

# Balkon

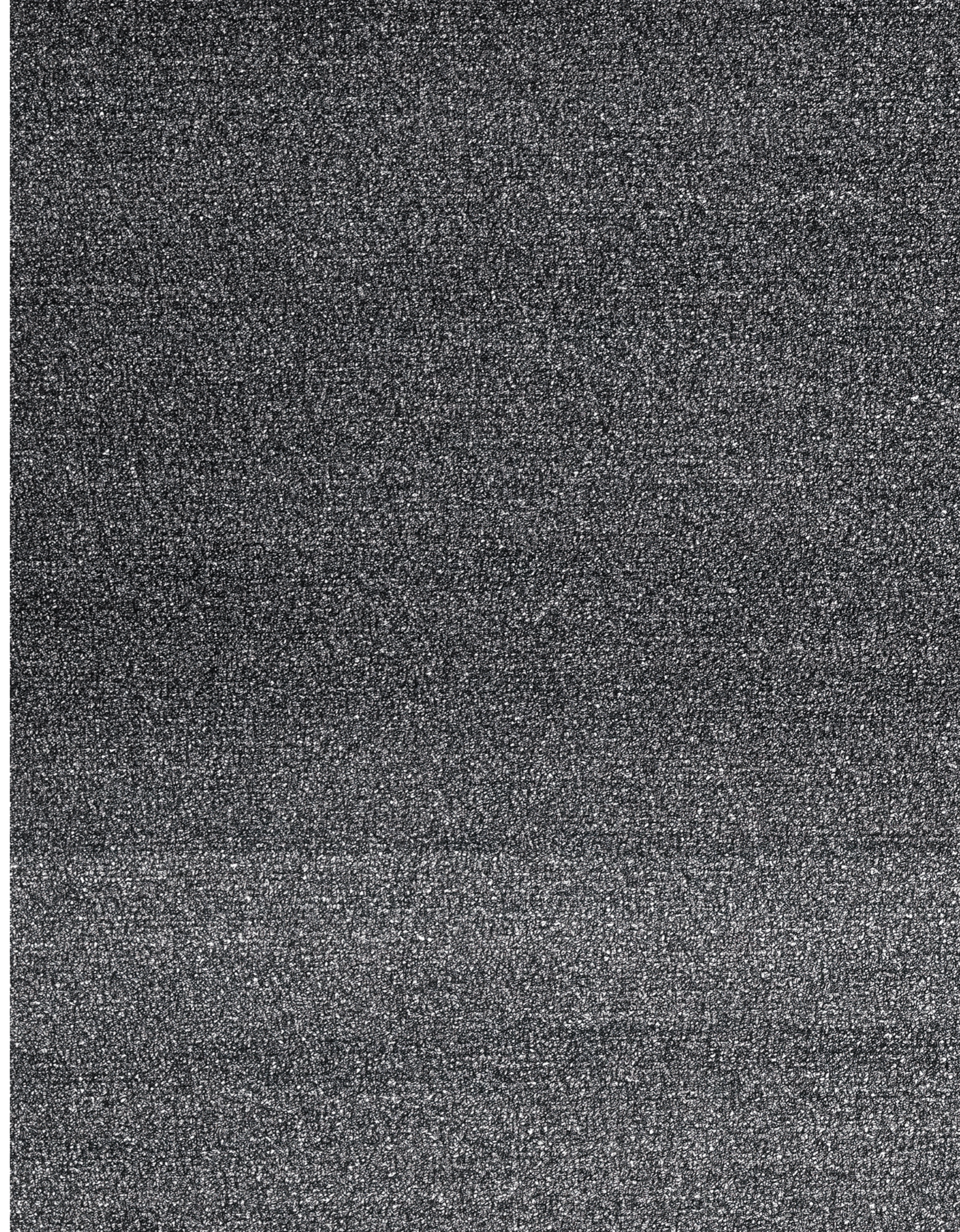
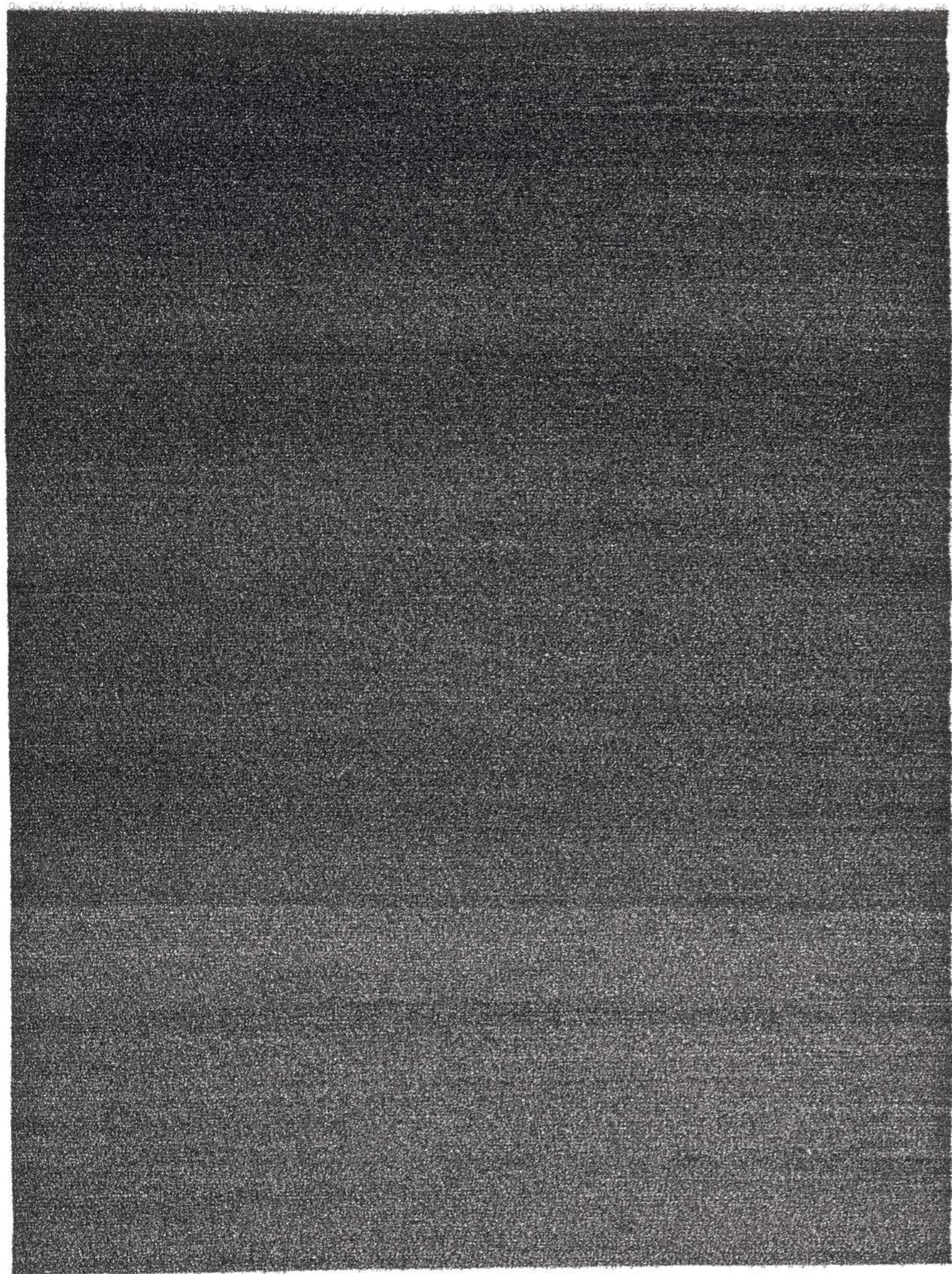
2023\_7

kortárs  
művészeti  
folyóirat  
Budapest



ISSN 1216-8890 880 Ft

Offit Gja: Mola a halison  
- krosselli a krosselbrotu -



**ERHARDT MIKLÓS**

„...hogy már nem leszek az, aki szerettem volna lenni”, 2018, videó, 10'13"  
állókép (részlet)

Operatőr: KODOLÁNYI SEBESTYÉN

**ESTERHÁZY PÉTER**

Ottlik Géza – Iskola a határon átírat, 1981,  
papír, tus, 77×57 cm



4

HORÁNYI ATTILA: Ismétlő értelmezés, értelmező ismétlés | Interjú Süli-Zakar Szabolccsal, a *Re:Re – Művészi újrajátzás, az újrajátzás művészete* kiállítás kurátorával



10

SÜLI-ZAKAR SZABOLCS: Interjú Iwasaki Takahiroval a *MODEM* kiállítása kapcsán



14

VIGH LEVENTE: A visszahúzódság megmutatkozása | Interjú Bögös Loránd képzőművésszel



18

GREGOR LILLA: A zajtól a szilenciumig | Interjú Tóth Kingával



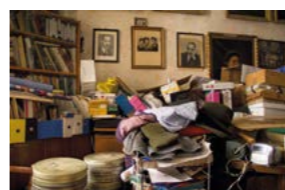
22

JUHÁSZ TIBOR: Állni ott, ahonnan mindenki elsétál | Interjú Katharina Roters és Szolnoki József képzőművészekkel



27

KOVÁCS EDWARD: Megszüntetve megőrzött parrézia | Interjú Erhardt Miklóssal „...hogy már nem leszek az, aki szerettem volna lenni” újrajátzása kapcsán



32

SOM BALÁZS: Tapintható múlt | Interjú Schuller Judit Flóra képzőművésszel



36

DON TAMÁS: Pettendi Szabó Péter *Emlékművéről*

**Balkon**

HU ISSN 1216-8890

Levélcím: Balkon, Kállai Ernő Művészeti Alapítvány  
1024 Budapest, Fény u. 2. • balkon@c3.hu  
<https://balkon.art>

**Poligráf Kft.**

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

Terjesztés: Árusításban terjeszti a Lapker Rt.  
és alternatív terjesztők. Előfizetésben terjeszti  
a Magyar Posta Rt. Üzleti és Logisztikai Központ (ÜLK).  
Előfizethető Budapesten az ÜLK kerületi ügyfél-  
szolgálati irodáinál, a hírlapkézbesítőknél, a Hírlap-  
előfizetési Irodában (HELIR): Budapest VIII., Orczy tér 1.  
Levélcím: HELIR 1900 Budapest

Előfizetési díj: egy évre: 7.080 Ft  
fél évre: 3.540 Ft • negyed évre: 1.770 Ft  
Árusítási ár: szimpla szám: 880 Ft • dupla szám: 1.080 Ft

Készült az EPC Nyomdában Budaörsön  
Felelős vezető: Mészáros László

<https://epcnyomda.hu>

**Főszerkesztő:**  
HAJDU ISTVÁN  
ihajdu@c3.hu

**Szerkesztők:**  
HERMANN VERONIKA  
hermann.veronika@gmail.com  
SZÁZADOS LÁSZLÓ  
szadoslaszlo@gmail.com

**Grafika:**  
ELN FERENC  
eliferenc.com

**Támogatók:**



EMBERI ERŐFORRÁSOK  
MINISZTERIUMA

Nemzeti  
Kulturális  
Alap

# ISMÉTLŐ ÉRTELMEZÉS, ÉRTELMEZŐ ISMÉTLÉS

## Interjú Süli-Zakar Szabolccsal, a *Re:Re* – Művészi újrarájátszás, az újrarájátszás művészetete kiállítás kurátorával

SÜLI-ZAKAR SZABOLCS a debreceni MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ művészeti vezetője, az Eszterházy Károly Katolikus Egyetem Média és Design Intézet egyetemi docense, képzőművész, a 2006 óta működő Debreceni Nemzetközi Művésztelep szakmai programjának szervezője. Kutatásalapú kurátori tevékenységet folytat, legutóbbi tárlata a MODEM új nemzetközi, az artistic re-enactmenteket fókuszba helyező *Re:Re* – Művészi újrarájátszás, az újrarájátszás művészetete. Az ehhez kapcsolódó interjúsorozat nyitányaként kérdeztük a kurátori szemléletéről, a kiállítás koncepciójáról és a vizsgált jelenség mibenlétéről.

**Horányi Attila:** *Nemrég nyílt meg a MODEM-ben a Re:Re – Művészi újrarájátszás, az újrarájátszás művészetete* című kiállítás (2023. április 22 – szeptember 17.), amelynek te vagy a kurátora. Mielőtt azonban a konkrét művekről beszélünk, érdemes a tárlat egészét szemügyre venni, elsősorban is az újrarájátszás gesztusát. Mint az ismeretes, a múltnak a meg-, vagy épp fölidézése a '80-as, főként pedig a '90-es, 2000-es évek posztmodern képzőművészeti törekvéseinek volt visszatérő motívuma, amely abból az előfeltevésekből indult ki, hogy a mindenkori múlttal vagy hagyománnyal valahogy foglalkozni kell, adott esetben rekonstruálni vagy épp dekonstruálni azt. Ugyanakkor ez a korszak mára már mögöttünk van. Mi vezetett téged arra, hogy ezzel a témával ilyen léptékben és összetettségben foglalkozz?

**Süli-Zakar Szabolcs:** A művészi újrarájátszások tulajdonképpen a 2000-es, a 2010-es évek környékén voltak jellemző megnyilvánulások, legalábbis ami az erre fókuszáló külföldi, nemzetközi kiállításokat illeti (MARINA ABRAMOVIĆ: *Seven Easy Pieces*, Guggenheim Museum, New York, 2005; ALEXANDRA PIRICI – MANUEL PELMUŞ román pavilon, Velencei Biennále, 2013 stb.). Végigtekintve az említett időszak kiállításain, meglepően sok helyen és sokféleképpen tűnik fel ez a művészi stratégia. Számomra az egyik legmeghatározóbb a *History Will Repeat Itself* (Hardware MedienKunstVerein, PHOENIX Halle Dortmund, 2007) kiállítás, aminek a katalógusában olvasható többek

között INKE ARNS-nak, a kiállítás kurátorának a klasszikus művészi újrarájátszások teoretikus megközelíthetőségét fókuszba helyező, a téma egyik legtöbbet hivatkozott tanulmánya. Ami mégis elindított ennek a megközelítésnek a kutatásában, az egyrészt az volt, hogy érdemesnek tűnt ezt az egész jelenségegyüttest és gyakorlatot 2020 után újra megvizsgálni. Másrészt a konkrét inspiráció egy tavalyi MOME-s diplomamunka volt: a Média Design MA szak egyik hallgatója, MISOTA DÁNIEL készítette el egy, az Open Society Archives-ban lévő, az 1970-es évek elején talált dokumentum és forgatott felvétel újrarájátszását, ami egy rendkívül egyszerű gesztusból felépülő, több mint egy óras, egyetlen snittből álló film lett. Misota újra-, illetve leforgatta a Kerényi Mária kémperről készített propagandaleiratot és filmes dokumentumokat, amely azt mutatja be, hogy a regnáló hatalom hogyan ábrázolta ezt a történetet, milyen eszközökkel mutatta be, manipulálta azt. Ezen a munkán keresztül számomra akkor nemcsak Misota Dániel vált érdekessé, hanem az is megfogalmazódott bennem, hogy 2020 után van-e létjogosultsága még az ilyen műveknek, történet-azóta valami tendenciózusnak tekinthető változás. Ezt követően kezdtem el ilyen megközelítésű alkotások után kutatni, és azt tapasztaltam, hogy 2020 után mintha új erőre kaptak volna ezek a – bizonyos

tekintetben heterogén – megnyilvánulások. Biztos vagyok benne, hogy ez valamilyen módon a körülöttünk lévő társadalmi, gazdasági, politikai kondíciókhoz kötődik, és emiatt vált ez az egész számomra is újra kérdéssé, érdekessé. Így kerültek a szelektált anyagba a 2000-es évek elején készült legismertebb és klasszikusnak tekinthető művészi újrarájátszások, mint például JEREMY DELLER *Az orgreave-i csatája* (2001), IRINA BOTEÁNAK a romániai tévés forradalmat feldolgozó munkája, a *Meghallgatás egy forradalomhoz* (2006), vagy éppen ZBIGNIEW LIBERA *Pozitív* (2003-) című sorozata. Ugyanakkor az is fontos volt, hogy ezeket újabb, 2010, elsősorban pedig 2020 környékén készült munkákkal vegyítsem. Különösen a magyarokkal: SCHULLER JUDIT FLÓRA és PETTENDI SZABÓ PÉTER művei, vagy ERHARDT MIKLÓS „...hogymár nem leszek az, aki szerettem volna lenni” (2018) című megrázó újrarájátszásával.

**HA:** *Azt mondd, hogy annak, hogy az újrarájátszások az ezredforduló környékén, a 2010-es évek végén, majd pedig a 2020-as évek elején újra aktuálissá váltak, társadalmi-gazdasági okai lehetnek. Tudnál erről valamit mondani? Mert én úgy látom, hogy annyira sajátosak és különbözőek ezek a munkák, akár Erhardt Miklósé, vagy Bögös Lórándé, vagy éppen Pettendi Szabó Péteré, hogy nem olyan egyszerű azonosítani azt, ami ezeknek a közös oka vagy háttere lehet. Azt, hogy mik azok a szellemi kondíciók, amelyek ilyen jellegű műveket váltanak ki alkotókból.*

**S-ZS:** Lehet azért olvasni olyan híreket, elemzéseket, például a szomszédunkban zajló háború vonatkozásában, amelyek rámutatnak a jelenlegi társadalmi-politikai helyzet egzisztenciálisan érzékelhető bizonytalanságára. Valamint egyszerűen még nem záródtak le alapvető folyamatok, hiába volt a rendszerváltás több mint 30 éve: ez az egész kelet-közép-európai lét, a régió berendezkedése még valahogy nem oldotta meg a saját problémáit. Szerintem a mai napig egyfajta periférikus, vagy félperiférikus pozíciót foglalunk el, amelyet dominánsan a tőlünk nyugatra és a tőlünk keletre formálódó erőviszonyok határoznak meg. Valószínűleg ennek is köszönhető, hogy ezek a kérdések folyamatosan aktuálisak lehetnek. Ebből a perspektívából válik fontossá a kiállítás koncepciójának irányultsága, mely a globálistól a lokálisig, a kollektívától a személyesig kalauzolja



Jeremy Deller  
*Az orgreave-i csata (Ki egyet sért, mindenkit sért), 2001, videó, 62', rendezte: Mike Figgis, készült az Artangel és a Channel 4 közös produkciójában, állókép*

a látogatót. Ezt a perspektívaszűkítő ívet olyan különböző szekciók tagolják, amelyek érzékeltetni tudják a léptékváltásokat, és amelyekben nagyon különböző formációkban mutatkozik meg a művészi újrarájátszás, ami szerintünk nem csak egy művészi stratégia, hanem a hagyomány, a történelmi és személyes emlékezettel való párbeszéd egy lehetséges antropológiai lét- és működésmódja. A tárlat első része a *globális témák, a kollektív emlékezet és a médiareprezentáció* kérdéseivel foglalkozik. Olyan munkák együttesével, amelyek nemzetközi kontextusban érvényesek, nagyobb társadalmi vagy épp regionális távlatokat mutatnak fel. Ide tartozik például a már említett JEREMY DELLER tárlatnyitó munkája, *Az orgreave-i csata*, vagy a már szintén szóba jött Libera a huszadik század meghatározó sajtófotóit sajátosan átfordító sorozata, de a romániai forradalom újrarájátszása is, ami a világtörténelem első tévés forradalma és - Flusser szerint - magának a médianak is a forradalma (amit már én is élőben nézhettem a képernyőn). De ide tartozik a japán TAKAHIRO IWASAKI is, aki a fukusiami atomkatasztrófát a médiában

Tasnádi József  
*Csendélet (Egy film Lorándról), 2023, videó, 22'32", operátor: Vigh Levente vágó, hangmérnök: Tasnádi József, kurátor, producer: Süli-Zakar Szabolcs, rendező: Tasnádi József, állókép*



1 <https://modemart.hu/kiallitas/re/re/>



Kis Varsó  
Márvány utca, 2000, installáció, 600 x 700 cm © Fotó: Eln Ferenc

reprezentált fotókon keresztül rekonstruálta. Ezt követi az *archívum és örökség* szekció, ahol társadalmi és családi kérdésekkel foglalkoztunk, felmutatva ezek kettős irányú átjárhatóságát, többek között Erhardt Miklós, KIS VARSÓ, a SOCIÉTÉ RÉALISTE, Misota Dániel és Schuller Judit Flóra műveivel. Az *archívumot* az *utca - a nyilvános tér emlékezete* szekció követi, ahol a köztér újratermelő tárgyi kultúráját és performatív akcióit mutatjuk be LOLA ARIAS, SZOLNOKI JÓZSEF, KATARINA ROTERS és Pettendi Szabó Péter munkáin keresztül, amit a MODEM két nagy terét elválasztó folyosóba szűkülve követ TÓTH KINGA vallási *újrajátzsása*, ami vállaltan kívánja feszíteni a művészi újrajátzás fogalmi kereteit. Ezt ESTERHÁZY PÉTER lenyűgöző Ottlik *Iskola a határon* újrajátzsása és INGELA JOHANSSON *kulturális megidézései* követik. Végül a *személyes emlékezet - a transzgenerációs tapasztalatok és a magányos életterekre* szűkül a kiállítás perspektívája, ahol megjelenik HOFGÁRT KÁROLY és TASNÁDI JÓZSEF egy-egy alkotása, majd BÖGÖS LÓRÁND teljesen magába zárkózó és magára záródó installációja - ezzel zárul a tárlat.

**HA:** Mennyire volt tudatos számodra, hogy nagyon sokféle újrajátzsást szeretnél bemutatni, ha úgy tetszik, olyan újrajátzsásokat is, amelyek abban az értelemben, ahogy ezt mondjuk Jeremy Deller alapján definiálnánk, vagy ami miatt azt egy paradigmátikus műnek tekinthetjük, talán nem is volnának ilyen újrajátzsások?

**S-ZS:** A művészi újrajátzsásoknak alapvetően nem célja felderíteni az eredeti történéseket vagy azok esetleges körülményeit, semmiképp nem a hivatalos történelmi emlékezetet affirmálják. Deller művében az eredeti eseményen résztvevő bányászokat, illetve rendőröket próbálják meg megszólítani, és az ő személyes tapasztalataikon, megmaradt

emlékeiken keresztül igyekeznek rekonstruálni az egész történést, feltárni és feloldani a traumát az adott helyszínen. Tehát ez nem egy történelmi újrajátzsás (historical re-enactment), mint például a lovagi csaták szerepjátzsásának esetében, de nem is egy élő történelmi akció (living history), mint mikor megpróbálják minél korhűbben újraalkotni egy történelmi időszak kondícióit, hanem inkább egy dokumentarista-performatív, feltáró eljárás, aminek célja, hogy ezt az egész traumatikus eseményt megkíséreljék feloldani, a jelenbe rántani, a jelenre vonatkoztatni. A Deller-munka esetében az esemény eredeti szereplőket bevonó újrajátzsásának célja bizonyos mértékig a traumafeldolgozás volt, ahol az egymás mellett élő rendőrök, bányászok, különféle társadalmi csoportok az esemény iteratív megismétlésének hatására, vagy ennek következtében újra képesek voltak egymással beszélni. Ha innen nézzük, akkor hiába van a kiállításnak egy viszonylag tágas spektruma, vagy egy olyan koncepciója, amely bizonyos fogalmi

elhatárolásokból, csoportokból indul ki, mert az alkotók egy olyan alapvető attitűddel vagy gesztussal fordulnak a múlt felé, ami a már megtörtént eseményeket újszerűen és sok esetben kritikailag rántja a jelenbe. Beszéltünk már Erhardt Miklós munkájáról, aki DÁRDAY ISTVÁN egy 1975-ös, a Balázs Béla Stúdió készítésében megjelent propaganda típusú filmjéből emelt ki tíz percet. A negyvenperces film második részében egyszer csak egy fiatal melós roma srác, akit megszólítanak egy munkásszállóhoz kiszervezett kamaraelőadás kapcsán, nem az előadástól, nem a program sikerességéről kezd el beszélni, hanem eszméletlenül őszinteséggel kiszól a filmből, ami valószínűleg annyira meglepehette Dárdaykékát is, hogy egyszerűen képtelenek voltak azt megvágni. Ebben a több mint tíz perces monológban az interjúalany folyamatosan azt hajtogatja, hogy ő már nem lehet az, aki szeretett volna lenni. Megejtő ezt egy olyan fiatalember szájából hallani, akiről tudjuk, hogy van szállása, munkahelye, az adott körülmények között annyira talán nem is lehet rossz sorsa. Ugyanakkor a megnyilatkozása alapján mégsem feltétlen a hetvenes évekre gondolunk, és amikor ezt Erhardt eszméletlenül hitelesen előadásmódban újrajátssza, akkor ez már nem csak az eredeti 1975-ös felvételen látható és hallható férfiről szól, hanem rajta keresztül rólunk is. Több kollégával és megannyi nézővel is, akik látták ezt a videót a MODEM-ben, egyetértünk abban, hogy ez messze nem csak az eredeti korról és annak emberéről szól, és nem is csak Erhardtról, hanem az Erhardt közvetítésében felmutatott általánosabb, egzisztenciális karakterű kérdésekről. Nekünk is felteszi a kérdést, hogy tényleg azok vagyunk-e, akik



Société Réaliste  
Star of the Paradise, 2010, akció, Valea Morilor tó, Kisinyov, Moldávia, 2010. szeptember 25.  
fotó, 300 x 500 cm

lenni szeretnénk volna, hogy mennyire vagyunk sikeresek, mennyire vagyunk elégedettek jelenlegi életkörülményeinkkel. És bár Erhardt ironikusan azt mondja a felvétele műfajáról, hogy az panaszkodás, én mégis azt gondolom, hogy ennél azért ez egy kicsit több: ez a munka az önértékelésünkre fókuszál, és a jelenlegi helyzetünk átgondolására, értékelésére ösztönöz. A kiállítás utolsó szekcióihoz ehhez képest olyan kulturális referenciákat kerestem, amelyekkel nem a tér, az utca, vagy a különféle társadalmi vagy politikai hivatkozásokot lehet feleleveníteni. Olyan munkákat szerettem volna bemutatni, amelyek a kultúra különböző területein, az irodalom, a filmművészet vagy a fotográfia médiumán belül hoznak létre döntően személyesebb jellegű újrajátzsásokat. Esterházy nagyszerű műve mellett itt van INGELA JOHANSSON svéd képzőművész, filmrendező egy munkája is, aki TARKOVSKIJ utolsó filmjének, az *Áldozathozatalnak* (1986) izlandi főszereplőjét viszi vissza arra a svéd szigetre, ahol az egész filmet forgatták, és tulajdonképpen az eredeti filmmel kontextusba helyezve, abból bevágva egy-egy jelenetet, az izlandi színésznő mesél a saját szerepéről, a forgatás körülményeiről. Mindezekon túl egy kitekintőbb perspektívát is megjelenít a film: a környezetszennyezés, az ökológiai válság, a lehetséges atomkatasztrófa kérdéseit is felmutatja. Így tehát a kiállítás szövetében megjelenő művek tudatosan feszegetik a művészi újrajátzsás fogalmi és gyakorlati kereteit. Jól mutatja a határok kitolásának igényét a tárlaton megjelenő médiumválasztás is: nem csak (inter)mediális műveket, illetve performanszokat



Ingela Johansson  
Andrej Mária, 2017, HD-videó, 4045', állóképek



Hofgárt Károly  
Gyásztańc – Apáim emlékére, 2021, fotósorozat, változó méret

bemutató dokumentációs fotókat és filmeket szerepeltetünk, hanem nagyobb léptékű installációkat is. Olyan közös tematikai és módszertani pontokat kerestünk, amelyek segítik, hogy döntően a jelen kérdéseit vethessük fel a történelmi események által, performatív módon, hogy így összekapcsolhassuk egymással a múlt és a jelen különböző idővonalait, létrehozva egyféle köztességet, közönséget.

**HA:** Tehát a kuratori koncepció egyik központi felvetése az a kérdés volt, hogy miképpen csapódnak le a jelenbe a korábbi időszakok kulturális és társadalmi, valamint személyes történetei. Ezután pedig elkezdted ezt a képletet kibontani, megnézni más területeken, és így került a keretbe például Tóth Kinga és az általa gyűjtött apácaénekek újrajátszása. Mint ahogy így kerülhetett ebbe az összefüggésrendszerbe Hofgárt Károly fotósorozata, ami a felmenőiről szól, és egy sajátos emlékezési, illetve búcsúzás gyakorlatnak is fölfogható, sőt felkészülésnek a halálra. Tehát, ha úgy tetszik, ezt a képletet próbáltad megnézni különböző kulturális keretekben.

**S-ZS:** Igen, de nem csak a szóban forgó szekciók esetében igaz ez. Ha megnézzük az archívumokkal foglalkozó részleget, ott is találni hasonló megidéző törekvéseket, így a már több ízben említett Erhardt Miklós munkáját vagy a Société Réaliste alkotását. GRÓF FERENC és JEAN-BAPTISTE NAUDY munkájának a kiindulópontja egy HORVÁTH TIBOR képzőművész által talált dunaujvárosi fénykép, amit szintén egy archívumból emelt ki a művészpáros és játszott újra azt. És ide tartozik

a korábban emlegetett MOME-s diplomamunka is, amelyben Misota Dániel egy, az OSA-ban lévő propagandafilmet, dokumentumot sajátított át. Ezzel szemben, legalábbis a gyakorlatot tekintve, Schuller Judit Flórának a családi hagyaték feldolgozását célzó installációja nem a hagyatékból emel ki tárgyakat vagy történeteket, hanem megnyitja ezt a személyes, nagyapai örökséget, ami ilyen formán jó eséllyel nemcsak egy adott embernek, vagy egy adott családnak lehet izgalmas, hanem az egész társadalom számára. Ezzel a munkájával a művésznek szerintem sikerül bizonyos mértékig feltárnia a 20. század különféle sorsú emberek – a holokauszt túlélő, a filmrendező, a dokumentarista, vagy a pesti értelmiségi – történeteinek egy-egy releváns aspektusát. Az *utca* szekcióban is ez a többféle szempont foglalkoztatott: honnan lehet nézni, hogyan lehet megmutatni ezt a folyamatos átmenetiséget: ezért szerepel Szolnoki József *Címer-váltás* című sorozata, amelyen a rendszerváltáskor félig letakart, átmatricázott közintézmények címeres tábláit látjuk, ahol ezek az ideiglenesen rárakott matricák, részleges átfestések, lekaparások tulajdonképpen nem ideiglenesek, hanem permanensekké váltak. Ezek után jutunk el Tóth Kingához, akinek a munkája valószínűleg az egyik legszokatlanabb állítás. A művész a Debreceni Egyetem Germanisztika Intézetének doktori hallgatója, és a svájci, illetve bajor apácákat, azok művészetét kutatja. Világos, hogy nagyon markáns kérdésvetetés az, hogy egy zárda életének, különféle liturgikus gyakorlatainak és egyéb szakralitáshoz kötődő cselekedeteinek megisméltése tekinthető-e újrajátszásnak. Kinga egyrészt nem egy létező zárdában végezte el ezeket a liturgikus gyakorlatokat, hanem egy átszellemült helyre vitte ki és ott játszotta újra azokat: a Hortobágyon, a pusztá horizontjában történt meg ez a performatív aktus, tehát ebben is megjelenik a művészi eltávolítás. Másrészt, ahogy a kiállítás falszövegében is megfogalmaztuk, az újrajátszás nemcsak egy művészi gyakorlatot jelöl, hanem egy olyan embertani létmódot, ami majdhogynem minden cselekvésünket meghatározza. Ezen túlmenően pedig itt a kontextusváltás, az iteráció és performativitás által átsajátítódnak ezek a liturgikus praxisok, amelyek

2023\_7

értelemszerűen nem egy történelmileg rögzíthető, kimerevített eseményhez kötődnek, hanem eleve az újrajátszás létmódjában férhetőek hozzá. Hofgárt Károly fotósorozata egy általam történt kiemelés. Egy érzékeny alkotóról van szó, aki egy családi traumáját próbálja meg feldolgozni: apját, nagyapját, dédapját, ükapiját szintén Hofgárt Károlynak hívták, és az összes felmenője szívinfarktusban halt meg a késő ötvenes éveiben. Mivel őt is Hofgárt Károlynak hívják, ez a transzgenerációs is nevezhető együttállás komoly teher, amellyel édesapja halálakor szembesült, és úgy döntött, hogy fotóművészi és pszichológusi szaktudását elegyítve próbálja meg a fotográfia médiumán keresztül feltárni ennek a folyamatát, és valamiképpen feloldani a saját traumáját. Ezzel szembenézve olyan dolgokat tud felmutatni, amelyek természetesen messze nemcsak rá vonatkoznak, nemcsak őt foglalkoztatják.

**HA:** Utolsó kérdéssel megpróbálok visszatérni a beszélgetés elejéhez, vagyis ahhoz, hogy mi is lehet az oka annak, hogy az elmúlt években, évtizedben ismét föltűntek olyan munkák, amelyek valahogy az újrajátszással, a múlt újraértelmezésével, megelevenítésével foglalkoznak. Arra jutottunk, hogy talán ez ahhoz a bizonytalansághoz kapcsolódik, amit részben a rendszerváltás földolgozatlan-sága, az azt megelőző múltnak a kérdőjelei jelentenek, részben pedig ahhoz a szituációhoz, amelyben magunkat találjuk, például a háború árnyékában. Úgy érzem, hogy ennek a helyzetnek a legerőteljesebb, egzisztenciális megélése, megtapasztalása egy nagyon személyes munkában, Bögös Lóránd projektjében ölt a legteljesebben testet. Bögös a nagyapjától örökölt házat, mint univerzumot használja, tulajdonképpen azt építi újra, kis túlzással saját magát is kiszorítva ebből a térből. Hogyan jött az ötlet, hogy őt is bevedd ebbe a kiállításba, illetve mennyiben kapcsolódik az újrajátszás témájához, akár mennyire is elemelten értelmezzük ezt?

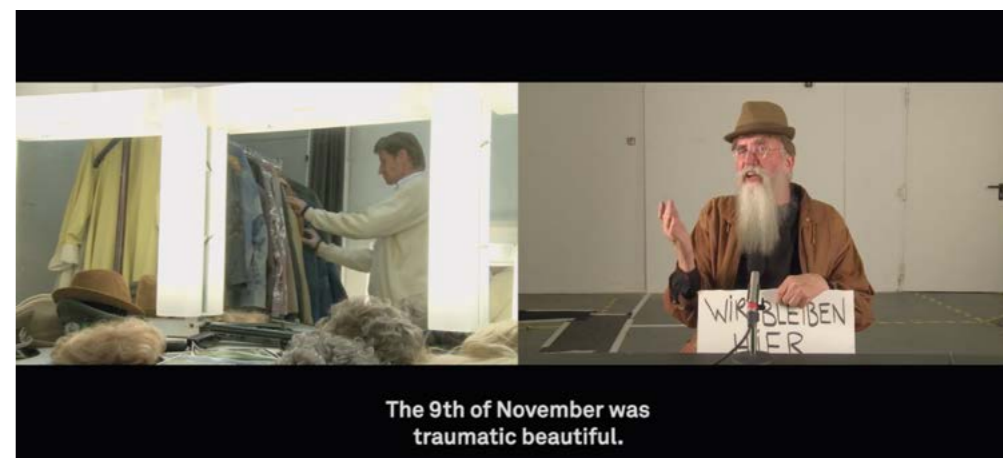
**S-ZS:** Ha már korábban említettem Misota Dániel filmjét, amely tulajdonképpen az egyik kiváltója volt ennek a kiállításnak, akkor a másik munka, amelyet ebben a kontextusban meg kell említenem, az épp Bögös Lóránd *Lecseréltem magam a tárgyaimra* címen futó projektje. Bár műfaját tekintve installáció, valójában messze több: egy univerzum, ahogy te is említetted, amelyben a művész megpróbálja önmagát és a világot definiálni.



Irina Botea Bucan  
Meghallgatás egy forradalomhoz, 2006, videó, 22'49", állókép

Jól jelzi ezt, hogy a munka több mint tíz éve épül, különféle fázisai már eddig is ki voltak állítva, de ilyen léptékben még soha. Ennek nagyon örülök, és annyira komolyan hiszek ebben a projektben, hogy tulajdonképpen nemcsak Lóránd installációját állítottam ki önmagában, hanem megkértem Tasnádi Józsefet, hogy mutassa fel ezt az egész életvilágot egy különösebb narratíva nélküli filmben. Így a látogatók nem csak az installációt magát, hanem azt megelőzően egy rendkívül izgalmas, de nagyon csendes élethelyzetet is láthatnak videó formájában, ami Lóránd nappali tevékenységét, tulajdonképpen lakozását mutatja meg nagyapja egykori házában. Lóránd egy eléggé introvertált személy, de nem hiszem, hogy ez önmagában elegendő lenne ahhoz, hogy valaki ilyen alkotásokat vagy műveket kényszerítsen magára, ráadásul ilyen folyamatosságban. A munka lényege végül is az, hogy a nagyapja különböző bútorait alkotja újra farostból, beleértve egy zongorát, egy bútorszekrényt, hokedliket, ágyakat, sőt az udvaron álló sufnit is, többnyire egy az egyes léptékben. Tehát ott van egy rakás tárgy, ami tulajdonképpen akkumulálja az egész életterét, és ennek az akkumulációnak köszönhetően kiszorítja saját magát az általa választott közegből. Ez engem rendkívüli mértékben inspirált, és ezért is kezdtem el azon gondolkodni, hogy egy ilyen típusú kiállítás esetében, mint ami a művészi újrajátszásokkal foglalkozik, érdemes-e a megszokottól eltérően különféle installatív, vagy akár tárgyi, különféle mediális összetételű és műfajú alkotásokat is felvonultatni. És azt hiszem, hogy ennek itt van létjogosultsága, ugyanis nem csak a kiállításnak mint egy önálló konstrukciónak vagy mű szervezésének tettek ezek a döntően nagy léptékű installációk jót, hanem tematikusan is beleférnek a koncepcióba, még ha időnként vállalva feszegetik is azt.

Lola Arias  
Meghallgatás tüntetéshez, 2014–2019, videó, állókép



# INTERJÚ IWASAKI TAKAHIRO KÉPZŐMŰVÉSSZEL A MODEM KIÁLLÍTÁSA KAPCSÁN

2023. 04. 22.

Japán fordítás: Csőke Kitti

IWASAKI TAKAHIRO japán művész magasfokú technikai precizitással felépített nagyméretű fainstallációiról és rendkívül finom miniatűr szobrairól, művészeti environmentjeiről ismert. A jelen kiállításon is látható kisméretű épületeket és efemer tájképeket alkot, olyan általunk is használt, mindennapi fekete műanyag tárgyak felhalmozásából, mint a fogkefe, a műanyagfólia, a villa, a kanál, a szívószál, a gumiszalag vagy az ételtálca. Rendkívül részletgazdag művei időnként történelmi építészeti helyszínek újraalkotásai, vagy a modern Japán égboltjának rekonstrukciói, finom építődarukkal, cernából készült óriáskerékekkel, hajszalakból összeállított rádiótornyokkal, melyek az ország extrém iparosodására, traumatikus múltjára utalnak. Iwasaki Takahiro az Edinburgh College of Art-ban szerzett mester diplomát, majd a Hirosimai Művészeti Egyetemen doktorált. Ő képviselte Japánt az 57. Velencei Biennálén (2017), amely hazája és Velence úszó városának építészeti emlékeit dolgozta fel. *Rendezetlenségén túl (Fekete-tenger)* című installációja most a MODEM Re:Re – Művészi Újrajátzás, az Újrajátzás művészete nemzetközi tárlatán is megtekinthető. A kiállításhoz kapcsolódó interjúsorozatunk részeként kérdeztük az alkotót.

**Süli-Zakar Szabolcs:** A 2017-es Velencei Biennálén láttam először a munkáidat,<sup>1</sup> amelyek mellett, hogy lenyűgöztek, izgalmas kérdéseket fogalmaztak meg Japán, kifejezetten pedig Hirosima történelmével, társadalmával kapcsolatban, mindezt a kortárs szobrászat, installációs művészet eszközeivel. Elképesztően nagy utat járhattál be, mind fizikailag, mind időben. Honnan érkezted hozzánk a MODEM-be? Hogyan kezdted, milyen művészeti tanulmányokat folytattál?

**Iwasaki Takahiro:** Részemről a megtiszteltetés, hogy itt lehetek. Hirosimában születtem 1975-ben, ott is nevelkedtem, a felsőoktatási tanulmányaimat is ebben a városban folytattam, mégpedig az akkor újonnan létrejött művészeti egyetemen, ahol eleinte a design órákon keresztül kezdtem el a művészettel ismerkedni, illetve ahol építészetet is tanultam. A szobrászatnak köszönhetően azonban egyre jobban kezdett érdekelni a képzőművészet. Szerettem volna tovább fejlődni és nemzetközileg is ismert művésszé

válni, ezért a doktori tanulmányaim után az Egyesült Királyságban, azon belül is a skóciai Edinburgh-ban két évig mester szakon képeztem tovább magam.

**S-ZS:** *Markáns különbség lehet a japán és az európai oktatási rendszer, az életvitel, valamint a társadalmi berendezkedés között. Te hogyan élted meg az edinburgh-i időszakot? Milyen volt maga az oktatás, mennyire lettél része az egyetemi közösségnek?*

**IT:** Legnagyobb különbségként talán azt emelném ki, hogy bár Japánban is van lehetőség képzőművészeti tanulmányokat folytatni, mégis úgy gondolom, hogy a diákok azelőtt lediplomáznak, mielőtt megfogalmazódhatna bennük, hogy mit is akarnak igazán, mi is a céljuk a művészettel. Ugyan elsajátítják az alkotáshoz szükséges szaktudást és precízen létre is tudnak hozni munkákat, de hogy mi a céljuk és hogy milyen személyes gondolatokat szeretnének kifejezni és átadni, ezt az igen fontos útkeresést és elméleti részt nem érzem kellően meghatározónak. Angliában úgy tapasztaltam, hogy különösen fontos hangsúlyt helyeznek ezekre a kérdésekre, mint például: „Mi a művészet célja? Mit akarok készíteni és mit kell ehhez tanulnom?”.

A munka céljának kijelölése és a technika elsajátításának sorrendisége a japán oktatási rendszerhez képest teljesen ellentétes volt, amit valóban nagy különbségnek éreztem. A másik fontos eltérés, hogy Japánban a hierarchikusabb gondolkodásmód jellemző, vagyis a tanár az a személy, aki a tudását átadja a diáknak, a diák pedig az, aki tanul a tanártól. Európában ezzel szemben úgy éreztem, a tanár és a diák egyenrangú félnek számít. Miközben beszélnek egymás munkájáról, mindkét fél tanul is egymástól. Így kialakul egy olyan kölcsönös kapcsolat, ahol a diáktól is lehet tanulni és a tanártól is. Ez a szemlélet meglehetősen nagy hatást gyakorolt rám. Skóciába mentem, ahol rajtam kívül mindenki európai volt, csak én voltam ázsiai. Ekkor döbbsentem rá, hogy ebből a helyzetből előnyt is kovácsolhatok. Amikor ez megfogalmazódott bennem, egyre jobban kezdtem öntudatosá válni. Hirosimában az atombombatómadás miatt mindent előről kellett kezdeni, míg Nagy-Britanniában többszáz éve folyamatosan íródik a történelem. Így az ottélők időről alkotott véleménye is különböző.

**S-ZS:** *Még egy kicsit visszautalva a Japánban végzett tanulmányaidra, itt Európában*

*is időről-időre előkerül a művészet és a doktori képzés viszonya, mikéntje.*

*Japánban neked mi volt a kutatási témád?*

**IT:** A doktorim témája *A modellhez vezető út (Process to model)* volt. Amikor szobrot készítünk, az az emberrel azonos, 1:1 arányú. Az ennél kisebb méretű szobrokat modellnek, makettnek vagy tanulmány-nak tekintjük, vagyis ezek nem egyenrangúak a nagyméretű alkotásokkal. Úgy gondolom, hogy az a fajta gondolkodásmód még mindig jelen van, amely a kisméretű szobrokat nem tekinti műalkotásnak. Ezért a disszertáciomban azon gondolkodtam el, hogyan lehetne a modellt alkotássá emelni.

**S-ZS:** *Úgy tudom, tanítasz is a Hirosimai Művészeti Egyetemen. Mennyire tekinted a tanítást fontosnak, munkásságod részének?*

**IT:** Csak nemrég kezdtem el az oktatói tevékenységet, egy szobrászat-elméleti kurzust tartok. Viszont ezen az órán nem művészettörténeti oldalról közelíttem meg a szobrászatot, hanem inkább egy olyan irányból, amivel a diákok is könnyen tudnak azonosulni. Diákkoromban úgy vélekedtem, hogy valaki azért lesz tanár, mert nem tud művésszé válni, tehát egyfajta megélhetési létformaként tekintettem a tanári munkakörre. Boldog vagyok, hogy mostanra meg tudok élni a művészetemből, így az igazat megvallva nem is lenne szükségem rá, hogy tanítsak. Viszont azt vettem észre, hogy a lediplomázott diákok még mindig nem tudják, miként válhatnak művésszé, ezért döntöttem úgy, hogy szeretném valahogy átadni a tapasztalataimat nekik, egyfajta projektként gondolva erre a kurzusra. Mindemelett nagyon hasonlóan élem meg az oktatást és az alkotást. Az alkotásaimat a látogatók apránként fogadják be, egészen a felismerésig, meglepődésig. Ezzel párhuzamot vonva ugyanezt látom a diákok arcán, amikor olyan dolgot mutatok nekik, ami számukra érdekes, ami motiválja őket. Úgy gondolom, hogy egy alkotást létrehozni, vagy a diákokat tanítani nagyon hasonló folyamat.

**S-ZS:** *A Velencében kiállított installáció-együttesed és az itt, a MODEM-ben látható alkotásod esetében is meghatározó a téma-választás, a történelmi trauma feldolgozására irányuló kísérlet és a speciális anyaghasználat. Mennyire fontos, tudatos választás ez számodra?*

**IT:** Ami a mű létrehozásakor érdekel, az többek között az, ami képes



Iwasaki Takahiro  
*Differential-Integral Calculus 4, 2005, Edinburgh*



Iwasaki Takahiro  
*Turned Upside Down, It's a Forest, 2017, Velencei Biennále, Japán Pavilon*





Iwasaki Takahiro  
*Out of Disorder (Black Sea) | Rendezetlenségén túl (Fekete-tenger)*, 2023, installáció, változó méret (részlet)  
 © Fotó: Eln Ferenc

megváltoztatni a látogatók nézőpontját. A mű mérete és annak érzékelése folyamatosan változik. Ezáltal nemcsak a perspektíva változik meg, hanem a nézők befogadói pozíciója, felfogása is.

A másik izgalmas kérdés számomra az alkotás anyaga, hogy milyen materiából készülhet maga a mű, ami sokszor úgyszintén meglepheti a látogatókat. Például egy korábbi munkámban a földre helyeztem villanyoszlopokat, melyek első ránézésre úgy tűntek, mintha fémből lettek volna, de valójában töltőceruza beléből, nagyon törekeny anyagból készültek. Amikor a látogatók ezt felismerték, meglepődtek. Elsősorban a méretbeli váltás, majd az anyag törekenysége, illetve a hétköznapi használati tárgyak érdekelnek. Ha tehetem, olyan dolgokat szeretek felhasználni a munkám során, ami az adott városban kapható, ami az adott helyhez kötött, könnyen beszerezhető, akár egy nagyáruházban is. Ez az efemer, hétköznapi anyagokat felhasználó munkamódszer szintén gyakran elgondolkasztja, meglepi a nézőket.

**S-ZS:** *2017-ben a Velencei Biennálén te képviselhetted hazádat. Kérlek, mesélj erről a komplex munkádról. Milyen eredményeket hozott ez a lehetőség számodra?*

**IT:** Velence a többi helyhez képest nagyon más, egy folyamatosan változó város. Mivel tenger veszi körbe, olyan, mint egy sziget. Ezért a szülővárosom, Hiroshima és Velence lehetséges kapcsolatán gondolkodva képzeltem el az alkotást. Mielőtt hozzákezdtem volna a munkához, elmentem Velencébe. A város akkor épp víz alatt volt, aminek hatására visszaemlékeztem a saját hazámra, az Icusima dzsindzsára (sintó szentély Hiroshima mellett), ami a tengerre épült és a tájfunok miatt gyakran megrongálódik. A folyamatos erózió Velencére is jellemző, hisz az éghajlatváltozás miatt ott is sokszor emelkedik a vízszint, ami mostanság nagy problémát jelent.



Iwasaki Takahiro  
*Out of Disorder (Black Sea) | Rendezetlenségén túl (Fekete-tenger)*, 2023, installáció, változó méret (részlet)  
 © Fotó: Vigh Levente

a megrongálódott dzsindzsát láttam, valahogy megláttam benne a szépséget. Annak eredményeképp, hogy valami tönkremegy, valami létre is jöhet. Az újjáépítés reményében faanyagot termelnek ki, a folyamatos újratermelés miatt pedig az ácsmester-művészet is tovább él és fokozatosan fejlődik. Ahhoz pedig, hogy ez az újjáépítés megvalósulhasson, pénz kell, amit a közösség gyűjt, teremt elő. Így, miután egy dzsindzsa megrongálódott, a felújításához szükség van a művészet hagyományára, a közösség megőrző hozzáállására és a faiparra, iparművészetre is. Mind a három munkakört életben tartja ez a katasztrófa.

**S-ZS:** *Kérlek, kicsit mesélj az itt kiállításra kerülő munkádról is, illetve arról, hogy miként tudtál azonosulni a kiállítás koncepciójával.*

**IT:** A mű egyik része kizárólag fekete műanyagból létrehozott, a tengert megjelenítő installáció, a másik pedig az éjszakai égboltnak tűnő falfestmény, a két elemet egymással összekapcsolva hoztam létre az installációm: egy felénk érkező hullámot és Fukusima látképét ábrázoltam, konkrétan a 2011-es cunami által elpusztított város képét.

Ha a műben használt anyagokat apránként, egyesével végig nézzük, jól látható, hogy olyan mindenki által beszerezhető használati cikkekből lettek összeállítva, mint például radír, szivacs, villa, kefe, szívószál és ehhez hasonló tárgyak. Az épületek tetejéhez csapódó hajók, csónakok látképét alkottam meg hétköznapi használati cikkekből, majd az erőművet pillanthatjuk meg, több óriásméretű torony tűnik elő. A kisméretű dolgok egyre nagyobb méretűvé változnak. Ahogy még inkább oldalirányba sodródunk, olyan tárgyakat találunk, mint a spray palack és műanyag tálca, utóbbiból készítettem a hajót is. Mindeközben olyan, mintha a tenger felett lebegnének ezek a műanyagok. Így változik a nézőpont a látogatók mozgásának hatására, ahogy körbejárják az installációt. A fukusimai atomerőmű még mindig sugárzást bocsát ki,

annak érdekében pedig, hogy a helyzetet megoldják, folyamatosan dolgoznak a helyszínen, s bár 12 év eltelt ugyan, civileket még most sem engednek be a területre, csak a romos, romba döntött látkép tárul eléjük, minden egy teljesen sötét éjszakai tengerré változott.

A falfestményről első pillantásra úgy gondolhatjuk, hogy az éjszakai égboltnak, a Tejutat látjuk, de ha közelebb megyünk, a McDonalds, a Coca-Cola, a Nissan és a Toyota logói tűnnek fel. A teljesen besötétedett és megsemmisült Fukusima látványa és a fénylő Tokió képének erős kontrasztja érzékelhető ezáltal.

Ennek a munkának a megértéséhez ugyanakkor szükséges még valami, amivel szeretném összevetni azt és egyben párhuzamot vonni köztük. Mégpedig a Kiotóban lévő Rjóan-dzsi sziklakerttel. Ez a japán sziklakert – ami egy, csak kövekből létrehozott kőkert – a 14. századtól változatlanul áll. Éppen ezért az én munkám esetében is a sugárzás hatását szintén soha meg nem szűnő, az örökkévalóságig tartó, az időt ezáltal a lezárhatatlan folytonosság állapotában jelenítem meg, rekonstruáltam Fukusimát.

# A VISSZAHÚZÓDÁS MEGMUTATKOZÁSA

## INTERJÚ BÖGÖS LORÁND KÉPZŐMŰVÉSSZEL

**BÖGÖS LORÁND** debreceni származású képzőművész kisújszállási, nagypapjától örökölt házában él, alkot és újraalkot: közel tíz éve a falak közt hozza létre és tárolja bútorainak, használati eszközeinek precízen elkészített, nagyrészt valós méretarányú farostlemez-másolatait. Ezt az izolált, önmagával telezsúfolt lakásbelsőt egy tevékeny gondolat- és elmélyült munkakísérelt helyszínévé, a tárgyak túlbőségével egyszerre feldúsult és leszűkült életterét a(z ön)megfigyelés sajátos terepévé alakította.

**Vigh Levente:** *Zavarba ejtő az installációd címe: egy egyes szám első személyű, múlt idejű kijelentés, amely a megszólaló önkéntes háttérbe szorításáról tanúskodik. Ha általános érvényűnek tekintjük ezt, akkor egy olyan pozícióból szólal meg, amely már nem lehetne adott, ahonnan már nem lehetne tanúságot tenni, de éppúgy utalhat eseti jelleggel egy egyszeri, egyszer már lezajlott, illetve egy elkezdődött és folyamatában kitartott mozzanatra is. Annak ismeretében az utóbbi tűnik érvényesebbnek, hogy a Lecseréltem magam a tárgyaimra inkorporál, önmagába épít előzetesen már másként bemutatott műveket és máshogy összeállított tárgycsoportokat, mondhatni szó szerinti újrarájátszik loopolt videókat is (például a Pince [2020], a Tézis [2013], az Agapé emléke [2018]). Hogyan kezdődött ez a projekt, hogyan állt össze ez a MODEM-ben látható installáció, és miben áll ez a címben is szereplő lecserélés-mozzanat?*

**Bögös Loránd:** Sosem akartam teljes mértékben kifelé projektálni a tevékenységem, de annyi azért mozgolódott a fejemben, hogy ezt a zárt situációt majd egy egyszeri alkalommal feldolgozom valahol. És lehetőleg nagyobb, múzeumi léptékben. Mikor ez a dolog elindult, eleinte megijedtem a léptéktől, mert nem egy-egy gondolatkört kellett ide átültetni, hanem az eddigi tevékenységnek és egy magatartásformának a képszerűségét megoldani. Közben pedig féltem, hogy az intézmény egy nagy szócsőként túlnő rajtam, és én azon keresztül képtelen leszek majd megszólalni. Át kellett az érzést dolgozni, hagyni, hogy a zárt téri partikuláris információk természetesen elvesszenek, helyettük egy demonstrációs helyzet alakuljon ki. Furcsa volt azt átélni, hogy innen végre vissza tudom nézni mindezt egy az egyben. Konkrétan látszik az, hogy véget vettem egy hosszadalmas kísérletnek, mert a kérdéseim megválaszolásával – melyek minden létező esetben tárgyasultak – kizártam magamat ebből a házból. Nincs több

hely válaszolni, és így nem maradt több hely kérdést sem föltenni. De fontos volt szűkíteni ahhoz, hogy ne csak úgy általánosságban teoretizáljak. És itt jön be a képbe a szoba, mely egyszerre konkrét, azonban hogy jobban el tudjak igazodni bárhol máshol is, metaforikussá növeszttem. Egy megismerési stratégia része lett, az önmegfigyelés helye, de egy állapot is. A kiállításba illesztett koncepció ennek a saját zárt rendszernek a felépítéséről szól, mellette pedig arról, hogy rámutassak, mi ez a külső, ahonnan leválasztottam magam. Ezt a néző szerepén keresztül lehet igazán lemérni. A néző konkrétan is csak néző marad, aki úgy lép be ebbe a történetbe, hogy nem léphet közvetlen kapcsolatba a tárgyakkal. Így a külvilágot a néző szeme illusztrálja, meg egy külön padlózat, ami a tárgye gyüttes alá lett építve. Igyekeztem a belső és a külső közt egy gondolati lehetőséget meghagyni az átjárásra, és azt erősíteni, mert nem lehet átlépni azt a határt, hogy fel lehessen oldódni egy használatban. Tehát ez egy légüres tér, abba már fejben be lehet helyezni javaslatokat. Hogy ide már nincs bejárás, hogy itt nincs használatbavétel, mert ez az én intimszférám, itt nincs helye a performativitásnak. És mi van helyette? Mit tud a vendég belőle átvenni? Egy választott létmódnak a panoptikusságát, melyet így levétít saját magára. És a képszerűségét, melyben engem lehet megvizsgálni a tárgyak együttállásán keresztül, ez lehet a csere-mozzanat alapja, és ennek az önmegtagadásnak a megnyilvánulása. És ha itt minden önreprezentáció, akkor ez a tagadás nem is biztos, hogy teljesen negatív, nem egészen önszabotázs. Mert míg otthon ezt tevékenyen csinálom, itt megfosztom magamtól azt a belső időt, amiben létezem, azt látom, hogy ez a magatartás hogyan szervezi össze a belőle kialakított eszközöket és hogyan válik egyszerre egy magatartásforma reprezentációjává. A vendég ilyenkor külső megfigyelővé válik. És ilyenkor magam is vendéggé válok benne. Ennek a mostani munkának köszönhetően mára már sokkal kevesebb a félelmem. Hosszú éveken át nagyon féltem ettől a nyilvánosságától, féltem attól, hogy látnak, de folyamatosan edzettem magam, hogy ne süllyedjek el teljesen egymagamban. Az öntárgyasítás miatt pedig nem kell mellettük állnom, semmit nem kell

2 0 2 3 \_ 7

hozzátennem. Azt, hogy így is lehet csinálni, és csak így lehet csinálni, ezt mostanra tudatosítottam. Hogy ne teoretizáljak valamit úgy, hogy hozzá kell csatolnom magamat, mint egy kommentárt. A visszahúzódomról pedig csak úgy tudok beszélni, hogy már előjöttem ebből a szobából és azt konceptuálisan, tehát fejben is magam mögött hagytam. Akkor tudok erről a zárt dobozról beszélni, ha kint vagyok belőle, mert legalább egyszer ezen kívül kell lennem, ha mindezt fejben újra akarom játszani. Ez lehet a legelső lépéscsúfoka annak, hogy valamit reprezentációként ábrázolni tudjak ebből a szobából.

**VL:** *Az installáció címe mintha egy sajátos objektum-szobjektum viszonyra és a konvencionálistól eltérő tárgykonceptusra is rámutatna. „Munkám a tökéletes haszontalanság és fölöslegesség felépítésének metaforája, de egy konkrét ügy is.” – olvasható a falszövegében, viszont az artefaktumok előtérbe helyezésével és az alkotó ezek mögé húzóddásával egy olyan helyzet is kialakul, amelyben úgy mond a tárgyak „nagykorúsítása” történik meg, paradox módon az utilitás elvének kiiktatásával. Hiszen ha a kiállítótér mesterséges szituációjában tekintünk ezekre, akkor már nem csupán származékos adottságok, eszközei, hátterei vagy díszletei az emberi cselekvésnek, hanem épp az arról való leválasztással önállóított agenciák, amelyek magukra hagyottan szervezik meg a saját kölcsönhatásaik terepét. Milyen a viszonyod az általad létrehozott és a lakásban felhalmozott tárgyakhoz, és változik-e ez, amikor azok átkerülnek egy kiállítótérbe? Hogy látod, hol van az alkotói koncepciód szerint ezeknek a legadekvátabb helyük?*

**BL:** Örülök a kérdésednek, nagyon fontosnak tartom elmondani, hogy egy állandó képtelenséggel szembesülök, amikor úgy mond kiállításnak nevezett dologról van szó. Én magam inkább tekintek esemény jelleggel ezekre a költözésekre, mely események nekem fontosak. De amíg fogalmilag nem tisztázom, hogy egyáltalán mik is ezek, hogyan lehet rájuk fogni egy-egy jelentést és kidobni rájuk egy fogalmi hálót, addig sosem viszem el őket itthonról. Bennem fogalmilag és praktikusan sem igazán műtárgyak ezek, hanem olyan demonstrációk és modellek, melyek a helyüket ott találják meg, ahol valószínűleg nincs nekik, mert fejben döntöttem el azt, hogy az „idebenn” és az „odakinn” között mi lehet az eltérés, és valahogy mindig ezt



Bögös Loránd  
Lecseréltem magam a tárgyaimra, 2012, installáció, változó méret © Fotó: Vigh Levente



Bögös Loránd  
Lecseréltem magam a tárgyaimra, 2012, installáció, változó méret © Fotó: Vigh Levente

a helyzetet dolgozom meg, ezekből az eltérésekből rajzolódik ki később valami. Ezért igyekszem legalább magamban megtartani azt az elgondolást, hogy ezt a hely-nélküliséget lebegtessem, tranzitban tartsam, és inkább egy szellemi szférába helyezzem. Így erről a helykérdésről csakis elvontan tudok gondolkodni. Mert ide hozzám el lehet jönni, ez azonban nem kiállítótér, se nem igazán műhely, se nem lakás, ahol kényelmesen lehetne pihenni. Egy kiállítási szituáció pedig nem a helyüket mutatja, hanem egy kiépített gondolatrendszer képét, szóval inkább engem. Ami egyúttal ideiglenes is marad, akár egy személyiség. Így talán az egyszeri aktus-jelleg sokkal érdekesebb, mint az, hogy mi történik velük ezen a másik helyen, mert maga a kiállítás mint forma is ebbe a már jól kiépített nagy munkafolyamatba illeszkedik bele, és ott, ahogy mondd, önállósodnak és „nagykorúak” lesznek. Idén elkészült egy weboldal, melyben egyfajta digitális labirintusként végigsétálható



Bögös Loránd  
Lecseréltem magam a tárgyaimra, 2012, installáció, változó méret © Fotó: Vigh Levente

ez a házbelső. Feltehetőleg így mégis akadnak olyan helyek, ahol ez az egész bejárható lesz, de nem azért, mintha a digitalizmus megsegítené a vendéget ebben a sétában. Én nem úgy nyitok kifelé, hogy itt most áttetszően elérhetővé teszem ezt a zárt szobát, hanem épp ez a zárt gondolkodásmód építi magába a digitalizmust. Ez lehet egy olyan belső térkép, mely folyamatosan bővül, leképezi azt, hogy mi van és hogyan is van ez a fejemben. Szóval úgy mutatom meg ezt a helyet, hogy ezzel végig egy gondolatstruktúrát mutatok fel. Teljesen mindegy, hogy digitáliáról vagy farostlemezből készült modellekről van szó.

**VL:** Egy ilyen jellegű alkotásfolyamatban termelődik, termelődhet egyáltalán felesleg?

**BL:** De ez nem azt jelenti, hogy túltermeltem valamit, ebből adódóan pedig fölösleggé vált bennem és a szobában, és ezért nincs rá szükség. Persze, ez szintén benne van a szóban, s erre fel is készítettem magamat. Mert valószínűsíthető volt, hogy egy idő után nem marad több hely kérdéseket feltenni. Igen, kicsit a felesleggel is foglalkozom, amikor a túltermelésből fakadóan nem marad több hely boldognak lenni és megtölteni újabb javaslatokkal a helyet. De persze leginkább az van, hogy valamilyen megmérhetetlen tevékenységet folytatok, mely nem mérhető meg tárgyként, nincs időben egy olyan reakció, ami azonnal helyére billentené akár érzet szintjén a problémákat, tehát sem képzelt közönség, sem valamiféle direkt reflexió nem vezeti a kezemet. Csak az alapállás, amit elvállaltam. Hogy visszavonulok a szobámba és ott elkezdem kivitelezni a szituációkat saját magamnak, ez pedig először inkább önreflexív. Önmegmunkálok, a munkanapjaimon keresztül lejátszom magamnak azt, amit ígéretként kijelöltem, és kész. Ez pedig sosem egy rövid lejáratú idő, amit könnyen el is felejtenek, hanem türelemmel és csak lassú munkával lehet közeledni hozzá, alkotói és befogadói oldalról is. És emiatt lehetséges, hogy észre sem veszik, megbújik valahol oldalágon. Ez azonban nem egy pozicionálás, hanem annak a létezésnek az esztétikája és formája, amit egyszerűen csak így tudok és így szeretek csinálni. Mikor ez programmá vált bennem, akkor annyit mondtam magamnak, tőlem aztán ne várjanak semmit, nincs meg bennem a képesség olyanfajta kompromisszumokra, melyek távol esnek ettől a létmódtól. És mivel ez egy olyan elvvé vált, melyben

én magam mint egy közvetítő vagyok csak jelen, az adás-momentum sokkal fontosabb, mint az, hogy résztvevő vagyok. Csak ezért helyezem ki köztérre a megnyilvánulásaimat, az ajándék-mozzanata igazán fontos és így tulajdonképpen minden kötöttségtől meg is mentem magam. Az a projektszemléletű művészet, ami úgy általában egy kellemes elboldogulást biztosít, és amivel rendszeren fel is van töltve a külvilág, eltávolít magától a gondolkodástól is, de persze ne legyenek álságos, mindig igyekeznem kell, hogy ne kísértessen meg ez a beszédmód, ami állandóan beszűrődik, szóval a fele mindig ellenállás. Nagyon erős ez a külső, és ez rendjén van így, neki kell feszülni, ellenanyagokat kell kidolgozni, a zárt doboz effektus még elképzelés szintjén is csak egy örültség.

**VL:** A farostlemezekből készült eszközök és bútorok nagyrészt fedetlenül hagyod, látni engeded azoknak a matériáját, vannak viszont olyanok, amelyeken tapéta, valamint zöld, sárga és piros színek, illetve fonetikusán átírt (ó)görög feliratok is találhatóak. Ezek a szavak, kifejezések tüntetőablákra is rákerültek. Hogyan építetted ki ezt a fogalmi bázist? A kiállítás hívószava, az újrarájátszás látszólag alapmózanata, legalábbis szerves része ennek a projektnek - hogyan viszonyulsz az artistic re-enactmenthez, és van-e esetleg olyan belátás, felismerés ezzel kapcsolatban, amihez a tárlat juttatott el?

**BL:** Erre sajnos még nem tudok neked választ adni. Míg nélkülsz a berendezést, addig csak ideiglenes válaszaim vannak, vagy épp érzelmileg semmi nincs bennem. Nehéz megélni azt, hogy olykor teljesen üres vagyok. Amíg minden itthon van, nagy erővel kontrollálom azt, amit megélek belőle, és ezzel mondhatom azt is, hogy fogalmilag is kiviteleztem az életemet. Úgy gyűjtök, hogy mindent kipróbálok. Ez a fogalmi élet mindig visszacsatol a cselekvésre, de inkább csak egy ellenőrzőfunkciót lát el, mert szeretek mindennek a végére járni és saját kézben tartani minden egyes döntést, közben pedig kívül a szobán engedékenyebb is vagyok, mert hagyom magamat vezetni a külső dolgok által, nem szabad megkeményednem. Így gyakran az irányok, de a címek is változhatnak. Mert néha akkor tisztul meg egy helyzet, ha a néző rábök a kezével a kis madzagra, ami egy guruló kisházat egy olvasóállvánnyal köt össze, és már kész is az Iskola mint cím és fogalom. Ez pedig

2 0 2 3 \_ 7

elvisz magával tovább. Sokszor elég egy kis mozdulat kintről, és a helyére billennek egyébként nagyon is egyértelmű dolgok. Előlem sajnos sokszor eltakarja a kivitelezett tárgy magát a jelentést. Ahhoz talán gondolatban már eljuttatott a tárlat, hogy belássam, én a kicsiből indultam, onnan, amit épp fenn tudtam tartani, ami a saját léptékemhez és akaratomhoz elegendőnek bizonyult. Így furakodott be ide a hatalom fogalma, és ilyenkor nem nagy recsegő intézménygépezetekre és apparátusokra kell gondolni, hanem szimplán egy erőre, mely engem használ. Vagyis én használom őt, az használ engem, tehát én használom saját magam, mint egy eszközt, mely ezt az erőt fenntartja. A munkavégzés nagyjából ebből az erőből tartotta fenn magát. Sokszor tettem fel magamnak azt a kérdést, hogy honnan merítem az erőt, mely saját magamat figyel és szabályozza, illetve miért dolgozik egy rendszer felépítése után annak visszabontásán? Mert egyszerűen ez a munkás természete, így viselkedem otthon is, így működik nagyban is, így függenek össze strukturális szinten a rendszerek. Én így játszom le magamnak ezt az iskolát és így viszem tovább fejben.

**VL:** Már többször nyilatkoztad és a falszövegben is említetted, hogy ez a projekt elsősorban az önmegfigyelésről szól. Hogyan változtatott meg, mikre döbbsentett rá ez a gondolat- és munkakísérlet?

**BL:** Sok szempontból nagy felismerésekre jutottam, mely már nem csak rám mint az önmegfigyelőre vonatkozik. Talán tovább jutottam annál, minthogy egy kísérleti laboratórium köldöknézegető működtetője lettem volna mindenféle általánosítható tapasztalat nélkül. Úgy látom, a gondolat- és munkakísérletem haszna egyértelműen a magamnak lejátszott különböző szerepekben és azok egymásra hatásában volt megtalálható. Mint hogy rájöttem, az úr-szolga viszony működtetése volt mindvégig rejtve ebben a hosszadalmas kísérletben, közben az is világossá vált, hogy mivel először saját magamon kezdtem el a mérést, így lett ez egy radikalizmus alapja, melyről egyébként sohasem beszéltem nyíltan. De most nem hiszem, hogy önhitt lenne itt ezt megemlíteni, mert mivel az öngyarmatosítás munkamódszerén keresztül mondtam ítéletet valamely külső jelenségről, csak ebből az előnyből lehetek képes egyáltalán megszólalni. Végül is van vagy tíz év a mögött, ahogy ezt kiejtem

a számon. Nem is tudom, szerintem végigcsináltam valamit, aminek most látom ezt az etikai alapállását is. Tétje volt, nem a levegőbe dumáltam, hanem kisajátítottam magamat, így kérdeztem, ebből a pozícióból, és így válaszoltam, a kisajátítást szem előtt tartva.

**VL:** Ez a befelé építkezés menet közben felkínált maga helyetti alternatívákat? Mondjuk lehetőséget az inklúzió helyett az expanzióra?

**BL:** Igen, ez biztos. Van egy - most már évek óta készülő - nagy tárgyegyüttesem (A kettőből mindig három lesz), mely egy olyan formai-etikai összedolgozásnak és házasításoknak lesz a műve, ami ebből a korábbi önkizsákmányolás gondolatköréből épült ki. Erre viszont csak most jöttem rá, rengeteg kerülőút és egy nagy csomó félreértés után, hogy nem más akarok, mint hogy ezt a helyzetet, amit kicsiben megépítettem magamnak, nagyobb léptékű jelenségbe tegyem át, ahol az úr-szolga viszony szintén lemodellezhető - az átmenetiség, és a határesetek, bútorok, épületek, járművek összeházasításai. Mintha egy etikai javaslat volna, úgy is nézhetem ezt a későbbi munkát: például ha az ajtóbejáratot eltorlaszoló egy formával, de hagyok kis helyet a közlekedésre, akkor azt csak oldalléppel tudom megkerülni, úgy kerülhetek beljebb. Kényelmetlenebbül érezve magam, de mozognom kell, szóval most már kívülről érzem befelé, nem fordítva, és közben nem teszek erőszakot.

**VL:** Miután lediplomáztál a pécsi művészeti karon, az ott készült alkotásaidat összezártad, majd a törmelékeket egy nagy, kör alaprajzú gödörbe dobtad és lebetonoztad. Az így kapott sík felületen aztán BMX-trükköket hajtottál végre. A Lecseréltem magam a tárgyaimra demonstrálja azt, hogy egységbe szervezhető ez a folyamatosan bővülő repertoár - hogy látod, mi ennek a projektnek a kifutása, meddig végezhető a tárgyaidnak ez a(z új) termelése? Ha egyszer véget érne a projekt, akkor lesz hasonlóan drasztikus és teátrális lezárása?

**BL:** A Körön belülhöz hasonló drasztikus lezárása valószínűleg nem lesz, most már nem igazán vagyok dühös, mint akkoriban voltam. Viszont egy végponton biztosan túl vagyok. Ugyanis tavaly év elején az Óbudai Társaskörben volt egy munkám, mellyel ezt az eddigi szobatevékenységet lezártam magamban: megépítettem minden fontosabb tárgyamnak a verbális emlékművét. Egész pontosan egy temetőt építettem. Ott minden sírkőre fel volt írva, hogy hogyan is érzékelem ebben a jelen időben én magam a tárgyat, melyet a temetőben éppen eltemetek. Egy verbális

Bögös Loránd  
Lecseréltem magam a tárgyaimra, 2012, installáció, változó méret © Fotó: Vigh Levente



kudarc segítségével – kénytelen vagyok ezt így nevezni – kivezettem, kiírtam magamat ebből a szobabelsőből, mert maga a szöveg nem sikerült. Volt ennek valami esemény jellege, mely hasonló lehet a betonmunkák összetöréséhez, csak hogy itt nemcsak egy sikertelenséget, hanem egy lehetetlenséget fogalmaztam bele magába a műbe. A szöveggel tettem tönkre minden munka önálló vizualitását a fejemben. És mert maga a szöveg csak ürügy volt, a szöveget is megsemmisítettem, visszacsiszoltam őket a formákról. Ennek a végpontnak tehát formai jelentősége is volt, maga a megírás, melyről valószínű, hogy már munka közben tudtam, hogy meg kell semmisítenem. Ez volt az a saját magamnak lejátszott esemény, amiről pedig már láthatóan nem tudok beszélni, csak ennek a folyamatnak a sírköveit megmutatni, mely nem a halálról szól, hanem valami haláláról. Nem csak azt mutatom meg, hogy mi az, ami nem sikerült, hanem ami a végtelen monologizálásnak köszönhetően még létezhet a fejemben, ugyanis a csiszolás nyomai alól mintha még érzékelhető volna valami. Ez pedig lehet egy színpadias lezárás, valóban. Ebben a *Temető*-ben a tevékenységnek a sérülékenységére is rá kellett mutatnom, az egyensúlyi helyzet megtartásához mindig nagyon figyelnem kell, nem lehet ebből kifelé mindent közvetíteni, leírni, nem tudom trivialisálni a fejemben lévő aprólékos gondokat. Sokszor úgy tűnik, hogy minden médium és eszköz alkalmatlanná válik hozzá, mert minél kisebbek a terek, annál bonyolultabbak az információk, annál több járat és menekülő útvonal van benne, annál átláthatatlanabb a térkép, annál több a gondolati ugrás és hiány, melyet ki kell tölteni. Nehéz az eligazodás egy másik embernek benne, ezért van az, hogy beszélgetni szeretek, és ezt megosztani, ott kitölteni hézagokat, és mindent aprólékosan elmagyarázni, de előadni viszont egyáltalán nem, mert nem igazán tudom megnyitni magamban azt a szócsövet. Az egyszemélyesség szerintem így épít, nagyon lassan, türelemmel, nem várva vissza semmit ebből a munkából, mert nem ez számít neki, hanem az, ahogyan ez a nem látható munka tárgyat keres magának. Mindig a kezemben kell tartanom valamit és foglalkoznom kell vele. Én pedig megtaláltam ezt a szobát, melyet évek alatt építettem ilyenné, persze a mai formájában biztosan nem úgy használok már, mint ahogyan azt elkezdtem.

Gregor Lilla

## A ZAJTÓL A SZILENCIUMIG

**TÓTH KINGA** költő, intermedialis művész, performer.<sup>1</sup> **Alkotásai magyarul, németül és angolul születnek, kötetei magyar, német és angol kiadóknál jelennek meg. Művészetének kimondott törekvése, hogy teret biztosítson a ritkán hallható társadalmi csoportok szólalmainak. Meghatározó témái közé tartozik többek között a krónikus betegségek reprezentálhatósága, valamint a női hangok, női tapasztalatok felmutatása.**

**Gregor Lilla:** A MODEM Re:Re – Művészi újrarájátszás, az újrarájátszás művészete *című kiállításának koncepciója, hogy az alkotások a kulturális emlékezet vagy a művész életének egy-egy eseményét, illetve korábbi műveket helyezzenek új megvilágításba, engedjenek másképpen megtapasztalni, mint ahogy azok eredeti formájukban nézőjük, átélőjük elé tárultak. A te kiállított munkáid mind egy imaperformansz köré rendeződtek. 2014-es kötetekben, az AllMachine-ban az ember-gép hibridek állnak a középpontban – hogyan jutottál el innen a spirituális alkotásokig?*

**Tóth Kinga:** Meglepető lehet, de ez a két dolog nem is áll annyira messze egymástól, egy zajzenei performanszon, vagy akár csak hallgatva a gyári gépeket, ugyanúgy meditatív állapotba lehet kerülni, mint egy liturgián. A zajban is lehet rendszereket találni, ahogy egy misén vagy egy recitativóban, ismétlődő elemeket, melyek utaztatnak, ringatnak – legalábbis nekem ilyen élményeim vannak gyerekkoromból a templomból és az énekkari koncertjeinkről épp úgy, ahogy aztán később

<sup>1</sup> <https://www.kingatoth.com>



**Tóth Kinga**  
*AnnaMaria énekel – reenactment, 2023. vizuális- és hangperformansz, vers Re:Re, kiállítási enteriőr, MODEM © Fotó: Vigh Levente*

az autó-, hús- és gázgyárakból, ahol dolgoztam. És ha már a dolgozásnál tartunk, ember és gép több esetben dolgozik együtt: lehet ez egy gyári helyzet, ahol kérdés, hogy az ember vagy a gép a másik meghosszabbítása, segéde, vagy akár egy kórházi helyzet, ahol a csövek, a műszerek csápokként tekerednek össze az emberi testtel, behálózzák egymást kívülről és belülről egyfajta hibridet alkotva. Ezen körülmények között az ember és a gép csak ebben a formában létezik. Mindig is érdekelt az ember és a tárgy, messzebb megyek, az ember és a Másik (ami lehet ténylegesen bármi) összefonódása, ahonnan nagy ugrással, de eljutunk Avilai Szent Terézhez, akibe beköltözik a Szentlélek és átalakul, vagy akár Jézushoz, az istenemberhez. Ezek azok a találkozások, amik igazán izgatnak: hogy mi keletkezik a találkozásokból, és mi lesz ennek a nyelve. Pont tíz éve, hogy az első embergép-zaj-performanszaimat *All machine* néven elkezdtem, most Hamburgban jubilált is ez a munkám egy modern költészeti fesztiválon. Igazából azóta nem válik el a zene az általam használt nyelvektől már a színpadon sem. Az elmúlt években pedig, ahogy az apáca-művészet felé irányult az érdeklődésem, úgy keveredtek a performanszokba imák, énekek, jókívánságok. A most már főképp vokális fókusz mellett a gép-zajok is megmaradtak, mégis másfajta odafordulásról vagy célról beszélhetünk. Ezt a finomabb hangköltészeti vonulatot mutattam be a mostani MODEM-es kiállításon is. **GL:** Számos nyelven alkotsz, megjelentek olyan versesköteteid, összművészeti albumaid, melyeket részben németül vagy angolul írtál. A MODEM kiállításán is olvasható az AnnaMaria és a nők az Istent keresik című versed magyar és német változata a falakon, hangperformanszaid egyszerre szólnak angolul, németül és magyarul. Interjúban többször beszéltél már arról, mennyire máshogy viszonyulsz ehhez a három nyelvhez – hogy kapcsolódik mindez a spiritualitáshoz? Könnyebb valamelyik nyelven az átszellemülés, bizonyos dolgok megtapasztalása, akár az imádkozás?

**TK:** Német nyelvű apácákkal foglalkozom, ilyen nyelven olvasok szakirodalmat is, és német nyelvű kolostorokba vonultam el, ez biztosan hozzátesz a hangköltészeti installációhoz. Valamennyire dominál a német nyelv, de – ahogy a

nyelvhasználatomban is – természetesen keveredik az anyanyelvemmel, és ezt például a 2018-as grazi zajliturgián is használtam, ahol magyar Mária-dalokat kevertem modern osztrák imádságokkal és az egyik grazi apáca verseivel. Az átszellemülés, vagyis a koncentráció azonban nyelvek feletti, légzésgyakorlatokkal, elcsendesedésekkel készülök rá, ahogy a MODEM-ben is tettem: majd két órán keresztül álltam egyhelyben a folyosó egyik ajtajánál várva a kiállításmegnyitó vendégeit, közben több nyelven imádkoztam, és a hangszórókból már szóltak az ide készített meditatív hangköltészeti munkáim. Mivel azok is ritmikusak, ismétlésekre alapulnak, könnyebb volt hangulatba kerülni. Majd amikor megérkeztek a látogatók, elkezdtem az imádságperformanszt. Érzékeltem a körülöttem lévő embereket, de a koncentrációm az imádság tartalmára és koreográfiájára irányult, nem teljesen voltam jelen a múzeum terében. Volt, aki később meg is jegyezte (mert közben azért rám nyitottak korán érkező vendégek), hogy azt hitték, szobor vagyok. Egy ilyen állapot eléréséhez hetekig készülni kell. Mivel tudom, hogy keverednek bennem a nyelvek, hagyom, hogy organikusan történjen meg a keveredés az előadáson, nem erőltetem egyiket vagy másikat. Azon a nyelven szólok meg a munka, ahogy akkor épp kell neki, ezt el tudtam fogadni. **GL:** Kolostorokból, apácáktól inspirálódsz, sokban építesz vallási rituáléokra, olykor templomokban adsz elő performanszokat, az alkotásaid mégis elrugaszkodnak a hagyományos nyugati, keresztény vallásosság formáitól: hulladékok, hétköznapi tárgyak játszanak bennük fontos szerepet. Mi a te elképzelésed a spiritualitásról? Mi számodra ezeknek a szertartásoknak a lényege?

**TK:** Nagy szükség van az imára, vagy mondok inkább úgy, az odafordulásra, és ezt felekezettől függetlenül értem. Meditálni, elcsendesedni, meghallani a belső hangot. Jó szándékkal fordulni a másik emberhez. Szerintem ez manapság nagyon nehéz, nehéz ennyire lecsupaszodni. Ezek a rituálék szerintem segíthetnek a lényegre való fókuszálásban, az egyszerű, az egyértelmű, a hétköznapi meglátásában. És itt érkezőnk meg a hulladékhoz és a hétköznapi tárgyakhoz, hiszen ezek az életünk legegyszerűbb nyomatai, ezekkel vagyunk körülveve: legszűkebb környezetünk a tárgyaink és a szemetünk, amit termelünk, jó esetben pár élőlény (növények, állatok, emberek). Ebből a makrokörnyezetből érdemes talán az első lépéseket megtenni az ön- és másismerethez: mi vesz körül, milyen szemetet termelek, megnyit, mennyi hulladékot van, mit tudok ezzel kezdeni, tudok-e építeni belőle, mekkora kárt okozok a környezetemnek – és így tovább egészen embertársaink felé: kivel élek együtt (kezdve magunkkal), miért, milyen „maradékaink”, „hulladékaink” vannak, mit lehet ezzel kezdeni, hogy tudok a másikkal jól tenni. A legjobbra törekvés tárgyainkkal és élőlényeinkkel, felhasználás, pótlás, gyógyítás – ez az a szeretetmunka, amiről számomra a spiritualitás szól. Hétköznapi gyakorlatok, folyamatos odafigyelés – és ezek is szertartásszerűek, a mindennapunk eseményei másfajta szemszögből vizsgálva. **GL:** Hogyan jutottál el a zajtól a szilenciumig, a teljes, irányított csendig?

**TK:** Ez egy belső folyamat főképp, egyrészt a művészeti rezidenciaprogramjaim közt számos kolostorokban vagy azok környékén valósult meg, ami hatással volt rám, de kiskoromtól fogva nagy igényem volt elvonulásra, csendekre. A privát életemben is rengeteg időt töltök csendben, többnyire csendben is alkotok. Valószínűsítem, hogy ez az igény fordult kifelé és találkozott a kolostorok csendjével. Zaklatott időszakot élünk, így nem csak a kutatásom miatt fordultam a silentio felé, magánemberként is szükségem volt rá, és már nagyon várom a következő alkalmat. Az elcsendesedést nem úgy kell elképzelni, mint egy belső karantént,



Tóth Kinga  
AnnaMaria énekel – reenactment, 2023, vizuális- és hangperformansz, vers  
© Fotó: Vigh Levente

nagyon is van lehetőség a külvilággal való kapcsolódásra, a beszéd elhalkítása vagy időszakos megszüntetése viszont felerősíti más jellegű érzékelésünket, csodálatos, intenzív élménnyé válik akár egy természeti jelenség vagy egy mosoly látványa. Lassul az idő is, megváltozik a belső időérzékelés, nyugalmi, bár figyelő állapotba kerülhetünk. Ezt az állapotot szeretném előidézni a munkáimmal. Ami még érdekes, hogy van ilyenkor egy ringatásélményem, ugyanakkor ezt az elringatódást én egy zajkoncerten is többször megélem. Meglepő, de a zaj ugyanúgy tisztít és ringat, mint a csend.

**GL:** Milyen visszajelzéseket kaptál arra, hogy a magyarországi protestantizmus fellegvárának számító Debrecenben jelenik meg mindez? Hogyan fogadta a közönség a performanszodat?

**TK:** Amiket visszahallottam: sokaknak tetszett a performansz, és persze voltak olyanok is, akik nem tudtak mit kezdeni a velük szemben álló néma alakokkal, aki egy ponton négy ütemben imádkozva vonul végig a MODEM-folyosón hol térdelve, hol állva, hol sétálva, egy szokatlan koreográfiával nyitja meg a következő teret. Az én kiállításom helye, a folyosó számomra tranzitzőneként jelent meg, amit össze tudtam kötni ezzel az imamunkával: az ima, a koncentráció, a gyakorlatok, a mozgás, a zene, a nyelv el tudnak kísérni egy másik állapotba. Természetesen nagy kihívás volt egy ilyen belső munkát „kipakolni”, sértetlenül állni hosszú ideig a bejáratnál. Többen jöttek korábban a „tranzitzőnába”, és volt, aki véletlenül meg is lökött (ezt is mások

mesélték, nekem nem igazán vannak erről emlékeim). Azt is tudom, hogy sokan jöttek vissza a hangköltészeti munkát meghallgatni, leültek a földre; azt hiszem, ez jól sikerült. Kíváncsi lennék, hogy szólna itthoni egyházi közegben valamelyik munkám – akár ez, akár a Mária-énekeken alapuló zajliturgia, ami a Máriamennybemeneteli Ünnepi Hét egyik főprogramja volt Grazban, a St. András templomban (ami sajnos nem valósulhatott meg egyelőre Debrecenben templomi közegben), akár a svájci hangköltészeti imaperformansz. 2021-ben a Ceredi Művésztelepen zenészekkel és videósokkal már részt vettünk egy ilyen „kombinált misén”, ahol András atya zenélt velünk, érdekes lenne megnézni, mennyire nyitott akár Debrecen valami ilyesmire. Azt láttam, hogy kiállítások már valósulnak meg templomi terekben, izgalmas lehetne a zaj és a klasszikus zene fúziója talán itthon is.

**GL:** Spirituális marad egy-egy ilyen alkotás a múzeumi térben?

**TK:** Ilyen szándékkal (is) készül, de talán nem az én tisztem megállapítani ennek a sikerességét. Alapból sem szeretem a munkáimat kategorizálni, igyekszem átlépni a határokat, gondolva itt nemcsak a műfajokra (videó, hang, szöveg, a performatív elemek ötvözése és egy szintre helyezése, illetve mindezek korporealitása), hanem a tartalomra-szimbolikára is (mozgás-beszéd-lelkigyakorlat, csend és hangzás keveredése). De természetesen nem kikerülhet a hatalmas kereszt az installáció közepén. A munkámat főképp az imatevékenység négy gesztusa (bejövétel és a tér elhagyása – azaz haladás –, állás, térdelés, ülés) határozza meg. Ezeket KASPAR HERDER *Geheiligte Zeichen* című kötetében jelentésekkel látja el azzal összefüggésben, hogy hogyan jelenünk meg és viselkedünk a Másikkal való találkozás alkalmával, hogy tudunk figyelni és befogadni.

Az imatevékenységnél messzebb vezet ez, a találkozás már onnantól megtörténik, ahogy rám nyitják az ajtót a korábban érkezők, élőnek vagy tárgyának, babának néznek, kikerülnek vagy meglöknek, zavarba jönnek, ott maradnak és leülnek zenét hallgatni, néznek vagy ignorálnak, megszólítanak – ezek azok az emberi és sokszor hiányolt gesztusaink, amik egy váratlan helyzetben előhozhatóak. Bízom benne, hogy ez a performansz

előcsalogatja a látogatókból az emberit, az érzékenyt.

**GL:** Az installációd része volt, hogy kereszt alakban, felfüggesztett képernyőkön lehetett nézni, amint a Hortobágyon imádkozol. Milyen kamerák előtt imádkozni? Számodra hol a határ bensőségesség és performativitás között?

**TK:** Itt köszönném meg az együtt dolgozást VIGH LEVENTÉNEK, aki a fotókat és a videókat készítette. Fantasztikus alkotótárs, az első sorozatunkat 2022-ben, az akkor kiszáradt Vekeri-tóban készítette, az is egy személyes és érzékeny témát, állapotot nagyított fel. Ezt a mostani munkánkat akár a korábbi folytatásának is tekinthetjük. Leventével nem régóta ismerjük egymást, de látjuk, értjük a másikat, és a beszélgetéseink mélyek, emiatt aztán egyáltalán nem volt számomra megterhelő a nyitás, a kitárulkozás. Kétlélő dolog ennyire személyest kivinni, mintha az ember a belsejét teregetné ki, ez az érzés megvan, de én ezekben a pillanatokban a mondanivalóra koncentrálok, benne vagyok mindenestől a helyzetben, a lehető legmélyebben igyekszem nyitni magam és átengedni, kapcsolódni a helyszínnel, együtt dolgozni vele. Nagyon intenzív egy ilyen folyamat, testileg-lelkileg is megterhelő, készülok rá. És rizikós is, az ilyen munkában a művi, a csinált lepereg – miközben az egésznek sokszor van alap-koreográfiája, tehát tudatos építkezésről, komponálásról beszélünk. Folyamatosan gondolkodom, őrlődöm és gyakorlok, hogy a lehető legérzékenyebb, leginkább salangmentes állapotot tudjam átadni – és igazából már nem is átadni vagy felmutatni: talán ez az, amit most legújabbán megtanultam, hogy hogyan próbáljam meg feloldani a hierarchiát az adás/átadás gesztusában, hogy legyen ebből kapcsolódás és egymásmellettség. Hangsúlyosak a *próbálok, gyakorlok, igyekszem* szavak is a megfogalmazásomban, mert nem látom ennek a folyamatnak a végső állapotát, a sikeres megérkezését, valószínűleg lehetetlen is. Az viszont igaz, hogy csodás élmények vannak a tanulási folyamatban, és remélem, sikerül ebből valamit kifelé is irányítani.

**GL:** A vallási rituálék egyszerre évezredek hagyományát jelentenek, miközben folyamatos, lassú változásban vannak. Ki tudsz jelölni egy pontot vagy időszakot, ami számodra különösen érdekes ebből a hosszú történetből?



Tóth Kinga  
AnnaMaria énekel – reenactment, 2023, vizuális- és hangperformansz, vers  
© Fotó: Vigh Levente

**TK:** Ami most leginkább érdekel – emiatt is dolgoztam fel a MODEM-ben – az az ima. Ez az apró gesztussorozat vagy -kombináció, hangszöveg-test együttműködése, a felkészülés a találkozásra, a beszélgetésre. Irodalmilag-nyelvészetileg nézve: mi történik a szöveggel, (a mormolás, éneklés, elhalkulás stb. alatt), és mit csinál velünk a szöveg; hogy hangolódik össze a testünk (ülés, állás, térdelés) és a szöveg;

mikor csendesedünk el, és nagyon fontos: mi történik bennünk, megérkezik-e a Szentlélek (a Másik), és lakásra talál-e, mint Szent Teréz könyvében; végül mi lesz aztán ebből az átalakulásból. Szent Teréz leírja, hogy ez az átalakulás mindnyájunkban végbe mehet gyakorlatok, imádkozás, jócselekedetek segítségével. Messzire menve – vadul hangozhat, de – ezek szerint akár lehetőség van a hibridizációra, mutációra a szellemi szférával. Na ez érdekel engem, hogy a szó mikor és hogyan válik testté (bennünk).

**GL:** *Doktori kutatásodban az apácaművészettel foglalkozol – ez mit jelent pontosan? Milyen művészeti tevékenységet végeztek/ végeznek az apácák, ami specifikusan rájuk jellemző?*

**TK:** Apácaművészetről valójában az első kolostorok alapításától fogva beszélhetünk, számos írásos dokumentum alapján már a 11. századtól. Filozófus, gyógyító, tanár, költő, művész apácák dolgoztak-éltek a falak mögött, egymást tanítva adták át a tudást. Az ő napi tevékenységük, a horen gyakorlatilag ebből áll, természetesen az önfenntartó munkák mellett (kertészkedés, oktatás, főzés, házimunkák, valamint házimunkák mások számára, adományok gyűjtése stb.), illetve fő tevékenységek még a MODEM-es anyagban is bemutatott imádságok (06:00-kor, 11:45-kor és 17:45-kor), az énekpróbák és a belső, egyéni imádkozások. Én a horent mint performatív tevékenységet vizsgálom, most kifejezetten az ima aktusát, de nagyon izgalmasnak tartom a recycling tevékenységüket is, amely nemcsak a kertészeti-háztartási újrahasznosításra értendő, hanem a művészetire is. Gondolok itt a restaurációs tevékenységre, de teljesen természetes dolgokra is, mint a templomi anyagok, leplek varrása, pótlása, vagy akár korábban a diorámák reparálása – ez egyfajta általános hasznosító, javító, pótló, gyógyító tevékenység folyamatos szöveghasználattal – imádkozással – kísérve. Merthogy az imádkozás, a kapcsolódásra való folyamatos készenlét, ennek a gyakorlása nem szűnik, minden egyéb tevékenységüket is áthatja. Nemcsak szakmailag fantasztikus és érdekes mindez, hanem emberileg is megindító, én pedig szentül hiszek abban, hogy a szöveg ezekkel a tevékenységekkel bizony életre kel, és meg is érkezik bennünk.

Juhász Tibor

# ÁLLNI OTT, AHONNAN MINDENKI ELSÉTÁL

# INTERJÚ KATHARINA ROTERS ÉS SZOLNOKI JÓZSEF KÉPZŐMŰVÉSZEKKEL<sup>1</sup>

Térbeli harc a hatalom és a privát szféra között, felségjel-karambol a nyilvánosság platformjain. *Anamnézis* című, több médium lehetőségeit is kihasználó közös munkájuk során KATHARINA ROTERS és SZOLNOKI JÓZSEF a köztéri emlékezet mélyfúráásával vizsgálták a tér és az ideológia összefüggéseit. Szolnoki önálló alkotóként is szerepel a MODEM tárlatán, *Címerváltás* című bizarr politikai-heraldikai installációjával szintén a múltat eltakarni igyekvő hatalmi gyakorlatok vakfoltjaira mutat rá.

**Juhász Tibor:** *Kezdeként beszéljessünk a tárlaton szereplő munkáitokhoz kapcsolódva a diskurzus szedimentológiáról, erről az egymásra rakódott értelmezésekre összpontosító műtfeldolgozási módról, amely József leleménye! Azért lehet fontos már az interjú elején szót ejteni róla, mert az az artistic re-enactmentek művészeti stratégiáival szervesen összefüggő eljárásokat sejtet, hiszen az Anamnézis (amely egy videóból, valamint egy salgótarjáni domborműről készült fotóból áll), illetve a Címerváltás is a kulturális emlékezethez tartozó események újrajátszásában, (mű)tárgyak új(ra) kontextusba helyezésében érdekelt. Hogyan alakították a diskurzus szedimentológia, illetve az artistic re-enactmentek megközelítései a vonatkozó munkáitokat?*

**Szolnoki József:** A diskurzus szedimentológia egy játék, amely azon a belátáson alapul, hogy a poézis, valamint a különböző terminus technikusok tulajdonképpen összeérnek, hiszen ahogyan a költészet eszközeivel, úgy a fogalomalkotással is újabb gondolati terek megképzésére kínálkozik lehetőség. Igaz, a *Címerváltás* és az *Anamnézis* két különböző vállalkozás, de a célok és a megközelítések tekintetében mégis hasonló, ráadásul történetileg szorosan összekapcsolódnak más, korábbra datálható művészeti törekvéseinkkel is, hiszen Katival épp a kockaházak ornamentikájával foglalkozó projektje, a *Hungarian Cubes* címen híressé vált fotósorozata miatt voltunk Salgótarjánban, amikor 2012-ben ráakadtunk a domborműre, valamint a rajta látható Rákosi-címerre. Talán segítheti a diskurzus szedimentológia, valamint a tárlaton bemutatott anyagok megértését az is, ha néhány szóban felvázoljuk

a művészettörténeti kontextusaikat. A képzőművészet alakulását az elmúlt évtizedekben a különböző antropológiai, valamint filozófiai elméletek határozták meg, ami a konceptualista korszak esztétikaellenességét tovább erősítette. Az elmúlt két évtized művészeti projektjeinek kérdezésirányait látva míg a kétezres évekhez az emlékezet, addig a kétezertizes évekhez a trauma fogalmait köthetjük. A MODEM tárlatán is szereplő munkáink előfeltevései között mindkét fogalomnak kitüntetett a szerepe, ami nem is olyan meglepő, ha belegondolunk, hogy Kati is és én is a klasszikusabb értelemben vett művészeti képzésekben részesültünk. Ő festészetet tanult Düsseldorfban, én pedig dokumentumfilmsként indultam itthon, Magyarországon. Ezekre azért fontos kitérni, mert a tanulmányaink egyértelműen befolyásolták az orientációnkat, sőt egymásra is hatással voltunk, a diskurzus szedimentológia módszertanának kialakítását például nagyban segítette Kati már említett fotósorozata, és ekképpen nyomot hagytak rajta a német hagyományok is. Hogy erre egy példát is említsék: a Becher házaspár favázás épületeket frontálisan ábrázoló képei például ott állnak Kati magyar kockaházakkal kapcsolatos projektjének, ennek a több szempontból is figyelemreméltó kezdeményezésnek a hátterében, amely később paradigmaváltónak bizonyult a hazai néprajzi és antropológiai kutatások területén. Ahogyan a *Hungarian Cubes* megszületett, vagyis szépen-lassan felépült az a hatalmas archívum, amely lehetővé tette a számunkra, hogy sorozatokon, illetőleg különféle alsorozatokon keresztül lássunk rá a jelenségre, egy sajátos nézőpont kezdett megszilárdulni előttem. Rájöttem, ha egyet látok a kockaházak homlokzataiból, akkor nem látok semmit, ugyanakkor több száz frontális kép egymásmellettsége valami egészen mást, bizonyos értelemben újszerűnek ható mintázatot rajzol ki előttem (ehhez persze szükség volt arra a tiszta esztétikára is, amelynek kialakításán Kati évekig dolgozott). Továbbá az is összeköti a projektjeinket, hogy egy a közterületen lévő markáns képi kódokat helyeznek fókuszba, amelyek napjainkban is teljes tagadásban vannak. Ennek nyilvánvalóan az alkotásra nézve is következményei lettek, gondoljunk csak a kockaházak ornamentikájára, mint poszt-népművészeti, poszt-folklorisztikus



Szolnoki József Címerváltás, 2007–2023, installáció, változó méret © Fotó: Vigh Levente

aktusra, és hogy Kati fotóit kezdetben szakmai értetlenség fogadta. A hazai néprajzi-antropológiai szcéna visszakozása nehezen leküzdhető akadályokat jelentett, hiszen senki nem támogatta a kutatását, nem akarták kiadni a könyvét, ezért látott napvilágot végül Zürichben a kiadvány, amely hatalmas sikert aratott. Persze így már mindenki felkapta rá a fejét, elkezdett a hazai néprajz és az antropológia is nagyobb figyelmet fordítani a kockaházakra, és most már egy annyira forró topikról van szó, hogy jövőre féléves kiállítást szentelnek a témának a Ludwig Múzeumban.

**Katharina Roters:** Jóllehet, az *Anamnézis* videórészét hét évvel ezelőtt forgattuk, a drámapedagógiai esemény mozzanatai máig elevenen élnek az emlékezetemben. Nagyon izgalmas ötletnek tartottuk mindketten a salgótarjáni domborművön látható, a munkás-paraszt-értelmiség összefogást színre vivő jelenet megelevenítését, vagyis a városra történő családállítást, de persze fogalmunk sem volt, hogy mi fog kisülni belőle. Ebben az értelemben tehát ez nem tekinthető klaszszikus művészeti projektnek, mert tulajdonképpen nekünk, az alkotóknak a megszokottól eltérően alig volt ráhatásunk az eseményekre. A diskurzus szedimentológia ebben úgy érhető tetten, hogy fogtunk és kivettünk valamit a múlt, a hatalom, illetve az emlékezet üledékei alól, és megnéztük, mi történik, ha újra kontextusba helyezzük. Nem volt sok kikötésünk, a „városállítás” során csak ahhoz ragaszkodtunk, hogy a résztvevők mindannyian salgótarjániak legyenek. Egyébként az elzárkózás, amelyről az imént már szó esett, az *Anamnézis*nek keresztelt műegyüttes fogadtatásán is nyomot hagyott. A minket ért kritikák jellemzően azt hajtogatták az 1956. december 8-ai sortűzre hivatkozva, hogy a domborművön látottakat eljátszani önkényes és eleve kudarcra ítélt próbálkozás. Azzal vádoltak, hogy bagatellizálunk, nem megyünk le a fájdalmas mélységekbe, vagyis nem tesszük fel a legfontosabb kérdést, mégpedig azt, hogy ki lött. Hiába hangsúlyoztuk, hogy minket elsősorban nem a tettesek érdekelnek, hanem az, hogy mit mond ma ez a jelkép a salgótarjániaknak... Egy példa talán segíthet megmutatni, hogy pontosan mit éreztünk mi igazán fájdalmasnak: a foglalkozáson mindenkinek le kellett rajzolnia a Rákosi-címert, de az egyik résztvevő a korszakkal kapcsolatos történelmi ismeretek hiányában egy smiley alakú címert rajzolt helyette.



Katharina Roters & Szolnoki József  
Anamnézis, 2016, fotó, 90x160 cm

**JT:** A kritikáktól függetlenül lett valamiféle következménye annak, hogy a jelenlegi tudásunk szerint az utolsó közterületen lévő Rákosi-címerre hívtátok fel a nyilvánosság figyelmét?

**SzJ:** Annak ellenére sem érdeklődött senki a címerrel vagy a dombormúról, hogy olyan történésekkel is felvettem a kapcsolatot, akik '56-tal foglalkoznak. Ráadásul azok, akik segítettek bennünket, a projekt végén, amikor szóba került a salgótarjáni bemutató szervezése, teljesen lefagytak. Ez egyébként egy meglehetősen gyakori reakció volt a városban. Miután felfedeztük azt a bitangnagy domborművet a mai Megyeháza falán, közepén a Rákosi-címerrel, elkezdtünk interjúzni az épületben. Beszélgettünk többek között egy volt polgármesterrel, aki végzettsége szerint történelemtanár, illetve akkoriban az egyik helyi gimnázium igazgatóhelyettese volt, de egy öregembert leszámítva, akit '57-ben politikai alapon börtönöztek be, senkinek nem volt tudomása a jelképről. Az öreget Pónyi Józsefnek hívták, tíz évet kapott a forradalomban történő részvételért, de felezéssel előbb kiengedték. És itt jön a csavar. '88-ban, amikor megalakult a POFOSZ, vagyis a Politikai Foglyok Országos Szövetsége, Pónyi belépett, majd ő lett a szervezet Nógrád megyei elnöke. Miután pozícióba került, egyre többen keresték fel őt azzal, hogy a tagság soraiban bejejtőernyőzött néhai káderek és pufajkások is vannak. A rendszerváltás után ugyanis visszavonták az összes olyan nyugdíjkiegészítéssel járó kitüntetést, amelyet a diktatúrában osztottak ki, és egyszer csak ott álltak az egykori garnitúra emberei, akiktől hirtelen elvették a kommunista államhatalom anyagi juttatásait. Kiderült, hogy a '91-ben megalapított 1956-os Emlékérmet (hátoldalán „A HAZÁÉRT ÉS A SZABADSÁGÉRT” felirattal) és Emléklapot, amelynek volt sorszámozott és anélküli változata is, Göncz Árpád írta alá, illetve megkapták olyanok, akik nem jogosultak a jóvátételre. Ezután felkerestem a kincstári vagyongazdát, mert a FIDESZ alatt a nyugdíjkiegészítéseket oda szervezték át. Kaptam tőlük egy időpontot, de amikor előadtam, hogy miért kerestem fel őket, az illetékesek azt mondták, ne jöjjenek ide többet. Elmentem a POFOSZ-hoz is, ahonnan szintén kidobtak. Úgy gondolom, az a kérdés, hogy a Rákosi-címer miért maradhatott láthatatlan a Megyeháza épületén, a POFOSZ történetén keresztül érthető meg a leginkább. Egy olyan szervezetről beszélünk, amely a jóvátétel érdekében jött létre, a politika kárvallottjait akarta védeni, a megnyomorított, börtönbe zárt emberek érdekképviseletét hivatott ellátni, de ennek ellenére a régi káderek arra használják, hogy kiegyensúlyozzák a megcsontított nyugdíjaikat. Talán az elmondottakból az is kikövetkeztethető, hogy a címertáblák felfoghatók

a hatalom legsűrűbb, legtöményebb jelképeiként, az államiság szimbólumaiként. Amelyeket a Címerváltáshoz használtam, azok vakfoltok, de a felségjel-karaból platformjaiként is interpretálhatók. Emlékezeti nem-helyek, amelyekkel még a Magyar Tudományos Akadémia sem foglalkozik, holott az elmúlt évtizedekben külön intézetek jöttek létre a rendszerváltás kutatására.

**KR:** Mint említettem, a résztvevők eljártak a domborművön látható jelenet, és ehhez minimális jelmezeket is igénybe vettek. Tisztán emlékszem, hogy az a szereplő, aki a rendőr figuráját alakította, ismerkedve a karakterével, kicsit félreállt a többiektől, hátat fordított nekik, és elkezdte tisztogatni a sapkáját. Mintha a szennyeződésekkel igyekezett volna eltüntetni róla. De a kérdéssről egy másik mozzanat is az eszembe jutott, ez ahhoz a résztvevőhöz kapcsolódik, aki magának a címernek a szerepét játszotta el. Van egy rész a videóban, amelyben a színpadon áll, a többiek pedig kérdéseket tesznek fel neki. Az egyikük arról érdeklődik, hogy érzett-e fájdalmat, amikor kivágták, utalva arra a „heraldikai népitételnek” is nevezett gesztusra, amelyet az '56-os forradalmárok gyakoroltak a magyar zászlón, akik kimetszettek belőle a Rákosi-címert. A színpadon álló először azt válaszolja, amit talán mindannyian várnánk, hogy igen, ezután viszont megakad, eltűnődik, majd helyesbít, hogy nem, nem érzett fájdalmat. Ő volt az egyetlen, akit mi hoztunk be a foglalkozásba, tehát ő tisztában volt a címer jelentésével, de mivel építészként nagyon sokat gondolkodott szülővárosa múltjáról és jelenéről, úgy éreztük, talán előnyére válna, ha megtapasztalhatná ezt a folyamatot. Utólagos beszámolója alapján az esemény felszabadító erejű volt a számára.

**JT:** A dombormű az elé ültetett fák miatt egy 2011-es viharig tényleg láthatatlan volt, a letört ágak és a veszélyessé vált törzsek kivágása óta azonban ismét hozzáférhető. Néhány héttel az '56-os események egyik legvéresebb sortüze előtt helyezték fel oda, ahol napjainkban is látható. Értelmezhető-e az elültetett, kitereltyesedett, majd roncsolódott fák annak az emlékezetpolitikának a metaforájaként, amely az '56-os eseményekről történő beszéd tilalmával is befolyásolta az emlékezetet?

**SzJ:** Sőt! Már csak amiatt is, mert az előbb említett intézmények, amelyeket

2 0 2 3 \_ 7



Katharina Roters & Szolnoki József  
Anamnézis, 2016, videó, 6'49", állókép

felkerestem, többek között a tudásképződés vonatkozásában is megkülönböztetett jelentőségűek. Az Anamnézis tapasztalatai szerintem nyilvánvalóvá teszik, hogy milyen körülmények játszhatnak szerepet az ismereteink termelésében, végeredményben abban, hogy valami felhasználásra alkalmas tudásként jelenhessen meg a nyilvánosságban. Az '56-os események nemcsak tisztázatlanok, de mára teljesen összefilcesedtek, vagyis kialakult egy a beszédtilalmaktól sem függetleníthető mentalitástörténeti alap, amely meglehetősen paradox jelenségeket eredményez.

**JT:** Bár a Címerváltás rámutat a szabályozott felejtés korlátaira, a drámapedagógiai foglalkozás résztvevőinek hiányos történelmi ismeretei arra engednek következtetni, hogy az emlékezetpolitika visszavonhatatlanul elfedheti a fontos kontextusokat.

**SzJ:** Az Anamnézisnek a mai napig nem volt salgótarjáni bemutatója. Szerettünk volna kiadni egy képeslapot, amely a domborművet ábrázolja, mert így talán még több városlakót érthetünk volna el, de ehhez sem találtunk partnereket. Az emberekben még mindig nagy a félelem. A drámapedagógus számára például nagyon izgalmas volt ez a projekt, de abban a pillanatban, hogy ki kellett volna állnia a szülővárosa elé, még benne is ellenérzések támadtak, és elzárkózott a további együttműködéstől. Az Anamnézist a salgótarjániaknak készítettük, de tudjuk, hogy amit csinálunk, az csak egy nagyon szűk réteget képes megszólítani. Azért igyekeztünk óvatosan és körültekintően eljárni, mert abból is tragédiák szülehetnek, ha feltépjük a sebeket, ha beavatkozunk a helyi folyamatokba. Nem kommentáltunk, nem szidalmaztunk se egyéneket, se politikai érdekközösségeket, hiszen tudjuk mi is,

hogy a fehér meg a fekete között rengeteg átmenet képződik meg, és nem próféták vagyunk, akik valamiféle felsőbb hatalom képviseletében kijelölik, milyen színben kell látni a világot. Annyit szeretnénk elérni, hogy az emberek odanézzenek a domborműre, és észre vegyék a címet.

**KR:** Én nem Magyarországon nőttem fel, ráadásul 2019 óta már nem is élek itt, a múltamat mégis idefűzik a családi kötődéseim, hiszen édesanyám, aki magyar származású, 1962-ben disszidált, nem tudott azonosulni a korabeli magyar valósággal. Talán ezért is döbbenett le annyira, hogy a pszichológus, akivel először megpróbáltunk együtt dolgozni (mert a családállítás igazából a pszichológia szakterületéhez tartozik), milyen furcsán fogadta a felkérésünket. Az ő argumentációs sémája az volt, hogy a domborművön ábrázolt jelenet eleve hazugságra épült, tehát amit mi csinálunk, az sem lehet más, mint hazugság (aztán persze kiderült, hogy ő egy olyan család leszármazottja, amely a Kádár-korszak nyertesei közé tartozik). Visszagondolva, az Anamnézis idején egy

kicsit úgy éreztem magam, mint amikor a pécsi DLA-tanulmányaim alatt beszéltem a kollégáknak a Kádár-kockák homlokzataira fókuszáló fotós terveimről. Mindenki hülyének nézett, hiszen szinte konszenzuális megállapítás volt az egyébként néprajzi kontextusokat is megmozgató projektem vonatkozásában, hogy azt a traumát, amit a kockaházak építészete jelent, nem érdemes bemutatni (miközben a kockaházak számos antropológiai kérdést is felvetnek, a homlokzataik a rajtuk látható ornamentikákkal egyszerre hordoznak modernista és néprajzi vonásokat).

**JT:** *Visszatértetek azóta Salgótarjánba?*

**KR:** Nem. Nem sokkal az *Anamnézis* után volt a MODEM-ben a *Wunderblock* című közös kiállításunk, amelynek keretein belül az én családtörténetem emlékmozaikjainak, valamint a közterületeken, leginkább homlokzatokon látható politikai szimbólumoknak a segítségével igyekeztünk rámutatni az individuális és a közösségi emlékezet összefüggéseire, a történelmi traumák okozta deformációkra. Akkor felmerült az ötlet, hogy le kellene szedni a domborművet, és kiállítani például a MODEM-ben, hátha úgy sikerülne ráirányítani a tekinteteket, de ezt végül elvetettük. Ha leszednénk, féltő, hogy a relief nem kerülne vissza a helyére, vagyis az elmozgatással pont az ellenkezőjét érnénk el annak, amit valójában szeretnénk.

**JT:** *Katharina! Más munkáidban is érzékeny figyelemmel fordulsz a terek, a tájak és az ideológiai összefüggései felé. Kutatásaid hogyan alakították a tér- és tájszemléletedet?*

**KR:** Az évezredfordulón hosszabban éltem Örményországban, Jerevánban. Ennek leginkább a fotóművészeti munkásságom miatt van jelentősége, hiszen ott figyeltem fel arra, hogy az építészeti terek ideológiákat hordoznak. Ma már azt mondom, ez a kissé improvizatív időszak kellett ahhoz, hogy sajátomná tegyem és szintetizáljam magamban úgy a technikát, ahogyan a Jerevánban látottakat. Később, a kétezres évek elején költöztem Magyarországra, és így kezdődött el az a strukturáltabb, elnyúló szerialitással jellemezhető folyamat, amely egyre mélyebbre vezetett az ideológiák és a tér kapcsolatainak boncolgatásában. Festészeti munkáimban önmagamat és önmagam vakfoltjait igyekeztem felderíteni, de a *Hungarian Cubes* perspektívaaváltást eredményezett. Azóta próbálok észrevenni,

megfigyelni és rögzíteni azokat a lenyomatokat, amelyek szemmel láthatóvá teszik a kérdésedben is megfogalmazott összefüggéseket. Az ideológia egy fontos hívószó a számomra, de érdemes hozzátenni, hogy ezeket a tereket és tájakat az emberek is formálják, mi is alakítjuk őket, sőt tulajdonképpen az az igazi kérdés, hogy mi hogyan tesszük magunkévá ezeket a hatalmi struktúrák működéséről is tanúskodó helyeket. Ezért most külön szeretném kihangsúlyozni, hogy én nem a kockaházakat fotóztam, ahogyan azt sokan gondolják, hanem a homlokzatukat, pontosabban a rajtuk látható ornamentikát. Elsősorban nem az építészeti forma érdekelt, hanem a díszítések, arra figyeltem, hogy ezeket a felületeket milyen változatos, népművésztileg is figyelemre méltó megoldásokkal vették használatba a lakók.

**JT:** *Számos közintézmény kaparásokkal, mázolásokkal vagy éppen ideiglenesnek szánt átragasztásokkal próbált meg eleget tenni a címercserét előíró törvényeknek. Izgalmas megfigyelni a Címerváltás installációjában, hogy ez a kötelezettség milyen változatos megoldások szült. Egy borjádi hivatalból származó darabon például az látszik, hogy az illetékesek nem tettek különösebb erőfeszítéseket azért, hogy az új magyar köztársaság kiscímerével eltakarják a Kádár-címert, egyszerűen csak leragasztották azt. Véleményed szerint milyen szándékok olvashatók ki ezekből az eljárásokból, József?*

**SzJ:** Az én értelmezésemben azt látni ezeken a címereken, hogy ugyan megszületik egy politikai döntés, de a népi géniusz is munkába lendül, és egy rituális folytonosságot hoz létre a rendszerek között. Bizonyos értelemben szükség is van az efféle megoldásokra, hiszen a politikai törésvonalak ellenére a mindennapi életünk szempontjából muszáj, hogy kontinuitást teremtsünk. Persze a terepen megszerezhető információknak megvannak a maguk korlátai, hiszen egy idő után ismétlődnek, uniformizálhatóvá válnak a válaszok, ezért is merem kijelenteni, hogy az *Anamnézis* pont ebből az impotenciából jött létre. Az installáció választott formájának köszönhetően, azaz a sorozatba rendezés következtében a *Címerváltással* azt is meg tudom mutatni, hogy ezek nem csupán egy korszak lenyomatai, hanem a viszonyunknak a szimbólumai is, azokat a kapcsolatokat fejezik ki, amelyek bizonyos korszakhoz kötnek bennünket. Ha elkezdjük tanulmányozni őket, akkor azt a csatát vetjük górcső alá, amely a hatalom és a privát szféra elképzelései között dül a köztereinken. Ha azt mondjuk, hogy ma, a negyedik ipari forradalom után tudástársadalmakban élünk, azaz a társadalmakat a kanonikus tudásformák szerint rangsoroljuk, akkor különösen fontossá válnak az olyan fogalmak is, mint a már többször említett vakfolt vagy éppen a nem-tudás. Ezek ugyanis egy olyan világra nyithatnak kaput, amely hivatalosan tulajdonképpen nem létezik. A legtöbb helyen, amelyet fellekerestem, a dolgozók megrémültek, mert hát alkotmányba van foglalva, hogy az államiság jelképét hogyan kell kitenni egy közintézményre. Az is nagyon sokatmondó, hogy a kutatásom szempontjából releváns címertáblák nagy része óvodákban, iskolákban, nevelőintézetekben maradt meg, azaz nemcsak a tudás átadásának színterein, hanem olyan helyeken, ahová manapság a legkevesebb pénz jut. A perifériákon egykor több tízezer lehetett belőlük. Ezért is szoktam azt mondani, hogy a *Címerváltás*, valamint az *Anamnézis* olyan projektek, amelyek intellektuális értelemben felnőtté tettek engem. Azok az ismeretek, amelyeket az életem során felszedegettem, az általuk szerzett tapasztalatokkal szerveződtek meg bennem koherens világnézeti egésszé. Egy nap azon kaptam magam, hogy ott állok, ahonnan mindenki más elsétál. Hasonlót érezhet a gyerek is akkor, amikor egyszer csak észreveszi, hogy kirakta a búvőkockát, pedig egészen idáig az volt a meggyőződése, hogy neki ez soha nem fog összejönni.

Kovács Edward

# MEGSZÜNTETVE MEGŐRZÖTT PARRÉZIA

# INTERJÚ ERHARDT MIKLÓSSAL „...HOGY MÁR NEM LESZEK AZ, AKI SZERETTEM VOLNA LENNI” ÚJRAJÁTSZÁSA KAPCSÁN

Kovács Edward

**ERHARDT MIKLÓS** intermédiaművész, fordító, a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem oktatója. Egymással szoros összefüggéseket mutató alkotói és elméleti tevékenységét többek között a mediális, technikai és műfaji sokszínűség, a részvételiség és személyesség, a művészet szerepének kérdése a marginalizált társadalmi csoportok reprezentációs lehetőségeinek kutatásában, valamint a kortárs (képző)művészeti szcéna történeti-intézménykritikai felülvizsgálata határozza meg.

Erhardt Miklós

**Kovács Edward:** *A ’90-es években induló alkotói pályád alakulásának, valamint a saját művészi, társadalmilag beágyazott pozíciód kritikai (ön)értésének és értékelésének tematizálásakor rendre megemlíted azt a hozzátétőleg 2008-ra datálható elmozdulást, amelyre 2022-es, A Műnek adott interjúdban egyfajta „beszédmódváltásként” hivatkozol.<sup>1</sup> Ez leginkább talán az addigi szociális-konceptuális, az eltérő társadalmi ügyek reprezentációs szisztémáinak participatív vizsgálatával foglalkozó projektekről (Saját szemmel, 2001, DOMINIC HISLOPPal; A vörös enzim [Enzima rosso], 2001, CLAUDIO FELIZIANival közös rendezésben; Havanna, 2006) a személyesebb modalitású, játékosabb vállalásokra történő hangsúlyát helyeződésben jelölhető ki.*

*De jól látom, hogy például a 2018-as, „...hogymár nem leszek az, aki szerettem volna lenni” című újrajátszásod, bár az addigiaktól eltérő formanyelven, de mégis szerves és szoros folytonosságot mutat a pályád korai szakaszával? Milyen művészeti-szemléleti finomhangolások vezettek az újabb alkotásaidhoz?*

**Erhardt Miklós:** A mondott időszakban valóban átfordult kicsit bennem az addigi évek meggyőződése. Korábban éveken át kollektív módon dolgoztunk a BIG HOPE csoportban, és ez adekvátnak bizonyult a részvételiségre épülő projektjeinkhez. Más, elsősorban periferikus társadalmi csoportok tagjait bevonni művészeti munkába nem

problémamentes dolog, mert a művészet nem szociális intézmény és nem is aktivizmus, mások a működési és megtérülési mechanizmusai. Ezt folyamatosan ellensúlyoznunk kellett, egyrészt a részleges anonimitással és a megosztott döntési felelősséggel, másrészt a rengeteg, nem kreatív munkával, amit a projektjeink, főleg kezdetben, magukkal hoztak. Mindez nem tűnt hitelesen átvihetőnek egy individuális művészeti gyakorlatba, amit a Big Hope megszűnése után folytattam.

Mindemellett a kilencvenes években nagyon erős volt bennem az érzés, hogy a magyar társadalom egyszerűen kiesett a saját látóköréből, és ez még fokozottabban így volt a kilencvenes évek magyar művészeti szcénájában, ami energiát és új szempontokat adott olyan alapkérdéseken gondolkodni, hogy ki is csinálja a művészetet, kinek, miért, stb., és megadta azt az illúziót is (meg persze a vele járó hübriszt...), hogy művészeti projekteknek valós hatása lehet. Utólag nagyon fontosnak tűnik, hogy mindez a social media időszakának beköszönte előtt történt, mert az utóbb gyökeresen átalakította a társadalmi figyelemgazdaságot, az addigi vákuum helyett inkább valamiféle dugulást képzett benne. A projektjeink gyakran építettek arra, hogy tudatos ikonoklaszta gesztussal banális kommunikációs elemeket, egyszerű képeket, profán történeteket, szövegeket halmoztunk fel a művészeti térben, mindig valamilyen sajátos perspektívából persze, de ez mégsem tűnt folytathatónak, megváltozott a viszonyom a mennyiséghez és az extenzivitáshoz.

A harmadik fontos tényező talán a politikai természetű kiábrándulás egy bizonyos fajta művészeti cselekvési módból, vagy az avval szembeni szkepszis. Ez nyilván együtt jár azzal, hogy az ember idővel egyre jobban átlátja a nagyobb struktúrákat és kereteket, amelyere kevés befolyása van, ugyanakkor megkérdőjelezi bennük a saját pozícióját, amelyre viszont lehet kritikai ráhatással. Szóval egyrészt valahogy magamra irányult a figyelmem, ami szintén nem veszélytelen terep, mert, ugye, a skizofrénia előszobája, másrészt meg felerősödtek a művészetcsináláshoz képest periferikus tevékenységek, elsősorban a tanítás, amelyre relatíve (ahhoz képest, amennyi van...) sok kreatív energiát fordítok. Ezek mögött ugyanúgy az

<sup>[1]</sup> Kókai Károly. „Ma valahogy kisebb dolgok érdekelnek” – Beszélgetés Erhardt Miklóssal. A Mű, 2022. 02. 22., web: https://amu.hvg.hu/2022/02/22/ma-valahogy-kisebb-dolgok-erdekelnek-beszelgetes-erhardt-miklossal/



Erhardt Miklós  
 „...hogy már nem leszek az, aki szerettem volna lenni”, 2018, videó, 10'13". Re:Re, kiállítási enteriőr, MODEM  
 háttérben: állókép Dárday István Rongyos hercegnőjéből © Fotó: Vigh Levente

Erhardt Miklós  
 „...hogy már nem leszek az, aki szerettem volna lenni”, 2018, videó, 10'13". Re:Re, kiállítási enteriőr, MODEM  
 háttérben: állókép Erhardt Miklós videójából © Fotó: Vigh Levente



az alapérdeklődésem húzódik meg, hogy mire terjeszthető ki hitelesen a művészi figyelem. Hogy gyakrabban nyúlok a humor eszközhöz (még ha gyakran csak én nevetek is rajta), megvéd a keserűségtől és a cinizmustól, amik reális veszélyek.

**KE:** A 2009-es Elkötelezettség és autonómia című DLA értekezésedben a címben szerepeltetett fogalmak dialektikus mozgása és feszültsége mentén, a klasszikus avantgárdal kezdődő, majd a '60-as évek művészeti szcénája (főként a Szituacionista Internacionálé és JACQUES RANCIÈRE) által áthagyományozott hatástörténeti távlatból interpretárod a kortárs művészeti intézményrendszerben a politikum és az esztétikum, a hasznosság és a szépség összefüggéseit. A saját művészi praxisodban el tudod képzelni, hogy az esztétikai teljesítmény ne érintkezzen valamilyen módon szociális-társadalmi ügyekkel? Az újrajátszás mint művészi stratégia mennyire tekinthető adekvát médiumának az ilyen emancipatorikus törekvéseknek, a „társadalmi plasztikának” (JOSEPH BEUYS)?

**EM:** Sok függ attól, mekkorára nyitjuk a „szociális-társadalmi ügyek” kategóriáját. Sosem volt igazán késztetésem, hogy egyes konkrét társadalmi ügyekkel kötelezzem el magam, de ugyanannyira idegen tőlem mindenféle hermetizmus, vagy az arra való törekvés. Azt hiszem, nagy bennem az ellentmondás-érzékenység meg a kritikai hajlam, amiket folyamatosan kontroll alatt kell tartanom, mert abszolút értéket messze nem tulajdonítok nekik - ez persze az öregedéssel egyre könnyebb. Ennek a kontrollnak az egyik eszköze a művészetcsinálás is, mert koncentrációt kíván, ami viszont nem az erősségem.

A kérdésben említett referenciák, bár valóban mindenhol az emancipációról van szó, mégis mintha három külön pólust rajzolnának ki a művészet szerepét illetően, valami „triangulum vitiosumot”, amellyel egy időben sokat birkóztam. Van egyfelől a Debord-féle idea, hogy forradalom csakis a művészet holttestén át jöhet létre, diametrikusan szemközt a Beuys-éval, aki szerint csakis a művészetben, ami a művész (vagy a saját) szerepét abszurd módon kiterjesztve megerősíti, és ezt háromszögeli Rancière befogadói, a művészetet instrumentalizáló radikalizmusa, amely viszont a rosszkedvű olvasatomban megengedi, sőt, alkalmasint inspirálhatja a jelenlegi jobboldali „forradalmat” (lásd a disszenzus-elméletet). Az emancipáció mindig kollektív emancipációként van elképzelve, de az általános individualizmus környezetében egyrészt nyilván a könnyebb ellenállás irányába megy, és egyéni (vagy szűkcsoporthoz) emancipáció lesz belőle, rosszabb esetben viszont - és itt valóban a „történelmi rosszra” gondolok, amely kihasználja a szabadságtól való örök rettegést - odalöki az embert az összeesküvés elméleteknek (amelyek között a jelenlegi jobboldali „ideológia” is bőven elfér), ahogy az egyszerű szocialista gyárból kilopott traktor-alkatrészekből is mindig tank lesz, akárhogy forgassák.

Az újrajátszásnak számos vonzó vonása van, ahogy arra később kitérek, de az egyik feltétlenül maga a játék, ami könnyedséget ad, és a művészetnek jót tesz a könnyedség, még ha néha sokat is kell izzadni érte. Evvel jár az abszurd várakozás is, hogy az újrajátszással esetleg más lesz a vége az adott dolognak, mint valami Tarantino-filmben.

**KE:** 2008 után általad „retrospektívként” aposztrofált tárlatokat kezdesz rendezni, ami azt is jelenti, hogy egy kiállításra mint önmagában álló értelemegészre tekintesz, továbbá azt, hogy a régebbi munkák újrakontextualizálása által azok egyfajta újrajátszását is végrehajtod. Arról nem is beszélve, hogy ezek főként videómunkák, tehát technikai feltételük szintén az ismétlésen alapszik. A Dispossession/Megfosztás című 2018-as kolozsvári tárlatod egy videójában (Egyértelműsítés) például GUY DEBORD A spektákulum társadalmához készített filmjét - egy ikonoklaszta gesztussal - feketíted el és narrárod újra magyarul, a Getsemáné-kerti jelenetet

feldolgozó Mt26:36-45-ben (Evangélium 21, MODEM) a krisztológiai-passziológiai történetet játszod és játszatom újra, a karantén alatt pedig egy felolvasó akció keretén belül KASSÁK Egy ember életének kölcsönzöl hangot. Hogyan találtál rá az újrajátszás műfajára, és hogyan mutatkozik meg ez a művészi stratégia számodra folyamatosan alkotói kihívásként? Úgy tekintesz ezekre egyáltalán, mint újrajátszásokra?

**EM:** A Kassák-„hangoskönyvet” kivennem innen, az szerintem egy másik műfaj, de a lista még kiegészíthető a Bolondok hajója (2008) című klasszikus re-enactmenttel, amit a Kis Varsóval közösen készítettünk; részemről az a munka ugyanúgy egyfajta passiójáték volt (ami az újrajátszás legrégebbi hagyománya), mint az általad említett Mt26:36-45, csak direkt utalások nélkül. JEREMY DELLER filmjét (The Battle of Orgreave, 2001) még a 2000-es évek elején, kevéssel az elkészülte után láttam, és örült nagy hatással volt rám, egyrészt az, ahogyan a történelmet aktualizálva komplex „szituációt” teremt, ahogy a szituacionistáknak sosem sikerült, de persze az is, ahogy Deller a háttérben maradván, mint valami Pierre Bezuhov mászkál ott a csatatéren, miközben mindenki viszi a vásárra a bőrét... Ez nyilván erősen rezonált a mi participatív munkamódszerünkkel, csak esszenciálisan volt performatív, ami a mi munkáinkban a háttérben maradt. Ráadásul nem sokkal korábban készítettük a Saját szemmel projekt néhány résztvevőjével a Tequila banda (2000) című filmet, amellyel kapcsolatban talán a legerősebben merült fel bennem a már említett kérdés, hogy szabad-e művészi célok érdekében embereket kitenni valami előre beláthatatlan tapasztalatnak, és az itt jelentkező párhuzamok az igen felé billentették a mérleget. A Tequila... keletkezése egyrészt igen hasonló volt, hiszen a filmben a rendezői szerepet a film alanyai kapták, én csak a keretet, a módszert és a „végső vágást” adtam hozzá, másrészt, HUDÁK LÁSZLÓ banda-vezér/rendező zsenialitásának köszönhetően, igazából eldönthetetlen, hogy dokumentációt látunk-e, vagy fikciót, amelyben a csövesbanda tagjai „újrajátszószák” az életüket. De bármelyik szinten nézzük is, amit kapunk, vaskos realitás. Szóval ezek fontos egzisztenciális tapasztalatok voltak a számomra, és gyakran térek vissza hozzájuk, ahogy az általad

említett munkákban is (az Mt26:36-45, ahogy mondják, nem jöhetett volna létre, ha nincs a *Tequila...*, stb.).

**KE:** *Ahogy azt a Re:Re.falszövege is megemlíti, a 2000-es években tendenciózusan jelentek meg vagy váltak láthatóvá a hazai és nemzetközi művészeti színtéren az újrarájátszások. Szerinted miben érhető tetten ennek a formanyelvnek a (ki)alakulása, és hogyan ítéled meg ezeknek a törekvéseknek a jelenlegi helyzetét?*

**EM:** Biztos sok oka van, hogy valamilyen technika vagy formanyelv hirtelen elterjed, de az én értelmezésemben, amit Deller már említett filmje, vagy még erősebben PETER WATKINS *La commune* (2000) című monstre munkája (aki ugyan nem képzőművész, de a munkát elsősorban képzőművészeti kontextusban mutatták be), vagy például a kilencvenes évek végi szituacionista reneszánsz támaszthat alá, egyértelműen annak köszönhető, hogy a kilencvenes évektől kezdve a képzőművészet belekerült egy politizálódási spirálba (talán még avval is spekulálhatunk, hogy ekkor alakult ki a tulajdonképeni „kortárművészet”), párhuzamosan a történelemnek a ’89 utáni nagy neoliborális hátradőlést követő újbóli „feltalálásával”, még közelebről a neoliberális globalizációval szemben indult posztkoloniális és transznacionális kritikai mozgalommal. Különösen fontos, hogy az említett két film határozottan ki is nyújtózkodott a művészet teréből, ahogy az egész kilencvenes évekre jellemző volt a részvételiség és a közösségekhez való viszony, a társadalmi ágencia újraértelmezése, valamiféle új földközelség és edukációs készlet. A 2001-es merénylet után ez a társadalmi mozgalom gellert kapott, jószorival (és messze nem magától...) kimúlt, illetve fokozatosan becsatornázódott az identitáspolitikai mozgalmakba, másfelől a globalizációellenes, nacionalista törekvésekbe. A kortárművészetben viszont – ennek számos oka van, de itt nincs hely kitérni rájuk – megmaradtak a feltételek, hogy valamiféle állóhullámként tovább működjön, nyilván egyre gyengülve. A gyengüléshez belső kritikai mozgások is hozzájárultak, elsősorban is az a (nem alaptalan) felismerés, hogy a korszak kortárművészete maga volna egyfajta „újrarájátszás”, nevesül a hatvanas évek végi forradalmi erjedés, tágabban értelmezve a társadalmilag elkötelezett modernizmus

újrarájátszása (lásd pl. 2007-es documenta 12 címét: *Is Modernity Our Antiquity?*). Ez tovább erősítette a kortárművészet eredendő önreferencialitását (ez posztmodern örökség), és az újrarájátszások egyre gyakrabban választanak maguknak valamilyen jelentősnek ítélt múltbéli művészeti gesztust, ami még egyet csavar a szemantikai cikluson (lásd például MARINA ABRAMOVIĆ *Six Easy Pieces* (2005) című munkáját, vagy ALEXANDRA PIRICI és MANUEL PELMUS remek román pavilonját a 2013-as Velencei Biennálén).

**KE:** *Mint az ismeretes, 1998-tól aktívan bekapcsolódtál az alternatív filmezés egyik legfontosabb hazai műhelyének, a Balázs Béla Stúdiónak a munkájába. Ha jól sejtem, ez a csatlakozás is közrejátszott abban, hogy DÁRDAY ISTVÁN Rongyos hercegnőjének (1975) vonatkozó filmjelenetét játsszad újra. Mivel azonban a szelekció sosem magától értetődő, érdekelne, hogy miért esett a választásod? Milyen közvetítő vagy felmutatási lehetőségeket láttál meg ebben a részletben, továbbá mennyire volt egyértelmű, hogy ezt egy ilyen performatív gesztussal próbáld át dolgozni?*

**EM:** A BBS-ben elsősorban a dokumentumfilmek érdekelték, nyilván nem függetlenül attól, ahogyan Dominic Hisloppal akkoriban dolgoztunk: a művészet és a valóság viszonya foglalkoztatott. Ehhez a BBS méltán nagyhírű kísérletifilmes anyaga nem adott nekem eleget, éppen nem voltam fogékony a keresett hermetikusságra és bohém hübriszre. Ezzel szemben a dokumentumfilmes szakosztály munkáiban igazi kritikai baloldaliságot láttam, plebejus dühöt és furcsán transzparens médiumhasználatot, ami különösen érdekelt. A *Rongyos hercegnő* talán a legkedvesebb BBS-filmem. Nyilvánvalóan koncepciózus, de a lehető legtávolságtartóbban hagyja, hogy a rendszer tragikomédiája kibomoljon a szemünk előtt. Ettől persze még csak egy iskolapéldája lenne a korszak dokumentumfilmes iskolájának. Az igazán erős ütést az a részlet viszi be, amit újrarájátszottam: itt az addigi feszes dramaturgia teljesen felborul, az egész film játékkidejének majdnem a felében egyetlen arcot nézünk közelről, amely szépen formált mondatokban, hosszú csendekkel, tapogatózva elmondja élete panaszát – és ezzel a film amúgy szűken lokalizált problematikáját egyetemesen megnyitja: vád, „parrézia” lesz belőle – definíció szerint szabad kiállítás, ahol a szabadság egyszerre a beszéd kötelezettségének felvállalása, a közjó érdekében, személyes kockázat árán is. Mikor MÉLYI JÓZSEF meghívott a *Kibékülés* című pannonhalmi kiállításba (2018), egyszerűen megjelent előttem ez a munka, úgy, ahogy van, ami teljesen idegen attól, ahogy általában dolgozni szoktam, hogy valami hosszú nyüglődésből sajtolódik ki valami, és igazából csak utólag gondolkoztam el rajta, hogy milyen rétegei lehetnek annak, hogy megcsináltam.

Annak ellenére, hogy a filmben szereplő munkás teljesen kitett a kamerának és a nézőknek, illetve a rezdülésein keresztül teljesen feltárja magát, a szövegben magában szinte semmi személyes részlet, vagy konkrét nem hangzik el, nem mellékesen a beszélő nevét sem tudjuk meg. A látható roma származására sincs semmi utalás: munkásként határozza meg magát, és ebben van bizonyos tartás is, az átütő keserűség mellett. A részletet ma elővenni azért is különös élmény, mert a helyzet ma összehasonlíthatatlanul rosszabb, mind a „munkásság”, mind a cigányság helyzetét, mind az általános emberi állapotot illetően – és mivel beszélni sem tudunk már, csak makogni, ennek a tragikuma is átélhetetlen. Adva tehát, hogy a parréziára én alkalmatlan vagyok, ahogy a kortárművészet is az, ezt a keserűséget akartam kisajátítani, megélni és feldolgozni, egyrészt mint ötvenegykétéves egyén, másrészt mint egy totálisan reménytelen helyzetben lévő generáció tagja, amely sem a múltbéli, sem a jövőt illető felelősségével nem tud mit kezdeni. Természetesen az sem kerülhető meg, hogy van ebben valami perverzión

– mediális értelemben másodszor is kizsákmányolni a névtelen kizsákmányolt kizsákmányoltságát, kivételezett, többségi pozícióból, ezúttal megspékelve még némi „black-facinggel” is, ahogy egy barátom fogalmazott, de ez olyan ár, amit itt abszolút kötelezőnek érzek. Nem is igen tudom újranézni a munkát.

**KE:** *Az alapvetően intermedialis alkotói tevékenység mellett legalább olyan fontos szerepe van a teoretikus és a fordítói munkásságnak is. 2004-ben kiállítás rendeztél Guy Debord A spektáculum társadalma (1967) című kanonikus művének először magyarra általad fordított szövegéből, amit 2006-ban könyv formátumban is publikáltak. 2022-ben pedig az említett munka újrafordítását mutattad be Korrektúra címen, ez szintén megjelent könyvként is. A fordítás aktusára úgy is tekinthetünk, mint egy iteratív, kulturális- és nyelvi kódokat közvetítő műveletre, vagy ahogy egy helyen te utalsz rá: a „kreatív redundancia” ideális terepére. Hogy látod, mi az, ami az esetedben összeköti az alkotói és a fordítói, látszólag nagyon különböző tevékenységeket, netán szerepeket?*

**EM:** Ha lehet egyáltalán a művészetet szerepként felfogni, akkor is olyan szerep, amin több a luk, mint a folytonosságtudat, szóval nekem mindig jól működött, mint valami szükségszerű keret, amin keresztül ki-be lehet járni úgy, hogy mégis tartozzak valahova. Egyetemistaként a kilencvenes években szakfordításból, tolmácsolásból éltem, amit lényegében remek dolognak tartottam, mert nem volt köze a művészethez, és mert egy csomó fontos gazdasági-társadalmi változásról első kézből lettek élményeim. Hogy ennek mégis lehet bármi szerepe a megélhetésen túl, akkor merült fel élesen, mikor VARNAGY TIBORRAL létrehoztuk a *Klímaszervíz* című projektet a Múcsarnok *Szervíz* című 2001-es kiállításán. Ez a projekt tulajdonképpen politikai propaganda volt, faliújságostul, kiadványostul, annak a már említett alter-globalizációs mozgalomnak a propagandája, amelyről a magyar sajtóban – a liberálisban is – csak a teljes értetlenség hangján esett szó (a művészetben meg jórészt sehogy, mivel Magyarországon a kortárművészet átpolitizálódása legalább tíz évet késett). Nekünk Dominic-kel addigra tulajdonképpen ez lett a kontextusunk, ebben a nemzetközi közösségben mozogtunk, Tibor pedig a hazai, elsősorban zöld civil szervezetekkel



Erhardt Miklós tárlatvezetése © Fotó: Vigh Levente

volt jó kapcsolatban. Szóval ide készítettem az első fordításaimat, és ezt azután egyfajta misszióként tovább folytattam, az akkoriban igen aktív „global lista” nevű levelezőlistára, meg a szintén Tiborral szerkesztett *Manamana* című zine-be. ARUNDHATI ROY, ZIZEK, CHOMSKY szövegeket fordítottam, illetve művészeti ismertetőket, interjúkat is csináltam, részt vettem a Kis Varsó *Hét műtárgya* című programsorozatán, beszélgetéseken, kiállításokat nyitottam meg, stb. Mindennek persze volt egy mögöttes célja is, hogy aktívan segítsék kialakítani valamiféle működő kontextust a saját érdeklődésünk és munkánk számára. Ennek kapcsán rengeteget tanultam, szinte a nulláról, mert engem valójában a művészet vezetett el a történelemhez, filozófiához, így *A spektáculum társadalmához* is, bár utóbbiban nagy szerepe volt az egykori szituacionista KOTÁNYI ATTILÁNAK is, akit sokat hallgattam ebben az időben, illetve TAMÁS GÁSPÁR MIKLÓSNAK, akivel már a fenti tevékenység kapcsán kerültem kapcsolatba, és akinek a távolból is nagyon sokat köszönhetek a saját politikai meggyőződéselem artikulálódása szempontjából.

**KE:** *A legújabb kiadású A spektáculum társadalma fordítói előszavának Debord-tól származó mottójában azt olvashatjuk, hogy „hiába is fordítják le a könyvemet összecsapva, ha a munkát úgyis mindig újrakezdi mások; és a rossz fordításokat mindig jobbak váltják fel.” Ennek az idézetnek a tükrében te hogyan látod a saját fordítói praxisod? Az újabb fordítások valóban mindig jobbak, sikerültebbek a régiéknél? Mi lehet ennek a minőségi differenciának a mértékegysége? Mi lehet a folytonos differenciát termelő repetíció funkciója?*

**EM:** Nincs olyan törvényszerűség, hogy az új fordítások szükségszerűen jobbak legyenek a régiéknél – esetleg az elmondható, hogy közelebről követik a nyelv aktuális állapotát. Ami engem illet, későn kezdtem nyelveket tanulni, de akkor nagyon intenzíven, és az írásbeliségen mindig nagyobb hangsúly volt, mint a beszéden, szóval kezdettől fordítok. Akkor értek meg igazán idegen nyelven, jórészt idegen kulturális háttérrel íródott szövegeket, ha lefordítom őket. A közvetlen kielégülésen túl van terápiás vonzata is: olyankor csinálom, mikor nem érzem, hogy bármit is érdemes lenne hozzátenni ahhoz, ami van, viszont rendet csinálni benne mindig alkalmas. Kevés dolog imponál nekem jobban, mint a pontos, takarékos fogalmazás, ezért nyilván különösen sokkoló, mikor a saját pontatlanságommal szembe-sülök. Van benne némi melankólia is, mert a hagyományos értelemben vett fordításnak nyilván meg vannak számlálva a napjai: a DeepL

mesterséges intelligencia-alapú szoftver például ma már jobban fordít, mint én a kezdet kezdetén. Mindentől kicsit elrugaszkodva, ami az utolsó kérdést illeti, csak rövidre zárni tudom a remek megfogalmazásodat, és evvel talán válaszolni is rá: a repetíció funkciója a differencia folyamatos termelése.

**KE:** *Az alakuló életművedben mindvégig jelen voltak az újrajátszási gesztusok – a folyamatban lévő projektjeid vagy tervezett alkotásaid körvonalaznak ehhez kapcsolódóan az eddigiektől eltérő attitűdöket?*

**EM:** Jó volna erre valami nett választ adni, de a helyzet az, hogy nincsenek folyamatban lévő munkáim. Általában akkor dolgozom, ha felkérnek valamire, meghívják valahova (néha akkor se...). Éppen abban vagyok, hogy végre összeszedjem, amim van, és valami módon rendszerezem, dokumentáljam, mert erre soha nem volt energiám. Ez pont bele is fér a „kreatív redundancia” kategóriájába, amire a fordítás kapcsán utaltál. Említettem már, hogy az időm és a kreatív energiáim nagy részét jó ideje a tanítás köti le, amibe az évek alatt szerintem egyre jobban belerázódhattam, mert egyelőre nem érzek különösebb fáradtságot. A MOMÉ-n tanítok a Média Design szakon, az utóbbi időben leginkább public artot, videóújságírást, illetve tartok egy-két szemináriumot, arról, ami leginkább foglalkoztat – jó része történelem, ami különösen kemény kihívás egy történeti szemléletet nem igazán ismerő generációval szemközt. A tanítás eleve vagy nyolcvan százalékban repetitív, amit jól viselek, de van a fennmaradó húsz, amelyben, a diákjaimon keresztül, folyamatosan közlelő szembeütköz a dolgok változásával, közvetve azzal, hogy amibe belenőttem, elveszítette a relevanciáját, és ez egyszerre kijózanító és felszabadító, néha képes szórakoztatóvá tenni a terapeutikus skizofréniát, amire már utaltam. Ami a konkrét témánkat illeti, a médiaművészet MA-s hallgatóimmal két éve van egy műhelyblokkunk, amelyben megkutattatok és „újracsináltatok” velük egyes, bizonyos határokon belül általuk választott műveket, elsősorban a magyar kortárművészet múltjából. Az ezredforduló környékén időzünk, és egyelőre jól működik a dolog; nekem feltétlenül érdekes húszegynéhány év távlatából visszanézni az időszakot, és azt hiszem, ők is találnak megfontolásra érdemes szempontokat.

Som Balázs

## TAPINTHATÓ MÚLT

# INTERJÚ SCHULLER JUDIT FLÓRA KÉPZŐMŰVÉSSZEL

SCHULLER JUDIT FLÓRA Budapesten élő és alkotó képzőművész.<sup>1</sup> Jelenleg az Aalto Egyetem Kortárs képzőművészeti szakának doktorjelöltje. Munkáiban a generációkon átívelő emlékezet és emlékezés különböző aspektusait vizsgálja. Műegyütteseinek személyes történetek, egyéni sorsok, örökölt traumák materiális hordozókon keresztül megnyíló mikroverzumai, melyek részben a saját családjának hagyatékából táplálkoznak. A reliktum ugyanis utat nyit a személyesség azon szférájához, amely nem csupán szemben áll a történelemmel, hanem a múlt kollektív tapasztalatának apró, intim gesztusokon keresztül történő objektivációja is.

**Som Balázs:** *SØREN KIERKEGAARD Az ismétlés című könyvében többek között azt állítja, hogy a múlt megőrzésének, az elmúltak visszaidézésének vagy újraelőállításának eszköze az ismétlés gesztusa. Alapvető kérdés, hogyha mindent igyekszünk pont úgy csinálni, mint azt megelőzően, akkor vissza tudunk-e hozni valami olyasmit, ami elveszett. Meglátásom szerint ugyanakkor az ismétlés arra is rámutat, hogy mi az, aminek a visszaszerzésére törekszünk. Mindig a megtörténtek és az új kísérlet között kiszélesedő szakadékokra találunk és azt nézzük, hogy mi lett más. Mindezek összefüggésében számomra az alkotói munkásságod bizonyos értelemben az idő csendes munkájának, a változásnak a folyamatszerűségét rögzíti. Egy folyamatos visszatérést, kör- vagy épp hurokszerű gondolatíságot látok kirajzolódni a művészetekben, ami ugyanakkor felmutatja azt is, hogy valami mindig más lesz. Mennyire találsz érvényesnek ezt a kijelentést? Mennyire tudatos része ez az alkotói gyakorlatodnak?*

**Schuller Judit Flóra:** Abszolút, bár ez csak egy adott ponton túl lett tudatos. Addig valahogy organikusan alakult így. Az erre irányuló reflexiómat nagyjából 2017-hez tudom kötni, amikor Helsinkiben éltem és a mesterszakos diplomamunkámon, valamint a szakdolgozatomon dolgoztam. A séták visszatérő cselekvésekké váltak számomra, egy ponton túl már obszesszíven űztem őket. Mentálisan és fizikailag egyaránt, hiszen legtöbbször ugyanazt az útvonalat jártam be a tengerparton. Ha sarkítom, akkor az is egy körszerű mozgás volt, de nem is feltétlen a formai része és a „loopszerűsége” miatt. A sétákon keresztül sikerült eljutnom ahhoz a felismeréshez, hogy ez az ismétlődő cselekvés is párhuzamba állítható a gyűjtés aktusával. A gyűjtésnek is van egy ismétlődő jellege, a sétálás viszont nem halmoz fel semmit,

<sup>1</sup> <https://juditfloraschuller.com>



Schuller Judit Flóra  
*Mióta nagyapám, a költő halott, 2014–2023, installáció (részlet)*  
© Fotó: Vigh Levente

nincs materiális célja. Ehhez adódik hozzá további rétegeként, hogy a séták „loopszerűsége” is egészen hasonlatos az emlékezéshez és azon keresztül a gyászhoz: miközben azt hiszed, hogy tovább lépsz, valójában mindig visszakanyarodsz ugyan oda, de mégis minden alkalommal valahogy másképp. Ezekből a gondolatokból kiindulva kezdtem el később tudatosan használni a kör formát.

**SB:** *A körkörösség és az ismétlődés nyomán szóba került az emlékezés, amely elég absztrakt módon, de szervesen kapcsolódik a rekurzióhoz. Ha fogalmazhatok így, számomra úgy tűnik, hogy a munkásságodban voltaképpen az emlékezés taktilis, tárgyához kötött, mondhatni kissé prousti formájával foglalkozol. Mesélnél erről?*

**SJF:** A kezdetekben a családi archívum feldolgozására fókuszáltam és ekkoriban mélyültem el az emlékezés és az emlékezet kérdéskörében. Az Aalto Egyetem – ahol a mester diplomát szereztem, illetve ahol jelenleg doktori tanulmányokat folytatok – egyik nagy előnye volt, hogy a kezdettől fogva hagyták, hogy azzal foglalkozzunk, ami érdekel bennünket, támogattak minket abban, hogy végigvigyünk egy hosszabb folyamatot, kisebb projektek, sorozatok készítése helyett. Ennek köszönhetően lehetőségem volt lelassulni a családi hagyaték „saját idejéhez”, és tudatosan folytatni annak feldolgozását – ez nyilván sose tud teljesen befejezett lenni.

**SB:** *Ha jól értem, akkor a művészi formanyelvved megtalálása párhuzamosan zajlott a saját családod történetének felfedezésével és megértésével?*

**SJF:** Igen, az eredendő inspiráció ez volt, de közben igyekeztem tudatosan eltávolodni a család történetétől és valami általános felé nyitni.

**SB:** *A családi archívumok vonatkozásában említetted, hogy bizonyos értelemben ezen keresztül kezdted el foglalkozni az emlékezettel. Az emlékezés*

*általad szóba hozott „loopszerűségét” vagy épp a folyamatos visszatérés aktusát tekintve, milyen viszonyt látsz a saját témáid és az újrajátszás között?*

**SJF:** Ha a kiállítás kontextusát nézzük, akkor az újrajátszás tematikájához kicsit máshogy kapcsolódik az általam bemutatott anyag: az újrajátszás inkább az én szerepemen, a családi archívumhoz való viszonyomon keresztül jelenik meg. Az elmúlt évek során organikusan átvettem, belenőttem a családi hagyaték gondozójának a szerepébe, valahol ez a folyamat, pozíció is tekinthető újrajátszásnak. Ugyanakkor vannak olyan munkáim, amelyek kifejezetten re-enactmentként működnek, viszont nem illettek volna bele a most bemutatott válogatásba, amely a személyesebb hangvételű munkákra fókuszál. Az egyik ilyen például a nagyapám afrikai útjához kapcsolódik, amiben egy konkrét jelenetet rendeztem és játszottam újra, megfordítva és kiegyenlítve a szerepeket. Az eredeti jelenetben (ez egy részlet a nagyapám által 1959–60-ban forgatott *Afrikában jártunk* című dokumentumfilmből) az expedíció tagjai, köztük nagyapám,



Schuller Judit Flóra  
Mióta nagyapám, a költő halott, 2014–2023, installáció (részlet)  
© Fotó: Vigh Levente

SCHULLER IMRE cigarettázní tanítják egy kelet-afrikai törzs lakóit. Az eredetileg barátságosnak szánt, kínáló gesztus - mai szemmel - hátborzongatóan alárendelő szituációt teremtett. A *Cigarette with Babacarr* című rövid videómunkámban ezt próbáltam revideálni: közösen szívunk el egy cigarettát egy gambiai származású férfival.

**SB:** *Ha jobban szemügyre vesszük, a re-enactment terminusban van egy abból származó feszültség, hogy halmozza az ismétlés gesztusát. A magyarban a játék szó konnotációi révén talán valami mesterkéltséget, komolytalanságot is sejtet. Ezzel szemben az emlékezés mindig valami egyedi eseményre és/vagy intimítésra utal. A munkáidban, ahogyan már az előbb említetted, a személyes érintettség és a széles körű általánosság tengelyén mozogsz. Mit gondolsz erről a feszültségről?*

**SJF:** Szerintem a személyességet „jól lehet” (és kell is) az általánosba, a kollektívbe át- vagy épp visszafordítani, pont ezen keresztül tud működni, mert sokaknak ismerős. Az első egyéni kiállításon, egy tárlatvezetés során megkérdeztek, hogy miért gondolom azt, hogy az én családom különlegesebb lenne, mint bármelyik másik. Igazából pont nem gondolom így, ugyanannyira érdekes és fontos, mint bármelyik

Schuller Judit Flóra  
Leltár I., 2014–2015, giclée print, 30,5×44 cm



másik család története. Amitől más, az maga a gyűjtés, a generációkon át tudatosan felhalmozott és kutatott anyagok mennyisége. Én ezt a „csomagot” kaptam, és úgy éreztem, hogy ezzel dolgom van és foglalkoznom kell vele, rendszerezni és kibontani a benne lévő mikrotörténeteket. Nem feltétlen szükséges egy hagyatéki elemre, tárgyra rárakni egy újabb réteget vagy hozzányúlni, már önmagában egy tárgynak a kiállítótérbe való helyezése is létrehozhat újszerű hozzáférési pontokat. Ezáltal van, hogy kibontásra kerül egy adott történet, de az is lehet, hogy rejtve marad, meghagyva azt a lehetőséget, hogy a befogadó kiegészítse azt. Nagyon sok tárgyban ott van valami, ennél fogva van egy aurájuk. Ezt nem is feltétlen kell tudnia, éreznie annak, aki először látja őket, az, hogy hogyan szólít meg minket egy objekt, az is egy teljesen szubjektív tapasztalat.

**SB:** *Akkor elmondható, hogy az installálás így értett közvetítő és felmutató gesztusával katalizálod az egyedi tárgyakhoz való kapcsolódási viszonyok felsokszorozását?*

**SJF:** Mondhatjuk így is. De nem is feltétlen az alkotói gesztus alakítja ki ezt, maguk a tárgyak is képesek valaminek a közvetítőjévé válni.

**SB:** *A re-enactmentek azáltal, hogy újra megmutatnak valamit, bizonyos mértékig hozzájárulnak annak kanonizációjához is. Hasonlóan az archívumokhoz, ugyanis azok is létrehozzák a meghatározott kereteit annak, hogy mire és hogyan emlékezünk. Ugyanakkor DERRIDA meglátásával élve, a különböző archívumok azt is megmutatják, hogy mi az, amit elfelejtünk.*

**SJF:** Ami nem kerül be...

**SB:** *Igen, amikor valamit újra felszínre hozunk, az újra felmutatás akár egyfajta újrajátszásnak is tekinthető. A magyar kifejezés ugye ezért is feltételez egy olyan aktivitást, ami talán egy kicsit többletnek, soknak tűnik a munkáid esetében, legalábbis azok alapján, amit eddig mondtál arról, hogy milyen viszonyt ápolsz a tárgyakkal.*

**SJF:** Most nekem is becsípődött a terminus magyar fordítása, hiszen valahogy másabb, mint az angol. A magyar kifejezésben alapvetően van egy pozitív konnotáció, egy rejtett könnyedség.

**SB:** *Mennyire tartod helyénvalónak a re-enactment fogalommal jelölt művészi stratégia alkalmazását a munkáid esetében?*

**SJF:** Talán már utaltam rá az előbb, hogy ugyan vannak olyan munkáim, amelyek

a fogalomnak vagy a kategóriának megfeleltethető eszköztárral operálnak, a re-enactment mégis inkább a családi archívumhoz való viszonyomon keresztül jelenik meg, hogyan vállaltam és vettem fel a hagyatékgondozójának a szerepét. Ezt mostanára viszont inkább múltidőbe tenném, hiszen régóta azon dolgozom, hogy ezt a csomagot és a vele járó szerepet letegyem. Fizikailag is, hiszen az archívum javát már 2015-ben az OSA-nak adományoztuk.

**SB:** *Ez egy álmaiv kérdés lesz, hiszen az OSA intézménye nyilván másfajta kánonformáló potenciállal bír, mint a te munkáid, de szerinted mégis mik a megkülönböztető sajátosságai az általad gondozott és kiállítási installációk formájában bemutatott családi örökségnek?*

**SJF:** Amikor hozzányúlok a családi gyűjteményhez, akkor azt többnyire már valami-féleképpen értelmezem is, alapvetően nem szoktam a hagyatéki elemeket egy az egyben bemutatni. Egy archívumba belépve a dolgok (még) feltáratlanok. A lakáskiállítás, amit a nagyszüleim régi lakásában rendeztem 2023 februárjában, pont ezzel a kettősséggel játszottam, hiszen voltak olyan tárgyak, amiket szabadon és direkt kihelyezve mutattam be, lehetővé téve a látogatóknak, hogy fizikai kontaktusba lépjenek velük. Ezzel felvállaltam azt is, hogy sérülhetnek, de ugyanakkor szerettem volna megmutatni azt az érzést és állapotot, amivel én is szembesültem az elején, hogy milyen elveszni és elidőzni az egyes hagyatéki elemekben, miközben érződik az egész örökség súlya.

**SB:** *Az archívum, amivel dolgozol, voltaképpen nagyon egyszerű, hétköznapi használati tárgyakkal áll. Noha nem olyan módon jársz el, mint például DUCHAMP, de éppen emiatt izgalmas, hogy hogyan adsz új jelentést ezeknek a hétköznapi dolgoknak, amik közkezen forogtak/forognak. Milyen a folyamata annak, amikor egy ilyen hétköznapi tárgyat kiemelsz a hagyatékból?*

**SJF:** A folyamat többnyire intuitív. A lakáskiállítás közvetlen kihelyezett tárgyakon keresztül ezt szerettem volna bemutatni. A dobozokba bárki szabadon belenyúlhatott, megfoghatták a tárgyakat. Nyilván ezek voltak azok az alapvető mozzanatok, amik érdekessé tették a helyzetet. Mi az, amit kivettek, miért pont azt vették ki, miért nézték meg, bírt-e valamilyen többletjelentéssel számukra az adott tárgy.



Schuller Judit Flóra  
Leltár II., 2014–2015, giclée print, 44×30,5 cm

**SB:** *Azt gondolom, hogy azért is érdekes a tárlaton szereplő installációhoz való viszonyod, mert te eleve valami kódolt vagy hozzáférhetetlennek, titokszerűnek tűnő eseménysort, egy élet nyomaint kreálsz újra. Ez ugyan nem egyedülálló a tágabb értelemben vett hazai művészi szcénában, illetve a Re:Re tárlaton belül is vannak hasonló törekvések, mégis számomra izgalmas látni, ahogyan a privátum és a publikum határainak összejátszásával esetlegesen új narratívák, kapcsolódási pontok képződnek a kiállított tárgyaiddon keresztül. A történelemmel mondhatni szemben áll egyfajta hozzáférhetetlen, feledésbe merülő személyes emlékezet. Mit gondolsz tágabb kontextusban a Re:Re-n szereplő installációd és a történelem viszonyáról?*

**SJF:** Ha a tárgyaim nem is konkrét történelmi eseményeket rögzítenek, de ugyanúgy egy adott korszaknak a lenyomatai. Talán, ami a legjobban jellemzi a munkáim, az a hiány. Szerintem valahol ebben gyökerzik az archívumokhoz való viszony. Ez a lényegi hiányélmény pedig egy olyan eredendő tapasztalat, amely mindenki számára sok mindenel behelyettesíthető.

**SB:** *Az emlékezés pedig ebben az értelemben a hiány feloldása?*

**SJF:** A kitöltése talán.

# PETTENDI SZABÓ PÉTER EMLÉKMŰVÉRŐL

MODEM, 2023. augusztus

PETTENDI SZABÓ PÉTER fotó alapú projektjei társadalmi érzékenységűek, a különböző archívumokban fellelhető képek újra-gondolásának lehetőségeit kutatja. Vizsgálódásai fókuszában a fotográfia és más művészeti ágak közötti kapcsolódási formák állnak, különös tekintettel a hálózati és interaktív kommunikációra. *Emlékmű* című, debreceni ihlettségű installációja a közösségi terek múltjával, azok személyes viszonylataival foglalkozik.

**Don Tamás:** Emlékmű című installációd 2016-ban, a Debreceni Nemzetközi Művésztelepen készült. Debreceni születésűként mi motivált egy '89-ben ledöntött szobor megidézésére és ez hogyan kapcsolódott mind a DNM, mind a Re:Re kiállításának szövegébe?

**Pettendi Szabó Péter:** A 2016-os MODEM-ben szervezett Debreceni Nemzetközi Művésztelep témája a bevésődés volt, amely elsődlegesen lélektani szempontból mutatkozott érdekesnek. Értve ez alatt azokat az emlékeket, amelyek a legintenzívebben élnek az emberben, még akkor is, hogyha esetleg nem tud azokról. Ilyen reminiscenciák előhívásáról kezdtem el gondolkodni, illetve a művésztelep tematikájáról szóló felhívásban is szó esett erről a megközelítési lehetőségről. Debrecenben nőttem föl, és visszagondoltam arra, hogy vajon melyek azok az emlékeim, amelyek a városhoz kötnek, és nagyon élénken bennem maradtak. Olyanok, amelyekkel addig nem foglalkoztam egyáltalán. Így jutottam el ahhoz az élményhez, ami az egyik 1989-es tévéhíradó-adásához kapcsolódik, amiben láttam egy debreceni emlékmű lerombolását, pontosabban leszakítását a talpazatról. Ez a Tanácsköztársaság emlékműve volt az egykori Március 21. téren, ami számomra gyermekkoromban – mostani értelmezésem szerint – a hős archetípusaként jelent meg. Egy hatméteres bronzszoborról van szó, amit ráadásul egy 3 méteres alépítményre helyeztek. Öklét a magasba tartva állt egyszerű ruhában és nagyon markánsan, rendíthetetlenül a sugárút közepén. Gyerekként számomra ez egy nagyon meghatározó impulzus volt. A szüleim mesélték, hogy nekem mindig rendkívül fontos momentumnak számított, hogy én azt a szobor bácsit – így neveztem – láthassam. Tehát mindig arra kellett mennünk. És gyerekként nyilvánvalóan sem a Tanácsköztársaság mint meghatározó állami berendezkedés, sem a '89-es rendszerváltást megelőző történelmi időszak nem volt számomra kardinális kérdés. Viszont megrázott, amikor láttam ennek a szobornak a ledöntését az említett híradóban. Ugyanis számomra ennek a szobornak a ledöntése valójában nem ledöntés volt, hanem letépés, leszakítás, tehát egy nagyon barbár cselekedet.

**DT:** Az egyetemi tanulmányaid megkezdése óta Budapesten élsz, ha jól értem, akkor ez a szobor valamilyen módon esszenciája a debreceni gyerekkorodnak. Az említett megrázkódtatás mellett, hogyan viszonyulsz a ledöntéséhez?

**PSzP:** Viszonylag kevés emlék maradt meg ilyen elementáris képi élményként. Ez azonban egy, magához a városhoz nagyon-nagyon erősen kötődő és bennem ezt az emléket élénken felidéző eseménysor volt. Ezt a jó értelemben vett indulatot vagy indítékot pedig elegendőnek láttam ahhoz, hogy a művésztelep ideje alatt felhasználjam és ezzel foglalkozzam. Meg szerettem volna érteni magát a korszakot, amiben ez a szobor keletkezett, az alkotónak, KISS ISTVÁN szobrászművésznek a motívumait, hogy miért ilyen né formálta ezt az emlékművet, valamint nyilvánvalóan a város hozzáállását is, az ott élő emberek viszonyulását ehhez a térhez, ehhez a köztéri alkotáshoz. És természetesen mindezt a bennem lévő emlékek alapján feldolgozva, kutatva ennek az eseménynek a lenyomatát a saját sorsomban, hogy ezt a bevésődést valahogyan vissza tudjam olvasni.

**DT:** Foglalkoztál-e a szobor ledöntésének politikai-társadalmi aspektusaival, és annak jelenlegi helyzetével? Konkrétan mit jelentett, szimbolizált számodra? Tudod, hogy mi lett a sorsa a szobornak? Hol kutattad?

**PSzP:** A munkának az is szerves része volt, hogy nyomozást indítsak, hogy kiderítsem mi lett a szobor sorsa. Ezért tévéhíradós archívumokat, a város történeti fényképgyűjteményét kutattam fel és az ott dolgozó munkatárs, Kotricz Tünde segítségét vettem igénybe, akinek nagyon sokat köszönhetek, mert ő folyamatosan és tematikusan gyűjtötte a városban emelt emlékművek állapotának alakulásáról készített dokumentációkat, így már nagyon sok kép és írott anyag állt rendelkezésre erről a szoborról is. Továbbá egy másik nagyon fontos motívuma és körülménye volt ennek a munkának, hogy a rendszerváltás előtt jöttem el Debrecenből, és egészen 2016-ig egyszerűen nem foglalkoztam ezzel a korszakával az életemnek. Egy nagyon klassz, teljes családban tudtam létezni és felnőni, ez a gyerekkori idill maradt meg Debrecenből. Amikor pedig elkezdtem visszajárni '89 után, azt tapasztaltam, hogy egyre tűnedeznek el azok a színhelyek a városban, amelyek az

emlékeimben éltek, ezért nekem bizonyos értelemben lezárult Debrecen. Ezzel az élménnyel viszont nem kezdtem semmit, tulajdonképpen nem búcsúztam el attól a helytől, ahonnan eljöttem. Ezért fontosnak találtam azt, hogy ebben a munkában legyen valamifajta performatív gesztus, konkrétan performansz is, amivel föl tudom dolgozni, hogy vége lett annak az időszaknak.

**DT:** Ha jól gondolom, ennek az egyébként eléggé összetett projektnek ez az említett performatív, – a performanszművészet értelmezéstörténetében központi fogalomként emelt – (ön)színrévíteli komponense léptethető leginkább párbeszédbe a művészi újra-játszások sokrétű eljárásaival?

**PSzP:** Pontosan így van. Performanszként vagy újra-játszásként pont az volt a szándékom ezzel az akcióval, hogy visszaálljak arra az – egyébként nagyon érdekes evolúciójú, a forgalom akadályozása miatt mára már teljesen felszámolt – járda-szigeten elhelyezett posztamensre, és belenéznek az egykori Tanácsköztársaság út tengelyébe, a mai Egyetem Sugárútba. Előttem a várossal, mögöttem az egyetem épületével, amihez hasonlóan erős emlékek fűztek, mert minden reggel ott mentünk el előtte. Ennek a performansznak tulajdonképpen az volt a lényege, hogy amíg bírom fizikailag, addig egy az eredeti szobor méreteivel arányos posztamensre a szobrot imitálva fölállok. És az a tíz és tizenöt perc közötti időintervallum pont azért volt nekem fontos, mert ott történt meg annak a városnak az elengedése, ahol otthon éreztem magam.

**DT:** Ez egy nagyon megejtő és átható része a munkának, hogy fizikai kihívásnak teszed ki magad azzal, hogy több percen keresztül állsz felnyújtott kézzel egyhelyben.

*Ha bármilyen statikus pozícióba belehelyezkedünk, akkor egy idő után elkezd remegni a testünk a fizikai fáradtság miatt. Ez minden esetben egyfajta görcsösséget eredményez, a performanszod kontextusában ugyanakkor arra a ragaszkodásra is utalhat, ami benned élt a '89 előtti, gyerekkori Debrecenrel kapcsolatban.*

**PSzP:** Igen, minden fizikai fáradtsággal járó folyamat előbb-utóbb kisimítja a gondolatokat, aztán lehetetlenné is teszi azokat, ezáltal pedig föl tud oldódni az a világ, amihez már nincs miért ragaszkodni. De az is nagyon érdekes volt, hogy a művésztelep alatt nem otthon laktam



Pettendi Szabó Péter  
Emlékmű, 2016, fotó, 60 × 40 cm, 360 × 222 cm | Szabó István: Emlékmű ledöntése, 1990, március 20. (részlet)  
Méliusz Juhász Péter Könyvtár, Helytörténeti Gyűjtemény és Fotótár gyűjteménye © Fotó: Vigh Levente

a szüleim lakásában, hanem egy külön szálláshelyen, ami addig soha nem történt így. Tehát megteremtődött az a távolság a várostól, ami utána egy más minőségű közeledést tett lehetővé, de az a tizenkét perc statikusság és az ebből következő fizikai fáradtság kellett ahhoz, hogy bennem ezek az érzelmi kötések vagy kötöttségek feloldódjanak. Az összes többi része ennek a munkának pedig az említett performatív gesztus kontextusba helyezése, továbbá elfogadása annak, hogy az én olvasatomban megszülető kép erről a szoborról jórészt csak rám érvényes. Illetve fontos volt magának a történelmi összefüggéseknek, a város és városban lakók viszonyának föltárása, amely a személyes emlékeiken keresztül ehhez a szoborhoz mint emlékműhöz fűzi őket. Ez a kutatás egészen addig terjedt, hogy fölkerestem azt az embert – SZABÓ LUKÁCSOT –, aki annak idején megszervezte a szobor ledöntési folyamatát és a hajtómotorja volt annak. A vele készített interjú az ő



Pettendi Szabó Péter  
Emlékmű, 2016, videó, 15'01", állókép

szempontjából teszi érthetővé azt, hogy egy ilyen emlékmű mennyiféle jelentéssel is bírhat.

**DT:** *Ha jól tudom, ő örült volna annak, hogy megmaradjon ez a szobor. Szóval ő a magyar történelem egy fontos szeletének tartotta és tartja, attól függetlenül, hogy már akkor sem gondolta köztérre valónak.*

**PSzP:** Igen, és akkor visszatérünk most arra a kérdésre, amit korábban fölítettél, hogy mi is lett ennek a szobornak a sorsa, mert az akkor le lett rángatva, és egy nagyon rövid ideig ott feküdt, utána pedig a szobrot elvitték, kivéve az egyik letört lábfejét, ami a posztamensen maradt még legalább egy évig. Az is egy nagyon karakteres emlék sokaknak, akik abban az időszakban Debrecenben éltek. A kiállításon is az a fotó látható.

**DT:** *Ezen a fotódon látható az a talapzatra festett graffiti, ami azt írja, hogy „ez is Tisza cipő”. Mennyire fontos része ez a műegyüttesnek?*

**PSzP:** Igen, a fotó érdekessége számomra, hogy akkor kezdtem el fényképezést tanulni és messze nem művészeti szándék vezérelt. A képet a várost járva készítettem, ami azért is izgalmas, mert rávilágít, hogy az ember mit is tart fontosnak abból a korszakából, amikor még nem művészként gondolkodott a világról, hanem csak megörökíteni akart valami olyat, ami nyilvánvalóan előbb-utóbb eltűnik onnan. A szobor utána elkerült a városgazdálkodási vállalat egyik telepére, ahol az egyébként ledöntött Lenin-szoborral együtt heverték sokáig, erről egy városi tévéhíradóból lehetett képes anyagot látni. Azt követően pedig átkerült egy Vig-kend Major nevű helyre, ami akkor még, úgy tudom, hogy a Városgazdálkodási vállalaté volt, aztán viszont tulajdonost cserélt. Ám a szobor közben már kopásnak indult, a bronz anyaga egyre fogyott, a gyerekek csúszdázta rajta, mások kisebb-nagyobb darabokat vágta le belőle. Aztán úgy volt, hogy bemutatás céljából a szobrok országkörüli útra indulnak. És itt megszakad a történet, innen nem lehet tudni a mai napig sem, hogy mi lett ezzel a nagy mennyiségű, értékes fémmel. Valószínűleg fémértéken átlényegült, új életre kelt kilincs formájában, vagy bármiben, de az biztos, hogy 2016-ban a Vig-kend Majorban már nem volt.

Amikor Szabó Lukáccsal beszélgettünk erről – aki a szobordöntési akciót szervezte, amit nyilván nem egyedül hajtott végre –, akkor visszakérdézett, és meglepődött, hogy a szobor nincsen meg, ugyanis az szerinte is

fontos része a város történelmének. Ráadásul az emlékművet Debrecen 600 éves várossá kikiáltásának évfordulóján állították föl, amiről megint csak van filmhíradó, tehát igazolható. Annak ellenére, hogy valóban nem lehetett az első szabad választásokat az azelőtti rendszer ideológiáját képviselő emlékmű égisze alatt elképzelni – ahogy azt Szabó Lukács többször hangsúlyozta interjújában –, a szobor a város történetének, emlékeztetének fontos része. Ugyanígy tágabban a kollektív emlékeztetésben is létező motívum. És ezt visszaigazolandó, a művésztelepen résztvevő – nem debreceni, tehát a szoborról ismeretekkel nem feltétlen rendelkező – képzőművészeket is megkértem arra, hogy egy korabeli művészettörténész által készített szoborleírás alapján képzeljék el, majd pedig a helyszínen, vagyis a Nagy Lajos király téren rajzolják meg azt. Számomra itt az volt a legérdekesebb, hogy kibeen hogyan is csapódott le az a korszak, milyen felidézhető lenyomatokat eredményezett. Volt, aki centire pontosan, jó tájolóssal rajzolta meg azt a szobrot, ami egy általánosabb, a kollektív emlékeztetésbe beíródott arányokról, formákról tanúskodik. Miközben készültek a rajzok, a környéken lakó debreceniek azt látták, hogy ül egy grafikus, egy festő, egy rajzoló ember és nézi a semmit, de rajzol valami olyat, amit ők átéltek. És megejtő volt az a pillanat, amikor ezek az emlékek elkezdtek fölörni, amikor az emberek elkezdtek felidézni,

Pettendi Szabó Péter  
Emlékmű, 2016, fotó, 60 x 40 cm



2 0 2 3 \_ 7



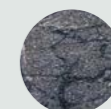
Pettendi Szabó Péter  
Emlékmű, 2016, installáció © Fotó: Süli-Zakar Szabolcs

hogy ott tényleg állt egy szobor és az számukra mit jelentett. Hasonló élmény volt, amikor visszaálltam az emlékmű egykori helyére, ahhoz hasonló ruházatban. Ugyanis az eredeti szobor képét elvittem egy helyi szabóhoz, akit megkértem, hogy varrjon nekem egy olyan ruhát, ami a felvételen is látszik. Szóval amikor ott álltam a posztamensen, akkor a többiek említették, hogy nagyon sokan megálltak a helyiek közül, és nagyon különleges viszony alakult ki ennek a helyzetnek köszönhetően, ugyanis visszajöttek olyan emlékeik, amelyek sokszor nem a Tanácsköztársaságról, nem a szocializmusról, nem a történelmi olvasatról szóltak, hanem azokról a személyes eseményekről és arról a korszakról, amikor fiatalok voltak és kézenfogva sétálgattak a környéken, vagy fagyit ettek. A szobor képe tulajdonképpen előhívott olyan emlékeket, ami kinek-kinek a saját életében ilyen-olyan okok miatt fontos volt.

**DT:** *Szerinted ez a mű, vagy az újrajátszás mint olyan valamilyen szempontból kilóg a művészeti praxisodból, esetleg mellé tudsz helyezni más olyan projekteket is, ahol bizonyos vonatkozó elemek megtalálhatóak?*

**PSzP:** Amikor egy projektben gondolkodom, mindig megpróbálom a legadekvátabb művészeti formát vagy médiumot megtalálni. Itt is az előbb felsorolt szálaknak az együttállása tette azt lehetővé, hogy olyan döntést hozzak, miszerint ez lesz a legmegfelelőbb ebben a környezetben. Volt alkalom korábban is, amikor visszaálltam egy olyan helyre, ahol azelőtt évtizedekkel álltam már. Az eddig csak Berlinben bemutatott kiállításom<sup>1</sup> egyik fotóján a Berlini falnál, a Brandenburgi kapu mögött állok 1989 augusztusában, a másik képen ugyanazon a helyen, de 2009-ben. Ott is újrajátszottam egy eseményt, hogy ezáltal hívjak elő emlékeket saját magamból és ezáltal szóljak a változásokról. Legutóbb viszont nem én voltam a főszereplő, viszont ez a munka még nem volt látható, talán majd hamarosan, ha elkészül a kiállítás. Ebben a nagy projektben édesapámmal mentünk vissza olyan helyszínekre, ahol ő az életének egy sokkal korábbi szakaszában járt, hogy ott mutasson meg olyan dolgokat, amelyek az emlékeit ilyen módon intenzívebben felszínre tudták hozni. Emlékeket eseményekről, amelyeket ő élt át, mert az akkor megszerzett tapasztalatait a legjobban így tudta átadni nekem.

1 *Zweitakt*, Collegium Hungaricum Berlin, 2009. 10. 17.–11. 29.



inside express →

**ZBIGNIEW LIBERA**

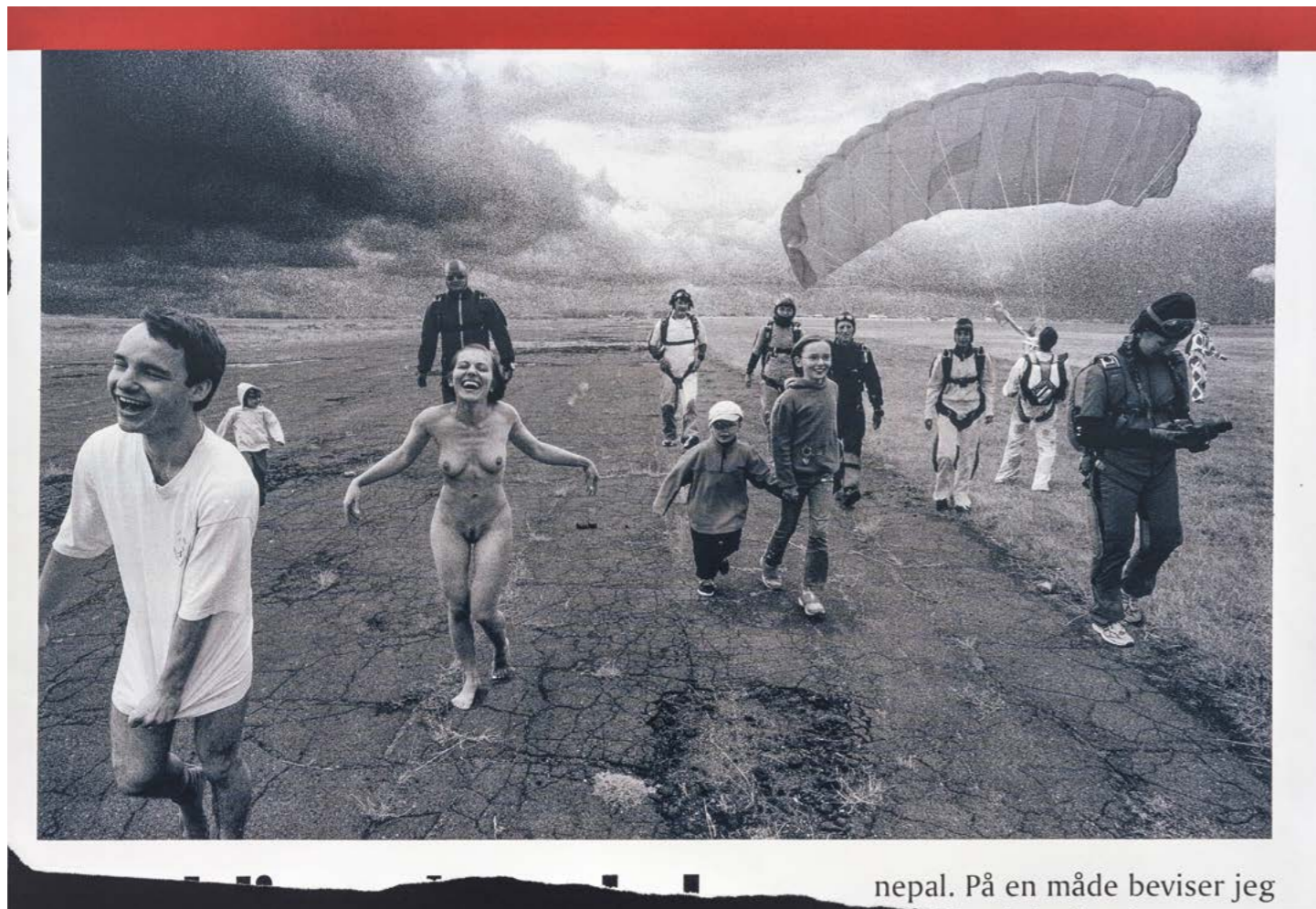
*Pozitív*, 2002–2003, fotósorozat  
*Lakosok*, 2002, fotó, 120 x 170 cm  
*Nepál*, 2003, fotó, 120 x 180 cm

**MISOTA DÁNIEL**

*Kerényi Mária*, 41, 1970. július, 2022  
videó, 65', állóképek

borító →|

*Re:Re – Művészi újrajátszás,  
az újrajátszás művészete*  
MODEM  
2023. április 22 – szeptember 17.  
kiállítási nézetek  
© Fotók: Vigh Levente



nepal. På en måde beviser jeg



