John Walmsley dokumentumfotói örökítik meg a közösen felvonuló, különböző intézményekhez tartozó (a transzparenséken, táblákon Guilford és Hornsey feliratok olvashatóak) művészeti iskolásokat, ld. <https://www.goodtroublemag.com/home/guildford-sit-in-may-68-in-the-uk-protest> (utolsó hozzáférés: 2018. november 13.)
- 7 *Hornsey Remix*. Vyner Street Gallery, London, 2013. február 26 – március 2.
- 8 <https://www.mdx.ac.uk/news/2013/02/feature-new-generation-of-artists-inspired-by-middlesex-past> (utolsó hozzáférés: 2018. november 13.)
- 9 Az Egyesült Királyság intézményeiben 1965-ben bevezetett alapozó kurzusokat akár tekinthetjük a Bauhaus modell „maradványának” (Vorkurs) is.
- 10 A korábban Pre-Diploma névvel illetett egységet – a többek között Richard Hamilton és Victor Pasmore neve által fémjelzett bauhausi oktatási elveken alapuló képzést – az anyagkísérletek és különböző pedagógiai újítások jellemezték.

köthetőek, amelyek azt eredményezték, hogy a művészet kulturális „termékké”, az ipar, a gazdaság nélkülözhetetlen faktorává (lásd kreatív ipar) vált, és ennek – lassan, de biztosan – a művészeti oktatás is alárendelődni látszott.¹¹ A felsőfokú oktatás helyzete tehát tágabb szociopolitikai és gazdasági kontextusban vizsgálandó, amely a művészetoktatásra is érvényes szempontokat jelöl ki a képzés és a kimenetel szempontjából nyilvánvalóan speciális karakterjegyekkel. A design oktatás egyik vezető intézményében, az 1955-ben alapított – ma már Middlesex University néven ismert – észak-londoni Hornsey School of Art-ban (HSA) történt események mindazonáltal nemcsak a ma is jelen lévő politikai és kulturális hatások miatt érdekesek, hanem a művészeti (egyetemi) demonstrációk történetében is jelentős állomások.¹²

A kiváltó okok közül az egyik egy európai viszonylatban is általános körülmény: az 1960-as években megkétszereződött, illetve háromszorozódott hallgatói létszámot nem követte sem az oktatás számára megfelelő épületbővítés, sem a tanári kar létszámának növelése.¹³ A már 1967-ben Franciaországban (pl. Nanterre-ben) elkezdődött kisebb tüntetések újabb és újabb korlátozásokat

- 11 Tom Holert: Something Other Than Administrated “Quality.” Art Education and Protest 2009/19691 ld. <http://eipcp.net/transversal/1210/holert/en>, 2010. (utolsó hozzáférés: 2018. november 13.)
- 12 Catherine Sloan idézi Woodékat (ld. 25. számú jegyzet), valamint azt is említi, hogy Hornsey diákjai mintaként tekintettek a párizsi eseményekre. A párizsi Beaux Arts hallgatóinak levelet is írtak, hogy tanácsot kérjenek, de a franciák válaszukban kifejtették, hogy a két szituációt nem lehet összehasonlítani, és a saját kontextusukban próbáljanak megoldást találni a felmerült problémákra. Catherine Louise Sloan: *Systems in the Post-war Art School: Basic Design, Groundcourse and Hornsey*, PhD disszertáció, University of Edinburgh, 2013, 350. illetve 417-es lábjegyzet: AMHCA. (1968) A Beaux Arts levele, jún. 1968.
- 13 A párizsi események kirobbanásának első állomása Nanterre volt, ahol a nemrég átadott új épületrész leginkább egy pályaudvarra hasonlított, ami nemcsak, hogy távol volt a belvárostól, de a zsúfoltság mellett még mindenféle tiltásokkal igyekeztek korlátozni az egyetemisták életerét. (Carroll, J. 1968, May 7). Paris students in savage battles – 1968. *The Guardian*. <http://www.theguardian.com/world/from-the-archive-blog/2018/apr/06/paris-students-demonstrations-may-1968> (utolsó hozzáférés: 2018. november 13.)



A *Hornsey Affair* című könyv borítójája, Penguin Education Specials-sorozat, London, 1969 (A szerzők az épületfoglalásban résztvevő hallgatók és oktatók, az Association of Members of Hornsey College of Art tagjai.)

eredményeztek: betiltották a kollégiumban a vegyes összetételű, nő-férfi találkozókat, az egyetem területén pedig a politikai összejöveteleket. A Hornsey-visszaemlékezések is hasonló körülményekről számolnak be, hangsúlyozva azt, hogy ezeket még jobban nehezítette a hallgatók minden percét beosztó felügyelő oktatók szigora. A korlátozásoknak köszönhetően egyre inkább egy gyári termelési részleghez hasonlított az intézményes művészetoktatás. A Hornsey-ban kirobbant tüntetés-sorozat másik fontos apropója nem a tanárok és a diákok közötti konfliktus volt, hanem a helyi önkormányzat azon szándéka, hogy HCA-t beolvassza a North London Politechnikumba, ami az intézményi autonómia elvesztését jelentette volna. Az összevonás veszélye – a belső feszültségek tompításához is hozzájárva – példaértékű összefogást eredményezett az egyes tanszékek között,¹⁴ s így, egy a céljaik eléréséért küzdő iskolai közösséggé tudtak összekovácsolódni a hallgatók és oktatók.

De mi is történt valójában 1968. május-júniusában ebben a londoni művészeti iskolában?

A *Hornsey-ügy* (*Hornsey Affair*), ahogy a mai napig hivatkoznak rá, egynapos tiltakozó akciónak indult, de végül az Egyesült Királyság történetének a leghosszabb épületfoglalásaként került be a művészeti iskolák (tiltakozás-történeti) krónikájába. A demonstráció kirobbanását a hallgatói önkormányzat költségvetésének befagyasztása váltotta ki, azonban a tiltakozást, a megszervezésére alakult Student Action Committee (Hallgatói Akció Bizottság) az intézményi működés és az oktatás kritikai fórumává alakította át, ahol tematizálni tudták az általános feszültség forrásait is (intézményi összevonás terve, a DipAD bevezetéséből következő radikális órarendváltozás, az alapozó kurzus átalakítása stb.).

Bár a konkrét követelések – a terület radikális szerkezeti átalakításának igénye, valamint az, hogy a hallgatókat vonják be az intézményi döntések folyamataiba – kizárólag a művészetoktatásra vonatkoztak, mégis olyan problémákat érintettek, amelyek az oktatás és a kultúrpolitika ellenmondásos viszonyára is rávilágítottak.¹⁵ A megmozdulásokról több forrás is részletesen beszámol. Már 1969-ben a Penguin Kiadó (a Left Review-val közös) gondozásában megjelent egy a résztvevő diákok és tanárok által összeállított könyv a *Hornsey Affair*.¹⁶ 1973-ban egy az angliai művészetoktatási viszonyokat tárgyaló konferencia, illetve az ahhoz kapcsolódó könyv (*After Hornsey*) is az öt évvel ezelőtti eseményeket tekintette kiindulási alpnak.¹⁷ A legrészletesebb feldolgozás az intézményben 1967-ben diplomázott LISA TICKNER 2008-ban kiadott munkája (*Hornsey 1968: The Art School Revolution*),¹⁸ amelyre az alábbiakban több ízben fogok hivatkozni. A Hornsey-ban felmerült reform javaslatokkal kapcsolatban elemzések, értékelések születettek, és talán közvetett módon, de egy parlamenti tanulmány elkészüléséhez is hozzájárultak a történetek.¹⁹ A referencia-listát a fent említett, 1970-ben készült Patricia Holland film, illetve JOHN GOLDSCHMIDT 1969-ben a Granada TV számára készített filmje, az *Our Live Experiment is Worth More Than 3,000 Textbooks* színesíti.

- 14 Nick Wright, 2012, What happened at Hornsey on 28 May 1968, <https://21centurymanifesto.wordpress.com/2012/05/28/what-happened-at-hornsey-on-28-may-1968/> (utolsó hozzáférés: 2018. november 13.)
- 15 A Hornsey-csapat szervezett egy művészetoktatással kapcsolatos konferenciát, ahol megalapították a Movement for Rethinking Art and Design-t (MORADE), amelynek nevében újabb követeléseket fogalmaztak meg.
- 16 *The Hornsey Affair*, by students and staff of Hornsey College of Art, Penguin Books, 1969, (a könyv szerkesztői David Page, Tom Nairn és Victoria Hamilton voltak).
- 17 *Readings in Art and Design Education: After Hornsey Bk. 1*, David Warren Piper (ed.), Harper Collins Distribution Services, 1973
- 18 Lisa Tickner: *Hornsey 1968: the Art School Revolution*. Frances Lincoln, 2008
- 19 Jane Ritchie, Chris Frost, Sue Dight: *The Employment of Art College Leavers*. H.M.S.O., London, 1972

DipAD²⁰

A tiltakozás háttérében a Diploma in Arts & Design (DipAD) 1962-ben bevezetett rendszere állt (Coldstream Report: 1960, 62, majd 1964).²¹ Hazai összehasonlításban ez körülbelül a képzőművészeti főiskolai szintnek felel meg. Az új, diplomához kapcsolódó rendszer a szinte kizárólag gyakorlati képzést nyújtó National Diploma in Design-t váltotta 1962-ben. A művészeti felsőoktatási bizottság vezetője – a polgári foglalkozását tekintve festő – WILLIAM COLDSTREAM az elméleti oktatás kötelezővé tételével kívánta versenyképessé tenni a korábban a szakiskolák szintjén működő művészeti (felső)oktatást az egyetemi szférában. Coldstream „intellektualizálódási irányvonala” nemcsak azt eredményezte, hogy a művészeti iskolák könyvtárában megszáporodtak a művészet(elméleti) folyóiratok és szakkönyvek, hanem azt is, hogy a művészeti karon végző hallgatóknak kötelező vizsgával záruló, megnövelt óraszámú elméleti kurzusokat (művészettörténet és közismereti órák) kellett elvégezniük.²² A Hornsey School of Art az elsők között volt, ahol bevezették a DipAD rendszert.²³ Az új struktúrát nem feltétlenül azért kritizálták a diákok, mert több könyvet kellett elolvasniuk a vizsgákra, hanem azért, mert az ezzel járó szigorúbb felvételi követelmények nehezebbé tették a hátrányosabb anyagi háttérrel rendelkezőknek a bejutást (mivel a követelmények azokból a középfokú oktatási intézményekből jelentkezőket preferálták, akik bizonyos társadalmi / anyagi státusszal rendelkeztek). További kritikaként merült fel a DipAD-dal kapcsolatban, hogy csak látszólag jelentett az egyetemi ranggal megegyező feltételeket: a képesítés távolról sem biztosított olyan munkahelyeket és fizetést, mint a „rendes” graduális képzést kibocsátó dokumentum. Ezért valójában az „egyetemi szintre emelés” csak az egyik oldalon, a képzés szintjén jelentett változásokat, a munkaerőpiacon már messze nem nyújtott azonos feltételeket.²⁴ DAVID RUSHTON és PAUL WOOD 1979-ben megjelent *Politics of Art Education* című könyve²⁵ részletesen foglalkozik az Egyesült Királyságban az oktatás átalakítása mögött húzódó politikai szándékokkal. Ahogy TOM HOLERT Woodék kapcsán írja: az oktatási intézmények expanziója nem feltétlenül csak előrelépésként könyvelhető el. A 60-as évek reformjainak, oktatáspolitikai intézkedéseinek, illetve annak, hogy a konzervatívok az egyetemek és a politechnikumok közötti hierarchiát továbbra is fent akarták tartani, a háttérben az állt, hogy a tudományt, a designt és a művészetet az ipari termelés érdekeinek szándékozták alávetni.²⁶ Woodék konklúziója szerint

- Jenny Rintoul: *Integrating Critical and Contextual Studies in Art and Design: Possibilities for Post-Compulsory Education*. Routledge, London, New York, 2017
- William Coldstream (1908-1987) az Euston Road-i iskola hagyományait folytató figuratív festő volt. Egyik interjújában azt nyilatkozta, hogy a művészeti iskolákban alig voltak könyvtárak, és hogy – ennek kapcsán is – „csak egy széleskörű intellektuális újítást szeretett volna” bevezetni. Idézi Lisa Tickner (2008): 87.
- Az órarend 15 %-át tették ki a művészettörténet és az un. közismereti órák, a záróvizsga osztályzatnak pedig 20%-át tették ki.
- Sloan szerint Hornsey hallgatói alapvetően a munkásosztályból érkeztek, akik a szakmunkás (vocational) képzést követően felvételiztek ide. Az egyetemi szintű oktatási rendszer bevezetése törést eredményezett, és nem csak oktatási szinten – akik nem tudták jól venni az akadályokat azok továbbra is a szakiskolai képzésen folytatták –, hanem osztályképviselet tekintetében is. Sloan (2013): 318
- Suzanne Moor-t idézi Chris Owen: a váltás, illetve ezzel összefüggésben az angliai munkáspárt 1960-as években bevezetett változtatásai valójában pontosan jelzik az aktuális kormányzat oktatáspolitikai szándékait a művészeti képzésben is. A Coldstream által bevezetett alapozó kurzusok számát a Munkáspárti kormány csökkentette, és ezzel egy időben a felvételi követelményeket úgy változtatta meg, hogy felemelte 5 GCE O szintre a jelentkezés alapkritériumát, ami tulajdonképpen lehetetlenné tette, hogy a modern szakközépiskolából kikerülők zöme felvételizni tudjon. (Art college dispute is just like 1968, ld. <https://www.theguardian.com/politics/2015/apr/19/art-college-dispute-like-1968-teacher-training>, utolsó hozzáférés: 2018. november 13.)
- Politics of Art Education*, Dave Rushton and Paul Wood (eds.), The Studio Trust, London, Scottish International Institute, Edinburgh, 1979
- Tom Holert (2010), Something Other Than Administrated “Quality.” Art Education and Protest 2009/1979, <http://eipcp.net/transversal/1210/holert/en>

„a design oktatást nagymértékben technikai és menedzseri jellegű képzésre redukálták, hogy aztán a diákok a „gazdaságot erősítő ipar világába léphessenek be”. A 60-as évek közepétől a tömegtermelés elterjedésének köszönhetően a design valóban fontos szerepet töltött be az oktatásban, mivel a terméket megvásárló fogyasztókat összekapcsolta a termelőkkel.²⁷ Ezeket a változásokat másképp értelmezi Tickner, aki amellet érvel, hogy a termékek a használaton túl, egyfajta vágyat is ki kellett, hogy elégítsenek, és ennek a vágnak az előidézése már jóval összetettebb feladatnak bizonyult a piacon, ami a művészetoktatásra (és a design területére) is hatással volt. Ennek a kétirányú hatásnak a következtében egyrészt az ipar kreatívan kebelezte be a művészeti képzés (ipari termékek előállítására specializálódó) alacsonyabb szintjeit, amelyből egyébként az iskola, sőt közvetlenül a tanárok is profitáltak a különböző megbízásoknak köszönhetően.²⁸

A másik pólus viszont a kreatív fiataloknak olyan designképzést kínált, ahol nem a tárgyakat elkészítő kézügyesség volt a fontos, hanem a képzőművészethez hasonló absztraktabb gondolkodás, amelyre ugyancsak elengedhetetlen szükség volt a kreatív iparban.²⁹ Ez a „design-gondolkodás” inkább feleltethető meg az elméleti felkészültséget igénylő egyetemi szintű képzésnek. A művészeti oktatás kétpólusosságában rejlő problémák (autonóm művészet versus a kreatív ipart kiszolgáló design oktatás) a 60-as évek második felében már az iskolában is egyre gyakrabban tematizálódtak, amelyhez a megnövelt óraszámú közismereti órák (complementary studies) szolgáltatták a hivatalos keretet. Az órák lehetőséget adtak a művészeti gyakorlat és a művészetoktatás intézményeinek kritikai vizsgálatára, miközben voltak kísérletek a műtermi órák keretében folytatott művészetelméleti diskurzusokra is (pl. az Art & Language művészetelméleti órái /Art Theory/ a Coventry School of Art műtermi gyakorlatának keretében).³⁰

A tanrendbe tehát bekerültek a kritikai tanulmányok, valamint az interdiszciplináris megközelítésmód, ami adott esetben lehetővé tette akár az oktatás immanens kérdéseinek megvitatását is. Az újonnan bevezetett közismereti tárgyak ily módon egy legális diskurzív „kritikai tér” megteremtéséhez is hozzájárultak, ahol a művészeknek lehetőségük volt arra, hogy a saját helyzetüket és szerepüket is megvitassák. A Hornsey-ügyben aktív, a diákokkal jó kapcsolatban lévő oktatók nagy része is ezen a tanszéken tanított,³¹ közülük tartozott például DAVID PAGE is, akinek a Hornsey-val kapcsolatos dokumentumai (poszterek, rajzok, állásfoglalások) pár évvel ezelőtt a Tate gyűjteményébe kerültek.³²

Tickner de Duve modelljei alapján a korábbi National Diploma in Design képzést az akadémiai modellbe sorolja.³³ Tekinthetjük úgy is, hogy az 1963-as DipAD (az elméleti képzés jelentősége és az attitűd hangsúlyozása miatt) a kézügyességben és a figurativitásban hívó hagyományos művészetoktatástól eltérő utat hirdet, azonban mindezt a gazdasági mutatók és az (azzal összefüggő) aktuális kul-

- John Hewittet idézi Tickner (2008): 26-os lábjegyzet, 89. oldal: Good design in the Market Place. The Rise of Habitat Man, *Oxford Art Journal* vol 10. no 2 1987, 3-27.
- A hallgatók hangot adtak azon elégedetlenségüknek is, hogy ezek a megbízások az intézmény „kommercializálódásához” vezetnek. Tom Holert (2010)
- Lásd Buckmeister Fuller írásait.
- Mark Dennis: *Strategic Anomalies: Art & Language in the Art School 1969-1979*. Ld. https://curve.coventry.ac.uk/open/file/068b6437-0c1e-47e5-9b3a-2e09f6d99540/1/Mark%20Dennis%20PhD%20Thesis%202016%20FOR%20LIBRARY_Redacted.pdf (utolsó hozzáférés: 2018. november 13.); Fiona Candlin: A Dual Inheritance: The Politics of Educational Reform and PhDs in Art and Design, *International Journal of Art & Design Education*, 2001, vol. 20 (3), 302-310.
- Sloan (2013): 328.
- David Page: Hornsey College of Art uprising, 2010. január 1., <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/journeys-past> (utolsó hozzáférés: 2018. november 13.)
- Tickner (2008): 90-91.

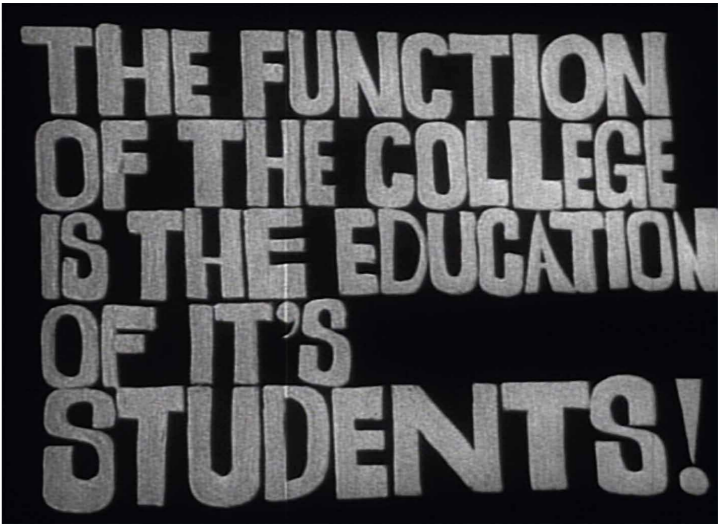
túrpolitikai érdekek alá rendeli. Bár általánosságban a 60-as évek második felét a de Duve által felvázolt harmadik modell megjelenése, még pontosabban az erre irányuló elutasító vagy elfogadó magatartás jellemezte, megközelíthetjük a váltást úgy is, hogy a progresszív oktatásban a kreativitás és a talentum helyett a művészet „akarata” került előtérbe, amelyet egyfajta forradalmi retorikai vagy ideológia-kritikai attitűd határozott meg. De Duve a *dekonstrukciónak* mint módszernek a művészetoktatásban történő alkalmazását nem ítéli el, a problémát sokkal inkább annak „ütemezésében” látja. Véleménye szerint szükséges annak a megtanulása / megtanítása, hogy mi is az a művészet, aminek a dekonstruálása egy művészeti folyamat vezérelve. Ha nem is ezek a kérdések és dilemmák befolyásolták a Hornsey-ban történeteket, összegzi Tickner, a de Duve mintáihoz kapcsolódó viták mindenképpen hozzájárultak az aktuális művészetoktatás kritikájához.³⁴

Hornsey: demonstráció vagy alternatív művészeti fórum?

A 2010-es évek Occupy mozgalmainak kellékei, a különböző vizuális anyagok, poszterek, használati tárgyak, a területfoglalás relikviái – bár nem minden problémát nélkülözve – múzeumi státuszt kaptak, gyűjteményekbe kerültek be (The Smithsonian Institute), kiállításokon szerepeltek (V & A, London).³⁵ 2012-ben ARTUR ŻMIJEWSKI lengyel képzőművész a 7. *Berlini Biennálé* kurátoraként egy teljes kiállítási szintet adott át a Wall Street-i tüntetőknek, hogy „kiállítsák magukat”. A demonstrációk mint kulturális események újabb területeket nyitottak meg, amelyekben az aktivista, mozgalmi törekvéseket a művészeti akciók és a performativitás szempontjainak szűrőjén keresztül vizsgálták a kutatók.

CATHERINE LOUISE SLOANE *A System in the Post-War Art School* című 2013-ban írt doktori disszertációjában a korábbi elemzésekhez képest egészen más megvilágításba helyezi a Hornsey-eseményeket. A design oktatás kultúrpolitikai és technológiai összefüggéseinek hangsúlyozása mellett, ő olyan esemény-sorozatról beszél Hornsey kapcsán, amelynek fő elemei a *performativitás* és a *diszkurzív közeg*.³⁶ A foglalás alatt készült műveket a demonstráció és a művészet kontextusában vizsgálja (pl. linómetszetek, egyedi poszterek vagy a Gestnetner stencilgéppel készült hírlevelek),³⁷ de bemutat installációkat és performanszokat is.³⁸ Slone amellet érvel kutatásában, hogy a Hornsey-ügy nem a tanítás beszüntetéséről és az anarchiáról szól, mint ahogy sokan interpretálják a történeteket. Éppen ellenkezőleg: egyfajta új típusú, alternatív oktatási közeg alakult ki a hat-hetes demonstráció idején. A diákok aktív részvételével a tanárok workshopokat, előadásokat tartottak, az ügyet támogató vendég-előadók érkeztek (JOHN LATHAM, BUCKMINSTER FULLER, JIM DINE, HENRY MOORE, NIKOLAUS PEVSNER). Egy többhetes spontán fesztivál szerveződött az észak-londoni iskolában.³⁹ A jelenlévők is első-sorban egy jó hangulatú, performatív esemény-sorozatként idézik fel ezt az időszakot.⁴⁰ A művészeti egyetemek tiltakozó akcióinak

- Tickner (2008): 93.
- <https://www.newsmax.com/us/occupy-protests-museum-smithsonian/2011/11/14/id/417933/> (utolsó hozzáférés: 2018. november 13.); *Disobedient Objects: About the Exhibition*. V&A, London, 2014. július 26 – 2015. február 1., <http://www.vam.ac.uk/content/exhibitions/disobedient-objects/disobedient-objects-about-the-exhibition/>
- Sloan (2013): 356
- A folyamatosan dolgozó stencilgép a *The Hornsey Film*nek is az egyik visszatérő főmotívuma.
- Sloan (2013): 356.
- David Darts: Visual Culture Jam: Art, Pedagogy, and Creative Resistance. *Studies in Art Education: A Journal of Issues and Research*. 2004. 45 (4) 313-327., 320.
- Művészeti aktivitás tekintetében egy jóval radikálisabb irány jelent meg, mint az egyébként akkor az oktatásban jellemző volt, emlékszik vissza az egyik résztvevő Tim Jones, aki szerint a Stuart Brisley által előadott / vezetett performanszok nagy hatással voltak a jelenlévőkre, és az egész Hornsey-foglalás a performansz művészet igazi bemutatkozásának tekinthető.



Patricia Holland
The Hornsey Film, 1970

elemzésénél a „vitakozás képessége” mellett visszatérő elem a *kreatívítás* mint elemzési szempont, sőt a *tiltakozás mint művészet* (protest as art) megközelítés is. Sloane írásában a *tiltakozás mint pedagógiai forma* (protest as pedagogy) terminus is említésre kerül, amit – mint egy de duve-i analógiaként –, talán inkább diszkurzív és önreflektív demonstrációt értve alatta, mint lehetséges oktatási modellt is továbbgondolhatunk.

Ebben a megközelítésben a Hornsey-ban történt tiltakozás-sorozat akár egy olyan oktatási modellnek is tekinthető, amely nem elégszik meg az oktatási rendszer kritikájával, hanem működőképes alternatívát is nyújt, ami ha nem is jelent az egyetemi képzés kritériumait

figyelembe véve realizálható teljes körű megoldást, de a hallgatók és oktatók a változtatás formáira és módjaira tett javaslatait teszteli élőben. Az egyetemi tiltakozásokhoz kapcsolódóan érdekes lehet azok performatív aspektusainak a vizsgálata: az egyetemfoglalások mint akcióformák, amelyek a szimbolikus területfoglaláson túl, a terület használatával, az események vizuális elemeivel, valamint azok koreográfiájával is foglalkoznak.⁴¹

Hornsey jelentőségét jelzi az is, hogy a hathetes esemény-sorozat archív anyagait, a plakátokat és egyéb kellékeket az egyik legfontosabb (és legprogresszívebb) londoni művészeti intézmény, a londoni Institute of Contemporary Arts (ICA) még abban az évben, 1968-ban bemutatta *Hornsey Strikes Again* címmel. A tüntetés résztvevőit kérték fel, hogy legyenek a kiállítás „kurátorai”, akik az épületfoglalás fórum-jellegét a kiállítás alapvető rendezési elveként határozták meg.

A londoni ICA-ban megrendezett vagy később az Occupy mozgalmak által tematizált kiállítások a demonstrációk esztétikai, díszkurzív karaktereit is hangsúlyozták. A szellemi és vizuális példaképül szolgáló párizsi poszterek mellett,⁴² az ICA-ban kiállított „sztrájk-linómetszeteken” például a következő feliratok voltak olvashatóak: *Smash the System!* (Zúzd szét a rendszert!); *Overthrow the Feudal System of Conventional Education!* (Döntsd meg a konvencionális oktatás feudális rendszerét!). Bár a Hornsey esemény-sorozat vizuális arculata elég erős és hatásos volt, David Page a párizsi eseményekkel ellentétben mégis úgy vélekedik, hogy a Hornsey célja nem a plakátok készítése, a design és a fotózás volt: „mert (mi) az oktatási kérdésekről szóló vitákban nem a kezünket, hanem az agyunkat használtuk”.⁴³ Az ICA igazgató MICHAEL KUSTOW meghívására létrejött program⁴⁴ nemcsak a művészeti intézményrendszer szolidaritását és kitüntetett figyelmét jelezte az iskolában történt események iránt, hanem a művészetoktatás megreformálásának fontosságát is, aminek jóval széleskörűbb és hosszabb távú hatása van a művészeti élet minden területére, mint az a 3-4 év, amit az iskolai műhelyekben és az órákon töltenek el a diákok.⁴⁵

Mindezek ellenére az események hosszútávú hatását nem értékeli egyöntetűen pozitívan az utókor. Wood & Ruston már idézett könyvében például erősen kritizálták a történet szereplőit, legfőképpen a politikai elköteleződés hiánya miatt, valamint azért, mert nem vonta be más társadalmi csoportokat, ami azt eredményezte, hogy nem tudott a francia '68-hoz hasonlóan mozgalommá alakulni a Hornsey-féle kezdeményezés.⁴⁶ Felmerül a kérdés, hogy nem lehetett-e volna jobban kihasználni a helyzetet és a médiafigyelmet az általánosabb követelések megfogalmazására.

41 Az egyetemi demonstrációk szimbolikus területfoglalásának hazai vonatkozásai: Mikecz Dániel: *Az egyetemfoglalás mint akcióforma és felszabadított tér*, *Régió* 84. 2013/3., 103-113.

42 A demonstrációhoz kapcsolódó linómetszetek népszerűsége azt a hallgatói igényt is jelzi, írja David Page, hogy a művészetoktatási preferenciáknak vissza kell térnie a kézzel készített munkákhoz. Ugyanakkor a nagy számban készített 1968-as linómetszeteknek gyakorlati okai is voltak – teszi még hozzá: a nyomdagép a Grafika Tanszéken volt, amely azonban nem csatlakozott a sit-in-hez. (ld. <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/journeys-past>.) Page ezen következtetésének azonban ellentmond az említett Holland film „refrénjként” fel-felbukkanó folyamatosan használatban levő nyomdagép.

43 David Page (2010)
44 A Michael Kustow által vezetett intézménybe a kiállítás ideje alatt nem kellett belépőjegyet fizetni a diákoknak, s ugyanakkor az ICA magazinban is szerepeltek a kiállításról dokumentumok.

45 Az 1960-as évek hallgatói radikalizmusával kapcsolatban Ben Cranfield a londoni ICA-ban megrendezett kiállítás és a Hornsey kapcsolatát a 60-as évek végi művészeti világ jelenségeivel összefüggésben elemzi. In: *Sixties radicalism and social movement activism: retreat or resurgence?* / eds. Bryn Jones and Mike O'Donnell, Anthem Press, 2010, 111-133.

46 Woodék egyébként (a baloldali rendszerkritikus szemlélettel összhangban) a designoktatás hiányosságaira is felhívták a figyelmet (Holert, 2010. 6. lábjegyzet), kritikájuk azonban nem mindig volt jogos. Tickner például a designoktatással kapcsolatban különböző társadalomkritikus, szociális projektek elsődlegességét említi az oktatás területén is (Tickner/2008/: 88).

Woodék felvetése különösen baloldali (marxista) hozzáállásuk fényében elfogadható, bár nem feltétlenül a hallgatókon és az oktatókon kell számon kérni a fenti hiányosságokat, hanem inkább a művészetoktatás kontextusában szükséges értelmezni és értékelni a Hornsey-ügyet és annak következményeit. A Sloan által felvetett kreatív aspektusok kizárólagos szempontként való kezelése szintén nem járható út, hiszen ha csak ezekkel foglalkoznánk, valójában nem lépnénk túl az eseménysorozat összművészeti fesztivál jellegén. Így mindazok a célkitűzések, amelyeket a foglalás képviselt (függetlenül attól, hogy elérték-e céljukat), valamint az, hogy a diákok és a tanárok a „saját kezükbe vették” művészetoktatás átalakítását, másodlagos szerepet kapnának az elemzéseknél. Hornsey-t olyan esettanulmányként érdemes kezelni, amely a 60-as évek (művészeti) oktatásának problémáira nemcsak rávilágít, hanem javaslatokkal is él annak megváltoztatására.

Az 1968 májusa és júliusa között történt épületfoglalás végül azzal zárult, hogy az egyre bővülő hallgatói követelések listáját kis idő után megelévelte a kezdetben kompromisszumképes (vagy annak tűnő) adminisztráció és a helyi oktatási szervezetek. Július 4-én megakadtak az egyeztetési tárgyalások, az igazgató (július 12-től novemberig) bezáratta az iskolát és fegyveres őröket állított a kapuba.⁴⁷

Mielőtt a Hornsey újra megnyitotta volna kapuit a tüntetésben résztvevő diákokat és tanárokat kirúgták, illetve elbocsátották. Így például KIM HOWELLST (aki később munkáspárti képviselő lett, majd a Blair-kabinet tagjaként volt aktív politikus) és a Diákönkormányzat elnökét NICK WRIGHT-ot, valamint TOM NAIRN szociológia tanárt, mint az épületfoglalás kezdeményezőit. A demonstrációban résztvevő diákoknak újra felvételizniük kellett, azonban csak körülbelül a felüknek sikerült a bejutás.

A Hornsey-események hatására közel harminc iskola kezdett tiltakozási akcióba, és bár azután konszolidálódott a helyzet, és a felüyleti szervek voltak előnyben, a foglalás hozzájárult ahhoz, hogy parlamenti szinten újragondolják a művészeti oktatás feltételeit. A felvételi követelmények mindezek ellenére nem változtak, a DipAD-t helyett 1974-ben bevezették a BA fokozatot. 1973-ban Hornsey beolvadt a Middlesex Politechnikumba, ami aztán 1992-ben egyetemi rangot kapott.

Az idei évforduló kapcsán az események (szemtanúk segítségével történő) felidézésén és értékelésén túl, talán az egyik legrelevánsabb kérdés az, hogy miként olvassuk újra a történeteket a jelen (oktatást érintő) krízisének ismeretében?⁴⁸

Az 1968-as események jellege, a szereplők által elért eredmények „értékelése” és az esetleges felelősségek tisztázása a történet-feldolgozás narratívájának szempontjából fontos, bár egyáltalán nem egyértelműek a pozíciók. Egy a Brighton School of Art eseményeit feldolgozó kutatás más diáktüntetés esetében is érvényes kérdése, hogy miről is beszélhetünk valójában az 1968-as nyár eleji események, az iskola bezárása kapcsán: egyfajta általános nyugtalanság fordult át tömegmegmozdulásba, vagy pár hangos diák és tanár kezdeményezéséről van inkább szó, akiket aztán követtek a többiek? „Határozott elképzelésekhez köthető-e mindaz, ami történt, és valóban az volt az igény, hogy a főiskolai változtatások egy működőképes oktatási rendszer létrejöttét támogassák?”⁴⁹ Beszélhetünk-e forradalomról egyáltalán a Hornsey, vagy a többi művészeti iskolában történtekkel kapcsolatban?

47 Caroline Hoeffler: *British Student Activism in the Long Sixties*, Routledge, New York and London, 2013

48 *1968 and it legacies*, ld. <https://1968.kcl.ac.uk/#> (utolsó hozzáférés: 2018. november 13.)

49 *1968: The Student Revolution*, Chapter text, Philippa Lyon, ld. <http://arts.brighton.ac.uk/arts/alumni-and-associates/the-history-of-arts-education-in-brighton/1968-the-student-revolution>, (utolsó hozzáférés: 2018. november 13.)

MÁRKUS ESZTER

ÍGY KEZDJÜK EL!?

Ezek a legszebb éveink? – pályakezdő perspektívák

MODEM, Debrecen

2018. szeptember 17 – november 25.

Az utóbbi években a kortárs képzőművészek legújabb generációjának nem volt átfogó, szakemberek által válogatott nagy intézményi bemutatója itthon, ha csak nem számítjuk a kevés, e korosztálynak szóló díjak jelöltjeit és nyertesit szerepeltető kiállításokat. A debreceni MODEM-ben most mégis valami hasonló történik. *Az Ezek a legszebb éveink?* a kissé megfoghatatlan kurátori koncepcióból kiindulva – szerintem megkérdőjelezhető és némiképp esetlegesnek tűnő kritériumok alapján – *pályakezdő* kategóriába sorolt művészeket mutat be. Ehhez a csoporthoz a kurátorok, DON TAMÁS, MARGL FERENC és SÁRAI VANDA meghatározása szerint a művészeti egyetemeket az elmúlt öt évben befejező alkotók tartoznak. Hogy ezen belül milyen szempontok szerint állították össze a budapesti Magyar Képzőművészeti és a Moholy-Nagy Művészeti Egyetemen, valamint a Kaposvári Egyetem és a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karán végzetek közül válogatva, a kiállítók névsorát – nem derül ki. A szűken meghúzott határok miatt persze nem lehet teljes a kép: kimaradnak például azok, akik bár évek óta működnek és állítanak ki képzőművészként, de nem művészeti intézményben végezték a tanulmányaikat, mint ahogy a már kereskedelmi galériáknál lévő, több kiállítást maguk mögött tudó, diplomával azonban (még) nem rendelkező fiatalok is, de ki lehetett esni a szórásból egy fél évvel korábban megszerzett diploma miatt is. A válogatás azonban – amely így nem igazán tekinthető valamiféle generációs seregszemlének – mindezek ellenére mégis egy valóban kortárs, friss, a mai képzőművészet legjellemzőbb irányainak jelentős részét felvillantó tárlattá áll össze nagyon sok izgalmas művel és művésszel.

A kiállítás két részből áll, melyek közül az első magát a pályakezdést tematizálja: itt a kurátorok kérésére a művészek egy-egy, a pályakezdésüket leginkább reprezentáló tárgyat állítottak ki. A legtöbben olyan, a képzőművészeti praxisukhoz kapcsolható, könnyen érthető szimbolikával rendelkező – esetleg azzal a magyarázó szövegben utólag felruházott – tárgyakat választottak, mint a laptop (pályázatos mapparendszerről vagy egyetemi tartozásról szóló neptun-üzenet printscreenje), egy szőrös rózsaszín bilincs, szobanövény, marokkó vagy egy iskolapad, de vannak érdekesebb megoldások is, mint KRISTÓF GÁBOR az eredetnél enigmatikusabbra lassított, torzított *Desireless: Voyage, voyage* verziója² (2016).

A fentiekből és a magyarázó szövegekből, csak úgy, mint a kiállítás szereplő „kritikai” besorolást kapott művek egy részéből kiderül, ami a szcénát ismerők számára valószínűleg egyébként is tudható:

- 1 <http://www.modemart.hu/kiallitas/ezek-legszebb-eveink-palyakezdo-perspektivak/>
- 2 <https://soundcloud.com/g-bor-kristof/voyage-nouveaueau>

a képzőművészeti világban való helykeresés, egyáltalán a társadalom és munka „valódi” világában a képzőművész-lét helyének meg-, vagy inkább kitalálása az, ami a legtöbbször problémaként merül fel, és általában csak rengeteg kompromisszummal és szerencsével kivitelezhető. Sokan féltreletesnek, nehéznek, nyomasztóan bizonytalanok élik meg az életük mostani szakaszát, de szép számmal vannak olyanok is, akik a szabadságot, a lehetőségeket emelik ki, mint pozitívumot.

Ugyanitt láthatunk egy videót is, melyen a szervezők diagramokkal igyekeztek illusztrálni a pályakezdők reprezentáltságát a hazai intézményrendszerben. Sajnos a konkrét számokon alapuló, de rengeteg alapvető szempontot mellőző, kissé önkényesnek ható adathalmazból nem igazán lehet semmiféle valós információhoz hozzájutni. A fiatal kurátorok és pályakezdő alkotók kérdése tehát az, hogy hogyan tartható fenn a jelenlegi politikai/gazdasági/társadalmi helyzetben a „művészetszínálás”? A művészek személyes és szubjektív válaszaiból és a felületes kérdésekből adódóan azonban itt olyan alapvető problémák fel sem merülnek, mint a képzőművészet a kulturális életben már régóta marginalizálódó és magába zárkózó pozíciója, vagy a művészeti piac kérdése.

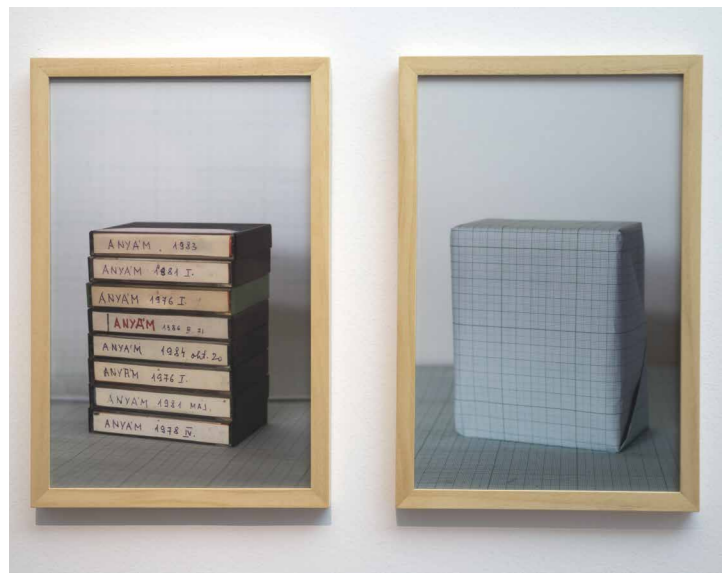
A második, mindenkitől egy-két művet bemutató, a kiállítás témájára célirányosan már nem reflektáló részből azonban az derül ki, hogy a képzőművészet oktatási- és intézményrendszerének néha vélt, legtöbb esetben azonban valós hibái és hiányosságai, és az ebből következő egzisztenciális válságok ellenére mégiscsak lehetséges érvényesülni, és jó művészetet létrehozni. A fentiek alapján valószínűleg nem is akar többet ez a kiállítás, mint láthatóságot, hangsúlyos és reprezentatív intézményi megjelenést biztosítani a pályájuk elején járó, a szintén fiatal kurátorok által legjobbnak tartott, sok esetben már egészen sikeres karrierkezdést maguk mögött tudó művészeknek.

Valamiféle nagyvonalú rendszerezési kísérlet azonban mégiscsak szükséges egy ekkora anyag (több mint harminc művész) bemutatásánál, ami akarva-akaratlanul is a kitapintható irányvonalak felismerését és megfogalmazását jelenti. A műveket végül három hívószó köré csoportosították: ezek az *identitás*, az *intézménykritika* és az *absztrakció*. Bár a fogalmak különféle értelmezési rendszereket jelölnek – szerintem gyakran előnytelen (vagy irreleváns) megközelítési irányokat javasolva az aljuk besorolt alkotásokhoz –, ha nagyon vázaltszerűen is, de mégiscsak keretbe foglalják azt az esztétikai, tematikai és a művészi gyakorlatokat jellemző sokszínűséget, ami a kiállított műveket jellemzi.

Kocsi Olga

Székreny a házikóból, 2012





Schuller Judit Flóra
Mothers 1-2, 2017

Az intézménykritika feliratú terekben találunk olyan, a képzőművészek mai helyzetét és lehetőségeit vizsgáló önreflektív műveket, mint PÓLYA ZSOMBOR darabokban – és így egy-egy vevő számára olcsón – megvehető *Képkimérés* című festménye (2017), KOCSI OLGA saját magáról összeállított Taschen monográfiája (*Sicut Lepores*, 2013) vagy PÁLINKÁS BENCE GYÖRGY *Kultúrmunkás* (2013), és *Kulturális közmunkás* (2014) feliratú/című, kézzel festett Munkás-cigaretta dobozai. Kisebb számban, de előfordulnak társadalmi vagy konkrét politikai kérdésekkel foglalkozó alkotások is, mint HORDÓS BOLDIZSÁR *Fantasi* névre keresztelt – a stratégiai-fantasy társasjátékok mintájára megalkotott – közéleti kártyajátéka (2016), vagy az online szerepjátékok képernyőképét imitáló, a közelmúlt kulturális hatalmi harcainak kissé naívan kinevető, de gyönyörű, aprólékos *Ellenzéki szorongások* (2014) címet viselő grafikája György Péterrel, levizelt Fekete Györggyel, tüntetések kellékeivel.

Az identitás címke alá besorolt művek már sokkal szerteágazóbb képet mutatnak. Markánsan jelenik meg az utóbbi időszak kortárs művészetének egyik jelentős irányvonala, amely az emlékezetet, a személyes narratívákat és az identitást állítja a középpontba: többen foglalkoznak például a családi emlékezet, a családi hagyaték személyes feldolgozásával. Kocsi Olga *Székény a házikóból* (2012) című installációja egy gyóntatófülkéhez hasonló biedermeier szekrénybe berendezett oltárszerű gyűjtemény a szakrális motívumokat használó művész Holy Olga nevű ironikus alteregójáról készült giccs-tárgyakból, illetve valódi, a szülői házhoz köthető emléktárgyakból. A két szélső fülkében pedig egy videó futott, amelyben a művész édesanyja beszél a család és a házuk történetéről.

SCHULLER JUDIT FLÓRA *Memory Theatre* című az emlékekkel foglalkozó, az archiválás, a megőrzés vagy éppen felejtés tevékenységét reflektíven tematizáló projektjéből három tárgyat láthatunk: *Mothers 1-2* (2017), *Notebooks* (2018), *Az erdők királya* (2013-2018). KOLLER MARGIT munkája (*Helytelen gyakorlatok*, 2018) szintén a családi hagyaték feldolgozásán alapul: a dédnagymama felolvasott leveleiből, szimbolikus jelenetekből forgatott érzékeny, szép videót a második világháború következményeként megsemmisült családi kúria helyén. Szintén a legszebb munkák között lehet megemlíteni MIHÁLYI BARBARA és NEOGRÁDY-KISS BARNABÁS fotósorozatát, amelyek az identitást nem valamely családi vagy más tágabb kontextusban tematizálják, hanem egy még személyesebb, még énközpontúbb történeten keresztül. Mihályi már sok kiállítóteret bejárt sorozata súlyos betegségét dolgozza fel (*Láthatatlan betegségem*, 2017). Lírai fényképeken keresztül, ritkán tapasztalható őszinteséggel mesél

erről, illetve az önportrék és a rajzolás terápiaként való alkalmazásáról. Neogrady-Kiss Barnabás *Megint a fejemben nézelődnek* című munkája 2012-2016 között készült, saját életének és érzelmvilágának képi megfogalmazása.

Kifejezetten feminista téma egyetlen műben, MOLNÁR JUDIT LILLA *Láthatatlan munka* (2018) című projektjében jelenik meg. A házimunka mint kimondottan női, megfizetetlen kötelesség fogalmazódik meg: takarításhoz kapcsolódó használati tárgyakra, gumikesztyűkre, mosogatószivacsra hímez aprólékos, „nőiesnek” tartott mintákat és rövid mondatokat.

LEITNER LEVENTE és SALLAY DÁNIEL *Urtár Nexus* (2018) című disztópiája egy tisztán poliuretánból készült monumentális installáció: az Adzsantai buddhista barlangtemplomok mérgező műanyagba és az ökológiai katasztrófát előrevetítő rossz előérzetbe, negatív szakralitásban fordított inverze. Ebbe a blokkba került SZABÓ MENYHÉRT az idei *Best of diploma* kiállítás³ is szereplő *Who you are* (2018) című egy méter magas klasszicizáló, heroikus emlékműveket idéző női portrészobra, illetve az erről készült gumiforma, ami installálva összehúzan, elveszíti alakját és így az idealizált nőkép dekonstrukcióját, a forma és struktúra viszonylagosságának problémáját és a szobordöntések asszociációs mezejét is működésbe hozza.

Az utóbbi évek főként FENYVESI ÁRON kurátor által előtérbe állított témája a fiatalok körében egyre erőteljesebben megjelenő, bár pontosan nem definiált „absztrakció” kérdésköre. Ebben a csoportban olyan műveket találunk, mint KÚTVÖLGYI-SZABÓ ÁRON *Phantom Patterns 1-3*. (2017) című alkotása. Az eredetileg szobrász végzettségű művész évek óta foglalkozik a hálózat- és kognitív tudományok kérdéseivel, a percepció szubjektivitásával és befolyásolhatóságával: e témákat illusztrálja, fogalmazza meg leginkább geometrikus formákból álló absztrakt képeivel. KRISTÓF GÁBOR már sok helyen bemutatott *Heidi absztraktjai* című konceptuális sorozatából itt is láthatunk kettőt (*Lincó Pink /Heat I./*, 2017; *Jordan /Heat II./*, 2017): Heidelberg márkájú ofszet nyomdagépek elhasznált nyomódúcait sajátítja és állítja ki absztrakt képekként. Ugyanebben a teremben szerepelt néhány, a megérdemelten egyre több helyen kiállító MAKAI MIRA *Claws and leaves* fantázianevű, belső szerveket vagy a tengerek élővilágát idéző organikus absztrakt kerámiái közül (*XI., XIV.*, 2018), míg KÁRÁNDI MÓNKA poszt-internet esztétika, romantika, egzotizmus fogalmakkal körülírható *Lagúna* (2017) című, kifejezetten figurális festménye és hozzá kapcsolt installációja (*Private Lagoon*, 2018) a két forma kapcsolatát vizsgálta.

A kiállításon festményekkel szereplők közül érdemes még kiemelni RADVÁNSZKI LEVENTÉT, akinek a digitális vizualitást analóg eszközökkel újraalkotó *Bio 004* és *Orth-7* (2018) című reliefszerű képei foglalkoznak még kritikusan a festmény médiumával, és képviselik a virtualitás világoralma által előhívott új, a kézzel fogható anyagosság felé forduló felfokozott érzékenységet. A kiállított festők közül EZER ÁKOS tudhatja magam mögött a legsikeresebb pályakezdést, sok kiállítással és díjjal, senkivel össze nem téveszthető, koherens vizuális stílussal. A kiállítás egyik nagy érdeme, hogy kifejezetten sok fotográfia szakot végzett művészt is szerepeltet. ZELLEI BOGLÁRKA kortárs keresztény gyülekezetek bemejtési szertartásainak egyszerre szakrális és giccsesen profán helyszíneit (*Furnishing the Sacred*, 2017), TÍMÁR SÁRA ERZSÉBET pedig a művelődési központok rendszerváltás óta gyakorlatilag magára hagyott intézménytípusának a kortárs igényeket és a szocializmusból továbbélő hagyományait sokszor abszurd módon

³ BEST OF DIPLOMA 2018 - kiállítás a végzős hallgatók diplomamunkáiból. MKE - Barcsay Terem, Budapest, 2018. július 3-27., ld. <http://www.mke.hu/node/38292>

⁴ Leghangsúlyosabban a Trafó Galériában (Budapest) megrendezett *Interferencia* (2016. december 17 - 2017. január 29.), ld. <http://trafo.hu/hu-HU/interferencia>), illetve a grazi Künstlerhausban Sandro Droschl-lel közösen kurált *Abstract Hungary* című kiállításokon (2017. június 24 - szeptember 7.; ld. <https://www.km-k.at/en/exhibition/abstract-hungary/text/>).



Dobokay Máté
TAE, 2018, analóg fotó, giclée nyomtatás
dibond lemezre kasírozva, 120x150 cm

elegyítő épületeit (*Kultúrház 1-6.*, 2015-2017) dokumentálja képein. VÉKONY DOROTTYA FARKAS JÚLIÁVAL közös sorozatán (*Oltár 1-6.*, 2014) a hétköznapi élet helyeit és tárgyait rendezi át ironikus emlékművekké. BÍRÓ DÁVID a virtualitás és realitás egyre inkább érzékelhető megkülönböztethetlenségét tematizálja *Front End* (2018) című szériájában, a mediális kísérletekkel, konceptuális fotóval foglalkozó DOBOKAY MÁTÉ pedig, aki az egyik legfelkapottabb fiatal fotós manapság, a festészet és a fotográfia közös pontjait vizsgáló *Hommage à Simon Hantai* (2017) című kemogramjával szerepel. Itt mindenképpen érdemes megjegyezni, hogy a MODEM ez alkalomból először kiosztott, pályakezdőknek alapított díjat is két fotós, Dobokay Máté és Shuller Judit Flóra kapta.

A műveket végignézve homályosan, de mégis érzékelhető néhány megfoghatóbb jellegzetesség. Azt azonban nehéz megmondani, hogy mindez a célirányos kurátori koncepció nélkül válogatott anyag esetében vajon csupán a személyes preferenciákon alapuló ad hoc választásokból fakadó véletlen, vagy mégis lehetséges-e ezek alapján az „egyetemet az elmúlt öt évben befejezettek” – vagyis a főleg még húszas éveikben járók – művészetéről valamiféle képet kialakítani. Az egyik ilyen „jellegzetesség”, hogy feltűnő a performatív, vagy az utóbbi években kifejezetten divatos kutatáson alapuló pszeudotudományos projektek, vagyis a nem kimondottan tárgyalható műfajok hiánya. Vajon tényleg jellemző-e valamifajta visszafordulás a kézzelfogható (eladható?) produktumok irányába, vagy csupán az egyetemen töltött időszak hatása mindez: egy a nagyobb közönség felé kommunikáló intézménynél még mindig inkább műtárgyközpontú kiállítást illik összeállítani? Míg a médiumokkal való kísérletezés – például a Derkovits-ösztöndíj pályázati kiállításihoz képest – nem jelenik meg karakteresen a válogatott anyagban, addig egy másik, a legtöbb e korosztályt szerepeltető kiállításon feltűnő tendencia igen: mintha az okosan előadott, pontosan megfogalmazható koncepció, sokszor akár a képi megjelenítés (esztétikai vagy tárgyi) minőségének rovására is, elsődleges fontosságú lenne. Kevés kivételtől eltekintve a valóságot, az aktuálist, a konkrét feldolgozó munkák vannak túlsúlyban, amelyek azonban nem vélemények vagy ítéletek, sokkal inkább személyes tapasztalatok elbeszélései vagy vizsgálatai.

A kiállított anyag minden szempontból rendkívül változatos, a kurátorok jó érzékkel választották ki a művészeket és a műveket, de a három választott hívószó csak a rend látszatát képes megteremteni ebben a jó értelemben vett sokféleségben.

inside express →

Fiatal
Képzőművészek
Stúdiója Egyesület
studio.c3.hu

SZ. A. F.
Gon't with the wind, 2018
© Fotók: Elh Ferenc

VESZÍTSETEK
HOGY
GYŐZHESSÉTEK ÉS
GYŐZZETEK
HOGY
ROMBOLHASSATOK

ONE DAY THE POOR
WILL HAVE NOTHING
LEFT TO EAT
BUT THE
MIDDLECLASS

AZ AKTIVISTA ÉS A TÁRSADALMI
MŰVÉSZ KOZT AZ A KÜLÖNBSEG, HOGY
AZ AKTIVISTA MÁR FELMERÜLT DOL-
GOKÉRT HAJT, A MŰVÉSZ A FELSZÍN
ALATTI DOLGOKÉRT.
1. PÉLDÁS JOGOKÉRT
2. PÉLDÁTLAN JOGOKÉRT
AZ AKTIVISTA FELZÁRKÓZTATNI
AKAR, A MŰVÉSZ ELŐRE AKAR
MENNI.

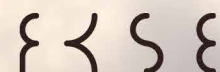
ÉN IS TE
NEM

PATRON

2018.12.06-19.

KARÁCSONYI MŰTÁRGYVÁSÁR ÉS KIÁLLÍTÁS

Stúdió Galéria, 1077 Budapest, Rottenbiller u. 35.



Támogassa a Fialat Képzőművészek Stúdiója Egyesület munkáját a

www.adjukossze.hu -n