

Magyar Képzőművészeti Egyetem
Doktori Iskola

PÁRHUZAMOK

Installációművészet a kilencvenes években
Magyarországon és Romániában

DLA értekezés

Bartha Sándor
2015

témavezető:
Dr. habil, CSc. Beke László

TARTALOMJEGYZÉK

BEVEZETÉS	3
MÓDSZERTANI MEGKÖZELÍTÉS	4
AZ INSTALLÁCIÓ MÉDIUMA	6
A KILENCVENES ÉVEK MAGYARORSZÁGON ÉS ROMÁNIÁBAN	15
A rendszerváltás évei	15
A kortárs művészet intézményrendszerei	15
1. ÚJLAK ÉS SUBREAL	21
Önmenedzselés, viszonyulás az Intézményrendszerekhez	21
Tematika vs. művészi szándék	25
Nyelvezet: fogalmi - szimbolikus vs. érzéki-asszociatív	30
Anyag-tárgy- és technikahasználat: gondolatilag determinált vs. kísérleti	33
2. POLIFÓNIA ÉS 01010101/ TÁRSADALMI TÉNYEZŐ ÉS KORTÁRS MŰVÉSZET	37
Polifónia	37
A művészet mint téma	38
A társadalmi médiumok kisajátítása	39
Technika, percepció	40
Megvalósulatlan művek	41
Szimpózium	43
01010101	44
Kollaboráció a paraszti identitástudat jegyében	46
Hátrányos helyzetű kisebbségek	48
Az urbánus kommunikáció alternatív formái	49
3. ÖNREFERENCIÁLIS INSTALLÁCIÓK A KILENCVENES ÉVEKBEN MAGYARORSZÁGON ÉS ROMÁNIÁBAN	52
Szövegközpontú és technikai önreferencialitás	
Magyarországon és Romániában	54
Időbeliség és látvány	57
Önreflexív csapdahelyzetek	60
ÖSSZEGZÉS	63
IRODALOMJEGYZÉK	68

BEVEZETÉS

Nem kétséges, hogy az egykori keleti blokk országában az 1989-es társadalmi-politikai fordulat a régió egészére nézve kulturális-művészeti értelemben is egy új korszak kezdetét jelentette. Azáltal, hogy megszűnt a kultúra felülről jövő szabályozása és megnyíltak az országhatárok, előtérbe kerültek az egyes országok kulturális sajátosságai, az egymást összekötő vonások, illetve az egymáshoz viszonyított divergenciák. Mindezek értelemmel töltik fel, sőt szükségessé teszik az egykori szovjet tömb országainak kulturális-művészeti összevetését. Disszertációm tárgya földrajzilag ahhoz a két országhoz kötődik, amely szellemi és fizikai értelemben egyaránt életem szűkebb kontextusát képezik: Magyarországhoz és Romániához. A két ország a 80-as években a Közép-Kelet Európai régió totalitárius rendszereinek két végétét jelentette: a „legvidámabb barakk”-ot, illetve a saját propaganda gépezete által „Aranykornak” titulált, de valójában a régió legsötétebb diktatúráját.

Miért a 90-es évek? Jóllehet Magyarországon már a 80-as évek elején megkezdődött egy „szellemi rendszerváltás”, mégis az egész régióban a politikai, gazdasági, rendszerváltás folyamata a 90-es években történik, amikor is megszűnnek a régi struktúrák és elkezdődnek a demokratikus rendszerre való átállás folyamatai. Az átalakulás természetesen a kulturális szférát is jellemzi, amely úgy intézményi szinten, mint egyéni szinten jelentkezik. Ezen folyamatok dinamikájának a megértése, illetve a tárgyalt országok sajátosságainak a feltérképezése, - főleg kortársművészeti vonatkozásban - már régóta foglalkoztat. Mindezeket túl, a tárgyalt korszakhoz személyemnél fogva is kötődöm, hisz a romániai 90-es évek kortárs művészeti történéseinek aktív résztvevője, a magyarországinak aktív szemlélője voltam.

Miért az installáció? Kétségtelenül állíthatjuk, hogy az installáció a kilencvenes évek egyik domináns kifejezésformája. Annak ellenére, hogy már a 80-as években erőteljesen jelen van (erre a korszakra Magyarországon talán a legrelevánsabbak Bukta Imre alkotásai, de említhetjük Trombitás Tamás vagy Lovas Ilona alkotásait, Romániában a nagyváradi 35-ös Műhely képviselőinek munkáit) dominanciáját igazából az újfestészet „kifáradása”, illetve a 89-es fordulat után bekövetkezett új intézményi és technikai lehetőségek teremtik meg. Amennyiben elmondhatjuk, hogy a 80-as évek végére néhány kivétellel mindenki kipróbálta magát a festészetben, úgy a kilencvenes években ez az installációs médiumra is igaz. Ez természetesen az installáció intermediális jellegéből is adódik - hisz bármilyen műfaji-mediális háttérrel megközelíthető volt - de talán még inkább magyarázható azzal a változó szellemi térrel, amelyet Bourriaud szerint az internet megjelenése nyit meg a gondolkodásban¹.

¹. Nicolas Bourriaud fent említett gondolata nem explicit az installációs médiumra vonatkozott. Utómunkálatok c. írásában azokat a tudásformákat vizsgálja, amelyek az internet hatására alakultak ki. Ide tartozik az az attitűd is, amely értelmében a művészek a már meglévő társadalmi-kulturális formákat kisajátítják, belakják, a DJ, vagy a web surfer mintájára keverik, asszociatív kapcsolatokat hoznak létre közöttük.

MÓDSZERTANI MEGKÖZELÍTÉS

Jelen tanulmánynak nem célja a két ország installációművészetének átfogó, panorámaszerű bemutatása. Ez már csak azért sem lenne célszerű, mert ebben az esetben a mennyiségi jellegű különbségek (a területileg 3-szor kisebb Magyarország esetében a 90-es években jóval több művészeti eseménnyel, rendezvénnyel, műalkotással számolhatunk, mint Romániában) előtérbe kerülése megzavarhatná a minőségi jellegű konzekvenciák levonását, vagyis mellékvágányra terelné a kutatást. Amint már említettem a kilencvenes években sokan kipróbálják az installációs médiumot, illetve sokan folytatják az előző évtizedben elkezdett installációs praxisukat, anélkül, hogy a 80-as évekhez képest tartalmi, attitűdbeli váltás következne be munkásságukban. Ezen utóbbi tevékenységekre, megfogalmazásokra tanulmányom fókuszja nem terjed ki. Figyelmem kifejezetten azokra az alkotókra, művekre irányul, amelyek felvetéseikben, installációs törekvéseikben új hangot ütnek meg, tehát amelyek az általam tárgyalt évtizedben progresszívként értelmezhetőek. Alapvető kutatási módszerként tehát a két kortárs művészeti szcéna különböző vetületeinek párhuzamba állítását, összehasonlító elemzését tűzöm ki célul. Érintkezési felületeim sokfélesége szándékos: csoportokat, kiállításokat, alkotókat állítok szembe egymással, ezzel próbálom e dolgozat lehetőségein belül megragadni és felidézni egy letűnt korszak dinamikáját és diverzitását. A három konkrét összevetési felület – dolgozatom nyitott struktúrájából adódóan a későbbiekben ez tovább bővíthető – a következő:

Újlak és subREAL

Célszerűnek találom párhuzamba állítani azokat az installációs törekvéseket, amelyek a 90-es évek elején, Magyarországon az Újlak csoporthoz, Romániában a subREAL csoporthoz köthetőek. A rendszerváltás idején, (mondhatni azonos időpontban) induló két csoport alkotó tevékenysége úgy formai-nyelvezeti, mint tartalmi vagy attitűdbeli összevetésben lényegi különbségeket hordoz. Az Újlak esetében a társadalmi terek használatának installációs nyelvezeti hozadéka az érdekes, amely egyrészt a multimediális törekvések, másrészt az intervenciók megoldások irányába mutat. A subREAL alkotói tevékenysége a politikai-kulturális közelmúlt feldolgozásán túl egy vélt vagy valós centrum számára (ön) ironikusan definiált periférikus identitás megfogalmazását nyújtja. Installációs nyelvezete az Újlakéhoz viszonyítva sokkal direkter, alkotásaik konkrétabb utalásokat hordoznak, tartalmilag az „itt és most” dimenziójához kötődnek. A két csoport installációs gyakorlata saját országukban modellértékűnek tekinthető az egész évtizedre vonatkozólag.

Polifónia és 01010101 / Társadalmi tényező és kortárs művészet

A budapesti és bukaresti Soros Kortárs Művészeti Központok egy-egy eseményét állítom párhuzamba. A két projekt hasonló problematikára fókuszál, a társadalmi tényező és a kortárs művészet kapcsolatának kérdéskörét helyezi a középpontba, mégis alapvető különbségek mutatkoznak a megközelítésben, úgy a kurátori, mint a projektekben részt vevő alkotók szintjén.

Önreferenciális installációk a kilencvenes években Magyarországon és Romániában

Harmadik összevetésemet egy a saját alkotói tevékenységemet érintő párhuzamra építem. A magyarországi kilencvenes évek érzéki konceptualizmusát megtestesítő szöveg munkák – Benczúr Emese munkái – és saját alkotásaim összevetése kapcsán fogom feltérképezni az önreferencialitás kérdéskörét a két országban.

AZ INSTALLÁCIÓ MÉDIUMA

Jelen tanulmánynak nem célja, hogy az installációról, globális elterjedéséről, történelméről, különböző típusairól átfogó képet nyújtson, vagy bármilyen klasszifikációt megfogalmazzon. Ennek ellenére, úgy gondolom, hogy disszertációm témája arra kötelez, hogy ha csak jelzésszerűen is, de felvázoljam, azokat a támpontokat, illetve történelmi stációkat, amelyek meglátásom szerint segítenek körvonalazni az installáció médiumát és betekintést nyújtanak annak kialakulásába.

„Az installáció...egy relatíve új terminus. Igazából csak az utóbbi évtizedben használjuk azon műalkotások megnevezésére, amelyek elvetik az egyetlen tárgyban való gondolkodást, több elem összefüggésére valamint a dolgok és a kontextusuk közötti kapcsolatra helyezve a hangsúlyt”² írja Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley és Michael Petry az 1990-ben megjelent *Installation Art* című könyv előszavában. Természetesen éppen az installáció dinamikus jellegére és nehezen kimeríthető fogalmára hivatkozva a definíciót maguk a szerzők sem titulálják átfogónak és véglegesnek. Már abban az értelemben is megoszlanak a vélemények, hogy mi is az installáció: médium, műfaj, alkotási módszer, attitűd, szemléletmód, vagy mindez egyszerre? Tapasztalataim szerint mindez egyszerre, sőt figyelembe véve állandó alakulását, változását talán még ennél is több. A zavart keltő terminológiai csapdákat elkerülendő, dolgozatomban a továbbiakban a számomra legkézenfekvőbb, a kilencvenes években talán leginkább használt „médium” terminust fogom használni.

Ha az installáció gyökereit akarjuk kutatni nem árt, ha legalább két úton indulunk el, az egyik a gyűjteményhez a másik az építészethez, pontosabban annak határterületeihez vezet. A gyűjtemény szálai visszavezetnek a késői reneszánsz alatt nagy népszerűségnek örvendő *Wunderkammern*, vagy *cabinet de curiosité (érdekességek kabinetje)* és a XVII .XVIII sz-i *Kunstkammern* jelenségeihez, amelyeket egyébként nem véletlenül a modern múzeumok elődjének is tartanak. Mindkét esetben egyéni sajátosságokkal bíró szoba méretű berendezésekről beszélhetünk. A *Wunderkammern*-ben az elhelyezett tárgyak (állatsontvázak, mélytengeri kagylók, díszes fegyverek, spirituális-rituális tárgyak, strucctojások, emberkoponyák stb.) rendezési elve nem feltétlenül tudományos kategóriák szerint volt megszabva, hanem sokszor a tárgyak vizuális karakterét vették figyelembe (pld. színük, nagyságuk, áttetszőségük, stb). Ennek következtében nagyon különböző tárgyak kerülhettek - jelentésük szempontjából véletlenszerűen - egymás mellé, jóval megelőzve a szürrealisták és dadaisták bizarr társításait. Az installáció, amely a 60-as évek elején még csak a kiállítás rendezési elvét jelentette, később olyan önálló médiummá tudott fejlődött, amely képes volt saját „elődjét”, a gyűjteményt és az abból kialakult múzeumot is saját magába építeni. Ennek a gondolatnak a bizonyításaként álljon itt néhány példa. Csak a legismertebbeket említve, ide tartozik *Ilya Kabakov Two Walls of Fear c. installációja* (1990), *Marcel Broodthaers Museum of Modern Art, Department of Eagles c. munkája* (1968), *Christo* 1968-ban becsomagolt Chicagói kortárs Művészeti Múzeuma vagy *Daniel Buren Une envelope peut en cacher une autre c. köztéri installációja* (1989). Egyértelműen ide kívánkoznak azok az installációs megközelítések, amelyek explicit módon

². fordítás: a szerző

kötődnek a Wunderkammern eszmeiségéhez, mint pld. *Mark Dion* két alkotása, az 1997-ben az Ohio-i Állami Egyetem *Wexner Center for the Arts* intézményébe megvalósított *Cabinet of curiosity* és a 2001-ben minnesotai Wismann Művészeti Múzeumban kiállított *Cabinets of curiosities*.



1. Ole Wurm *Museum Wormianum*-ját bemutató könyv címképe, 1654 / 2. **Mark Dion:** *Cabinets of curiosities*, installáció, Wismann Museum of Art, Minnesota, 2001

Dion azáltal, hogy múzeumi kontextusba ülteti a Wunderkammern eszmeiségét megidéző alkotásait, éppen a felvilágosodás utáni tudomány hermetikus szeletekre bontó klasszifikációs rendszerét, illetve az ezekre épülő intézményrendszert bírálja³. A gyűjtemény/múzeum mint művészeti forma jelen tanulmány kutatásterületének földrajzi határain belül is jelen van. Itt elsősorban, magyar területen Beke László *Elképzelés* című 1971-es projektjére, illetve azon belül Pauer Gyula kartoték gyűjteményére, de az installációs médiumot figyelembe véve még inkább Szentjóbgy Tamás *Hordozható Intelligencia Fokozó Múzeumára* (2003), a 90-es évekből pedig Lakner Antal *Pápagyűjteményére* gondolok. Romániában Teodor Graur *Teodor Graur's Museum* c. installációjára (1990), és Lia Perjovschi mai napig folytatott archiválási tevékenységére, amely a 90-es években a CAA -val (Kortárs Művészeti Archivum) kezdődött majd az ezredforduló után a *Tudás Múzeuma* projekttel folytatódott, amelynek egyik verziója a 2009-ben a Dorottya Galériában is bemutatásra került.⁴

Az installáció építészeti vonatkozású elődeit kutatva Erika Suderburg a *Space, Site, Intervention - Situating Installation Art*⁵ esszégyűjtemény előszavában a médium történetének fontos stációiként említi a II Lajos bajor király linderhofi kastélyában *Fidelis Schabet* által felépített *Vénusz barlang*-ját és a XVIII és XIX században többnyire francia és angol kertekben épült *Folly*⁶-kat. Az első példaként említett színpadias építmény, amely köztudottan Wagner⁷

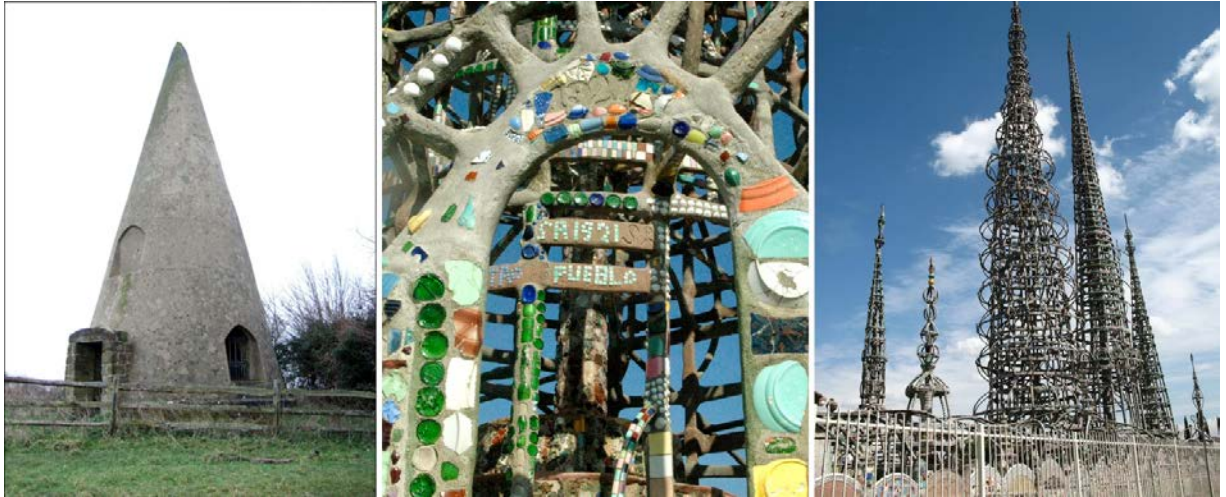
³. Dion, kiállított tárgyait kilenc kategóriába sorolja: az alvilág, a tenger, a levegő, a föld, emberek, tudás, idő, látomás és történelem

⁴. Az alkotás a *Köztes Idő* c. kiállítás-sorozat keretén belül volt látható. Kurátor: Angel Judit

⁵ *Space, Site, Intervention – Situating Installation Art*, Minneapolis, 2000, University of Minnesota Press, Ed.: Erika Suderburg

⁶. A Webster's Dictionary-t idézve, a folly egy „bolondos, használhatatlan, de drága vállalkozás” (ford. a szerző). Jeffery W. Whitelaw a *Follies, Shire Album 93* című könyvében megállapítja, hogy bár a folly-k követik a különböző stílusokat, azok ellentmondanak az építészet alapvető elveinek, hisz nem használatra, hanem nézésre szánták őket. Nem többek, mint a táj

Tannhauser operájának hatására jött létre illetve a Folly gyűjtőnéven emlegetett építmények között első pillantásra egyáltalán nem fedezhető fel semmiféle vizuális hasonlóság, mégis van közöttük valami, ami lényegi összefüggésként jelentkezik. Úgy a *Vénusz barlang* - amely csak egy az „Őrült király”-nak becézett uralkodó rokokó furcsaságai közül -, mint a Folly-k, kihívóan hirdették öncélúságukat, az építészeti ésszerűség és funkcionalitás hiányát. Épp ebből a sajátosságukból kifolyólag kerültek „száműzetésbe”, az építészet határain túlra, egy olyan köztes terü-



3. A *Cukorsüveg (The Sugar Loaf)* néven ismert folly, 1820, East Sussex, Anglia / 4,5. **Simon Rodia: Watts Towers**, 1921, Los Angeles

letre, amely már egyik művészeti ágak sem a területe. Ezt a köztes jelleget, a sehová nem tartozást, illetve a mindenhová tartozást, több mint százötven év múlva az installáció is magáénak vall.

Az installáció médiumával, a modernista művészettel és többek között a kelet-európai stílusjegyként is definiált buherált, tákolt-jelleggel is a leginkább összefüggésbe hozhatók azok az építmények, amelyeket népi, vagy naiv építészet (vernacular architecture) címszó alatt emlegetnek. Ezek közül is kiemelendő *Ferdinand Cheval Palais Idéal*⁸-ja, *Simon Rodia Watts towers*-ja és *Grandma Prisbrey Bottle Village*-e. Ferdinand Cheval francia postás 1879 áprilisában, amint éppen a napi postai küldeményeket kézbesítette megbotlott egy kőben. Annyira megtetszett neki a kődarab, hogy a következő 33 évben már tudatosan, kosarakkal, talicskával szállította a hasonló köveket a franciaországi Hautrives-be, ahol felépítette a hindu mitológiát és biblikus történeteket idéző *Ideális palotáját*. Az olasz származású Simon Rodia 1921-ben kezdte el építeni Los Angeles-ben az általa „Nuestro Pueblo”-nak nevezett, az utókor által *Watts tornyok* néven ismert építményt, díszítő anyagként használva a több éven keresztül burkoló munkásként összegyűjtött törött csempe és üvegdarabokat. A kaliforniai Santa Susana-

esztétikai befejezései. Egyik legbizarrabb feltehetően az 1820-ban John “Mad Jack” Fuller, közszemélyiség, politikus, művészetbarát által az angliai East Sussex tartományban épített *A Cukorsüveg (The Sugar Loaf)* néven ismert folly.

⁷. Wagner személyének említése az installáció vonatkozásában többszörösen is motivált. A művészeti ágak kreatív szintézisének ideálja, az összművészeti alkotás (Gesamtkunstwerk), amelyet később a XX sz. elején Walter Gropius is felkarolt fontos szellemi örökségként van számon tartva az installáció történetében

⁸. Cheval épületét André Breton a szürrealizmus egyik ikonikus elődjének tekintette

ban élő *Tressa Prisbrey*, akit a szakirodalom egyszerűen csak *Grandma Prisbrey*-ként emleget a több mint 17 000 ceruzából álló gyűjteményének akart tárhelyet csinálni. Ily módon 1956 és 1981 között építi fel csaknem 1300 négyzetméteren a 15 építményből, sétányokból, szentélyekből álló *Üvegfalut (Bottle Village)* ahol habarcsba ágyazva több tízezer üveget használ fel. A fent említett alkotások az egyszerű anyagok, tárgyak újrahasznosítása révén, nem funkcionális igénnyel (az *Üvegfalu* végső megfogalmazásában jóval túlszárnyalja az eredetileg ceruza-tárolónak szánt elképzelést) jöttek létre, eszmeiségükben pedig a „kisember” nagyravágását, kitartását, hétköznapokból való elvágódási igényét hirdetik.



6,7. Grandma Prisbrey: *Bottle Village*, 1956-1981, Santa Susana, Kalifornia / **8. Ferdinand Cheval:** *Ideális palota*, 1879, Hauterives, Franciaország

Amint már említettem az installáció műfaji/mediális eszenciája épp az expanzív, terjeszkedő jellegében rejlik, hagyományos műfajok, médiumok, művészeti ágak, sőt ágazatok között bontja le a határokat. Ennek kissé ellentmondva, a továbbiakban a képzőművészet területére lépünk, egyrészt azért mert jelen tanulmány a képzőművészet szemszögéből tárgyalja az eseményeket, másrészt azért, hogy a „leszűkítés” módszerének segítségével rámutathassunk - még ha csak jelzésszerűen is - azokra a stációkra, amelyek elvezetnek az installáció médiumának megjelenéséig.

A XX század művészete azáltal, hogy az élet és művészet közötti határok átjárhatóságát megteremtette az addig érvényes művészet-felfogásunkat rendítette meg. Sok más, a század folyamán megjelent médiumhoz (objekt, assemblage, environment, happening, performance, videó, internet, stb.) hasonlóan az installáció is ennek a komplex folyamatnak az eredménye. Az élet és művészet közötti határok lebontásának - ami lényegében a hagyományos műalkotás (legyen az festmény vagy szobor) illuzórikus terének a leépítését jelenti - első fontos momentuma az, amikor valódi, hétköznapjainkban használatos elemek, pld. újságkivágások, kerülnek a képtérbe. A kubizmus volt az az irányzat, amely megtette ezt a lépést, amely első ízben befogadta a „társadalmi valóságot” a saját zárt rendszerébe. A kubisták lépése még akkor is jelentős, ha egyes késői kritikussai – bizonyos értelemben jogosan – az irányzat zárt rendszerét a művészeti fejlődés akadályaként értékelik.⁹ Fontossága abban áll, hogy ez az első lépés, amely által a

⁹. “A kubizmus struktúra-felfogása fenntartotta a táblakép status quót. A kubista festmény centripetális, a centrumban sűrűsödik, a képszél felé elenyészik.” “Az egész elkeseredett hűhó láttán újra csak arra jut az ember, hogy micsoda egy konzervatív mozgalom volt a kubizmus. Kiterjesztette a táblakép életképességét, késleltette a bukását. A kubizmus rendszeralapú volt, és az akadémikus művészettörténetet – könnyebben érthető lévén, mint a művészet – rendszerek uralják.” Bryan O’Doherty: *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Santa Monica, San Francisco, 1976, 1986 / Erhardt Miklós: *A fehér kockában, A galériatér ideológiája*, <http://http://exindex.hu/print.php?l=hu&page=3&id=877>, 2015.08.28

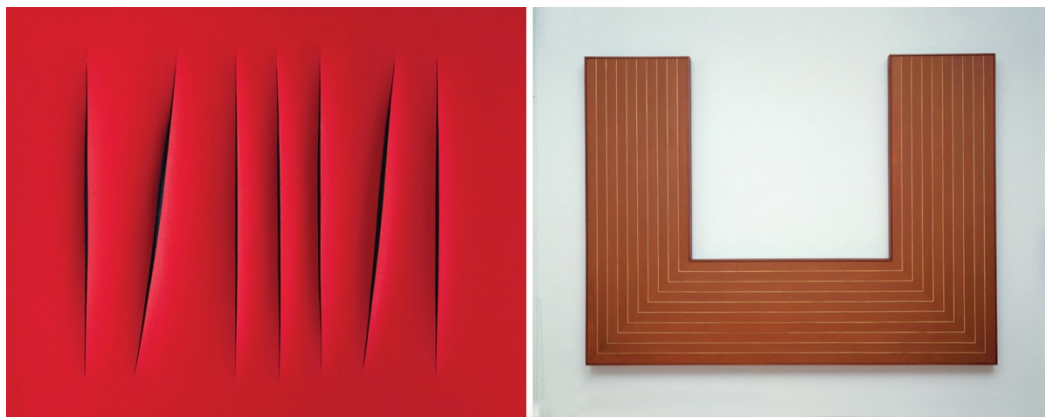
festmény a valóságra való utalás helyett magát a valóságot építi be az alkotásba. Ennek a folyamatnak a következő állomását a dadaista és szürrealista fotomontázsok és asszemblázsok képezik. Ezekben, a „valóság-elemek” legyen szó akár magazin-kivágásokról vagy használati tárgyakról, eredeti jelentéseiktől részben vagy teljesen megfosztva új kontextusukban bizarr konfigurációkba szerveződnek. Az utalásos-illuzórikus jellegnek a folyamatos megszűnése és a tárgyiasság előtérbe kerülése eredményezi a keret megszűnésének a szükségességét és ezzel egy időben a képmező szabályos négyszögének a felbomlását. Innen már csak néhány lépés és elérkezünk Fontana Spazialismo elméletéhez (Milánó, 1947) és az ötvenes években létrehozott „Concetti Spaziali” névvel ellátott hasított vásznaihoz, Frank Stela U-, T- és L-alakú, sávok vásznából rendezett 1960-as kiállításához, illetve ahhoz a momentumhoz, amelyet Brian O’Doherty úgy jellemez, hogy a galéria, az egykori kontextus, a műalkotást „keretező” intézmény tartalommal lép elő, fontossága magával az alkotással egyenértékűvé válik.¹⁰ Ez nem jelentette azt, – Robert Morris szerint – hogy a „tárgy fontossága csökkent volna, legfennebb a tárgy kizárólagos fontossága (önfontossága,) csökkent”,¹¹ helyet engedve olyan más komponenseknek, mint a galéria tere illetve nem utolsó sorban a befogadó fizikai jelenléte. Összegezve az eddigieket, elmondhatjuk, hogy a festmény illuzórikus terének, illetve a kép síkjának a tárgyhoz, a tárgytól, pedig a térbeli szituációhoz vezet az út. Amint láttuk, a minimalisták számára a tárgy, ha nem is kizárólagos, de alapvető fontosságú, viszont Morris szövegének megjelenésétől mindössze hét esztendőre datálódik Michael Asher 1973-as milánói kiállítása, amikor is a művész magát a galériát, annak tárgyi és szellemi vonatkozásait „állítja ki”. A galéria több éves festékrétegeinek egészen a vakolatig történő eltávolítása révén a művész a „white cube” materiális és ideológiai értelemben vett dekonstrukcióját hozza létre.

Visszakanyarodva a dadaizmushoz nem tehetjük meg, hogy ne karoljunk fel egy másik szálát, amely az installációs médium szempontjából legalább annyira fontos, mint az előbbi. Ez a ready-made, objekt, environment vonal. Valószínűleg Marcel Duchamp sem hitte volna, hogy a 102 évvel ezelőtti gesztusa (1913), amelynek értelmében egy gyárilag előállított termékkel, egy biciklikerekekkel helyettesítette a műalkotást a továbbiakban gyökeresen megváltoztatja a műalkotásról való elképzeléseinket. Egy 1968-as a BBC által készített video interjúban a művész így vélekedik: „A szándékom az volt, hogy olyan tárgyakat találjak, amelyek sem szépségükkel, sem rútságukkal nem hatnak rám. Amelyek teljesen közömbösen hatnak esztétikailag.” „Nem árulkodnak semmiféle ízlésről, sem a tetszésről, sem a nemtetszésről”¹² Később „megalkotja” többek között *Palackszárító-ját*, (franciául *Egoutoir*, nem mellékes, hogy a francia nyelvben a „gout” ízlést jelent) majd híres piszoárját a *Forrás-t* (1917), amelyre egy porcelángyártó cég főnökének, Robert Mutt-nak a nevét írja. A Duchamp és dadaista társai által elindított és gyakorolt anti-művészeti szemléletmód, hamarosan olyan abszurd objektok megalkotásához vezetett, mint Raoul Hausmann 1921-es *Mechanikus fej-e*, Man Ray 1923-as *Elpusztíthatat-*

¹⁰ „A fál, a művészet kontextusa, felgazdagodott egyfajta tartalommal, amelyet utóbb finoman a művészetnek adományozott”.Uo.

¹¹ Robert Morris: Notes on Sculpture Part I-II, In *Minimal Art. A Critical Anthology*, Berkeley – Los Angeles – London, 1995, University of California Press, Ed.: Gregory Battcock

¹² Interview with Marcel Duchamp, BBC, 1968, <https://www.youtube.com/watch?v=Bwk7wFdC76Y>, 2015. 08.28, ford. a szerző,



9. Lucio Fontana: *Concetto Spaziale*, 1968 / 10. Frank Stella: *Lake City*, 1960–61

lan tárgy-a vagy 1924-es *Ajándék* című szöges vasalója. Az objekt mint médium következő „virágkorát” a 60-as évek Pop művészete alatt éli. A pop-objekt bizonyos értelemben visszalépést jelent a duchampi vonalon, hisz, egyrészt mindenki számára nyilvánvaló volt, hogy onnan már nem lehet előre lépni, másrészt őket saját koruk szellemisége érdekelte, alkotásaikat a 60-as évek fogyasztói társadalmának kritikájaként fogalmazzák meg. Az *objekt* most már nem a duchamp-i értelemben vett ready-made és nem is a dadaista-szürrealista furcsa tákolmány, hanem az emberi fogyasztás emlékműve. Bizar jellegük nem a funkcionalitásukat felülíró abszurd beavatkozásokból adódik, mint avantgárd elődeiknél, hanem túldimenzióálásukból és műemlékké lényegítésükből. (Lásd. pld. Claes Oldenburg köztéri szobrai)



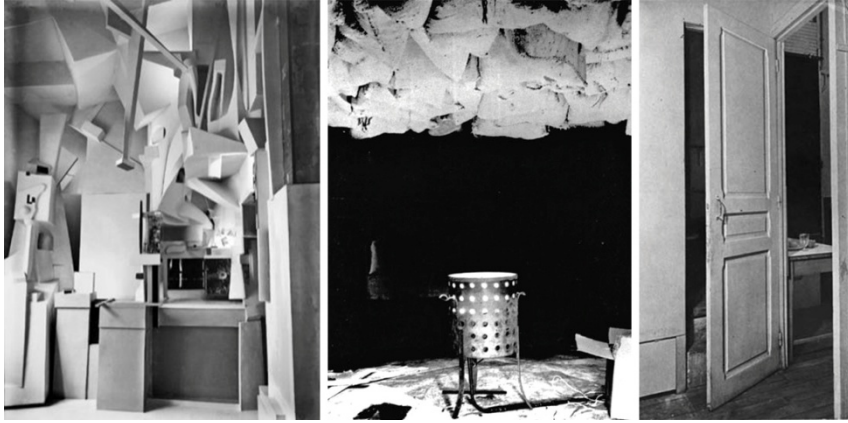
11. Man Ray: *Az ajándék*, objekt, 1921, 1958 / 12. Man Ray: *Elpusztíthatatlan tárgy*, objekt, 1923–1965 / 13. Raoul Haussmann: *Mechanical Head*, objekt, 1920

A kollázs-montázs-asszemblázs-objekt-environment vonalon elérkeztünk a magyarul, talán leginkább térberendezésnek, vagy környezetszobrászatnak¹³ fordított *environment*-hez. Az *asszemblázs*, illetve *objekt* „térbemozdítását” szintén a 20-as, 30-as évekre tehetjük. 1920-ban Kurt Schwitters az előző évek *Merzbild*¹⁴-jeinek a kiterjesztéseként kezdi el átalakítani először

¹³. Lásd Sebők Zoltán: http://artportal.hu/lexikon/fogalmi_szocikkek/environment, 2015. 08.28.

¹⁴. A “Merz” szócska teljes egészében átveli Schwitters művészi tevékenységét, egyes értelmezések szerint a “Kommerz- und Privatbank”- névből származik

műtermét és lakása egyéb helyiségeit egyetlen bejárható tэрalkotássá, amelyet *Merzbau*-nak nevez el. 1927-ben Duchamp a párizsi rue Larrey-i műtermében megalkotja az *Ajtó*-t, amely a malom-játék szellemes csiki-csuki lépéshelyzeteit idézve egyszerre nyitva és csukva van. Majd 1938-ban a Párizsi Nemzetközi Szurrealista Kiállítás alkalmából, 1200 szeneszsákból és egy kályhából létrehoz egy olyan tér-alkotást, amelyet a mai tudásunk szerint fenntartások nélkül nevezhetünk installációnak. A kiállítás körülményeiről és a munkáról így vélekedik egy 1966 szeptemberében Pierre Cabanne-nak adott interjúban:



14. Kurt Schwitters: *Merzbau*, 1920-1936 / **15. Marcel Duchamp:** *1200 szeneszsák*, 1938 /
16. Marcel Duchamp: *Ajtó*, 11 Rue Larrey, 1927

M D: - „A kiállítás közepére egy barlangot terveztem, mennyezetén 1200 szeneszsákkal, amelyeket egy melegedőkályha fölé függesztettünk. Bár a készülék elektromos volt, a biztosító emberei nem járultak hozzá a dologhoz. Mégiscsak megcsináltuk, és akkor elfogadták. Egyébként a zsákok üresek voltak.

PC: - Nem volt bennük szén?

MD: - Csak szénpor. Valódi szeneszsákok voltak, amelyeket La Villette-ben szereztünk és papírral, újságokkal tömtünk ki, ez adta meg a tömegüket.

PC: - Jegyezzük meg, hogy ezek a zsákok egy tавacska fölött függték, s a tó vize eloltotta volna a tüzet.

MD: - Dali tавacskája volt.

PC: - Erre a kiállításra találta fel a revolver-ajtókat is. Mik voltak ezek tulajdonképpen?

MD: - Olyan ajtók, amelyek forogtak.

PC: - Mint a „blount”?

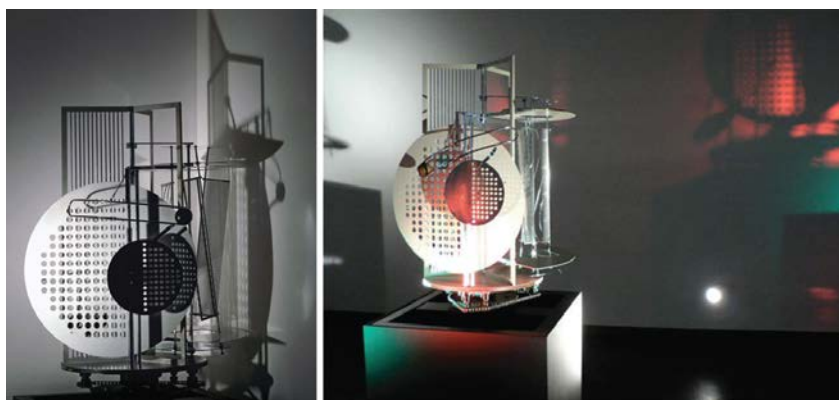
MD: - Pontosan. Forgóajtók, melyek arra szolgáltak, hogy képeket, tárgyakat akasszanak rájuk. Az egyedüli fényforrás közepén a melegedőkályha volt. A képeket nem lehetett látni. Man Raynek támadt az az ötlete, hogy adjunk minden látogatónak egy zseblámpát, hogy megnézhesse, ha látni akart valamit.

PC: - Igen ám, de a zseblámpák néhány óra alatt kimerültek.

MD: - Nagyon gyorsan kimerültek. Alapjában véve az egész rettentő siralmas volt. Van még egy szórakoztató részlet: a kávéillat. Az egyik sarokban egy elektromos serpenyőben kávépörköltünk. Csodálatos illat lett tőle az egész teremben, és ez is a kiállításához tartozott. De azért ez az egész mégiscsak eléggé szurrealista volt.”¹⁵

¹⁵ Élni jobban szeretek, mint dolgozni, *Beszélgések Pierre Cabanne-nal*, <http://www.artpool.hu/Duchamp/beszelgetes4.html>, 2015. 08. 28.

Az 50-es, 60-as évek *environment*jét joggal tekinthetjük az installáció közvetlen elődjének, viszont egy alapvető különbségre érdemes kitérni; az *environment* - legalábbis a kaprow-i értelemben - jóval szabadabb, nyitottabb kifejezésformát jelentett. Ez elsősorban azt jelentette, hogy a befogadótól egy interaktív, participatórikus attitűdöt követelt, amelynek következtében maga a mű állandó folyamatban, változásban volt. Allan Kaprow-t a továbbiakban nem mindig elégíti ki az *environment*tek „csöndes helyzete”, amelyek „egy vagy több ember számára léteznek, hogy belesétáljanak vagy belemásszanak, lefeküdjenek vagy leüljenek benne”,¹⁶ esetleg átrendezzék az elemeket, akár egy szoba tárgyait. Az *environment*tek-ben már jelenlévő művész-alkotás-befogadó kölcsönhatást egy összefogottabb, strukturáltabb, időben átgondoltabb, előadás-szerű formában a happeningben fejleszti tovább.



17,18. Moholy-Nagy László: *Fény-tér-modulátor*, kinetikus plasztika, 1922–1930

Az időbeli linearitást többször szándékosan figyelmen kívül hagyó áttekintésemben, most újból visszaugrunk a XX század 20-as, 30-as éveire. Ebben az esetben az évszámok akár konkrétan is vehetők, hisz a szóban forgó alkotásban, a *Fény-tér-modulátor*¹⁷-ban Moholy-Nagy László közel tíz éves, a fényvel és mozgással kapcsolatos kísérleteit összegezi. A konstruktivista festményeiből átemelt, többnyire fémből megalkotott síkelemek, itt mozgó, tükröző felületként szórták a fényt minden irányban, miközben az egész elektromos gépezetre vetülő fények a környező falakra mozgó piktogram-szerű árnyakat vetítettek. Nem kétséges, a XX század új esztétikájának egyik kulcs-alkotásáról beszélünk, amely elvezetett a kinetikus művészethez, azon belül Tinguely, Calder kinetikus szobraihoz és Schöffer fénydinamikus konstrukcióihoz, és amely a 80-as, 90-es évek videó- fény- és multimédia installációinak kiindulópontjaként is értelmezhető.

Amint említettem az installáció terminust csak a 80-as évektől kezdi használni a szakirodalom, olyan alkotásokra alkalmazva, amelyek a 60-as, 70-es évek neoavantgárd alkotásaiból, illetve azoknak a térrel kapcsolatos törekvéseiből fejlődtek ki. Közvetlen elődeihez, az *environment*tekhez képest ezek az alkotások sokkal inkább megtervezettek, kiszámítottak,

¹⁶. Allan Kaprow: *Assemblage, environmentek & happeningek*, Harry, <http://www.artpool.hu/Kaprow/HappAkep.html#top>, Ford.: Horányi Attila, 2015. 11. 02.

¹⁷. A fellelhető forrásanyagokban nem mindig egyértelmű a mű keletkezési intervalluma, de a legtöbb esetben az 1922-1930-as periódus szerepel

bizonyos értelemben zártabbak. Természetesen, nagyon sok esetben nem könnyű, vagy nem lehet kategórikusan elhatárolni a két médiumot. Tatai Erzsébet *A hely, a tér, az idő, az alkalom* c. írásában a következőképpen határozza meg a két médium közötti különbséget: „Az environment a térre, az installáció a felépítésre, a technikára, a szerkesztésre, az alkotói munkamódszerre vonatkozik; a művészeti szóhasználatban az environment a régebbi, az installáció az újabb. Genetikusan (nem a rigorózus történetiséget tekintve) az environment koncept előtti, az installáció koncept utáni; az environment a neoavantgárdhoz, az installáció a posztmodernhez tartozik.”¹⁸ A 80-as évek végére az installáció terminusa és médiuma általánosan elterjedtté válik, a művészek generációtól függetlenül előszeretettel választják gondolataik hordozóiként, a médium létjogosultságát olyan alkotók hitelesítik, mint Ilya Kabakov, Bill Viola, Joseph Beuys, Christian Boltanski, Antoni Muntadas, Mona Hatoum, Anish Kapoor, Anselm Kiefer, Barbara Kruger, Mathew Barney és sokan mások.

¹⁸. Tatai Erzsébet: *A hely, a tér, az idő, az alkalom*, *Új Művészet*, 1999, június, 17-22 old.

A KILENCVENES ÉVEK MAGYARORSZÁGON ÉS ROMÁNIÁBAN

A rendszerváltás évei

Amíg Magyarország a kilencvenes évek elején a kulturális változásokat - a cenzúra eltörlését, a 3T rendszerének a megszűnését - egy több éves enyhülés következményeként, egy fokozatosan demokratizálódó folyamat legfelsőbb lépcsőfokaként élhette meg, addig Romániában az események mondhatni "egyik napról a másikra", hirtelen és erőszakosan történtek. Ez egy több éves sokkos állapotot eredményezett, egyéni és társadalmi szinten egyaránt, amely többé-kevésbé felemésztette az évtized első felét. Ennek következtében Romániában az új társadalmi berendezkedés kialakulásának a folyamata is sokkal lassabban indul be. A kilencvenes évek első éveiben, amíg a magyar művészeti szcéna intézményei és egyes reprezentánsai, még ha egyelőre sporadikus jelleggel is, de már nyugat-európai kapcsolatrendszereik kiépítésén dolgoznak (FKSE, Újlak, Hejtes Szomlyazók, El-Hassan Róza),¹⁹ vagy éppenséggel folytatják, amit már a 80-as években elkezdtek (Liget Galéria),²⁰ addig a romániai szcéna a diktatúra utáni hiánypótlás éveit éli, egyelőre koherens jövő-stratégia nélkül. Ily módon, egyrészt az előző évtized örökségei (Magyarországon enyhülés, normalizálódás, Romániában a diktatúra legsötétebb évei), másrészt a rendszerváltás körülményei (fokozatosság vs. hirtelenség) már az évtized elején eléggé evidens módon kirajzolják azt a helyzetkülönbséget, amely a két ország művészeti szcénáit, azok dinamikáját az egész évtizedben meghatározza.

A kortárs művészet intézményrendszerei

Bármilyen jelenség, folyamat megfigyelése, vizsgálata, klasszifikációja feltételezi kontextusának előzetes vizsgálatát. Jelen tanulmány esetében az intézményrendszer felvázolása, hatásainak vizsgálata a tanulmány tárgyából kifolyólag többszörösen motivált. Ha létezik olyan médium, amely a legmesszemenőbben összefügg azokkal az intézményi, pénzügyi körülményekkel, amelyek keretén belül létrejön akkor az installáció ilyen. A kilencvenes évekre, amikor az átalakulóban lévő kelet-európai társadalmakban nem sok támogatás jutott a kultúrára (főleg Romániában nem) kimondottan jellemző volt, hogy konkrét projektekre készültek az installációk, sokszor a kiállítás helyszínén. Sok installációművésznek műterme sem volt, amely egyrészt sok esetben az említett pénzhányra vezethető vissza, másrészt a médium jellegéből adódik. Amint tanulmányom első fejezetében említettem az installációs médium egyik művészettörténeti jelentősége épp abban áll, hogy sikerül lebontania azokat a formai/tartalmi berögződéseket, amelyek az alkotást mereven elkülönítik a kiállítás terétől, illetve a mindennapi élettől. Ha mindig igazodni kell a térhez, ami ráadásul állandóan változóban van (hisz minden projektnek, más „szellemi tere” és minden galériának, kiállítóhelynek más fizikai tere van) akkor az alkotás létrehozásához már nincs is szükség egyetlen, jól meghatározott térre, pld. műteremre. Ezáltal a

¹⁹. Itt elsősorban az 1990-es hannoveri *Inspiration/Sommeratelier; junge Kunst in Europa* rendezvényre utalok, ahova két magyar művészcsoporthoz (Hejtes Szomlyazók, Újlak) és egy magyar művészt (El-Hassan Róza) hívtak meg, miközben a romániai szcénát senki nem képviselte.

²⁰. Köztudott, hogy a Várnagy Tibor által vezetett Liget galériának már jóval a rendszeráltás előtt komoly kapcsolatai voltak többek között a Fotogalerie Wien-el, amelynek következtében kölcsönös kiállítások jöttek létre a WUK-ban illetve a Liget Galériában.

kilencvenes években, az alkotás folyamata szempontjából addig meghatározó, műtermi tér dominanciája csökken, azt felváltja az intézmény tere, illetve a köztér. Ne felejtjük el azt sem, hogy úgy Magyarországon mint Romániában a kilencvenes években a kurátori kiállítások térhódításának korát éljük, amikor is sok esetben a művésznek egy bizonyos problematikára, a kurátor által felvetett kérdésre kell reagálnia. Más megközelítésben - és ez megint jellemző a kilencvenes évekre - az alkotást befogadó projekt/rendezvény pénzügyi kerete, költségvetése is meghatározza az alkotást, sőt egy-egy művész alkotói fejlődését is.²¹

Az évtized elején mindkét ország nyitásra orientált szándéka nem volt kétséges. A szándékon túl viszont a két ország készenléti állapotában mutatkozó helyzetkülönbség, illetve időbeli eltolódás az intézményrendszerek dinamikájában is lényeges különbségeket eredményez. Magyarországon (főleg a fővárosban) a 80-as években a hivatalos kultúrpolitikától függetlenül, illetve annak elnéző/megtűrő jellegéből adódóan számos olyan intézmény létezett, ahol alternatív, ellenzéki kulturális tevékenység folyt. Ezek többnyire egyetemi klubok (mint pld. a Bercsényi, Ráday), illetve fővárosi vagy kerületi önkormányzatok által működtetett intézmények voltak (Kassák Klub, FMK, Liget Galéria, Óbudai társaskör Galéria, stb.). Külön szót érdemel a Műcsarnok helyzete, amely a belülről való lazulás tipikus példája volt. Az ország legnagyobb kiállító terének aktivitását 1950-tól 1983-ig a Népművelési Minisztérium és a Magyar Képző és Iparművészek szövetsége irányította. 1984-ben Néray Katalint nevezték ki az intézmény élére, aki kihasználva a kultúrpolitikai nyomás csökkenését új korszakot nyitott az intézmény történetében. A kilencvenes évek elején az említett intézményekhez adódtak hozzá, illetve tőlük vették át a szerepet olyan intézmények, mint a Tűzoltó 72 kiállítóter²² az előző évtizedben még magánkezdeménnyezésként működő, de 1992-ben hivatalosan is megnyíló Artpool, 1991-től a kezdetben Szentjóbó Tamás, majd Tatai Erzsébet által vezetett Bartók Galéria, vagy a rendszerváltás után önállósult Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület (FKSE). Az évtized folyamán létrejövő kezdeményezések közül még megemlítendő a Folyamat Galéria,²³ valamint az UFF Galéria, amelyet az Újlak csoport feloszlása után Komoróczy Tamás, Ravasz András és Petrina Ildikó hozott létre 1997-ben. Felsorolásomban, amelyben elsősorban azokat az intézményeket említem, amelyek folyamatosan és programszerűen képviselték a kilencvenes évek szellemiségét meg kell említenem az 1991-ben létrejött Irene és Peter Ludwig gyűjteményére épülő Ludwig Múzeumot, amely a gyűjtemény anyagát felhasználó állandó kiállításai mellett ideiglenes kiállításokat is rendezett,²⁴ az 1997-ben Dunaújvárosban létrejött Kortárs Művészeti Intézetet és nem utolsó

²¹. Dan Perjovschi többször említette, hogy a kilencvenes évek folyamán közvetlenül a kiállítóter falára rajzolás ötlete mögött az esztétikai vonatkozásokon túl gyakorlati/pénzügyi jellegű megfontolás is húzódott; az installációs kiállításokat megelőző állandó szállítások, cipekedések kiküszöbölése. Így, míg sokan mások állandó hurokfordások közepette készültek a kiállításra ő a zsebében néhány filctollal érkezett.

²². Az 1991-ben egy tésztagyár épületében megnyíló Tűzoltó 72 az egykori Újlak csoport harmadik kiállítóhelye a Hungária fürdő és Újlak mozi után. A később artist-run helyként működő kiállítóhely 1996-ig működött.

²³. Az 1991-től 2000-ig működő galéria tulajdonképpen egy régi vízmagasságmérő készülék volt, amelybe hetente cserélték a művészek beavatkozásait hordozó grafikonpapírt. A projekt vezetői Császári Gábor és Adèle Eisenstein

²⁴. 1999-ben a Ludwig Múzeum - Kortárs Művészeti Múzeum keretén belül Hegyi Dóra hozza létre a Kis.terem kísérleti kiállítási programot, amely fiatal, kevésbé ismert művészek bemutatását célozza meg

sorban a Budapesti Önkormányzat által 1998-ban létrehozott Trafó-Kortárs Művészeti Ház-ban működő Trafó Galériát.

Romániában a 80-as években a művészeti élet sokkal lehatároltabb, irányítottabb keretek között zajlott. A Képzőművészeti Szövetség (Uniunea Artistilor Plastici), a Kulturális Minisztérium égisze alatt működő szervezet az ország képzőművészeit egyetlen monolitikus tömbbe sűrítette. A szövetség kiállításain szereplő alkotásokat egészen 1989-ig politikai szempontok szerint is zsúrizték, az „érzékeny” témákat érintő, vagy „nem megfelelő” hangnemű alkotások nem kerülhettek közszemlére. Az ideologizált kultúra csúcs-rendezvénye a „Megéneklünk Románia” Fesztivál (Festivalul „Cântarea României”), volt, amely 1976-tól 1989-ig a profeszionális és a népművészeti alkotások átfogó éves bemutató fórumaként működött. A hatalom viszont hamar ráébredt, hogy a hivatalos művészeti ideológiáknak ellentmondó alternatív megnyilvánulásokat a leginkább akkor lehet ellenőrzés alatt tartani, ha saját maga teremt keretet ezek megmutatására, illetve befogadására. Ezért a Képzőművészeti Szövetség keretén belül 1984-ben, egy országos terv részeként, az akkori UAP elnökhelyettes, Ana Lupaș kezdeményezésére létrehozták országsszerte a 35-ös műhelyeket (Atelier 35).²⁵ Egy másik fontos kultúrpolitikai stratégia az volt, hogy ha már nem lehet elfolytani ezeket a kezdeményezéseket, akkor történjenek minél távolabb a fővárostól.²⁶ (1986, Nagyszeben, 1988, Nagybánya). Az UAP és 35-ös műhely intézményi keretein kívül mindenképpen említésre méltóak azok a magánkezdeményezések, a szabad térben, műtermi vagy lakásterekben létrehozott akciók, installációk, objektek, amelyek a 35-ös műhelyekben kifejtett tevékenységekkel együtt a 90-es évek haladó művészetének előkészítői. Itt az 1978-tól 1984-ig Romániában tevékenykedő Mamú (Marosvásárhelyi Műhely) tájművészeti akcióin kívül meg kell említenünk a nagyváradi Dialógus csoport²⁷ tevékenységét, a Sepsiszentgyörgyön tevékenykedő Baász Imre-Szigeti Pálma, illetve Ütő Gusztáv-Kónya Réka magánakcióit, Bukarestben Ion Grigorescu műtermi akcióit illetve nem utolsó sorban az 1987-1988-ban Decebal és Nadina Scriba bukaresti lakásában megrendezett *house pARTy* magánkezdeményezést.

Talán a földrajzi elhelyezkedésükből származó előnyökön túl - aminek természetesen gazdasági, kulturális vonatkozásai voltak - a hatalomnak ez a „vidékre száműző” politikája is hozzájárult ahhoz, hogy a kilencvenes évek elején a bánáti múzeumok voltak azok, amelyek Romániában a múzeumok közül elsőként karolták fel a kortárs kezdeményezéseket. Itt elsősorban a Temesvári Művészeti Múzeumot és az Aradi Művészeti Múzeumot kell említenem, ahol Ileana Pintilie és Angel Judit kurátorok tevékenykedtek.²⁸ Azonban, még előttük, 1990-ben a 80-as évek magán-

²⁵. Az UAP. alszervezete egy bizonyos fokú lazaságot képviselt a szövetséghez képest, amit az is bizonyít, hogy míg a szövetségi tagsági felvételnek elengedhetetlen feltétele volt a kommunista párttagság, addig a 35-ös Műhelybe felvételt nyerhettél „csupán” a szakmai tevékenységed felmutatásával.

²⁶. Egyébként Romániában a központtól való távolság már a hetvenes években is felszabadító tényező volt, többek között ennek is köszönhetően alakulhattak ki és működtek olyan csoportok, mint a konstruktivista hagyományokra épülő experimentális és interdiszciplináris gondolkodást hirdető temesvári Sigma csoport

²⁷. A Dialógus csoport az egyetlen olyan művészeti tömörülés volt, amely hiteles és erőteljes hidat képviselve a hetvenes és a kilencvenes évek haladó művészeti törekvései között az egész évtizedben uralni tudta a romániai kortárs művészeti színteret

²⁸. Temesváron már 1991-ben a Grupul Alb 16 *Cím nélküli állapot (Stare fara titlu)* címmel szervez kiállítást, majd ezt követően 1992-ben Ileana Pintilie *A föld (Pamantul)*, 1994-ben *Kelet-nyugat (Orient-Occident)* címmel rendez kiállításokat. 1993-ban

kezdeményezéseinek folytatásaként Baász Imre Sepsiszentgyörgyön az Anna- nap tiszteletére akcióművészeti rendezvényt szervezett a Szent Anna tónál. Ebből a kezdeményezésből a továbbiakban, Baász hirtelen halála után Ütő Gusztáv szervezésében alakult ki az Annart élőművészeti fesztivál-sorozat, amely egészen 1999-ig meghatározó lesz Romániában a performance médiumának vonatkozásában. Az évtized vége felé a történések központja Románia nyugati és középső területeiről áttevődött az ország keleti részének kulturális központjába Iasi-ba, ahol Matei Bejenaru megalakította a *Vector egyesületet (Asociatia Vector)*, majd 1997-ben elindította *Periferic* fesztivál sorozatát. A *Periferic*-en kezdetben helyi és bukaresti művészek voltak a résztvevők, de a rendezvény néhány év alatt nemzetközi jelleget öltött, majd az ezredforduló után még jobban tágult a kör; Bejenaru külföldi kurátorokat kért fel a kiállítások koncepcióinak megalkotására.²⁹

Sajátos átfedést eredményezett a két ország kilencvenes évekbeli intézményrendszereiben a Soros Kortárs Művészeti Központok hálózatának a kiépülése. Ez egyfajta szinkronicitást is eredményezett, azonban a már említett, az előző évtizedre, illetve a rendszerváltás körülményeire visszavezethető helyzetkülönbségből kifolyólag a Soros Kortárs Művészeti Központnak a két ország művészeti életében, illetve annak finanszírozásában más szerep és más megítélés jutott. Például - csak a finanszírozást megvilágítva -, amíg Magyarországon már 1993-tól működött egy, az évtizeden konstans módon végighúzó állami támogatás (NKA), illetve már az évtized elejétől kezdve - szintén közpénzből - működtek az önkormányzati és egyesületi, non-profit galériák,³⁰ addig Romániában, legalábbis az évtized első felében ez a szerep egyértelműen és kizárólagosan a Soros Kortárs Művészeti Központra hárult.

A kortárs művészeti, vagy annak teret adó folyóiratok Magyarországon a kilencvenes években megsokszorozódtak, amelyek közül egyesek néhány számot értek meg (*Török Fürdő, Belvedere*), mások közel végigkísérték az évtizedet (*Nappali Ház*). Ezekről függetlenül azonban, mind a mai napig két művészeti lap megjelenésében folytonosság figyelhető meg, az *Új Művészet* (1990-től), és a *Balkon* (1993-tól) esetében. Az évtized végén, pontosabban 1998-ban megjelenő, magát művészeti és műkereskedelmi folyóiratnak tituláló *Műértő* is mind a mai napig folytonos megjelenésű.

A romániai helyzet ebből a szempontból is valamivel szerényebb képet mutat. Itt az anyagi bizonytalanság, kezdeti szervezetlenség, illetve a már említett sokkos állapot kihatott a publikációk területére is. A Képzőművészek Országos Szervezete (UAP) égisze alatt 40 évig megjelenő egyetlen művészeti folyóirat, az *Arta* 1993-ban megszűnt, majd négy évig egy kritikus periódus következett, amelyet a szakmai folyóiratok teljes hiánya jellemezett. 1997 decemberében a Soros Kortárs Művészeti Központ kiadásában *ArTELIER* néven új lap indult, majd az évtized

elindít egy performance-fesztivál sorozatot *Kelet Európai Zóna (Zona Europa de Est)* címmel. (1993, 1996, 1999, 2002). Angel Judit és az Aradi Művészeti Múzeum nevéhez három kiállítás köthető: 1994, *Art Unlimited kft. (Art Unlimited srl)*, 1995, *INTER(n)*, 1996, *Complexul Muzeal*.

²⁹. Anders Kreuger (2006), Marius Babias & Angelika Nollert, Florence Derieux és Tordai Attila (2007), Hegyi Dóra (2008)

³⁰. Berecz Ágnes szerint a kilencvenes években ezek voltak a magyarországi kortárs művészet legdöntőbb faktorai. Berecz Ágnes: A kilencvenes évek művészetének diszkrét bájai, http://www.balkon.hu/balkon_2002_1_2/02berecz.html, 2015. 08.28.

végén, 1999-ben a magyarországi *Balkon*-nal való megegyezés következtében Kolozsváron megjelent a román nyelvű *Balkon*. 13 szám után, 2003-ban a kolozsvári szerkesztők megszüntették a kapcsolatot és *IDEA Arta + Societate* (IDEA Művészet + Társadalom) néven új lapot hoztak létre, amely mind a mai napig független lapként működik.

A felsőoktatási intézményrendszer is megújult mindkét országban. A mára már elhíresült diákközpontok következményeként a Magyar Képzőművészeti Főiskolán (ma Egyetem) katedraközelbe kerültek olyan, a 70-es generációhoz tartozó, vagy velük szellemi közösséget vállaló művészek, teoretikusok, mint Jovánovics György, Szentjóbó Tamás, Maurer Dóra, Beke László, Peternák Miklós, Sugár János, stb. Két évre a budapesti Intermédia tanszék akreditációja után, 1995-ben a bukaresti Művészeti Akadémián Iosif Király, Calin Dan, Radu Igazság, Roxana Trestioreanu³¹ irányításával elkezdődött a Fotó-videó, számítógépes képfeldolgozás oktatás, amelynek akkreditációja, sajnos csak 2005-ben következett be. Mindkét esetben a fő célkitűzés az akadémikus művészeti oktatás megújítása, illetve egy olyan alkotótípus kinevelése volt, aki a 20. század végének információs társadalmában a korszerű technikai médiumokon keresztül magas esztétikai szinten képes művészi gondolatok megfogalmazására. A kilencvenes évek elején, a kolozsvári és temesvári egyetemeken is történtek változások,³² de semmiképpen nem érnek el akkora átütést, mint a két fővárosban.

Amint már említettem, mindkét országban erős szándék létezett egy nyitott művészeti szcéna és intézményrendszer minél előbbi megteremtésére vonatkozólag. A szándék egységes jellegét azonban a rendszerváltás körülményeiből és a közelmúlt örökségeinek különbözőségéből adódó helyzetkülönbség felülírta. Míg a magyar szcéna egy a nyolcvanas években már a nyitásra előkészített intézményrendszert örökölt (Múcsarnok, önkormányzati galériák, FKSE. stb.), addig Romániában a sokszor nagyon konzervatív vidéki múzeumok vezetőségével kellett harcot vívni egy-egy kiállítás érdekében. A kilencvenes évek elején a művészeti szcéna dinamikájában észlelt különbségeknek lehet egy másik magyarázata is, amely a két ország földrajzi helyzetére, illetve művészeti életének strukturális különbözőségére vezethető vissza. A Nyugat-Európához földrajzilag közelebb fekvő Magyarország és a centralizáltabb, térben összefogottabb magyar művészeti szcéna sokkal könnyebben tudott reagálni a gyors, állandóan változó információ-áradatra, mint a vidékre szorított művészeti szcénájáról ismert Románia. Románia esetében a decentralizált jelleg, illetve a már említett nehézkesség a kilencvenes éveken keresztül ível, sőt bizonyos mértékben az ezredforduló utáni román szcénát is jellemezni fogja. Talán ez magyarázza azt is, hogy míg Magyarországon már 1991-ben megalakul a Ludwig házaspár gyűjteményére épülő Kortárs Művészeti Múzeum, addig Romániában a rendszerváltás évétől számítva 15 évnek kell eltelnie addig, míg 2004-ben megnyílhat a MNAC (Muzeul National de Arta Contemporana - A Kortárs Művészet Nemzeti Múzeuma). Az egy teljesen más kérdés, hogy az a művészeti szcéna, amely a román szcénával szemben dinamikusnak mutatkozik, egy nyugat-európai összevetésben milyen eredményeket képes felmutatni, kezdeti rugalmasságát meg tudja-e

³¹. Mindannyian a 80-as generációhoz tartozó művészek, akik azonban szemben álltak a 80-as évek újfestészeti vonulatával, művészi megnyilvánulásaikban a 70-es évek avantgárd törekvéseihez kötődnek.

³². Temesváron ekkor kerül a Nyugati Egyetem Művészeti Tanszékére a 70-es évek Sigma csoportjának két képviselője, Constantin Flondor és Doru Tulcan. Kolozsváron az 1989 óta rektornak választott Ioachim Nica szintén a fiatalabb generációhoz fordul, tanítani hívja a nagyváradi Dialógus csoporthoz tartozó Újvárossy Lászlót és Onucsán Miklóst.

őrizni, illetve gyümölcsöztetni tudja-e az évtized végére. „Széleskörű a szakmai konszenzus abban a tekintetben, hogy sok olyan mű születik itthon, ami nemzetközi mezőnyben is megállná helyét. A hazai művészeti struktúra gyengeségéből és hiányosságaiából fakad, hogy művészetünk nem tud a nemzetközi szintéren kellő súllyal megjelenni. Emiatt van az, hogy akkor sincs „áttörés”, amikor igen jelentős finanszírozással kerülnek kitűnő művek külföldre.” -írja Tatai Erzsébet 2005-ben *A neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években* című könyvében.

1. ÚJLAK ÉS SUBREAL

A szakmai önéletrajzok tárgyilagos adatain túllépve, a két csoport sikereinek, művészettörténeti jelentőségüknek utólagos mérlegelésében, illetve a párhuzamba állítás során felsejlő azonosságok és különbségek feltárásában először fontosnak tartom az önmenedzselés kérdéséhez, illetve az intézményrendszerekhez való viszonyulásukat vizsgálni. Ezeknek a feltárása sokatmondó támpontokat nyújt a tárgyalt csoportok alkotói tevékenységének a megértéséhez is. Második összevetési szempontként kezdetben a tematikai szempontot jelöltem ki magamnak, viszont hamar kiderült, hogy ez problémákat okoz. Tudniillik, amíg a subREAL tevékenysége aránylag könnyen megközelíthető a tematika mentén, addig az Újlak esetében ez nem teljesen működik. Rá kellett jönnöm, hogy ha az Újlak csoport alkotásainak tematikai vonatkozásait van szándékomban vizsgálni, akkor valószínűleg két út lehetséges:

1. A csoportot alkotó művészek tevékenységét differenciáltan kell vizsgálnom. Ezt nyomban elvettem, hisz az ilyen jellegű feldarabolódás nagyon megnehezítené, túlzottan analitikussá tenné az összehasonlítást, elterelve a figyelmet az Újlak egészéről
2. Tematika helyett, arra a közös mozgató erőre kell összpontosítanom, amely összekötötte, eggyé kovácsolta a csoport tagjait. Ez nem más, mint a közös művészi szándék. A művészi szándék, természetesen nem tematika, de ha azt vesszük figyelembe, hogy az újlakosok tevékenységük céljaként - ha egyáltalán lehet ilyenről beszélni esetükben - magának az alkotásnak az anyagi és szellemi értelemben történő megújítását tekintették, akkor ez a tematikai megközelítés ellensúlyaként, pandantjaként is működhet.

Így lett az alfejezet címe *Tematika vs. művészi szándék*, ami természetesen tartalmazza a „körtét almával” való összehasonlítás veszélyeit, viszont talán épp e rendhagyó megközelítés révén sikerül rávilágítanom azokra az eltérésekre, amelyek a két csoportot jellemezték. Harmadik kritériumként a nyelvezeti kritériumot jelöltem meg, így alfejezetem címe *Nyelvezet: fogalmi-szimbólikus vs. érzéki-asszociatív* lett, míg negyedik összevetési területként az anyag-tárgy- és technikahasználat kapcsán az *Anyag-tárgy- és technikahasználat: gondolatilag determinált vs. kísérleti* címet eredményezte.

Önmenedzselés, viszonyulás az intézményrendszerekhez

A subREAL a saját menedzselését mindvégig kezében tartó és arra minden lehetőséget megragadó, tudatos építkezéséről volt híres.³³ A nemzetközi sikerorientáltságát nyíltan hirdető, sőt azt művészi programként is felmutató csoport már a kezdetektől fogva nagy hangsúlyt fektetett saját profiljának építésére. Esetükben mintha még a tagválasztás is megtervezett lett volna, hisz három tagja három jól elkülöníthető területről érkezett: Calin Dan művészettörténész (1993-ig az ARTA folyóirat főszerkesztője, később a bukaresti Soros Kortárs Művészeti Központ igazgatója), Dan Mihaltianu képzőművész diplomát szerzett a bukaresti egyetemen, míg Iosif Királynak műépítész diplomája volt, viszont szakmai életútját még jóval azelőtt a temesvári Sigma csoporttal való tevékenysége határozta meg. A subREAL tevékenysége már a kezdetektől fogva konkrétan és szorosan összefüggött az akkori hivatalos intézményekkel. A kilencvenes évek elején, 1991-től 1993-ig mindhárman az akkoriban egyetlen országos szintű művészeti

³³. „Survival at any risk, beyond and behind the limits of good senses” írta nem kis öniróniával a subREAL az 1993-as Velencei Biennálé Apperto-i szereplésük alkalmával kiadott katalógus első soraiban

folyóirat, az ARTA munkatársai voltak (Dan mint főszerkesztő, Király, mint fotográfus és Mihaltianu, mint a lap grafikus). Ebből a korszakból táplálkozva született a *Művészettörténeti Archívum* (*Art History Archive 1, 2, 3*) című sorozatuk, illetve a *Művészet szolgálatában* (*Serving Art*)³⁴ című alkotásuk. Az előbbi sorozat kapcsán érdemes megemlíteni az alkotás előzményeit. A kilencvenes évek eleji zavaros átrendeződésben a megszűnő folyóirat archívumát (több ezer papírképet és negatívot), – miután semmilyen hivatalos leltári okmányt nem találtak azok létezéséről – egy ideig műtermükben őrizték, majd 1995-ös berlini rezidenciaprogramjuk alkalmával néhány börtöndben a Künstlerhaus Bethanien-be szállították, hogy ott előre eltervezett installációs elképzeléseiket valóra váltsák. A sorozat egyes munkáiban a fotókat mindennapi életük kontextusaként mutatják be (pld. saját szobájuk falainak teljes beborítása - AHA, Lesson 3) vagy egy-egy kiemelt darabjuk a rendszerváltás előtti román képzőművészetre való ironikus reflexió kiindulópontjaként szolgál (pld. Ion Irimescu, a kommunista korszak hivatalos szobrászának - alkotásairól készült képek - AHA, Lesson 2). Ugyanakkor, az utóbbinál már felfedezhető az a váltás, amely érdeklődésüket fokozatosan a fotográfia médiumáról szóló kérdések irányába tereli, megelőlegezve a *Serving Art* sorozat problematikáját.



19,20. subREAL: *Art History Archive – Lesson 3*, installáció, 1995 / **21,22. subREAL:** *Mit jelent egy projekt? Art History Archive – Lesson 2*, installáció, 1995-1996

A csoport tevékenységének másik összefonódása az intézményrendszerrel az 1992-1994 periodusra tehető, amikor Calin Dan a Soros Kortárs Művészeti Központ igazgatója, Josif Király pedig az intézmény fotósa volt. A kettős státuszból (egyszerre pályázók és a pályázatokat értékelő bizottság tagjai) adódó érdekkonfliktus következményeként Calin Dan 1995-ben távozott az intézmény művészeti igazgatói székéből és Hollandiába települt le. A csoportnak és az akkori intézményrendszernek az ily módon való összefonódása következtében kritikák fogalmazódtak meg, amelyből a subREAL szellemi tőkét kovácsolt és a berlini rezidenciaprogramjuk alkalmával megjelentetett katalógusukban „visszaforgatott”. A katalógusban, amely az *Akták* címet kapta és amely önmagában is egy alkotás - a subREAL fondorlatos, (ön)ironikus attitűdjéhez híven - a csoport addigi tevékenységét tulajdonképpen egy, a román titkosszolgálatnak szánt információs dosszié formájában mutatja be. Egy (ál)hivatalos levéllel kezdődik, amelyet a csoport a román titkosszolgálat akkori vezetőjének, Viorel Margineanu-nak címez és amelyben felajánlja szolgálatait egy kedvezőbb országimázs kialakítása érdekében. A továbbiakban a csoport tevékenységét dokumentáló fotókkal, és szöveges vonatkozásokkal (a subREAL alkotásainak fontos attribútumai) párhuzamosan egy ismeretlen informátornak a csoport akcióiról, kiállításairól, személyes jellegű intrikáiról,

³⁴. Utóbbi alkotásukat többek között 1999-ben, a 48. Velencei Biennálé román pavilonjában állították ki.

kapcsolatairól a titkosszolgálat számára készített (fiktív) jelentéseit olvashatjuk.³⁵ Egy ilyen (ál)jelentésből tudjuk meg azt is, hogy: „A magát subREAL-nak nevező csoport birtokolja jelenleg a publikációt (az ARTA folyóiratot, megj. szerző). Ideológiai attitűdjük negatív, de a publikáció impaktusa média-stratégiai szempontból elhanyagolható. A csoport fő célja, a saját maguk nemzetközi téren való szerepeltetése, erre a célra platformként használják a folyóiratot”³⁶ Az ilyen jellegű megkettőződés, saját maguk (ön)kritikai megközelítéseként egy kívül álló „ismeretlennel” való társalgás, illetve az ebből adódó (ön)íronia elsősorban Calin Dan-tól származik. Nem egyszer az ARTA folyóiratban saját nevével párhuzamosan Adela Marcu fedőnéven közöl írásokat, de említhetjük a bukaresti Soros Kortárs Művészeti Központ 1994-es 010101...Kiállítás katalógusának előszavát is, ahol Adela Marcu „interjút készít” Calin Dan-nal. Calin Dan-nak az 1995-ös Hollandiába történő áttelepülése és a román művészeti intézményrendszerrel való szakítás³⁷ teljesen új fejezetet indít a csoport életében. A csoport ettől kezdve - néhány kivétellel - kimondottan külföldi intézményekben állít ki.



23. A Hungária fürdő bejárata / Az Újtlak mozi bejárata

Az *Újtlak*, a román csoporthoz képest egy kevésbé tudatos, kevésbé megtervezett álláspontot képviselt. Tevékenységének kulcsszavai: spontaneitás, baráti együttlét és beszélgetés, nyitott struktúrák, egyéni és kollektív munka összhangja. A román kollégáikkal ellentétben ők a csoportos tevékenység olyan sajátos egységét hozták létre „amire szigorúan nem szabad

³⁵. Pld. az 1993-as Velencei Biennálé körülményeiről és az ott kiállított alkotásról a következő jelentést olvashatjuk:

„Jelentés száma: 794x/22.03.96

Velencei forrásszemélyünktől, 15. számú jelentés, 1993 Június:

A Biennálé úgynevezett „Aperto” kiállításának román résztvevője úgy a szervezőkben, mint a látogatókban negatív benyomást keltett. Már a kezdetektől fogva a subREAL konfliktus-orientált kapcsolatot folytatott Helena Kontova kurátorral, ami a terek és a technikai eszközök elosztását illette, amelynek következtében a kurátor a következő kijelentést tette: «azok a Kelet-Európaiak, akik azt gondolják, hogy nekik minden jár.» Mellesleg H.K. cseh származású, kapcsolatai az incidens szövödményeit beláthatatlanná teszik.”

A „Draculaland” videószalag Romániát nevenséggé teszi, de szerencsére, ha figyelembe vesszük naponta a monitor előtt megforduló látogatók számát az impaktus nem túl nagy. Ennek ellenére az ilyen jellegű eseményekre vonatkozólag országunk résztvevőinek a kiválasztására egy erőteljesebb, hatékonyabb szűrést javasolunk.” subREAL, *Akten/Files*, Nauen Berliner Kunstverein, Künstlerhaus Bethanien, 1996, 51.old.

³⁶. Uo, 11. old.

³⁷. Iosif Király ugyan elkezd oktatni a bukaresti Művészeti Akadémia fotó-videó, számítógépes képfeldolgozás kurzusán, de a hazai kiállítási intézményekkel, többnyire megszűnik a kapcsolat

odafigyelni, amit kötelező félvállról venni, nehogy valami buta analízis megsértse”, írta Sugár János az 1991-ben kiadott Újlak katalógusban „Az Újlak csoport mint munkamódszer” című írásában. Ugyanott Sugár megjegyzi: „A kultúra legritkább jelenségei közé tartóznak azok a művész csoportosulások, amelyek nem az érdekképviselőt valamilyen formáját üzik” A subREAL-hoz hasonlóan - aki, amint láttuk az intézményi struktúrák rendszertelenségét, hiányosságát kihasználva „einstandolta” az Arta folyóirat fotóarchívumát - az Újlak is kisajátít, de másképpen. Tagjai: Ádám Kálmán, Ádám Zoltán, Farkas Gábor, Komoróczy Tamás, Ravasz András, Szarka Péter, Szil(i) István³⁸ kiürült, lebontásra váró romos tereket foglalnak le, hogy ott a hivatalos művészeti intézményektől merőben eltérő művészeti tevékenységet folytassanak. Úgy a Hungária fürdő, mint a csoport névadójául is szolgáló Újlak mozi, de még a Tűzoltó utcai volt tésztagyár épülete is maximális alkotói szabadságot biztosít a csoport tagjainak, hogy saját csoportszemléletük szellemében alkossanak. Ezek a terek nem csupán kontextusként működtek az Újlak esetében, hanem alkotói tevékenységének a mozgatórugói, gondolat-elindító közegei is voltak. A csoport tagjai egyéni szinten, vagy akár közösen is jelen voltak az akkori hivatalos intézményrendszer által kínált megmérettetéseken is,³⁹ de amit a lefoglalt romos terek felkínáltak és „elvártak” az valami teljesen más volt. „Az ide koncipiált munkák többsége alig képzelhető el másutt, vagy ha mégis, akkor a más kontextus teljesen új jelentéssel ruházza fel azokat. Sok esetben maga a mű válik kontextussá az adott tér számára, és értelmezi azt. Így bonyolult, sokszor kibogozhatatlan kölcsönhatásba kerül a mű és a helyszín, amely utóbbi is a mű elválaszthatatlan részévé válik. Ugyanakkor a munkák nem csak az adott térhez kötődnek, hanem az egy estényi létezés is szorososan a lényegükhöz tartózik.” - írja Zwickl András 1990-ben.⁴⁰ Az önkormányzati intézményes struktúrát kikerülve használatba vett, erős vizualitással és saját múlttal rendelkező terek közös elmélkedésre és cselekvésre „invitálták” a csoport tagjait, akik kollektív elmélkedéseikből származó alkotásaik bemutatására médiumként a már 1989 tavaszán a Bercsényi Kollégiumban⁴¹ is néha gyakorolt, Zwickl András által a fenti idézetben is említett egyestés eseményt választották. Ez biztosította azt a laza struktúrát, amely következtében ötvöződni tudtak olyan médiumok, mint performance, installáció, objekt, film, videó, illetve az ezekhez társuló koncert. A kezdetben erőteljesen intézményellenes, a spontaneitásra, a szervezatlenségre és a sorsszerű együttlét lazaságára épülő csoport azonban az Újlak mozi elvesztése után stratégiát vált. A fővárosi önkormányzat segítségével megkapják a Tűzoltó utcai egykori tésztagyár épületét, ahol saját alkotásaik bemutatásán túl művészetszervezési tevékenységbe kezdenek, különösen a fiatal generáció iránti nyitottsággal. 1992-ben alapítványt hoznak létre, vendégszobát építenek, cserekapcsolatokat létesítenek nyugat-európai csoportokkal, művészekkel. Piacellenességüket és nonprofit jellegüket továbbiakban is megőrzik viszont további tevékenységüket – legyen az szervezői vagy alkotói – sokkal tudatosabban, megtervezettebben alakítják a következő években. Ez az attitűd-váltás, illetve a

³⁸. A csoporthoz rövidebb ideig, illetve alkalmanként csatlakozik még Mészöly Suzanne, Szűcs Attila és Pálos Miklós

³⁹. lásd. pld. a csoportnak az 1990-ben a Műcsarnokban rendezett *Ressource Kunst*, Ravasz Andrásnak és Szarka Péternek az 1991-es *Sub Voce*, Szil(i) Istvánnak az 1993-as *Polifónia* kiállításokon való részvételét

⁴⁰. Zwickl András: Az Újlak csoport, *Belvedere*, 1990, 6-7. sz. 36. old.

⁴¹. A Bercsényi Kollégium *Szelep* sorozata volt, ahol az Újlak generációja már bemutatkozott. Itt az egy hetesre tervezett kiállítások néha egy naposra zsugorodtak

művészetszervezéssel és intézményesüléssel kapcsolatos kérdések a csoporton belül vitákat eredményeztek. A profilépítésben és menedzselésben megjelenő tudatosság eleve ellent mondott mindazoknak a szellemi és magatartásbeli formáknak, amely a csoportot jellemezte a kezdeteknél. A csoporton belüli véleménykülönbségek, illetve a tagokban megfogalmazódott egyéni érvényesülési vágyak következtében 1995-ben az Újlak felbomlott.

Tematika vs. művészi szándék

Amint már a fentiekben jeleztem a két csoport alkotói tevékenységében sok szempontból alapvető különbségek vannak. Vizsgálatuk történhetett volna pld műtípusok szerint, vagy alkotói módszerek szerint, amelyek bizonyos értelemben mind célravezetők lettek volna. Az, hogy mégis ezt a rendhagyó szempontot emeltem ki, annak az a magyarázata, hogy meggyőződésem szerint az ily módon történő szembeállítás szerinti összehasonlítás tanulmányom szempontjából a leginkább célravezető, hisz mind azok a különbségek, amelyek a két csoport tevékenységében jelentkeznek leginkább ezzel a szembeállítással kerülhetnek felszínre.



24. subREAL: *EAST-WEST Avenue*, köztéri intervenció, 1990 / 25. subREAL: *Alimentara*, 1991, installáció, részlet, Orizont Galéria, Bukarest

A subREAL alkotói tevékenységének vizsgálatához elengedhetetlen a tematikai szempont figyelembe vétele. Vizsgálati pozíciókból egyértelműen kirajzolódnak azok a tematikai preferenciák, amelyek fontos összetevőkként követik végig alkotói pályájukat. Első alkotásaiban (*East-West Avenue*⁴², *Alimentara*⁴³) a román aktualitásra való reflexió, illetve a közelmúlt társadalmi-politikai feldolgozásának kérdései foglalkoztatják. Ez egy kritikai álláspontot/megközelítést eredményez, amely a „ki nem beszélt” problémák következtében felgyűlt feszültségeknek a következménye. Ezt a fajta körül- és visszatekintést, a „torz” közelmúlt és az ebből következő „torz” jelen konkrét feldolgozását a 90-es években Romániában más művészeknél is megtalálhatjuk. Ide sorolható még Teodor Graur, az Euroartist Bucuresti

⁴². A rendszerváltás előtt ezt a sugárutat „A Szocialista Győzelem Sugárutnak” nevezték. Ez vezet a Ceausescu által épített Casa Poporului-hoz (ma Parlamenti Palota és többek között a Kortárs Művészeti Múzeum befogadó épülete is) A 80-as években a „Palota” építésekor az ott dolgozó építőmunkások munkabalesetben elhunyt társaik emlékére fatáblákkal tisztelegtek, ahová az elhunyt nevét és foglalkozását írták. A subREAL 1990-es intervenciója 120 db a sugárút mentén elhelyezett fémtábla volt, amelyek egy nevet, foglalkozást és a „Nyugodjék békében” (Odihneasca in pace) feliratot tartalmazták.

⁴³. Alimentara” volt a kommunista rendszer egyetlen állami élelmiszer láncolata. A 80-as években ezekben az üzletekben sokszor csak befőtteket lehetett vásárolni, maximum disznólábat (az utóbbit az emberek humorosan ADIDAS-nak nevezték). A szerzők úgy gondolták, hogy a román valóság önmagában is már annyira abszurd, hogy nem kell mást tenni csak beemelni a kiállítóterbe. Az installáció az elmúlt évtized befőtteiből (káposzta, cékla, spenót, paradicsom), a falra aggatott disznólábakból és gerincekből, néhány üveg borból, egy régi hűtőszekrényből és két villanyrezsóból állt, amelyen a látogatók szalonnát süthettek.

csoport⁴⁴, Ion Grigorescu, Matei Bejenaru vagy, akkor még a *Revista 22*⁴⁵-nél grafikusként dolgozó Dan Perjovschi, aki később erre a műfajra támaszkodva építi fel ma is hiteles művészi világát. Visszatérve a subREAL-hoz, ugyancsak itt kell megemlítenünk az 1992-es Isztanbuli Biennáléra készített *Eurasia* című alkotásukat, amelyben egy a Romániát és Törökországot összekötő nagymértékű feketepiaci művelet a kiindulópont. Az isztanbuli kapcsolaton keresztül történő, a két ország vámhivatalait megkerülő golyóscsapágy csempészet a 90-es évek egyik fontos médiahíre volt a román nemzeti médiának. A közelmúlt kommunista gazdaságának „büszkesége”, a golyóscsapágy így egy fekete-piaci „valutává” változott. Ennek az abszurd helyzetnek a múltjára és jelenére reflektálva a subREAL egy hosszú falat betöltő kitüntetett-sorozatot állít ki, amely a szocialista múltból ismeretes kulturális érdekrendekre utal, ahol az érmék golyós-csapágyokra vannak felcserélve, valamint háromszáz darab rollert, amelynek kerekeit a román csapágyipar termékei képezik.



26. subREAL: *Eurasia*, 1992, installáció, Fezhane, Isztanbul, 3.Nemzetközi Biennálé / **27. subREAL:** *Draculalnd 1*, fotó, 1992, 2010 / **28. subREAL:** *Kommunikáció 1:1 - Draculalnd 5*, videó, 1994

A külföldi megmutatkozásnak egyre inkább táguló lehetőségei, a csoportot egyre tágabb kontextusban való önmegfogalmazásra készíti, ami a subREAL-alkotások tematikájában is változást hoz. Ahogyan a már említett művésztársai, a subREAL is felismeri azokat a – egyébként kulturális hagyományokra épülő – a tematikában és nyelvezetben egyaránt visszaköszönő karakterjegyeket, amelyekből egy globális művészeti kontextusban kulturális tőkét lehet kovácsolni. Előtérbe kerülnek a román hit- és mítoszvilág, a nemzeti történelem és mindazok a klisék, amelyek a román kulturális identitás részeként felmutathatóak voltak a nemzetközi művészeti szcéna keretein belül. A kulturális hagyomány pedig, a XIX-XX századi román irodalomban, de később a román filmművészetben is jelentkező, balkanizmus, illetve ennek a kritikája, amely olyan jeles román írókat és gondolkodókat foglalkoztatott többek között, mint I.L. Caragiale, Eugen Ionesco, Emil Cioran, Mircea Dinescu vagy a filmrendező Lucian Pintilie.⁴⁶ Ennek a kritikai szellemiségnek a sokszor humorba torkolló, (ön)ironiával telített

⁴⁴. Teodor Graur és Olimpiu Bandalac által 1994-ben alapított csoport. Részt vett néhány rangos kiállításon (1995- *MEdiA Culpa*, 4. *Isztanbuli Biennálé* - 1995, *Experiment* - 1996) majd 1996-ban megszűnt.

⁴⁵. 1990-ben a „Társadalmi Párbeszéd csoport” (Grupul Pentru Dialog Social) által létrehozott független hetilap. Fő területei: kulturális aktualitás és politikai elemzés

⁴⁶. A román kultúra kettős jellegéről, a bizánci alapokról illetve az azt felfrissítő és megtermékenyítő nyugati kultúráról vélekedve Emil Cioran a bizantinizmust „balkáni átok”-nak nevezi, amely sebként húzódik végig a román kultúra szövetén, meggátolva a felfrissülést.

képzőművészeti megfogalmazódását tapasztalhatjuk a subREAL esetében a 90-es évek első felében. Ezen belül az 1993-1995-ös korszakot tekinthetjük a legtermékenyebbnek, amelynek egy egységként való kezelését mi sem motiválja jobban, mint az, hogy a csoport maga az ekkor készült alkotásait – a rá jellemző tudatossággal – egyetlen sorozat részeként tünteti fel (*Draculaland 1-10*). A sorozat elindítása a Besztercei Művészeti Múzeumban 1993-ban megrendezett kiállításukhoz kötődik⁴⁷. A subREAL nem hiába választotta ezt a tematikát a besztercei bemutatkozása alkalmával, hisz *Bram Stoker* 1897-es, mára már kultikussá vált *Drakula gróf válogatott rémtettei* című regényében a gróf kastélyának földrajzi helyét a Beszterce város melletti Borgó völgyét határozza meg. Az alkotók referenciaként a *Stoker* regényen kívül megemlítik a regényt feldolgozó amerikai filmipar termékeit és *Friedrich Murnau* 1922-ben készült *Nosferatu*-ját is, így helyezve globális (európai-amerikai) kontextusba művészi gesztusukat. A sorozat alkotásait összekötő tematikai elem a vér, amely legtöbbször utalásos fogalmi szinten van jelen, pld. karók formájában (*Draculaland 2, Draculaland 3*), vagy a fogaikat villogtató, ugató kóbor kutyák videóképeiben (*Erzsebeth-Draculaland 4*). Kivételt képez az 1994-ben az Ernszt Múzeumban rendezett Naturart kiállításhoz készített *Communication 1:1 - Draculaland 5* videómunka, ahol egy performance keretében a csoport két tagja a román és a magyar nép több évszázados keveredését modellezve egy közös üvegbe csorgatja saját vérért. A performance-ot ugyan abban az évben a Bukaresti Magyar Kulturális Intézetben megismétlik, viszont a véradók gyarapodnak Shozo Shimamoto⁴⁸ japán művésszel, így a jelentés is kitágul, átalakul (*Communication 1:1:1 - Draculaland 6*). A vérhez, mint - legtöbbször „fogalmi” - rekvizitumhoz társulnak olyan tárgyi és személyi ikonok, mint a Ceausescu-palota, Carpati cigaretta (*The Castle - Draculaland 8*), köpetek a városok járdáin (campaign-1995, Aradi Művészeti Múzeum) illetve Vlad Tepes (*Draculaland*-poster) Nadia Comaneci, Johnny Weissmüller vagy Báthory Erzsébet (*Erzsebeth-Draculaland 4*) amelyek a subREAL szerint „sokatmondóak” a román identitás, illetve a külföldön Romániáról kialakított imázs szempontjából.



29,30. subREAL: *A kastély* – *Draculaland 8*, installáció, 1994-1995, Újzawski kastély - Modern Művészeti Múzeum, Varsó / **31,32. subREAL:** *Draculaland 2*, installáció, 1993, Művészeti Múzeum, Beszterce

1995-ben a Kunstlerhaus Bethanien rezidenciával, és Calin Dan külföldre költözésével egyidőben, de nem feltétlenül ezek okozataként változás történik a csoport tematikai orientációjában. Az új

⁴⁷. Még pontosabban a sorozat egy plakáttal indult, a *Gioconda* reprodukciójába illesztett Vlad Tepes portréval, de a sorozat installációs kibontakozása a Besztercei Művészeti Múzeumhoz kötődik.

⁴⁸. Az 1954-ben alakult Gutai csoport alapító tagja.

korszak alkotásai, már nem kötődnek konkrétan a román kulturális-társadalmi valósághoz, általánosabb, az alkotási folyamat és annak produktumára vonatkozó kérdéseket vetnek fel, mint pld. a műalkotás fizikai határainak kérdése (*Serving Art* sorozat, 1997-1999), illetve az ehhez szorosan kötődő keretezés problematikája (*Interviewing the Cities-Framing*, 1999-2003).

Túlzottan elhamarkodott lenne az a megállapítás, hogy az Újlak csoport tevékenységében nincs jelen a politikai-társadalmi tényező. Valószínű, hogy ha összefüggéseiből kiragadnánk egy-egy alkotást és úgy tennénk vizsgálatunk tárgyává, akkor erre a megállapodásra jutnánk. Az is valószínű, hogy tevékenységükben a társadalmi kontextus nem úgy van jelen, mint a subREAL esetében. Hisz ők azt túl direktnek és közhelyesnek tartották volna. Ha viszont az „Újlak jelenséget” mint egészet tekintjük - összhangban a jelen tanulmány céljaival - akkor sokkal nagyobb jelentőséget nyer a társadalmi aspektus. Ne felejtjük el, hogy az „Újlak jelenség” kiindulópontja és mozgatórugója egy helyfoglalás a rendszerváltás évének politikai-társadalmi terében, egy olyan gesztus, amelynek révén a művészi tevékenység a köztéri tevékenységgé vált. A 89-es év Magyarországon, még akkor is ha itt a régió más országaihoz képest relatíve „enyhült” állapotok uralkodtak, az újlakosok lépése politikai lépésként, a köztérben kinyilvánított szabad, független vélemény vállalásának a gesztusaként is értelmezhető. Ez a gesztus természetesen nem hasonlítható az elmúlt generációk politikai ellenállásához. „Az Újlak csoport tagjaiban - és az egész új magyar művészgenerációban - az a leginkább új, hogy természetes könnyedséggel igazodik az új helyzethez. Nem gyötri a korábbi nemzedékek hagyományának ballasztja, a politikai ellenállás görccse.” írja Beke László 1990-ben a *Jelentkezik az új nemzedék*⁴⁹ című cikkében. A subREAL-al ellentétben - akitől, ne felejtjük, generációs különbség is elválasztja - az újlakosoknál a közelmúlt politikai rendszerének semmiféle konkrét nyomát, maradványát nem fedezhetjük fel. Az Újlak „politikai gesztusa” - még ha ők maguk ezt nem nevezik is annak - az a szabad kitérülés, amelynek értelmében művészi szándékukat egy „illegitim” módon lefoglalt épületben köztérre bocsátották.



33. Újlak-esemény, Hungária fürdő, 1989 június / **34. Ravasz András**: akció és installáció, 1989 június, Hungária fürdő / **35. Farkas Gábor** egy estés kiállítása, 1989 november 18, Újlak mozi

⁴⁹. Beke László: *Jelentkezik az új nemzedék*, *Art* melléklete, 1990/9, 9. old

Az Újlakosok számára oly fontos *hely* Várnagy Tibor szerint a kortárs magyar művészet egyik ikonografikus eleme.⁵⁰ Ezt Várnagy a következőképpen definiálja: ...a hely nem más, mint egy bizonyos művelet vagy műveletsor (tűzrakás, melegedés stb.) számára alkalmas -vagy alkalmassá tett- terület.⁵¹ Várnagy számára „Az installáció...olyan környezetalakítás, amely előkészít -anticipál egy műveletsort (helyet csinál valaminek), ami vagy megtörténik, vagy nem.⁵²” Jól érthető, hogy a „hejtes szomjazó” Várnagy Tibor, - akárcsak később az újlakosok - az installáció médiumát egy nyitott keretnek tekinti, amelybe olyan különböző gesztusok, események, történések férnek bele mint a térfoglalás, performance, objektuális megnyilvánulások, rajzok, festmények, hangeffektusok, fényeffektusok, zene, videó, stb. Az installációnak nyitott kontextusként való megfogalmazása két irányba mutat: egyrészt a múltba, ugyanis az environmentet jutattja eszünkbe, másrészt a jövőbe, hisz az esemény-centrikusság, az életszerűség, a befogadónak az alkotás fontos elemeként történő definiálása, illetve azok a kapcsolatok, amelyek kialakulnak az ily módon kitágított alkotáson belül Nicolas Bourriaud⁵³ szerint meghatározóak a kilencvenes évekre vonatkozólag. Természetesen az újlakosok nem tudtak, nem is tudhattak Bourriaud formaelméletéről, hisz a relációesztétika elmélete 1995-ben, a csoport felbomlásának évében született. Azt viszont tudták, hogy nem akarták a „white cube” hagyományát tovább ápolni, hisz azt túl megfontoltnak, művinek találták. Talán esetükben célkitűzésekről sem igazán lehet beszélni, ennyire tudatos módon nem fogalmazódott meg az a szándék, amely őket mozgatta. Azt tudták/éreztek, hogy alkotásaikban újszerű, nem hagyományos anyagokat, tárgyakat akarnak használni. Azt is tudták, hogy nem feltétlenül akarják műfajilag meghatározni alkotásaikat, sőt kifejezetten nem akarták a 80-as évek újfestészetére jellemző műfaji tisztaságot.



36. Ádám Zoltán egy estés kiállítása, 1990 április 14, Újlak mozi / **37. Komoróczy Tamás: Gömb**, akció, 1989 június, Hungária Fürdőház / **38. Oszcilláció** kiállítás – Az Újlak csoport terme, 1991, Múcsarnok (Komoróczy Tamás, Ravasz András, Szili István munkái)

Új formák után kutattak, amelyek új jelentéseket generálhattak. Viszont a legtávolabb tőlük az állt, hogy valamilyen tartalmi/jelentésbeli támpontot adjanak a befogadónak. Számukra az alkotás egy „feldobott labda” volt, egy lehetőség, amely a néző/befogadó közreműködésével

⁵⁰. Várnagy Tibor: Újlak s port - Újlak co., *Balkon*, 1995/2, 24. old.

⁵¹. Uo, 24. old.

⁵². Uo, 24. old.

⁵³. Bourriaud, Nicolas: *L'esthétique relationnelle*, Dijon : Les Presses du réel, 1998

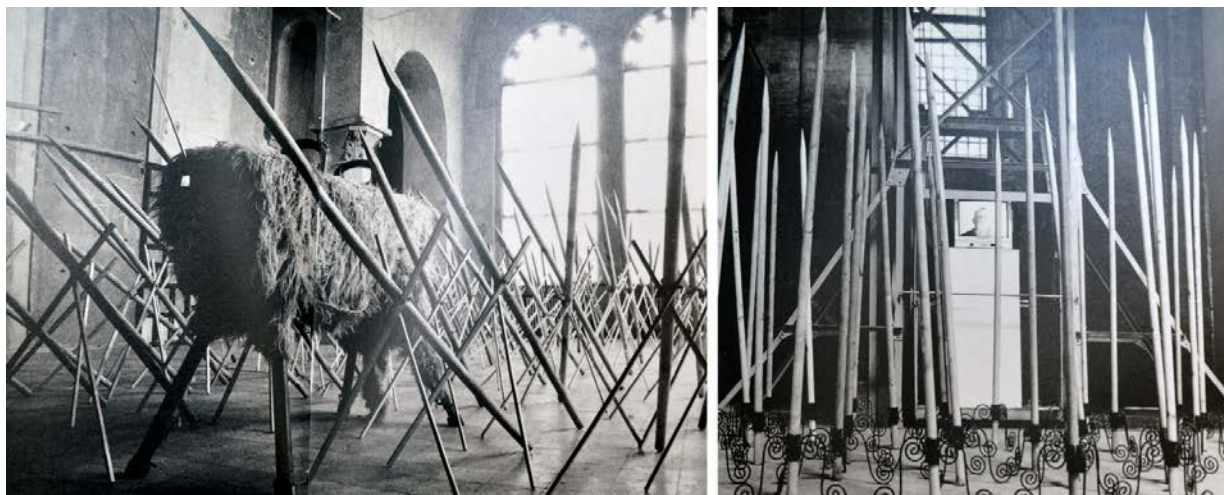
jelentéssé fejlődhetett vagy sem. Akár tudatos volt, akár nem, az Újlak csoportról elmondható, hogy egyetlen nagy „téma” érdekelte őket: a műalkotások formai és tartalmi megújítása. Ez volt az a művészi szándék, amely kapocsként fogta össze a csoportot. Amíg a subREAL esetében semmit nem tudunk azokról a folyamatokról, beszélgetésekről, amelyek az alkotást megelőzték, az Újlak ezeket az előzményeket, esetleges véleménykülönbségeket az alkotói folyamat részeként kezelte. Sokszor a művészkollégák is részesei lehettek ezeknek a diszkusszióknak, illetve az alkotás létrejöttének.⁵⁴ Csoportmunka esetében a tárgyalások mindaddig folytak a tagok között, amíg el nem jutottak egy olyan verzióhoz, ahol senkinek nem volt már ellenvetése. Az, hogy alkotásaikban mennyire idegenkedtek, bármiféle tartalmi vagy értelmezési keret megadásától az egyetlen katalógusukból is kiderül, még akkor is, ha csak a képaláírásokat olvassuk el. Általában a performatív műveknél, a médium jelzése után, magát az eseményt meséli el, pld. „Szarka Péter, Vetítési akció, 1989. június 1., Hungária Fürdőház. Szarka Péter akciójában különböző anyagokra vetített piktogramokat. A mozgó és állóképek változtatásával síkokat mozgatott meg.”-vagy „Ravasz András: akció és installáció. Vastáblából lángvágóval jeleket vágott ki.” Más esetben, ha van is címe az akciónak, az nem mond többet annál, mint amit amúgy is látunk. Pld. „Ravasz András - Téráttörés - performance”, „Komoroczky Tamás - „Gömb” című akciója”, vagy a valamivel többet mondó „Szili István: Kifordítható kabát”.

Nyelvezet: fogalmi-szimbolikus vs. érzéki-asszociatív

A subREAL alkotások egyértelműen gondolati felépítésűek, a befogadónak – ha értelmezni akarja az alkotást – túl kell lépnie a látványon, és elsősorban gondolati szinten kell közelítenie. Az alkotással kapcsolatos kérdések tudati szinten való megközelítése a csoport tagjait a subREAL megalakulása előtt is jellemezte. Csoporttá szerveződésük után a tudatosság - mint az alkotói folyamat fontos összetevője - meghatározó tényezővé vált a csoportmunkák megalkotásában. Ellentétben az Újlak-kal a subREAL kizárólagosan csak csoportmunkákat hozott létre, amelyek esetében elengedhetetlen volt a gondolatok, szándékok, eszközök tudatos összehangolása. Esetükben egyértelmű volt, hogy ha pld. egy tárgy munkájuk részévé vált, az elsősorban nem azért történt, mert esztétikailag „izgalmas” volt, esetleg érdekes, távolba mutató asszociációkra adhatott okot, hanem azért mert fogalmi kötődése volt az alkotás által felvetett kérdéshez. Alkotásaik másik fontos, a nyelvezetet meghatározó összetevője a szimbolikus töltet. A csoport első alkotói korszakát (1990-1995) egyértelműen a Drakula mítosz és az ehhez kapcsolódó szimbólumrendszer határozza meg. A Romániával kapcsolatban külföldön a leginkább ismert mítoszt a subREAL a román népi lélek és identitás szimbólumaként értelmezte, ezt feldolgozó alkotásait pedig kulturális export-cikként kezelte. Ennek a szimbólumrendszernek az alkotó elemei azok a tárgyi „kellékek”, történelmi vagy aktuális ikonikus személyek, illetve a román gasztronómia tipikus élelmiszerei, amelyet a következő alfejezetben részletesebben tárgyalok. A Drakula mítoszt tápláló hitvilághoz szorosan kapcsolódik a román folklór, amely kiindulópontja, inspirációs forrása nem egy subREAL alkotásnak (Pld. a *Perinița*⁵⁵ népi tánc

⁵⁴. Lásd Várnagy Tibor: Újlak s port — Újlak co., *Balkon*, 1995, 2. számában megjelent cikkét, ahol betekintést nyújt a hannoveri rezidencia-programban részt vevő újlakosok munkamódszerébe.

⁵⁵. az *Elvesztettem zsebkendőmet* táncos játék román megfelelője



39. subREAL: *News from Dracula - Draculaland 9*, 1995, Kortárs Művészeti Múzeum, Chicago / **40. subREAL:** *Draculand 3*, installáció, 1993, Corderie del Arsenale, Velencei Biennálé- Aperto

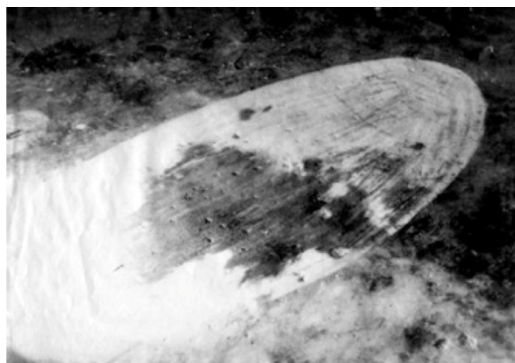
kultusza a *Perinitza* alkotásban, *Tour de Purgnon*, 1992, vagy a *Miorița* népballada a *News from Dracula - Draculaland 9* c. alkotásban, Kortárs Művészeti Múzeum, Chicago, 1995)

A subREAL nyelvezetének tárgyalásakor beszélnünk kell még két fontos összetevőről. Az egyik az ötletszerűség, amely tulajdonképpen végigkíséri alkotói tevékenységüket. Valószínű, hogy munkamódszerükből adódott (amiről nem sokat tudunk, ezért csak sejtéseink vannak), amelyek az ötletelésen alapulhattak. A subreal-i ötletek, amelyek különböző tárgyak, audio-vizuális elemek, stb. társításán, vagy egyszerűen azoknak más kontextusba való helyezésén alapultak – ezeket leginkább a plakát nyelvezetéből ismert talányosság jellemez – már első munkáik esetében is meghatározóak voltak. Ezeknek az elemeknek sokszor abszurd módon történő ütköztetése, egymáshoz való társítása eredményezi azt az ironikus hangnemet, amely a subreal-i nyelvezet félreismerhetetlen jellegzetessége. (Pld. a karácsonyfa talapzatokba helyezett, kihegyezett karók, a Gioconda fejét helyettesítő Vlad Țepeș⁵⁶ fej, a Carpați cigarettákból kirakott Ceaușescu palota, az Irimescu szobrairól készült fotográfiák, amelyeket szobortalapzatokon tálnak, hogy csak néhányat említsek). A csoport egész tevékenységét végigkíséri ez a szarkasztikus - ironikus hangnem, amely – globális kontextusban vizsgálva – önironikussá válik. A már említett subreal-i „kettősség” nyelvezeti megközelítésben a következő módon nyilvánul meg: a „komoly” mögött mindig ott bujkál a nevetséges, a vicces, az ironikus. A „nyugat” igényeinek a látszólagos kiszolgálása mögött, a háttérben a kelet európai művész által megfogalmazott nyugati elvárás kifaragása áll.

Sajnos, nem adatott meg a lehetőség arra, hogy az Újlak csoport alkotásait személyesen, közvetlenül is megtapasztaljam, ezért észrevételeim, meglátásaim a csoport alkotásairól készült felvételek utólagos vizsgálatára, Ravasz Andrással való beszélgetéseimre, a korabeli művészeti sajtóban megjelent írások tanulmányozására, illetve saját alkotói tapasztalataimra támaszkodnak. A Újlak csoport művészi nyelvezete a csoporttagok nyelvezetéből adódik. Esetükben, habár készült néhány csoportmunka, a jellemző mégis az egyéni módon való megnyilvánulás volt.

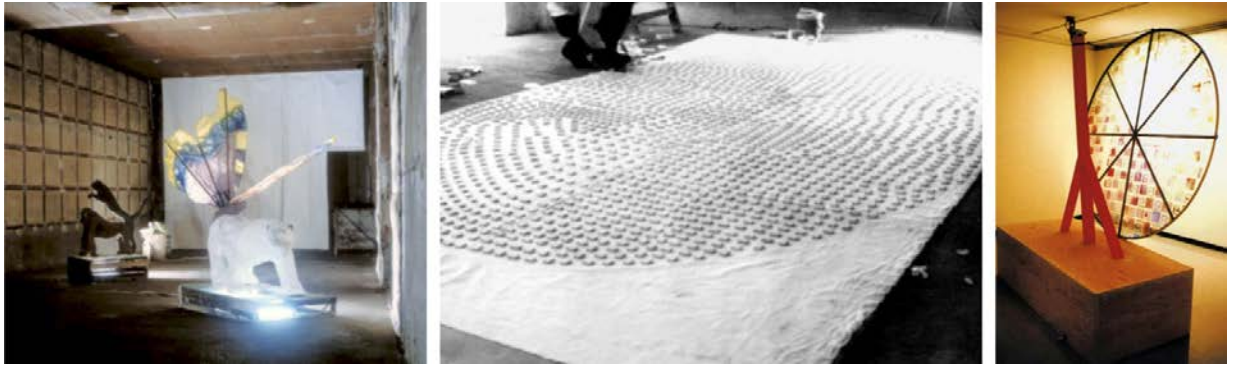
⁵⁶. Más néven Vlad Dracul (ördög Vlad) 1436-1442 és 1443-1447 között Havasalföld fejedelme. Kegyetlen kivégzési módszere miatt az emberek Vlad Tepeș-nek (Karóbahúzó Vlad-nak) nevezték. Egyes források szerint az ő személye ihlette meg Bram Stokert a vámpír Drakula gróf megfogalmazásában.

Ennek ellenére beszélhetünk egy többnyire egységes művészi felfogásról és szándékról, amely a nyelvezetet is meghatározta. Illetve, talán esetükben úgy is fogalmazhatunk, hogy éppen a közös nyelv, az „egy nyelvet beszélés” ténye következtében alakulhatott ki, formálódhatott meg az a művészi szándék, amely a csoportot öt éven keresztül összekapcsolta. Már a lefoglalt terek iránti kötődésük jellegéből is kiolvasható egy érzéki asszociatív viszonyulás. A szóban forgó terekhez való kötődésük nem konceptuális, ezért intervencióikat sem nevezném helyspecifikusnak, hanem inkább térspecifikusnak. Installációikban az épület nem konkrét történeti-társadalmi vonatkozásaiban szerepel. Annál inkább érdekli őket az az érzékiség, amelyet ezek az épületek romos jellegüknél fogva közvetítenek. Általában vizsgálva, az ilyen tereknek művészi célokra való felhasználása sok esetben a kontrasztra épül, amelynek következményeként a végső kicsengés az esetek többségében túlzottan művire, megcsináltra sikerül. A másik esetben, – az Újlakra ez a jellemző – a tér jellegének, szellemiségének a tiszteletben tartása, a belesimulás a lényeg. Ebből a felismerésből származik az a „lágy intervenció” műfaj, amely az újlakosokra oly jellemző. A lefoglalt terek iránti alázatuk az újlakos alkotókat mediátorokká alakította, akik azáltal, hogy különböző anyagokat, tárgyakat helyeztek el a térben megteremtették a tökéletes összhangot tér, alkotó és alkotás között. Alkotásaikban nem a gondolati vonulat az erősebb, hanem - talán ezektől a terektől ellesett - keresetlen, laza poétikusság, amely, ha a befogadó szintjén gondolatokat, asszociációkat ébreszt, akkor ezek a befogadó szabad asszociációiként értelmezendők. Az újlakosok közül talán Szil(i) István az, akinek alkotásaiban felfedezhetünk egy erőteljesebb fogalmi jelleget (Gondolok itt elsősorban az *Új nem* 1990-es az Újlak moziban megrendezett kiállítására, amely direktebb módon közelít olyan kérdéskörökhöz, mint a gender, fogyasztói társadalom, vagy hibridizáció, illetve a kelet-európaiság kérdésköréhez közelítő trabant motorháztetőből alkotott *Tíz körmöm* című alkotásra).



41. Újlak zárókiállítás az Újlak moziban, 1990. április / **42. Újlak** nyitókiállítás a Tüzoltó u. 72-ben, 1991. március 31

A kezdeti spontaneitás, amely többek között a tárgyak „ready-made-szerű” használatából és az anyagok primér jellegének kisugárzásából adódott, a késői munkákban egy stílusjegyeiben letisztultabb, nyelvezetében meditatívabb jelleg váltotta fel, amely főleg a csoportművekben jelentkezett. (lásd. az 1993-as Goethe intézeti *Hanginstallációk* kiállítást, vagy éppenséggel a chicagói Kortárs Művészeti Múzeumban, a *Beyond Belief* kiállításon bemutatott alkotásukat)



43. Szili István: *Újlak-Új nem*, 1989 április 14, egy estés kiállítás, Újlak mozi / **44. Újlak** installáció, *80-as évek* kiállítás, Ernszt Múzeum, 1994 / **45. Újlak** installáció, 1995, Beyond Belief kiállítás, Kortárs Művészeti Múzeum, Chicago

Anyag- tárgy- és technikahasználat: gondolatilag determinált vs. kísérleti

A subREAL alkotások installációs anyaghasználatát nem a kísérletezés határozta meg, annál inkább egy „ready-made-alapú”, objektualitás. Anyag- és tárgyválasztásukat mindig az a tudatosság irányította, amely a hétköznapi tárgyaink rejtett szimbolikus jelentéseire, mögöttes tartalmi vonatkozásaira kérdez rá, illetve ezeknek különböző eszmékkel, gondolatokkal való kapcsolatát keresi. A felhasznált tárgyak, anyagok (befőttek, csapágyak, rollerek, fotográfiák,⁵⁷ karácsonyfa álványokba rögzített karók, „Carpați cigaretták”⁵⁸ stb., illetve kukoricadara, fokhagyma, mititei⁵⁹, vér⁶⁰) installációba történő építése nem egy spontán, az anyagok szintjén történő experimentum következménye, hanem egy előre átgondolt koncepció megnyilvánulása. Náluk semmi sem véletlen, ezért a befogadónak konkrét, a tudati szinten megközelíthető támaszpontokat nyújtanak az alkotás értelmezésében. Mindennek megfogalmazható – és meg is fogalmazott – vonatkozásai vannak, hisz a subREAL alkotások sokszor a hozzájuk fűzött, írott információk segítségével teljesebben ki.



46. subREAL: *Erzsebeth – Draculaland 4*, videóinstalláció, 1993, Ex Oriente Lux kiállítás, Bukarest / **47. subREAL:** *Interviewing te cities, framing-Bucharest*, 2002-2003

⁵⁷. itt a fotónak mint objektumnak az installációba építésére célzok és nem mint kiindulópont.

⁵⁸. A *kastély* (*Draculaland 8*). című alkotásban több száz „Carpați” cigaretta-dobozból kirakott Ceausescu-palotát a varsói Ujzardovski kastélyban állították ki 1994-1995-ben

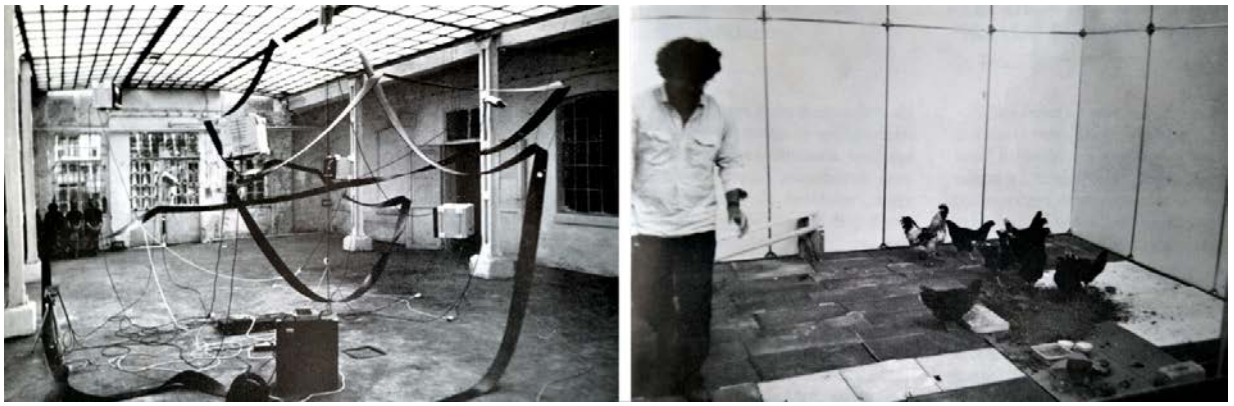
⁵⁹. Román nemzeti étel. Három húsféléből készülő rudacsák, leginkább a szerb Scsebabscicsára hasonlít

⁶⁰. A subREAL a vér fogalmával, illetve különböző vonatkozásaival több munkájában foglalkozik. Pld. az 1994-ben az Ernszt múzeum Naturart kiállításán bemutatott, egy előbbi performace-ukat dokumentáló *Communication 1:1 (Draculaland 5)* című videóban, ahol a csoport két tagja, Calin Dan és az apai ágról magyar származású Iosif Király vért adnak, majd a vér egy közös edénybe folyik.

A technikai médiumok használatát is ez a tudatosság jellemezte. A subREAL, amikor pld. videóképet használt, nem a médium által kínált lehetőségekkel ismerkedett, nem a kísérletezés érdekelte, hanem a monitorokat, vagy projekciót egy már előre megszabott problematika mozgóképes hordozójaként kezelte. Ugyanezt tette a fotográfiával is, azt a gondolatok hordozójaként használta, az érzéki aspektus másodlagos volt. Alkotói praxisukban a médiumok ötvözése szempontjából talán legrelevánsabb installációjuk az *Erzsebeth (Draculaland4)*,⁶¹ amely 1993-ban volt bemutatva a Soros kortárs Művészeti Központ (Centrul Soros pentru Arta Contemporana) által rendezett *Ex Oriente Lux* című kiállításon. A kilencvenes évek közepén, pontosabban 1995-ben, amint már említettem a subREAL munkásságában tematikai/tartalmi váltás következett be, ami az installációs nyelvezetre és anyaghasználatra is kihatott. Ennek következtében installációik formaisága egyneművé vált, sok esetben az installációs anyaghasználatuk kizárólagosan a fotográfiára redukálódott.

Azt, hogy az újlakosok milyen szerepet szántak alkotásaikban az anyagoknak talán a legbeszédesebben a már fentebb említett 1991-ben kiadott katalógusuk demonstrálja. A képalírásokat vizsgálva – nagyon kevés kivétellel – az egész katalógusból mondhatni hiányoznak az alkotások címei. Helyettük – ez egyébként beszédesnek mondható az újlakosok alkotói gondolkodására vonatkozóan – a cím rangjára emelve néhány helyen szerepelnek a médiumok (Performance, installáció, egy estés kiállítás), a legtöbb helyen pedig semmi más támpontot nem találunk, mindössze a felhasznált anyagok felsorolását. Idézek: „Budapest, 1990. április 14., Újlak mozi. Ádám Zoltán egy estés kiállítása. Felhasznált anyagok: műszaki rajzlap, papír karton, 4 db. régi szekrény, 1 db. fotel, neon, lepedő és az egész térre szórt liszt. A mozi terében a szekrényekből komputerzene szólt. Zene: Ádám Kálmán.”, vagy „Budapest, 1990. március 13. Újlak mozi. Komoróczky Tamás egy estés kiállítása. Felhasznált anyagok: fekete plüss, kátránypapír, akvárium, vizibolhák, füst, tv-monitorok, nylon. Elektromos effektusok: Ádám Kálmán” Az a néhány kivétel, amikor címekkel is találkozhatunk a már említett Szili István alkotásain kívül a Ravasz András *Téráttörés* című akciója, illetve Ádám Zoltán *Este van, este van* című kiállítása. Ez a fajta anyag- és technika centrikusság a csoportmunkáknál is jelen van. Pld. az Újlak mozi záró kiállításán létrehozott alkotás reprodukciója alatt ez áll: 1990. április. Újlak mozi, záró kiállítás - csoport munka. Mésszel festett ellipszist megvilágító reflektor. Installáció és improvizált zene. Zenei rendező: Ádám Kálmán.” Az új anyagokkal való kísérletezések következményeként kerültek alkotásaikba olyan nagyon különböző anyagok és tárgyak, mint jég, celofán, paplan, gipsz, agyag, kátránypapír, füst, nylon, alu- és műanyag fólia, szekrények, liszt, üveg, fa, antennák, vastábla, párna, bársony, krepp papír, virágföld, neon, stb. A tárgyi jellegű, szervesen anyagokon kívül sokszor az élővilághoz is folyamodtak. A közönség láthatott pld. vízibolhákat Komoróczky egyestés kiállításán (1990, március 23, Újlak mozi), karfiolt Ádám Zoltán és Komoróczky Tamás közös munkájukban a *Doboz*-ban (1989, június 1, Hungária Fürdő), céklát és élő szalamandrákat Ravasz András a Tűzoltó utca 72-ben rendezett kiállításán (1991. május 17), élő egeret szintén Komoróczky az Újlak moziban rendezett csoportos kiállításon (1989. október 10). Ide sorolható

⁶¹. Az installáció a Romániával kapcsolatba hozható kultikus figurák (Nadia Comaneci, Johnny Weissmüller, Mária Terézia, Báthory Erzsébet) objektuális-fotográfiai megjelenítésén kívül 5 videó-monitort is magában foglalt, amelyeken felhergelt ugató város széli kóbor kutyákat láthattunk (jellemző volt Bukarestre a kóbor kutyák jelenléte, mivel, hogy a főváros közigazgatása nem tett semmit ez ellen). A veszély-érzet felkeltésén túl a fogaikat kimutató kutyák látványa fogalmilag is köthető a vérrel kapcsolatos Báthory Erzsébet mítoszához.

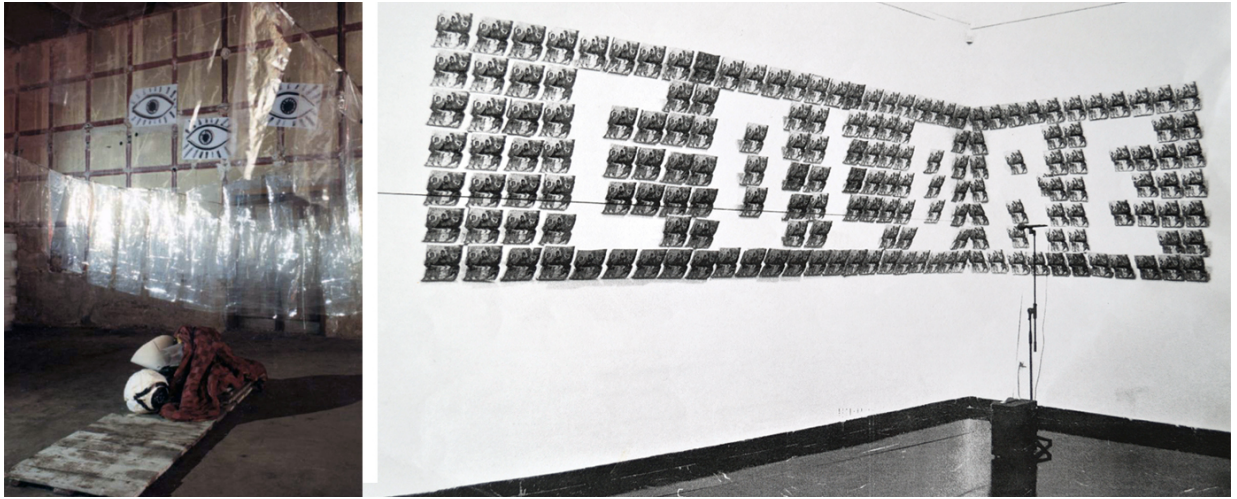


48. Komoróczy Tamás videóinstallációja a Tűzoltó u. 72-ben, 1991. május 31 / 49. Ádám Zoltán a tyúkolban, 1990, *Inspiration/Sommeratelier*; *junge Kunst in Europa*, Hannover

Ádám Zoltán 1990-es „tyúkos akciója” is a hannoveri *Inspiration/Sommeratelier* rendezvény alkalmával, ahol Ádám a kiállító térben néhány napig tyúkokat etetett.

Érdeemes néhány szót ejteni az Újlak tevékenysége kapcsán a technika használatáról is. Az Újlak csoport tevékenysége elképzelhetetlen a technikai médiumok nélkül. Az első „hungáriás” és „újlakos” korszakban az események velejárója volt az Ádám Kálmán vezette Van zenekar, amely nem csak a csoportos kiállításokat „látta el” elektromos hang-effektusokkal, hanem sok esetben az egyéni, egyestés kiállítások alkalmával is kollaboráltak az éppen kiállító szerzővel. Az újlakosok legalább annyira zsigeri módon viszonyultak a hangokhoz és a zenéhez, mint a vizualitáshoz. Egy kicsit visszatekintve a nyolcvanas évekre is, úgy látszik, hogy a magyar képzőművészek nyitottsága a zenére már hagyományként kezelendő. Természetesen ez a zene már nem az a zene, a *Bizottság* és a hozzá kapcsolódó szellemiség már a múlté, viszont az érzékenység tovább öröklődött.⁶² A csoport több tagját egyénileg is foglalkoztatta a hang és vetített kép lehetőségeinek a kutatása, installációs felhasználása. Alkotásaikban különböző apparátusokat használtak, pld. Szarka Péter *Kórus* című installációjában 8 db. magnót, Komoróczy az Újlak mozis egyéni kiállításán lefektetett monitorokat, ugyan csak ő a Tűzoltó utcai egyéni kiállításában videokamerákat, monitorokat és lejátszót, szintén a Tűzoltó utcában Ravasz András super 8 film-projekciót, de említhetjük az Ádám Zoltán szekrényeiből sugárzott komputerzenét is vagy az 1993-as Goethe intézetes *Hanginstallációk* című közös alkotásukat. Mondanom sem kell, hogy a technikai médiumok által szolgáltatott képpel és hanggal éppolyan lazán és szabadon bántak, mint bármely más anyaggal, amelyet alkotásaikban felhasználtak. Az analóg és digitális kép/hang hihetetlen könnyedséggel kapcsolódott a keresetlen tárgyakkal és anyagokkal, illetve a térrel, amelyben mindezek a nagyon különböző kompozíciós elemek egységgé szerveződtek. Ha mindehhez hozzáadunk egy kis színpadiasságot is, mint ahogy az 1991-es dunaújvárosi előadásukon történt, akkor egy nagyon komplex, már-már greenaway-i spektákulumot nyerünk, amely már nem csak installáció és nem csak performance, nem csak zene, és nem csak látvány, nem film és nem színház, hanem egy mindezeket magába ötvöző összművészeti esemény.

⁶². Ez a nyitottság a zene és a hangok irányába - amely valószínűleg az autodidakta képzőművészek nyitott attitűdjéből eredeztethető - amelyet az újlakosoknál is tapasztalhatunk, a román művészeti szcénából teljesen hiányzik



50. Komoróczy Tamás installációja, 1989. október 10, egy estés csoportos kiállítás, Újak mozi / **51. Újlak csoport:** *Hanginstallációk*, 1993, Goethe Intézet

Ha aktivitásuk időtartamát tekintjük, akkor talán értelmetlennek is tűnhet a két csoport összevetése. Amíg az Újlak tevékenysége mindössze hat évre összpontosul, addig a subREAL-é tizenöt évet ível át. Az Újlak az 1995-ös chicagói *Beyond Belief* kiállításon való szerepléssel megszűnik csoportként létezni, a subREAL tulajdonképpen soha nem jelentette be a csoport megszűnését, viszont aktív szereplése az 1990-től 2005-ig terjedő periódusra datálható. Ami a két csoport közötti személyes kapcsolatot illeti, említésre méltónak tartok egy látszólag jelentéktelen mozzanatot. Amint már említettem az 1995-ös év mérföldkőnek számít mindkét csoport életében: a subREAL életében váltás következik be, az Újlak csoport számára ez jelenti a csoport felbomlásának évét. A dolog még érdekesebbé válik azáltal, hogy 1995-ben, azon a bizonyos chicagói kiállításon⁶³ a két művészcsoporthoz találkozott, összeismerkedtek. Ez a kapcsolat azonban nem fejlődött tovább, egyrészt mert az Újlak felbomlott, másrészt számukra is nyilvánvalónak tűnhetett, hogy művészi szándékaikban és attitűdjükben egyaránt a két csoport nagyon különböző vonalat képvisel.

⁶³. *Beyond Belief: East Central European Contemporary Art*, Museum of Contemporary Art Chicago, 1995

2. POLIFÓNIA ÉS 01010101 / TÁRSADALMI TÉNYEZŐ ÉS KORTÁRS MŰVÉSZET

A kilencvenes évek elején Kelet-Európa szerte megalakult Soros Központok a kortárs művészeti kezdeményezések fontos tényezőivé, szellemi műhelyeivé váltak. Így Magyarországon és Romániában is meghatározó szerepet képviseltek. Azonban – amint már az intézményrendszereket tárgyaló részben is érintettem – a két ország közelmúltjából eredő helyzetkülönbség az intézményrendszerekre, így értelemszerűen a Soros Kortárs Művészeti Központokra is kihatott. Amíg Magyarországon a Soros Központ maga mellett tudhatott több más intézményt, amelyek szintén támogatták a kortárs művészetet, addig Romániában a CSAC (Centrul Soros pentru Artă Contemporană) az állami és egyéb finanszírozás hiányának következtében monopolhelyzetben volt. Ebből a kényszerhelyzetből kifolyólag a romániai Soros Központnak sokkal erőteljesebb irányító szerep jutott a szcénán belül, mint nyugati szomszédjának. Ha nem is kizárólagosan, de részben ezzel is magyarázható az, hogy annak ellenére, hogy az itt tárgyalt két projekt kiindulópontja azonos, mégis megvalósulásukban alapvető különbségek mutatkoznak.

Az egykori keleti blokk megszűnésével, a régió társadalmi-politikai változásainak feldolgozása, egyáltalán az új helyzetre való művészeti reflexió igénye a levegőben volt. Ennek az igénynek, illetve az ebből született gondolatoknak a legmegfelelőbb formai közvetítője a performance mellett az installáció volt, amely a *white cube* elhagyásával és a társadalmi jellegű problematikák felkarolásával a kilencvenes években virágkorát élte. Az installációnak az új kontextus hatására viszont fel kellett adnia azokat a tartalmi/formai „berögződéseit”, amelyeket annak előtte a *white cube* kialakított, megkövetelt. Egyértelmű volt, hogy a mindennapi élet dinamikáját hordozó köztérben másképpen kell megjeleníteni, abba csak beavatkozni lehet, innen a kilencvenes években oly kedvelt *intervenció* kifejezés és az ehhez kapcsolódó helyspecifikus installációs műfaj. A helyspecifikus installáció a hely formai és tartalmi vonatkozásait egyaránt figyelembe veszi, a szóban forgó hely jelentésrétegeit saját installációs hálózatának tekinti. Az 1993-ban a Soros Alapítvány kortárs Művészeti Központ - Budapest által rendezett *Polifónia* esemény meghatározó médiuma a köztér követelményei következtében ily módon kiszélesedett, dinamizálódott installációs médium volt, amely tulajdonképpen a társadalmi élet dinamikáját volt hivatott magába építeni. A következő év romániai eseménye, a 01010101 a médium szempontjából ettől eltérő és önmagában egységesebb képet mutat. Az egyéni projektek szintjén egy dokumentarista, riportszerű, a folyamatra épülő médium a meghatározó, amelynek okaira és részleteire kitérek az ezt tárgyaló alfejezetben. Annak, hogy mégis az installációművészet keretein belül tárgyalom az eseményt legalább két oka van. Egyrészt sok esetben az installatív elemek végtermékei vagy nagyon fontos részei az alkotásoknak, másrészt az esemény végső bemutatása egy, az egyes személyes projekteket magába foglaló kuratori megainstallációban összpontosul.

Polifónia

A kelet-európai régió politikai-társadalmi változásaira az első művészeti reflexiók nem a Soros központok szervezésében történtek. 1990-ben a berlini DAAD Galéria *A szabadság végessége*

(*Die Endlichkeit der Freiheit*) című projektje⁶⁴ az egyesített város köztereit ajánlotta fel a művészeknek. Itt, a Kelet-Európai változásokat, illetve Németország újraegyesítését a leglátványosabban tükröző városban a művészek feladata az volt, hogy intervencióikkal kapcsolatot teremtsenek a két újra egyesült városrész között. Az 1993-ban a budapesti Soros központ által meghirdetett projekt legalább két aspektusában hasonlít a berlinire: a társadalmi-politikai változások kortárs művészeti megközelítését tűzte ki célul, illetve köztéri intervenciókra invitálta a művészeket, helyesebben egyetlen város (Budapest), köztereiben megvalósított alkotásokat várt el tőlük. A projekt megfogalmazása (Polifónia – A társadalmi kontextus, mint médium a kortárs magyar képzőművészetben), illetve angol fordítása (Poliphony - Social Commentary in Contemporary Hungarian Art) közötti jelentéskülönbség, úgy gondolom, beszédes a magyar szcéna önmeghatározása szempontjából. Túl a keret és tartalom (kontextus és kommentár) fogalompáros relatív jellegén – hisz annak függvényében, hogy milyen összefüggésben tárgyalunk valamit, ezek akár felcserélhetőek is – az eseménysorozat szervezői rátapintottak egy fontos kérdésre: a magyar kortárs művészet milyen mértékben kötődik saját „belterjes” kérdéseihez, illetve mennyire nyitott a társadalmi kérdések irányába. Ez a kérdés, amely nem véletlenül az eseménysorozatot követő szimpozionum alapkérdése is volt, éles vitákat eredményezett, megosztva a kortárs szcéna képviselőit. A fenti kérdéskört, illetve az ebből származó részletkérdéseket figyelembe véve egy olyan klasszifikációt alkottam meg, amellyel nem az esemény összes alkotásának besorolása volt a célom, annál inkább azoknak a főbb vonásoknak a megállapítása, amelyek alapján az alkotások többsége értelmezést nyerhet.

A művészet mint téma

Ebbe a kategóriába soroltam azokat az alkotásokat, amelyek a művészeti és társadalmi szféra közeledését a művészetnek, vagy a művészetről való beszédnek a köztérbe való költöztetéseként értelmezték. Esetükben, a kiállítótérből való kivonulás megtörtént, a színhely áthelyeződött, sőt néhány esetben a művek interaktív aspektusa révén a befogadók magába az alkotói folyamatba is beavatkozhattak. Ennek ellenére a fő kategóriák (társadalmi szféra vs. művészeti szféra) közötti választóvonal lebontása nem, vagy csak kis mértékben történt meg, a művészet megőrizte „integritását”, még akkor is ha köztérbe ékelődött. Ide sorolnám elsősorban Pinke Miklós *Kiállítás a zöldségesnél* című alkotását, amelynek keretében azzal együtt, hogy az alkotó alkalmazkodott a társadalmi térhez, hisz a Szabó Lajos zöldséges boltjában talált ládákra készítette, majd helyben szét is osztotta alkotásait, tulajdonképpen, amint a címe is mutatja nem akart több lenni, mint egy kivonulási gesztus. Ugyancsak ide tartozónak vélem Kungl György *Felhők* című alkotását is, amely bárhogy is értelmezzük, – ebbe valószínű, hogy a művész által is említett időjárási viszonyok megváltozásának is szerepe lehet – nem nyújtott többet, mint egy hagyományos köztéri műalkotás, amely jelenlétével mintha azt hirdetné, hogy „én vagyok a művészet, időnként köztérbe vonulok.” A másik két alkotás nagymértékben és több szempontból különbözik az előzőktől, akár a következő kategóriába is kerülhetek volna, mégis tematikai vonatkozásukból kifolyólag kerültek a jelen kategóriába. Koroknai Zsolt *Fülke Galéria* című alkotása tulajdonképpen már meglévő telefonfülkék átalakításával hozott létre interaktív tereket,

⁶⁴ A Rebecca Horn, Jannis Kounellis és Heiner Müller ötletére épülő, Wulf Herzogenrath, Joachim Sartorius és Christoph Tannert által szervezett kiállításon, olyan neves művészek vettek részt mint: Giovanni Anselmo, Barbara Bloom, Christian Boltanski, Hans Haacke, Rebecca Horn, Ilya Kabakov, Yannis Kounellis, Via Lewandowsky, Mario Merz, Raffael Rheinsberg, Krzysztof Wodiczko

illetve a közhálózatba ékelődve teremtett interaktív hálózatokat, amelyeken keresztül beszélgetéseket folytatott járókelőkkel vizuális kommunikációról, környezetről, a képzőművészet és az utca kapcsolatáról. A másokban, a *Vizuális csend Marcel Duchamp halála 25. évfordulóján* címűben, Július Gyula invitálta kollaborációra a művészeti intézményeket felkérve azok vezetőit, hogy egy meghatározott napon (M.D. halálának 25. évfordulóján, 1993. november 12-én) tartsák zárva intézményeiket, ezáltal adózva Duchamp emlékének. Ami közös ezekben az alkotásokban, hogy mindegyik, még ha különböző mértékben és stílusban is, de megőrizték a művészet piedesztálra állított, elkülönített jellegét. Nem biztos, hogy szándékosan, de azért ahogyan a társadalmi térben a művészetről beszéltek ahelyett, hogy közelítették volna egymáshoz a két szférát, kihangsúlyozták azok egymástól elkülönülő jellegét.



52. Koroknai Zsolt: *Fülke Galéria*, indirekt audio mail-art akció, 1993, Polifónia, Budapest / **53. Pinke Miklós:** *Kiállítás a zöldségesnél – Szabó Lajos zöldségesboltja*, 1993, Polifónia, Budapest / **54. Július Gyula:** *Vizuális csend Marcel Duchamp halála 25. évfordulóján*, intervenció, 1993, Polifónia, Budapest

A társadalmi médiumok kisajátítása

Nicolas Bourriaud a kilencvenes évek meghatározó művészi attitűdjeként a már meglévő társadalmi formák és stílusok belakását, azok átprogramozását, illetve részelemeinek a keverését nevezi meg.⁶⁵ Szerinte az internet megjelenése következtében megváltozott társadalmunk modellértékű alkotó típusai, a DJ, a websurfer és az utángyártó. A mi szempontunkból elsősorban a *társadalmi formák*-on van a hangsúly, hiszen itt kapcsolódik mindez a *Polifónia* által felvetett problematikához. Ebbe a kategóriába, azokat a megvalósult alkotásokat⁶⁶ soroltam, amelyeknek alkotói a leginkább ráéreztek arra a szellemiségre, amelyet a kilencvenes években újszerűnek, progresszívnek tekintettünk, illetve ezt a ráérést a pályázati kiírás által felvetett lehetőségek kihasználásával gyümölcsöztetni tudták. Ezek az alkotások az előző kategóriába sorolt alkotásokhoz képest másképpen használták a társadalmi teret és nem tematizálták önmagukat, művészet és társadalom viszonyáról beszélve. Éppen a művészet zártságának a feloldásával, a műalkotás fennkölt jellegének a feladásával sikerült egy sokkal szervezettebb beágyazódást elérniük. Céljaik elérése érdekében olyan, ismert társadalmi formákat, területeket használtak médiumként, mint pld. a városi kommunikáció különböző formái, reklám, postahálózat,

⁶⁵ Nicolas Bourriaud, *Utómunkálatok*, Műcsarnok, 2007, Ford.: Jancsó Júlia

⁶⁶ Külön kategóriát szenteltek a projekt azon alkotásaira, amelyek valamilyen oknál fogva nem tudtak megvalósulni.

kereskedelmi egységek, stb. Közöttük voltak kimondottan szöveges alkotások, mint pld. Sugár Jánosnak a Blaha Lujza téri *Fényújság* című projektje, amelynek keretében 1993 novemberének minden napján 17 óra 15 perckor a Hírlapkiadó székházának tetején lévő fényújságon a művész mondatai jelentek meg,⁶⁷ Gerber Pálnak a 4-es busz oldalára írt „El van rontva a napom, ha nem győzők le három gonoszt” szövege, vagy Lakner Antal *Irányjelek* című alkotása, amely az Erzsébet-híd felső hídderendáira írt *Odaát*, illetve *Ideát* szavakból állt. Volt „reklámbőrbe” öltözött és a reklám tevékenységére, pszichológiájára belülről rákérdező alkotás (Nemes Csaba: *Szinte mindeniitt...*⁶⁸), voltak postai pecsétként működő, poétikus tartalmakat közvetítő szöveges ábrák (Gerber Pál: *Építészet, Sugárzás és Feltámadás a borítékon - postai bélyegzés*) és volt különböző tartalmakat ütköztető, a könyvesüzleti vásárlót gondolatba ejtő interaktív akció/installáció (Beöthy Balázs: *Szaküzlet a szaküzletben*⁶⁹). Ugyancsak ebbe a kategóriába kívánczik az Intermédia Tanszék *Médium-analízis II.* című projektje, amely egyrészt a Magyar Televízió csatornáinak adásait rögzítette, tanulmányozta, másrészt a rögzített és élő adásoknak különböző monitorokon történő kreatív-interaktív mixelésére, elektronikus trükközésére is lehetőséget nyújtott.⁷⁰ Ide sorolom Kicsiny Balázs *Ne utazz! – Utazz! „Egy kényelmetlen kiállítás a szobámban”* című alkotását, amely az eredeti elképzelés meghíúsulásával, (a Keleti pályaudvaron szeretett volna felállítani egy képregények-vel kitapétázott csónakot) illetve az új helyszín megtalálásával (a művész lakása), az alkotás, amely már jóval túlnőtt az objektualitás határán, jelentésében kiszélesedett, asszociációs terébe újabb társadalmi vonatkozások kerültek.



55. Sugár János: *Fényújság*, Hírlapkiadó Székház, intervenció, 1993, Polifónia, Budapest / **56. Gerber Pál:** *El van rontva a napom, ha nem győzők le három gonoszt*, intervenció, felirat a budapesti 4-es busz oldalán, 1993, Polifónia, Budapest / **57. Lakner Antal:** *Irányjelek*, intervenció, felirat az Erzsébet-híd felső hídderendáin, 1993, Polifónia, Budapest

Technika, percepció

Az esemény három alkotása, El-Hassan Róza *Körút-stroboszkóp*-ja, Császári Gábor *Időben folyamatos kép a 19-es villamos teljes útvonaláról* című projektje és Várnai Gyula *Agitátor*-ja kérdésfelvetéseikben nem konkrétan kötődtek a társadalmi valóság szférájához (hacsak nem

⁶⁷. A következő mondatok váltakozva jelentek meg a fényújságon: Dolgozz ingyen, vagy végezz olyan munkát, amit ingyen is elvégeznél. Mi történt? Ez a gép kiírja a gondolataimat! Látszólag kis dolgok döntenek el látszólag nagy dolgokat. Ezt a mondatot akkor fogod majd megérteni, ha már késő lesz. Majd legközelebb jobban figyelsz. Milyen kérdést válaszolnál meg a legszívesebben?

⁶⁸. *Fiktív reklámkampány*, Magyar Hírlap, 1993. november 5. 19. old., HVG Kárpótlás ,93 (különszám). 1993. november 9. 34. old., Magyar Narancs, 1993. november 11. 24. old., Magyar Narancs, 1993. november 25. 25. old.

⁶⁹. Irók Boltja Könyvesbolt, Budapest, Andrassy út 45, 1993. november 1-5.

⁷⁰. Intermédia tanszék, Magyar Képzőművészeti Főiskola, Budapest, Andrassy út. 71., 1993. november 19.

tekintjük annak az utóbbinak, kimondottan a cím szintjén megfogalmazódó metaforikus kapcsolatát). Ezek az alkotások expanzív igényüket elsősorban nem a társadalom, hanem a tudomány és technika irányába érvényesítik. Vizsgálódási területük az audio-vizuális technikai apparátusok, a mozgás és percepció, illetve ezek esztétikai vonatkozásai. Mindezek ellenére mégis beépülnek a Polifónia kérdéskörébe, azáltal, hogy ezen vizsgálatokat nem a makettek és szimulátorok világában, hanem a köztérbe vetítve, ember-léptékű kontextusban végzik. El-Hassan Róza a stroboszkóp és a Körút mozgás általi észlelése közötti kapcsolatokat keresi alkotásában. Egy vizsgálati modell és a valóság összekapcsolásán túl a kettő közötti alapvető különbség – a vizsgált jelenség vált statikussá és a befogadó mozdult be – teszi érdekessé az alkotást. Császári Gábor a célfotó fényképezés technikáját felhasználva készítette el a 19-es villamosból látható Batthyány tér és Kelenföldi pályaudvar közötti városrész folyamatos képét, amelyet végtelenítve a Folyamat Galériára vetített, illetve a képcsíkból kiemelt és felnagyított részleteket helyezett a 19-es villamos hirdetőablájára. Várnai Gyula *Agitátor* című alkotásában flusseri értelemben „az apparátus ellen dolgozott”,⁷¹ hisz a magnót és a magnószalagot nem a készülékbe gyárilag kódolt program szerint használta, hanem alternatív-kísérleti célok vezérelték. Egy olyan köztéri installációt hozott létre, amely egy az utca zaját rögzítő szerkezetből (két mikrofon, magnó, magnószalag), erősítőből, hangfalakból és egy akácfaiból állt. A végtelenített szalagot oly módon fűzte a magnóba, hogy az a fa törzsét átérje. A rögzítés révén létrejött hanganyag és a fa érdes törzsének dörzsölő hatása révén létrejött szalagkoptatás szimultán együttese képezi a mű poétikáját. Az installáció addig működött, míg a szalag teljesen el nem használódott és a szerkezet el nem hallgatott.



58. El-Hassan Róza: *Körút-stroboszkóp*, intervenció/videó a 6-os villamos vonalán lévő hirdetőoszlopok az oktagon és a Blaha Lujza tér között, 1993, Polifónia, Budapest / **59. Császári Gábor:** *Időben folyamatos kép a 19-es villamos teljes útvonaláról*, 35mm x 28m, végtelenítve vetítve a Folyamat Galériára (1993, november 28 - december 25). Négy részlet a 19-es villamos tetején, 45 x 395 cm (1993. november 28 -december 25), 1993, Polifónia, Budapest / **60. Várnai Gyula:** *Agitátor*, akusztikus installáció, 1993, Polifónia, Budapest

Megvalósulatlan művek

Úgy a pályázatok, mint a pályázók szintjén már a kezdeteknél ott bujkált néhány, talán akkor még meg nem fogalmazott kérdés: mennyire nyitott egy ilyen jellegű kollaborációra a magyar intézményrendszer? Az esetleges technikai jellegű tényezőkön túl, mi gátolhatja a köztéri alkotások megvalósítását? A közelmúlt bírálatát állandóan napirenden tartó társadalom képes-e a saját jelenével kritikai módon szembenézni? Az ilyen és hasonló kérdések a projekt előkészítési fázisában, amikor konkrét intézményekkel konkrét kérdések mentén folyt a tárgyalás még inkább

⁷¹. lásd Vilém Flusser: *A fotográfia filozófiája*, Tartóshullám – Belvedere – ELTE BTK, Budapest, 1990

felszínre kerültek. Sajnos néhány esetben a szakmailag elfogadott pályamű nem, illetve nem az eltervezett módon vagy helyen került bemutatásra, amelynek következtében jelentésük alapvetően megváltozott, vagy – és ez a rosszabb – elveszítette társadalmi relevanciáját. Egyértelmű, hogy pld. az Eperjesi Ágnes és Várnagy Tibor a krétakör több százados példázatát kortárs módon feldolgozó *Padló példázatok - Tanulmányok a krétakörhöz* című projektje – amelyet a szerzők „a rendszerváltással járó legelemibb konfliktustípus modellezésének”⁷² tekintettek – azáltal, hogy nem az eredetileg kiválasztott színhelyen (Pesti Központi kerületi Bíróság) valósult meg az aktualitásba gyökerező kritikai jelentését veszítette el. Sokatmondó, a privát vs publikus kategóriában végzett szociológiai felméréshez hasonló eredménnyel végződhetett volna Szili István *Még néhány új telefonfülke* című alkotása. Az alkotás érdekes helyzetbe kényszerítette volna a telefonálni kívánó utcai járókelőket: vagy vállalja a kihangosítást (egy technikailag átalakított, a telefonáló beszédét kihangosító telefonfülke választása esetében) és ezzel feladja a privát szféra biztonságát vagy sorban áll egy hagyományos fülke ajtaja előtt. Sajnos a Matáv igazgatósága a projekt műszaki nehézségeire, a rövid határidőre, illetve a személyiségi jogok megsértésére hivatkozva megtagadta az együttműködést. (Kérdésem az lenne, hogy ha fel van tüntetve a telefonálással járó „rizikó” és az egyén saját jószántából vállalja a felelősséget, akkor is személyiségi jogsértésről beszélhetünk?) Az intézmények nyitottságának a hiányát tapasztalhattuk még két projekt, Sugár János *Sztriptíz – Graffiti-mentés* című alkotása és dr. Máriás Béla Clark Ádám téri projektje esetében is. Mindkét esetben, úgy érzem nem voltak megalapozottak azok az indokok, amelyek válaszként érkeztek a felkérésre. Sugár egy közel tíz éves graffiti bronzba öntését és eredeti helyére, a Belvárosi Távbeszélő Üzem külső falára való visszahelyezését ajánlotta. A Matáv igazgatóságának „indoklása”, lényegét tekintve a következő volt: „Igazgatóságunk nem kíván épületeinek homlokzatán ilyen, és ehhez hasonló feliratokat megőrizni”⁷³. Dr. Máriás a „Mi a társadalom” körkérdésre adott válaszokból kívánt volna a Clark Ádám téren egy köztéri plasztikát létrehozni. Annak ellenére, hogy a kérésben a szervezők kihangsúlyozták, hogy az alkotás lebontása után gondoskodnak a környezetet helyreállításáról az illetékes szervek (Budapest Főváros Önkormányzata/Főpolgármesteri hivatal/Környezetvédelmi Ügyosztály) a következő indoklást adták: „A műalkotás kihelyezése kapcsán óhatatlan, hogy ne



61. Eperjesi Ágnes – Várnagy Tibor: *Padló példázatok – Tanulmányok a krétakörhöz*, az eredeti terv számítógépes makettje, Pesti Központi Kerületi Bíróság, bejárati előcsarnok, 1993, Polifónia, Budapest / **62. Sugár János:** *Sztriptíz – Graffiti-mentés*, meg nem valósult projekt, falfirka a MATÁV székház falán, Budapest, Városház u. 4, 1993, Polifónia, Budapest

⁷². Polifónia, *A társadalmi kontextus mint médium a kortárs magyar képzőművészetben/Poliphony Social Commentary in Contemporary Hungarian Art*, Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központ, 1993, 122. old.

⁷³. Uo., 224. old.

tapossák ki, ne sértsék meg, ne ássák ki a kiültetett virágok egy részét. Ezért sem és közlekedésbiztonsági szempontok alapján (a szigetet teljes egészében úttest övezi) sem javasolom e helyszínt.”⁷⁴ A TNPU (A Telekommunikáció Nemzetközi Paralel Uniója) *Szép sötétség* című projekt esetében az illetékes intézményekkel való tárgyalás után az esemény kuratóriuma úgy döntött, hogy a projekt gyakorlatilag nem kivitelezhető. Az alkotás a közvilágítás rendszerébe képzelt el egy technikai jellegű intervenciót, amelynek értelmében, ha egy hónapon keresztül néhány perccel korábban kapcsolják le pld. a műemlékek megvilágítását, vagy csökkentik a fényerősséget, akkor olyan megtakarítás jön létre, amelyet más célokra, pld. hátrányos helyzetű társadalmi csoportok megsegítésére lehet használni. St. Auby Tamás, a TNPU V. diszpécser két ilyen csoportot nevezett meg: a megtakarított összeget egyenlő felosztásban a vakok és a Polifónián részt vevő művészek kapták volna. Az alkotás egyrészt a technikai, másrészt adminisztrációs nehézségek miatt nem valósulhatott meg, viszont a kuratórium felkérte a művészt az alkotása gondolati hátterének bővebb kifejtésére az esemény katalógusában.

Szimpozium

Visszatérve az esemény magyar címére és annak angol fordítására, nem tudom, hogy szándékos vagy véletlen volt a jelentésbeli különbségtétel. Az viszont tény, hogy az 1993. december 4-én a Francia Intézetben megrendezett szimpózium alkalmával e kettősség kapcsán, illetve ezt kiemelve olyan kérdések fogalmazódtak meg, amelyek szűkebb értelemben a Polifóniát, tágabb értelemben a magyar kortárs művészeti szcénát, még tágabb értelemben a művészetet érintették. A témák (1. Panel: Polifónia post festa, 2. Panel: A művész szerepe napjainkban Magyarországon, 3. panel: A társadalmi problémákkal foglalkozó művek létjogosultsága) átfogó és szerteágazó jellegükből kifolyólag a szimpóziumon felvetett kérdések összességére természetesen nem születtek, nem születhettek végérvényes válaszok, ezt az időbeli keret sem tette lehetővé. Azonban, főleg a beszélgetésen részt vevő szociológusok részéről erős kritikai észrevételek fogalmazódtak meg, amelyek az „igazán társadalmi problémák”(pld. hátrányos helyzetű társadalmi csoportok helyzete, munkanélküliség, környezetvédelem, nők helyzete a társadalomban, stb.) hiányára vonatkoztak. György Péter foglalta össze a felmerült vádakát: „...ennek a kiállításnak a címével ellentétben a gyakorlata, az nem egy szociális kommentár, hanem egy művészeti kommentár, amelyik a szociális kontextusnak, hogy így fejezzem ki magam, a témáját próbálja meg mint témát, egy kiadott feladványt megoldani.”⁷⁵ Ez a gondolat egy lényegi kérdést vet fel: Miért kerülték a magyar művészek a direktbb, konkrétbb társadalmi, politikai megközelítéseket? Szembesülve az alkotásokkal – amelyre, bevallom csak utólag, dokumentáció révén került sor – sok esetben nekem is az volt az érzésem, hogy a társadalmi teret (talán jelen esetben találóbba lett volna ezt is leszűkíteni: pld. „köztér”-re, vagy „urbánus tér”-re) az alkotások a legtöbb esetben ténylegesen csak médiumként használták, hogy az egyébként folyamatban lévő művészi problematikájukat egy tágasabb térbe kivetíthessék. (Most már tudom, hogy már akkor, akarva-akaratlanul a Polifóniát a romániai megfelelőjével a 0101010101 projekttel való összevetésben szemléltem). Ugyanezt, vagy nagyon hasonló fogalmazott meg Sükösd Miklós is amikor ezt mondta: „Én azt gondolom, hogy a Polifónia

⁷⁴ Uo, 186. old.

⁷⁵ Uo, 298. old.

sorozat legtöbb műalkotása ebbe a kategóriába esett, a művészek a maguk – általában konceptualista – akotásait az utcán, a közvetlen társadalmi kontextusban adták elő, az utcát úgy használták, mint egy kiállító teret.”⁷⁶ Visszatérve arra a kérdésemre, hogy miért hiányoztak a kilencvenes évek elején a magyar művészetből a társadalmi élet problémás, égető kérdéseit feldolgozó alkotások, talán most jó néhány év távlatából könnyebbnek tűnik a válasz. A művészek nem igényeltek ilyen jellegű megközelítést, amely egyrészt a „túlzottan esztétizált” művészeti oktatásra, másrészt a civil kezdeményezések hiányára, egyáltalán az egész civil szféra kezdetleges mivoltára vezethető vissza. Ne felejtsük el, hogy míg az Egyesült Államokban és Nyugat Európában már a hatvanas-hetvenes években erőteljes civil megmozdulások voltak, addig a kelet Európai régióban a társadalmi jellegű kérdések felvetése tabunak számított. A rendszerváltás után a régióban sokáig állt fenn az a tévhit, hogy a társadalmi kérdések a napi és a pártpolitika szférájához tartóznak, ezért a művészetnek ettől el kell határolódnia, vagy legalábbis más, ettől eltérő, elvontabb tartalmakat kell közvetítenie. Talán ez lehet az egyik oka annak, hogy a kilencvenes évek magyar kortárs művészetének egészéből hiányzik a társadalmi jellegű problémáknak az a direkt módon való megközelítése, amelyet az évtized elején, épp a Polifónia kapcsán próbáltak tőle számon kérni. Kivételként megemlíthető az 1998-ban alakult Big Hope művészeti csoport (Erhardt Miklós és Dominic Hislop), viszont tevékenységük kibontakozása már a következő évezredre tehető.⁷⁷

01010101

„A 01010101...egy olyan projekt, amelynek az a domináns jellege, hogy hiányzik belőle minden fajta domináns jelleg. Egy olyan személy amorf ambíciója, aki egy bizonyos területen belül elérkezett érdeklődése és kompetenciája határvonaláig és aki, ezeket a határvonalakat közszemlére szeretné bocsátani...vagy éppen egy, a terület határvonalait meghatározni próbáló definíciós kísérlet annak érdekében, hogy kihangsúlyozza a változás/változtatás szükségességét? A 010101...saját generációjukban a legelismertebb 16 művész erőfeszítéseire épül, ötvözve a kurátor azon titkos ambíciójával, hogy ezeket az erőfeszítéseket minimalizálva, a művészek projektjeit saját profiljába asszimilálja...”⁷⁸ - ír a projekt személyes vonatkozásairól Calin Dan a kiállítás kurátora a katalógus előszavában, meginterjúvolva saját magát alteregója (Adela Marcu) neve alatt. Majd néhány sorral lejjebb nem tagadva autoriter alapállását a következőket mondja: „A művészek objektív stressz helyzettel konfrontálódtak – egy olyan lehetőség adódott, amelynek értelmében kidolgozhattak egy olyan projektet, amelyet részben vagy teljes egészében a CSAC finanszírozott. Bármely kontextusban, de még inkább a szegény országokban ez egy olyan kísértés, amelyet azok a művészek, akiket saját műtermi munkájukon túl más lehetőségek is érdekelnek, nehezen tudnak visszautasítani. Nem mondom, hogy ez helyes - de ez a valóság. Egyébként, már a kezdeteknél egyértelműen kinyilvánítottam a projekttel kapcsolatos programomat, de lehet, hogy még sem annyira egyértelműen, mert ön is tudja, hogy egyesek csak azt hallják meg, ami megfelel saját álláspontjuknak.”⁷⁹ Ezzel az idézettel nem feltétlenül a

⁷⁶. Uo, 310. old.

⁷⁷. A csoport 1998 és 2006 között tevékenykedett.

⁷⁸. *01010101...expoziție*, catalog, Centrul Soros pentru Arta Contemporana, Bucuresti, 1995, 7. old., fordítás: a szerző

⁷⁹. Uo, 11. old., fordítás: a szerző

projekt/kiállítás kapcsán kialakult nézeteltéréseket, illetve kisebb vitákat akartam érzékeltetni. Annál inkább arra a magyarországitól eltérő monopolhelyzetre akartam utalni, amit már a fejezet bevezetőjében érintettem. Calin Dan a CSAC akkori igazgatója kiválóan ismerte a romániai szcénát, többször hangoztatta azt a meggyőződését, hogy Romániában a „nyugati művészethez való felzárkózás” nem történhet nyugodt lépésekben, hisz nincs erre idő. Ugyanakkor az *Ex Oriente Lux*⁸⁰ kiállításból tanult, ahol – utólagos értelmezése szerint – az új médiumok a helyi kontextusba nem igazán tudtak szervesen beépülni. Ennek a hiányérzetnek a ballanszírozására született meg a 01010101 ötlete. Tudta, hogy meg akarja őrizni az ExOL-ban használt technikai médiumokat, de azt is tudta, hogy olyan társadalmi területek irányába akarja „terelni” azok használatát, amelyek erőteljes helyi jelleggel bírnak.



63-65. 01010101 kiállítás, 1994, Muzeul Țăranului Român, Bukarest

A meghirdetett feladat (a projekt első és legfontosabb szintje) egy társadalmi csoporttal való együttműködés volt, akár a már meglévő társadalmi hálózatok igénybevételével, akár új hálózatok kialakítása révén. Tehát az alkotásba kódolva volt a performatív jelleg és a különböző társadalmi csoportokkal való kollaboráció. A hangsúly az akció-jellegen volt még akkor is, ha az egyes rész-projekteknek sok esetben tárgyasult eredményei is voltak. A projekt második szintje az egyéni akciók digitalizált dokumentációinak egyetlen, egységes számítógépes installációban történő bemutatása volt, amely a bukaresti Muzeul Țăranului Român⁸¹-ban valósult meg. A harmadik szint egy távkommunikációs aspektus, amelynek értelmében a művészeknek akceptálniuk kellett, hogy nem vesznek részt a bukaresti megnyitón, hanem e-mail-en próbálják felvenni a kapcsolatot a megnyitó ünnepséggel. Az utóbbi már a projekt kiírás szintjén és pillanatában is erőltetettnek tűnt, amit később a valóság is igazolt, hisz az akkori romániai technikai adottságok hiányában a kommunikáció nem tudott létre jönni. Ami ugyancsak jellemző a romániai szcénára és ez valamelyest a két művészeti szcena strukturális különbségére is rávilágít az, hogy a Polifóniával ellentétben a 01010101 kiállítás művészeinek több mint fele vidéken élt és ott is hozta létre alkotását. Sőt a bukaresti művészek közül is volt, aki szülőfalujába látogatott haza, hogy saját rokonait, ismerőseit kollaborációra készítse (Alexandru Chira), vagy olyan, aki a problémás társadalmi helyzetet, csoportot nem a fővárosban találta meg, hanem vidéken (Marcel Bunea, Marilena Preda Sânc).

⁸⁰. Az *Ex Oriente Lux* az első videóinstalláció kiállítás volt Romániában. Az 1993 november-decemberben megrendezett kiállítás a CSAC szervezésében valósult meg. Kurátor: Calin Dan

⁸¹. A „Muzeul Țăranului Român” a román paraszti világot bemutató múzeum. Akkori igazgatója, Horia Bernea festőművész.



66,67. 01010101 kiállítás, 1994, Muzeul Țăranului Român, Bukarest

A 17 projektből, igazából kettő volt, amelyik konkrétan kötődött a fővároshoz (Ion Grigorescu és Iosif Király projektje). A művészeket többszörös kihívás elé állította a Calin Dan által megfogalmazott keretprojekt. Ne felejtjük el, hogy a résztvevők mindannyian akadémikus művészeti oktatásban részesültek, ezért nem mindenki fogadta könnyen a többszörös lemondást jelentő „csomagot”, amelyet a keret-projekt jelentett. A feltételek a következők voltak: 1. akció-jellegű munkák létrehozása, ahol a kollaboráció maga az alkotás; 2. a dokumentáció bemutatása egyetlen installációban a fővárosban, egy néhány emberből álló kis csapat tervei alapján, anélkül, hogy kikérték volna az egyes művészek véleményét; 3. a művészeknek távol kellett maradniuk saját megnyitó ünnepségüktől, hisz a távkapcsolat megkísérlése volt a cél. Az erőteljesen kinyilvánított kuratori álláspont sok feszültséget generált a művészek és a kurátor között, de végül a kuratori akarat győzött. Túllépve az akkori nézeteltéréseken, ma már elmondhatjuk, hogy a 01010101 kétségen kívül a kilencvenes évek romániai kortárs művészetben egy fontos stáció volt, az akkor még újszerű, szokatlan problémafelvetése, azóta is referencia értékkel bír, új utakat nyitva meg a romániai művészeti praxisban.

A művészi megnyilvánulásokat a „megszólított” csoportosulások társadalmi specifikuma, illetve a művész és a szóban forgó közösség közötti kapcsolat jellege alapján három kategóriába soroltam.

Kollaboráció a paraszti identitástudat jegyében

Nem áll szándékomban az eseményt, vagy egyes projektjeit az identitás szempontjából vizsgálat alá vetni, illetve feltérképezni azokat az identitás-formákat, amelyek motiválják az egyes művészi gesztusokat, megnyilvánulásokat. Ez egy kultúrszociológiai tanulmány problematikáját képezhetné. Ugyanakkor nem lehet nem észrevenni, hogy a 01010101 esemény három projektjének létrejöttében, belső motivációjában erőteljesen jelen van a paraszti önanonosságtudat. Alexandru Chira *Installáció az emlékezés aktiválására, az eső és szivárvány indítványozására* (*Instalatie pentru rememorate, pentru sugestionat ploaia si curcubeu*⁸²) című projektje művészi tevékenységének fontos állomása. Chira alkotói tevékenysége egy olyan szubjektív mitológiára épül, amelynek modellje a paraszti spirituális lét, mint egzisztenciális archetípus és önálló sejt.⁸³ Ebből a modelltől táplálkozva építette fel közel húsz éven keresztül misztikus-mitikus hangvételő, geometriákból és jelekből konstruált plasztikai világát. A 01010101 eseményre szülőfalujában, a Kolozs megyei Tăușeni-ben a falu három intézménye, az

⁸². A művész később átnevezte alkotását. Az új cím: *De-semne spre cer pentru ploaie si curcubeu* (horrázvetőleges fordítás. *Jelek az ég felé esőnek és szivárványnak*)

⁸³. A szerző több írásában a paraszti spiritualitást leibnizi monásként, szellemi világunk alapkőveként említi

iskola, a művelődési otthon és a templom által meghatározott háromszög közepén, egy domb tetején hozta létre a falu lakóinak önkéntes segítségével a fent említett alkotását. Az alkotást nagyon nehéz lenne egy kimondott művészeti ág határai közé sorolni, a művész maga „szinkretikus” és az „eklektikus” jelzőket használja és egy olyan struktúraként említi, amelyben a „szcenografikust, koreografikust és teatralist, szimbolikust és tárgy-centrikus jelleget ki kell egészíteni az alkotás által generált – a tárgyi konstrukció fix jellegén túli – mozgásokkal, sugalmazásokkal.”⁸⁴ Ugyanakkor, ne hagyjuk szó nélkül a projekt azon aspektusát sem, – ami legalább annyira fontos, mint az előzőek – hogy a tăușeni-i táj-konstrukció létrehozásához meg kellett győzni és mozgósítani kellett egy falu lakosságát és önkormányzatát egy olyan létesítmény létrehozása érdekében, amelyből a falunak nem származott közvetlen és konkrét anyagi nyeresége.



68-70. Alexandru Chira: *Installáció az emlékezés aktiválására, az eső és szivárvány indítványozására*, köztéri installáció, 1994, Tăușeni, Kolozs megye, 01010101, Bukarest

Kocsis Rudolf *Falvédők* című projektje szintén a művész szülőfalujába, Szapárligetre (Tipari, Arad megye) vezetett bennünket. A multikulturális falu négy nyelvű közössége (románok, magyarok, svábok és szlovákok lakják) egy a faluban elterjedt népművészeti műfaj, a hímezett falvédők kapcsán – metaforikus értelemben – egyesült Kocsis projektjében⁸⁵. A falvédők begyűjtése, ugyanakkor ürügyként is szolgált, hogy a művész helytörténeti tanulmányokat végezzen, illetve magán beszélgetéseket folytasson a falvédők készítőivel. A művész végül intervenciókat hajtott végre a falvédőkön, amelyek a tudományos (helytörténeti) kutatás eredményeivel és a szubjektív élményekre épülő gyűjtött anyaggal alkotott installációs egészet.



71, 72. Kocsis Rudolf: *Falvédők*, intervenció, Szapárliget, Arad megye, 1994, 01010101, Bukarest

Gheorghe Ilea *A trágyadomb* című performanszában szülőfalujában, a Kolozs megyei Bucea-n szomszédja segítségével betemettette magát tehéntrágyával. A nem kis kockázattal bíró akciót – a

⁸⁴ . 01010101...expoziție, catalog, Centrul Soros pentru Arta Contemporana, Bucuresti, 1995, 67. old., ford.: a szerző

⁸⁵ . A projekt önéletrajzi jellegét még inkább erősíti az a tény, hogy a művész maga is vegyes, szlovák-magyar családból származik

művész elmesélése szerint a ránehezedő trágya súlya és a levegőhiány miatt a trágyadomb belsejéből való szabadulás okozta a legnagyobb problémát – saját udvarában, a kurátori stáb jelenlétében hajtotta végre. A paraszti lét önfenntartó, ciklikusan ismétlődő jellegét megtestesítő trágya (termőföld – sarjú – tehén – trágya – termőföld – sarjú, ...és így tovább) kettős dimenziójában van jelen az alkotásban: hétköznapiságában, mint állati fekália, amely a művész testével kerül közvetlen érintkezésbe, és elvont értelemben, a kozmikus körforgás metaforájaként.

Hátrányos helyzetű kisebbségek

Marcel Bunea Az *exodus nyomai* projektjében egy Máramaros megyei roma település (Ponorîța) lakóival élt két hétig rendkívüli körülmények között. A falut 1991-ben a környező falvak román nemzetiségi lakosai egy cigányellenes pogrom⁸⁶ során felégették, a fedél nélkül maradt lakosokat az önkormányzat több évig problémájuk megoldásával hitegette. Ebbe a jól ismert „kelet-európai” helyzetbe „ékelődött be” a művész, akinek elsősorban a románság elleni negatív érzelmek ellen, a romák irányából megnyilvánuló bizalmatlanság és gyanú ellen kellett harcolnia. A faluközösség 230 személyből állt, (férfiak, nők, gyermekek) ebből 8-an tudtak írni és olvasni, a legmagasabb iskolázottság 6 osztályos általános. Senkinek nem volt tanult szakmája, a gyerekek kb. 20%-a TBC fertőzött, de erre vonatkozólag nem voltak hivatalos adatok. Buneanak a két hét alatt sikerült a közösség bizalmaiba férkőzni, sőt közös alkotásra bírni őket, vályogtéglákat készíteni, majd azokat felhasználva házat építeni. A végtermék használható, gyakorlati jellegén túl a projekt modellértékűen prezentálja a társadalmi problémák, konfliktusok, egyenlőtlenségek konstruktív megoldásának lehetőségét.



73. Marcel Bunea: *Az exodus nyomai*, Ponorîța, Máramaros megye, 1994, 01010101, Bukarest /**74. Bartha Sándor:** *Alfa minus*, Școala Generală Ajutătoare Arad, 1994, 01010101, Bukarest /**75. Marilena Preda Sânc:** *Az öregségről*, Iași, Nicolina lakótelep, 1994, 01010101, Bukarest

Teodor Graur *Levelek a távolból* projektjében a Romániai Vakok Szervezetének (Asociația nevăzătorilor din România) a segítségével, kérdőívet juttatott el a szervezet által nyilvántartott emberekhez. Ezekben a megszólított emberek életének fontosabb eseményeiről, hétköznapjaikról, személyes kapcsolataikról érdeklődött, illetve olyan a látással és vizualitással összefüggő kérdéseket juttatott el, mint pld: Hogyan érzékeli a nappal-éjszaka váltakozását és az idő folyását? Volt már a tengerparton? Le tudná írni a tengert és általában a vízi környezetet? Hogyan képzelel el a vörös, kék,

⁸⁶. A pogrom az addigi, nem megoldott, vagy nem helyesen kezelt etnikai konfliktusokra vezethető vissza

zöld, stb. színek által keltett érzéseket? Vannak álmai, amelyeket el tudna mesélni? A kérdőív csak a kommunikáció elindítója volt. A több mint 200 beérkezett levelet, a művész saját, vakokat foglalkoztató kisipari intézményben készített fotódokumentációival együtt egy egységes digitalizált formában prezentálta.

Ugyancsak ebbe a kategóriába sorolandó *Alfa minus*⁸⁷ című projektem, amelynek során vendégtanárként vettem részt az aradi értelmi fogyatékkal rendelkező gyerekek általános iskolájában (Școala generală ajutătoare din Arad). A Vizuális oktatási órák megtartásán kívül betekintést nyerhettem más tantárgyak tevékenységébe, szabad foglalkozásokba, a diákok dolgozataiba. A vizuális tantárgy óráin elsősorban rajzos, illetve kollázs és montázs feladatokra fektettem a hangsúlyt. Minden esetben a hihető/hihetetlen kettősség megközelítése volt a cél, ezáltal valós és abszurd társítások születtek. A kiállításon, a már említett installáció részeként a két hetes tevékenységem tapasztalatait, a diákok feladatmegoldásait, illetve a tevékenység ideje alatt készített fotó és videó-dokumentációs anyagot mutattam be.

Az idős emberek világát tárja fel Marilena Preda Sânc *Az öregségről* című projektje. A iasi-i Nicolina lakótelep egyik, majdnem teljes egészében öregek lakta tömbházának lakói mesélnek életről, nehézségekről, emberi kapcsolatokról, vágyakról, beteljesülésekről, kudarcokról, halálról. A kis garzonlakásokban lakó, többnyire egyedül élő, egymást segítő öregemberek közel engedik a művészt saját világukhoz, kitérülnek előtte. A szociológiai értékű fotódokumentáció, videó és hanganyag képezi az alkotás prezentációját.

Bertalan István *Személyiséget fejlesztem* címmel önmeghatározó művészeti aktivitást hirdetett meg, amelynek első része a Gátaljai Pszichiátriai Kórház területén a beutalt betegek közbenjárásával történt volna meg. Sajnos az alkotás, amely egy bukaresti akcióba kulminálódott volna a művész indiszpozíciójából kifolyólag nem valósult meg.

Az urbánus kommunikáció alternatív formái

Harmadik kategóriába azok az alkotások kerültek, amelyek leginkább a városi kontextushoz kapcsolhatóak, alkotóik az urbánus miliőben találják meg/definiálják azt a csoportot, illetve közösséget, amelyekkel kollaborációs tevékenységet folytatnak.

A bukaresti Vitan, Mărășești és Văcărești⁸⁸ külvárosi negyedek lakóival próbálta felvenni a kapcsolatot Ion Grigorescu *Belakni a belakhatatlant (Habiter l'inhabitable)* című projektje során. A lakótelepi életvitel sivársága vezette rá a művészt, hogy az interperszonális kapcsolatok kiépítése, a közösségi tudat erősítése érdekében különböző művészeti és oktatási tevékenységek megszervezésébe kezdjen. Sajnos a lakosság passzív magatartása következtében a projekt –

⁸⁷. A cím arra a hipotézisre utal, amelynek értelmében az occipitális alfa hullámok frekvenciája alacsonyabb a mentálisan sérült egyének esetében

⁸⁸. A Ceausescu korszak ideje alatt Bukarest legrégebbi városrészének lebontása után épített lakótelepek. A 90-es években még mindig építőtelepi, befejezetlen körülmények által uralt külvárosi lakótelepek a falvakról betelepített lakosság kilátástalanságának és a gyökértelenségnek a metaforái



76. Ion Grigorescu: *Habiter l'inhabitable*, Vitan, Mărășești és Văcărești lakótelep, 1994, 01010101, Bukarest / **77. Adrian Timar:** *Erdélyi hírlap*, 1994, 01010101, Bukarest / **78. Újvárossy László:** *Társadalmi dialógus*, Nagyvárad, 1994, 01010101, Bukarest

néhány, a gyerekekkel és a Bukaresti Művészeti Akadémia diákjaival folytatott akció kivételével – megrekedt.

Sokkal pontosabban lehatárolt társadalmi csoporttal, a nagyváradi I.U.G vállalat (Nagyváradi Szerszámgépgyártó Vállalat) munkásaival létesített kapcsolatot Egyed Judit *Kommunikációs szándék* című projektjében. Egy a gyáracsarnokban megrendezett dia és video bemutatóval, illetve a vetített munkásportrék közé ékelt kortársművészeti alkotásokra történő spontán reakciókkal és a rendezvény dokumentálásával végződött a két hetes projekt.

Az aradi Intermedia csoport *A randevú (Rendevuul)* című projektjében aleatórikusabb közösséget céloz meg, ugyanakkor a fent említett projektekhez hasonlóan ugyancsak a kulturális szférát próbálja a hétköznapi közéletbe „csempészni”. Projektjük két fontos helyszíne az aradi ócskapiac (a kreatív emberek kedvenc találkozóhelye) illetve egy városi zöldséges (unitatea nr. 5 Arlefruct), ahol egy marketinges fogás kapcsán az eladott közhasználati tárgyak, illetve zöldségek, gyümölcsök mellé saját kortársművészeti kiadványaikat adományként társítják.

A Brassóban élő Adrian Timar a helyi napilap, az Erdélyi Újság (Gazeta de Transilvania) hasábjain hajtott végre intervenciókat. Az újság oldalain minden nap más szerigrafált képi elem jelent meg (a helyi fekete templom árnyképe, egy maszkos arc, egy fekete macska grafikája, stb.) oly módon, hogy az megzavarja a „hagyományos” információ áramlását, kizökkentse a nézőt, valamilyen reakcióra készítse. A reggeli újságvásárlásnál, a zavart keltő fekete formákkal való első találkozásnál a művész jelen volt, érdeklődött, véleményeket rögzített, fotó- és video dokumentációkat készített.

Újvárossy László *Társadalmi dialógus (Dialog social)* című projektjében szokatlan társadalmi kisebbséget definiált magának. Három nagyváradi giccsfestővel vette fel a kapcsolatot, akiktől festményeket rendelt meghatározva a szarvas, őz, hattyú „klasszikus” motívumait kötelező elemként⁸⁹. A tájak elkészítése után (a motívumokat adekvát táji környezetbe kellett helyezni) a művész a kötelező elemeit kibővítette az erotika és a halál témákkal. A projekt végén kollaboratív alkotások születtek, Újvárossy néhány elemmel beleavatkozott az általa felkért

⁸⁹. Megemlítendő, hogy Újvárossy akkor már több mint tíz éve foglalkozott a giccs problematikával, elsősorban a professzionalitás határai érdekelték, illetve a giccsfestők által használt szimbólumok kortárs művészeti felhasználása. Hosszú távú személyes projektjének, amelyet „A giccs visszahódítása” néven ismerhetünk rendhagyó stációja a 01010101 eseményen belüli projektje.

alkotók munkáiba, de volt eset, amikor azokat installációba foglalta, vagy fotózáshoz háttérként használta. A bukaresti kiállításon egy videót is kiállított, amelyen az ebédre invitált alkotókkal való dialógusait rögzítette.

A két eseménynek az installációs médium szempontjából történő vizsgálata folytán alapvető különbséget fedezhetünk fel, amely összefüggésben van az esemény egészének a formájával, struktúrájával. Amíg a *Polifónia* a résztvevő alkotóknak maximális szabadságot teremtett, így az esemény tulajdonképpen az egyes projektek egymásmellettségéből adódott, addig a *01010101* egy előre megszabott struktúrát ajánlott fel, amely végső, formai megfogalmazásában egy kurátori installációként materializálódott. Ennek a meginstallációnak a részelemeit képezték a tulajdonképpeni egyéni projektek.

3. ÖNREFERENCIÁLIS INSTALLÁCIÓK A KILENCVENES ÉVEKBEN MAGYARORSZÁGON ÉS ROMÁNIÁBAN

Ebben a fejezetben az önreferencialitás kérdéskörét, illetve a két általam tárgyalt országban és időszakban való jelenlétét tárgyalom két alkotó munkásságának az összevetésével. Azonban még mielőtt a figyelmet a vizsgált területre terelném, szeretném a képzőművészeti önreferencialitás fogalmát megvilágítani. Önreferenciális alkotásokról akkor beszélünk, amikor a mű saját magáról (is) „beszél”, illetve állításait saját aspektusainak felvillantásával, saját konstruálásának feltárásával teszi. Ez az önfeltárás általában egy folyamatot jelent, amely folyamat legtöbbször egybeesik magával a mű befogadásának folyamatával. Ez olyan zártkörűséget eredményez, amelyben az alkotó, alkotás és befogadó szerepei gyakran összemosódnak és kölcsönösen átértelmeződnek. Ha az alkotás szintjétől eltávolodunk, az önreferenciáról beszélve tulajdonképpen a művészetről való beszéd kérdését érintjük és a Kosuth-i értelemben vett konceptuális művészet alap gondolatához jutunk.⁹⁰ Nem véletlen tehát, hogy az önreferencialitás szorosan összefügg a konceptuális művészettel, az előbbi vizsgálata az utóbbi kontextusában, azzal összefüggésben kell hogy történjen. A teljesen zárt önreferencialitás – legalábbis a képzőművészetben – nem létezik. A kizárólagosan önmagáról szóló alkotás nonszensz. Joseph Kosuth a tautológiáról szólva a következőket mondja: „Jóllehet nyelvészeti szempontból egy tautológikus egységnek nincs önálló jelentése, a kulturális kontextust figyelembe véve a tautológia már nyilvánvalóan nem jelentés nélküli.”⁹¹ Peternák Miklós 1983-1985-ben írt, a *Konceptuális művészet hatása Magyarországon* című tanulmányában Kosuth-nak nem ellentmondva a következőképpen határozza meg a tautológiát: „Olyan formula, ami önmagán kívül másra nem vonatkozik, de egy picit „eltérés” is elég ahhoz, hogy „megállíthatatlan” – végtelenbe tartó – folyamat (végtelen regresszus) induljon belőle.” A fenti véleményekre támaszkodva megelőlegezhetjük, hogy a nyelvi tautológia zártsága nem jelentkezik a képzőművészet területén. Még egy teljesen jelentés nélküli szöveg (pld. A piros, az piros), ha kapcsolatba lép a vizuális művészet specifikumával, – pld. anyagok társulnak hozzá, térbeliség, vagy bármilyen más kontextus – jelentésének zártsága relativizálódik. Az önreferencialitás tehát marad egy formula, amelyhez a kontextus, az alkotás által érintett problémakör, a téma, a használt anyagok, a tér, stb. mind-mind hozzáadják azt a többletet, amelyek összessége alkotja a művet. Közhelyes, de ebből az is következik, hogy minél erőteljesebb az önmagába forduló jelleg egy alkotásnál, annál redukáltabb lesz vonatkozási skálája. Önreferenciális alkotásra példaként említhetném Kosuthnak számos művét, közöttük a konceptuális művészet kezdeti korszakából származó, neoncsövekből konstruált szövegsorozatát (*Five Words in Blue Neon, Five Words in Green Neon, Four Colors Four Words*.stb.), de természetesen bőven akad példa más művészek alkotásai között is. Csak néhányat említve, ide sorolható John Baldessari, aki a szerzőség kérdésének megváltozott státuszát dolgozza fel a *Megrendelt festmények*-ben (*Commissioned paintings, 1969*), Luis Camnitzer a műalkotás és befogadás kapcsolatát vizsgáló szöveg alkotásaival (*This is a mirror,*

⁹⁰ Kosuth többször kinyilvánította, hogy számára a művészet egy önkiszélesítő tautológikus rendszer, a művészet tárgya pedig maga a művészet. „A művészet csak művészet akar lenni. A művészet a művészet definíciója.” (Art’s only claim is for art. Art is the definition of art.) – írta 1969-ben, a *Filozófia utáni művészet* (Art After Philosophy)c. írásában, http://www.ubu.com/papers/kosuth_philosophy.html, 2015. 08. 29.

⁹¹ Beszélgetés Bartomeu Mari és Joseph Kosuth között 1993. március 10-én, Kosuth genti műtermében. A beszélgetés az 45. Velencei Biennálé magyar pavilonjának kiadványában a *‘Zeno az ismert világ határán’* című könyvben jelent meg.

you are a written sentence, It's not me, It's you), On Kawara és a „dátum munkái”, Walter de Maria 1969-es telefonos installációja (*Art by telephone*), vagy Vito Acconci 1969-es *Text* című szövegmunkája.



79. Joseph Kosuth: *Five Words in Blue Neon*, 1965 / **80. Luis Camnitzer:** *That Was Then, This is Now*, 1966-68 / **81. Peter Weibel:** *Observation of Observation – Uncertainty*, 1973

Ide sorolhatóak ugyanakkor a kiállítással, a galéria terével önreflexív módon foglalkozó olyan alkotások, mint Robert Barry *Closed gallery* projektje (1969), Michael Ascher 1973 -as alkotása a milánói Toselli galériában, vagy Mel Brochner⁹² ugyancsak 1969-es *Measurement Room*-ja. A technikai médiumokat alkalmazó alkotások közül ide sorolható Peter Weibel 1973-as *Observation of Observation: Uncertainty* című alkotása, Nam June Paik 1976-78-as *TV-Rodin (Le penseur)*-je, illetve a későbbi *Video Buddha (1989)* című alkotása és természetesen a sort folytathatnám. Ezek az alkotások és még nagyon sok más, általam nem említett alkotás természetesen különböző szempontokból, módon és mértékben sorolhatóak az önreferenciális alkotások közé.

Szeretném megjegyezni, hogy ebben a tanulmányban nem a tautológikus jelleg rejtett, általános dimenzióit szeretném vizsgálni, – az önmagunkra történő rácsodálkozás, saját létünk szemlélése, alapvető emberi tulajdonság – ⁹³ egy ilyen vizsgálat nem lenne szándékaimnak megfelelő és teljesen más megközelítést igényelne. Azok az esetek érdekelnek, amelyekben az önreferencialitás kinyilvánított formában, az alkotás alapvető konstrukciós elemeként, a művész által tudatosan alkalmazva jelenik meg. Ugyanakkor nem áll szándékomban az sem, hogy az önreferencialitás történetét bemutassam, az egy másik dolgozat témája lehetne. A célom fókuszálni a kilencvenes évekre, azon belül is az általam tárgyalt két ország installációművészetére, még pontosabban a két párhuzamba állított alkotó, Benczúr Emese és saját magam tevékenységére.⁹⁴ A két alkotó, illetve alkotásaik összevetését megelőzően, azonban

⁹² Mel Bochner a konceptualisták és a minimalisták egyaránt sajátjuknak tekintettek. Egyébként az amerikai szakirodalom az általa 1966-ban a New York School of Visual Art-ban megrendezett *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant To Be Viewed as Art* című kiállítást tekinti az első konceptuális művészeti kiállításnak. Bochner eredetileg egy „hagyományos” kiállítást szeretett volna csinálni, de a galéria kurátora, miután szembesült a Bochner által a művész barátaitól összegyűjtött rajzokkal nem engedélyezte a keretezéshez és egyéb kiadásokhoz szükséges pénzügyi keret folyósítását. Ezért Bochner lefénymásolta és négy mappába helyezte a rajzokat, amelyeket szobortalapzatokon állított ki.

⁹³ „...maga az ábrázolás egy tautológia, azonkívül, mint Wittgenstein is kimutatta, maga a logika is tautológia.” - állítja Erdély Miklós 1982-ben az újvidéki *Híd* folyóiratban Sebők Zoltán kérdéseire válaszolva

⁹⁴ . Itt kell megemlítenem azt is, hogy kezdetben nem állt szándékomban a saját alkotásaimat egy párhuzam egyik elemeként prezentálni. Ennek ellenére, amikor a harmadik fejezetben az önreferencialitás problematikája mellett döntöttem, konstatálnom kellett, hogy amennyiben konzekvensen kitartok kutatásom alapvető módszerénél, amely egyaránt megszabja dolgozatom alapstruktúráját is, akkor ez a legmegfelelőbb megoldás. Tudniillik, a romániai kilencvenes évek installációművészetében nagyon kevés példa adódik az önreferencialitás kérdéskörének területén, az általam készített alkotásokon kívül egy-egy alkotó egy-egy munkájáról beszélhetünk.

az önreferencialitás kérdéskörét érintő magyarországi és romániai alkotókról és alkotásokról szeretnék szólni.

Szövegközpontú és technikai önreferencialitás Magyarországon és Romániában

A kilencvenes években Magyarországon és Romániában az önreferenciális alkotások két fő kategóriába sorolhatóak. Így beszélhetünk szövegközpontú és technikai önreferencialitásról. A nézőnek a közvetlen megszólítására sokszor a legalkalmasabb médiumnak maga a nyelv bizonyul. Ezekben az esetekben a szöveg teremti meg a kapcsolatot néző és alkotás, néző és alkotó között, annak elolvasásakor jöhet létre az a visszakapcsolás, amely alapfeltétele a zártkörűség létrejöttének. „Azért használok szöveget, mert azok közvetlenül a nézőhöz szólnak. A szavak belőlünk fakadnak. Viszonyíthatjuk magunkat hozzájuk. Az alkotás és a néző közötti szakadékot hídadják át.”⁹⁵ állítja Robert Barry. A befogadó jelenlétére való tudatos odafigyelés, annak az alkotás részeként való szerepeltetése a minimalizmusra vezethető vissza. Ők voltak, akik nonreferenciális alkotásaikban, az alkotás belső vonatkozásainak (internal issues) kiiktatásával a figyelmet a külső vonatkozásokra (external issues) – vagyis a befogadóra – irányították.⁹⁶ Ez a folyamat a konceptualizmusban folytatódott, ahol nem egy esetben az alkotó-alkotás-befogadó háromszög, illetve a körjük szerveződő befogadási folyamat képezi a mű alapszerkezetét.

Magyarországon a kilencvenes évek generációjának művészei sok esetben és sokféleképpen használtak szövegeket. Ezek néhányszor a hagyományos médiumokba beolvadva jelentkeztek (festmény, rajz, fotó, pld. Gerber Pál számos alkotásában), más esetekben – ez volt a jellemzőbb – installációk, köztéri intervenciók fontos alkotóelemeiként szerepelnek, pld. Sugár János, Nemes Csaba, Bakos Gábor, Lakner Antal, Benczúr Emese, Várnai Gyula vagy Gerber Pál több alkotása esetében. Ezek közül – szem előtt tartva az önreferencialitás kérdéskörét – Benczúr Emese alkotásain kívül, amelyekkel a következő alfejezetben foglalkozom, szeretnék rávilágítani *Várnai Gyulának* 1996-os, ismeretelméleti kérdéseket feszegető, a székesfehérvári István Király Múzeumban installált W.H. című munkájára. Werner Heisenberg mondatát (innen a mű címe), „A VALÓSÁG ATTÓL FÜGGŐEN MÁS ÉS MÁS, HOGY MEGFIGYELJÜK-E VAGY SEM” a művész a kiállítótér falaira anamorfotikus torzításban írta fel, így csak a tér egyetlen pontjából körbe fordulva vált olvashatóvá, értelmezhetővé. Az alkotás befogadása két szinten, egy percepciós és egy gondolati szinten történt. A művész a szövegben szereplő „valóság” helyébe, illetve annak modelljeként – innen az alkotás önreflexív jellege – saját installációját helyezte, amely a befogadót egy megfigyelési szituációba kényszerítette.



82. Várnai Gyula: *W.H.*, installáció, Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, 1996

⁹⁵ „I use words because they speak out to the viewer. Words come from us. We can relate to them. They bridge the gap between the viewer and the piece.”<http://www.galeriegretameert.com/exhibitions/detail/29>, 2015. 08. 29.

⁹⁶ Bővebben lásd: Frances Colpitt., *Minimal Art, The Critical Perspective*, University of Washington Press, Seattle, 1997

A „percepció pont” megtalálása, a szöveg elolvasásának fizikai feltétele volt ugyan, de nem hozott teljes sikerélményt a befogadónak. Ebben a pontban tulajdonképpen a mű befogadása átsiklott a következő, gondolati szintre. Itt szembesült a néző a szöveg értelmével, rádöbbenve arra, hogy az általa sikerként hitt pillanat csak arra volt jó, hogy további kételyeket ébresszen, az optimális pozíció nem arra szolgált, hogy onnan megfigyelhesse optimálisan a valóságot, hanem arra, hogy rejtélyesebbé tegye a valóság megfigyelésének a folyamatát. Várnai alkotásáról legalább két tanulmány jellegű írás jelent meg⁹⁷, a dolgozatom által felvetett témakör szempontjából a második a relevánsabb. Várnai alkotásának tautológiájáról szólva Tatai Erzsébet a következőket írja: „...a tautológia beteljesítése céljából a „vagy” helyett a „honnan” lett volna helyénvaló. Ilyen első ránézésre is szofisztikált műtől idegen ez a slamposság, a pontatlanság tehát szándékos lehet, ezt támasztja alá az alkotó több munkája is. Az installált mondat csak az „eredeti” idézet sérülésével tudná illusztrálni pontosan a benne rejlő mondat tartalmát, például így: <E fekete foltoknak akkor tárul fel az értelme, ha egy pontból körbefordulva nézed. >, vagy: <Ezt az installációt akkor fogod megérteni, ha a megfelelő helyről és módon nézed.>” A fenti idézet egyértelműen igazolja a fejezet bevezetőjében tett állításaimat a vizuális művészetek terén használt tautológiával kapcsolatosan. Várnai munkája épp azért izgalmas, mert nem áll meg a Tatai által utólag bemutatott verzióknál. Nem egy tautológikus rendszert akar illusztrálni, hanem olyan szituációt teremt, amely megnyitja a tautológikus rendszer zártságát, amelynek következtében a rendszerbe besűrűdő többlet további kérdéseket generál. Így válik/válhat az alkotás egy a zárt tautológiának ellentmondó nyitott struktúrává.⁹⁸ A teret ennyire szorosan saját gondolati struktúrájába építő önreferenciára Magyarországon Szentjóby Tamás 1973-as *Légy tilos!* című alkotása a példa. Természetesen nem a mű agitatív jellege az, ami a kilencvenes évek alkotásaival párhuzamot képez, hanem a mű struktúrájába kódolt manipulatív kényszerhelyzet, amely a befogadót konkrét térbeli gesztusra, egy meghatározott irányú térváltoztatásra ösztönzi. Szentjóby alkotásában, ha a néző nem lépi át a teret elzáró kordont és ezáltal nem válik önmaga is „tilossá”, illetve Várnai esetében, ha nem helyezkedik abba a térbeli pontba, amit az alkotó kijelölt a számára, akkor nem jut/nem juthat el a jelentésig.

Úgy Magyarországon, mint Romániában a kilencvenes évek a képzőművészek számára az új technikai médiumokkal való megismerkedés és kísérletezés korszakát jelentette. Úgy a videó médiuma és technikája, mint a számítógép által a kép- és hangszerkesztés területén ajánlott lehetőségek új dimenziókat nyitottak meg a kortárs alkotók gondolkodásában. Az új technikai lehetőségekre való rácsodálkozás egyes művészek számára – itt elsősorban Alexandru Pataticra és Kisspál Szabolcsra gondolok – már eleve magában hordozta az önreferencialitás lehetőségét. Ők azok, – legfőképpen Kisspál, hisz Pataticnak egyetlen alkotása sorolható ide – akik olyan „gépezeteket” gyártanak, amelyek saját technikai szerkezetüket és működésüket „mutatják fel/használgatják fel” annak érdekében, hogy metaforaként értelmezhető installációs helyzeteket teremtsenek.

⁹⁷. Várnagy Tibor: Ajtkból kapu. Várnai Gyula munkái Fehérvárott és Budapesten, *Balkon*.1996/12, 16-19. old., illetve Tatai Erzsébet: *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években*, Praesens, 2005, Budapest, 155-157. old.

⁹⁸. Várnai alkotása a szóban forgó szövegen kívül tartalmaz még két, ugyancsak önreflexív elemet. Az egyik egy asztalra helyezett speciálisan kialakított maszkokból áll, amelyek lényege, hogy viselőjük a bennük különböző dőlési szögekben elhelyezett tükrökben saját testrészeit (vállát, nyakát, fülét, stb.) láthatta. A másik elem, egy hanganyag volt, amelyet a kiállítás felépítése során rögzített a művész és a befogadást háttérzajként kísérte.



83. Alexandru Patatic: *Cím nélkül*, 1993 / 84,85. Kisspál Szabolcs: *Lélegzetvisszafojtva*, 1999

„Patatic beismerte, hogy installációját úgy készítette, hogy semmire nem gondolt - olyan elemeket épített bele, amelyek véletlenül a kezébe akadtak”⁹⁹, írja Alex. Leo Serban az *Ex Oriente Lux*¹⁰⁰ bukaresti kiállítás katalógusában Alexandru Patatic¹⁰¹ *Cím nélkül* című munkájáról. Patatic, aki még az elején tényleg nem tudta, vagy csak hozzávetőlegesen, hogy pontosan mit fog csinálni – ezt bizonyítja a Soros központ pályázatára beadott terve¹⁰² is – mindenféle technikai alkatrészekkel felszerelve érkezett, majd a Dalles kiállítótérben összerakta gigantikus mechanikai gépezetét, amely önmozgásának regisztrált képét (különböző fémlemezekről visszaverődött fényeknek és a szerkezet felépítésében/működésében részt vevő mozgó mechanikai részelemek videoképének ötvözését) vetítette ki egy óriási képernyőre. Első megítélés szerint Patatic alkotása tényleg nem szólt másról, csak saját magáról. Ennyi év távlatából, most már nyilvánvaló, hogy az alkotás több volt, mint egy önmagát mutogató technika, egy új generáció technika iránti érdeklődése/elkötelezettsége fogalmazódott meg benne.

Kisspál Szabolcs még Romániában, ugyancsak az *Ex Oriente Lux* kiállításra készíti el első önreflexív alkotását,¹⁰³ viszont saját installációs nyelvezetének a tulajdonképpeni kibontakozása Magyarországra való áttelepülése után, a kilencvenes évek második felére tehető. A videó médiumába „kódolt” zártkörűség technikai/tartalmi vonatkozásai, a valóság és annak leképzése közötti szinkronicitás, vagy éppen az ettől való eltérés foglalkoztatta a művészt. *Appendix* című installációjában Kisspál két, lassított metronómot helyezett a felfelé fordított monitorok felületére. A képernyőkön látható videofelvételen a metronókok lengőkarjainak egy korábbi időpontban felvett árnyéka látható, így az árnyékok a valós metronókok árnyékainak tűnnek addig a pillanatig, amíg nem szűnik meg a szinkronicitás. Ettől a pillanattól kezdve már nem áll össze a valóság és annak leképzésének közös képe. Kettészakad a jelenség, az installáció felfedi saját turpiságát, de csak addig a pillanatig, amíg nem kerül újból szinkronba a jelent képviselő fizikai valóság és annak múlt idejű regisztrációja. Szintén az önreferenciális munkái közé

⁹⁹. Ford. a szerző

¹⁰⁰. A romániai Soros Kortárs Művészeti Központ (Centrul Soros pentru Arta Contemporana) első, éves kiállítása, amely 1993-ban a videó médiumának kortárs művészeti alkalmazását tűzte ki célul

¹⁰¹. Alexandru Patatic a temesvári Képzőművészeti Liceumban, majd a Kolozsvári Képzőművészeti Egyetemen végzett. Jelenleg a Bukaresti Képzőművészeti Egyetem Foto-média szakágazatának adjunktusa

¹⁰². A kiállításra kiválasztott terveket az *Arta* folyóirat 1993-as különnkiadása az *Ex Oriente Lux* kiadvány közölte

¹⁰³. *Michelangelo* című installációjában egy akváriumba helyezett és elektromotorral mozgatott viaszkéz videoképét négy, az akvárium oldalaihoz illesztett monitoron jelenítette meg. A valóság illetve annak leképzései között a művész időbeli eltéréseket hozott létre, illetve a mozgásokat, irányokat úgy állította be, hogy a valós kéz mutatóujja néha találkozhatson saját, videómásának mutatóujjával.

tartóznak azok az alkotások, amelyek az előzőekhez képest jóval szofisztikáltabb technikai tényezőkkel operálnak. Itt elsősorban azokra az önmagukba forduló, zárt rendszerekre gondolok, amelyekben Kisspál a hang és a kép elektronikus jelei közötti átjárhatóságra épít. Ilyen 1998-as *Anima* című installációja, amelyben egy kamera által regisztrált folyamat (elhaladó autók ritmusa) videojelei egy számítógép segítségével hangokat generálnak, amelyeket szimultán módon egy hangszóró közvetít. A hangszóró membránjára helyezett számítógép-egér átveszi a membrán rezgőmozgásait, ezáltal egy másik videofelvétel megjelenésének ritmusát határozza meg. A művész a videojelek konverziója révén – először hangjelekké, majd mozgássá átalakítva – jut vissza a videóig. Ugyanakkor – azt gondolom, hogy az alkotás értelmezése szempontjából ez éppannyira fontos – a hétköznapi ellenőrizhetetlen és állandóan változó video képétől elérkezik egy előre megfontolt, átgondolt, manipulált video képig, amelynek kockánként történő megjelenítését, ritmusát ugyancsak a hétköznapi véletlenszerűsége szabja meg. A *Hangolás* című videoinstallációban éppúgy, mint a sorozatot záró *Lélegzetvisszafojtva* című installációjában a hétköznapi keresetlensége szerveződik poétikus egységbe a technikai eszközökkel. Az utóbbiban a zártkörűség még inkább meghatározó lesz, tulajdonképpen egy önmagát generáló, elméleti értelemben végtelen folyamatra épül a rendszer. Itt a képi jeleket két gyertya látványa képviseli. A levegőmozgások hatására megmozduló gyertyalángok, mozgásuk erősségének a függvényében egy korábban rögzített hang (emberi ki- és belégzések hangja) erősségét szabályozzák. A gyertyalángok mozgáserősségének megfelelő hangok két, a gyertyákhoz közel elhelyezett nagyteljesítményű hangszórók által a lángek újabb mozgásait generálják.

Amint látjuk, Kisspál kilencvenes évek végén alkotott installációiban, azok önreferenciális aspektusain keresztül, többek között a valóság és annak leképzése között rejülő játékos és megtévesztő kapcsolatokat keres, amelyek utólagos felfedésével gondolkodásra készítenek. Egyszerre épít a valóság pillanatnyi érzékelésére/érzékliségére és az attól elvonatkoztatott olyan kérdések felvetésére, mint tér és idő szinkronicitás, vagy a végtelen problematikája. Számára éppúgy, mint Patatics számára a technikai önreferencialitás azt a módszert jelenti, amelynek segítségével a művészetről beszélve saját korukkal kapcsolatos gondolataikat, preferenciáikat fogalmazzák meg.

Időbeliség és látvány

Benczúr Emese kilencvenes évekbeli alkotói tevékenységét összességében a szövegek központúság és az önreferencialitás határozta meg. Már a főiskola éveiben szakított a hagyományos festék/vászon együttesel és az ehhez köthető festészeti nyelvezettel. Helyette alkotásaiban olyan manuális technikákat használt, mint a hímzés és a varrás, illetve mindezek mellett a szöveg kommunikációs lehetőségeit. Amennyiben a kilencvenes években készített alkotásainak szerkezetét vizsgáljuk, akkor nem az új technika és a megváltozott anyagság a mérvadó, hanem az a két pólus, amelyekre ezek az alkotások épülnek: az időbeliség és a látvány. Igazából, ezen két pólus összhatásainak vizsgálatából érthetőek, értelmezhetőek Benczúr alkotásai. A festőszakon a pályatársai által készített alkotásoktól is ez különböztette meg az általa készített munkákat. A festmény esetében az alkotás „nem lóg ki a keretből”, míg Benczúr alkotásainál maga az elkészítés, a látvány előtti fáradságos munka kerül be az alkotás szerkezetébe. Tehát egy „iceberg”- jelenséggel állunk szembe, ahol a víz alatti láthatatlan rész (a hímzés, varrás aktusai)

éppannyira konstruktív része az egésznek, még akkor is ha a valóságban nem látjuk azokat. Ennek a láthatatlan résznek, a tulajdonképpeni látvány „múltjának” az alkotásba való foglalását Benczúr a szövegek tartalmi vonatkozásaival teremti meg. Ugyanakkor, az általa használt anyagok (legyen az gurt, cérna, vászon, farmeranyag, selyem, citromhéj, stb) és technikák (hímzés, varrás) éppúgy szerves részei alkotásainak, hisz ezek szoros kapcsolatban állnak a megjelenített szövegek jelentéseivel, illetve azokon keresztül az alkotás elkészítésére szánt idővel és a befektetett munkával.



86. Benczúr Emese: *Teljesítem a kötelességem*, 1995 / **87. Benczúr Emese:** *Egy heti fogyasztás és termelés – Munkám gyümölcse*, 1996 / **88. Benczúr Emese:** *Egy hónap rendszerezése – Az egyformaság viszonylagos*, 1996

Vehetjük példaként a *Teljesítem a kötelességem* (1995) alkotást, de akár említhetjük a csíkos nyugagy vásznakra hímzett *Ma sem voltam a strandon-t* (1994), vagy a *De jó annak, akinek ennyi szabadideje van* (1994) című alkotást, minden esetben a megfogalmazás „hogyan”-ja, (a látvány), illetve az alkotás időbelisége (pld. a hímzés által eltöltött időintervallum), együttesen „rajzolják ki” azt a strukturális hálót, amelyben az alkotás értelmet nyer. Szerkezeti szempontból ezeket az alkotásokat Robert Morris *Saját elkészítésének hangját tartalmazó doboz*¹⁰⁴-ával lehet összehasonlítani. Morris doboza esetében a folyamat, maga az asztalos munka, az elkészült



89. Benczúr Emese: *Ha száz évig élek is – Napról napra gondolkodom a jövőre*, 1998 / **90. Benczúr Emese:** *Try to See the World Through*, 1999

dobozba zárt hanganyag ezt a folyamatot „tükrözi”, míg Benczúr esetében a folyamat a hímzés aktusa, a végeredmény meg a hímzett szöveg. Benczúr néhány alkotásában az időbeliség kategóriáján belül az idő strukturálása, rendszerezése válik szerkezeti elemmé. Ilyen az *Egy heti fogyasztás és termelés* című alkotása, amelyben egy hét alatt elfogyasztott citromok héjaira hímezi a „Fruit of My Work” szöveget, de megemlíthetjük az *Egy hónap rendszerezése – az egyformaság viszonylagos* című alkotását is, amelyben egy hónap alatt egy Levis boltból begyűjtött nadrágszárakra hímezi rá „az egyformaság viszonylagos” szöveget.

¹⁰⁴. Robert Morris, *Box with the Sound of Its Own Making*, 1961

Az 1998-as luxemburgi Manifestóra készített *Ha száz évig élek is – napról napra gondolok a jövőre* c. munkában a napi rendszeresség nemcsak szerkezeti értelemben, hanem a szövegbe foglalva is megjelenik. A 72 évre előre legyártott adagra (a művész akkor 28 éves volt, pontosan kiszámította, hogy a következő 72 évben hány nap lesz, annak megfelelő gurtni csíkot használt fel az alkotásban. A „Day by Day” szöveget gépi hímzéssel készíti, viszont a szöveg folytatása, az „I think about the future” már napi rendszerességgel, kézi hímzéssel kerül rá a gurtnira. Az egész életre tervezett alkotó folyamat tíz év napi hímzés után megszakadt, az alkotás a már hímzett és a még hímzésre váró darabokkal a Ludwig Múzeumba került. Eredetileg az idő múlásának metaforájaként funkcionáló alkotás folyamata megrekedt a jelenben (úgy vélem, hogy túl az egyedi eseten ez elmond valamit az általában vett intézmény és művészet viszonyáról). A kilencvenes évek vége felé, az 1998-as *Az alap a változások miatt válik láthatóvá* (*The Changes Render Visible the Foundation*), és a *Try to See the World Through* alkotások már nem az elvégzett munkát „rejtik” önmagukba. A fáradságos munka mozzanata megmarad bennük (főleg a második esetben), viszont már nem játszik fő szerepet az alkotás gondolati struktúrájában. Helyébe, mindkét esetben a megjelenített szöveg két különböző szinten történő értelmezése kerül. Az első, a konkrét, fizikai értelmezés – innen a mű önreferenciája – a második ugyanennek a szövegnek az elvontabb, általánosabb értelmezése.¹⁰⁵ Az 1999-es Velencei Biennálé magyar pavilonjába készült szöveg (*Try to See the World Through*) egy 11x8 m-es rózsaszín selyemvászonra készült, oly módon, hogy a művész a vásznat fél centinként varrógéppel végig varrogatta csak a betűk maradtak fedetlenül, így azokon keresztül nagyobb mértékben lehetett átlátni. Az óriási selyemvásznat majd a pavilon középső nyitott terének tetőzetére rögzítette. Amint látható, a kitartó, fáradságos munka még jelen van a háttérben, viszont a kezdeti munkáira jellemző egymásra vonatkoztatottság közte és a szöveg jelentése között eltűnt. Itt az önreferencialitás mozzanatában nem a látvány mögötti munka vesz részt, hisz a szöveg nem erre utal, hanem a néző jelenléte és a percepció. Tulajdonképpen ez az a pillanat, amikor váltás következik be Benczúr Emese alkotásaiban, hisz egyrészt előtérbe kerül a percepció, ezáltal a befogadó fizikai léte, térbeli pozíciója lesz fontos, másrészt lezárul a varrott, hímzett munkák sora. Mindaddig a művész saját személye volt – rejtett módon – jelen az alkotásban, hisz épp az általa befektetett munka volt a fontos, ezért a szövegek többnyire egyes szám első személyben vannak megfogalmazva, (ma sem voltam a strandon, teljesítem a kötelességem) vagy ha mégsem, akkor arra voltak vonatkoztatva (Munkám gyümölcse, De jó annak, akinek ennyi szabadideje van). A percepció témakörével egy- időben értelemszerűen a „te” kerül előtérbe, amely innentől kezdve, főleg a következő évtizedben rendszeresen jelen van Benczúr Emese alkotásaiban. A tárgyalt szempont vonatkozásában Benczúr alkotásai közül még megemlítsérem méltónak tartom az 1999-es Ludwig Múzeum kis.terem-ban készített *Akkor jó, ha észre sem veszed, hogy dolgozol* című installációját. Az alkotás majdhogynem „remake”-ként mutatja fel a nagy elődökhöz való kötődést (John Baldessari *The Pencil Story*, 1972, illetve *I Will Not Make Any More Boring Art*, 1971), ugyanakkor itt is felsejlenek mindazok az aspektusok, – elsősorban

¹⁰⁵. A munkavégzés folyamata az 1998-as alkotás esetében természeti folyamatokkal helyettesítődött. A művész a szöveget (*The Changes Render Visible the Foundation*) ugyanolyan selyem vászomból vágta ki, mint amilyenből az alap volt megformálva, majd rávarrta az alapra. Három hónap múlva, – mialatt az alkotás ki volt téve az időjárás viszontagságainak – leszedte az ideiglenesen rávarrt betűket, olvashatóvá téve a szöveget

a földre hullott és ott hagyott ceruzaforgácsok érzékiségére gondolok – amelyek a klasszikus konceptualizmus és a neokonceptualizmus közötti, fentebb már említett különbségeket tükrözik.¹⁰⁶

Önreflexív csapdahelyzetek

Az önreferencialitás kérdésköre kapcsán három alkotásomról szeretnék beszélni, amelyek a kilencvenes évek közepén három konkrét kiállításához kötődtek. Gyűjtőfogalomként a „csapdahelyzetek” kifejezést használom, meglátásom szerint ez alkotásaim azon lényegi aspektusa, amely úgy Benczúr alkotásaitól, mint a fejezetben tárgyalt más alkotásoktól megkülönbözteti. Amint láttuk, a nézőnek egy bizonyos térbeli pontba való „kényszerítése” jelen volt Várnai *W.H.*, című alkotásában is. Ott a nézőnek – legalábbis a befogadás első szintjén – egy megfigyelői szerep jutott, vagyis egy meghatározott pontból kellett ránéznie egy előre megkonstruált „látványra”. Másképpen megfogalmazva, létezett egy „műtárgynak látszó” formai konstrukció, amit a befogadó egy meghatározott pontból szemlélt. A továbbiakban tárgyalt *Sarcophagus 1*, *Sarcophagus 2* és a *Passe-partout* című alkotásaimban ezt a valóságot megfigyelő és értelmező szerepet a csapdába esettek kényszerszerepe váltja fel. Ezekben az esetekben az alkotás rendszere egy olyan csapda, amely áldozatára vár, bekebelezi, szembesíti kiszolgáltatott helyzetével, tudatva azt is vele, hogy csak őáltala tud működni. Ezek az alkotások, akár csak Benczúr Emese alkotásai szövegeket foglalnak magukban, viszont Benczúr alkotásaival ellentétben ezeknél nem játszik szerepet az anyagi, érzéki megfogalmazás. Itt a szövegek nem a műtárgyhoz hasonló művességgel kidolgozottak, inkább a hivatalok falán megjelenített – méretükben sem hivalkodó – szövegekhez hasonlóak, rendszeren belüli szerepük is ezekhez hasonlóan eligazító, stílusuk hűvösen informatív. Ebben az értelemben ezek az alkotások közelebb állnak a már említett klasszikus konceptuális szövegmunkákhoz, vagy a még nem



91-93. Bartha Sándor: *Sarcophagus 1*, 1995

említett, de magyar és nemzetközi vonatkozásban egyaránt elismert Tóth Endre¹⁰⁷ öröm munkáihoz.. 1995-ben a bukaresti Soros Kortárs Művészeti Központ (Centrul Soros pentru Arta Contemporana) által rendezett MEdiA Culpa¹⁰⁸ kiállításra készített *Sarcophagus 1*, egy közel négy méteres hosszúságú folyosót magába foglaló dobozból, három megfigyelő kamerából,

¹⁰⁶. Bővebben lásd: Tatai Erzsébet: *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években*, Praesens, Budapest, 2005,

¹⁰⁷. Tóth Endre 70-es években készült öröm munkái különböző anyagú táblákon (fém, fa, papír, stb.) a legkülönbözőbb helyeken és alkalmakkor hirdették, hogy a művész az alkotás ideje alatt (ami nem egyszer, természetesen egybeesett, a néző befogadási aktusával) épp minek örül: Pld. Örülök, hogy ezt a zérót bámulod, Örülök, hogy itt álltam, Örülök, hogy nem jut eszembe semmi, Örülök, hogy pecsételhetek, stb.

¹⁰⁸. A kiállítás a média általi manipulációt helyezte középpontjába

szintén három, a doboz külső falába épített monitorból, egy mozgásérzékelőből, világító testekből és egy A4-es keretezett és a folyosó belső falára rögzített szövegből állt. Ezek képezték a csapdarendszer „hardvare-ét”, amely áldozatára várt. Abban a pillanatban, ahogy valaki megközelítette a dobozt az érzékelő bekapcsolta a folyosó belsejében a fényeket, felkeltve a felfedezés vágyát a nézőben. A folyosóba érve a néző egyetlen A4-es papírra írt szöveget talált, amely tulajdonképpen ismertette a manipulációs rendszer mechanizmusát, tudatva a nézővel mindazt, ami vele történik az előző és az elkövetkező pillanatokban.¹⁰⁹ „A Sarcophagus 1 a manipulációnak mint objektív folyamatnak a színrevitele, különbséget téve a folyamat szereplője és megfigyelője közötti nézőpont és átélés között. Belépve a mediatisztikus dobozba a néző beindítja a mű mechanizmusát, valamint saját maga szemlére bocsátásának folyamatát, ő lévén az alkotás mozgó/mozgató eleme és a kívül tartózkodók megfigyelésének tárgya. Eszközként való felhasználásának tudatosítása az alkotás belsejébe elhelyezett szöveg (egyetlen ajánlat a mű tárgyát kereső nézőnek) olvasása közben következik be. A csapda-szöveg, amely elmeséli a manipuláció mechanizmusát, az olvasó elébe helyezett tükörként működik. Így az alkotás önreflexiója egy időben történik a néző önvizsgálatával. A szövegben „nézve önmagát” megérti, hogy kívülről lefigyelik.”...”A bent tartózkodó teljes mértékű közszemlére tétele azonban viszonylagos, a kintiek csak a manipuláció és leleplezés csupasz mechanizmusát követhetik, nem lévén a belső szöveg tartalmának birtokába. A voyeurista szerep amit nekik kiosztottak, jellegénél fogva kelepcebe csalja őket, nemsokára, amikor rájuk jön a sor ők is eszköz-szereplőkké válnak.”¹¹⁰ – írta Angel Judit az alkotásról. A *Sarcophagus 2* a bukaresti Magyar Kulturális Központban rendezett egyéni kiállításomra készült 1996-ban. Alapvető szerkezeti változások történtek az előzőhöz képest. A doboz arányai megváltoztak, alapterülete négyzetesre szélesedett és eltűnt a nézőhöz intézett szöveg a doboz belsejéből.



94-96. Bartha Sándor: *Sarcophagus 2*, 1996

A néző, amint a tér belsejébe lépett, igazából csak a rendszer szerkezetét és működését láthatta. Mozgását érzékelve egy szenzor bekapcsolta a fényeket, amelyek a tér falába vágott négyszögű réseken keresztül a kintiek számára láthatóvá tette az amúgy rejtett (duplázott vászon közé írt) szövegeket.¹¹¹ A néző tárgyiasulása itt még fokozottabb lett, hisz eltűnt a hozzá intézett személyes hangnemű szöveg is, ezáltal a rendszer embertelen jellege kihangsúlyozódott. A néző

¹⁰⁹. A szöveg így hangzott: „A few steps from the entrance in this space your body is detected by a sensor, placed above and connected to the lighting system. Attracted inside of the tunnel you are shot by three video cameras with closed circuit. The images are transmitted to the television-sets directed towards the exterior. Thus, those outside become the receivers of a visual act in which you are the actor, looking at you while you read the mechanism of your manipulation”

¹¹⁰. Angel Judit: *Forgatókönyvek, szerepek, mechanizmusok*, katalógus szöveg, 1996

¹¹¹. A szövegek itt már a technikai leírások szűkszavúságával számoltak be a rendszerben történekről. A három nyelvű szöveg tartalma: „Üres tér, mozgó test, mozgásérzékelő, kapcsolat a világítási rendszerrel, 23” manipuláció.”

maga is láthatta a szövegeket néhány másodpercig, de csakis akkor, ha elhagyta a tér belsejét. Ez a momentum az alkotás befogadásának szempontjából fordulópontnak számított, amely több momentumot foglalt magában; a manipulációs ciklus bezárulását és azt a revelatívnak értékelhető pillanatot, amikor a befogadó visszamenőlegesen rekonstruálja az általa elindított rendszer működési mechanizmusát. Ugyanabban az évben az Aradi Művészeti Múzeum *Complexul Muzeal* című kiállításán ugyancsak egy önreferenciális alkotással szerepeltem. A kiállítás a múzeum helyzetének, státuszának problematikáját (konkrét és általános értelemben egyaránt) kollaboratív keretek között, romániai és ausztriai művészek bevonásával vizsgálta. *Passe-partout* című alkotásom a múzeum művészeti részlegének lineáris struktúrájából bontakozott ki. Ez a linearitás - ami lényegében az épület architektúrájából adódott - megszabta a múzeum állandó képtárának befogadási formáját. Ebbe a struktúrába, illetve az állandó kiállítás testébe ékelődött be a *Passe-partout*, amely tulajdonképpen a 19. és 20. századi festészeti alkotások közé helyezett szöveg munka volt. Célom az volt, hogy beavatkozással saját alkotásomba építsem a képtárat és a múzeumot, tehát egy olyan konceptuális keretet készítsék, amely mindezeket magába tudja foglalni. Kézenfekvő volt a *passe-partout* elnevezés, amely a művészeti szakirodalomban lényegében egy keretet jelent, de ugyanakkor a francia nyelvben a *menet*, *vonulás* és a *mindeniütt*, *mindenhová* szavaknak a kapcsolódásából jön létre, (nem mellesleg, a *passe-partout* még tolvajkulcsot, álkulcsot is jelent), tehát eleve van egy konkrét és áttételes értelme, amely az aradi munkára szintén jellemző volt. Alkotásomban egyetlen mondatot daraboltam fel nyolc részre, azokat stációszerűen helyeztem el a befogadói útvonal mentén, oly módon, hogy a mondat utolsó, befejező része már a múzeumból kivezető folyósóra került. A szöveg egy önreflexív résszel kezdődik, „After going through the corridor / you are to pass through sixteen rooms / leaving behind you 346 works of art / , majd elmélkedő, metaforikus résszel záródik: „All of these are mirrors. / Your presence / is the previous condition / for a space / where this work may take place”. A múzeum befogadásának folyamatába ágyazott szöveg rejtélyessége egyrészt a szöveg értelmezési szintjén nyilvánult meg, másrészt az installáció térbeliségéből adódott, akár Várnai és Kisspál esetében.



97-99. Bartha Sándor: *Passe-partout*, 1996

Itt viszont a két előbb említett alkotóval ellentétben, a térbeliségből adódó rejtélyesség nem egy fizikai/percepció szinten oldódott fel, hanem mentális szinten. Nem a térbeli egymásmellettséget kellett összefüggő egészé alkotni, mint az említett két példánál, hanem az egymásutániságot, ezért percepciója is az időbeli, performatív alkotásokhoz volt hasonló.

ÖSSZEGZÉS

Jelen tanulmány három párhuzam keretein belül reflektál két szomszédos ország, Magyarország és Románia kilencvenes évekbeli installációművészetére. Célja, hogy a három mintaszerűen kiválasztott érintkezési felület tanulmányozása kapcsán, a két szomszédos ország kortárs szcénájára és kortárs művészetére vonatkozólag a vizsgált jelenségeken túlmutató konzekvenciákat vonjon le.

A kilencvenes évek kortárs művészeti szcénáinak struktúráit, dinamikáját vizsgálva felfedezhetőek azok a különbségek, amelyek egyértelműen az előző korszak politikai rendszereinek különbségeiből („legvidámabb barakk” vs. legsötétebb diktatúra), illetve a rendszerváltás „hogyanjából” (békés vs. erőszak általi) eredeztethető. Amíg Magyarországon a nyolcvanas években elkezdődött politikai lazulás következtében ki tudott fejlődni egy olyan kulturális alternatív intézményrendszer, amely megteremtett egy készenléti állapotot a változásra, addig Romániát a több évtizedes diktatúrát megszüntető hirtelen változás sokkos állapotba kényszerítette. A fent említett tényezőkön kívül a kilencvenes évek intézményrendszereiben jelentkező strukturális-dinamikai különbségekhez még két fontos tényező járult hozzá: a földrajzi pozíciókból adódó előny, illetve hátrány, és a két szcena közötti strukturális különbség, centralizált vs. vidékre szorult. Ha hálózatelméleti terminusokkal élünk, akkor az első esetben egy olyan hálózatról beszélünk, ahol a csomópontok közelsége megkönnyíti az információáramlást, a második esetben pedig a távoli csomópontok nehézkessé teszik (Ne felejtjük el, hogy az internetről, annak széleskörű, a tömegek által is használható változatában, régiókban csak a kilencvenes évek második felétől beszélhetünk). A fent említett, egyrészt társadalmi-politikai, másrészt strukturális-földrajzi különbségek a két ország kortárs művészetének dinamikáját is meghatározták a tárgyalt évtizedben: amíg Magyarországon egy relatív törésmentességről, addig Romániában inkább egy újrakezdésről, a gyors „felzárkózás” jegyében történő lépésekről beszélhetünk.

Az első párhuzam a két ország kilencvenes éveinek paradigmaticus művészcsoportjait, az Újlak-ot és a subREAL-t állítja szembe egymással. Az azonos időpontban keletkezett művészcsoportok két különböző háttérnek, saját nyolcvanas éveiknek szellemiségét, hordozzák magukban. A subREAL tagjai, akik a nyolcvanas évek művészgenerációjához tartóznak az előző évtizedben a kétszeres háttérbe szorulást szenvedték el: a neo-avangárd szellemiségének ellentmondó újfestészet (Romániában neo-expresszionizmus) előretörése által kikerültek a figyelem középpontjából, illetve a kultúr-politika általi restriktiók következtében kiszorultak a köztéri kiállítóhelyekről. Viszonyulásuk a kilencvenes évek intézményrendszeréhez ezért az előző évtizedben elszenvedett kiszorulás kompenzációjaként értelmezhető. Tudatos önmenedzselést folytatnak, művészi gondolkodásuk, pályájuk összefonódik a hivatalos intézményekkel (Arta folyóirat, CSAC). Az Újlakosok, megalakulásuk első évében az ösztönös, önfeledt, spontán együttlét művészi attitűdjét megtestestítve elvetnek minden olyan stratégiát, amely a tudatos profilépítést és érvényesülést célozná meg. 1991-től azonban az intézményesülés útjára lépnek, amely elsősorban nem a hivatalos intézményekkel való kollaborációként, hanem egy belülről építkező, saját maguk tevékenységét strukturáló, majd a fiatal művészeket felkaroló aktusként értelmezhető.

A subREAL-t a társadalmi aktualitás művészi megfogalmazása érdekelte, tevékenységüket a globális szcénában történő állandó és tudatos önpozicionálási szándék vezérelte. Ezért, témáik a konkrét román társadalmi-politikai közelmúltból, a kilencvenes évek aktualitásából és a román hit- és mítoszvilágból származtak. Alkotásaik fogalmi-szimbolikus nyelvezetét (ön)ironikus hangvétel szötte át, ready-made-szerű tárgyhasználatuk a hétköznapi tárgyak mögöttes, szimbolikus jelentéseire épült. Alkotói módszerükre a tudatos építkezés volt jellemző, az installációkba beemelt tárgyaik, egy előre kigondolt, jól meghatározott gondolati szál mentén kerültek kiválasztásra.

Az Újlakot semmilyen tematika nem kötötte, a csoport laza struktúráját igazából egyéni alkotói utak képezték. Ezek az egyéni utak természetesen mutattak különbségeket, de mindannyiukat jellemezte a nyitott, keresetlen formákban való gondolkodás, tárgyakkal, technikával és újszerű anyagokkal történő spontán kísérletezés, amely a befogadót szabad képzettársításokra ösztönözte. Alkotásaikat az eseményszerűség, az egyes műfajok, médiumok közötti határvonalak összemosása és egy összművészeti formába való gondolkodás jellemezte. Úgy az egyéni szinten megfogalmazott, mint a közös alkotásaikat átítatta egy játékos és poétikus érzékiség, amely a kilencvenes években egyik meghatározó jellemvonása lett a magyar kortárs művészeti alkotásoknak.

A két csoportnak a művészet hagyományaihoz, illetve a társadalmi valóságához való viszonyulása kirajzolja azokat a pályákat, amelyek a továbbiakban meghatározónak bizonyulnak a két ország kortárs művészetére vonatkozólag. A subREAL vizsgálatának kapcsán felfedezhetünk legalább két olyan aspektust, amely a kilencvenes évek egészére nézve érvényesnek mondható a román kortárs művészetre vonatkozólag: az állandóan változó globális világban történő lokális önmeghatározás igényét, és az előbbihez „eszközként” használt „kulturális export” hagyományának a jelenlétét. Az Újlak csoport tagjait nem érdekelte a földrajzi vagy kulturális hovatarozásuk, illetve ennek valamilyen módon történő kinyilvánítása. Ez a román csoporttal való összevetés tükrében, mindenképpen egy kozmopolita álláspontot képvisel, ami tulajdonképpen elmondható a magyarországi kilencvenes évek kortárs művészetének egészéről. Az Újlak csoport művészettörténeti jelentősége elsősorban a művészeti nyelvezet és eszközhasználat megújításában áll. Az alkotáson belüli műfaji-mediális keretek feloldásával, a műalkotás eseménnyé alakításával kitágították, újrafogalmazták annak határait. Alkotásaikkal előrevetítik azt a poétikus installációs nyelvezetet, amely egyik fontos összetevője lesz az utánuk következő generációk tevékenységének. Végül, de nem utolsó sorban a Tűzoltó utca 72-ben folytatott alternatív művészetszervezői tevékenységükkel nagymértékben hozzájárultak a magyar kortárs művészetben a 70-es évektől létező független önszerveződés hagyományához.

Második párhuzamként a Polifónia és a 01010101 kortárs művészeti események összevetése – az azonos időben ugyanannak a kérdéskörnek a felvetése kapcsán – kézenfekvő volt. A kommunista struktúrák lebontásával, illetve az új kulturális intézményrendszerek kialakulásával az egyik – addig tabuként kezelt – leginkább előtérbe kerülő problematika a művészet és társadalom viszonya. Ez az egész régióra jellemző volt, de az erre való reflexió az egyes országokban – amint láttuk Magyarországon és Romániában is – különböző módon történt meg. Annak ellenére, hogy a szóban forgó két esemény egyazon intézményrendszer, a Soros Alapítvány által finanszírozott kortárs művészeti központok keretén belül zajlott le a helyi

sajátosságok meghatározó jellege következtében a hangsúlyok a két projektben különböző helyre kerültek.

A *Polifónia* már a kiírás szintjén az alkotói egyéniségek különbözőségeiből adódó diverzitást felvállaló esemény volt. Teljes műfaji stílus- és médiumbeli szabadságot hirdetett. A pályázathirdetők olyan alkotásokat vártak, amelyek „a művészet tágran értelmezett illetékessége jegyében reflektálnak a Magyarországon és a közép-kelet-európai térségben az elmúlt években lezajlott és jelenleg folyamatban lévő változásokra, az e változások által felvetett kérdésekre és konfliktusokra”¹¹² A magyar művészek a felhívásnak eleget téve – amely felhívás ne felejtjük el, maximálisan figyelembe vette a magyar szcénában a kilencvenes években elkezdődött folyamatokat – a már meglévő kommunikációs csatornákat (pld. postahálózat, sajtó, reklám, információs táblák, stb.) vették igénybe, azokon keresztül fogalmazták meg üzenetüket. Médiumként elsősorban a helyspecifikus installációt és intervenciót használták, amelyekkel természetesen – elsősorban a kontextusból kifolyólag – sok esetben együtt járt az időbeliség is. Tulajdonképpen a *Polifónia* nem csinált egyebet, mint felmérte a kortárs művészeknek már a kilencvenes évek elején mutatkozó irányultságait és a társadalmi reflexió jegyében közös platformot teremtett azoknak. Talán a kurátori koncepciónak a túlzottan óvatos értelmezése eredményezte azt, hogy a társadalmi reflexióból sok esetben egy társadalmi színtérbe (kontextusba) épített esztétikai diskurzus született.

A *01010101* esemény annak ellenére, hogy konkrétan nem zárt ki semmilyen megközelítést, a kurátori koncepció restriktív, fókuszált jellege az esemény alkotásait egyértelműen a riport és akció, a művészi hozzáállást a dokumentarista projektben való gondolkodás irányába tolta. Ez az akkori művészeti szcena irányultságára nézve erőszakos lépés volt, amely konfliktusokat eredményezett a kurátor és a művészek között. A kurátor már a kezdetektől fogva egy, a szcena művészeitől többé-kevésbé idegen művészeti diskurzust erőltetett, szándékosan egy olyan szituációba kényszerítve a művészeket, amelyben azok kénytelenek voltak feladni a „narcisztikus önkifejezési módokat”¹¹³. A résztvevő művészeknek magyarországi kollégáikkal ellentétben sokkal személyesebb kapcsolatot kellett kialakítaniuk a társadalom „képviselőivel” hisz alkotásuk lényege éppen ez a kapcsolat, illetve az ebből származó kollaboráció volt. A felajánlott műtípus egy tartalmi és formai értelemben vett nyitott struktúrát képviselt, ahol a régi és új médiumokat (a technikaiakat beleértve) alá kellett rendelni a kollaborációs projekt céljainak. A *01010101* által képviselt művészeti diskurzus, illetve az ebből származtatható attitűdök, irányultságok később, a kilencvenes évek végén jelentkeznek olyan képzőművészek munkásságában, mint Matei Bejenaru, Ion Godeanu, vagy a kezdetben a Rostopasca csoportban tevékenykedő, majd később önálló párosként működő Mona Vătămanu és Florin Tudor.

Amint láttuk, a két eset vizsgálatából egyértelműen előtűnnek azok a különbségek, amelyek a helyi sajátosságokra vezethetőek vissza. A magyar szcénában már a nyolcvanas években jelentkező nyitási folyamatnak köszönhetően egy fokozatosan és szervesen építkező jelenségnek

¹¹². Idézet az 1993. februárjában megjelent első pályázati felhívásból. Eredetileg az eseményt a Műcsarnok – Palme házban képzelték el, de miután az akkori igazgató nem vállalta a kiállítást a szervezők választása a közterekre terelődött.

¹¹³. A *01010101 katalógus* előszavában Calin Dan által használt kifejezés

vagyunk a tanúi, amely a kilencvenes években egyre inkább a köztéri installációs megnyilvánulások irányába mozdul. Romániában, a már említett hirtelen és erőszakos társadalmi-politikai váltással járó sokkos állapot a kultúrára, így a kortárs művészetre is kihatott. A magyarországihoz hasonló folyamatszerű építkezésre nem volt lehetőség. A *01010101* erőszakosabb kuratori koncepciója a kulturális-művészeti szféra szintjén a társadalom egészére vonatkozó 89-es erőszakos váltás jegyében született, annak hirtelenségét modellezte, illetve a nemzetközi kortárs művészeti áramlatba történő minél előbbi bekapcsolódást hirdette.

Harmadik összevetésében olyan alkotásokat vizsgálok a kilencvenes évek két művészeti szcénáján belül, amelyek önreferenciális jelleggel bírnak. Az összevetést, amelyben saját alkotásaimat tárgyalom, Benczúr Emese alkotásai mellett, a szubjektív pozícióból való eltávolodás erőfeszítése nehezíti. Másrészt, akaratlanul is felvetődik a kérdés, hogy mennyire lehet hiteles bármilyen olyan megállapítás, amely ily kevés tárgyalt esetre támaszkodik. Viszont, ha az alkotásokat olyan kontextusokba ágyazva vizsgáljuk, amely valamelyest a két ország művészeti hagyományát is érinti, akkor levonhatók konzekvenciák. Benczúr Emese szövegmunkái, fogalmiságuk mellett hordozzák azt a „megmunkált” jelleget, amely a kézművességhez, a háztáji munkához köthető. Ezért installációi az itt tárgyalt önreferenciális alkotások közül talán a legegyszerűbb módon kötődnek a magyar kortárs művészeti hagyományokhoz (Egy kis időbeli eltávolodással a szálak a nyolcvanas évek tájára, buherált alkotásaihoz vezethetnek, olyan művészek tevékenységéhez, mint Bukta Imre, fe Lugossy László, ef Zámbo István, Lois Viktor, stb). Benczúrnál a fogalmiság-érzéklenség kettőssége, műveinek sajátos szerkezetéből adódóan, az időbeliség és látvány kettős pólusán keresztül nyilvánul meg. Alkotásaiban e két szerkezeti komponens között az összekötő szerepet a szövegek jelentései, vonatkozásai képezik.

Benczúr önreferenciális installációi, érzéklenségükből, megmunkált jellegükből adódóan érdekes kontrasztot alkotnak saját alkotásaimmal, amelyek egy teljesen más szellemi kontextusban születtek. Az utóbbiakban a szövegek más megfogalmazást nyernek, és más szerepet képviselnek. Érzéklenségük visszafogott, egyszerű keretekben jelennek meg és nem fáradságos munka végtermékei. Az összekötő szerep itt is jelentkezik, viszont Benczúrral ellentétben ezek a szövegek nem a láthatatlan és a látható elemek „konceptuális hídjaiként” funkcionálnak, hanem a csapdába fogás, illetve a szembesítés, vagyis a néző tudatosításának az eszközei. A Benczúr rejtett időbelisége itt valós időbeliségként jelentkezik, az nem egy látvány előtti, hanem az alkotás befogadásának, érzéklésének az aktusából származik. Míg Benczúrnál az eltelt idő és munka – konceptuális értelemben történő – alkotásba foglalása nyitott struktúrát eredményez, addig itt a csapda helyzetből egy bizonyos fajta formai zártság is következik. Ezek az alkotások tulajdonképpen manipulatív stratégiákat felvonultató, a befogadót saját működésük érdekében magukba építő, egyik oldalukon nyitott dobozokként értelmezhetők.

Tatai Erzsébet szerint a hetvenes évek magyar konceptuális alkotásai nem direkt módon, csak áttételesen, a művészeti oktatás révén hathattak a kilencvenes évek generációjára, hisz még a kilencvenes években is – amikor már megvolt erre a kultúrpolitikai lehetőség – csak fokozatosan kerültek kiállításra, katalógusokba vagy egy-egy gyűjteménybe. Ez még inkább igaz volt Romániára. A bukaresti főiskolán hallottunk ugyan néhány, a hetvenes-nyolcvanas években

rendezett kiállításról,¹¹⁴ de további információk hiányában számunkra ezeknek csak hírértékük volt. Az egyedüli kiállítás talán, amely valamivel közelebb állhatott egy erdélyi fiatal művészhez – már a földrajzi közelség kapcsán is – az Baász Imre által 1981-ben Sepsiszentgyörgyön rendezett *Medium I* volt, bár bevallom rám ez sem gyakorolt nagyon nagy hatást, hisz akkor még a festészet megújítására törekedtünk. A fejezet romániai művészei közül (Kisspált is ideszámítva), az egyetlen olyan művész, akinek valamilyen szinten direkt kapcsolata lehetett a 70-es évek román neo-avantgard irányzataival, az egyértelműen Alexandru Patatic, hisz ő abban a korszakban végezte szakközépiskolai tanulmányait a Temesvári Képzőművészeti Líceumban amikor ott még a „Sigmások” tanítottak. Sokunk esetében viszont, nem voltak meg a közeli követendő példák. Ezért a kilencvenes években azok a nemzetközi inspirációs források kerültek előtérbe, amelyekről mindaddig el voltunk zárva.¹¹⁵

Esetemben – és ez jó néhány generációs társaimra is többnyire érvényes – a nyolcvanas évek neoexpresszionista festészete a rendszerváltással egy időben véget is ért. A hirtelen „kitágult világ”, az inspirációs források számának megnövekedése következtében átértelmeztük saját egyéni pályánkat. A kilencvenes években meghirdetett kuratori kiállítások sokkal tudatosabb megfogalmazásokat követeltek. Számunkra – ez értelmezhető a társadalmi, kulturális folyamatoknak az egyén szintjén történő lecsapódásaként – a rendszerváltás egy médium-, stílus- és attitűdbeli váltást is jelentett.

¹¹⁴. Ilyen volt pld. a Paul Gherasim által Temesváron szervezett 1977-es *Tanulmány (Studiul)*, Wanda Mihuleac és Mihai Driscu által kurált *Az írás (Scrierea)*, 1980) vagy az 1986-os *Tükör-Tér (Spatiu-Oglinda)*, amelyeken többek között a hetvenes évek generációjának olyan jelentős művészei vettek részt mint: Marin Gherasim, Paul Gherasim, Wanda Mihuleac, Ion Grigorescu, Geta Bratescu, Decebal Scriba, Horia Bernea, Constantin Flondor, Gheorghe Apostu, Paul Neagu, Ana Lupas, Mihai Olos, Mircea Spataru, stb.

¹¹⁵. a kilencvenes évek önreferenciális alkotásait esetemben a leginkább a nemzetközi klasszikus konceptualizmus szellemisége és legalább olyan mértékben a minimalizmus inspirálta.

IRODALOMJEGYZÉK

Könyvek, Tanulmányok

Beke László: *Médium/Elmélet*, Budapest, 1997, Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia

Beke László: *Művészet/Elmélet*, Budapest, 1994, Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia

Beke László: *Elképzelés – A magyar konceptművészet kezdetei, Beke László gyűjteménye, 1971*, Budapest, 2008, Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület OSAS – tranzit.hu

Bourriaud, Nicolas, *Utómunkálatok*, Műcsarnok, 2007, Ford.: Jancsó Júlia

Colpitt, Frances: *Minimal Art – the Critical Perspective*, Seattle, University of Washington Press

de Oliveira, Nicolas – Oxley, Nicola – Petry, Michael: *Installation Art*, London, 1996, Thames and Hudson

Experiment - in Arta Românească după 1960, București, 1996, CSAC / SCCA Centrul Soros pentru Artă Contemporană, Ed.: Irina Cios

Friedman, Ken: *Fluxus 1992*, Budapest, 1992, Artpool

Experiment - in Arta Românească după 1960, București, 1996, CSAC / SCCA Centrul Soros pentru Artă Contemporană, Ed.: Irina Cios

Flusser, Vilém: *A fotográfia filozófiája*, Budapest, 1990, Tartóshullám – Belvedere – ELTE BTK, Szerk.: Beke László

Godfrey, Tony: *Conceptual Art*, London, 1998, Phaidon Press Limited

Graur, Teodor: *The Unknown*, București, 1999, Ministry of Culture – Romania

Kosuth, Joseph: *'Zeno Az Ismert Világ Határán' / 'Zeno At The Edge Of The Known World' / 'Zeno All'Ordo Del Mondo Conosciuto'*, Budapest, 1993, Műcsarnok

Lucio Fontana: *Manifesto blanco (1946)*, In *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artist's Writings*, Berkeley, 1996, University of California Press, 48-53 old.

Morris, Robert: *The Present Tense of Space*, In *Situation – Documents of Contemporary Art*, London, 2009, Whitechapel Gallery, Ed.: Claire Doherty, 27-28 old.

Morris, Robert: *The Present Tense of Space*, In *Situation – Documents of Contemporary Art*, London, 2009, Whitechapel Gallery, Ed.: Claire Doherty, 27-28 old.

Nem kacsák vagyunk egy tavon, hanem hajók a tengeren – Független művészeti helyek Budapesten 1989-2009, Budapest, 2010, Impex – Kortárs Művészeti Szolgáltató Alapítvány, Szerk.: Kálmán Rita, Katarina Šević

Passuth Krisztina: *Moholy Nagy László*, Budapest, 1982, Corvina Kiadó

„*Self Construction*”, Wien, 1995, Museum moderner Kunst stiftung Ludwig Wien, Ed.: Rainer Fuchs, Sophie Haaser, Christa Mittermayr

Space, Site, Intervention – Situating Installation Art, Minneapolis, 2000, University of Minnesota Press, Ed.: Erika Suderburg

States of Minds – Dan & Lia Perjovschi, Durham, North Carolina, 2007, Nasher Museum of Art at Duke University, Ed.: Kristine Styles

subREAL: *Akten-Files*, Berlin, 1996, Neuer Berliner Kunstverein, Künstlerhaus Bethanien

subREAL: *Draculaland*, Venice Biennial, Open / Biennale di Venezia, Aperto, 1993, Ed.: subREAL

Tatai Erzsébet: Neokonzeptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években, Budapest,

Újvárossy László: *Progresszív kortárs művészeti törekvések nagyváradon a nyolcvanas években*, Nagyvárad, 2009, Partium Kiadó, 2005, Praesens

Folyóiratok, katalógusok, cikkek folyóiratokban, interneten

Andrási Gábor: A gondolat formái, *Nappali Ház*, 1993. 2. sz. 70-77 old. Újraközlés: Keserü Katalin (szerk.): *A modern poszt-jai, esszék, tanulmányok, dokumentumok a 80-as évek magyar művészetéről*. Budapest, 1994, ELTE, Bölcsészettudományi Kar, 75-87 old.

Andrási Gábor: Play Duchamp! Marcel Duchamp az eltűnt idő mérnöke. Beszélgetések Pierre Cabanne-nal. *Új Művészet*, 1992/4, 79-81 old.

Angel Judit: medium2-Sf. Gheorghe, *Arta*, 6/1991, 10-11 old.

Arta – Sexul lui Mozart, București, 1992, Ministerul Culturii

Art Unlimited s.r.l. Arad, 1994, Muzeul de Arta Arad

Beke László: Jelentkezik az új nemzedék, *Art*, 1990/9, 9. old.

Beke László: Neoavantgárd és posztmodern a képzőművészetben, *Digitális tankönyvtár*, 1984, http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_542_05_A_magyar_irodalom_tortenetei_3/ch61.html, 2015. 09.08

Berecz Ágnes: *A kilencvenes évek művészetének diszkrét bájai*, http://www.balkon.hu/balkon_2002_1_2/02berecz.html, 2015. 08.28.

Cruising Danubio – nueva escena del arte húngaro actual / at the cutting edge of contemporary hungarian art, Madrid, 2003, Consejería de las Artes, Comunidad de Madrid

Complexul Muzeal, Arad, 1996, Muzeul de Artă Arad, Ed.: Judit Angel

Complexul Muzeal, Arad, 1996, Muzeul de Artă Arad, Ed.: Judit Angel

Dan Perjovschi – rEST, La Biennale di Venezia – Romanian Pavilion, 1999

Erste Schritte – Rumänische Kunst der 90er Jahre, Stuttgart, 1993, Institut für Auslandsbeziehungen, Redaction: Monika Winkler

- Ex Oriente Lux – Arta Special Issue*, 1993, Ministerul Culturii, Red.: Calin Dan
- Ex Oriente Lux*, București, 1993, CSAC / SCCA Centrul Soros pentru Artă Contemporană, Ed.: Calin Dan
- Gerber Pál, Budapest, 2010, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Szerk.: Oltai Kata
- Hornyik Sándor: Avantgárd és popkultúra – Fejezetek a kilencvenes évek képzőművészetéből in. Aknai Katalin, Rényi András (szerk.): *Gyönyörű ez a mai nap*. MAOE, Bp. 2003. 31-61 old..
- Instalația*, București, 1993, Ministerul Culturii, Red.: Calin Dan, Theodor Redlow, François Pamfil
- Kaprow, Allan: *Assemblage, environmentek & happeningek*, Harry, <http://www.artpool.hu/Kaprow/HappAkep.html#top>, Ford.: Horányi Attila, 2015. 11. 02.
- Kósa János: Az Újlak-story, *Új Művészet*, 1991/4, 50-52 old.
- L'Assunzione della Techné / Tackling Techné*, Padiglione d'Ungheria, 48. Exposizione Internazionale d'Arte / Hungarian Pavilion, 48th International Exhibition of Contemporary Art, La Biennale di Venezia, 1999, Szerk.: Sturcz János, Bálványos Anna, András Gábor
- Lengyel László: A kék acél. „Ennyi füstbe ment terv után...” *Művészet*, 1989/11-12., 76-77. old.
- MAMŰ – Marosvásárhelyi Műhely 1978-1984 – Tegnap és ma, Százhalombatta, 1990, Barátság Művelődési Központ, Szerk.: Novotny Tihamér
- Mocanu, Aurelia: Euroartist București – Un punct de vedere, *Arta – serie nouă*, 01/2000, 12-13 old.
- Morris, Robert: Notes on Sculpture Part I-II, In *Minimal Art. A Critical Anthology*, Berkeley – Los Angeles – London, 1995, University of California Press, Ed.: Gregory Battcock
- O'Doherty, Bryan *A fehér kockában, A galériatér ideológiája*, Ford.: Erhardt Miklós <http://http://exindex.hu/print.php?l=hu&page=3&id=877>, 2015.08.28
- Pâmîntul – Intermedia*, Timișoara, 1992, Ministerul Culturii, Muzeul de Arta Timișoara, Centrul Cultural Francez Timișoara, U.A.P. Timișoara, Fundația Soros pentru o Societate Deschisă, Ed.: Ileana Pintilie
- Periferic 3*, Iași, 1999, CIAC București
- Permutace a kombinace / Permutations and Combinations – současne umeni v Maďarsku / Contemporary Art in Hungary*, Praha, 1996, Red.:/Ed.: Dan Merta, Katalin Timár
- Peternák Miklós: A konceptuális művészet hatása Magyarországon, 1997, <http://www.c3.hu/collection/koncept/index0.html>, 2015. 09.08

Polifónia / Polyphony – A társadalmi kontextus mint médium a kortárs magyar képzőművészetben / Social Commentary in Contemporary Hungarian Art, Budapest, 1993, Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központ, Szerk.: Suzanne Mészöly, Bencsik Barnabás

Reconsidering the Object of Art: 1965-1975, Los Angeles, 1995, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Ed.: Ann Goldstein, - Anne Rorimer

Șerban Leo Alex.: Sulf și mercur: de la gîlceava chimica la gîlceava comica – o dializă, *Arta*, 3/1991, 6-9 old.

Sic! Budapest, Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület, Kiscelli Múzeum, Szerk.: Molnár Edit

Újlak, Dunaújváros, 1991, Modern Művészetért Alapítvány, Pantaleon Kulturális Egyesület

01010101 ... expozitie, București, 1995, Centrul Soros pentru Artă Contemporană, Ed.: Irina Cios

Várnai Gyula, Székesfehérvár, 1996, Szent István Király Múzeum, Szerk.: Dr. Fülöp Gyula, Sasvári Edit

subREAL: *campaign*, Arad, 1995, Muzeul de Artă Arad, Ed.: subREAL

Unplugged – Deconectat – Kikapcsoltan, Târgu Mureș, 2000, Fundația ARTEast

Stellvertretende Durstende/Helyettes Szomlyazók und/és Blinde Passagiere/Potyautasok, Berlin, 1991, Künstlerhaus Bethanien, Redaction: Heike Dander, Marie Wildermann

Sușară, Pavel: real și subreal, *Arta*, 2/1991, 20-23 old.

subREAL: *Serving Art*, atelier, 2/1998, 21-23 old.

subREAL: Zece ani mai târziu, *Arta – serie nouă*, 01/2000, 10-11 old.

Szűj Ferenc: Ez lett a moziból, *Nappali Ház*, 1990/2, 94-95 old.

Szoboszlai János: Egy generáció önarcképe – Tájékoztató pontok a kilencvenes évek magyarországi képzőművészetéhez. In *A második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet*. Összeállította: Hans Knoll, Budapest, 2002, Enciklopédia Kiadó, 306-349. old.

Szoboszlai János: Hanginstallációk – Az Újlak csoport kiállítása a Goethe Intézetben, *Balkon*, 1993/2, 28. old.

Tardos Károly: Az Újlak – csoport és a Tűzoltó utcai kiállítási tér, *Új Művészet*, 1995/4, 16-19 old.

Tatai Erzsébet: A hely, a tér, az idő, az alkalom. Az installáció Magyarországon, *Új művészet*, 1999/10, 17-22 old.

Tatai Erzsébet: A Legkevesebb. Válogatás Stúdiósok munkáiból, *Balkon*, 1996/4-5. 14-16 old.

Timár Katalin: A hiány jelenvalósága. Semmi sem semmi, Tót Endre kiállítása, Műcsarnok, *Balkon*, 1995/6-7-8, 40-41 old.

Timár Katalin: Számítógép a mozsárban. „Lehetne 4 megával több?” *Balkon*, 1994/12, 28-29 old.

Titu, Alexandra: Experiment / concept-proiect – eveniment – document / interferențe și prospecțiuni, *Arta Romanească – anii '60 – '90, atelier*, 1/1997, 8-12 old.

Várnagy Tibor: Újlak s port – Újlak co., *Balkon*, 95/2, 24-28 old.

Vida Galambos Margit: Élő tér – Az Újlak csoport előadása, *Új Művészet*, 1992/3, 84-85 old.

Zwickl András: Az Újlak csoport, *Belvedere*, 1990/6-7, 36. old

Zwickl András: Búcsúzás – Az Újlak csoport kiállítása, *Új művészet*, 1995/4, 12-15 old.