

**Magyar Képzőművészeti Egyetem
Doktori Iskola**

**A POÉTIKUSTÓL A POLITIKAIIG
A szimbolikustól a tényleges társadalmi elkötelezettségig**

**Társadalmi és történelmi témák újfajta megközelítései a művészeti
gyakorlatban**

DLA értekezés

Sipos Eszter

Témavezető: Dr. Szoboszlai János PHD, egyetemi docens, tanszékvezető

2022

Köszönet:

Köszönet a témavezetőmnek és konzulensemnek Szoboszlai Jánosnak, aki szakmai észrevételeivel és javaslataival végig motivált. Élmény volt a párbeszéd és a munka abban a nyitott szellemi közegben, amelyet biztosított. Köszönet az értekezést helyenként szakmailag lektoráló Horváth Csabának. Továbbá a Doktori Iskolának is, külön Kicsiny Baláznak, hogy többünk kérésére Jeremy Dellert hívta meg 2019-ben előadónak az MKE-re, az aacheni Peter és Irene Ludwig Alapítvány támogatásával; így a személyes tapasztalataimat is fel tudtam használni Deller projektjeinek az elemzésénél. Köszönöm a család azon tagjainak, akik szeretettel vigyáztak a fiamra, amíg írtam a szöveget.

A láthatatlan gyár (Mestermunka) kapcsán köszönet azoknak a gyári munkásoknak és egykori garnizonfalu lakóinak, akik interjúkat adtak, hajlandóak voltak beszélni az életükről, így a projekt, - amelyen a doktori képzés időszaka alatt dolgoztam - megvalósulhatott. Köszönet Vincze Dánielnek, aki a gyár története utáni kutatás menetében segített a hadiipari téma kapcsán az archívumokban eligazodni, megosztotta a kutatómódszertani tapasztalatait. Köszönet Horváth Csabának ebben a meglehetősen hosszú projektben a közös szakmai együttműködésért. Az ő játékos szemlélete nélkül nem lett volna olyan izgalmas végigcsinálni. Köszönet a Honvédelmi Minisztérium Hadtörténeti Intézet és Múzeumnak a projektben használt fényképek engedélyéért, külön köszönet Lukács Fanninak. Köszönet azoknak a művészettörténészeknek, kurátoroknak, művészeknek, akik kiállították a projektet, vagy szakmailag foglalkoztak vele: Szegedy-Maszák Zsuzsanna, Izinger Katalin, Tatai Erzsébet, Gadó Flóra, Kicsiny Balázs, Tímár Katalin, Sárai Vanda, Kopeczky Róna, Várnai Gyula, Vitus Weh. Illetve köszönet azoknak a helyszíneknek, online felületeknek is, ahol megjelenhetett: Budapest Galéria, Új Magyar Képtár – Szent István Király Múzeum, Labor Galéria, Amatár, M21 Galéria, Liget Galéria, Ludwig Múzeum, OFF-Biennálé Budapest.

Tartalomjegyzék

I. Bevezetés.....	3
II. A megközelítés szempontjai.....	5
1. A társadalmilag elkötelezett, együttműködésre épülő művészet fogalmi kerete.....	5
1.1. Elméletirői nézőpontok.....	6
1.2. Története nagyvonalakban.....	6
2. Tézisek kibontása kortárs művészeti projektek bemutatásával.....	9
2.1. Poétikus intervenció, metaforikus megközelítés.....	9
Francis Alÿs: Híd (2006).....	9
Francis Alÿs: Ne Kelj át a Hídon Mielőtt a Folyóhoz Érsz.....	9
2.2. Delegált performansz és popularitás.....	12
Rugilë Barzdžiukaitë, Vaiva Grainytë és Lina Lapelytë: Sun and Sea (Marina).....	12
2.3. A kortárs emlékmű és a történelmi emlékezet viszonya Jeremy Deller munkásságában	
Jeremy Deller: It Is What It Is: Conversation About Iraq.....	15
Jeremy Deller: Itt vagyunk, mert itt vagyunk.....	21
2.4. Együttműködés és színház - A doku-bábszínház formái, elágazásai.....	24
Ciprian Muresan: Tiltakozom magam ellen.....	24
Gruppo Tökmag: Sárkány Lee.....	26
2.5. Kutatásalapú megközelítések.....	29
Katharina Roters és Szolnoki József: Hackeld a múltat!.....	29
KissPál Szabolcs: A műhegyektől a politikai vallásig	31
2.5.2. Kutatás és intervenció.....	34
Elian Stefa & Gyler Mydyti: CONCRETE MUSHROOMS	34
3. Fogalommagyarázat	36
4. Képjegyzék	41
5. Irodalomjegyzék	42
6. Mestermunka – Saját - Horváth Csaba Árpáddal közös projekt: A láthatatlan gyár.....	45
7. Önéletrajz.....	53

Bevezetés

Jeremy Deller megszállottja lesz a Közel-Kelet és az iraki háború megértésének, egy iraki autórónccsal és két - Irakot megjárt - segítőjével körbeutazza az Egyesült Államokat, hogy interjúkat készítsen amerikai civilekkel a háborúról. Ciprian Muresan egyszemélyes romániai tüntetésről szóló újságcikkből írat tüntetőszöveget, majd egy színész segítségével utcai konténerekben báb-performanceként valósítja ezeket meg. Albán művészek katonai bunkereket alakítanak át turisták számára kivehető nyaralóhelyekké. Az 58. Velencei Biennálén a klímaváltozást érintő operaelőadást adnak elő strandolóknak öltözött énekesek és önkéntesek; mindez egy egykori katonai raktáráépületben zajlik. Adam Curtis egészestés filmet csinál BBC felvételeket felhasználva a világunk észleléséről. Francis Alÿs a határ menti régiókban rejlő társadalmi-politikai konfliktusokra helyezi a figyelmét, szintén egy újságcikkből indul ki, amikor a migrációs válság témáját feldolgozva először az Egyesült Államok és Kuba között, majd a Gibraltári-szoroson megpróbál hidat állítani halászok és gyerekek bevonásával. Gruppo Tökmag egy - az ismeretlenségből kiemelt - fiatal roma férfi képregényén -, valamint a családja róla szóló elbeszélésein keresztül a romák helyzetével, lehetőségeivel, illetve tágabb fókuszban a periférián élők helyzetével és az erről szóló többféle társadalmi csoportot megszólító párbeszéd megteremtésével foglalkozik.

Ez néhány azokból a társadalmi és történelmi eseményekre reflektáló művészeti projektekből, amelyek a 2000-es évek elején készültek, és amelyekre a későbbiekben kitérek. Nagyon különböző műfajok, megközelítések, mégis összefogja őket a kiindulási téma. Disszertációm fókuszában olyan – részben kutatásalapú -, többségében kollaboratív művészeti projektek állnak, amelyek társadalmi és történelmi helyzeteket dolgoznak fel. A téma körüli fogalmak folyamatos cserélődésben vannak. A Társadalmilag elkötelezett művészet, - mint e terület egyik legfontosabb egysége - a körülöttem működő, nálam fiatalabb generáció többségének már egyfajta harcias hozzáállású, főleg aktivizmusra épülő, társadalmilag érzékeny gyakorlatot jelent, amelyen már időnként maguk a kritikusai is vitatkoznak, hogy nevezék-e ezeket még művészetnek. Ugyanakkor megjelent a társadalmi-történelmi témákra érzékeny műveknek egy olyan vonulata is, amely újfajta társadalmi érzékenységgel bír, hol kevésbé aktivista megközelítést mutat a témák feldolgozásában, hol humorosabb, hol líraibb (metaforikus), hol játékosabb kifejezésmódot használ, mint a 90-es években indult, 2000-es évek elejéről ismert ilyen jellegű munkák sora. Egyesek beépítik digitalizáció, a WEB 2.0 vívmányait, mások kvázi nyomozóirodaként működtetik művészeti munkásságukat, vagy a projektek szorosabban építészeti alapokra helyeződnek, a megjelenés olykor kevésbé puritán, olykor mellőzve a baloldali tüntetések antiesztétikáját követő vizualitás elvét. A kortárs képzőművészet rengeteget tanult a XX-XXI. századi irodalomtól, példaképp a Sebald-i tényregényektől, ahol a dokumentum átszűrődve az elbeszélő szubjektumán teljesen új minőséget és új összefüggéseket hoz létre, olyan formációt, amely képes eddig megvilágítatlan kérdéseket előtérbe állítani igazról és hamisról, objektívről és szubjektívről. A mediális diskurzusban posztinternet, valamint a politikai közbeszédben post-truth korszakként definiált időszakban ezek a megközelítések különösen érdekesek lehetnek. Disszertációm a közelmúlt ilyen jellegű projektjeit veszi górcső alá; azt járom körbe, hogy a relációs gyakorlatok rendszerében, a kollaboratív és kutatáson alapuló, társadalmilag elkötelezett művészet hogyan

jutott el a jelenlegi formáig. Művészetelméleti szempontokat figyelembe véve próbálok egy hálót rajzolni abba a még jelenleg zajló művészeti mezőbe, amely az érdeklődésemet körvonalazza. Elméleti vizsgálódásom a saját praxisom elemzésére is irányul. Többségében olyan művekről esik szó a szövegben, amelyekről magyar nyelvű elemzések egyáltalán nem, vagy csak részben voltak elérhetőek, ugyanakkor természetesen kitérek hazai projektekre is.

A megközelítés szempontjai

Nem újkeletű kutatási irány a társadalmilag és politikailag elkötelezett művészeti projektek vizsgálata, különösen nem művészetelméleti, kritikai gyakorlat felől. Művészként olykor nehezemre esett csak ezek mentén a megközelítésék mentén haladnom, így előfordult, hogy az itt tárgyalt projektek során aktív képzőművészként felmerülő kérdéseimet, észrevételeimet is megfogalmazom. Már kialakult egy jól átlátható szempontrendszer e művek leírására, amelyből merítve nagyrészt Claire Bishop és Grant Kester elemzési szempontjai mentén haladok. Ezeknek megfelelően egy-egy mű értelmezésénél a társadalomtudományi, történelmi, geopolitikai, művészetelméleti megközelítéseket vegyítem. Hogy a társadalomtudományokból épp melyik részterületet használom, azt az alkotó művészetének társadalmi beágyazottsága, szociálisan elkötelezett művészi gyakorlata határozza meg. Így keverve hol művészettörténeti, hol szociológiai, hol közgazdasági, hol politikatudományi, hol kulturális antropológiai, vagy filozófiai szempontok kerülnek előtérbe.

A társadalmilag elkötelezett, együttműködésre épülő művészet fogalmi kerete

Ahogy a művészeti irányzatok kifulladásra, úgy a fogalmak is elfáradnak. Mit jelent az, hogy társadalmilag elkötelezett? A hagyományos művészeti médiumokban alkotó jó művész ugyanúgy joggal tarthatja annak magát, mint valódi társadalmi változásokat beindító művészeti kezdeményezések gazdája.¹ Míg Bourriaud a Relációesztétika bevezetésében még arról írt, hogy a kilencvenes évek művészetét övező félreértésnek oka az elméleti diskurzus hiánya volt, a kritikusok és a filozófusok többsége ódzkodott attól, hogy megbirkózzon a kortárs művekkel; addig mostanra ott tartunk, hogy a társadalmilag elkötelezett művészet teoretikusai annyira igyekeztek pontosítani a meghatározásokat, hogy e terület definiálására annyi variáció született, mint még soha egy-egy művészeti irány és elágazásai kapcsán.

Ez a kitágult fogalmi mező a post-studio practices gyakorlatában olyan nevek alatt fut, mint: társadalmilag elkötelezett művészet (socially engaged art), közösségen alapuló művészet (community based art), kísérleti közösségek (experimental communities), dialóguson alapuló művészet (dialogic art), „partszegélyi” vagy határ művészet (littoral art), beavatkozáson alapuló művészet (interventionist art), részvételi művészet (participatory art), collaborative art, contextual art, társadalmi gyakorlat (social practice), kutatáson alapuló művészet (research based art), új típusú közösségi művészet (new genre public art), aktivista művészet (activist art), újrajátszás (reenactment), delegált performansz (delegated performance), relációs

¹ Jeremy Deller: Francis Bacon társadalmilag elkötelezett volt, Warhol társadalmilag elkötelezett volt, ha jó művész vagy, akkor társadalmilag elkötelezett vagy, akár festesz vagy szobrokat csinálsz. (2005. április 12-ei interjú.) Megemlítve: Claire Bishop: *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, 287. p.

művészet/relációs gyakorlat (relational art). Hogyan lehet használni ezeket a kategóriákat? Lehet-e rendet csinálni ezek között? Tanácstalanul állunk, hogy melyik a legpontosabb, legmegfelelőbb kategória, ha egy-egy projekt elemzésébe belefogunk. Inkább tulajdonságokként tekintek ezekre a meghatározásokra, amelyek segítik a művek értelmezését. A fogalmak meghatározására az utolsó fejezetben térek ki.

Elméletirői nézőpontok

Több nézőpontból vizsgálták már elméletirői a társadalmilag, politikailag elkötelezett, részvételre és együttműködésre épülő művészeti gyakorlatok történetét. Nicolas Bourriaud a kapcsolatteremtés, az interaktivitás felől közelít (1996, 2001), Grant Kester a dialógus vizsgálatára helyezi a hangsúlyt (2004, 2013), Miwon Kwon a helyspecifikusság fogalma köré építi fel e művészet történetét, Gregory Sholette (2012) a politikai aktivizmus kontextusában beszél róla, Claire Bishop (2006, 2012) a részvételre összpontosít, a passzív nézővel és a fogyasztói társadalommal szemben megjelenő művészeti kritika jellemzi. Nato Thompson a társadalmi és politikai szándékok érdeklik e művek kapcsán, Tom Finkerpearl (2013) elsősorban az USA-ban megvalósult társadalmilag elkötelezett projektek történetével foglalkozik, miközben párhuzamosan vizsgálja a politikai aktivizmus eseményeit. Pablo Helguera leegyszerűsítő, mégis praktikus gyakorlati szempontokat előtérbe helyező, edukációs elemző pozícióból ír – összefésülve a már meglévő elméletek számára releváns elemeit (2011).

A részvételen alapuló művészet áttekintései olykor igyekeznek meghatározni annak további lehetőségeit/céljait is, de gyakran ezekben is heves viták alakulnak ki. A legismertebb Kester és Bishop 2006-os, Artforumban megjelent vitája², de Bishop és Nato Thompson véleményei is sokszor elbeszélnek egymás mellett, annak ellenére, hogy sok átfedés van a megközelítésükben. A *Living as Form* a társadalmi és politikai szándékok iránt érdeklődik, míg az *Artificial Hells* a „részvételre” összpontosít – ez a kifejezés jelentős mértékben, de nem teljesen átfedésben van az élet, mint „emberi létezés” hatókörével. Bishop tartós művészi eredményekről akar beszélni az efemer folyamatokkal szemben, míg Thompson azon fáradozik, hogyan változtassa meg a világot – és véleménye szerint minél kevesebbet beszélnek a művészetről, annál jobb.³

Története nagyvonalakban

A folyamatot, amelyben a társadalmilag elkötelezett művészet létrejött pontosan körvonalazza Nicolas Bourriaud relációesztétikát ismertető írása⁴. Ilyen formán ez a területe a művészetnek visszavezethető a dadaizmus majd a 60-as évek performatív formáihoz, azok megoldásmódjait tágító hozzáállásról, gondolkodásmódról van szó. Az egyre növekvő, időről időre megjelenő

² Claire Bishop: *The social turn: Collaboration and its discontents*, Artforum International, 2006. február, 178-183. p., majd: Grant H. Kester: *Another turn*, Artforum International, 2006. május

³ Bővebben itt: Sara Marcus: *Social Works - Two surveys of participation-based art seek to define its possibilities*. Online megjelenés: 2012. november, <https://www.bookforum.com/print/1903/two-surveys-of-participation-based-art-seek-to-define-its-possibilities-10036> (uó. hozzáférés: 2022. okt. 10.)

⁴ Nicolas Bourriaud: *Relációesztétika*, Múcsarnok, magyar ford. 2006, első francia kiadás: 1998

elégedetlenség az „elérhetetlen”, elit és piacorientált művészeti világgal szemben kritikus gondolkodású és társadalmi témákra érzékeny művészeket arra készítetett, hogy újragondolják gyakorlataikat és céljaikat. Ez a paradigmaváltás már a 70-es, 80-as évektől megjelenik, de a 90-es években válik szélesebb körben leírhatóvá. Többen olyan művészeti irányba fordultak, amelyet ma társadalmilag elkötelezett művészetnek nevezünk, vagy amelyet társadalmi gyakorlat, intervenciós művészet, részvételi művészet vagy „új típusú” köztéri művészet néven is ismerünk. Ellentétben a hagyományos művészeti formákkal, amelyeket általában egyetlen művész készít az esztétikai szemléltetés céljából „passzív” közönség számára, a társadalmilag elkötelezett művészet magában foglalja a közösség tagjaival folytatott együttműködést már a projekt folyamatában, és a közönséggel való aktív elkötelezettséget a projekt végső bemutatása során is szem előtt tartja. Ez a fajta művészet olyan kérdéseket vet fel, amelyek közvetlenül érintik az emberek életét, és felhatalmazza a marginalizált közösséget azáltal, hogy nyilvános hangot ad nekik.

A művészet mára már rutinosan betölt olyan szerepet, amit korábban a politikától, a hírektől, jogi aktivisták képviselőitől vártunk el; vagyis, hogy érthetővé tegye számunkra a világunk átláthatatlan jelenségeit, megvilágítson olyan területeket, amelyet idő vagy tudás hiányában képtelenek vagyunk összefüggéseiben látni, mégis szükségét érezzük, hogy jogunk legyen rákérdezni jelenségekre, belelátni minket érintő folyamatokba. „*A művészet feladata az, hogy felrázzon bennünket az észlelési önelégültségből s arra készítessen, hogy más szemmel nézzünk a világra. Ez a sokkhatás számos nevet kapott az évek során: neveztek többek közt (...) elidegenítő effektusnak (...). Egyfajta szomatikus revelációról van szó, amely a befogadót az általánosan használatos nyelv, az ismert reprezentációs minták, sőt, önnön én-felfogásának határain kívülre repíti.*”⁵ Ezek a projektek hasonlóképp a rögzült identitásminták vagy a sztereotíp képzetek megkérdőjelezésére készítetik a résztvevőket, ezt inkább egy fokozatosan kibontakozó eszmecsere és dialógus során kívánják elérni, semmint valamely kép vagy tárgy kiváltotta egyszeri, pillanatnyi megvilágosodás eredményeként. Mindez paradigmaváltást igényel a műalkotásról alkotott felfogásunkban.

Mint ahogy a technikai fejlődés, úgy a történelmi, politikai események is formálták és formálják jelenleg is a művészet alakulását. Grant Kester 2005-ös írásában kifejti, hogy a 2001. szept. 11-ei eseményektől datál másfajta társadalmi érzékenységet, mint amit a SEA⁶ kezdeteikor tapasztalhattunk. Ennek a változásnak az artikulációját művészeti oldalról is nyomomonkövethetjük. Jeremy Deller a saját közvetlen tapasztalatiról számolt be 2009-ben⁷ a 2001. szept. 11-ei terrorcselekmények nyomán. Ez volt az a pont, ahol a gondolkodása művészként megváltozott: „*Az elmúlt hét évben megszállottja lettem a Közel-Keletnek,*

⁵ Grant H. Kester: *Életképek - A dialógus szerepe a társadalmilag elkötelezett művészetben*; In: *A gyakorlattól a diszkurzusig - Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény*, Szerkesztette: Kékesi Zoltán, Lázár Eszter, Varga Tünde, Szoboszlai János. Magyar Képzőművészeti Egyetem Képzőművészet-elmélet Tanszék, Felelős Kiadó: Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2012, 125-137. p., A tanulmányt fordította: Hock Bea. A fordítást ellenőrizte: Hornyik Sándor http://www.mke.hu/sites/default/files/szovegyujtemenyTT_0406_0518.pdf, 128. p. A tanulmány forrása: Grant H Kester: „*Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially Engaged Art*”, in: *Theory in Contemporary Art Since 1985*, Blackwell, Zoya Kocur – Simon Leung, 2008, 76-88. p.

⁶ SEA: rövidítés a társadalmilag elkötelezett művészetre

⁷ In: Artist Statement by Jeremy Deller, az It Is What It Is projekt weboldalán, 2009. január <http://creativetime.org/programs/archive/2009/deller/interviews.php> (uó. hozzáférés: 2022. okt. 10.)

elsősorban Iraknak. Állandóan ezen gondolkodtam, akár az élvonalban, akár hátborzongató zümmögésként töltötte ki a gondolataimat. Kétségtelen, hogy számos döntésemre és tettekre hatással volt ez. Jobb vagy rosszabb tekintetben megváltoztatott. Gyanítom, hogy nem én vagyok az egyetlen ember, aki ezt érezte.” Hogy mennyiben változtatta meg ez a művészeti gyakorlatát, erre később térek ki. Biztos, hogy ugyanilyen választóvonal a társadalmi gyakorlatokban a Covid 19-es járvány, vagy az orosz-ukrán háború okozta megbillent világpolitikai helyzet is, ezek hatásait azonban disszertációmban nem vizsgálom.⁸

A terület kritikusai, etikai fordulat

Mint minden művészeti formának, a fentieknek is vannak kritikusai. Bár e terület nagyon pontosan körvonalazta irányait és céljait, mégis egyesek attól tartanak, hogy a társadalmilag elkötelezett művészet együttműködési jellege veszélyeztetheti a mű művészi (szakmai) minőségét, vagy fennáll a veszélye annak, hogy másodlagos közösségi projekteké válhat. Attól is tartanak, hogy az úgynevezett „autonóm művészet” és az „alkalmazott művészet” közötti határvonal már nem elég egyértelmű. Ugyanakkor ne felejtjük el, hogy az „autonóm művészet” teljes gondolata csak a XVIII. században merült fel, és hogy ezt megelőzően a legtöbb művészet valamilyen funkciót vagy „intézményi szerepkört” töltött be. Más kritikusok azon aggodalmuknak adtak hangot, hogy mivel a társadalmilag elkötelezett művészetet társadalmi vagy politikai menetrend (a napi politika) vezérli, ezért féltő, hogy ez a politikai elköteleződés veszélyeztetheti a mű általános művészi integritását azáltal, hogy túlságosan előíró vagy üzenetorientált művészetté változtatja azt. Ez az egyik olyan aggodalom, amelyet Claire Bishop felvetett a *Mesterséges Poklok*⁹ című 2012-es könyvében. Véleménye szerint a „társadalmi gyakorlat” (vagy más kapcsolódó megjelölések) címkével járó művészet nagy része sem politikailag nem hatékony, sem esztétikailag nem meggyőző, mégis egyfajta átengedést kap – mentesül a kritikus szigor alól, mert a szíve a megfelelő helyen van. Az adott politikai napirendet követő művészet így elmulasztja elérni azt, amit átalakító törekvései alapján tenni kíván: a valódi párbeszéd kialakítását, a projektek által felhergelt tömegek közötti ellentétek valódi megbeszélését, utókezelését. Szerinte számtalan, a maga terepén sikertelen, vagyis a közösséggel kommunikálni nem tudó projekt legitimizálódik művészetként. Bishop kifejti érvét a művészetkritika „etikai fordulata” ellen is, amelyben a műalkotásokat az alapján ítélik meg, hogy mennyire vonnak be és erősítenek meg nem művészeket résztvevőkként.¹⁰ Aztán ott van Lambert Zuidervaart állítása: a túl politikai és kérdésközpontú művészet elveszíti a képzeletgazdag, feltáró és kísérletező potenciáját, amely pedig nélkülözhetetlen a szabad és önálló gondolkodásmód eléréséhez.¹¹ Ezek a művek az esztétikai élményről (itt a klasszikus esztétika fogalomra gondolok) hangsúlyozottan lemondanak a tartalmi mondanivaló érdekében,

⁸ Bishop kitér arra, hogy a részvételen alapuló művészet időszakos virágkorát éli politikai válságok és átalakulások idején, három ilyen pillanatra összpontosít: 1917-re, az 1968-as évtizedre és 1989 utóhatásaira. Példái a jól ismertektől (Dada, Happeningek) a speciálisabb eseményeken át (pl. konfrontatív művészeti események Argentínában) kiterjed az újabb formációkra is, mint például az Artist Placement Group az Egyesült Királyságban. Ha igaza van, a jelenlegi válság is új lendületet hoz e területre.

⁹ Eredeti cím: *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*

¹⁰ Lásd Bishop kritikáját pl. Jeremy Deller: Orgreave-i csatája kapcsán, In: Claire Bishop: *The social turn: Collaboration and its discontents*, Artforum International, 2006. február, 178-183. p.,

¹¹ Bővebben: In: Lambert Zuidervaart: *Művészet a Nyilvánosság előtt: Politika, Közgazdaságtan és egy Demokratikus Kultúra (Art in Public: Politics, Economics and a Democratic Culture)*, 2011

sokkal inkább a dadaizmus és a 60-as évek performatív, aktivista törekvéseinek anti-esztétikáját követték és követik most is többségében. Sok társadalmi gyakorlat arra irányul, hogy ellenálljon a hipertrófikus művészeti piacnak, amely mindent áruba bocsát, amihez hozzáér, és úgy tűnik, ezek a művészek ritkán helyezik előtérbe a tevékenységük által hátrahagyott dokumentumfilmek vizuális dokumentációját. A nézőközönség gyakran veszteségként éli ezt meg, mivel a mű központi értelmét képező folyamatot ritkán teszik láthatóvá. Azonban ezen a téren érezhető változás, erre is ki fogok kitérni a konkrét műveknél.

2. Tézisek kibontása kortárs művészeti projektek bemutatásával

2.1. Poétikus intervenció, metaforikus megközelítés

Francis Alÿs: Híd/Puente (2006)

Don't Cross the Bridge Before You Get to the River (2008)

Együttműködésben Taiyana Pimentellel és Cuauhtemoc Medinaval

2006. március 29-én 150 hajó sorakozott fel Key Westből (Florida), és Santa Fe-ből, (kubai Havana), hogy úszóhidat állítsanak fel az Egyesült Államok és Kuba között. A két vonal a két parttól szemben haladt egymással, ugyanahhoz a horizonthoz tartoztak, messziről valódi hidat képeztek. Ez az egyik legpoétikusabb intervenció, amivel találkoztam.

Francis Alÿs egy újságcikkből indul ki, amikor a migrációs válság, a kontinensek és a kultúrák közötti határvonalak témáját feldolgozva először az Egyesült Államok és Kuba között, majd a Gibraltári-szoroson megpróbál hidat állítani halászok, majd két évvel később gyerekek bevonásával. A 2005-ben olvasott újsághír rögzíti, hogy kubai hajósokot fogtak el, akik megpróbálták kikötni Floridában. Az amerikai törvények szerint a tengeren elkapott menekülteket vissza lehet küldeni Kubába, míg azok a menekültek, akiknek sikerült megvetni a lábukat amerikai földön, törvényes jogot kaphatnak az Egyesült Államokban való tartózkodásra. A történetben szereplő csónakosokat valahol a kettő között kapták el, mivel a floridai szigeteket összekötő hídon találták őket. „A kérdés az volt: egy hidat „szárazföldnek” vagy „tengernek” kell tekinteni?”¹²

A projekt példája Alÿs azon tételének, hogy a költői és a politikai szorosan összefügg. Itt ismét a határok földrajzi és filozófiai fogalmait, a szabad mozgással kapcsolatos nagyobb kérdéseket vizsgálja. Felvetette a két part áthidalásának megvalósíthatóságát a konfliktusokkal küzdő régiókból érkező hajók sorával a két különböző part között. Támogatja érzelmi, etikai és stratégiai jelentőségét a kollektív képviselőnek. Végül is mi a város célja, ha nem megoldást ajánlani a cselekvés és a beszéd hiábavalóságára azáltal, hogy teret engedünk egy szimbolikus társadalmi tüntetésnek? Vagy ahogy Hannah Arendt fogalmazott: „*A polisz szervezése egyfajta szervezett emlékezés. A polisz helyesen szólva nem a városállam fizikai helyét jelenti, hanem az emberek szerveződését, ahogy az a cselekvésből és a beszédből együtt fakad, s a polisz valódi*

¹² Alÿs visszaemlékezése. In: *When Francis Alÿs tried to build a bridge to Europe*, In: Francis Alÿs, Cuauhtemoc Medina, Russell Ferguson, Jean Fisher, Michael Taussig, PHAIDON PRESS, 2019 <https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2019/july/30/when-francis-aly-s-tried-to-build-a-bridge-to-europe/>(uó. hozzáférés: 2022. okt. 10.)

tere az együtt élő emberek között terül el, bárhol is legyen ez a tér.”¹³ Ez az a tér, amit Francis Alÿs megkeres, megőríz és aktivál.¹⁴

A művész 2004 óta a határmenti régiókban rejlő társadalmi-politikai konfliktusokra helyezi a figyelmét, és olyan „köztes” helyszíneken készít műveket, mint a Gibraltári-szoros, Jeruzsálem, a török-örmény határ, a Havanna és a floridai Key West közötti nyílt víz, és a Panama-csatorna zónája.



1. kép: Francis Alÿs: Don't Cross the Bridge Before You Get to the River, 2008. Részlet az esemény dokumentációjából.

Együttműködésben Taiyana Pimentellel és Cuauhtemoc Medinaval, valamint Tanger és Tarifa gyerekeivel. Gibraltári-szoros, Marokkó-Spanyolország.

Az első projekt után egy évvel később megpróbálta újra felállítani hidat Európában, hogy halászhajókból egy újabb vonalat hozzanak létre, mostmár a Gibraltári-szorosban. Az egykor Spanyolország, majd a muzulmán mórok által uralt szorost ma Nagy-Britannia uralja, és stratégiai, geopolitikai jelentősége miatt mindig is fontos helyszín volt, de egyben fenyegetés is. A közelmúltban a tengersizor egy újabb konfliktustól szenvedett Spanyolország és Marokkó között, mert Spanyolország magas határkerítést helyezett el Ceutában (Spanyolország két észak-afrikai enklávéjának egyike, geopolitikailag Marokkóban található), hogy megakadályozza az afrikai bevándorlók és menekültek átjutását Gibraltárba. Sajnos a Spanyolországot Marokkótól elválasztó 14 km-es tengersizszakasz két oldalán élő halászok

némelyike nem volt éppen a legbarátságosabb, és a jogi nehézségek is többé-kevésbé leküzdhetetlenek voltak. Ezért 2007 márciusában Alÿs leállította az egészet, de felfedezte, hogy elterjedtek olyan pletykák, amelyek Afrikát Európával összekötő hajóhídról szólnak. Mielőtt bármi is történt volna, a barátok azt kérdezték: „Hogy volt? Igaz, hogy a két sor találkozott?” Ennek hatására megváltoztatta terveit, és ezt a lebegő hidat gyerekjátékká alakította át. „*Végül is úgy tűnt, hogy a gyerekeket érdekli igazán a híd.*”¹⁵ Így a gyerekjáték keretein belül implikálta a Marokkó és Spanyolország közötti kortárs konfliktust. Spanyolországból és Marokkóból szervezett egy gyerekcsoportot, akik sorban sétáltak ki a tengerbe, elnyúltak az óceánba, mindegyik egy-egy flip-flopból készült játékajójával. „*Változtassuk az egész műveletet a szabad áramlás ünnepévé, az áthaladás rituáléjává.*” – írta a katalógusában közölt naplójában. Így

¹³ Hannah Arendt, *The Human Condition*, University of Chicago, Chicago, 1958., 98. p., saját fordításban

¹⁴ In: *Francis Alÿs*, Cuauhtémoc Medina, Russell Ferguson, Jean Fisher, PHAIDON PRESS, London; New York, 2007, 106. p.

¹⁵ In: *When Francis Alÿs tried to build a bridge to Europe*, In: *Francis Alÿs*, Cuauhtémoc Medina, Russell Ferguson, Jean Fisher, Michael Taussig, PHAIDON PRESS, 2019

<https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2019/july/30/when-francis-aly-s-tried-to-build-a-bridge-to-europe/> (uó. hozzáférés: 2022. okt. 10.)

történt, hogy 2008. augusztus 12-én – papucsra állított csónakot cipelő - gyerekek sora hagyta el Európát Marokkó felé, míg a gyerekek második sora Afrikát hagyta el Spanyolország irányába papucsos csónakokkal. A két vonal ismét találkozott a láthatáron.

Ha a teljes időt nézem (az első ötlet gondolatától a projekt második részének megvalósításáig) 4 éven át készült erre az eseményre, amelyet egy kétszernés videó dokumentál. A projektből létrejött kiállításokon szereplő összes videó Julien Devaux, Ivan Boccara, Rafael Ortega és Felix Blume együttműködésében készült.

A videodokumentáció mellett Alÿs festményeket, rajzokat, és a videóknál szereplő, gyerekek által használt hajókból egy installációt is létrehozott. A projekt szimbolikusságához az installálási mód, a rajzi és festészeti kiegészítés is hozzátesz. Gondolhatnánk, hogy ezeknek olyasféle funkciója van, mint Christonál és feleségénél volt jellemző (egy-egy helyspecifikus térátalakítás vizuális projekttervének eladásából fedezték a projektjeik megvalósításának egy részét), de itt a festészeti gyakorlat hosszabb és összetettebb: a képek előzetes tervként is, de folyamat közben és utólag is készülnek. A helyszínen és műteremben is dolgozott ezeken, így magányosan egyfajta „önmegfigyelés” során dolgozta fel a gondolatait. A képek lehetővé teszik, hogy a művész kapcsolatban maradjon a projekttel a folyamat különböző szakaszaiban, gyakran több éven keresztül. Alÿs elmondása szerint ezeket a képeket használja fő kommunikációs rendszereként, hogy kifejezze és elmagyarázza szándékait munkatársainak. Gyakorlata során absztrakt és realista motívumok kombinációját használja festményein annak érdekében, hogy kezelje az összetett fogalmak közvetlen ábrázolásából eredendő nehézségeit.

Galériatérbe kerülve (pl. Szöul, Art Sonje Center, 2018) 2 szernés videóval egészíti ki a színes hajók tükör elé, egyvonalba rendezett sorát, mindkét videó 7' 44'-es. A művész a kiállítóterem közepén két monumentális méretű vetítövásznat szerelt fel egymással szemben, így a közönség elmerülhetett a projektben, miközben a tenger hullámai közepette, többször be- és bejövő gyerekek hangjai veszik körül őket. A videókból nem derül ki egyértelműen, hogy ezek a gyerekek végül elérték-e elsődleges céljukat, inkább a próbálkozásaikra és kihívásaikra irányítják a figyelmet, hogy átadják magának a tettnek a jelentőségét. A gyerekeket is bevonó esemény iróniájával (a valós és az eljátszott tett egymás mellé helyezésével) egyfajta leckéket ad a társadalomnak, mintha azokhoz külön szólni akarna, akik a logikus és túlracionizált gondolkodásból nehezen mernek kiszakadni.

Van egy előzménye ennek a projektnek Alÿs munkásságában, amely metaforikus megfogalmazásának céljait segít megvilágítani: 1997-es projektjében a Loop-ban, szimbolikusan meghúzta a leghosszabb láthatatlan vonalat, amely Mexikót az Egyesült Államokkal összeköti. Mindez az Egyesült Államok és Mexikó közötti akkori irracionális bevándorlási problémán alapult, és egy San Diego-i kiállításra fordított kiállítási díját felhasználva Alÿs öt hétig repülővel utazott Tijuánából Chilébe, majd Ausztráliába, Hong Kongba, Szöulba, Anchorage, Vancouver, Los Angeles és végül San Diego, a Tijuana és San Diego közötti legtávolabbi utazási útvonalon. Az ő (út)vonala kevésbé gazdaságos és racionális, de rugalmas és nagyon autonóm, mint az összes többi vonal, amit készített. A „vonalakkal” egyes projektjein keresztül, a határok kérdéséről beszél, számára ezek a kapcsolódás, nem pedig a megosztottság érzését keltik. Az ő utazás itt két egymást kereső vonal utazása volt, és a projekt

végső célja, hogy bemutassa azt a feszültséget, amely azt dicsőséget kíséri, amikor két különböző vonal végül találkozik.

Alys munkássága a művészet és a társadalmi gyakorlat interdiszciplináris terében jelenik meg. A Puente projekt egy szimbolikus társadalmilag elkötelezett munkának tekinthető, amely során a művész kapcsolatba lépett az adott közösséggel (kubai, majd spanyol és marokkói halászokkal, később spanyol és marokkói gyerekek csoportjával) az akció megvalósítása céljából, de további direkt – általa koordinált - társadalmi cselekvés kiállításaként már nem szolgált háttérül. Nem vált direkt formában szócsövükké (nem koordinált beszélgetést az érdeklükben, stb.). Beindított párbeszédet a helyzet kapcsán, az volt a fő mozgatórugója, hogy a maga metaforikus eszközeivel kontextust teremtsen a problémáik megvitatására, egy szimbolikus kiállításra.

2.2. Delegált performansz és popularitás

Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė és Lina Lapelytė: Sun and Sea (Marina) (2019)

„Kinyomtatlak anya,
Ha szükségem lesz rád,
Húgom, téged is, kinyomtatlak,
Ha nagyon hiányzol.
Mindannyian együtt nyomtatunk egy kis húst,
és garnélarákot is,
Ha valami sósat akarunk enni.
És kinyomtatjuk a méheket,
hogy legalább valami édesség maradjon”

Hallhattuk a 3D Nővérek dalát az élő installációba rendezett operából, amellyel Litvánia az Ötvennyolcadik Velencei Biennálén szerepelt. Arany Oroszlán díjjal jutalmazták. Lucia Pietroiusti, Rugilė Barzdžiukaitė rendező, Vaiva Grainytė író és Lina Lapelytė zeneszerző, és a közel 50 résztvevő együttműködésében létrejött librettóban a klímaváltozás aggasztó jelei - legyen szó méhek kipusztulásáról vagy a róka-gombák váratlan megjelenéséről - átszőtték a mindennapok banalitásaival foglalkozó szöveg szövetét. Ez a delegált performansz egy példa arra, hogy a társadalmi helyzeteket feldolgozó performativitás a kezdeti hivatkozási pontjaitól – 60-as évek performanszaitól eltávolodva - a 2010-es évek végére hogyan alakított ki magának populárisabb vonalat. A globális klímaváltozás témája, a társadalom mindennapi dilemmái közérthető formában jelentek meg. A középosztályból kiemelt hétköznapi karakterek (pl. 3D testvérek, fiatal férfi a Volcano párból, munkaalkoholista férfi) és a polgári világ szereplői (pl. tehetős Anyuka) egymás mellett heverésztek az idilli nyaralás pillanataiba ágyazva, eközben áriák szóltak és kórus által előadott részletek. Erre a játékosabb, humorral átszőtt - az átlagember számára is értelmezhető - megközelítésre ugyanúgy szükség van, mint azokra a művészeti projektekre, amelyeket csak a szakmai közönség és a beavatottak tudnak megérteni. A művészetre jellemző, hogy hullámzásszerűen időről-időre igény lesz populárisabb művekre is. Nemcsak a vizualitása, de az opera szövege is közérthető volt, a helyspecifikus installálási

mód szellemes megoldása is hozzájárult a performansz vállaltan könnyed megjelenési formájához. A nézők a magasból láthatták a kollektív érzések élő portréját, miközben átnéznek egy erkély korlátján az egykori haditengerészeti raktárban. A szereplők között voltak önkéntesek, akik a műalkotásban pihentek egész nap (hetente egyszer) és felkért énekesek - szintén napozókként megjelenítve - turizmusról, párkapcsolatról, túlhajszoltságról, környezeti katasztrófáról, bosszúságokról és a jövőről énekeltek.¹⁶ A projekt érezhetően tisztelegett Velence városa és lakói előtt. A tenger, a strandolás lehetősége körülveszi a várost, a Biennálé többnapos végignézése, megvalósítása, lebonyolítása mindig az ezekről való lemondással jár, itt minderre válaszul, pontosabban erre a helyzetre is reagálva hozták létre az alkotók a strandolók élő installációját.



2. kép: A litván pavilon installációja, Sun and Sea (Marina), 58. Velencei Biennálé (May You Live in Interesting Times). Fotó: Andrea Ávezzu, 2019. Courtesy: La Biennale di Venezia.

Mégis, a befogadás folyamatában kétszeresen is lehetett némi mesterséges érzésünk. Egyrészt a Sun & Sea-ben az éghajlatváltozás globális problémájának megragadására irányuló törekvés már, mint politikai kényszer jön felénk. A téma, mint egy kötelezően megjelenítendő helyzet évtizedek óta belengi a mindennapjainkat. Ezen gondolkodhattunk, ahogy haladunk előre a Litván Pavilont megtalálni, és azon, hogy hogyan is fog ez egy operában formát ölteni? Nem fogja-e kiverni bennünk a biztosítékot, hogy a klímakatasztrófa nagy kérdései most épp áriába ágyazva tárulnak elénk. A litván pavilonban az opera alapjául szolgáló tér átalakításának mesterséges hangulata egy pillanatra lebénította a nézőt. A kint-bent felcserélődött: a behordott

¹⁶ Erika Balsom: *Above the fray* c. összefoglalóját felhasználva, <https://www.artforum.com/print/201907/venice-2019-80531> (uó. hozzáférés: 2022. okt. 10.)

homokon reflektorokkal megvilágított napozók, strandolók és kellékeik fogadtak¹⁷, és az egész kapcsán nehéz volt kikapcsolni azt a disztópikus érzést, mintha a jövő mesterséges tengerparti strandjára néztünk volna, ahol a fény a növényházakhoz hasonlóan már csak irányított lámpafény, a homok újratölthető, a tenger moraja beépített hangszórókból szól. Egyértelműen színpad szerűvé vált így a tér.

Az első benyomásokon hamar túlbillentünk az opera beckett-i abszurd humorral átszótt hétköznapi belső monológjainak irodalmi szövegére és a hol könnyed (véletlen helyzeteket is beépítő), hol nagyon feszes dramaturgiai elemeket összemixelő előadására figyelve. Samuel Beckett Szép napok című drámáját juttatja az előadás eszünkbe.

Az önkéntes szereplők semmittevése olykor meg-megtöri a librettó éneklők tevékenységeit. A szereplők – az operák rendezési elvétől szokatlanul - statikus tevékenységek közben, fekve énekeltek, ami nagyban segítette az operákra jellemző patetikusságát kiküszöbölni; a mozgás dinamikáját épp a véletlenszerű történések adták: hol egy kisfiú, hol egy kutya mászkált, vagy épp valaki kenegette magát, mások telefont nyomkodtak, minden majdnem pont úgy, mint egy valódi tengerparti strandon.

A Sun & Sea felülről láttatja a kilátást, hogy egyszerre egy összetett egészszel állítsa szembe nézőjét. Ez a gesztus emlékeztethet arra, hogy a globális rendszer összekapcsoltságára gondolni kell. Előre nem tervezhető események egész sora tarkítja a látómezőt. Mikor ugat a kutya? Milyen híreket olvasnak majd az előadók az interneten? Meddig és mivel fognak szórakozni a kisgyerekek? A jelenetek eleveisége, a testek valósága még azokat is ott tartja pár percig, akiket nem érint meg ez a munka. Az alkotók megpróbálják megszelídíteni az elképzelhetetlen jövőt, ami lehetetlen vállalkozásnak tűnik; a felvázolt fikciót, akárcsak magát az antropocént, egy ellenőrizhetetlen esetlegesség mozgatja, amely eltörpíti a megküzdésért tett erőfeszítéseinket.

Bishop háromféle megnyilvánulást határoz meg a delegált performanszok között¹⁸, ezt a fajta előadást, amelyben más szakterületről származó szakemberek bevonása jellemző, a 90-es évek végétől jelenlévő trendnek látja. A könnyed és humoros módok irányzata jellemzően Európában jelent meg. A művészek a Sun & Sea performanszában résztvevőket úgy alkalmazták, hogy többségében saját társadalmi kategóriájuknak, nemi és etnikai hovatartozásuknak megfelelően jelentek meg. Politizált, leegyszerűsített identitástípusok megjelenítőivé váltak a résztvevők.

Itt nemcsak arról van szó, hogy egy képzőművész bevonja, felkéri más szakmák képviselőit, hanem már a kezdeti összefogás együttműködésre épül. Az alkotók közös gyakorlata érezhetően kiforrott, triójuk debütáló darabja a Good Day! volt (2014) - kortárs opera tíz éneklő pénztárossal, supermarket hangjaival és zongorával. Maradva Bishop kereteinél, elemzési szempontjait követve elmondható, hogy az alkotók rutinosan választják az embereket anyagként: a mindennapi tevékenységek teljesítményként való újrakonfigurálása, bizonyos társadalmi csoportok láthatóvá, összetettebbé, közvetlenebbé tétele és a „fizikailag jelenlévés” fontosságának hangsúlyozása ugyanúgy céljuk, mint a véletlen és kockázat esztétikai

¹⁷ Ha épp nem játszották a librettót, a strand díszlete fogadta a nézőket a Biennálé terében, felül, a karzaton belógatva lehetett olvasni az opera szövegét, valamint a lenti bejáratnál meg is lehetett ezt hallgatni.

¹⁸ In: Claire Bishop: *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London, New York, 2012., 220. p., a továbbiakban: Bishop: *Artificial Hells*

hatásainak bemutatása; problematizálni az élő és közvetített közti különbséget¹⁹, spontán és színpadias binárisokat, hogy megvizsgáljuk a kollektív identitás felépítését.

Az alkotók a fogyasztói társadalom adta lehetőségeket intézményesített formában használják az esemény megvalósításához. Az önkéntesek toborzása, a megvalósításhoz szükséges plusz költség összegyűjtése az online felületek segítségével ugyanolyan rutinosan megy, mint maga a mű szerkezetének kitalálása. *„Míg egykor a performanszművészet a műalkotás dematerializálásával igyekezett szakítani a művészeti piaccal azzal, hogy elmúló eseményekként működött, addig ma a dematerializáció és a pletyka a hype egyik leghatékonyabb formájává vált.”*²⁰ A másik ok, ami miatt a happening, performansz és body art művészet indulásakor alapanyagául magát az embert használta, az a legegyszerűbb, legolcsóbb megoldásra való törekvés volt (gyakran a művész saját maga volt az események főszereplője). A delegált előadás ma ezzel szemben többnyire luxusjáték szokott lenni. Jelen esetben nem lehetett volna csak a Biennálé nyújtotta keretből megvalósítani a projektet.

Az opera formája a repetitív kórusdallamok miatt egy olyan meditatív utóhatással látja el hallgatóit-nézőit, amely még évekkel később is beindítja a hallottakat bennünk. Itt van pl. a munkaalkoholista dala, ami még most is előjön, mint egy gyerekdal; váratlan pillanatokban beugrik, nem tudjuk kitörölni az emlékezetünkéből.

Végre megtanultam nyugodt maradni,
Nem hazavinni a lelkiállapotomat.
A munkában pedig íratlan szabályok vannak,
nevezhetnének etikettnek:
Ne panaszkodj, ha nehéz dolgod van,
Ha nincs alvásod,
Ha rossz az idő.
Még ha el is fogy a benzin – csak mosolyogj ...
De az elfojtott érzelmek, észrevettem,
nem tűnnek el olyan könnyen,
Bekötnek a pszichédbe:
Az elfojtott negativitás váratlanul talál kiutat,
Mint a láva.

2.3. A kortárs emlékmű és a történelmi emlékezet viszonya Jeremy Deller munkásságában

Jeremy Deller: It Is What It Is: Conversation About Iraq (2009)

Jeremy Deller az angol történelemhez, a brit identitáshoz köthető kollaboratív művészeti munkáiról vált ismertté az Orgreave-i csata újrarájátszásáig, aztán (részben) fókuszot váltott és 2002-től 2009-ig már a Közel-Keletre, főleg az iraki helyzetre fókuszált. Az Iraki háborúval foglalkozó munkája ennek az időszaknak a lezáró projektje, amely a történelem, a szociológia, a politika és a művészet határterületein mozog.

¹⁹ A közvetített itt arra utal, hogy hetente egyszer volt látható élőben a darab; aki aznap nem jutott ki megnézni, már csak az előadók nélküli (az opera háttérül használt) strand terét látta a helyszínen.

²⁰ In: Bishop: *Artificial Hells*, 229. p.

Deller mint már tudatos képzőművész hangsúlyozottan nem galériaterekhez köthető munkásságot épít. A történelem minden nagyobb volumenű munkájának az alapja, de ezzel kapcsolatban annyit mond: „Nem vagyok képzett történész. Improvizálok.”²¹ Gyakran kollaboratív projekteket hoz létre, a művészettel rokon vagy attól teljesen eltérő területek képviselőivel, szakértőivel működik együtt. „*Úgy vegyíti a tradicionális és a kortárs kultúra, a történelem, a politika és a hétköznapi élet elemeit, hogy közben sajátos műformákat hoz létre. Filmeket, installációkat, performanszokat és újrarájászott eseményeket, amelyek gyakran humorosak, (...) ugyanakkor érzékenyen világítanak rá a társadalom legkülönbözőbb csoportjainak sajátos életszemléletére és problémáira.*”²² A zenén és a pop kultúrán át vizsgált sajátos szemléletmódja is hozzá tett ahhoz, hogy jellegzetes figurája lett az angol és a nemzetközi kortárs képzőművészetnek.

A két és fél éves előkészülettel járó Orgreave-i csata megvalósítása után 2001-ben szüksége volt rá, hogy helyszínt és nézőpontot váltson, ekkor utazik Kaliforniába (San Francisco-ba). Az eredendően 3 hónapos residency-ből végül egy év lett. Arra nem találtam utalást, hogy a szeptember 11-ei terrortámadáskor az Egyesült Államokban volt-e, de az biztos, hogy innentől megszállottan tájékozódik a közel-keleti, főleg az iraki helyzetről. Irakban nem volt, mert lebeszéltek, hogy a háború alatt kiutazzon, túl veszélyesnek látták a helyzetet. Az *Ez az, ami - Beszélgetés Irakról* - vagy ha a valódi értelmében vett fordításban akarjuk használni, akkor az: *Ez van, ide jutottunk*²³ - *Beszélgetés Irakról* - c. projekttel Deller nemcsak kilépett a korábban bejárattott alkotói tematikáiból, de formanyelvében is tágitott a korábbiakhoz képest. Elmondja²⁴, hogy mindig egy kicsit messzebbre merészkedett művészként. Ennél a munkánál különösen. Ez a második óriási együttműködéssel megvalósuló projektje.

A célja az volt, hogy beszélgetést ösztönözzön a háborúról általában, és kiemelten az Iraki háborúról. Az utóbbi kapcsán a médiában egyre növekvő halálhírek hullámai mellett az amerikaiak nehezen tudtak ésszerű kapcsolatot kialakítani egy olyan országgal, amelyhez paradox módon és elválaszthatatlanul kötődtek, kötődnek máig is. Amikor a projekt megvalósításához ért, az iraki konfliktusok már a hetedik éve zajlottak, és a legtöbb amerikai soha nem találkozott iraki állampolgárral, soha nem lépett kapcsolatba olyan katonával, aki Irakban állomásozott. Az *Ez az, ami* megpróbálta orvosolni ezt az információs szakadékot.

²¹ In: Jeremy Deller interviewed by Jerome de Groot, *Rethinking History* 16, No. 4, 588. p., Published online: 26. Sep. 2012, <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13642529.2012.709411> (uó. hozzáférés: 2022. okt. 10.)

²² <https://kassakmuzeum.hu/hu/kiallitas/jeremy-deller-az-orgreave-i-csata-2001> (uó. hozzáférés: 2022. okt. 10.)

²³ Fegyveres erőknél gyakran használták az *It is what it is* kifejezést fegyveres harc közben.

²⁴ Interjú: Jeremy Deller: 'It is what it is.' | HENI Talks, <https://www.youtube.com/watch?v=GV8bczb-P10> (uó. hozzáférés: 2022. okt. 10.)



3. kép: Jeremy Deller: It Is What It Is: Conversation About Iraq, részlet az esemény dokumentációjából

Azzal az ötlettel indult a projekt, hogy létrehoznak egy iraki háborúról szóló mobil múzeumot, amely körbejárja az Egyesült Államokat. A múzeumhoz szükséges anyagok megkeresése nehéznek bizonyult, aztán felkínálták nekik egy felrobbantott autórönsöt Bagdadból, amelyet korábbi egynapos kiállításokon használtak²⁵. Ezt tették a középpontba, első elemként a new yorki New Múzeumban, ahol olyan teret és kontextust alakítottak ki körülötte, amelyben a közönség találkozhatott és beszélgethetett az iraki konfliktusban résztvevő emberekkel. Majd az autórönsöt utánfutójukra kötötték és útra keltek vele az Egyesült Államokban; 14 várost érintve - egy klasszikus amerikai közúti útvonalon - egy iraki állampolgár (Esam Pasha) és egy egykor Irakban szolgáló amerikai katona (Jonathan Harvey) kíséretében²⁶. A lehető legtermészetesebb módon adva keretet a beszélgetéseknek: a köznapi emberek nagyobb valószínűséggel beszéltek így velük az utcán megállva, mert nem féltek attól, hogy valamiféle politikai arénába kell, hogy vonuljanak. Néha ezek a beszélgetések órákig tartottak.²⁷ Deller több interjúban elmondja, hogy *„Irakból egyfajta relikviájuk volt. A bombatámadás után megmaradt roncs, amit az országból szerzett, valami olyasmi, mint amit a középkorban elhoztak a világszerte az utazásaik során, hogy megmutassák a közösségnek, hogy merre jártak, és ott mik történtek. Ez egy bizonyíték.”* A folyamat második része, maga a párbeszéd, amelyet az

²⁵ egy Deller-től független projektben

²⁶ Jonathan Harvey: Az Egyesült Államok hadseregének őrmestere 1997 óta, az *It is what it is* megvalósításakor az USA Hadseregének a tartalékosainál szolgált. A hadviselés pszichológiai hatásainak szakembere, több mint huszonöt országban élt. Esam Pasha: Irakban született, fordító, művész és újságíró, tolmásként dolgozott a brit nagykövetségen Bagdadban és az iraki koalícióban, beleértve a katonai csoportokat is.

²⁷ Jeremy Deller összefoglalóját felhasználva: <https://www.jeremydeller.org/ItIsWhatItIs/ItIsWhatItIs.php>

autóroncs kapcsán elindítottak.²⁸ Hangsúlyozza, hogy ez nem háborúellenes projekt, „*ahhoz már túl késő van, hogy bármi pacifista legyen*”. Egyfajta államközi roadshow-ba fogtak. Első megállójuk Washington DC volt, aztán Virginia és Louisiana campusai és parkolói, majd Texas, stb. Felszállnak a járgányra nap-mint nap és mennek, hogy beszéljenek az emberekkel. Deller azt mondta, hogy "*Van valami nagyon vallásos abban, amit mi itt csinálunk. Ez a vörösésbarna roncs felhívja magára a figyelmet. Amerikában az autó olyan szent tárgy. Az emberek hihetetlenül kíváncsiak.*" A projekt weboldalán legalább 20 interjút lehet végignézni, hol Deller kérdez, hol segítői, hol pedig tőlük kérdeznek.²⁹ Az autóroncsot végül a New Museum New York odaadományozta a londoni IWM-nek (a Királyi Hadászati Múzeumnak).

Az interjúk egyikében egy hölgy elmondja, hogy a KBR (Kellog, Brown and Root) nevű cégnek dolgozott, ezen keresztül került ki Bagdadba tanácsadóként. Morális kérdések terén, mentális támogatás formájában foglalkozott a katonákkal. Beszél a harmadik világbeli munkavállalókról, akiket a zöld zónában gondnokként alkalmaztak. Tizennégyes csoportokban éltek pótkocsikban, és néhányat informális ágyasként használtak. Kicsit vitatkoztak Esammal és Harvey-val a történeteinek pontosságáról, de egyetértettek abban, hogy minden háború valamilyen hallgatólagosan elfogadott prostitúciót tart fenn. New Orleans-ban többek között háborús veteránokkal beszéltek, akik nagyrésze akkor már csalódott volt az invázióval és annak következményeivel kapcsolatban.

Ami a projekt során összeállt, az tulajdonképpen egy élő emlékmű az akkori jelennek. A projekt az Iraki háború aktív még zajló történelmi helyzetét átemelte, fókuszba hozta amerikai hétköznapi emberek számára. A háborúról folyó oral history és a friss politikai hírek között generált párbeszédet, az akkori köznapi jelent képes volt dokumentálni. Nem később tette ezt, amikor már befejeződött a háború, mint ahogy azt az Orgreave-i csata kapcsán tette, úgy sokkal könnyebb lett volna. Ilyen értelemben a munka legfontosabb részét az interjúk és az út során íródott napi naplófeljegyzések jelentik. Azt mutatja meg, hogy mit tudtak az amerikai hétköznapi emberek az iraki háborúról, és hogy mekkora szakadék a valós tapasztalatokkal bírók és a post – truth korszak híreiből tájékozódni próbálók között. Mint ahogy nekünk érdekes lenne ma visszahallgatni az ókori, vagy a középkori hétköznapi emberek párbeszédeit, ahogy próbálják megfejteni az akkor számukra belátható világot, az akkor zajló politikai háborúk hátterét, (nem véletlenül vitte ezt az elképzelést a Monty Python filmre), úgy a jövő emberének is érdekes lesz visszanézni majd, hogy mit gondoltak az amerikaiak erről a háborúról.

Ha a projekt etikai, morális oldala felől közelítünk, felmerülhet a kérdés, hogy mennyire legitim olyan témát feldolgozni, amellyel kapcsolatban az alkotónak nincs személyes kézzel fogható viszonya? Nem véletlen, hogy nincs tisztázva a legtöbb leírásban, hogy Deller nem volt Irakban.

²⁸ A roncsot először a Negyedik Lábazathoz (Trafalgar tér) szeretne volna helyezni Deller, de ez nem valósult meg.

²⁹ Deller így válaszolt fel az MKE-n tartott előadásában: „*Körbeutattuk (az autót) Amerikán, a szöveg ez volt rajta: Ez az autó egy bombatámadáson robbant föl 2007. márc. 5-én; és megálltunk városokban, városok főterein, többnyire bejelentés nélkül és csak beszélünk a nyilvánossággal erről. Kiraktunk (az asztalra) néhány információs anyagot, amelyet az amerikai kormány kiadott a civil lakosságnak. Többnyire propaganda anyagot, képregényeket, amiket a gyerekeknek csináltak, kiadványokat. (...) Ez a férfi (mutat Isam-ra egy képen) iraki állampolgár, tolmácsa volt az amerikai hadseregnek, el kellett hagynia Irakot, mert veszélyes lett számára, hogy ottmaradjon.*” A Magyar Képzőművészeti Egyetem és az aacheni Peter és Irene Ludwig Alapítvány szervezésében megvalósult előadás, 2019. október 7., Magyar Képzőművészeti Egyetem, Nagyelőadó

Ugyanakkor kérdés, hogy nem tekinthető-e az önmagában kézzelfogható viszonyoknak az országgal, az hogy angolként - és így mint egykori angol gyarmati országot magáénak érző - és mint az invázióba a háború elejétől belefolyó ország polgára, aktívan érinti őt is a háború. Részben az ő adófizetői pénzükből is zajlott mindez. A Blair kormányt rengeteg bírálat érte már a háború elején amiatt, hogy az angol katonák halálozási aránya amiatt érte el a már a háború indulásakor a 170 feletti halálozási számot, mert nem megfelelő felszereléssel küldték a katonáikat Irakba. Deller végig szem előtt tartotta, hogy olyan együttműködőkkel valósítsa meg a munkát, akik első kézből származó információkkal tudnak szolgálni.

Egyszerre juttatja eszünkbe ez a megoldás azokat a politikai guruló kampányeszközöket, amelyeket üzeneteik terjesztése céljából választások idején igyekeznek minden településre eljuttatni, vagy régebbi példával élve hasonlít a régi „vándorcirkuszköz” gyakorlatára, amikor településről-településre vitték a szórakozási lehetőséget. Csakhogy jelen esetben az információt, a tájékozódás- és a kibeszélés lehetőségét vitték magukkal. Hazai párhuzammal élve, nem lehet megkerülni Sugár János Időjárőr c. projektjét sem, amely egy nagyon hasonló megközelítésű „új típusú” public art mű volt 2003-ban.

Míg az Orgreave-i csatánál egy lezárt esemény, egy lezárt korszak újrajátszása volt Deller szándéka, és az hogy felszínre hozza az ezzel kapcsolatos még akkor is aktívan érezhető frusztrációt az angol társadalomból (de legalábbis a 800 résztvevőből), továbbá kísérletet tett egy hamisan beállított történelmi esemény korrigálására, addig ez esetben egy még zajló történelmi-politikai helyzetet mér föl, „beszél ki”, és dokumentál. Ha ezt nem Obama beiktatása után közvetlenül akarta volna megvalósítani, elég valószínű, hogy nem is tudta volna véghezvinni a projektet. Ezen a ponton a művészet és a történelem rögzítésének lehetőségeire is érdemes kitérni. A történelmi festmények többnyire a győztesek révén, az ő fantáziájuk alapján voltak megfestve. Ennek az első világháborúval vége szakadt, nem hazudhatunk így többet. Az internet és az online sajtó megjelenésével mondhatnánk, hogy a világunk átláthatóbb lett, hogy kevésbé lehet hazugságok hálóját ilyen formán működtetni, de mint tudjuk ez nem ilyen egyszerű. A post – truth korszak valójában még több hírt átpréselve rajtunk, de folytatja a régen bejáratott hazugsággépezetet. Álhírek mindig is voltak, eddig a győztesek írták a háborúk történeteit és csak az utókor tett helyre sok elemet, most annyi változott, hogy felgyorsult a folyamat - sokszor hamarabb derül fény a közelmúlt hazugságaira.³⁰

Deller olyasmit csinált itt kollaboratív formában, mint amit Adam Curtis később (2016-ban) a *Hypernormalisation* c. filmben, a narratív film eszközeivel. Curtis nagyobb fókuszban nézi a jelenségeket, ő a jelenlegi világunkban zajló érzékelés – menedzsmentet és a hatalmi struktúrák uralmát vizsgálja.³¹

³⁰ Itt van pl. David Kelly halálának esete. 2003-ban elindult az iraki háború és ő 2004-ben kiszivárogtatta, hogy a háború nagyrészt álinformációkon alapszik, mert nincsen arra bizonyíték, hogy lennének tömegpusztító fegyverek az irakiaknak.

³¹ További párhuzam lehet a két alkotói szemléletben Deller 2019-es filmje: *Putyin is happy*. Amit ebben látunk, az még lecsupaszítottabb formában hasonlít Adam Curtis *Hypernormalisation*-jére, módszerében legalábbis. Deller kisebb fókuszot használ, visszatért Anglia jelenére, a Brexit körül kialakult helyzetet járja körül és azt, hogy az orosz tőke mennyire befolyásolta az angol gazdaságot, valamint, hogy a szélsőjobboldaliság helyzete milyen ott.

Az autóroncsnak mi a valós szerepe, miért nem lehetett ezt kihagyni a projektből? Ezzel a felrobbantott autóval olyan tudatalatti mechanizmusokat, félelmeket hozott felszínre, amelyek legalább az ókorig vezethetőek vissza. Deller maga hol a Római Birodalomra hivatkozik, hol a középkorra ezügyben: *a középkori ember egyfajta bizonyítékkal, fétissel jött vissza a háborúból, pl. ereklyéssel a szent földről, a keresztes háborúból; ez a tárgy is ilyesmi, az amerikaiaknak az autó egyfajta szent tárgy, a szabadságuk szimbóluma.* De gondolhatunk arra is, amit Jan Assman az Uralom és üdvösség c. könyvében ír. Teologizált politikáról ír, az egyiptomiak úgy képzeltek el, hogy a nap mozgása összefüggésben van a munkájukkal. Vagyis az ókori egyiptomi politikai rendszer képes volt elhitetni a közemberekkel, hogyha nem dolgoznak eleget, nem fog sütni a nap. Konkrét rítusok voltak, ahol tárgyakat romboltak le, amik az ellenséges erőket reprezentálták. Itt az autó azt reprezentálta, hogy őket magukat próbálják meg elpusztítani. Egy ilyen felvázolt disztópia mellett nehéz szó nélkül elmenni.

Jeremy Deller: Itt vagyunk, mert itt vagyunk (2016)

2016. július 1-jén több mint ezernégyszáz önkéntes vett részt abban a kortárs emlékműben, amely a Somme-i ütközet centenáriuma számára készült. A résztvevők első világháborús egyenruhákban, hétköznapi helyzetekben váratlanul jelentek meg Anglia különböző pontjain: közlekedési csomópontokban, pályaudvarokon, bevásárlóközpontokban. Történelmileg hiteles, pontos katonai egyenruhát viseltek, nem beszéltek az esemény közben, de a nap egy-egy pontján elénekelték az Itt Vagyunk, Mert itt Vagyunk című dalt, amelyet az első világháborúban az árkokban énekeltek a brit katonák. Ha úgy tűnt, hogy a nyilvánosság bármely tagja érdeklődést mutatott az esemény kapcsán, egy katona átadott neki egy névjegykártyát, amelyen szerepelt annak a katonának a neve, csapatszám, akit ő maga reprezentált. Minden egyes résztvevő egy konkrét személyt képviselt azok közül, akik 100 évvel korábban aznap a Somme-i ütközet első napján meghaltak. 19.240 brit férfi hunyt el a harc közben ezen az első ütközeti napon.

„Az itt vagyunk, mert itt vagyunk egy egész Anglia szerte zajló esemény volt, amelyet Jeremy Deller a 14-18 NOW³² megrendelésére (...) Rufus Norriszal a londoni Nemzeti Színház igazgatójával közösen talált ki és valósított meg.”³³ A projektbe a Birmingham Repertory Theatre is beszállt, mint harmadik főszervező. Az esemény a történelmi emlékezet és a kortárs emlékmű olyan területe, amely számos új elemet emel be a történelmi megemlékezéssel foglalkozó már ismert kortárművészeti munkákhoz képest. A projekt újraírta a történelmi megemlékezés ismert formáit: az angol színházi tradíció kereteit továbbgondolva - már mint kortárs emlékmű - értelmezte újra a kapcsolatot nemzet, színház, néző és résztvevő között. Jeremy Deller saját munkásságán belül is új nézőpontú munkáról van szó, itt az angol színházi szcénával, rendezőkkel, koreográfusokkal működött együtt – ilyen fajta közös munkát korábban nem láthattunk nála. Az egynapos esemény előkészítésén nagyjából 2 évig dolgoztak.

³² A 14 – 18 NOW az Egyesült Királyság Első Világháborús Centenáriumi Egyesületete (WW1 Centenary Art Comissions) Extraordinary arts experiences connecting people with the First World War, bővebben: <https://www.1418now.org.uk/> (uó. hozzáférés: 2022. okt. 10.)

³³ Részlet a projekt weboldaláról: <https://becausewearehere.co.uk/>

A Somme-i ütközet az angolok számára máig a legtragikusabb háborús vereség, olyan ez nekik, mint a franciáknak a Verduni katasztrófa. A Somme folyó mentén a négy és fél hónapos harc a németekkel szemben rengeteg emberéletet követelt. A brit kormány minden évben – nagyjából hasonló módon – emlékezik meg erre, kiemelkedően sok pénzt fordítva a ceremóniára. Deller, amikor elvállalta, hogy az évfordulójára készít egy angol nemzeti kortárs emlékművet, úgy látott neki a munkának, hogy olyan emlékművet akar készíteni, „*amely körbeutazza az országot, és nem olyat, amelyre neked kell odautaznod.*”³⁴ Az így létejött esemény (nevezhetünk élő installációnak, új típusú public art munkának vagy delegált performansznak is) fókuszában részben egy katonadal eléneklése állt, másrészt az esemény a csönddel is foglalkozott, olyan értelemben, hogy miközben a háború maga hangos dolog, a halottakra való emlékezés viszont megköveteli a csöndet – de ezt a csöndet máshogy is lehet kezelni, mint ahogy azt a szokásos megemlékezéseknél ismerjük. A semmiből előtűnő katonák, ahogy beszivárogtak a vásárlók, a sétálók és a várakozók közé, majd időnként némán átadták a kártyáikat és egyszercsak dalra fakadtak és üvöltöttek egy nagyot, majd végezetül újra visszazárkóztak a csendbe, virgonc, szellem-szerű jelenségnek tűnnek az eseményt megörökítő videókból. Deller olyan figyelemfelkeltő helyzetet generált, amelyet azok is megnéztek, akik nem akartak volna önszántukból ezzel a nappal, a centenáriummal foglalkozni. Működött, ahogy elképzelte: „*olyan szobornak kell lennie, amely valójában körbe mozog az országban, (...) mint egy vírus Anglia körül, szó szerint és metaforikusán is, ez egy vírus-féleség volt online és egyszerűen csak voltak ezek a random emberek az országban, akik egyszercsak előtűntek, aztán eltűntek.*”³⁵



4. kép: Jeremy Deller: Itt vagyunk, mert itt vagyunk, részlet az esemény dokumentációjából. Fotó:Topher McGrilli

³⁴ Részlet a Deller narrációjával ellátott dokumentumfilmből, amelyben beszél a projekt folyamatáról és arról, hogy ez hogyan illeszkedik a munkásságába: <https://www.youtube.com/watch?v=uXnr3w74TJs> (uó. hozzáférés: 2022. okt. 10.)

³⁵ szintén az MKE-n tartott előadásán

Deller maga is kutatott a projekthez. Az első világháború alatt tapasztalható jelenség volt, hogy a nőknek látomásai voltak az utcán, pl. a kirakatüvegek tükröződésében, azt hitték, hogy szeretett halottjaikat látják viszont, a férjüket, a fiúkat vagy a testvérüket. Ez a fajta „szellemlátás” elég nagy visszhangot kapott. Mondhatni, hogy ez a projekt már a háború alatt megvalósult a szeretteiket háborúból visszaváró nők vízióiban. Egyrészt erre a jelenségre épült a projekt, másrészt a We are here, because we are here című dalra, amely arról szólt, hogy a katonák nem tudták, hogy igazából miért vannak ott, ahol harcolnak, nem tudták, hogy mi volt az egész háború oka, egyfajta protest dala volt ez a katonáknak. Semmi narrativitást nem használ az emlékmű (elkerülve így a szentimentalitást), ezeket a háttérinformációkat, csak a projekthez készült videódokumentációkból és a hozzá kapcsolódó kiállításból, és weboldalról tudjuk³⁶. A megemlékezés során olyan színházi összefogást valósítottak meg, amelyben - a brit színházi infrastruktúrát használva - önkéntesek bevonásával a performativitást hétköznapi emberek előadásában viszi az utcára. Ez a megoldás nemcsak megemlékezés szemlélőinek lehet új típusú élmény, hanem azok számára is, akik a megemlékezésben önkéntesként részt vesznek.

A projekt, kéthelyszines kiállítással egészült ki, a 14 – 18 NOW-ban és a londoni Nemzeti Színházban. A BBC által készített dokumentumfilm segítségével a megemlékezés előkészítésének, a megvalósítás fázisainak folyamatát is megörökítették, bemutatták. Érdekes részletek is kiderülnek a végig dokumentált folyamatból: például, hogy titokban kellett a projektet tartani az utolsó pillanatig, csak így tudott hatásos lenni. A projekthez tartozó beszélgetésen³⁷ kitértek arra is, hogy ez szokatlan volt a BBC számára, de mivel a rendezők is támogatták Deller ezen döntését, belementek, bár a BBC történetében nagyon ritka, hogy ilyen titkosítást rendelnek el. Bármit közöltek előzetesen a megemlékezésről, Deller leszedette azokat a szavakat, hogy művészeti projekt, vagy bármi konkrét dolgot, ami az esemény váratlanságán változtatott volna. Mivel egy titkos projekt lett, ezért úgy kerestek hozzá embereket, hogy: Valami érdekes projekt van készülöben. Szeretnél részt venni benne? – ami azért elég nehézé tette a toborzást.

A halottak neveinek és pontos adatainak az összeírásával külön személy foglalkozott. Az utóbbi a Királyi Hadászati Múzeum támogatásával tette ezt, 1500 nevet gyűjtött össze, az archívumot folyamat közben átadta a Múzeumnak, jelenleg ez nyilvánosan elérhető.

Egész Nagy-Britanniában zajlott a megemlékezés, így a felkészítés is, összesen 27 városban, pl. Londonban, Bangorban, Leicesterben, Glasgowban, Belfastban. A próbák mindenhol a helyi színházak próbatermeiben folytak. Magánál a megemlékezésnél se temetőbe, se templomba, egyáltalán semmi olyan helyre nem mentek, amelynek köze volt a háborúhoz, tehát

³⁶ Erről bővebben a projekt weboldaláról elérhető videóbeszélgetésben, amelyet a 14-18 NOW készített. Ebben a londoni Nemzeti Színházban készített beszélgetésben Jeremy Deller, Rufus Norris (a Nemzeti Színház igazgatója), a 14-18 MOST rendezője: Jenny Waldman és társult vezető rendező: Emily Lim beszélgettek a rendezvény koncepciójáról, a folyamatról és arról, hogy mindezt hogyan tudta bemutatni a BBC. Az utóbbi nemzetközi tudósítója Lyse Doucett vezette a beszélgetést. A felvétel 2016. július 11-én készült.

https://www.youtube.com/watch?time_continue=32&v=yJEy5Y3JFCU&feature=emb_logo (uó. hozzáférés: 2022. okt. 10.)

³⁷ Uo.

kimondottan hétköznapi helyek szerepeltek az esemény helyszínei között, beleértve a kínosan hétköznapiakat is (pl. Ikea, Tesco és különböző plázák).

A performanszban résztvevő önkéntesek toborzásánál szempont volt az életkoruk, valamint hogy fittek legyenek. Olyasmi volt ez, mint a katonaságban a sorozás és a kiképzés, csak jóval játékosabb formában. Az önkéntesek 16-52 év közötti férfiak voltak, tükrözve azokat a férfiakat, akik a Somme-i ütközetben harcoltak. Nem vártak képzett színészeket, bármilyen szakma képviselői jelentkezhetnek. Az előkészítésre szánt két év utolsó két hónapját már csak a próbákra tartották fenn. A BBC videódokumentációjából megtudhatjuk, hogy a felkészítés a színházak próbatermeiben zajlott. A koreográfusok négy fő szabálya a felkészítő tréningeken: 1. Maradj étellel teli – legyél természetes, érezd magad kényelmesen, soha ne legyél szoborszerű. 2. Keresd a szemkontaktust – légy érdeklődő a nyilvánossággal, az emberekkel szemben, de ne hozd rájuk a frászt, ne félemlítsd meg őket, ne nézz farkasszemet senkivel, ez nem verseny! 3. Légy kedves a közönséggel, véletlenül se legyél goromba! 4. Minden névjegy egy ajándék – teremts szemkontaktust, amikor odaadod, nézd meg, hogy az emberek hogyan reagálnak rá.

Tartottak az esetleges kellemetlen reakcióktól, ezért összeírták, hogy milyen kellemetlen helyzetekbe kerülhetnek a katonák, pl. mi van, ha valaki leszedi a sisakjukat, kiveszi a fegyverüket, mi van, ha a gyerekek megrohanják őket, vagy verbális kötekedők jelennek meg? – ilyenekre Észak-Írországból kimondottan számítottak. Ezekre mind készültek külön a felkészítő gyakorlatok során. Egyedül Észak-Írországból váltak be a félelmeik, de ott is csak néhány nehezített helyzet adódott.

A társadalmilag elkötelezett munkáknál az egyik megítélési szempont, hogy a projekt hány emberhez jut el. Jelen esetben mivel nemcsak a köztereken, hanem online – vírus-szerűen is terjedt az esemény híre, így a BBC kiszámolta, hogy egész Nagy-Britannia területén a népesség 62 %-a tudott az eseményről kevesebb, mint másfél héten belül.

Deller nem titkolta ellenzéki nézeteit e munka kapcsán sem hangoztatni, a BBC4 projekthez készült összefoglalójában. Az esemény az EU-ból való kilépésről tartott szavazás után volt 3 héttel. Dühítő volt látnia, hogy az angol kormány mennyire nem volt képes a saját politikai céljait háttérbe szorítani az ország érdekében, míg hasonló vezetési hiba miatt száz évvel korábban a Somme-nál egy nap alatt hány katona volt képes az életét feláldozni a hazájáért.

Az emlékmű erős kritikát fogalmaz meg a fogyasztói társadalom és a kapitalizmus tekintetében is. Arra is emlékeztet bennünket, hogy a jelenlegi társadalmunk mindennapi harcterei a kereskedelem és a fogyasztás helyszínei köré szerveződtek. Erre a helyzetre művészként Dellernek is reagálnia kellett, mivel számára a cél minél több ember elérése volt, így ő is ezekkel a helyszínekkel kellett, hogy tervezzen.

Deller munkásságában ez az emlékmű vizualitásában kommersznek tekinthető. Lehet, hogy valakinek első pillantásra a dokumentáció alapján az az érzése, mintha a képzőművészet összemosódna a hobbiművészet hagyományörző csoportjainak az eseményeivel, mintha egy kosztümös film hatását keltené a performansz-sorozat. A névjegyek átadásának gesztusával, a mindössze egy dal és egy üvöltés erejéig megtört némasággal, valamint a vírus-szerű jelenséggel (a katonákkal szelfizők instagram és egyéb online felületeken megjelenő képek és

posztok áradatával) ellensúlyozza azt a kommerszséget, amelyet az emlékmű a tartalma miatt minimálisan muszáj volt, hogy felvállaljon.

A projektet végiggondolva felmerülhet bennünk a kérdés, hogy az akkori (első világháborús) gyarmatosító nacionalista politika és a mostani fellángoló nacionalizmus nem ugyanaz-e tulajdonképpen? Mennyi a különbség az akkori katasztrofális döntések és a mostani politika között? Nem ugyanarról a túlértékelt birodalmi öntudatról szól-e mindkettő? Deller egész munkásságának része a brit identitással való foglalkozás. Nehéz szétválasztani nála, hogy mi az, ami feldolgozza a nacionalizmust és mi az, ami már annak a kritikájaként értelmezhető. Egyszerre jellemzi elfogultság is, de objektív kritikát is próbál gyakorolni.

2.4. Együttműködés és színház - A doku-bábszínház formái, elágazásai

Ciprian Muresan: Tiltakozom magam ellen (2011)

Muresan posztkonceptuális munkáit szülőhazájának, Romániának a történelme és politikája hatja át. A kelet-európai rendszerváltás utáni generációhoz tartozik. A tudományágak különböző területeiből emel be elemeket a munkáiba; az irodalom, történelem, építészet, társadalomtudomány is jelen van a projektjeiben - képzőművészeti eszközökkel átdolgozva. Gyakran a hatalmi struktúrákat és az ideológiák általi hatásmechanizmust elemzi – legyen az politikai, vallási vagy gazdasági.

A román film újhullámának hatása³⁸ bizonyára befolyásolta Muresánt, amikor 2004-2015 között számos videómunkába fogott³⁹. Ő azonban főleg a bábszínház - és annak videódokumentálása - felé vette az irányt, illetve egy filmes geg erejéig a 3D animációval is kísérletezett. A fordulat, amely a tőle korábban látott dokurealista filmezéstől éles kanyarnak tűnik, részben a mondanivaló miatt vált szükségessé, részben a művész élethelyzete is generálta ezt. Apaként megfigyelője lett a fia bábszínházának, majd művészeti gyakorlatába átemelve átírta a bábozás kereteit. A bábokat gyakran a valóság helyettesítőjének tekintjük. Képesek végrehajtani azt, ami az emberek számára lehetetlen, olyan dolgokat mondanak ki, amelyeket nehéz bevallani. Míg a rendszerváltás előtti romániai diktatúra a nyelvi tabuk mentén definiálta önmagát, a demokráciát már a kibeszélés aktusa legitimálja. A kibeszélés jelen esetben egy újraértelmezett utcai demonstráció lett. Muresan szemeteskonténerekben játszódó bábszínháza egyfajta mobilszínházként járta a várost beleolvadva a városi környezetbe. Az így létrehozott helyzetben egy a - videó nagy részében nem látszó – bábszínész: *Adrian Ilea* játszott rövid jeleneteket, *amelyek azoknak az egyéneknek a helyzetére reflektálnak, akik a tömeghatalom, mint politikai tényező kompromittálódása utáni időszakban tüntetni szeretnének Romániában és azon kívül. 1990-ben volt egy emlékezetes egyszemélyes tüntetés Romániában, ez indította el Muresan fantáziáját, minden újság kifigurázta ezt az eseményt.* Megkért egy író, hogy írjon

³⁸ A 90-es évek végén pályafutásukat megkezdő romániai új filmes művésznemzedék a társadalom, a politikai légkör és a társadalmi igazságtalanság kritikájával egyrészt már hazájukból kifelé tekintenek; másrészt még visszafelé az ország sötét múltja felé; harmadrészt befelé is fókuszálnak, személyes narratívákkal és az emberi állapotról szóló elmélkedésekkel. Ez a jellemzés ugyanúgy vonatkoztatható Muresan alkotói pályájára is, csupán a mediális kereteket vehetjük a filmmel tágabbra.

³⁹ Ebben az időszakban készült filmjeiből: *Remake of "Un Chien Andalou"* (2004), *The Rhinoceros* (2006), *Dog Luv* (2009), *I'm Protesting Against Myself* (2011), *Untitled (Monks)* (2011), *Untitled (gyerek marionett figurák, két szürke alak)* (2015).

erre reflektálva tüntető szöveget. – *a forma (utcai demonstráció újraértelmezése) eszünkbe juttatja Tót Endre hetvenes-nyolcvanas években több helyszínen is megrendezett demonstrációit.*⁴⁰ Ez a – bábszínész és Gianina Cărbunariu drámaíró-rendező segítségével megvalósuló - delegált performansz a kimondottan videódokumentációként működő, galériatérbe készülő projektek közé sorolható.



5. kép: Ciprian Mureșan: Tiltakozom magam ellen, 2011. HD video, 30'35", Co-author Gianina Carbuariu, Courtesy Galeria Plan B

„Tiltakozom magam ellen, mert hagytam, hogy kiraboljanak a bankok. Tiltakozom magam ellen, mert én magam akarom kirabolni a bankokat... Tiltakozom magam ellen, mert nem bízom az állami intézményekben. Tiltakozom magam ellen, mert az állami intézmények nem bíznak bennem... Tiltakozom magam ellen, mert nem tiltakoztam, amikor először csökkentették a fizetésemet. Tiltakozom magam ellen, mert nem tiltakoztam, az elbocsátások első hulláma ellen... Tiltakozom magam ellen, mert végig a kukában rejtőztem, amikor mindent elvettek tőlem.” Az oppurtunista bábu szeret inni, nem tud aludni és a barátai elhagyták az országot. Egyetlen kérdést se tesz fel, ennek ellenére folyamatosan a legpontosabban tapint rá az eldöntetlen területekre. Egyre gyorsabban mondja a szövegét a gumiarcú marionett bábfigura, folyamatosan ismételi három-négymondatos részeket és az előadás végére fulladozik. Benzint és gyufát kér. Eszelős figura, aki tükröt tart maga elé és elénk: fél és nem tudja, hogyan kell tüntetni, megvédenie magát, szavazni és pénzt keresni – él benne a remény, de nem hisz abban, hogy a tüntetés változást hoz.”⁴¹ A doku-bábszínház megközelítésmódjának közvetlensége, valamint a távolságtartó, ironikus elbeszélés (utcai konténerbe helyezett színház) érzékletes képet mutat a Románia jelenéről, közelmúltjáról és a benne élőkéről. Ugyanakkor a felvázolt helyzetek annyira ismerősek, hogy akár mindez itt is történhetne. A magunkra ismerés élménye és a humor felszabadító ereje teszi a filmet sokunk számára emlékezetessé. Ez a gyakorlat,

⁴⁰ In: Simon Bettina: Ciprian Mureșan: *Egzisztenciátokat szerződés szavatolja* / Ludwig Múzeum, online megjelenés: 2015.02.26., <https://revizoronline.com/hu/cikk/5411/ciprian-murean-egzisztenciátokat-szerzodes-szavatolja-ludwig-muzeum/> (uó. hozzáférés: 2022. okt. 10.)

⁴¹ Uo.

amelyben Muresan új kontextusba helyez egy eseményt, illetve annak dokumentációját⁴² már ismerős korábbi munkáiból, például Yves Klein Ugrás az ürességbe c. fotójának újrarájátszásából (Leap into the Void, after Three Seconds, 2004).

A delegált performanszok harmadik vonulatába illeszthető a *Tiltakozom magam ellen*. Ez a fajta előadás videóhoz és filmhez konstruált helyzetekből áll. A típus gyakran olyan helyzeteket rögzít, amelyek túl nehezek vagy érzékenyek ahhoz, hogy azokat megismételjék. Az ilyen jellegű munka háttere összetett. Egyrészt erősen kapcsolódik a korabeli valóságtévék, vagy videóklippek megjelenéshez (pl. Phil Collins: They Shoot Horses, 2004), másik részük inkább a dokumentumfilm vonalát viszi tovább (pl. Artur Zmijewski: Them c. videója, 2007). A kettő ötvöződhet is, mint ahogy itt is látjuk. A bábfigura operatóri beállításáról Buster Keaton jelenetei is eszünkbe juthatnak. Nem tudjuk teljesen komolyan venni az egészet, csak egy-egy pillanatra, amikor pl. a tüntető bábfigura játékból egy (az utcában) bicikliző alak visszazökkent minket, vagy amikor a jelenet végén a gumibábot mozgató színész is előtűnik a konténerben. Muresan célja is ez, hiszen mindezt a kelet-európai észlelésünk berögzült hozzáállása diktálja - még a rendszerváltás előtti időszak „hozományaként” továbbörököltük: jobb elviccelni a helyzeteket, amelyekbe sodródunk, mint hogy túl komolyan vegyük a létet. A projekt egy szimbolikus politikailag és társadalmilag motivált alkotás.

Gruppo Tökmag: Sárkány Lee (2009-2017)

Sárkány, eredeti nevén Kolompár István álmodozó, mélyszegénységből kitörni vágyó, tragikus életének feltárásán, egyben amatőr művészeti próbálkozásának reprezentációs helyreállításán dolgozott 9 éven keresztül a Gruppo Tökmag alkotópárosa - Kovács Budha Tamás és Tábori András. A munka egy - az ismeretlenségből kiemelt - fiatal roma férfi képregényén -, valamint a családja róla szóló elbeszélésein keresztül a romák helyzetével, lehetőségeivel, illetve tágabb fókuszban a periférán élők helyzetével és az erről szóló többféle társadalmi csoportot megszólító párbeszéd megteremtésével foglalkozott. A Sárkány Lee projekt a 2010-es évek egyik legismertebb magyar kortárművészeti munkájává nőtte ki magát. Különböző megjelenési formákban követhetjük nyomon: volt festményinstalláció és felolvasószínház⁴³, készült hozzá riportfilm, a kiindulási pontjukként használt Sárkány Lee képregényt felnagyították nagyméretű táblaképekké, falképként is bemutatták múzeumi közegben. A munka a 2015-ös OFF Biennálé és Romakép-Műhely keretein belül képregényszínház formában jelent meg (a kínai árnyjáték és a verbatim darab mixeként)⁴⁴. Ehhez kapcsolódva kiadták az eredeti képregényt interjúrészetekkel, dokumentumokkal⁴⁵. Készült a projekthez sírterv⁴⁶, végül a Ludwig Múzeum és a CAPP Művészeti Együttműködési Program keretén

⁴² vagy egy ikonikus modern, de akár kortárs alkotást is.

⁴³ Ez volt az első megjelenése a téma feldolgozásának a 2010-es Bánkító Fesztiválon.

⁴⁴ DocuArt Filmművészeti Központ – Romakép Műhely / Auróra szervezésében 2015. máj. 27. (Auróra. 2015. máj. 28. Helyszín: Veszprém, Fricska Kávézó.) Az SZFE báb szakos diákjaival közös együttműködésében, Konceptió: KOVÁCS Budha Tamás, TÁBORI András, Rendező: LÁZÁR Helga, Dramaturg: GÁBOR Sára. Ugyanezt a verziót 2016-ban a Trafóban is bemutatták a Közös ügy sorozat részeként.

⁴⁵ A képregény kiadását a Romakép Műhely tette lehetővé. Sárkány Lee, Series: [gruppo tökmag #2015](https://www.isbnbooks.hu/books/sarkany-lee/), Published by: Gruppo Tökmag, 2015, Genre: [zine](https://www.isbnbooks.hu/books/sarkany-lee/), Pages: 74, <https://www.isbnbooks.hu/books/sarkany-lee/>

⁴⁶ Az emlékhely terve a fiatalon elhunyt szerző (Sárkány István) tiszteltére készült, a Műcsarnokban a Derkó 2016-os kiállításán volt látható.

belül közép- és általánosiskolások bevonásával színházi előadást is létrehozta⁴⁷ az anyag részeként. Ezt lezárásképp installációs elemekkel együtt vetítették a Közös ügyeink c. kiállításon.⁴⁸



6. kép: Gruppo Tökmag: Sárkány Lee, részlet a doku-bábszínház kínai árnyjáték technikáját követő előadásából

A „városi régészet”⁴⁹ elveihez híven nem általánosságokból indult ki itt sem a Gruppo Tökmag párosa, hanem konkrét nyomon haladtak a kezdetektől: a Mozgó Világban 1988-ban jelent meg az eredeti Sárkány Lee képregény, amire Tábori András bukkant rá 2009-ben. Elsikkadtnak látta ezt, reflektálatlan, olyannak, amelyre a művészet eszközeivel érdemes felhívni a figyelmet. Kolompár István 1985-ben, 15 évesen írta és rajzolta a történetet. Hogy hogyan került be a pécsi periferián – a zsolnai negyed helyén lévő egykori cigány „gettó” negyedben lakó (akkor már) 19 éves fiatal műve a Mozgó Világba, ez nem derült ki az alkotók számára sem. Négyzettrácsos füzetben volt az eredeti képregény, ezt felnagyítva átrajzolták, kifestették első feldolgozási fázisképp. Már ez az első megjelenési forma a Bánkító Fesztiválon kiegészült egy vizibiciklin tartott felolvasószínházzal, amelyet a Tápszínház adott elő. A 64 oldalas történet alkotója és főhőse, 1970-ben született, Pécsen, mélyszegénységben. Kolompár karaktere (Sárkány Lee) történetét - amely Pécsen, Komlón, Bakócán, és Hongkongban játszódik -, magáról formázta. Nevelőintézetbe került, rendőrségi ügybe keveredett, bíróság elé

⁴⁷ 2017 nyarán, Komlón csináltak egy workshopot, helyi fiatalokkal aktualizálták a történetet. A workshop lezáró elemeként 2017. aug. 25-én mutatták be tizenvalahány diákkal az újragondolt Sárkány Lee előadást a Közösségek Házának Színháztermében.

⁴⁸ Ludwig Múzeum: *Közös ügyeink – Együttműködésen alapuló művészeti projektek*. 2018. január 30. – március 18.

⁴⁹ A városi régészet fogalom a saját meghatározásuk az alkotói módszerükre. Tevékenységük középpontjában a köztér állnak, illetve a "rejtett" városi jelenségek hétköznapi valóságát, a nagyvárosi mindennapokat veszik alapul.

vitték. Szuperhős és Kung-fu hős is egyben. „*A rajzok és a szövegek hiteles képet festenek a 80-as évek iparvárosainak perifériáján létrejött kényszer-telepek világáról, az ott lakók viszonyáról az államhoz és annak intézményeihez. A gyermekvédelem, a bíróság és a rendőrség által kirajzolódó hivatalos világ realitásába beépül a biosugár, egy MTV-s szereplés és egy hongkongi utazás látomásai is. (...) A szociológiai tanulmányok és a történetmesélés elemeit ösztönösen ötvöző, (...) naplószerű történetben Sárkány Lee, a 19 éves kungfu ruhás áramlény élete elevenedik meg. Egy roma kamaszfiú napi tapasztalatai keverednek a karatefilmekből és képregényekből táplálkozó fantáziavilággal. A transzcendens és naturális elemeket keverő pikareszk epizódokban az író saját superhős alteregója áramtámadásokkal teríti le a hatalmi fölényükkel visszaélő rendőröket.*”⁵⁰ Következő ötletük a feldolgozásra a kínai árnyjáték volt. Ezzel párhuzamosan kezdték felkutatni a családot. A velük folytatott beszélgetésekből dokumentumfilmet készítettek.

Gruppo Tökmag párosát morális, etikai, majd edukációs célok mozgatták, de egyik sem jelenik meg túl direkt formában. A bábelőadáson keresztüli humor és a könnyed, közérthető nyelvezet (rappelés és klasszikus történetmesélés mixeként előadott darab) befogadhatóvá teszi az alapvetően kemény és megrázó témát. Céljuk egyrészt a színházlátogatóknak megmutatni, hogy a Kolompár Istvánhoz hasonlóan nehéz körülmények között élők milyen nehézségekkel küzdenek, másrészt kiutat mutatni azoknak, akik ugyanolyan helyzetben vannak, mint maga a főszereplő volt. Az OFF- Biennálés előadás stílusa áll a legközelebb az eredeti alkotó céljához. Ennek kiegészítéseként, a terepmunkájuk összefoglalójaként is értelmezhető a zin, amelyben a Kolompár családdal készült interjúk részleteit fotókkal együtt lehet visszakövetni. Nem kevés vállalás, az sem, hogy a Trafós előadások bevételét Sárkány (Kolompár) István sírjának megvalósítására szánták. 2016-tól részvételi projektként építették tovább Sárkány Lee-t, mivel megjelent annak a lehetősége, hogy visszavigyék a történetet az eredeti helyszínére. Ezzel megkísérelték, hogy a kb. 23. 000 lakosú - részben periférián élő - közösségbe is eljuttattassák. Az újragondolt színházi előadást két hét közös munka előzte meg helyi általános és középiskolás gyerekekkel. Volt, aki színészként szerepelt, volt, aki a dekor csapat tagjaként a díszleteken dolgozott. Egy 50m hosszú freskót is festettek együtt. „*Fontosnak tartottuk megismertetni mostani, hasonló létstátuszú fiatalokkal a történetet, kíváncsiak voltunk – hogyan nyúlnak hozzá, hogy alakítják át, mit tartanak érvényesnek a történetből, és mi az, ami már nem értelmezhető számukra, nem érinti meg őket. (...) Komló, ahol nagy számban élnek leszakadó, kiszolgáltatott társadalmi csoportok. Ezek az emberek hasonló szociális körülmények között élnek, mint Kolompár István azaz "Sárkány Lee" a történet születése idején. A közös munka gerincét egy kollektív színházi előadás jelenti, amely egyfajta tudatosságnövelésre is remek lehetőséget kínál. Többek között a személyes és kollektív érdekérvényesítő képesség fejlesztésére, a reális önbecsülés kialakítására, az irányítás lehetőségének és az önállóság érzetének megismerésére, a közösségben való létezés élményének megtapasztalására valamint a kritikus gondolkodás elsajátítására. A cél tehát az, hogy a "tanult*

⁵⁰ Idézet forrása: https://trafo.hu/programok/dragon_lee (uó. hozzáférés: 2022. okt. 10.)

tehetetlenség" állapotába került személyeknek, csoportoknak segítsen jobban megérteni és könnyebben leküzdeni a személyes és szociális problémáikat."⁵¹

Jól látható, hogy míg Muresan fenti munkája szimbolikus társadalmi - politikai projekt, addig Gruppo Tökmag tényleges társadalmi elkötelezettséget valósított meg széleskörű, nyilvános együttműködésben, amelyhez nem lett volna elég csak a képregényszínház, kellett a terepmunka és az interjúk, valamint az utolsó edukációs fázis is.

2.5. Kutatásalapú megközelítések

Katharina Roters és Szolnoki József: Hackeld a múltat! (2016-2019)

Katharina Roters és Szolnoki József *Hackeld a múltat!* című projektjének hátterét az identitás és az emlékezet nagy témái fogják össze. Kutatásalapú projektjük a családi, személyes emlékezet (mint identitáskonstruáló tényező) feltárására és az ezzel párhuzamosan zajló a történelmi narratívák (kollektív emlékezet) összefüggésbe helyezésére fókuszál. Nem akarják elfoglalni a múltat, sokkal inkább megérteni és meghekkelni. A közösség, a család, az emlékezetpolitika szerepét vizsgálják az emlékezet életbentartása kapcsán, miközben ezen folyamatok különböző szempontú feldolgozásaira is kísérletet tesznek. Múltfeltárásuk komolyságát semmi sem bizonyítja jobban, mint hogy képesek voltak szembehelyezkedni egyikük családjára jellemző „múltelhallgatási” gyakorlattal. A projektből létrejövő kiállításokon⁵² nyomonkövethetjük, hogyan fordulnak át a személyes vagy kollektív traumák tabukká és „*hogyan hozzák létre a vakfoltokat, amik kitakarják a traumát*”.⁵³

⁵¹ Részlet a *Közös ügyeink* c. kiállításához tartozó projektszövegből. <https://www.ludwigmuseum.hu/node/567>

⁵² A projekt Győrben, a Rómer Flóris Művészeti és Történelmi Múzeum – Esterházy Palotában, majd többek között a debreceni MODEM-ben volt látható.

⁵³ Szolnoki József: *Hackeld a múltat!* Katharina Roters és Szolnoki József kiállításánk megnyitója, Esterházy-palota, Győr, 2016. január



7. kép: Katharina Roters és Szolnoki József: Hackeld a múltat! (2016-2019)
Részlet a projektből készült kiállítások archív anyagából

A művészek alkotói módszertanát tekintve nemcsak kutatásalapú projekttel állunk szemben, hanem az újrajátszás, a részvételiség és a kritikai pedagógia - mint a történelemfeldolgozás, a múlt feltárásának további eszköze - is jellemző rájuk. Kritikai megközelítésük szociológiai, viselkedéstudományi módszereket is beemel.

William Gibson *Neuromancer* című cyberpunk könyvében jelenik meg a lopott vírus fogalma, ebből indult ki Szolnoki József azon a gondolata, miszerint „*úgy tudunk bemenni a múltba, ha egy vakfoltot találunk*”. Ilyen értelemben a biológiai vakfolt mellett, beszélhetünk kulturális ill. morális vakfoltról is. A kiindulásuk Roters családjának története, így a német-magyar múlt traumatikus vakfoltjainak a szembeállításával indult a munkájuk. Roters családjának lakásfelszámolásai során olyan dolgok kerültek elő, amelyek kapcsán elindult a közös projekten való gondolkodás köztük. Előkerült például egy duplaportré Roters nagyapjáról – Max Rotersről horogkereszttel és ugyanaz a kép anélkül. Később archív anyagok áttanulmányozása során derült fény a nagyapa életének további - addig ismeretlen - részleteire. *Max belépett a német Nemzetiszocialista Pártba, bírósági ülnök, valamint egy amatőr repülőegyesület NSFK (Nemzeti Szocialista Repülős Egység) tagja volt.*⁵⁴

⁵⁴ In: Lázár Eszter: *Újrairható történetek, ROTERS&SZOLNOKI: Wunderblock és KESERUE ZSOLT: Nemzeti Tankönyv című kiállítása* (MODEM, Debrecen 2019. március 23 – július 7.), In: Balkon, cikk online megjelenése: 2019. 11. 18., <https://balkon.art/home/ujrairhato-tortenetek/>, (uó. hozzáférés: 2022. 10. 09.)

Bár alapkoncepciójuk az emlékezetre épül, mégis, igyekeztek magukat visszatartani a „visszaemlékező kiállítástól”, inkább metaolvasatra törekedtek. Roters nagyszüleinek 1934-es fotói kulissza-szerű képekké átírva jelentek meg a győri Esterházy Palota kiállítóterében; aki besétált, ezeket megkerülve jutott tovább. Ezt a szakaszos „emlékfalat” nem lehetett kikerülni, ha a képeket látni akarta a néző, be kellett magát „préselni” mások emlékei közé. Témákra bontották a kiállítást: 1.) Személyes visszaemlékezés, 2.) Eltávolodás a személyes visszaemlékezéstől, 3.) Hazudd azt, hogy magyar vagy!, 4.) Cserélt identitás (Kelet-Európából hozott feleség szála), 5.) Drámapedagógiai kísérlet. Az utóbbihoz tartozik *Anamnézis c. munka* (2016). A salgótarjáni egykori Megyei Tanács épületén megtalálták azt a hatalmas szocialista életképet bemutató homlokzati domborművet, amelyen szerepel a - talán utolsó még látható - Rákosi-címer. Ezt a domborművet élőképpen újrajátszották gimnazistákkal. A kiállításra beemelt tárgyak némelyikét Amerikából kellett beszerezniük, pl. egy náci kitűzőt. A festmények kapcsán az volt Katharina számára fontos, hogy kapcsolatot teremtsen a múlttal. „Valamit úgy eltüntetni, hogy lekaparjuk, vagy lefestjük, ez a tökéletes tabu, így ez a valami úgy válik láthatatlanná, hogy ottvan.”⁵⁵ Később a MODEM-ben rendezett kiállításon már a festmények helyett felnagyított fotókat használtak.

A történelem a kortárs művészetben 2000-es évek előtt még perifériális szerepet játszott, majd a 2000-es évek elejétől a figyelem központjába került.⁵⁶ „Az elmúlt két évtizedben számos képzőművészeti projekt vizsgálta a történelmi-társadalmi folyamatok és az egyéni élettörténetek összefüggéseit, olykor a fikcionalitással érzékeltetve annak komplexitását. A jelentős történelmi eseményekhez kapcsolódó személyes érintettség többnyire kimarad a nagy narratívákból, az „egységesítés” vagy a „tényszerűsítés” során a mellékszereplők kikopnak”⁵⁷. A kortárs művészet történettudományhoz köthető fordulatának úttörői között szerepel Hans Haacke vagy Jeremy Deller.

KissPál Szabolcs: A műhegyektől a politikai vallásig (2011-2016)

A kutatásalapú művészeti projektek másik (a fenti Hackeld a múltat c. projekttől eltérő) formája, amikor az alkotó fikciós elemeket is beemel a munkájába a valós források kiegészítéseként. Az ilyen csavarnak számos oka lehet, ami a kutatást is használó műveket tovább bonyolítja. Ismerjük ezt a gyakorlatot a kortárs irodalomból is, pl. W. G. Sebald művei az esszéregény és az önéletrajzi elemekkel átszőtt fikció határán mozognak, vagy magyar példa Závada Pál: *Hajó a ködben* című regénye, amely a Weiss Manfréd Művek örökösének történetét dolgozza fel. Kifordított történelemformának is nevezik ezt a jelenséget, amit politikai ok, vagy játékos megoldásra való törekvés is indokolhat; de van, aki történelemhamisításnak tartja az ilyen beavatkozást. Závada fikcióval való játékának nem a

⁵⁵ Részlet Katharina Roters és Szolnoki József prezentációjából, MKE Doktori Iskola, 2016. február 23.

⁵⁶ A témáról magyarul ld. Tatai Erzsébet: *A művész mint történész 2. Kortárs művészek és a történelem*, Új Művészet, 2016/5., 38-42. p.

⁵⁷ In: Lázár Eszter: *Újrairható történetek, ROTERS&SZOLNOKI: Wunderblock és KESERUE ZSOLT: Nemzeti Tankönyv című kiállítása* (MODEM, Debrecen 2019. március 23 – július 7.), In: Balkon, cikk online megjelenése: 2019. 11. 18., <https://balkon.art/home/ujrairhato-tortenetek/>, (uó. hozzáférés: 2022. 10. 09.)

kifordítás a célja, nem is a történelemhamisítás, hanem ahogy ő fogalmaz: „*valami olyan eljárással kísérletezem, hogy hogy tudok mélyebbre kúszni-mászni jelenségek megírása, megfejtése ügyében. Ezek hatásvadász eszközök, vagy a megformálásnak olyan trükkjei, amik azt próbálják szolgálni, hogy az olvasó többet kapjon, vagy mélyebbet kapjon, vagy rendüljön meg, vagy fakadjon sírva, vagy ne tudja letenni a könyvet. (...) Az ember abban bíz, hogy az eredmény majd engem igazol.*”⁵⁸

KissPál Szabolcs a kutatás és a fikció használatának speciális politikai módszertanát dolgozta ki: ellen fikciónak nevezve azt, igyekszik belülről dekonstruálni azokat a mítoszokat, amelyekkel a Műhegyek trilógiában foglalkozott.

A műhegyektől a politikai vallásig. Egy magyar trilógia című projekt két filmből és egy tárgyi gyűjteményből áll. Ugyanezt a címet viseli a projektről készült könyv is, amely egyrészt a munka kiállításainak dokumentációja, másrészt alternatív történelemkönyv, harmadrészt sajátos narráció a projekthez tartozó tárgyak kapcsán. A gyűjtemény így olyan doku-fikciós archívumként értelmezhető, amelynek tárgyi leletei hol autentikusak, hol pedig a művész által létrehozott vagy manipulált tárgyak. KissPál trilógiája „*a nemzeti mitológiák nemzettudat teremtő szerepével foglalkozik. A fiktív és a valós elemek egymásba játszásával egy ellenfikció jön létre, amely az irredenta szimbólumok használatát és jelentéseit a revizionista nacionalista diskurzus kritikai elemzésébe ágyazza.*”⁵⁹ A projekt első fejezete A Szerelmes földrajz c. (Fodor Tamás narrációjával hallható) film. A 2012-2016-ig készült videó „*a budapesti Állatkertben található Nagyszikla építésének történetéből indul ki, amelyet az ember építette műhegyek, állatkertek, korai emberkiállítások és szórakoztató parkok tágabb történetébe helyez, fölfedve azok nemzeti és etnikai identitások megalkotásában betöltött ideológiai és kulturális hatásait.*”⁶⁰ A történet Magyarország Trianon utáni és 1944 előtti időszakába ágyazva jelenik meg. A Trianon után elcsatolt területek, gyárak, a nemzeti gyász képsorával indít a film, majd a Horthy kor képei felelevenítik a 44-ig zajló eseményeket, az állatkerti műhegy építése ebben a történelmi kontextusban jelenik meg. *Az 1909 és 1912 között épített Nagyszikla körüli diszkurzív mezőt Trianon után (...) a szimbolikus térfoglalás határozta meg, (...) a nemzeti lét szimbolikus kiterjesztése olyan területekre, amelyek politikai értelemben nem tartoznak az országhoz. Az Állatkert ilyen módon egy virtuális ideológiai-politikai vita terepe is, hiszen a századelőn végrehajtott felújításának egyik fontos építész, Kós Károly a transzilvanizmus egyik jelentős képviselőjeként épp egy multietnikus, és mind a romániai, mind a magyarországi hatalmi aspirációtól független Erdélyt képzelt el.*⁶¹ A közel 17 perces film dramaturgiája feszes és végig ügyel a nézhetőséget fenntartó dinamikára. A 30-as évek meghatározó zenei részletei megalapozzák a film érzelemgazdag világát, a végletes érzelmek

⁵⁸ In: *Asztali beszélgetések – Hajó a ködben*, Beszélgetőtársak: Toronyi Zsuzsanna muzeológus, Závada Pál, Moderátor: Galambos Ádám teológus, Petőfi Irodalmi Múzeum. Az élő közvetítés dátuma: 2019. okt. 24. https://www.youtube.com/watch?v=Opecw7Jxpeg&ab_channel=AsztaliBesz%C3%A9lget%C3%A9sek (uó. hozzáférés: 2022. okt. 10.)

⁵⁹ In: Lázár Eszter interjú KissPál Szabolccsal: „*Nem akartam paródiát*” – KissPál Szabolcs *A műhegyektől a politikai vallásig* című projektről és utóéletéről, <https://artportal.hu/magazin/nem-akartam-parodiat-kisspal-szabolcs-a-muhegyektol-a-politikai-vallasig-cimu-projektrol-es-utoeleterol/> (uó. hozzáférés: 2022. okt. 10.)

⁶⁰ Idézet Steierhoffer Esztertől: <https://fromfakemountaintofaith.eu/portfolio/szerelmes-foldrajz/>

⁶¹ In: Kékesi Zoltán: *Kicsiny hasonmásaink, KissPál Szabolcs: Szerelmes műföldrajz (etnozoó)*, Magyar Lettre Internationale, 2012, N:86. p 62., <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre86/arckep.htm> (uó. hozzáférés: 2022. okt. 10.)

közötti hullámzást, egyfajta katartikus hangvételt tartva fenn⁶²: Cselényi József: Mindent vissza (a Trianoni békeszerződés utáni teljes magyar letargia), mint egyik megjelenő filmzene, vagy a záró képsorokhoz a másik véglet: Nádor Jenő - Átmegyek a királyhágón c. dala a dicsőséges nemzet eszméjét idézi fel. Emellett a 30-as évek magyar filmjeire jellemző mesélő narrátor nyugalmával és a diavetítés kattogó hangjaival keretezett alapot az archív (MaNDA) felvételek és a kortárs képi betoldásainak váltakozása jellemzi, valamint a kizökkentő, teljesen különböző forrásokból származó angol nyelvű idézetek be-beszúrása (pl. All you do is put it together. Mickey Mouse). Mindez egyben valószínűleg annak is nézhetővé teszi a filmet, aki politikailag elhatárolódik KissPál munkásságában általában, de jelen projektjében különösen tisztán artikulát politikai nézeteitől.

A második fejezet (A lehullott toll felemelkedése) már rutinosan építkezik az első fejezetben kialakított filmes dramaturgiai keretrendszerben. Ez a rész a turul mítoszt elemzi, a kultusz kibomlásától napjainkig vezeti végig a történetét és elágazásait. *„A film asszociatív láncolata azt mutatja be, hogy a totemmadár szimbolikája miként hatott a magyar történelem során – az ősi időktől kezdődően, a Turul Szövetség megalapításán keresztül egészen a 2010-es évek “vér és szülőföld” ideológiájáig – a mágikus, ám amnéziás kollektív emlékezetre.”*⁶³

Kihez szól a projekt? *„Volt egyszer, hol nem volt, volt egy ország: Magyarország”*- indít az első fejezet narrációja, és ezzel, - valamint a dramaturgia fentebb vázolt formájával - egyértelmű, hogy az alkotó a hazai politikát, a közelmúltunk történelmét és a jelenünk politikai folyamatait nem (vagy nem jól) ismerő nézőre legalább annyira épít, mint a magyar közegre. Az sem kérdés, hogy a néző mennyire tudja dekódolni, hogy hol vannak a fiktív és hol a valós elemek, mert mindkét film eléggé ironikus ahhoz, hogy ez érezhető legyen.

A Szakadék leletet (a projekt fiktív múzeumi leletét) – a történet szerint – a Pilis-hegység szakadékának két oldalán tárta fel régészek egy titokzatos csoportja. Ez a 70 tárgyból álló együttes - KissPál megfogalmazásában - *a nemzetné válás két fő alkotóelemét azonosítja be: a politikai vallást, mint eszközt és a kollektív emlékezetből való kirekesztést, mint célt.*

⁶² Ez is a korszak, pontosabban a Horthy rendszer kifigurázásának egyik eszköze, az alkotó ironikus hangvételének a része.

⁶³ <https://fromfakemountainstofaith.eu/portfolio/a-lehullott-toll-felemelkedese/>



8. kép: KissPál Szabolcs: A műhegyektől a politikai vallásig (2011-2016)

Trianon injekciós tű, 1930-as évek (Zellei Boglárka felvétele. Forrás: OFF-Biennálé Budapest Archívuma)

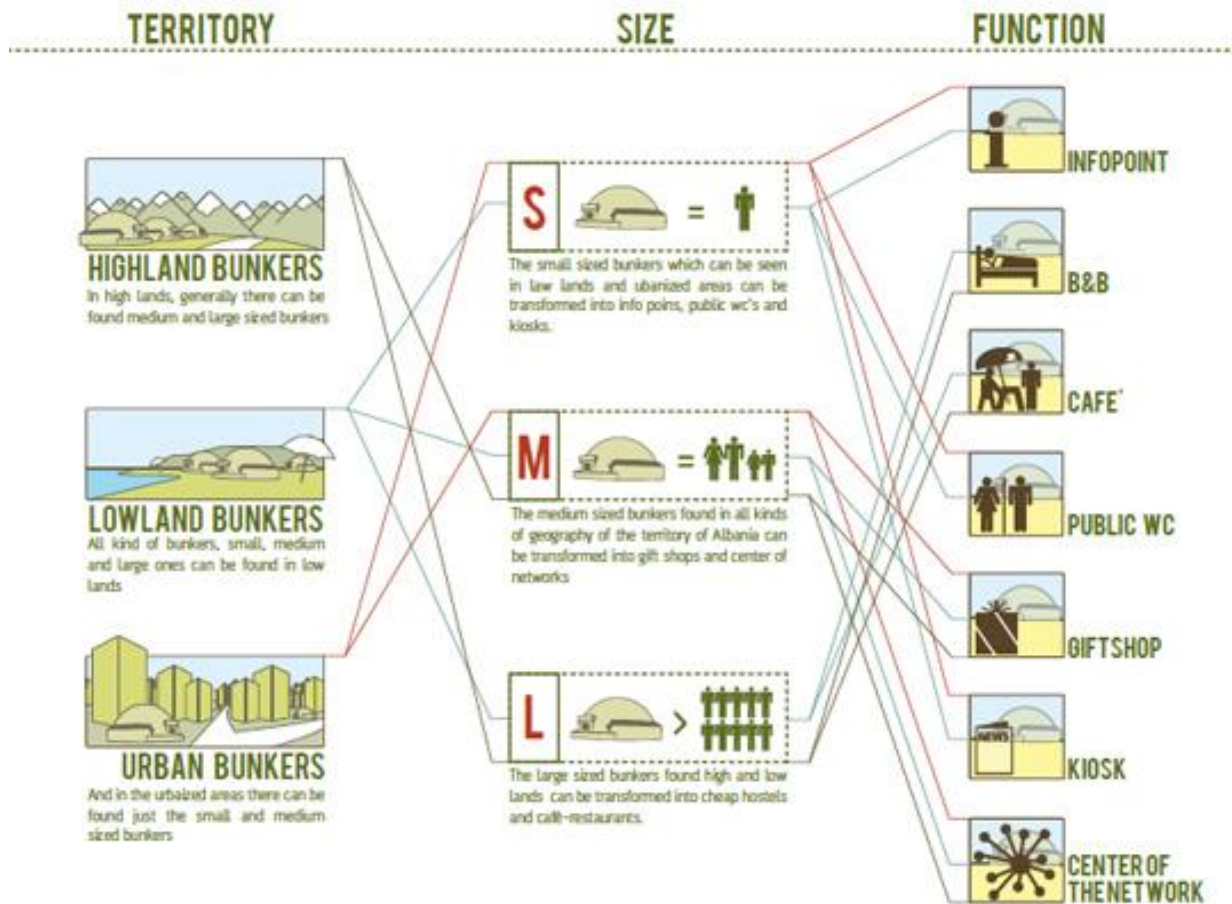
KissPál a Műhegyek módszertanát továbbgondolva a projekt pedagógiai dimenzióját folytatta egyetemi és alternatív oktatási környezetben, vagy kísérleti színházi, részvételi felolvasó-színházi formában is. Az utóbbiban a történelmi figyelemnek és az identitás pozicionálásnak kérdése, és ezek közösségi megközelítése foglalkoztatta. Ezzel átbillentve a projektet a szimbolikusból a valódi társadalmilag elkötelezett munkák sorába.

2.5.2. Kutatás és intervenció

Elían Stefa & Gyler Mydyti: CONCRETE MUSHROOMS (2008-2012)

Terv Albánia 750.000 bunkerének újrahasznosítására

A 2012-es építészeti Biennálén bemutatott CONCRETE MUSHROOMS című projekt 2008-ban indult két albán végzős diák Gyler Mydyti és Elían Stefa kutatásával. Több mint 750 000 elhagyott betonbunker van szétszórva Albániában Enver Hoxha kommunista diktátor és paranoiás idegengyűlölő politikájának maradványaként. Betongombák nevű terv „megfordítja a jelentését” ezeknek az építményeknek azáltal, hogy egy projekt-tervezetben lakható ökohotelek, kávézók, ajándékboltok és egyebek hálózatává alakítja őket.



9. kép: Elian Stefa & Gyler Mydyti: CONCRETE MUSHROOMS (2008-2012)
Részlet a projekthez készült könyvből

A részletes, 105 oldalas összefoglalójukból⁶⁴ kiderül az is, hogy szisztematikusan kutatták ezeket az építményeket: háromféle méretű és típusú bunker található szétszórva Albánia területén. Javaslatuk szerint ezekhez - a méretüknek, a szerkezetüknek és az elhelyezkedésüknek megfelelően – a fentebb vázolt funkciók hozzárendelésevel az albán turizmust és kereskedelmet támogató projekt valósítható meg. Mindehhez a turisztikai szolgáltatások hálózatának a kialakítása is szükséges. Kezdeményezésük segíthetné a munkahelyteremtést az egész országban.

Ahogy a fenti példák is mutatják, a kutatásalapú művészeti projektek – legyen szó klasszikus kutatást használóról, vagy fikciós elemeket is beemelőről – bár mind a közelmúlt (vagy a régmúlt) vizsgálatával foglalkoznak, mégis a jelenünkre és főleg a jövőnkre való kitekintésre helyezik a hangsúlyt.

⁶⁴ A projekthez készült könyv: Elian Stefa & Gyler Mydyti: *Concrete Mushrooms, Reusing Albania's 750.000 bunkers*. Kiadó: dpr-barcelona, Barcelona, 2012

Összefoglaló

A 2000-es évek után készült társadalmi és történelmi eseményekre reflektáló, társadalmilag és politikailag elkötelezett művészeti projektek (az aktivizmustól eltérő⁶⁵) újfajta megközelítéseinek elemzése állt a disszertációm fókuszában. Ötféle irányt különböztettem meg: 1) Líraibb, metaforikus megközelítés, 2) Populáris delegált performanszok, 3) Új alapokon álló kortárs emlékművek (új típusú public art), 4) Doku-bábszínház, valamint ennek elágazásait használó együttműködésen alapuló forma, 5) Kutatásalapú művészeti projektek kétféle megközelítésben: a klasszikus kutatást használó és a fikciós elemeket is beemelő kutatás. Az ötödik megközelítés alfejezete lett a Kutatás és intervenció, de ez akár egy új pontba is kerülhetett volna. Ahogy kifejtem a konkrét művek elemzésénél, ezek a gyakorlatok egymással is átfedésben vannak.⁶⁶ Lehetett volna még további megközelítéseket is meghatározni, mivel azonban a célom az volt, hogy saját képzőművészeti érdeklődésem elméleti háttérét elmélyítsem és strukturáljam, így ezen a ponton álltam meg. Művészetelméleti szempontokat figyelembe véve rajzoltam egy hálót abba a még jelenleg zajló művészeti mezőbe, amely képzőművészként az érdeklődésemet körvonalazza.

A kutatásalapú művészeti projektek elemzésénél terveztem még két példát részletezni: Albert Ádám: *Minden a miénk!* és Németh Ilona: *Eastern Sugar* című munkáját, azonban ez az alfejezet így túl hangsúlyos lett volna, ezek a projektek így kimaradtak.

Értekezésemben felvázoltam e művészeti terület rövid történetét és fogalmi rendszerének kereteit. Ehhez kapcsolódóan készítettem egy fogalomjegyzéket is a disszertáció részeként. Nem vizsgáltam e projektek finanszírozási háttérét, ennek átalakulását, pedig ez is fontos aspektusa a társadalmilag elkötelezett munkák megvalósítási folyamatának.

3. Fogalommagyarázat

Dialógusra épülő alkotás (Dialogic art)

Grant H. Kester a *Conversation Pieces, Community and Communication in Art* c., 2004-ben megjelent könyvében megalkotja saját definícióját a dialógusra épülő alkotás (dialogic art) fogalmát. A dialogikus művészeti tevékenység kifejezés Mihail Bahtyin irodalomtudós-filozófustól származik, aki úgy gondolta, hogy a művészetet tekinthetjük egyfajta társalgásnak is, amely eltérő jelentéseknek, értelmezéseknek és vélekedéseknek is helyet ad. Ezt a fogalmat emeli át Kester a társadalmilag elkötelezett művészet gyakorlatába. Tekinthetjük ezt a társadalmilag elkötelezett művészet egyik variációjának is. *"Számos kortárs művész és művészcsoporthoz éppen a különböző közösségek közti dialógus elősegítésében határozta meg tevékenységének lényegét. Ezek a művészek, elszakadva a tárgyalkotás hagyományaitól, performatív, folyamatalapú szemléletet tettek magukévá." Együttműködések és beszélgetések kreatív szervezésével foglalkoznak, meghaladva a galéria vagy múzeum intézményes*

⁶⁵ vagy aktivista eszközöket csak részben használó

⁶⁶ Pl. a Jeremy Deller *Itt vagyunk, mert itt vagyunk* c. kortárs emlékművét elemezhettem volna a kutatásalapú projektek fejezetnél is.

kereteit: ők inkább "kontextusszolgáltatók" (context providers), mint "tartalomszolgáltatók" (content providers)." Ezt a kollaboratív, konzultációs hozzáállást összetett gyökerek kötik a kulturális aktivizmus történetéhez. Mint művészeti forma többnyire a galériák és múzeumok, a kurátorok és a gyűjtők nemzetközi hálózatán kívül zajlik⁶⁷. Kester meglátása szerint e műveket a projekt során kialakított dialógusok körülményei és jellege alapján lehet megítélni. Jürgen Habermas kommunikatív érintkezésen alapuló szubjektum-modell felállítására tett kísérlete fontos forrásul szolgálnak a Kester által kidolgozott dialogikus esztétikai modellben. Első példája a Wochenklausur csoport (Ausztria) 1994-es munkája, akik egy három órás hajókázás során, a Zürichi-tavon kerekasztal-beszélgetést valósítottak meg zürichi politikusok, szex munkások, újságírók és helyi aktivisták közt, hogy megvitassák a városban viszonylag nagy számban élő, gyakran szinte hajléktalan heroinisták sorsát, akik közül sokan váltak prostituáltakká. „A kritikusként is működő Lacy szerint ez a fajta munka a köztéri-közösségi művészet (public art) egy új típusát testesíti meg. Ian Hunter és Celia Larner Nagy-Britanniában élő művészek/művészetszervezők a „Littoral” kifejezést alkalmazzák erre a művészetre, amivel annak hibrid, köztes jellegét kívánják hangsúlyozni. A francia kritikus, Nicolas Bourriaud a „relációesztétika” terminussal állt elő a kommunikációt és az eszmecserét előtérbe állító munkák leírására; Homi K. Bhabha „beszélgető művészetként”, Tom Finkelpearl „párbeszéd-centrikus közösségi művészetként” utal rájuk.”⁶⁸

Intervenció (Interventional Art)

Az Interventional Art kifejezés olyan művészetre vonatkozik, amelyet kifejezetten egy meglévő struktúrával vagy szituációval való interakcióra terveztek, legyen az egy másik műalkotás, a közönség, egy intézmény vagy a közterület. A műfaj népszerűsége az 1960-as években jelent meg, amikor a művészek megpróbálták gyökeresen átalakítani a művész szerepét a társadalomban, és ezáltal magát a társadalmat is. Leggyakrabban a konceptuális művészettel és a performanszművészettel kapcsolódnak össze.

Guy Debord francia filmrendező és író, a szituacionizmus megalapítója a néző pozícióját kívánta felszámolni. Például 1960-ban razziát tervezett egy nemzetközi művészeti konferencián Belgiumban. Más kollektívák, mint például a londoni Artist Placement Group (APG) művészeti beavatkozások segítségével próbálták áthelyezni a művész szerepét egy szélesebb társadalmi és politikai kontextusba. A hagyományos galériarendszeren kívül léptek fel, művészeket helyeztek az iparba és a kormányzati szervekbe, hogy változást idézzenek elő. Az ilyen beavatkozások katalizátorként szolgáltak a művész-rezidens programok és közösségi programok számára. Jó példa erre, bár a művész saját honlapján site-specific installációként

⁶⁷ Az utóbbi két évtizedben ez a fajta munka már a mainstream művészeti szcéna figyelmét is kivívta; ezt bizonyítja például, hogy Okwui Enwezor kurátorként felkérte a szenegáli Huit Facettes kollektívát a 2002-es Documenta XI-en való szereplésre. Bővebben In: Grant Kester: *Dialogical Aesthetics: A Critical Framework For Littoral Art*, <https://www.variant.org.uk/9texts/KesterSupplement.html> (uó. hozzáférés: 2022. 10. 10.)

⁶⁸ Uo.

van definiálva: Csákány István It was an experience to be here! c. a Meetfactory stúdiójában létrehozott műve.

Kísérleti közösségek (Experimental communities)

A vizuális kultúrán keresztül a kísérleti társadalmi struktúrákat vizsgáló interdiszciplináris műfaj. Kutatási középpontjában az alternatív vállalati modellek és a munkásszervezetek, a korai szovjet társadalmi hálózatok, a szomszédsági szövetségek, az anarchista kommunák, a művészeti kollektívák, a kisebbségi szövetségek, a reality TV, a rajongói klubok és a fundamentalista szervezetek állnak. Célja, hogy a társadalmi változás elméleteit vegyítsék a gyakorlattal és új társadalmi struktúrák létrehozására tegyenek kísérleteket. Eszközei között szerepelhetnek kutatási dolgozatok, előadások, kísérleti színházi előadások, társadalmi akciók, új média alkotások, valamint hagyományos művészeti formák is. Példa az East Wind közösség az Ozark tavaknál, dél Missouriban.

Kutatásalapú művészet (Research based art)

A művészeti kutatás a projektalapú művészet egyik formája. Nem médiaspecifikus művészeti forma, gyakorlatilag minden műforma alapja lehet kutatásalapú művészeti gyakorlat. Lényege, hogy kiindulópontjául egy téma mélyebb elemzését, megismerését és feldolgozását tegye. Fontos szempont, hogy a téma feldolgozása művészeti eszközökkel valósuljon meg. A tudományos kutatástól abban különbözik, hogy sokszor az empirikus eszközökkel megismerhető információkon túli összefüggésekre mutathat rá, intuíciós alapon. A szimplán for-profit művészeti formáktól abban különbözik, hogy van egy oktatási komponense, hiszen addig felderítetlen témákról, vagy csak nézőpontokról ad információt a közönségnek. Jeremy Deller bármelyik fent tárgyalt projektje beleillik a kategóriába.

„Partszegélyi” vagy határ művészet (Littoral art)

A „littoral” kifejezés a 2000-es évek elején megrendezett, az aktivista művészet elemzésének szentelt konferenciákon merült fel. Ian Hunter és Celia Lerner angol művészek, művészetszervezőktől származik a fogalom, az új típusú public art (New Genre Public Art) kifejezés szinonimájaként vezették be, a társadalmilag elkötelezett művészet részeként. A geográfiából átvett littoral kifejezés – az apály és dagály közti, állandóan változó tengerparti zóna területét jelöli. A littoral jelzővel annak hibrid, köztes jellegét kívánják hangsúlyozni, amelyet tulajdonképp minden participatív művészeti stratégia, pl. new genre public art, relációsztétika, littoral art felvállalnak.

Alig néhány rövid év alatt a társadalmi gyakorlat kialakulóban lévő területei jelentős számú követőkre tettek szert annak köszönhetően, hogy a képzőművészet egyre bővülő definícióját sikeresen összekapcsolja a tudományágak és eljárások széles skálájával, ideértve a fenntartható tervezést, a várostudományt, a környezeti kutatást, az előadóművészet és a közösségi érdekképviselést, de olyan közönséges tevékenységek is, mint a séta, beszélgetés és még a főzés is.

Kester egyik példaként Dominic Hislop/Erhardt Miklós *Saját Szemmel/Inside out* projektet hozza fel.⁶⁹ 1997 júliusától 1998 februárjáig mintegy 40 Budapesten élő hajléktalan kapott egyszerű színes, eldobható fényképezőgépet, és meghívást arra, hogy készítsenek fényképeket arról, amit fontosnak vagy érdekesnek éreztek mindennapi életük során. Mindezt annak tudatában, hogy képeiket később mások nyilvánosan megtekinthetik. A résztvevőket véletlenszerűen keresték meg a város metróállomásain és hajléktalanszállókon. Ezt követően minden fotóssal készítettek egy-egy interjút a képeikről.

A littoral art gyakorlatához hozzátartozik a dialógusesztétika, mely szerint a személyiség épp a diskurzusban való részvétel és a személyközi eszmecsere által formálódik. A diskurzus nem egyszerűen eleve adott „tartalmaknak” már kialakult személyiségekkel történő közlésére szolgáló eszköz, hanem maga hivatott a személyiséget formálni.

„Új típusú” public art (New Genre Public Art)

A kifejezést Susanne Lacy alkotta meg az 1994-ben szerkesztett esszé gyűjteményében: *A terep feltérképezése: Új Műfajú Köztéri Művészet / Új Típusú Public Art*⁷⁰. Lacy ugyanakkor bizonyos értelemben szűkített értelmezési mezőben használja, szinte kizárólag a közösségi művek kontextusában. Feltehetőleg ezért, valamint a könyv aktivista hangvételéből következő objektivitásdeficit miatt a nemzetközi szakirodalom nem vette át százszázalékosan az elnevezést. A public art újszerűsége a helyspecifikusság jelenségén belül a közösség specifikusság irányában történt elmozdulást jelenti. „*A helyfogalom, e szerint a felfogás szerint elsősorban nem a mű fizikai környezetére vonatkozik, hanem egy mentális teret jelöl, amely emberi és történeti tartalmak gyűjtőhelyét képviseli.*”⁷¹

Ezek a történeti tartalmak a reprezentáció logikájából következően láthatatlanok. Ennek az alapjaiban hierarchizált rendszer lassú demokratizálódási folyamatának produktuma a public art. A klasszikus avantgárd paradigmájában a műalkotás a befogadó, művész, műtárgy struktúrában hagyományosan a másik két szereplő felett pozicionáltatott, valamint az információ a művész felől a befogadó felé zárt rendszeren keresztül és egyirányúan közlekedett. „*Az az új típusú köztéri művészet megkérdőjelezi a hagyományos művészeti rendszer funkciókat - a művészi autoritást, a kultúra és a művészet társadalomban betöltött hagyományos szerepét. A művészet elitista felfogásával ellentétben olyan struktúrák kiépítésére törekszik, melyek a kultúrateremtéssel együtt járó hatalmat a lehető legtöbb emberrel megosztják.*”⁷²

Hazai példaként említhető Koronczai Endre *Csettegő szépségversenye* 2003-ból.

⁶⁹ In: Variant Supplement, Socially Engaged practise forum, Variant vol.2 no.9 Winter 1999/2000 Dialogical Aesthetics supplement, Dialogical Aesthetics: A Critical Framework For Littoral Art, Grant Kester, <https://archive.org/details/V2-9Supplement/mode/2up>, (uó. hozzáférés: 2022. 09. 26.)

⁷⁰ Susanne Lacy: *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle, 1995

⁷¹ <http://www.intermedia.c3.hu/pst/public.html> (uó. hozzáférés: 2022. 10. 10.)

⁷² In: Süvecz Emese: *Ellentmondások kiállítása*. <http://exindex.hu/print.php?l=hu&page=3&id=366> (uó. hozzáférés: 2022. 10. 10.)

publikálás dátuma: 2006. december 5.

Társadalmilag elkötelezett művészet (Socially engaged art)

Az 1970-es évek közepén megjelenő kifejezés rövidítése SEA. Előfordul társadalmilag elkötelezett részvételi művészet kifejezésként is (Socially engaged participatory art), az Egyesült Államokban Társadalmi gyakorlatként (Social practice) használják a fogalmat.⁷³ Olyan művészeti gyakorlatokat foglal magában, amelyeket gyakran relációs, részvételi, párbeszédés, együttműködésen alapuló, kooperatív, pedagógiai és gyakran politikaiként írhatóak le. Az ezekre a gyakorlatokra vonatkozó kifejezések sokasága jelzi a munka sokféleségét és a rájuk vonatkozó általánosított, dekontextualizált kifejezések létrehozásának nehézségeit. Hogy mi a közös ezekben a gyakorlatokban, azt megvilágíthatja Nicolas Bourriaud kijelentése, miszerint „*a relációs művészet olyan művészet, amely elméleti horizontjának tekinti az emberi interakciók birodalmát és társadalmi kontextusát, nem pedig egy független és privát szimbolikus tér állítását.*”⁷⁴ Sholette úgy fogalmaz⁷⁵: ez a hozzáállás a képzőművészet egyre táguló definícióját sikeresen összekapcsolja a tudományágak és eljárások széles skálájával, ideértve a fenntartható tervezést, a várostudományt, a környezeti kutatást, az előadóművészet és a közösségi érdekképviselést is, de olyan közönséges tevékenységek is bekapcsolódnak, mint a séta, beszélgetés és még a főzés is.

Ahogy Tom Finkelppearl felvázolja a *What We Made: Conversations on Art and Social Cooperation* című könyvében, a társadalmi gyakorlat az a fajta művészet, amely társadalmilag elkötelezett és ahol a társadalmi interakció valamilyen szinten művészetté válik. Helguera különbséget tesz a tisztán szimbolikus társadalmi/politikai munka és a tényleges gyakorlatot folytató társadalmilag elkötelezett művészet között. Ellentétben a szimbolikus munkával, amely pusztán a társadalmi kérdéseket kívánja megjeleníteni, és a társadalmi cselekvés kiállításaként szolgál, a SEA-t olyan munkaként határozza meg, amely konkrét, nem hipotetikus, nem elképzelt módon lép kapcsolatba egy adott közösséggel.

Miközben nincs teljes egyetértés abban, hogy mi az az értelmes interakció, amely a társadalmi elkötelezettséget jelent, mégis ami a társadalmilag elkötelezett művészetben lényegi, az a függőség a társas érintkezéstről, mint létezési tényezőről. Változó mértékben működnek a nyilvánosság előtt, többnyire távol a hagyományos galériák és múzeumok intézményeitől, és a műtárgyak helyett a társadalmi kapcsolatokra helyezik a hangsúlyt.

Újrajátszás (Reenactment)

Az „reenactment”-el kapcsolatos tevékenységek hosszú múltra tekintenek vissza. A rómaiak amfiteátrumaikban a híres csaták újrajátszását rendezték nyilvános látványosságként. A középkorban a versenyek gyakran az ókori Rómából vagy máshonnan származó történelmi

⁷³ Gregory Sholette a társadalmi gyakorlat kifejezést vette át, Larne Abse Gogarty érveire hivatkozva. Gogarty kifejti az *Aesthetics and Social Practice* c. 2014-es írásában, hogy „*a 'társadalmi gyakorlat' az ilyen típusú munkákra használt bármely más kifejezés helyett a legkevésbé terhelt, nem szenvedett attól, hogy egy adott elméleti személyhez vagy táborhoz kötődik egy-egy vitán belül.* Bővebben In: Gregory Sholette: *Delirium and Resistance after the Social Turn*, <http://field-journal.com/issue-1/sholette> (uó. hozzáférés: 2022. 10. 10.)

⁷⁴ In: Nicolas Bourriaud: *Relációsesztétika*, Műcsarnok, magyar ford. 2006., 14. p.

⁷⁵ In: Gregory Sholette: *Delirium and Resistance after the Social Turn*, <http://field-journal.com/issue-1/sholette> (uó. hozzáférés: 2022. 10. 10.)

témákat elevenítettek fel. A művészeti célú újrarájátszások általában az események szociokulturális és pszichológiai háttérére koncentrálnak a korhú külsőségek és a korhú koreográfia helyett. Gyakran választanak elnyomott, vagy a reprezentációban kevésbé megjelenő csoportokat az újrarájátszandó események szereplőit, és általában nem a már feldolgozott, vagy „dicső” történelmi történéseket dolgozzák fel. A klasszikus történelmi reenactmentekkel ellentétben a művészi célú újrarájátszások kerülnek a pátoszt és az eltúlzáson alapuló színházi eszközöket. Sokkal inkább örökösei a Fluxus élet és művészet határait elmosó törekvéseinek. A legjobb példa Jeremy Deller: Battle of Orgreave c. projektje

4. Képjegyzék

1. kép: Francis Alys: Don't Cross the Bridge Before You Get to the River (2008)
Együttműködésben Taiyana Pimentellel és Cuauhtemoc Medina-val, valamint Tanger és Tarifa gyerekeivel. Gibraltári-szoros, Marokkó-Spanyolország. A fotó forrása:
<https://www.peterkilchmann.com/artists/francis-alyis/overview/don-t-cross-the-bridge-before-you-get-to-the-river-2008>

2. kép: A litván PAVILON installációja, Sun and Sea (Marina), 58. Velencei Biennálé, May You Live in Interesting Times. Fotó: Andrea Ávezzu, 2019. Courtesy: La Biennale di Venezia. A fotó forrása: <https://thesejournal.org/gathered-on-this-beach/>

3. kép: Jeremy Deller: It Is What It Is: Conversation About Iraq (2009)
A fotó forrása: <https://imageobjecttext.files.wordpress.com/2012/09/deller-it-is-what-it-is-trailer-and-experts.jpg>

4. kép: Jeremy Deller: Itt vagyunk, mert itt vagyunk (2016)
Rufus Norrisszal együttműködésben, fotó: Topher McGrilli. A fotó forrása:
<https://www.1418now.org.uk/news/were-here-because-were-here/>

5. kép: Ciprian Mureşan: Tiltakozom magam ellen (2011)
HD video, 30'35", Co-author Gianina Carbuariu, Courtesy Galeria Plan B. A fotó forrása:
<https://ocula.com/art-galleries/galeria-plan-b/artworks/ciprian-muresan/im-protesting-against-myself/>

6. kép: Gruppo Tökmag: Sárkány Lee (2009-2017)
Részlet a doku-bábszínház kínai árnyjáték technikáját követő előadásából.
A fotó forrása: <https://www.kortaronline.hu/aktual/kepzo-a-gruppo-tokmag-esete-sarkany-lee-vel.html>

7. kép: Katharina Roters és Szolnoki József: Hackeld a múltat! (2016-2019)
Részlet a kiállítás archív anyagából. A fotó forrása: <http://tranzitblog.hu/a-kulturalis-forradalomtol-a-multfeldolgozasig/>

8. kép: KissPál Szabolcs: A műhegyektől a politikai vallásig (2011-2016)
A műhegyektől a politikai vallásig (Magyar trilógia) Trianon injekciós tű, 1930-as évek
(Zellei Boglárka felvétele. Forrás: OFF-Biennálé Budapest Archívuma)
A fotó forrása: <http://kozos-dolgaink.hu/magyar-trilogia-fikcios-dokumentumban-elbeszelve>

9. kép: Elian Stefa & Gyler Mydyti: CONCRETE MUSHROOMS (2008-2012)
Részlet a projekthez készült könyvből. A fotó forrása: <https://inhabitat.com/files/concrete-mushrooms-1.jpg>

5. Irodalomjegyzék

Bibliográfia a téma művészetelméleti részéhez:

- Gregory Sholette: *Delirium and Resistance: Activist art and the crisis of capitalism*, London: Pluto Press, 2017
- Sara Marcus: Social Works - Two surveys of participation-based art seek to define its possibilities. Online megjelenés: 2012. november, <https://www.bookforum.com/print/1903/two-surveys-of-participation-based-art-seek-to-define-its-possibilities-10036> (uó. hozzáférés: 2022. okt. 10.)
- Izabel Galliera: *Socially Engaged Art after Socialism: Art and Civil Society in Post Communist Europe*, I.B.Tauris, 2017
- Pablo Helguera: *Education for socially engaged art*, Jorge Pinto Books, New York, 2011
- Claire Bishop: *Artificial Hells - Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, Original edition, 2012
- Grant H. Kester: *Another turn*, Artforum International, 2006. május
- Grant H. Kester: *Életképek - A dialógus szerepe a társadalmilag elkötelezett művészetben*; In: *A gyakorlattól a diszkurzusig - Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény*, Szerkesztette: Kékesi Zoltán, Lázár Eszter, Varga Tünde, Szoboszlai János. Magyar Képzőművészeti Egyetem Képzőművészet-elmélet Tanszék, Felelős Kiadó: Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2012. 125-137.p., A tanulmányt fordította: Hock Bea. A fordítást ellenőrizte: Hornyik Sándor
http://www.mke.hu/sites/default/files/szovegyujtemenyTT_0406_0518.pdf
A tanulmány forrása: Grant H Kester: „Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially Engaged Art”, in: *Theory in Contemporary Art Since 1985*, Blackwell, Zoya Kocur – Simon Leung, 2008, 76-88. p
- Grant H. Kester: *Conversation Pieces, Community and Communication in Art*; University of California Press, 2004. - Bálint Mónika magyar nyelvű összefoglalója a könyv kapcsán, 2007. december 3.
<http://communicatio.hu/doktoriprogramok/kommunikacio/belso/bevhumankomm/20072/kestergbalintm.htm> (uó. hozzáférés: 2022. okt. 10.)
- Claire Bishop: *The social turn: Collaboration and its discontents*, Artforum International,

2006. február, 178-183.

- Nicolas Bourriaud: *Relációesztétika* (Relational Art), Műcsarnok, (magyar ford.) 2006., eredeti első francia kiadás: 1998
- Suzanne Lacy: *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle, 1995
- Variant Supplement, *Socially Engaged practise forum*, Variant vol.2 no.9 Winter 1999/2000 Dialogical Aesthetics supplement, Dialogical Aesthetics: A Critical Framework For Littoral Art, Grant Kester, <https://archive.org/details/V2-9Supplement/mode/2up>, (uó. hozzáférés: 2022. 09. 26.)
- Süvecz Emese: *Ellentmondások kiállítása*
<http://exindex.hu/print.php?l=hu&page=3&id=366>, publikálás dátuma: 2006. december (uó. hozzáférés: 2022. 10. 10.)

Bibliográfia a kortárs művészeti párhuzamokhoz:

- *Francis Alÿs*, texts by: Cuauhtémoc Medina, Russell Ferguson, Jean Fisher, PHAIDON PRESS, London; New York, 2007
- *When Francis Alÿs tried to build a bridge to Europe*, In: *Francis Alÿs*, Cuauhtémoc Medina, Russell Ferguson, Jean Fisher, Michael Taussig, PHAIDON PRESS, 2019 <https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2019/july/30/when-francis-aly-s-tried-to-build-a-bridge-to-europe/> (uó. hozzáférés: 2022. okt. 10.)
- Erika Balsom: *Above the fray*, <https://www.artforum.com/print/201907/venice-2019-80531> (uó. hozzáférés: 2022. okt. 10.)
- *Jeremy Deller: Joy in People*, HAYWARD PUBLISHING, texts by Ralph Rugoff, Rob Young, Stuart Hall, Matthew Higgs, 2012
- Jeremy Deller interviewed by Jerome de Groot, *Rethinking History* 16, No. 4, 588. p., Published online: 26. Sep. 2012, <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13642529.2012.709411> (uó. hozzáférés: 2022. okt. 10.)
- Jeremy Deller: *Az orgreave-i csata* (2001), Kassák Múzeum, Kurátorok: Sasvári Edit, Szőke Katalin, <https://kassakmuzeum.hu/hu/kiallitas/jeremy-deller-az-orgreave-i-csata-2001> (uó. hozzáférés: 2022. okt. 10.)
- Jeremy Deller: *It Is What It Is* projekt weboldala: <https://www.jeremydeller.org/ItIsWhatItIs/ItIsWhatItIs.php> (uó. hozzáférés: 2022. okt. 10.)
- Jeremy Deller: *We Are Here Because We Are Here*, Jeremy Deller narrációjával ellátott dokumentumfilm a projekt folyamatáról, <https://www.youtube.com/watch?v=uXnr3w74TJs> (uó. hozzáférés: 2022. okt. 10.)
- Alt-Monuments: *Hogyan emlékezzünk a történelmünkre nyilvánosan?* A beszélgetésben résztvevők: Jeremy Deller (artist UK), Antony Gormley (artist, UK) and Adam Pendleton (artist, USA). A beszélgetést vezeti: Ralph Rugoff (Director, Hayward Gallery, London). <https://frieze.com/fair-programme/listen-alt-monuments> (uó. hozzáférés: 2022. okt. 10.)

- Jeremy Deller interjú: *'It is what it is.'* | HENI Talks, <https://www.youtube.com/watch?v=GV8bczb-P10> (uó. hozzáférés: 2022. okt. 10.)
- Simon Bettina: *Ciprian Mureșan: Egzisztenciátokat szerződés szavatolja* / Ludwig Múzeum, online megjelenés: 2015. 02. 26. <https://revizoronline.com/hu/cikk/5411/ciprian-murean-egzisztenciátokat-szerzodes-szavatolja-ludwig-muzeum/> (uó. hozzáférés: 2022. okt. 10.)
- *Sárkány Lee*, Series: gruppo tökmag #2015, Published by: Gruppo Tökmag, 2015, Genre: zine, Pages: 74, <https://www.isbnbooks.hu/books/sarkany-lee/>
- Lázár Eszter: *Újrairható történetek, ROTERS&SZOLNOKI: Wunderblock és KESERUE ZSOLT: Nemzeti Tankönyv című kiállítása* (MODEM, Debrecen 2019. március 23 – július 7.), In: Balkon, cikk online megjelenése: 2019. 11. 18. <https://balkon.art/home/ujrairhato-tortenetek/>, (uó. hozzáférés: 2022. 10. 09.)
- Tatai Erzsébet: A művész, mint történész 2. Kortárs művészek és a történelem, Új Művészet, 2016/5., 38-42. p.
- Asztali beszélgetések – *Hajó a ködben*, Beszélgetőtársak: Toronyi Zsuzsanna muzeológus, Závada Pál, Moderátor: Galambos Ádám teológus, Petőfi Irodalmi Múzeum. Az élő közvetítés dátuma: 2019. okt. 24. https://www.youtube.com/watch?v=Opecw7Jxpeg&ab_channel=AsztaliBesz%C3%A9lget%C3%A9sek (uó. hozzáférés: 2022. okt. 10.)
- Lázár Eszter interjú KissPál Szabolccsal: *“Nem akartam paródiát” – KissPál Szabolcs A műhegyektől a politikai vallásig című projektről és utóéletéről*, <https://artportal.hu/magazin/nem-akartam-parodiat-kisspal-szabolcs-a-muhegyektol-a-politikai-vallasig-cimu-projektrol-es-utoeleterol/> (uó. hozzáférés: 2022. okt. 10.)
- Kékesi Zoltán: *Kicsiny hasonmásaink, KissPál Szabolcs: Szerelmes műföldrajz (etnozoó)*, Magyar Lettre Internationale, 2012, N:86. p 62., <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre86/arckep.htm> (uó. hozzáférés: 2022. okt. 10.)
- KissPál Szabolcs: *From Fake Mountain to Faith*, Szerzők: KissPál Szabolcs; Molnár; Edit (hg); Kékesi, Zoltán (hg);, Berlin, Revolver Press, Published by Edith-Russ-Haus for Media Art, 2018
- A projekt weboldala: [magyar main – From Fake Mountains To Faith \(fromfakemountainstofaith.eu\)](http://magyarmain-FromFakeMountainsToFaith(fromfakemountainstofaith.eu)) (uó. hozzáférés: 2022. okt. 10.)
- Elian Stefa & Gyler Mydyti: *Concrete Mushrooms*, Reusing Albania’s 750.000 bunkers. Kiadó: dpr-barcelona, Barcelona, 2012

6. Mestermunka – Saját - Horváth Csaba Árpáddal közös projekt:

A láthatatlan gyár



Részletek a kiállítás anyagából

The **** Factory / Chapter 3, Liget Galéria, Budapest, 2018. november 15. - 2018. december 13.

Előtérben: Gyalogsági aknák, kerámia, fa, alumínium, felfüggesztve acélsodronyon, Akna 1. 15 x 90 cm, Akna 2. 15 x 85 cm. Háttérben: Tüntetőablák, fa, mdf, akril. Jobbra: Life-Long lightbox részlete, fa, plexi, hegesztett vaslábak, akril, ledszalagok, adapter
Fotók: Rosta József

IV. Mestermunka

Sipos Eszter és Horváth Csaba Árpád: A láthatatlan gyár (2015-2019)

Évekig megszállottja voltam egy hajdani hadiüzem és a hozzá tartozó garnizonfalú lakóinak alig reprezentált történetének. Kutattam archívumokban, készítettünk interjúkat terepmunka során, míg kialakult az a projekt, amely elhelyezte a periféria elfelejtett történetét a hadiipar globális narratívájába. Munkánk során olyan metaforaként használtuk a gyárat, amelyben megjeleníthetők Kelet-Európa társadalmi és gazdasági változásai a II. világháborútól napjainkig. Az emlékezet reprezentációja részben képekből áll, részben pedig nyelvi rekonstrukció, ezért a képzőművészet szerepe speciális egy ilyen történet feldolgozásában. Ez volt eddigi legizgalmasabb, de egyben legnehezebben feldolgozható témám. 2016 nyaratól Horváth Csaba Árpáddal közösen dolgoztunk rajta.

A Doktori Képzés alatt megvalósuló mestermunka konkrétumai

A láthatatlan gyár / Harmadik fejezet

Kiállítás⁷⁶: The **** Factory / Chapter 3, Liget Galéria, Budapest, Megnyitotta: Tatai Erzsébet
2018. november 15. – 2018. december 13.

A hidegháború minden országában találunk példákat hasonló épületkomplexumokra, köréjük épült garnizonfalvakra, ilyen értelemben ez a vizsgált gyár egy általános 20. századi eset, ugyanakkor sajátosan magyar történet is. A hely felderítése meglehetősen szövevényes feltáró munkával járt együtt. A projekt sokkal inkább az aktivizmushoz közel álló szemlélettel indult,

⁷⁶ Az összefoglaló végén látható a projekt fontosabb megjelenéseinek listája.

azonban a téma (részbeni) titkosságának és helyszín megközelíthetlenségének köszönhetően líraibb irányt vettünk. Három pozíciót ütköztettünk a munkánk során: az egykori gyárban dolgozók emlékezetét, a helyhez kötődő saját nézőpontunkat és az emlékezetpolitika által reprezentált múlttörténetet párhuzamosan dolgoztuk fel; mégis ez a háttérkutatással együtt járó vizsgálódás leginkább a jelenre és a jövőre fókuszált. A projekt elején olyan kérdésekre kerestük a választ, minthogy: A közelmúlt társadalmi változásai mennyiben gyökereznek a hidegháborús félelmekben? A reprezentáció hiánya milyen hatással lehet egy település jelenére és jövőjére? Az álcázás és az elfedés berögzült szokásaitól mennyire tud megszabadulni egy közösség? Mire vagyunk képesek a titok megőrzésének érdekében? Tíz interjút készítettünk és dolgoztunk fel; az interjúk során összegyűlt anyagból és a munkafolyamat közbeni feljegyzéseinkből három rövid filmfejezetet készítettünk. Ezek lettek a projekthez tartozó kiállítások fő mozgatói, amelyekre ráépültek installációs elemek.

A projektben nem akartunk aktuálpolitikára kitérni. Fegyverkezés tekintetében szándékoltan nincsen egyértelmű alapállása a műnek: nem vagyunk se pacifisták, se háborúpártiak. Ez a kérdés számunkra nem ilyen egyszerű. Éles háborús helyzet a projekt megvalósításáig (2015-2019) itthon minket, civileket nem érintett, ezért el sem tudtuk volna képzelni, hogy háborús helyzetben mit tennénk, így hamis lett volna ezúgyban bármit állítani.

Hogyan vált egy ipartörténeti, történelmi, szociológiai kutatás képzőművészeti alapanyaggá?

Ez az eset magyarázatot adott a korábbi generációk és ezzel együtt a „ránkhagyott” kelet-európai gondolkodás mélyebb megértéséhez, főleg gazdasági és társadalmi téren. A célunk az volt, hogy a képzőművészeti munka a befogadó közönség számára is hasonló értelmezési lehetőségeket kínáljon fel. Mivel a kutatás folyamatát legalább annyira fontosnak tartottuk, mint az ebből létrejövő művet, ezért a munkamenet bemutatása is része lett a műnek. Használtuk az oral history eszközeit, hogy a történet hiteles változatához közelebb kerüljünk. Az ott élők emlékezetének, visszaemlékezéseinek a rögzítése nem csak azért volt fontos, mert a gyár építésének körülményeiről, a működésről, az ott dolgozók életéről fellelhető összefoglalók (mint 50-es évek szocialista állami propagandái általában) jelentősen torzították a valóságot, hanem azért is, mert a helyszínt számos legenda lengi körül, amelyek tisztázásához szükséges volt azoknak az emlékezetére, akik részt vettek a gyár építésében, működésében, átalakulásában.

Egy lőszer útja - a projekt második fejezete

A projekt második felében tágabb fókuszban, újabb összefüggésben vizsgáltuk a kiindulási témánkat, egy lőszer útját követtük nyomon visszafelé haladva a becsapódástól a gyártásig. Képi és verbális nyomozásunk munkanaplója olyan történetet járt körül, amely számunkra, - a 80-as években született generáció számára - egyszerre ismerős és mégis idegen jelenség. Ismerős, mert a fegyverkezés eseményei mindig is átszöttek a napi híreket, és idegen, mert ez a terület csak annyira volt ismert számunkra, amennyire a politika engedte, hogy megértsük az összefüggéseit. A történet (hadiipar) teljes megérthetőségének lehetetlensége miatt (a politikai terheltség és hadititkok kifecsegésének elkerülése miatt) nem az empirikus feldolgozásra, hanem az átélhetőségére helyeztük a hangsúlyt. Nem dokumentarista, hanem lazább, poétikusabb szituációt hoztunk létre, hogy a néző ne a megszokott szemlélettel tekinthessen rá a fegyverkezés történetére. Installációnk továbbra is filmünk kiegészítéseként készült, így a kiállításokon használt összes installációs és festészeti elem sajátos formában és elrendezésben a történet egy-egy kiemelt pontjára utalt. Tettük ezt annak ellenére, hogy a

projekt kezdetbe sokkal inkább kutatásalapú volt (Magyar Nemzeti Levéltár, Magyar Honvédelmi Minisztérium Hadtörténeti Intézet és Múzeum Levéltára és Archívuma, OSA Archívum⁷⁷).



A láthatatlan gyár/Hogyan magyarázzuk a háborút
Részlet a projekt installációjából
Fatuskó, tablet, videó, fülhallgató
Kiállítva a Gazdálkodj okosan!
A művészet és a gazdaság kapcsolatáról c. kiállításon
Ludwig Múzeum, Budapest, 2017. október 13. - 2018. január 28.
A kiállítás kurátora: Tímár Katalin
Fotó: Ludwig Múzeum



Prologue: This is how we approached it ...
Részlet az installációban vetített filmből, Sipos Eszter és Horváth Csaba Árpád © 2019, Kamera, vágás, utómunka:
Czonev Ádám, Narráció: Sipos Eszter, 03:54 min, angol film magyar felirattal, Filmfelirat fordítás: Eisenstein Adél,
Kiállítva a The **** Factory/Chapter 3 c. kiállításon,
Liget Galéria, Budapest, 2018. november 15. - 2018. december 13.
Fotó: Sipos Eszter

Narratív esszéfilm 3 fejezetben - film fatuskóban és más tárgyokban

Leegyszerűsítve filmünk első fejezetében a gyárról és dolgozóiról van szó, a másodikban egy lőszer útját követtük nyomon, a harmadikban a „fegyverhezjutás lehetőségének szituációját” jártuk körül Magyarországon. Az utóbbi rész narrációja egyfajta belső monológ⁷⁸: naplót vezettem az alatt az időszak alatt, amikor megkíséreltem hatástalanított fegyvert bérelni. Világszinten itthon az egyik legszigorúbb a fegyvertartási engedély, ennek a ténynek a súlyát nekem is a projekt segítette realizálni.

A Liget Galéria terében megjelenő képek, videó és szoborelemek sajátos, olykor duplikált elrendezésben voltak láthatóak. Célunk volt, hogy a valóság (vagy amit annak hiszünk) és a fikció (vagy amit annak hiszünk) értelmezhető rendszerré álljon össze, olyanná, amely - a kiindulási témánk kapcsán - új kérdéseket indít el a nézőben.

Korunk háborúi használják a csúcstechnológia legfrissebb vívmányait, mégis kis túlzással archaikus, már-már barbár tevékenységként tekintünk rájuk, amelyek ennek ellenére elég nagy szeletet szakítanak ki a globális gazdasági termelésből. (Annak is főleg a fekete és szürke zónájából.) Kiállításunk filmes, installációs és festészeti elemei egyaránt reagálnak erre a kettősségre, a galériatérben keverednek a különböző forrásokból származó hiteles dokumentumok és az azokra tett könnyedebb, játékos reflexiók is; így illeszkedik az archív tisztább, retrospektív nézőpont a jelen érzelmektől telített szubjektív pozíciójához.⁷⁹

⁷⁷ A kutatás első fázisában Vincze Dániel történész segítségével haladtam archívumról archívumra, míg sikerült a gyári munkásokról használható képekre bukkannom.

⁷⁸ A 60-as évektől meghatározó esszéfilm hagyományait követtem, ezen belül is azt a filmnyelvi hozzáállást használtam, ami Harun Farocki kapcsán vált ismertté. Farocki kritikai látásmódon keresztül közelítette meg a filmet, narratív esszé jelleggel tette plasztikussá a képek politikáját.

⁷⁹ Részlet a kiállítási szövegünkéből - *The **** Factory / Chapter 3*, Liget Galéria, 2018



Fent: Részlet a projekt installációjából, a vetítőboxban látható film: A láthatatlan gyár - Első fejezet
 Full HD magyar nyelvű videó angol felirattal, 09:53 min, 2016. Sipos Eszter és Horváth Csaba Árpád © 2016, Kamera, vágás, utómunka: Czzonev Ádám. Kiemelt kép: Lőszer bázis, 1967, MNN-IIIIF-BR(1967)275-38. A filmben használt archív képek a HM HIM tulajdonában, a Hadtörténeli Intézet és Múzeum engedélyével. Kiállítva a Gazdálkodj okosan! A művészet és a gazdaság kapcsolatáról c. kiállításon, Ludwig Múzeum, Budapest, 2017. október 13. - 2018. január 28., A kiállítás kurátora: Tímár Katalin, Fotó: Rosta József. Lent: Részletek a projekthez készült könyvből (2018-2019)



Fent: A láthatatlan gyár – installációrészlet. Beton, spanifer, acélsodrony, könyvek, gyorskötöző, festmény (festett objekt), textil, fémrács. Lent: Beton lőszeres láda 1. – részlet a projekthez készült installációból, 55 x 38 x 28 cm



A láthatatlan gyár
videóinstalláció
mdf, fa, acél, textil, neon, projektor,
hangfalak
Kiállítva: Esterházy Művészeti Díj jelöltjei,
Ludwig Múzeum
A kiállítás kurátora: Vitus Weh
2019. október 24. – 2020. január 26.





Az utóbbi öt fotó részlet a Láthatatlan gyár c. projektből. Kiállítva: Légy lehetetlen, követeld a valóságot! (*Be impossible, demand the real*) címmel az OFF Biennálé Budapest keretében. Helyszín: AMATÁR, a kiállítás kurátora és egyben megnyitószemélye: Sárai Vanda, a projekt kurátora az OFF Biennálé részéről: Kopeczky Róna. 2017. október 24. – 2017. november 7. Fotók: Rosta József

A projekt megjelenései (válogatás)

Kutatási folyamat

Amikor a hit hegyekbe rejt el

Labor Galéria, Budapest, A kiállítás kurátora és egyben megnyitószemélye: Gadó Flóra
2016. március 9-16.

Első fejezet

A láthatatlan gyár

A Kellő távolság c. csoportos bemutatón - A Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Doktori Iskola és a Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola kiállítása. M21 Galéria, Pécs. A kiállítást megnyitotta: Seregi Tamás Kurátorok: Kicsiny Balázs és Nemes Csaba
2017. május 4. – 2017. június 4.

Második fejezet

Hogyan magyarázzuk a háborút

Kiállítva: Gazdálkodj okosan! A művészet és a gazdaság kapcsolatáról, Ludwig Múzeum
Kurátor: Tímár Katalin
Megnyitotta: Gerócs Tamás közgazdász
2017. október 13. - 2018. január 28.

Második fejezet

Légy lehetetlen, követeld a valóságot!// Be impossible, demand the real

Az OFF Biennálé Budapest keretében. Helyszín: AMATÁR

A kiállítás kurátora és egyben megnyitószemélye: Sárai Vanda, a projekt kurátora az OFF Biennálé részéről:
Kopeckzy Róna
2017. október 24. – 2017. november 7.

Harmadik fejezet

*The **** Factory/Chapter 3*

Liget Galéria, Megnyitotta: Tatai Erzsébet
2018. november 15. – 2018. december 13.

Második fejezet

A láthatatlan gyár

Kiállítva: Esterházy Művészeti Díj jelöltjei, Ludwig Múzeum
A kiállítás kurátora: Vitus Weh
2019. október 24. – 2020. január 26.

Sipos Eszter

Munkásság általában

Képzőművészként kritikai látásmódon keresztül társadalmi, politikai és kulturális kérdéseket vizsgállok. 2012-óta Kelet-Európa közelmúltját, emlékezetpolitikáját és valóságos tapasztalatának ellentmondásos viszonyát dolgozom fel átalakuló helyszínek, és ezekhez kötődő személyek történetén keresztül.⁸⁰ Olyan témák mentén haladtam, mint: *Az iparosodás és később a globalizáció hatása a mikroközösségekre, A politikai hatalom hatására átalakuló vidék és városkép, valamint: A személyes emlékezet (mint identitáskonstruáló tényező) feltárására - az ezzel párhuzamosan zajló - történelmi narratívák (kollektív emlékezet) összefüggésivel.* Bár sokféle médiumot használok, a film, a fotó, az objekt, az installáció, a festészet és az egyaránt része a jelenlegi munkamódszeremnek, mégis munkáim felépítésének módszere következetes. A háttérkutatás és az együttműködés gyakran lényegi része a munkamenetnek. Horváth Csabával a legutóbbi együttműködésünk a *Vendégmunkások* c. 2022-es új típusú public art projekt volt.

⁸⁰ Pl. a *GPS: 47.938147, 19.586284 Elképzeeled, és messzebb kerül* c. kiállításunk egy Nógrád megyei Strandfürdőből Kultúrházzá alakuló helyszín esetét dolgozta fel. Az 1944-ben elpusztult cserhátszentiváni strand történetét tártuk fel, ennek a folyamatnak a képzőművészeti eszközökkel feldolgozott kutatási anyagát Horváth Csaba Árpáddal közösen mutattuk be Székesfehérváron a Szent István Király Múzeumban. A kiállítás kurátora: Gärtner Petra, 2013. nov.16 – 2014. febr. 16.

Horváth Csaba Árpád Munkásság általában

Horváth Csaba eddigi, tizenöt évre visszanyúló alkotói munkásságára egyrészt az új típusú public art művészeti nyelvének használata, másrészt a kutatásalapú művészet gyakorlata a jellemző.

„Horváth Csaba munkáinak talán legfontosabb eleme, implicit vezérfonala a reakció. Különböző helyzetekre, körülményekre reagálnak a művei; a szó legjobb értelmében véve alkalmazott művészetet művel, amennyiben az adott szituációra, kontextusra alkalmazza elképzeléseit. Műveinek aktualitását az biztosítja, hogy a köztér fogalma az utóbbi években újabb átalakításokon ment keresztül (részben a közösségi médiának köszönhetően, részben pedig az újabb politikai fejlemények hatására), és ezek az átalakítások (mint például a köztér privatizációja) nem mindig fejlődésként vagy pozitív változásként értékelhetők. Mindezzel együtt Horváth Csaba leginkább a köztéren van „elemében”, ahol ez a kontextus számtalan teljesen kontrollálatlan tényezőtől tevődik össze.”

Tímár Katalin

Arc+kép, Horváth Csaba Árpád munkáiról, Lettre International, 2013 őszi szám, 4. p.

7. Önéletrajz

Sipos Eszter (1982)

www.esztersipos.hu

Tanulmányok

- 2015-2022 DLA (Művészeti Doktori Képzés), Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest
- 2004-2008 Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, vizuális nevelőtanár szak
- 2007 Glasgow School of Art, Glasgow, festő és képgrafika szak
- 2002-2007 Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, festő szak

Önálló Kiállítások (válogatás)

- 2021 Vendégmunkások - Horváth Csaba Árpáddal közösen, Ferenc tér, Budapest
- 2018 The **** Factory/Chapter 3 – Horváth Csaba Árpáddal közösen, Liget Galéria, Budapest
- 2017 Be impossible, demand the real – Horváth Csaba Árpáddal közösen, Az Off-Biennálé Budapest részeként, Amatár, Budapest
- 2016 Amikor a hit hegyekbe rejt el, Labor Galéria, Budapest
- 2015 A láthatatlan gyár, Új Magyar Képtár, Székesfehérvár
- 2013 GPS: 47.938147,19.586284 Elképzeled, és messzebb kerül, Horváth Csaba Árpáddal közösen, Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár
- 2012 Meddig méz el?, Viltin Galéria, Budapest

Csoportos Kiállítások (válogatás)

- 2021 Metafizikus áthatolás egy zebrán, Ludwig Múzeum, Budapest
- 2019-2020 Esterházy Művészeti Díj jelöltjei, Ludwig Múzeum, Budapest
- 2017 Gazdálkodj okosan! A művészet és a gazdaság kapcsolatáról, Ludwig Múzeum, Budapest

- 2017 Kellő távolság, M21 Galéria, Pécs
 2017 Replace time by time, Osztrák Kulturális Fórum, Budapest
 2017 FORMS, Collegium Hungaricum Berlin
 2015 Munka-művek, Budapest Galéria Lajos utcai Kiállítóháza, Budapest
 Parcella - Az FKSE új tagjainak kiállítása, Stúdió Galéria, Budapest
 2014 A mi Holokausztunk – A Holokauszt utáni harmadik generáció, Stúdió Galéria, Budapest
 2013 V. Nemzetközi Művészkönyv Kiállítás, Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár
 2012 „Újragondolt hagyomány" Derkovits Gyula Ösztöndíjasok Kiállítása, Ernst Múzeum, Budapest
 2010 Women only / Nők mentén, Centrális Galéria, Budapest
 Derkovits Gyula Ösztöndíjasok Kiállítása, Ernst Múzeum, Budapest
 2009 “Real Fiction - Living in painting”, ArtSeefeld Galéria, Zürich
 Pixelek, Ernst Múzeum, Budapest
 2008 STRABAG Festészeti Díj, Ludwig Múzeum, Budapest
 2007 Essl Award for Central and Southeast Europe, Essl Museum, Klosterneuburg
 2007 Essl Award, Ludwig Múzeum, Budapest

Díjak / Ösztöndíjak

- 2021 Ferencvárosi Public Art pályázat, Budapest
 2016 Artist-in-residence at Meetfactory, Prague (CZ)
 2016 Korea – V4 Young Professionals Exchange Program in South Korea, Seoul
 2014 Smohay-díj
 2009 - 2011 Derkovits ösztöndíj
 2008 STRABAG Festészeti Díj, alkotói támogatás
 2007 Essl Award, különdíj
 2006 Erasmus ösztöndíj
 2005 Ludwig díj

Workshop

- 2018 Tobias Zielony: Body Politics (tematikus workshop), MKE-DLA, Budapest, Ludwig Alapítvány támogatásával

Válogatott irodalom:

Béres Ákos: Művészettel a közösségi párbeszédért, Népszava online:

https://nepszava.hu/3157009_muveszettel-a-kozossegi-parbeszedert, Publikálva:2022.05.17.

Ficsor Benedek: A lábon lőtt NER balladája, Magyar Hang, <https://hang.hu/kultura/202140-a-labon-lott-ner-balladaja-131551>, online megjelenés: 2021. okt. 16. A cikk eredetileg a Magyar Hang 2021/40. számában, az Időgép történelmi mellékletben jelent meg 2021. okt. 1-én.

Tatai Erzsébet megnyitászövege – *A **** gyár/3. fejezet*, Liget Galéria, 2018. nov. 16., <https://esztersipos.hu/hu/tatai-erzsebet-megnyitoszovege-a-gyar-3-fejezet-liget-galeria/>

Tatai Erzsébet: *A lehetetlen megkísértése / Alkotó nők – Válogatott esszék, tanulmányok a kortárs magyar művészetről*, p. 103-105., p. 173-180., Új Művészet Alapítvány és az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Kiadványa, Budapest, 2019

Tatai Erzsébet: *A művész, mint történész 2. – Kortárs művészek és a történelem*, Új Művészet, 38-42. p. 2016. május

Gadó Flóra: *Egy titokkal teli tér*, http://magyarmuzeumok.hu/tema/3141_egy_titokkal_teli_ter, 2016. március

Kozák Csaba: *Munka-művek*, Balkon, p. 40-42., 2015. március

Szegedy-Maszák Zsuzsanna: *Munka-művek*, A Munka-művek című kiállításához készült leporelló összefoglaló szövege, Budapest Galéria kiadványa, 2015. január

Áfra János: *Az év legfontosabb időszaki tárlatai, amiket nem felejtünk el*, <http://kulter.hu/2015/01/2014-kultkiallitasai-top-10/>

Simon Vera: *Ki vagyok én?*, http://tranzit.blog.hu/2014/12/28/_ki_vagyok_en, 2014. 12. 28.

Thüringer Barbara: *Mit nekik holokauszt? - trauma+képzőművészet*, http://index.hu/mindekozben/poszt/2014/10/07/mit_nekik_holokauszt/, 2014. 11. 27.

Szarka Zsuzsanna: *Újraalkotott kép*, <http://www.szombat.org/kultura-muvesztek/a-mi-holokausztunk-ujraalkotott-kep>, 2014. november 7.

Bradák Soma: *Egy hely bejárása*, <http://www.prae.hu/index.php?route=article%2Farticle&aid=7764>, 2014. november 17.

Bálint Anna: *Így látjátok mi*, <http://pilpul.net/konnyu/igy-latjatok-mi>, 2014. okt.

Szűcs Teri: *A harmadik generáció tanúbizonysága*, http://www.revizoronline.com/hu/cikk/5288/a-mi-holokausztunk-fiatal-kepzo-muveszek-studioja-egy-egyesulet/?label_id=2487&first=0

Gadó Flóra: *Emlékek nélkül emlékezni – A mi holokausztunk*, FKSE, Budapest (2014. október) <http://artportal.hu/magazin/kortars/emlekek-nelkul-emlekezni>

Csatlós Judit: *Elképzeled, és messzebb kerül*, MŰÉRTŐ 2014. jan.-febr.

A strand, mint metafora, Fejér megyei Hírlap, 2013. november 18. hétfő – 58. ÉVF. 268. sz.

Tatai Erzsébet: *Képben élve*, http://www.esztersipos.hu/hu/ertelmezések/kepben_elve, 2012. 07. 02.

Maja and Reuben Fowkes: *Exhibition of the Month: Eszter Sipos: How far will you go? – Viltin Gallery*, Time Out Magazin, April 2012

Karafiáth Orsolya: *A napló, amiben élek*, magyarnarancs.hu/komplett, 2012. március

Áfra János: *Lehet, hogy már ott vagyunk, ahova szeretnénk eljutni - Beszélgetés Sipos Eszter képzőművésszel*, <http://www.prae.hu/index.php?route=article%2Farticle&aid=4006>, 2011. július

Black&Decker: *Mozgásban/Papír Panoráma*, Balkon, 2011.április

Rieder Gábor: *Strabag-díj*, Artportal.hu, 2008, szeptember

Essl Award 2007 Katalógus