

Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola



visszavaduló
művek



DLA disszertáció

Kovács Kristóf

2025

Témavezető:

Dr. habil. Kicsiny Balázs DLA
egyetemi tanár

Tartalomjegyzék

Tartalomjegyzék	ii
Sarokba szorítás	2
Állandósult átmenetiség	3
Feltételezett elvárások	9
„A valódi látottá honosítása”	15
Átkötés	21
Lehetőségek hordozása, kibomlása	22
Organikus hordozó metaforák (meta(m)forák)	30
Többalakúság, alakváltás	43
Elemzés: Szabad András	50
Meta-materialitás	55
Baleset	57
Befejezés	60
Függelék	63
Bibliográfia	97
Képjegyzék	103

McSWEENEY'S: Why write poetry?

LINDENBERG: ~~What I love is~~
~~that much with me that I can~~
~~write poetry, and I can't~~
~~write poetry, and I can't~~
~~write poetry, and I can't~~
~~write poetry, and I can't~~
~~write poetry, and I can't~~
~~write poetry, and I can't~~
~~write poetry, and I can't~~
~~write poetry, and I can't~~
Poetry allows us to hold many related tangential notions in very close orbit around each other at the same time. The "unsayable" thing at the center of the poem becomes visible to the poet and reader in the same way that dark matter becomes visible to the astrophysicist. You can't see it, but by measure of its effect on the visible, it can become so precise a silhouette you can almost know it.

1

★ McSWEENEY'S: Minek írjon valaki verseket?

LINDENBERG: ...

... A versírás lehetővé teszi számunkra, hogy egyszerre tartsunk sok összefüggő érintőleges elképzelést nagyon közeli pályán egymáshoz. A "kimondhatatlan" dolog a vers közepén ugyanúgy válik láthatóvá a költő és az olvasó számára, ahogy a sötét anyag láthatóvá válik az asztrofizikus számára. Önmagában láthatatlan, de a láthatóra gyakorolt hatását mérve olyan pontos sziluetté válik, hogy szinte megismerhetjük.

(szerzői ford.)

¹ Rebecca LINDENBERG, *A McSweeney's Books Q&A with Rebecca Lindenberg, author of Love, an Index*, 2013.04.23, <https://www.mcsweeney.net/articles/a-mcsweeney-s-books-qa-with-rebecca-lindenberg-author-of-love-an-index>, (Hozzáférés: 2022.08.11)

Sarokba szorítás

- ★ Disszertációmban a változással és ebből következően a változékonyság és labilis művek kérdésével foglalkozom. A témát azonban nem direkt módon, szemből közelítem meg. Ez egy tudatos döntés a részemről, azt elkerülendő, hogy a változás kérdéséből jellegzetesen adódó, tovább nem bontható alapigazságok útját állják a kutatásnak. A változás természetéhez direkt módon intézett kérdések óhatatlanul héraikleitoszi közhelyekbe torkollnak, amelyek bár hordozhatnak a jelen számára is mondanivalót,² nem éreztem szükségét annak, hogy ezeket még egy hang ismétlje. Többek között azért sem, mert az ilyen alapigazságok az értelmezésüket tekintve nem túl engedékenyek, így minél később sejlének fel a szövegben, annál nagyobb szabadság áll rendelkezésre a változás eltérő megvalósulásainak vizsgálatára. A disszertációmban ezért egyre szűkülő példákon keresztül haladok előre, egyrészt, hogy a lehető legmesszebb toljam az egzisztenciális kérdések feltevését (és esetleges megválaszolását), másrészt, hogy mire oda jutok, már alkalmazható gyakorlati tudással és megalkotott nyelvezettel beszélhessek a változékonyság művekről és a változásról, amelyben részt vesznek. A disszertációmban tárgyalt jelenségek így a direkt nem megközelíthetőt hivatottak bekeríteni, ha úgy tetszik, sarokba szorítani. A lehető legraktikusabb és legkézfoghatóbb apró részletek felől haladva.
- ★ A dolgozat első felében kortárs intézményi és egyéni megküzdési stratégiákat és azok jellemző tüneteit vizsgálva azonosítom a saját alkotói pozíciómat. A performativitáshoz és a változékonyság művekhez kötődő ezredforduló utáni tendenciák kronologikus és mediális összefüggéseket követő vizsgálatával a kortárs közeg releváns sajátosságainak, és az ebbe való alkotói beágyazódás kompromisszumainak meghatározása a célom.
A dolgozat második felének fejezetei ettől eltérően egy horizontális kutatómódszertant követnek: mind egy-egy kérdés köré rendeződve, gyakran egy különösen inspiráló jelenséget vagy művet kiindulópontként véve bomlanak ki. A horizontális szakasz gerincét adó példák kiválasztását előzetes módszertan helyett egy szabad asszociációs, feltérképező kutatómunka határozta meg. Bár a kutatás irányai látszólag szerteágazóak, a példák során mégis kirajzolódik egy ív, amely a változékonyság és a benne rejlő lehetőségek különböző oldalait veszi sorra.
- ★ A dolgozat szűkülő példáival párhuzamosan nyitom ki a szöveget egy egyre absztraktabb értelmezési mezőre. A szűkülés és a közeledés mellett elengedhetetlen egyfajta távolodás és elvonatkoztatás, nemcsak az elméleti keret lehetőségeinek minél teljesebb kibontásához, hanem azért is, hogy az analízis nézőpontja, amely a dolgozatot alapvetően meghatározza, a megfelelő pillanatban szintetizálódva válhasson. A változékonyság művek vizsgálatával a kezdetektől célom egy, a folyamatszerűséggel nagyobb összhangban álló alkotói attitűd körvonalazása. Ez a cél persze csak implicit módon jelenik meg; a vizsgálati irány alapfelvetésében, magát a szöveg csapásirányát már a megtett lépések jelölték ki. A dolgozat azonban, ennek a rejtett célnak függvényében, olvasható egy, a jelen bizonyos kortárs körülményeivel épp úgy, mint saját művészetével némileg elégedetlen művész kutatásaként. Fontosnak tartom, hogy a sorok között megjelenő vélemények egy olyan valaki nézőpontjából fogalmazódnak meg, aki számára nagy személyes és gyakorlati tétje van a kutatásnak.
A dolgozat címe is ezzel a reményteli irányultsággal függ össze. Olyan, az értelmezési kereteket tágító, azokból kitörő művekre és alkotói hozzáállásokra utal, amelyek ellenállnak a különböző korlátozó, domesztikáló hatásoknak, érkezzenek azok a művészeti intézményrendszer, vagy a műdokumentációs és reprodukciós eljárások felől.

² A Stanford Encyclopedia of Philosophy Héraikleitosz bejegyzésében a folyó-hasonlat új adatokra hivatkozó pontosított értelmezését olvashatjuk: „... If this interpretation is right, the message of the one river fragment, B12, is not that all things are changing so that we cannot encounter them twice, but something much more subtle and profound. It is that some things stay the same only by changing” („... Ha ez az értelmezés pontos, akkor annak az egy, B12-es folyó-töredéknek az üzenete nem az, hogy minden dolog változik, ezért nem találkozhatunk velük kétszer, hanem valami sokkal kifinomultabb és mélyebb. Az, hogy vannak dolgok, amik csak folyamatosan változva maradnak ugyanazok”, szerzői ford.)

Daniel W. GRAHAM, *Heraclitus*, In *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2023.12.08, <https://plato.stanford.edu/entries/heraclitus/> (Hozzáférés: 2022.12.03)

Állandósult átmenetiség

- ★ A művek által hordozott stabilitás kérdése a széteső világgazdaság, vagy épp egy esetleges harmadik világháború kilátásba kerülő esélye között olyan gellert kap, ami mind a materiális, mind a gondolati mulandóságot új perspektívába helyezi. A politikai és gazdasági instabilitás, bár nem az én generációmát sújtja először, de a híradástechnika és a médiakörnyezet változásai ezeknek a kondícióknak a képi olvasatát mégis egyedivé teszik. Az én euro-centrikus nézőpontomon kívül persze ez egy régebb óta fennálló 'állandósult átmeneti' állapot, azonban az elmúlt évek történései eltörölték azt a látszólagos érintetlenséget, amelyben eddig élhattünk. Ezek a gazdasági, politikai és környezeti kataklizmák adják a szöveg és az én életem legtágabb kontextusát is. Nem célszerű persze a korszellemből eredeztetni mindent, az okozati kapcsolatok egymást ingerlő szövevényessége szinte teljesen felfejthetetlen. Úgy gondolom, csak a legpontosabban meghatározott részletek felől haladva van esély arra, hogy a mélyebb összefüggéseket felfedezzünk. Egyfajta gondolati párhuzamosság azonban könnyen felállítható globális jelenségek és a kortárs művészet tendenciái között. Így az egzisztenciális körülmények meghatározása segíthet a lehető legközelebből vizsgálni egyes művészeket és különböző helyzetekre adott konkrét válaszaikat. Rávilágítva döntéseik jelentőségére, annak a kulturális klímának a meghatározása által, amelyben meghozták őket.
- ★ Egész mást jelent művek vagy műtárgyak stabilitása egy olyan világrendben, amely egy emberöltő érzékelési idejében nem, vagy csak alig változik, mint egy olyanban, amely nem csak hogy egyre gyorsulva, folyamatosan változik, de a megváltozott médiakörnyezet miatt ez a változás valós időben követhetővé is válik. Bár az élet mulandóságára eddig is sok minden emlékeztetett minket, a kultúra és minden más az ember köré épülő tárgyi és gondolati rendszer romlandósága, az összeomlás bennük hordozott lehetősége az utóbbi évtizedekben egyre világosabbá vált. Ez a körülmény persze nem mint konkrétum hat ki a világban mozgó művészetére, de – egy szavakkal nem feltétlenül megfogható módon – átítat mindent. Óhatatlanul átszínezi a jövőhöz való viszonyunkat, és ebből következően óhatatlanul meghatározza az örökkévalóságot ostromló vagy ostromolni kívánó művészek életét is. A felismerés, hogy maradandó eredményekkel nem, csak folyamatokkal szolgálhat az élet, szorosan összefügg azzal a műtárgyakról az alkotás folyamatára való hangsúlyeltolódással, amelyet már Harold Rosenberg is felvázol 52'-es *The American action painters*³ című sokat idézett esszéjében, és amely, mint átmenet, azóta is folyik, a megérkezés legcsekélyebb esélye nélkül. Az akkori világrend destabilizáló tényezői az internetet kivéve sok szempontból megfeleltethetőek a mai állapotoknak. Amerika a koreai háborúban való részvétele a hidegháborút mindenki számára érzékelhetővé tette, a folytonos fenyegetettség és instabilitás pedig nagy társadalmi nyomást jelentettek.⁴ Természetesen nem szabad elfelejtenünk, hogy annak ellenére, hogy ehhez hasonló folyamatok játszódtak le itthon is (néhány évtizedes fáziskéséssel), annak a nyugati nézőpontnak, amelyből Rosenberg esszéje íródik, Magyarország ekkor nem része.

³ Harold ROSENBERG, „The American action painters”, *ARTnews*, v. 50 no. 9 (1952): 22.

⁴ Nem meglepő hogy a buddhizmus (mint a földi javakhoz és az állandósághoz való tradicionális viszonyok ellentéte) egyre nagyobb térnyerése Amerikában szintén párhuzamosságot mutat ezekkel a tendenciákkal. A művészeti életre való termékenyítő hatásaként pedig elég csak D. T. Suzukira gondolnunk, aki a buddhizmus nem hivatalos nagyköveteként szoros viszonyt ápolt többek között John Cage-dzsel vagy a Beat költőkkel is. Alan WATTS, „Beat Zen, Square Zen, and Zen”, *Chicago Review*, Vol. 42, No. 3/4, Fifty Years: A Retrospective Issue (1996): 48-55.

★ Érdekes ennek tükrében, hogy ez a nyugati vagy euro-centrikus nézőpont hogyan vetíti ki a politikai instabilitást globális narratívák formájában a perifériákra, például a *globális dél* országaira, hogy aztán mint import termék újra kontextualizálhassa azt.⁵ Ezek a régiók a globális kapitalizmus legnagyobb vesztesei, így destabilizáló folyamatait is erőteljesebben és felgyorsulva tapasztalják.⁶ Magyarország, bár történelmét és közép-európai beágyazottságát tekintve jóléti társadalomnak tűnhet ezekhez az országokhoz képest, a világgazdaság függési hálózatában elfoglalt helyzetét tekintve nemigen különbözik tőlük.⁷ Veszélyes, környezetszennyező iparokat importálunk, amelyeket olcsó munkaerővel és adózási kiskapukkal csábítunk ide, a természeti kincseink fölött rendelkező külföldi tőke aránya egyre nő, és a jogállamiság Magyarországon tapasztalható válsága is egyre jobban kapcsol minket fejlődő országok autoriter rezsimeihez. Ezek a gazdasági és politikai szinteken jelentkező folyamatok természetesen nem csak egy adott ország államháztartására és a benne élők életszínvonalára vannak hatással, a gondolkodást formáló jelentőségük még meghatározóbb. Bár az egy munkáltatónál eltöltött évek száma az elmúlt 50 évben szinte változatlan, az utóbbi évtizedekben a munkahelyek stabilitásáról alkotott elképzelések is megváltoztak.⁸ A változékonyság a munkavállalást alapjában meghatározó tényezővé vált.⁹ Ez az, ami a gyorsuló globális kapitalizmus által kitermelt új alsóbb osztályt, a *prekariátust*¹⁰ elválasztja a korábbi ipari és gazdasági környezet által meghatározott tradicionális munkásosztálytól. Bár az instabil munkakörülmények meglete nem újdonság, a munkásosztály a saját maga által kiharcolt jogi (például szakszervezeti) lehetőségeknek köszönhetően mégis viszonylagos biztonságban, jogait érvényesíteni képes szereplőként van jelen a munkaerő piacon. A *prekariátus* ezzel szemben a változékonyságnak kitéve, teljes létbizonytalanságban él, gyakran kiszorítva az önszerveződő érdekvédelem formáiból, és elveszítve a foglalkozásból fakadó, önbizalmat és önértékelést adó hasznosság érzését. Ez – kiegészülve az állandó pénzügyi fenyegetettséggel (adósságcsapdák stb.) és a gyakran képzettségen aluli munkák elvállalásával – okozza azt az egzisztenciális állapotot, amely a *prekariátus* életét és ebből következően a kései kapitalizmus végleteit meghatározza.¹¹

⁵ Ennek az egzotikusként kezelt átmenetiségnek európai kontextusba emelése volt például a 2022-es kasseli Documentát meghatározó kuratori gesztus, ahol a *globális dél* instabil, nem kiállítás orientált, kollektíven alakuló művészeti folyamatai kaptak helyet. Bármennyire is egy, a posztkolonialista állapotra jellemző romantikus európai nézőpontból fogalmazódik meg, szerepeltetett művészek műtárgy helyett folyamatokra koncentráló hozzáállása elválaszthatatlan gazdasági helyzetük instabilitásától.

⁶ Szemléltetésül: A *globális észak* és a *globális dél* között folyó egyenlőtlen csereforgalom („unequal exchange”, szerzői ford.) értéke új elméleteknek köszönhetően egyre pontosabban kiszámítható; az 1990-2015-ig terjedő időszakban északi áron 242 billió dollárnyi nyersanyag/munkaóra/tőke áramlott délről északra, az összesített északi GDP mintegy negyedét kitéve.

Jason HICKEL, Christian DORNINGER, Hanspeter WIELAND, Intan SUWANDI, „Imperialist appropriation in the world economy: Drain from the global South through unequal exchange, 1990-2015”, *Global Environmental Change*, Volume 73, 2022, <https://doi.org/10.1016/j.gloenvcha.2022.102467>, <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S095937802200005X> (Hozzáférés: 2023.07.13)

⁷ Bár az ODA világsegélyezési rendszerében (Official Development Assistance) adakozóként vagyunk jelen, az IMF besorolása szerint fejlődő országok közé tartozunk.

IMF, *World Economic Outlook Database Groups and Aggregates Information*, 2023.04, <https://www.imf.org/en/Publications/WEO/weo-database/2023/April/groups-and-aggregates> (Hozzáférés: 2023.07.13)

⁸ Christopher WINK, *Let's debunk the myth of declining employee tenures*, 2023.02.06, <https://technical.ly/company-culture/declining-employee-tenures-myth/> (Hozzáférés: 2023.07.16)

⁹ A munkaerő piac vélt vagy valós folyamatai visszahatnak a képzésekre is, ma már szinte minden egyetem reklámszövegében szerepel valamilyen formában: a képzettek változékony munkakörnyezetre való felkészítése. Persze arra utaló beismerő vallomások nélkül, hogy egy 3+2 éves képzés alatt az átadott tudás hány százaléka avul is el.

¹⁰ *precariat*: Megalkotott fogalom a precarity(*bizonytalanság*) + proletariátus szavak összeillesztéséből.

¹¹ Guy STANDING, *Meet the precariat, the new global class fuelling the rise of populism*, 2016.11.09, <https://www.weforum.org/agenda/2016/11/precariat-global-class-rise-of-populism> (Hozzáférés: 2023.07.20)

★ A globális kapitalizmus által kikényszerített változékonyság nem csak a benne élők egzisztenciális helyzetében, hanem entitásként kezelve¹² a világrend működésében is fellelhető. Mark Fisher *Kapitalista realizmus* című könyvében a realizmus eddigi értelmét, mint a megváltoztathatatlan valósággal való szembenézést, írja felül egy olyan valósággal való megbirkózással, amely „a végtelenségig formálható, és képes magát bármikor újraprendezni”.¹³ Ez a plaszticitás jól érzékelhető a kapitalizmus saját kritikáját (épp úgy, mint mindent mást) magába olvasztó hatásában. Ez a mindent megemésztő működés szorosan összefügg a képiséggel. A Mark Fisher által Gilles Deleuzetól és Félix Guattaritól idézett gondolat, miszerint „a kapitalizmus tarka képe mindannak, amit valaha hittek”¹⁴ jól összegzi a bekebelezés képi lényegét. Ahogy ez a ‘végtelenségig formálható’ anyag a valóságot kisajátítja és saját silány másolatára lecseréli, az *A Spektákulum Társadalma* nyitányában is megfogalmazódik Guy Debord által: „Mindenből ami valaha közvetlen élmény volt, távoli képzet lett.”¹⁵ Ez a változékony képiség vagy képi változékonyság, ugyan itt elsősorban nem mint művészeti, sokkal inkább egzisztenciális tényezőként azonosul, a kutatás egyik meghatározó alapkörülményét adja.

★ A populizmus és a szélsőjobboldali politika egyre nagyobb nemzetközi térnyerése is szorosan összefügg az egzisztenciális változékonysággal. A minden fronton megingó életek és a gyakran tudatosan követhetlenné tett politikai és gazdasági élet változásai között nem meglepő az emberek feltételezett, „rég jó dolgokhoz” való gravitációja, még ha ezek gyakran demagóg konstrukciók is. A kis ambivalenciátűrész azonban nem csak az állandósult krízis állapotok okozta stressz tünete. A keresztényt és a pogányt vegyítő európai kulturális örökségünk alapjaiban hordozza a nehezen meghatározható dolgoktól való távolságtartást. A megismerhetetlen, az alakváltásra képes másik mitologikusan mindig mint fenyegetés azonosul. A nyugat-európai folklórban gyakran előforduló alakváltó *changeling* vagy az itthon is megjelenő mumus történeteikben mind-mind az elképzelhető rossz alaktalan, a definíció alól kibújó hordozóiként szerepelnek.

Hasonló kulturális mintázatok azonban mesterséges körülmények között is létrejöhetnek. Ide köthető folyamat ment végbe a 30-as évek Hollywoodjában a meleg reprezentációját korlátozó Hays Code nevű szabályzat kapcsán is. Ennek eredményeként a nehezen definiálható szexuális orientáció, vagy a cis-het normáktól eltérő szexualitás vélt vagy valós jegyei szorosan összefonódtak a filmekben szereplő gonosz reprezentációjával. A Hays Code kulturális hatásai máig érezhetőek, például a Disney rajzfilmek egyértelműen queer-kódolt gonosztevéiben.¹⁶ Az ártatlan naív hőst fenyegető természetellenes, baljós és nyugtalanító *Másik* kiismerhetetlensége mögé képzelt hátsó szándékaival válik igazán felkavaróvá.

¹² Ennek az elképzelésnek talán legplasztikusabb megvalósulása Nick Land-hoz kötődik, aki a kapitalizmusra egy jövőből jött mesterséges intelligenciaként tekint, ami önmagát hozza létre. Ránk bízva elmélete jelképszerűségének megítélését.

Nick LAND, *Fanged Noumena: Collected Writings 1987–2007*, ed., Maya KRONIC and Ray BRASSIER, (London/ New York: Urbanomic / Sequence Press, 2012), 338.

¹³ „infinitely plastic, capable of reconfiguring itself at any moment” (szerzői ford.)

Mark FISHER, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, (Winchester: O Books, 2009) 54.

¹⁴ „‘capitalism’ a motley painting of everything that has ever been believed” (szerzői ford.)

Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983) 34.

Az eredeti gondolat részben átfogalmazza szerepel Fishernél:

FISHER, *Capitalist Realism* ..., 6.

¹⁵ Guy DEBORD, *A Spektákulum Társadalma*, ford. ERHARDT Miklós (Budapest: Open Books, 2022) 18.

(Szándékosan a 2022-es új fordítást idézem, mert bár a 2006-osban a *reprezentáció* szó a képi olvasatot jobban erősíti, a *távoli képzet* szófordulat a képzelet illékonyágával és instabilitásával tágabb értelmezést tesz lehetővé.)

¹⁶ Matt BAUME, *What Makes Disney Villains so Gay?*, 2021.06.20 <https://youtu.be/GsWpUSEKSbk?feature=shared> videósszé (Hozzáférés: 2022.04.07)

★ Az ambivalencia, a kiismerhetetlenség és az idegenség azonban nem csak mint kívülről jövő fenyegetés jelenik meg. A fikción, a populizmus és a szélsőjobb, vagy épp Hollywood *Másikján* túl a legkonkrétabb politikai gyakorlatban is alkalmazásra kerül. A posztszovjet orosz politikai berendezkedést is épp ez a tudatos kibogozhatatlanság jellemzi. Az összezavarás stratégiai jelentősége, hogy az ellenzékbe szoruló, vagy globális konfliktusokat nézve, az ellenség esélyeit csökkenti, hiszen hogyan küzdhetnének valami ellen, amit nem tudnak meghatározni. A rezsim kiszámíthatatlanságért többek között Vlagyimir Putyin tanácsadója, a stílszerűen avantgárd művészkörökből érkező Vladislav Surkov felel, aki programszerűen egyszerre támogat „*neonáci, a rezsim melletti vagy épp Putyin-ellenes csoportokat*,” a titkolózás legkisebb fenntartása nélkül. Így teremtve meg azt a káoszt, amiben elképzelhetetlenné válik az objektív igazság felderítése, vagy bármilyen támadható tényyszerűség létrejötte.¹⁷

Ez a hatalmat gyakorlók kénye kedve szerint alakított valóság és igazság azonban nem csak az orosz politikai elit meghatározó gyakorlata. A mozgékony igazságok következményeit mindenki a saját bőrén tapasztalja, az alsóbb társadalmi osztályok különösen. A 2010 utáni amerikai, főként republikánus politikai klímával kapcsolatban terjedt el a *post-truth*¹⁸ jelző, amivel a tényeket tendenciózusan elferdítő politikai nyilatkozatokat illették. Az, hogy a fogalmat a jelen korszakos meghatározására is alkalmazzák, jelzi, hogy nem csak elszigetelt esetekről beszélünk, hanem a tényyszerűségbe és ezzel párhuzamosan a tudományosságba vetett bizalom tágabb megingásáról. Ennek hatásai alól természetesen a magyar politika sem mentes. Mint retorikai fogás a káosz, a kiismerhetetlenség és a folyamatosan változó, és emiatt támadhatatlan narratívák látszólag mindenütt felütötték a fejüket. A tényyszerűség bármilyen korlátozása nélkül pedig megindult a forma és alak burjánzása.

... Ez volt az első nem-lineáris háború. A 19. a 20. és a középkori évszázadok primitív háborúiban a harc általában két fél között zajlott: két állam vagy két ideiglenes szövetség között. De most négy koalíció csapott össze, és nem kettő kettő ellen, vagy három egy ellen, hanem mindenki mindenki ellen. És micsoda koalíciók voltak ezek! Nem mint a korábbiak. Ritka állapot volt, ha egy koalíció egészében belépett. Az történt, hogy néhány tartomány az egyik oldalra állt, néhány a másikra, és az állam egyik-másik városa, vagy generációja, vagy neme, vagy szakmai közössége a harmadikra. És később helyet cserélhettek, bármelyik táborba beléphettek, néha csata közben is. Az összeütközésben résztvevők céljai nagyban különböztek. Mondhatni mindnek megvolt a sajátja: vitatott területek megszerzése, egy új vallás erőszakos létrehozása, jobb értékelések vagy árfolyamok, új katonai sugarak és léghajók tesztelése, végső tilalom az emberek férfira és nőre való felosztására, minthogy a szexuális különbözőség aláassa a nemzet egységét, és a többi. ...	turbulence. It was perfect. This was the first non-linear war. In the primitive wars of the nineteenth, twentieth, and other middle centuries, the fight was usually between two sides: two nations or two temporary alliances. But now, four coalitions collided, and it wasn't two against two, or three against one. It was all against all. And what coalitions they were! Not like the earlier ones. It was a rare state that entered the coalition intact. What happened was some provinces took one side, some took the other, and some individual city, or generation, or sex, or professional society of the same state - took a third side. And then they could switch places, cross into any camp you like, sometimes during battle. The goals of those in conflict were quite varied. Each had his own, so to speak: the seizing of disputed pieces of territory; the forced establishment of a new religion; higher ratings or rates; the testing of new military rays and airships; the final ban on separating people into male and female, since sexual differentiation undermines the unity of the nation; and so forth. The simple-hearted commanders of the past strove for
---	---

19

(szerzői ford.)

¹⁷ Ezt a kibogozhatatlanságot jól mutatja egy Surkov által a Krím 2014-es orosz megszállását követően publikált novella a *nem-lineáris háborúról*. Lásd fentebb.

Adam CURTIS, *Oh Dearism II*, 2014 <https://youtu.be/3UstNBmJFc?feature=shared> (Hozzáférés: 2022.08.10)

¹⁸ igazság utáni (szerzői ford.)

¹⁹ Vladislav SURKOV, (under pseudonym: Natan DUBOVITSKY), *Without Sky*, trans. Bill BOWLER 2014, http://www.bewilderingstories.com/issue582/without_sky.html (Hozzáférés: 2023.08.02)

★ Egyértelmű az összefüggés ezen tágabb társadalmi és gazdasági körülmények és a művészetek a műalkotástól a gyakorlat irányába való eltolódása között.²⁰ A művészek viszonyát saját szocioökonómiai körülményeikhez azonban problematikus kettősség jellemzi. Egyfelől a megélhetésüket vagy a munkavállalásukat tekintve számos dolog köti őket a globális kapitalizmus egyik legkiszolgáltatottabb osztályához, a prekariátushoz. Az általuk vállalt munkákhoz gyakran túl magas a végzettségük, kiszámíthatatlan időbeosztással és bizonytalan ideig végzik őket, és ideiglenességük és foglalkoztatási szerkezetük miatt (csakúgy mint a prekariátus gig economy-ban részt vevő tagjai) kiesnek a hagyományos érdekvédelmi szervezetek védelméből. Ez, kiegészülve a művészeti támogatási rendszerek krízisével, hasonlóan tervezhetetlenné teszi számukra a jövőt. Bár a köztük lévő gazdasági különbségek elvitathatatlanok, az egzisztenciális átmenetiség mindkét csoport életét nagyban meghatározza.

Másfelől viszont a műtárgypiac, a művészetfinanszírozási rendszerek és mecenatúrák és a neoliberális kapitalista elit pénzügyi összefonódásai miatt a kortárs művészet elválaszthatatlan a hatalmat birtokló és gyakorló felsőbb osztályoktól, és az általuk generált pénzmozgásoktól. Így a művészet bár bizonyos szinteken küzd a társadalmi egyenlőtlenség vagy épp az *egyenlőtlen csere* ellen, más szinteken éppen normalizálja és legitimálja azokat.²¹ E tekintetben abban, hogy az életnek alig akad²² a globális kapitalizmus, vagy a képiséghez kötődő kapitalista gépezet, a *spektákulum* által érintetlen része, a művészetnek is nagy szerepe van. A magas-művészetből a marketingbe átszivárgó fogások pedig csak a legártatlanabb formái ennek.

²⁰ Marcus BOON, Gabriel LEVINE, „Introduction// The Promise of Practice”, in *PRACTICE*, ed. Marcus BOON, Gabriel LEVINE, Documents of Contemporary Art (London/Cambridge, Whitechapel Gallery/The MIT Press, 2018) 13.

²¹ Aeron BERGMAN, Alejandra SALINAS, *Telepathy* 传心术, ed. Aeron BERGMAN, Alejandra SALINAS, Irena BORIC, (Zagreb, Institute for New Connotative Action Press, 2018) 12.

²² „sem a kultúrában, sem a természetben”
Guy DEBORD, *A Spektákulum társadalma*, ..., 190.

★ Nem meglepő, hogy ebben a teljes viszonylagosságban az egyetlen biztos pontot is a globális kapitalizmus szolgáltatja tárgyi helytartóiként működő márkáin és termékein keresztül. Bár folyamatosan változik minden, és az idő múlását mindenki a saját bőrén tapasztalja, az állandósult átmenetiséghez a díszletet egyre inkább az idő múlásának nyomait nem viselő, a munkája alól kivont világmárkák jelentik.²³ Olyan termékekkel, amelyek a változatlan, a mindig jelen levő, a soha nem romló tökéletes másolataiként²⁴ vagy proxyjaiként funkcionálnak. Ez a tendencia tisztán tetten érhető az elmúlt évek arculat-trendjében, ahol világmárkák visszatérnek a régi ('rendes') arculatuk modernizált változatához, ezzel változásukban is sugallva változatlanságukat.²⁵ A „tökéletes másolatként jelentkező kapitalista termék”²⁶ a globalizmus által kitermelt hamis egyenlőség látszatával kecsegtet²⁷, holott épp ezek a termékek jelzik a leginkább az *egyenlőtlen cseréből* fakadó különbségeket.²⁸

Az élet termékekkel átítatott részének ez a változásra való képtelensége, kiegészül a rendre újrahasznosított divatok által meghatározott időtlen állapottal, amelyben a valódi előre lépés és a valódi új esélye teljesen elveszik. Ebben a Debord és később Fisher által is meghatározott jövő nélküliségben, mivel minden a körkörösen változó divatokat követi, ezért valójában nem változik semmi.^{29,30} „*Felbomlásának korszakában a művészet ... egyszerre a változás művészete és a változás lehetetlenségének tiszta kifejeződése.*”³¹ A „*jövőről való lassú lemondás*” kiegészül az újban, a felforgatóban való reménykedés hiányával is.³² Ez viszont nemcsak egy (művészet-) kritikai nézőpontból jelenik meg mint a radikalitás és a múlt forradalmi elhagyásának esélytelenségei,³³ hanem tágabb értelemben a kultúra egészében artikulált érzet.³⁴

²³ Az alapvető szakadás a romlékony ember és a kapitalizmus által biztosított környezete között nem csak a fogyasztói, hanem a termelői oldalt is meghatározza: „*A munkában kiiktathatatlanul megmaradó biológiai összetevő – az álom és ébrenlét természetes ciklusától való függés csakúgy, mint az élet elhasználódásának visszafordíthatatlan személyes ideje – a modern termelés tekintetében egyszerűen járulékos; ennél fogva az összes ilyen faktort elhanyagolják a termelés fejlődéséről áradozó hivatalos jelentésekben, ahogy eltagadják az árucikkek fogyasztható tróféái is, amelyek megfoghatóvá teszik ezt a szakadatlan diadalmenetet...*”

DEBORD, *A Spektákulum társadalma* ..., 137.

²⁴ Marcus BOON, *In Praise of Copying* (Cambridge, Harvard University Press, 2010) 185.

²⁵ [Lásd: Függelék 1.]

²⁶ Marcus BOON, *In Praise of Copying*, ..., 185.

²⁷ Gondoljunk csak az 1971-es, „*I'd like to buy the world a Coke*” („*Szeretném meghívni a világot egy kólára*”) Coca-Cola reklámra amiben a legkülönbözőbb származású fiatalok állnak egy dombtetőn és együtt énekelnek, az őket összekötő egységes kólásüvegeket szorongatva.

COCA-COLA, *Hilltop / I'd like to buy the world a Coke* (1971) <https://www.youtube.com/watch?v=1VM2eLhvsSM> (Hozzáférés: 2023.08.04)

²⁸ Egy átlag keresetet kereső amerikai kevesebb mint 2 percet dolgozik egy üveg kóláért míg egy átlagkeresetet kereső bangladesi több mint 17 percet.

Nationwide Immigration Services Pvt.Ltd., *What is the average salary in the USA in 2025?*
<https://www.nationwidevisas.com/usa-immigration/average-salary-in-usa/>. (Hozzáférés: 2023.08.05)

Time Doctor Platform, *What is the average salary in Bangladesh?*
<https://www.timedoctor.com/blog/average-salary-in-bangladesh/>. (Hozzáférés: 2023.08.05)

GlobalProductPrices.com, *Coca - Cola prices*,
https://www.globalproductprices.com/USA/coca_cola_price/ (Hozzáférés: 2023.08.05)

²⁹ DEBORD, *A Spektákulum társadalma* ..., 193.

³⁰ FISHER, *Capitalist Realism* ..., 59-60.

³¹ DEBORD, *A Spektákulum társadalma* ..., 158.

³² Mark FISHER, *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures* (Winchester, Zero Books, 2017) 6-16.

³³ Nicolas BOURRIAUD, „Radikáns, A globalizáció esztétikája”, ford. GYENGE Zsolt, In: DÁNÉL, Mónika; HLAVACSKA, András; KIRÁLY, Hajnal; VINCZE, Ferenc (szerk.) *Tér elmélet kultúra : Interdiszciplináris térelméleti szöveggyűjtemény* (Budapest: ELTE Eötvös Kiadó 2019) 163.

³⁴ A jelenség kiterjedését jól mutatja, hogy nem kivétel alóla a kortárs popzene sem. [Lásd: Függelék 2.]

Feltételezett elvárások

- ★ Az előző fejezetben tárgyalt állandósult átmenetiség természetesen a művészeti élet szereplőire is kihat. A művészek egzisztenciális körülményeivel ellentétben sokkal nehezebben szétszalazható azonban az a viszony, ahogy ez az átmenetiség a művészetben keresztül, a kultúra egészét érintő mintázatok formájában jelentkezik. Ezért az ebben és az ezt követő fejezetben tárgyalt intézményi és alkotói válaszok nem csak az élet növekvő labilitására adott reakciókként értendők. Sokkal inkább az elmúlt évtizedben eluralkodó egy-két párhuzamos tendenciát jelölnek, amelyek, mivel a kortárs közegbe beágyazódva fogalmazódnak meg, valójában elválaszthatatlanok attól a korképtől, amelyet az előző fejezetben vázoltam. Bár az ok-okozati viszonyok gyakran nem felfejthetőek, mivel a körülmények, ha nem is egyforma mértékig, de a terület minden szereplőjére hatással vannak, az eltérő megküzdési stratégiákat vizsgálva mégiscsak összefüggéseket fogalmazhatunk meg. Az egyik ilyen lehetséges felrajzolható törésvonal épp a művészeti intézményrendszerek és az alkotók mint egyének között húzódik.³⁵
- ★ A művészeti intézményrendszerek viszonya az akcióalapú, változékony és illékony munkákhoz az elmúlt 35 évben alapjában átalakult. A performatív fordulattal, a fluxussal vagy épp a szituacionizmussal ellentétben, mivel ezek alapvetően az intézményrendszereken kívül helyezkedtek el, ennek az átalakulásnak a kezdetét a 90-es években új tendenciaként azonosított relációesztétika jelöli ki, már szinte rögtön intézményesülő³⁶ intézménykritikai pozícióival.³⁷ Szemben a tradicionális, mozdulatlan, nem-változó művekkel, a forma helyett formációként³⁸, összerendeződésként működő, installatív és gyakran részvételen alapuló relációesztétikus műveket, épp a *nem-hozzáférhetőség*³⁹ állapota határozza meg.⁴⁰ Az, hogy csak megszabott keretek között vagy megszabott ideig láthatók, és sok esetben ezeken a kereteken kívül mint mű, nem is léteznek. Bár a relációesztétikus művek program- és látványosságyszerűsége más nézőpontokból nézve talán nem olyan szembetűnő, a *nem-hozzáférhetőség* tudatos alkalmazása mégis felfogható egy folyamat egyik első tüneteként. Ez a *csak itt és csak most* állapot, ami már az Allen Kaprow nevéhez kötődő *happening* kapcsán is körvonalazódik a 60-as évek végén,⁴¹ és amit itt Nicolas Bourriaud közel 30 évvel később például a performansz egyik jelentőségeként is azonosít⁴² az elkövetkező évtizedek intézményi átalakulásának egyik kulcspontját adja.

³⁵ Mivel a disszertációm ezen elemző részének fókuszában inkább a kortárs közeg és a benne alkotó, azt elszenvedő fiatal művészgeneráció helyzete áll, nagy befutott nevekkal, az eladási listákat vezető neoavangárd művészekkel, ha csak a helyzet úgy nem kívánja, nem foglalkozom. A befutásukkal egyben intézményesülő művészek (pl.: Marina Abramović Institute - MAI, Studio Olafur Eliasson stb.) működése egyébként is inkább megelégtethető az intézményi megküzdési stratégiáknak.

³⁶ Ralph RUGOFF, „Relational”, In *In Terms Of Performance*, ed. Shannon JACKSON and Paula MARINCOLA, <http://intermsofperformance.site/keywords/relational/ralph-rugoff> (Hozzáférés: 2023.08.25)

³⁷ Lásd: a kapitalizmus kritikáját is magába olvasztó, terméké tevő viselkedését.

A relációesztétika és a kapitalizmus összefüggéseiről bár Nicolas Bourriaud is átvitt említést tesz (Nicolas BOURRIAUD, *Relational Aesthetics*, trans. Simon PLEASANCE, Fronza WOODS, Mathieu COPELAND (Dijon, Les Presses du Réel 2009) 113.), Ralph Rugoff a R.E.-val szemben némileg kritikusabb esszéjében egyértelműbb kapcsolatot húz: „*That the genre developed in the wake of the dissolution of the Soviet Union—a moment when advocates of capitalism were declaring its global triumph—is also significant in this regard.*” („Jelentős az is, hogy a műfaj a Szovjetunió feloldódását követve fejlődött ki – épp akkor amikor a kapitalizmus globális térnyerését kijelentették szószólói.”, szerzői ford.)
Ralph RUGOFF, „Relational”...

³⁸ Nicolas BOURRIAUD, *Relational Aesthetics*, trans. Simon PLEASANCE, Fronza WOODS, Mathieu COPELAND (Dijon, Les Presses du Réel 2009) 21.

³⁹ non-availability (szerzői ford.)

⁴⁰ Nicolas BOURRIAUD, *Relational Aesthetics* ..., 29.

⁴¹ „*Perform the happening once only. Repeating it makes it stale, reminds you of theatre and does the same thing as rehearsing: it forces you to think that there is something to improve on.*”

(„Csak egyszer hajtsd végre a happeninget. Az ismétléstől állott lesz, a színházra emlékeztet majd, és ugyanazt okozza mint a begyakorlása: elhiteti veled, hogy valamit javítani kéne rajta.”, szerzői ford.)

Allen KAPROW, *How to Make a Happening*, (1968) előadás hangfelvétel - <https://youtu.be/qvDUNefAmAQ?feature=shared> (Hozzáférés: 2024.04.15)

⁴² Nicolas BOURRIAUD, *Relational Aesthetics* ..., 29.

- ★ Bár kiindulópontként kifejező, az ezredfordulóra viszonylag kifutott, és addig is elég nehezen összetartható relációesztétikával ellentétben a performanszművészet intézményesülésén (és piacosodásán) keresztül jól nyomon követhető a vizsgált intézményi átalakulás. A performansz intézményi és piaci keretek közé férközése legszemléletesebben Marina Abramović az ezredfordulót követő munkásságán keresztül érhető tetten,⁴³ akinek 2010-es a MoMA-ban tartott *The Artist Is Present* című retrospektív tárlata és performansa az akcióalapú művekhez fűződő intézményi viszonyok teljes átalakulásának végpontjaként is kezelhető.

Klaus Biesenbach, aki a 2010-es kiállítás kurátora is volt, együtt dolgozott Abramović-csal a MoMA-s kiállítást sok szempontból megalapozó *Seven Easy Pieces*⁴⁴ című munkájának előkészítésében is. A 2005 novemberében a New York-i Guggenheim Múzeumban egy héten át jelentkező performansz sorozat keretében Abramović öt másik művésztől származó és két saját akció munkát *re-performált*.⁴⁵ Elmondása szerint a munkát az 'újraelőadás' és megőrzés lehetőségeinek vizsgálatára és a performanszművészek gyakran sérülő szerzői jogainak védelmére, a problémára való figyelemfelhívásnak is szánta.^{46,47} Biesenbach azonban egy a *The Artist Is Present*-hez kötődő panelbeszélgetésen árnyalja ezt a motivációt, a *Seven Easy Pieces*-t egyfajta esettanulmányként kezelve, amelyen keresztül a performatív munkák gyűjteménybe kerülése és eladhatósága is kidolgozhatóvá vált.⁴⁸ A gyűjteményi kezelés és az eladhatóság azért is fontos tényezői a 2010-es kiállításnak, mert például a kiállítás névadó performanszát is megvette a MoMA.⁴⁹

- ★ Mindezek mellett a 2010-es performansz és kiállítás igazi jelentősége leginkább esemény- vagy programszerűségében ragadható meg. Míg a *Seven Easy Pieces* során Abramović a performansz birtoklásának és megőrzésének kérdéseit vette célba, a *The House With the Ocean View* című performansa, amely a *The Artist Is Present*-hez hasonlóan, szintén több napon át tartó munka, a közönségnek szóló *hosszantartó*⁵⁰ performansz első próbája.⁵¹ A New York-i Sean Kelly galériában tartott 2002-es performansz során Abramović 12 napig élt a galéria terében épített pódiumon, a közönségtől késpengékkel preparált létrákkal elválasztva. Ez idő alatt a galéria hosszabbított nyitvatartási idővel működött, Abramović performansa pedig egy 'kihagyhatatlan' pop-kulturális rendezvénné nőtte ki magát.⁵²

A munkában a látogatókhoz vagy nézőkhöz fűződő viszony alapvető változása is megjelenik. Míg az ezredforduló előtti munkáinak (pl.: *Rhythm 0*, *Imponderabilia*) a kaprowi happeningekkel sokkal inkább összhangban⁵³ 'résztevői' is vannak, ezeknek a munkáknak már csak nézői. Ez az átmenet a látvánnyá vagy látványossággá válásban is szorosan tükröződik.

⁴³ Abramović 2001-től él New Yorkban.

⁴⁴ A mű Donna Karan divattervező 1985-ös első kollekciójától kölcsönzi nevét.

⁴⁵ Bruce Nauman - *Body Pressure* (1974), Vito Acconci - *Seedbed* (1972), Valie Export - *Action Pants: Genital Panic* (1969), Gina Pane - *The Conditioning* (1973) Joseph Beuys - *How to Explain Pictures* (1965), Marina Abramović - *Lips of Thomas* (1975), Marina Abramović - *Entering the Other Side* (2005) GUGGENHEIM Museum, *Finding Aids / Audiovisual Recordings collection (A0070)*, <https://www.guggenheim.org/finding-aids/series/1-exhibitions> (Hozzáférés: 2023.08.10)

⁴⁶ Randy KENNEDY, „Self-Mutilation Is the Sincerest Form of Flattery”, *The New York Times* (2005.11.06) <https://www.nytimes.com/2005/11/06/arts/design/selfmutilation-is-the-sincerest-form-of-flattery.html> (Hozzáférés: 2023.08.10)

⁴⁷ Marina ABRAMOVIĆ, *The Artist Is Present: The Legacy of Performance*, (2010.06.02) panel beszélgetés videófelvétel (digitális videó, hossz: 01:50:00) MoMA Archívum, videó felvételek, kód: 2010-17, 2010-17D

⁴⁸ Marina ABRAMOVIĆ, *The Artist Is Present: The Legacy of Performance*, ...,

⁴⁹ Marina ABRAMOVIĆ, *The Artist Is Present: The Legacy of Performance*, ...,

⁵⁰ *durational* (szerzői ford.)

⁵¹ Közönség előtt zajló (és interaktív) performatív munkái már a 70-as években vannak, (Lásd: *Rhythm 0*, 1974) és a *hosszantartó*, *durational* munkái is (Lásd: ABRAMOVIĆ & ULAY, *The Lovers*, *The Great Wall Walk*, 1988) azonban ezek metszete itt valósul meg először.

⁵² Ennek a pop-kulturális beágyazottságnak a teljességét mutatja, hogy az HBO *Sex and the City* című sorozatában az akciómunka egy stilizált verziója mint divatos program szerepel, ahol a new yorki elit összejön. (*Sex and the City* 6. évad 12. epizód, 'One'). Abramović az esetre a MoMA-s kiállítást megelőző New York Times interjújában így reflektál: „»It's fantastic,« she said, »the popular culture absorbing me.«” („»Fantasztikus!« mondta »magába olvaszt a pop-kultúra.«”, szerzői ford.)

Randy KENNEDY, „Self-Mutilation Is the Sincerest Form of Flattery”, ...
SEX AND THE CITY, *One*, (S06E12 Original air date: 2003.09.14) HBO sajátgyártású sorozat (1998-2004)

⁵³ Allen KAPROW, *How to Make a Happening*, ...

★ *The Artist is Present* című performansa sok szempontból ennek az élménynek továbbfejlesztett, még spektakulárisabb és még rendezvényszerűbb változata. A kamera által könnyen befogható, látványos és egyszerű felépítéséből fakadóan emblematikussá váló akció során a látogatók helyet foglalhattak az Abramoviécsal szemben álló üresen hagyott széken. Abramović, aki a múzeum nyitvatartási idejében mozdulatlanul ült az üres székekkel szemben, „testi valójában mint retrospektív kiállításának élő-reklámja”⁵⁴ is működött. A MoMA pedig a rá is erősített az akció ‘reklámszerűségére’, és szinte teljes hosszában élőben közvetítette azt weboldalán.⁵⁵

Nem véletlen, hogy a két és fél hónapon át tartó performanszra, és így közvetve a retrospektív kiállításra is 750.000 néző zárandokolt el. Ha feltételezzük, hogy mindegyikük felnőtt jegyet váltott, Abramović performansa az akkori jegyárral⁵⁶ átszámítva 5,3 milliárd forint bevételt hozott a múzeumnak.

★ Egy ekkora volumenű, ennyi embert megmozgató művet hosszú tervezés előz meg, aminek során a művész érdekei mellett elkerülhetetlenül megjelennek az intézmény érdekei is. Az előkészítésben, és így az elkészülő műben is, a művészeti közér marketing szempontok is vegyülnek. Ha a mű alapfelvetésében nem is, de például a múzeumon belüli elhelyezésében, vagy az adott térnek és az azon való áthaladásnak megkomponálásában. Látva azonban, hogy a munka érzékeny képszerűségét ugyanaz az emblematikusság hatja át, mint Abramović a 80-as években részben vagy kizárólag a kamera képének készülő performanszait, ezek az intézményi intenciók csak egy bizonyos fokig befolyásolhatták a végeredményt. Azonban, mivel a performanszot közvetítő live-stream például a MoMA ötlete volt⁵⁷, ez az érzékeny akció általi képalkotás, ami Abramović mellett a 70-es és 80-as évek, a videóval mint új médiummal kísérletező, performatív művészeinek munkáját is meghatározta, irányt vált. Ezt az új irányt pedig nem az összefüggéseket, a mélyebb megértést, a nagyobb őszinteséget, vagy az igazán emberit kereső művészeti munka határozza meg, hanem a piac, vélt vagy valós hatásaival. A látványossággá silányítás, a „valódi látottá honosítása”⁵⁸ nem csak az akció és az azt rögzítő kamera kapcsolatán keresztül jelentkezik, hanem a spektakulumot fogyasztó tömeg szemében is.⁵⁹

⁵⁴ BECK András, „Ülök szemben Abramoviécsal”, *Pannonhalmi Szemle* 21, 4.sz. (2013): 74.

⁵⁵ A 2010-ben még viszonylag gyerekcipőben járó live-stream infrastrukturális kereteinek kiépítése sokkal nagyobb munkát jelentett, mint manapság. Talán ez is jól mutatja az intézmény elköteleződését az akció pop-kulturális terjesztése és az ebből fakadó látogatógenerálás mellett.

⁵⁶ Choire SICHA, *The MoMA Admission Increase is Horrible*, (2011.07.28) <https://www.theawl.com/2011/07/the-moma-admission-increase-is-horrible/> (Hozzáférés:2023.09.04)

⁵⁷ David HART, *Live-Streaming Marina Abramović: Crazy or Brave?*, (2010.03.15) https://www.moma.org/explore/inside_out/2010/03/15/live-streaming-marina-Abramović-crazy-or-brave/ (Hozzáférés: 2023.09.04)

⁵⁸ Peggy PHELAN, *Unmarked: The Politics of Performance*, (London, Routledge, 2005) 14.
„... naturalize the visible real by turning it into something ‘seen.’”(szerzői ford.)

⁵⁹ A performansz alatt és annak utórezgéseiben a gyeplőt a keze közül kiengedő Abramović később sokkal kevésbé optimistán viszonyul a pop-kulturális gépezethez, magát inkább naív elszenvetődőként semmint annak alakítójaként kezelve.
Kolja REICHERT, Marina ABRAMOVIĆ, „I will never do it again” Marina Abramović is disappointed by Jay-Z, (interjú) <http://www.spikeartmagazine.com/en/articles/i-will-never-do-it-again> (Hozzáférés: 2019.02.17)

- ★ A kaprow-i happening dokumentációellenességét épp az ettől való félelem tüze, hogy az akció ne változzon *műsorrá* amelynek nézői vannak.⁶⁰ A happening így a műtárgytól (és lényegében a művészettől) való elszakadással a kihasználhatóság és a látvánnyá silányulás helyzeteiből is szabadulni akart. Az elbeszélésekben vagy a résztvevők emlékeiben megőrződő műveket eltéríteni sokkal nehezebb. Azonban a teljes elszakadás egy alkotó számára sokszor tarthatatlan. Allen Kaprow is, látszólag saját szabályait meghazudtolva, archívumba rendszerezve őrzött feljegyzéseket, az akciókról készült fotókat, eseménykottákat⁶¹ amelyek ma a műtárgypiacon már termékként jelennek meg.⁶² Mivel Abramović kísérlete, hogy a performanszból egy gyűjthető és eladható dolgot hozzon létre láthatóan sikerrel járt, eredménye egyúttal könnyen eltéríthető, kihasználható is lett. A kapitalista szórakoztatóipart pedig, amely jelen esetben a popkultúra köntösében mutatkozik, alapjában határozza meg a termékké tehető kulturális nyersanyagok felismerése és kiaknázása. Így jöhetett létre például az a groteszk helyzet, hogy a 2010-es Abramović performansz egy stilizált, újrendezett verziója, Abramović szereplésével és hozzájárulásával, az amerikai rapper, Jay-Z egyik videoklipjének az alapját adja.^{63,64}
- ★ A megváltozó művészeti intézményrendszer, amely Abramović munkásságán keresztül láthatóvá válik, természetesen nem csak az ő művészetére van hatással. Az átmenet számos különböző művön és művészen át fokozatosan történt és történik meg most is. A MoMA által 2008-ban megvásárolt első performansz sem Abramović alkotása volt,⁶⁵ azonban mégiscsak az ő 2000 utáni munkássága az, amin keresztül a performansz iránt egyre befogadóbb intézményi közeg kialakulása vizsgálhatóvá válik. A három egymást követő munka alkalmat ad arra is, hogy az átmenet különböző sajátosságaival foglalkozzunk. Egy olyan állapot kialakulását jelzik, amelyben egy idő után az akcióalapú és az efemer már nem az újszerű és a szokatlan, hanem az elengedhetetlen és az elvárt. Ez az elvárás szépen körvonalazódik Emily Roysdon megfogalmazásában, aki a *stúdió utáni*⁶⁶ művészet akcióalapú gyakorlataiban visszaköszönni látja az intézményi igényeket a cirkulációra és egy általános esemény-kultúrára. Megjegyezve, hogy a *műtárgy utáni* vagy *stúdió utáni* művészet ma még jobban szolgálhatja az intézményt, mint ahogy a műtárgyalapú valaha tette.⁶⁷ A performansz, az efemerális, a *csak itt és csak most*, a változatlan műtárgyakkal szembeállítható mozgékony akcióalapúság a látogató generálás eszköze lett. A kiállításokra ráépülő performatív programok tekintetében pedig furcsa párhuzam figyelhető meg az intézményrendszer monsturmmainak és apróvadjainak viselkedésében is. A különböző lecture-performanszokat, olvasóköroket, workshopokat, beszélgetéseket és tárlatvezetéseket kicsiben és nagyban is gyakran a közbeszédben tartás eszközeiként használják.
- Ez az érzés, amiről Roysdon is beszél, és amit Catherine Wood egyfajta kivetített szorongásként körvonalaz a *The Paradox of Stillness: Art, Object, and Performance* című kiadványban megjelent esszéjében, ugyanonnan fakad. Wood szerint az elterjedt feltételezés az, hogy „*már nem elég a tradicionális médiumokban való alkotás*” mert a „*figyelmetlen kortárs nézőt csak az 'élőség' vonzza be*”.⁶⁸

⁶⁰ Allen KAPROW, *How to Make a Happening*, ...,

⁶¹ Alex POTTS, „The Enduringly Ephemeral”, In *Tate Papers no.8*, (2007) <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/08/the-enduringly-ephemeral> (Hozzáférés: 2023.09.11)

⁶² [Lásd: Függelék 3.]

⁶³ JAY-Z, *Picasso Baby (A Performance Art Film)*, (2013.01.01) <https://www.universal-music.de/jayz/videos/picasso-baby-a-performance-art-film-326307> (Hozzáférés: 2023.09.11)

⁶⁴ [Lásd:Függelék 4.]

⁶⁵ A 2008 júniusában megvásárolt munka Tino Seghal - Kiss című 2003-as performansza. MoMA, *MoMA DEEPENS COMMITMENT TO COLLECTING, PRESERVING, AND EXHIBITING PERFORMANCE ART THROUGH A RANGE OF PIONEERING INITIATIVES*, (2009.02.27) sajtóközlemény http://press.moma.org/wp-content/press-archives/PRESS_RELEASE_ARCHIVE/PerformanceRelease.FINAL.pdf (Hozzáférés: 2023/09/08)

⁶⁶ post-studio (szerzői ford.) Emily Roysdon itt a Carl Andre-hez köthető fogalmat eltérő jelentéssel, inkább a műteremben készülő műtárgytól semmint a műteremtől való elszakadásként használja.

⁶⁷ Emily ROYSDON, „Poststudio”, In *In Terms of Performance*, ed. Shannon JACKSON and Paula MARINCOLA, <http://intermsofperformance.site/keywords/poststudio/emily-roysdon> (Hozzáférés: 2023.09.08)

⁶⁸ Catherine WOOD, „The Bell Tolls: Live Performance on The Edge of Deadness in The Anthropocene”, In *The Paradox of Stillness: Art, Object, and Performance*, ed. Vincenzo DE BELLIS, (Minneapolis, Walker Art Center, 2020) 224.

★ Annak ellenére, hogy ez itt csak mint feltételezés szerepel, hatásai valódiak, így a művészek kézzelfoghatóan tapasztalják őket. Az elmúlt évtizedek kortárs pályázati irányelveinek jellemzője, a szociálisan érzékeny területek érintésén túl, az akcióalapú munkák, workshopok és egyéb, a műtárgyak helyett a gyakorlatot előtérbe helyező művészeti pozíciók előnyben részesítése. Az intézményi közeg a képzőművészeti díjakon keresztül is elkerülhetetlenül kommunikál egyfajta elképzelést arról, hogy a művészetnek vagy egy művésznek milyennek kell lennie. Az akcióalapú műfajokhoz is nyúló, a fent említett eseménykultúrába könnyebben beilleszthető művészek ezeken a lehetőségeken látszólag egyre nagyobb arányban jelennek meg.⁶⁹ Természetesen a médiumspecifikusság folyamatos fellazulása és a performansz műfajának egyre nagyobb elterjedése miatt ez a jelenség nem olvasható automatikusan a *performatív* művészek, *nem-performatív* társaik rovására való egyre nagyobb térnyeréseként. Azonban a díjak nyertesei, a körforgásban tartott nevek és az általuk létrehozott művészet öngerjesztő folyamatként hatnak vissza a bírálati szempontokra; a „*puszta láthatóság még több láthatósághoz vezet*”.⁷⁰ Ebből következően alakulnak a sikeresség és sikertelenség képzelt és valós összetevői is. A kizárólag egy műfajban alkotó, az élőseget messze elkerülő művész képét pedig egyfajta avítttság, a korral nem haladó hangulat színezi.

★ Természetesen magyar viszonylatban ez a hatás, megannyi másikkal hasonlóan, torzulva érvényesül. Míg a 2021-es OFF-Biennálé Budapest projektjeinek feléhez kötődött performansz, workshop vagy valamilyen akcióalapú szegmens⁷¹, addig az állami intézmények és finanszírozási rendszerek által közvetített művészetfelfogásban ez a hatás egyre kevésbé fellelhető. Egykét egyetemi kurzust kivéve az országban nincs performansz oktatás, nemhogy gyakorlati, még elméleti szinten sem. Jól mutatja a helyzetet, hogy 2021-ben indult először dedikált ‘performansz’ osztály, az állami fenntartás alól kikényszerített Freeszfe-n.⁷²

Bár a kortárs képzőművészek egzisztenciális körülményeit nagyon is meghatározzák az állami művészetfinanszírozási rendszerek, vagy épp ezek hiánya, mediális vagy a művészet lényegét érintő kérdésekben a rajtuk keresztül közvetített norma a globális művészeti életbe többé-kevésbé beágyazott hazai kortárs közeg számára nem igazán mérvadó.

Azonban az, hogy alkotók milyen médiumokhoz nyúlnak, nem csak személyes motivációk, képességek, az élvezet és a kihívás megfelelő arányain múlik. A döntésben külső körülmények bonyolult együttállása is szerepet játszik. A nemzetközi diskurzus, az intézmények által cirkulált nevek, és az általuk csinált művészet, a díjakon és pályázatokon keresztül hallgatólagosan közvetített elvek, kiegészülve a művészek által a közegről fenntartott feltételezésekkel és átértelmezésekkel ‘mediális’ szorongással határozzák meg azt a klímát, amiben egy-egy alkotó mediális preferenciái megfogalmazódnak.

A performansz intézményesülésének hátterét ugyanezen külső körülmények adják. Az ami korábban eladhatatlan és feldolgozhatatlan volt, a kultúrafogyasztási szokások és egyéb tényezők változása folytán a legeladhatóbbá, a médiakommunikációs környezet változása miatt pedig sok szempontból a legfeldolgozhatóbbá vált. Az akcióalapú, a műtárgyat elhagyó, és ezzel kezdetben a függetlenségüket kivívó művészeti attitűdök, az intézményi és piaci struktúráktól való elkülönülésükből végül intézmény-kritikai életet elveszítve, visszatálnak ezen keretek közé. Abramović 2000 utáni munkássága ennek az átalakulásnak vagy áttagozódásnak egy lehetséges röppályáját jelöli ki, amelyen keresztül az intézményi igények, és részben a közjük vetett művész igényei is láthatóvá válnak.

⁶⁹ [Lásd: Függelék 5.]

⁷⁰ Aeron BERGMAN, Alejandra SALINAS, *Telepathy* 传心术, ..., 109.

⁷¹ Nem számítva a szinte mindegyik projektben megvalósuló beszélgetéseket, tárlatvezetéseket. OFF-BIENNÁLÉ, *Projektek* (2021), <https://archive.offbiennale.hu/hu/2021/projects.html> (Hozzáférés: 2023.09.26)

⁷² Egy éves nem akkreditált képzés jelenleg “SZÍNHÁZ ÉS PERFORMANSZ intenzív performer alkotó képzés” címmel. FREESZFE, *SZÍNHÁZ ÉS PERFORMANSZ intenzív performer alkotó képzés*, <https://www.freeszfe.hu/szinhas-es-performansz/> (Hozzáférés: 2023.09.26)

- ★ Ezek az igények azonban a gyakorlatban nehezen szétválaszthatók. Egy művésznak ugyanúgy érdeke nevének közbeszédben tartása, mint az őt bemutató intézménynek. Bizonyos pontokon túl azonban az érdekegyezések felbomlanak. Míg az intézménynek jó, ha egy-egy kiállításához kötődően minél több performatív program valósul meg, ezzel több látogatót és profitot generálva⁷³, művészeti gyakorlatában a privát és a publikus között szükségszerűen oda-vissza járó művésznak már nem feltétlenül.

A műteremlátogatások vagy a művészeti kutatómunkát bemutató lecture-performanszok gyakorlata épp ennek, a műalkotás és a műbefogadás között húzódó érdekkelkülönülésnek a komplexitását mutatják. Mert míg kultúrafogyasztóként rendkívül érdekes, hogy a műveket megelőző, korábban gyakran láthatatlan munkába kaphatunk általuk betekintést, addig művészként az alkotásfolyamat intim és privát részét teszik látványossággá. Ez pedig elkerülhetetlenül visszahat a műalkotás eddig elzárt, külső tekintetektől óvott területeire. Esztétikai megfontolások érvényesülnek ott, ahol nem lenne helyük, a közvetíthető produktummá váló műtermi munka pedig nem a kísérletezés, hanem az esztétikus formában bemutatatható kísérletezés helyévé válik.

- ★ Bár a múltban az idő és akcióalapú munkák szerepe másodlagos volt, ma a meghatározó intézmények programszervezésének egyik legjelentősebb szegmensét adják.⁷⁴ Az intézményi közeg pedig az ezekhez a munkákhoz kötődő módszereit jobb híján a szórakoztató ipar, a tömegkommunikáció és a közösségi médiák eszköztárából kölcsönzi. Ezek a módszerek pedig vélt vagy valós igények formájában rögzülnek, amelyek az intézményi térben lebegő, abban megvalósuló vagy abba beilleszkedni kívánó performatív munkák működésére is kihatnak. Az intézménykritika kifáradása, a mindent könnyedén bekebelező közeg megváltoztathatatlanságába való beletörődés⁷⁵ ezeket a művészeti gyakorlatokat is elérte. Abban a pillanatban pedig, hogy nem a művészek térrel, idővel, önmagukkal és a hallgatósággal való kísérletezése a performativitás rendező elve, hanem a szenzációt vagy kuriózumot kereső intézményi közeg, az akció forradalmi lényege felborul, bazárivá, mellékessé válik.

⁷³ Ez lehet konkrét a jegyárakból vagy a látogatószám alapján kapott támogatásból való bevétel, de a műtárgyeladásokból vagy egyéb járulékos forrásból származó bevétel is.

⁷⁴ Vincenzo DE BELLIS, „So Still ... and Yet It Moves ...”, In *The Paradox of Stillness: Art, Object, and Performance*, ed. Vincenzo DE BELLIS, (Minneapolis, Walker Art Center, 2020) 32.

⁷⁵ Ralph RUGOFF, „Relational” ... ,

★ Az előző fejezetekben összefoglalt szociokulturális, gazdasági és technológiai körülmények és az ezekből fakadó mindent átható változékonyság, amely az intézményi közegben többnyire idomulást vált ki, az egyéni, független alkotókra azonban épp ellentétesen hat. Míg az intézmények kulturális gyakorlatait a *nem-elérhetőség* alapgondolata határozza meg, addig az instabilitásba belevetett fiatal művészek⁷⁷, akik számára a szakmai előmenetelhez elengedhetetlen a minél nagyobb láthatóság és folyamatos elérhetőség, ezt nem engedhetik meg maguknak. Az, ami a múzeumok és galériák számára a látogatószám növelésének eszköze, azaz hogy mesterségesen létrehozott szűkösséggel igényt teremtenek, a művészek számára nem követhető megküzdési stratégia.⁷⁸ Nehezebbé téve a hozzáférést, az adott alkotó csak másnak adja át a figyelem esetleg rájutó szeletét.

Így a fiatal művészek életében az intézményrendszer felől érkező, részben feltételezett, részben valós igény az efemeralitásra egy ellentétes hatással is kiegészül: a kortárs médiakörnyezetben való sikeresség, szintén vélt és valós jellemzőinek való megfelelés formájában. Ezek az internettől és az interneten különböző formákban megjelenő műdokumentációktól elválaszthatatlan kritériumok, bár a fizikai valósággal gyakran problematikus viszonyt ápolnak, mégiscsak meghatározóak a művészeti élet működésében. A művészeti finanszírozási rendszerek globálisan tapasztalható krízise⁷⁹ miatt a magukra maradt művészek számára pedig az egyéni érvényesülésnek alig akadnak más alternatívái.

★ A művészek maguk által kezelt láthatóságának alapját a műdokumentációk és reprodukciók adják, amelyek formanyelvét bonyolult, sok lépésen át kialakult szigorú vizuális szempontrendszer határozza meg. A Walter Benjamin-i technológiai reprodukálhatóság korában a reprodukció, bár a műalkotásokat eltéríti, ezzel alapvető változásokat elindítva értelmezésükben, még nem hat vissza létrejöttükre. Bár csírájában már magában hordozza, a reprodukció „beltenyésztetének”, öngerjesztő folyamatainak, pozitív visszacsatolásának hatásai csak később válnak láthatóvá.⁸⁰ Csakúgy mint, az ezt is magában foglaló nagyobb jelenség, a fotó és a film hatása a percepcióra, természetesen ez is nagy fordulópontoktól mentes, számtalan különböző formában, párhuzamosan megtörténő, és ebből fakadóan teljességében nem feldolgozható átalakulás. A reprodukció alkotásfolyamatra való visszahatása mint tendencia, a benjamin-i kondíciók továbbgyűrűzéseként tüneteiben azonban már az 60-as években tisztán azonosíthatóvá válik. Robert Morris amerikai szobrász és teoretikus a minimalista szobrászat képi befogathatóságából kiindulva határoz meg egy alapvető törésvonalat az kameraalapú⁸¹ képdokumentáció lehetőségét kizáró vagy az azt megengedő hozzáállások között.⁸²

⁷⁶ Peggy PHELAN, *Unmarked: The Politics of Performance*,..., 14.

⁷⁷ Jobb híján ezzel a jelzővel azonosítva azt a nem feltétlenül kor által meghatározott halmazt, akik számára karrierjük egyengetése, a művészeti életben való részvétel, az alkotáshoz szükséges körülmények megteremtése, lévén nem szupersztárok, nagy, a műalkotáson felül végzett munkabefektetéssel jár.

⁷⁸ A több ok közül talán a legnyilvánvalóbb, hogy múzeumból és galériából kevés van, művészből meg sok. Ezen az eloszláson még az sem változtat, hogy a művész múzeum vagy galéria nélkül is művész, előbbiek viszont nem léteznek nélküle.

⁷⁹ Melissa Cowley WOLF, *Arts Funding Is Facing an Existential Crisis. To Survive, Cultural Organizations Must Change How They Frame Themselves to the Public*, (2020.12.07) <https://news.artnet.com/opinion/arts-funding-op-ed-melissa-cowley-wolf-1929365> (Hozzáférés: 2023.10.20)

Anny SHAW, Hannah MCGIVERN, *Special report: Funding cuts and weak economy send UK's visual arts into crisis*, (2023.07.11) <https://www.theartnewspaper.com/2023/07/11/special-report-funding-cuts-and-weak-economy-send-uks-visual-arts-into-crisis> (Hozzáférés: 2023.10.20)
Larry ROHTER, „In Europe, Where Art Is Life, Ax Falls on Public Financing”, In *The New York Times* (2012.03.25) <https://www.nytimes.com/2012/03/25/world/europe/the-euro-crisis-is-hurting-cultural-groups.html> (Hozzáférés: 2023.10.20)

⁸⁰ Bár Walter Benjamin már kitér a reprodukciót szem előtt tartva születő művekre, itt valójában a technológiai fejlődéssel új kihívásokat hozó fotó és film mediális működésére reflektál: „A reprodukált műalkotás egyre inkább egy reprodukálhatóságra alapozott mű reprodukciójává válik. A fényképlemezről például számtalan levonat készíthető; valódi levonatról beszélni értelmetlenség.”

Walter BENJAMIN, *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*, ford. KURUCZ Andrea, gondozta MÉLYI József, <http://aura.c3.hu/walter-benjamin.html> (Hozzáférés: 2023.11.14)

⁸¹ Szándékoltnak tág fogalomként minden lencsét használó, a látást modellező eszközt értve alatta, digitális és analóg fényképezőgépeket videó és filmes kamerákat, technológiai és terminológiai eltérésektől függetlenül.

⁸² Robert MORRIS, „The present Tense of Space”, In ed. Robert MORRIS, *Continuous Project Altered Daily, The Writings of Robert Morris*, (Cambridge, MIT Press, 1993) 175-207.

★ Ezt a törésvonalat Morris egy George Herbert Meadtól⁸³ kölcsönzött fogalom-pár, a *reaktív Én* és a *felépített Én* mentén húzza meg.⁸⁴ A *reaktív Én*, amit Morris a mű jelenében és terében való műbefogadással azonosít „tulajdonképpen mentes a képektől, és megfelel a tér kibomlásának egy folyamatos jelenben történő észlelésének”.⁸⁵ Ez a nézőpont a térben és (a befogadás folyamatszerűségéből fakadóan) időben kibomló művészetet és az ezzel való találkozás tapasztalatát jelöli. A *felépített Én* ezzel szemben egy *visszatekintő* nézőpont amely sokkal inkább a tárgyszerzésre és a memória működésére épít. Befogadása azonnali, figyelmének tárgya pedig „statikus, általánosított és független a környezetétől”.⁸⁶ A két hozzáállás a tér és a befogadó közötti viszonyban is különbözik egymástól. Míg a *reaktív Én* az építészeti térbefogadáshoz hasonlóan osztozik a vizsgált mű terén, *benne van*, addig a *felépített Én*nek saját külön tere van, innen tekint rá a tárgyra.⁸⁷

Morris a 60-as évek képzőművészetének *független tárgyában* a reneszánsz szempontjainak újraélesztését látja: „azonnalosság és egy nézőpontból való érthetőség, logikus egység, tiszta határok, és pontosított arányok”.⁸⁸ Ezzel a tárgyalapú művészetfelfogással állítja szembe azokat a minimalista szobrászatban jelentkező, alapvetően a térrel dolgozó tendenciákat, amelyek sikeresen csak a *reaktív Én* által fogadhatók be, a művel közös jelenen osztozva, például a körbejárás időben és térben kibomló folyamata által.

A két eltérő mód közötti legfontosabb különbség az idő és tér aspektusaiból a fotóhoz való viszonyukban rejlik. A „*tér- és időtagadó*” fotográfia, ami „*a világ minden látható aspektusát egy statikus, fogyasztható képpé változtatja*”⁸⁹ Morris szerint a rendező elv, amely „*a kulturális észlelést egészében eltolja a térben és időben létező művészetről*”.⁹⁰ A megváltozott vizuális körülményekkel pedig, hasonlóan egy ökológiai válsághoz, nem minden résztvevő birkózik meg egyformán. A kameraalapú képalkotás által könnyebben, személetesebben befogható művek vagy jelenségek szabadabban terjednek, míg az azt elkerülő, vagy azzal épp ellentétes pozíciót felvevők, nehezebben. A téri és időbeli műalkotások, amelyeket a fotó nehezebben redukál *összegző ítéletté*,⁹¹ kevésbé jól ábrázolhatók általa, így a megváltozott képi környezetben alulmaradnak. Ezzel szemben a tárgyalapú, jól elkülönülő egységet alkotó munkák, amelyek látszólag már eleve egy redukcionista nézőpontból születnek, sikeresen adaptálódnak a fotografikus környezetbe.

⁸³ Amerikai szociálpszichológus (1863 - 1931).

⁸⁴ Morris a kifejezéseket eredeti formájukban használja ("I" vs. "me"). A *reaktív* és a *felépített Én*, Mead magyar nyelvű fordításaiban használatos forma.

⁸⁵ „The 'I', which is essentially imageless, corresponds with the perception of space unfolding in the continuous present.” (szerzői ford.) Robert MORRIS, „The present Tense of Space”, ..., 180.

⁸⁶ Robert MORRIS, „The present Tense of Space”, ..., 180.

⁸⁷ Robert MORRIS, „The present Tense of Space”, ..., 182.

⁸⁸ „... assumptions established by classical Renaissance art: immediacy and comprehensibility from one point of view, rationalistic structure, clear limits, adjusted proportions ...” (szerzői ford.) Robert MORRIS, „The present Tense of Space”, ..., 198.

⁸⁹ „... convert every visible aspect of the world into a static, consumable image” (szerzői ford.) [Lásd: Lábjegyzet 58.] Robert MORRIS, „The present Tense of Space”, ..., 202.

⁹⁰ „... space- and time-denying photography that has been so malevolently effective in shifting an entire cultural perception away from the reality of time in art that is located in space.” (szerzői ford.) Robert MORRIS, „The present Tense of Space”, ..., 182.

⁹¹ „judgemental summation” (szerzői ford.) Robert MORRIS, „The present Tense of Space”, ..., 182.

- ★ Az, hogy a kamera által milyen művészet dolgozható fel könnyen, vagy milyen művészet redukálható sikeresen a morris-i *összegző ítéletté*, szorosan összefügg azzal, hogy a művészeti diskurzusban milyen művészet van jelen. Mert míg az előző fejezetben tárgyalt intézményi kontextust egyre inkább az efemeralitás határozza meg, addig a művészek saját maguk által kezelt láthatóságát épp a jól körülhatárolt, könnyen beazonosítható és befogadható, stabil egységnyi művek.

Mivel a művekkel való találkozás egyre nagyobb arányban digitális fotó- vagy videóalapú közvetítőkön keresztül valósul meg, kézenfekvő, hogy az ezeken a médiumokon szemléletesen reprodukálható művek kerülnek előtérbe, folyamatosan újraírva ezáltal a művészet lehetőségeit is. Azok a művek, amelyek leredukált fotografikus képe mégiscsak a teljesség látszatát kelti, persze kellő teret hagyva a befogadó képzeletében a jóindulatú kiegészítésre. Így *fejezve be* vagy reprodukálva az egyébként hiányosan prezentált műveket. A dokumentáció elkerülhetetlen pongyolása, mivel a rajta keresztül megjelenő forma hiányosságai könnyen betudhatók a dokumentálásból fakadó tüneteknek, gyakran elfedi vagy begyógyítja a művek ilyen-olyan hibáit.⁹² A teljesség érzete pedig még az ilyenfajta dokumentációval dolgozó alkotókat is könnyen megvezeti. Nagy odafigyelést igényel nem elfelejtenünk, hogy a valóság egy idilli, virtuális verzióját jelenítik meg, körültekintően megválogatott nézőpontokból, megfelelő képkihágással, esetenkénti apró retussal.

Ezeket a társadalmi és téri kontextustól gyakran mentes, idealizált valóságokat szigorú képnyelvi divat határozza meg. Az ilyen esztétikai kritériumoknak megfelelő, azokat újrateremtő sikeres kortárs műdokumentációk pedig óhatatlanul visszahatnak a műalkotás folyamatára. A fotón keresztül közölt művek hatásai azonban nem csak a fotódokumentációk során használt, öntudatlanul eltanult kompozíciós és képszerkesztési elvekként jelentkeznek.⁹³ Az alkotás során az emberi látás a géppel vegyül. A kamera az alkotómunka különböző fázisaiban, például döntéshelyzetekben, újra és újra előkerül, hogy egy-egy kompozíció vagy megoldás igazán megítélhetővé váljon.⁹⁴ Gyakran akaratlanul is modellálva a fotódokumentációk szilárdító és legitimáló nyilvánosságát, így előrevetítve a végső formát, amiben műveink előbb-utóbb úgyis létezni fognak.

- ★ Az így felhígult látás és műbefogadás folytonos önellentmondásban tartja a műveket. Egyrészt egyértelműen kell megmutatkozniuk a kamera küklopsz-szerű geometrikus szemének. A képek által nem felgöngyölíthető téri és installatív helyzetek, a fotón visszaadhatatlan anyagminőségek, a folyamatszerű befogadhatóság vagy épp a több nézőpontból fokozatosan összeálló alak mind-mind olvashatatlanok a kamera szeme által. Mint ahogy egy, a nyelvet épphogy beszélő hallgató is gyakran elsiklik a humoros vagy kétértelmű részletek felett, a látást művelő gép zsilipjén is fennakadnának bizonyos minőségek.⁹⁵ Ezeket, hogy megőrződjenek, jobb híján addig kell egyszerűsíteni vagy eltúlozni, ameddig a kamera meg nem érti őket.

Másrészt, ezzel ellentétesen, a gépi után következő emberi tekintetek számára a műveknek minél komplexebbnek kell mutatniuk magukat, hogy a már említett jóindulatú kiegészítéshez minél több fogódzkodót biztosítsanak. Azt kell sugallniuk, hogy sokkal több van amögött, amit a kamera lát, mélyebb jelentésrétegek, finomabb anyagminőségek és téri helyzetek, amiket bár a fotó képtelen ábrázolni, de ábrázolásuk sikertelenségét burkoltan hordozhatja.⁹⁶ Az, hogy ezek hiányáért előbb okoljuk a mediális átírás tökéletlenségét, mint magát a művet vagy a művészt, részben abból is következik, hogy a fotografikus kép sajátosságait szinte mindenki első kézből mint alkotó is megtapasztalja. Ezek a hozzávetőleges ismeretek pedig inkább hátráltatják, semmint segítenék a valóság és a kép valósága közötti kusza viszony felderítését. A kamera levethető korlátaival szembeni engedékenység az oka annak, hogy hiszünk a mélység, a finomság, a komplexitás stb. látszatának, véletlenül sem feltételezve, hogy ezek a kamerakép által ábrázolt valóságban is csak mint látszat léteznek. Ez a képeken látottak jellemző felfele kerekítése a fotódokumentációk egyik legzavarbaejtőbb hatása.

⁹² [Lásd: Függelék 6.]

⁹³ Jellemző tünet például olyan objektívek használata, amik az emberi látószöggel köszönőviszonyban sincsenek, olyan látványokat reprodukálva egy-egy kiállításról, amelyek az emberi szemnek nem, pusztán a kamerának mutatkoznak meg.

⁹⁴ Ezt a jelenséget nem csak a saját művészeti gyakorlatomban, de sok művész ismerősömében is felfedeztem már.

⁹⁵ Természetesen egyszerre okként és okozatként, ezen minőségek egyébként is egyre kevésbé jellemzőek a kortárs művészetre.

⁹⁶ A műdokumentációk ebben a tulajdonságukban hasonlítanak a Timothy Morton-féle *hiperobjektek* nem-lokálisságához (*nonlocality*) amely szerint térben több helyütt szétszórtan is jelen vannak, de egyik „lokális megnyilvánulásuk sem mutatja meg a hiperobjektet teljességében” (szerzői ford.) „That is, hyperobjects are massively distributed in time and space such that any particular (local) manifestation never reveals the totality of the hyperobject.” Timothy MORTON, *Nonlocality*, (2010.11.09) <https://shc.stanford.edu/arcade/interventions/nonlocality> (Hozzáférés: 2024.01.23)

★ Ennek a fotóval alapvetően összefüggő problémának, a dokumentáció és a mögötte álló valóság viszonyának egy másik jellemző tünetegyüttesét dolgozza fel Brian Droitcour *The Perils of Post-Internet Art* című 2014-es esszéjében. Bár nem csak a posztinternet művészet sajátja, ott azonosítható legtisztábban az a jelenség, ahogy a térben és időben tapasztalható művészet befogadásról szépen lassan áttolódik a hangsúly a térben és időben tapasztalható művészetről készült képdokumentációk befogadására. Ezek a művek, amik helyzetükből fakadóan sokkal inkább léteznek az interneten és az őket befogadók jótékony képzeletének terében, Droitcour szerint a valóságban közel sem néznek ki olyan jól, mint a képeken. A szobrászattól eltérően „nem aktiválják a teret”, és legtöbbször egy, a kamera képére komponált frontalitás jellemzi őket. Anyagi megmunkálásuk minősége pedig gyakran alulmarad a bennük ready-madeként felhasznált sorozatgyártott elemekhez képest.⁹⁷

Droitcour kritikája, ami sok szempontból tekinthető a morris-i nézőpont jelenbe, internet utáni korszakba tágításának, a képeken keresztül közölt művek anyagi, gyakorlati változásaival foglalkozik. A művek befogadásának átalakulása mellett legfontosabb észrevétele a galéria szerepének megváltozása. Állítása szerint a posztinternet művészet a galéria terét csak, mint egy a kamerának szóló színpad használja, amelynek egyetlen szerepe, hogy a művekről készült képek háttérét adja.⁹⁸ Bár Droitcour egyértelműen veszteségként említi ezt, arra is kitérve, hogy ebben a megváltozott steril térben a valódi néző is szinte csak betolakodó, a helyzet, különösen a fiatal képzőművészeket tekintve, komplexebb ennél. Domenico Quaranta egy a *No Internet, No Art* című kötetben megjelent interjúban Droitcour nézőpontját egy alapvetően konzervatív elképzelésként kezelve, sokkal inkább dicséri a művészeket, akik pusztán azért, hogy „egy jó JPG-t készítsenek”, eltérítik és kihasználják a művészeti intézményrendszert, ezzel új kihívások elé állítva azt. A galéria terét a művek életében sokkal inkább kiindulási, semmint végpontként kezelve.⁹⁹

★ Bár a galéria (és a kiállítás) legitimáló szerepe, hogy művészetté válik, amit ott látunk, pl. a covid járvány kapcsán látszólag erősödött,¹⁰⁰ a kortárs viszonyok közt minden más tulajdonsága felcserélhetővé, mellékessé vált. Rendeltetése szinte teljesen kimerül abban, hogy hozzáférést biztosítson a white-cube szocio-kulturális mezőtől védett, semleges, denaturált, a virtuális és az aktuális valóságokat ötvöző hibrid teréhez. A galéria jelentőségének csökkenése persze összefügg a tágabb téri és társadalmi kontextus hangsúlyvesztésével is. Az eredeti, Walter Benjamin-i értelemben vett aurájától elszakított műveknek még önállóbbnak kell lenniük, hogy digitális dokumentációként az internet összekeveredő tartalmaira jellemző *kontextus összeomlással*¹⁰¹ is megbirkózhassanak.

Az összetett kontextus veszteségnek azonban csak egyik fele fakad a mediális környezet sajátosságaiból. A másik feléért a *független tárgy* mediálisan átvitt egysége felelős. Ez a gyakran redundáns elemeket is tartalmazó, több képből és a legkülönbözőbb médiumú és formátumú adalékokból összeálló információhalmaz sokszor még az eredeti műnél is egzaktabban viseli alakját.¹⁰² Míg az ideális *független tárgy* csak a téri kontextust veszíti el, a dokumentáció során átvitt módoszata a téri mellett minden más (szociális, politikai stb.) körülményt is ledob magáról. Egy kötöttségektől és lehorgonyzó lokalitásoktól¹⁰³ mentes nagy likviditású vizuális csomagként pedig a hordozóitól szinte teljesen függetlenül terjed és sokszorozódik.

⁹⁷ Brian DROITCOUR, *The Perils of Post-internet Art*, (2014.10.29) <https://www.artnews.com/art-in-america/features/the-perils-of-post-internet-art-63040/> (Hozzáférés: 2022.07.26)

⁹⁸ Brian DROITCOUR, *The Perils of Post-internet Art*, ...

⁹⁹ Domenico QUARANTA, Melanie BÜHLER, „Domenico Quaranta on Authorship, Appropriation, Surfing Clubs and Post-Internet Art”, In *No Internet, No Art, A Lunch Bytes Anthology*, ed. Melanie BÜHLER, (New York, Onomatopoe 102, 2015) 55.

¹⁰⁰ Párhuzamosan a galéria és a kiállítás fogalmának tágulásával. Lásd például a offline kiállításokat digitalizáló *solo show* Instagram fiókra feltöltött helyspecifikus anyagokat:

SOLO SHOW https://www.instagram.com/solo_show/?hl=en (Hozzáférés:2022.09.22)

¹⁰¹ *context collapse* (szerzői ford.)

¹⁰² Egyszerű példa erre egy igazán híres festménnyel való személyes találkozás, amit a saját testi és lelki állapotainkon kívül kismillió körülmény is befolyásol; milyen hangok, szagok osztoznak a festmény terén, tömeg van-e vagy közel tudunk menni, megfelelő-e a világítás stb. Míg a festményről készült sokszáz interneten fellelhető képből egy megbonthatatlan, pillanatnyi befolyásoló tényezőknek nem engedő egység kovácsolódik.

¹⁰³ A nemzetközi művészeti diskurzusra jellemző, hogy a lokálishoz való kapcsolódás, különösen a perifériákon (lásd pl. a már említett globális dél) mint kuriózum sok szempontból elvártnak is tekinthető, azonban csak a globalitás által is befogadható módokon.

★ A megváltozott médiakörnyezetben sikeresen továbbélő művek a mediális átírást végző kamerakép rendező elvein túl egyfajta gondolati formarendhez is igazodnak. Az ezt meghatározó alapkérdésekben természetesen nagy szerepe van a képzőművészeti diskurzus éppen aktuális elméleti kereteinek és az azokra való reflektáltságnak is. Azonban ezeken felül, vagy ezeket felcserélhetőként kezelve is azonosíthatók gondolati mintázatok, amelyek a látható, tehát a sikeres műveket például koncepciójuk működési elvében, vagy zártágában és behatárolhatóságában összekötik. Ezek a szempontok azonban, az előző fejezetben tárgyalt elvárásokhoz hasonlóan, szintén leginkább feltételezéseként dolgozhatók fel. Arra vonatkozóan, hogy mit igen és mit nem engedhet meg magának egy fiatal, a művészeti életben való érvényesülését is szem előtt tartó képzőművész.¹⁰⁴

A téri komplexitás képileg befogható szinten tartása olyan, gyakran kimondatlan vagy kevésbé tudatos kompromisszum, ami könnyen megfeleltethető művek gondolati felépítésének is. Az a koncepció, amelyik nem áttekinthető és megérthető pusztán a műről készült képek alapján, az a képek uralta diskurzusban nem lesz sikeres.¹⁰⁵ Így a tárgyalapúság mellett az alkotói művészetkommunikáció másik kulcskérdése a kortárs elméleti keretek közé elhelyezhető, könnyen értelmezhető és kerek koncepció. A dokumentáción keresztüli korlátozott érthetőség épp a nem egyértelmű, és a valóban kísérleti műveknek és alkotói hozzáállásoknak nem kedvez. Pont azoknak, amik forradalmian újként a jelen viszonyain változtathatnának.¹⁰⁶ Mivel már nemcsak egy kiállítótér vagy galéria semleges teréből kell kitűnniük, hanem a képek folyamatos áradatából, a megváltozott viszonyok között a művek egyre jobban saját maguk hirdetőivé is válnak. Ehhez illeszkedve pedig olyan tematikus nyomás is nehezedik rájuk, aminek hangzavarában a halk, finom vagy kevésbé egyértelmű hangok egész egyszerűen elvesznek.

★ A művészeti intézményrendszer viszonyainak átalakulása és a megváltozott médiakommunikációs környezet miatt a korábbiakhoz képest számos új szerepkörrel bővülnek a művész feladatai.¹⁰⁷ Az intézményi közeg vagy a művészetfinanszírozás globálisan tapasztalható kríziseivel párhuzamban, fokozatosan vállaljuk át azok szerepeit, válunk saját magunk kurátoraivá, elemzőivé, menedzsereivé vagy épp archiválóivá. Így az alkotásfolyamat nézőpontjaiba ismét eddig idegen elemek vegyülnek.¹⁰⁸ És mivel minden művészet köré épülő infrastruktúra célja valahol ellentétes a művészet céljaival, ez nem csak keveredés, hanem hígulás. Ahol a művészet megújítana, ott megszilárdítani próbál, ahol pedig kitágítaná a szabályokat, ott éppen meghatározni próbálja azokat. Ezzel a házasítással válik ártalmatlanná és halottá a múzeumba kerülő művészet,¹⁰⁹ de a kánonná váló avantgárd, vagy a kamera által kasztrált látvány önellentmondása is ugyanez. Azzal, hogy a művész rákényszerül ezeknek az intézményi szerepköröknek az ellátására is, szükségszerűen azok domesztikáló hatásait is az alkotásba keveri. Ez a tudathasadásos állapot pedig szorosan összefügg a közösségi médián keresztül az alkotásfolyamatba, vagy a műterem intimitásába beengedett publikusság problematikájával.

¹⁰⁴ Ellenpontként arra, hogy ki mit engedhet meg magának (például elismert művészként) álljon Yvonne Rainer koreográfus programszerű, önfelszámoló *No Manifesto-ja* 1965-ből vagy Gerhard Richter festőművész egy 1964-66-os jegyzetének részlete. [Lásd: Függelék 7.]

¹⁰⁵ Ugyanígy alulmaradnak azok a koncepciók is, amik túlérhetőek vagy nem rejtélyesek eléggé: nem hagynak teret a dokumentációt olvasó kreatív kiegészítésének.

¹⁰⁶ Ennek az öngerjesztő mikroklimának a beltenyészete mellett nem meglepő, hogy művészek gyakran az outsidersművészetben, vagy a művészetén kívül keresnek felfrissülést.

¹⁰⁷ Rebecca JENNINGS, *Everyone's a sellout now: So you want to be an artist. Do you have to start a TikTok?*, (2024.02.01) <https://www.vox.com/culture/2024/2/1/24056883/tiktok-self-promotion-artist-career-how-to-build-following> (Hozzáférés: 2024.02.13)

¹⁰⁸ Ennek egyik legnevelésesebb tünete amit művészként átélhet az ember, hogy saját magáról mint alkotóról rövid leírást fogalmaz E/3-ban.

¹⁰⁹ Hal FOSTER, „After the White Cube: Hal Foster asks what art museums are for”, In *London Review of Books*, Vol. 37 No. 6 (2015.03.19) <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v37/n06/hal-foster/after-the-white-cube> (Hozzáférés: 2025.04.16)

- ★ Az állandó teljesítménykényszer és az, hogy kénytelenek vagyunk folyamatosan feldolgozni, újraértelmezni, közölhető módon vizualizálni és verbalizálni a saját művészetünket és az ahhoz való hozzáállásunkat, nem épp a gyümölcsöző elmélyülést leginkább elősegítő körülmények. Ennek a folyamatos önmagunk felé irányuló munkának egyik legszimbolikusabb tünete a művészek saját márkaépítése. Naiv az az elképzelés, hogy volt idő, amikor az egy-egy életművet összetartó vizuális vagy konceptuális stílusjegyek az adott művész számára is meglepetést jelentettek, pusztán melléktermékeik az egyébként mélyre hatoló művészeti munkának. Bár a jelenség valószínűleg a tárgykészítés történelem előtti eredetével egyidős, a művészeti karrierépítésnek az utóbbi évtizedben látszólag elengedhetetlen jellemzőjévé vált a könnyen beazonosítható és az adott művészhez hozzárendelhető vizuális formanyelv. Ezzel még egy korlátozó, a szabad kísérletezést visszafogó körülményt adva az alkotásnak.¹¹⁰

¹¹⁰ Tovább szűkítve azt, hogy mi fér bele egy adott életműbe: mi az, ami elég újító ahhoz, hogy az életmű ne váljon önmaga ismétlésévé de nem túl-újító, hogy továbbra is beazonosítható maradjon.

- ★ Ha a jelen domináns értékrendjeit, a művészeti élet és a pénzügyi szektor összefonódásait, és az intézmények vagy a művészek fentebb tárgyalt viselkedésmintáit adott vektorukon, vagyis a jelenlegi tendenciájuk mentén a jövőbe vetítjük, egyértelműbbé válik, hogy nem közelítenek a szabad, nyitott és független művészeti kifejezés felé, hanem éppen távolodnak attól.

Azonban a korábbi fejezetekben tárgyalt szűkítő körülmények ellenére is akadnak olyan művek, vagy tágabban véve jelenségek, amelyek különböző módokon már a jelenben is képesek a korlátozó meghatározások szubverzív eltérítésével határesetekként létezni. Szimultán hordozva magukban radikálisan új művészetfelfogások csíráit.

Ezeket, a definíciót és a kisajátítást magukról lerázó műveket és jelenségeket a labilitás, a nyugvópontok nélküli állandósult változás jellemzi. Bár beilleszthetők a jelen körülményei közé, egy-egy dimenziójukban túlmutatnak annak perspektivikus keretein. Mivel ezeket a tulajdonságaikat legtöbbször anyagukban vagy működésükben hordozzák, célszerű egészen közelről vizsgálni őket, a lehető legkonkrétabb részletekkel kezdve.

A következőkben a labilitás vagy változékonyság ilyen eltérő jelenségeit fogom sorra venni, terveim szerint alternatív alkotói attitűdöket körvonalazva, amelyek talán elhagyhatják ezeknek a korlátozó vonatkozási rendszereknek a gravitációját. Ehhez mérten, az eddigiektől eltérően egy szabad asszociációs feltérképező munkán alapuló, horizontális kutatómódszertant követve.

Lehetőségek hordozása, kibomlása

- ★ A labilitás, a változás lehetőségének hordozása legkönnyebben talán állapotbeli tulajdonságként képzelhető el. Ez az állapot jól leírható a termodinamikából kölcsönzött magasabb energiaszintként, amit például egy felhúzott csörlő vagy egy hegy tetejére felpumpált víztömeg helyzeti energiája jelent. Ez az a *hordozott potenciál*, ami aztán a változást meghatározza.

Az első ehhez kapcsolódó példa, amellyel szeretném a fejezetben foglaltakat felvezetni, és egyben a dolgozat horizontális szakaszának hangnemét is megadni, nem egy művészeti, hanem egy természeti jelenség. Amely hétköznapiasága ellenére mély költőiséggel jeleníti meg a változásra való hajlandóságot.

Ez a jelenség az eltérő vízgyűjtő területeket bejáró folyók, vagy épp agyaggal színezett folyók és a látszólag tiszta tenger találkozásánál létre jövő keveredési frontok. A folyamatos különbözőség és a folyamatos feloldódás téri és vizuális megvalósulásai. Olyan absztrakt határvonalak, amelyek, bár egy távoli nézőpontból valódinak tűnnek, közelítve felénk egyre kevésbé definiáltak. Fokozatosan oldódnak fel az őket vizsgáló tekintetekben. Ez a perspektivikus feloldódás és a megérkezés esélye nélküli úton levés, a létezés helyett a folytonos valamivé válás, előrevetítik azt az efemer egyensúlyi állapotot, ami a labilis, változékonyságukban állandósuló műveket jellemzi.

- ★ Ugyanez a mozgásban lévő egyensúlyi állapot határozza meg Szentjóbý Tamás 1965-ös *Hűlő víz* című művét, amely konceptuális művészeti gesztusként jelentésének létrehozásában egy hasonló természeti vagy fizikai jelenségre támaszkodik. A patikaüvegbe zárt, a galéria teréhez fokozatosan hozzáhűlő meleg víz Szentjóbý elmondása szerint az „*automatikus és kényszerű változás*” megfogalmazódása. Erre az időben kibomló, vég nélküli állapotváltozásra mint „*alábbhagyásra, intenzitás csökkenésre*” tekint.¹¹¹ A műnek, amit Kürti Emese, jelenlegi nézőpontunkból nézve különösen pontosan, *akció-objektnek*¹¹² nevez, éppen ez a meg nem szűnő változás és az azt előidéző kezdeti állapot a kulcsa. Ez a nullához konvergáló, de a mű címéből fakadóan soha ki nem egyenlítő (hőmérséklet)különbség, végtelenbe táguló közelítés az, ami összekapcsolja őt az előző bekezdésben bemutatott áramlástani, hidrológiai jelenséggel. A mű, bár elsősorban konceptuális síkon, a nevével relációban, de önmagában hordozza a folyamatos változás, jelen esetben hűlés, lehetőségét.

¹¹¹ BEKE László, „Beszélgetés Szentjóbý Tamással”, In *Jelenlét, Szógettó*, 1989/1-2. (14-15). 255-262. idézve itt:

KÜRTI Emese, *Dezorientáljuk a csapatokat: St.Auby Tamás kiállítása Karlsruheban 1.*, (2010.09.30) http://exindex.hu/print.php?l=hu&page=3&id=773#_ftn13b (Hozzáférés: 2022.02.16)

¹¹² KÜRTI Emese, *Ezoterikus Avantgárd: A koncept/konceptuális paradigma*, (2014.08.03) <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=934> (Hozzáférés: 2022.02.16)



✱

113



✱

114

¹¹³ Az Amazonas találkozása az Atlanti-óceánnal, fotó: SemCom
<https://brasilamazoniaagora.com.br/zfm-conheca-alguns-beneficios-da-amazonia-para-o-brasil/>
 (Hozzáférés: 2022.02.03)

¹¹⁴ SZENTJÓBY Tamás, *Hülő víz*, [1965], patikaüveg, víz <https://multiplika2000.wordpress.com/2008/11/16/hulo-viz/>
 (Hozzáférés: 2022.02.16) (Digitálisan restaurálva Deep-Image.Ai szolgáltatással <https://deep-image.ai/app/>)

- ★ Ez a folyamatosan úton levő, valamivé váló működés még szemléletesebbé válik, ha Szentjóbby művét szembeállítjuk egy hozzá sok szempontból közel álló munkával, Erdély Miklós 1970-es *Tavalyi hó* című művével. Míg Szentjóbby munkájában a víz héraikleitoszi értelemben sokkal inkább a folyamatos változás okozója és elszenvedője, addig Erdély esetében a víz (jég) épp ennek a változásnak a berekesztését mutatja. Ennek ellenére az Erdély-mű is az imént említett magasabb energiaszintek megfogalmazódása: egy feldobott labda, ami nem tud, vagy amit Erdély nem enged leesni.¹¹⁵ Erdély vize azonban, bár esetében melegedve, de nem mentesül az entrópia alól. Ugyanúgy folyamatosan úton van az alacsonyabb energiaszint felé, még ha egyelőre fenntartott lehetőségként, pillanatnyilag áll is.
- ★ A változásra való hajlandóság, a lehetőségek ilyen nemű hordozása könnyen megfeleltethető annak, amit Gilles Deleuze és az őt 2017-es *Bodies of Water* című könyvében értelmező Astrida Neimanis *lárva-állapotnak*¹¹⁶ nevez.¹¹⁷ Az eredetileg egy biológiai metaforakészletből felvázolt deleuze-i *lárvaállapot* az összes lehetséges kimenetel kezdeti összpontosulása. Deleuze szerint a *lárva* (vagy embrió, vagy tojás) nem kevésbé differenciált, mint a kifejlett élőlény, hanem éppen hogy magában hordozza annak összes lehetséges megvalósulását: „annyi lehetőséget magában hordozva, ami szétrepesztene egy felnőtt [egyedet]”.¹¹⁸ A kifejlődés során ez a nem végtelen, de számos lehetőség szűkül be egygyé.¹¹⁹ A kezdet és a vég közötti viszony nagyon hasonló ahhoz, mint ami egy színi előadás szöveggönyve és a konkrét előadás között van. A papíron létező dráma mint lehetőség tartalmazza az összes különböző, eddigi és ezután lehetséges színpadra vitelt. Ezek a lehetőségek szűkülnek be aztán a szöveggönyv átdolgozása vagy a próbafolyamat alatt. A lehetséges kimenetek persze ezután is fennmaradnak. Erre az elképzelésre jó példa Neimanis-nál a *lárvaállapot* mellett gyakran megjelenő szintén Deleuze-től származó *virtualitás*-fogalom, amelyet hasonlóan az evolúció és az egyedfejlődés mentén értelmez. Neimanis ugyanakkor azt mondja, hogy ezt a virtualitást ne úgy képzeljük el, hogy bármilyen kimenetel lehetséges vagy elképzelhető, hanem tekintsünk rá egy „*eldöntetlenségi felbőként*”¹²⁰, amely az aktualizált test (jelen példa esetében a konkrét előadás) körül lebeg”, érzékeltetve, hogy amit látunk az csak egy, ami a különböző lehetőségek közül megvalósult.¹²¹

¹¹⁵ A ready-madeként alkalmazott termosz, benne a cím által jelzett tavalyi hóval, több egyszerű szójátéknál. Két eltérő jelenség találkozik benne. Az egyik a *megfigyelő paradoxon* (*Observer's paradox* - szerzői ford.): ha kinyitjuk a termoszt, elolvad a tartalma, tehát csak addig maradhat igaz a mű állítása amíg nem bizonyosodunk meg róla. A másik a kételkedés (önkéntes) felfüggesztése (*Suspension of disbelief*), a mű csak akkor működik ha van olyan részünk, amely elhiszi, vagy szeretné elhinni, hogy valóban hó van Erdély termoszában. Ezek a késztetések konceptuális síkon ugyanolyan mozgalmassá teszik a Tavalyi havat, mint amilyen mozgalmas Szentjóbby műve.

¹¹⁶ *Larval subject, larval state* (szerzői ford.)

¹¹⁷ Astrida NEIMANIS, *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*, (London, Bloomsbury Publishing, 2017) 126.

¹¹⁸ Deleuze-t idézi szó szerint Neimanis: „the embryo holds all the potentiality that would rip an adult apart.” (szerzői ford.) Astrida NEIMANIS, *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*,..., 120.

Gilles DELEUZE, *Difference and Repetition*, trans. Paul PATTON, (New York, Columbia University Press, 1994) 215.

¹¹⁹ Astrida NEIMANIS, *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*,..., 120.

¹²⁰ „cloud of indetermination” (szerzői ford.)

¹²¹ Astrida NEIMANIS, *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*,..., 71.

★ Mint ahogy a *Hűlő vízből* is látszik, vannak olyan kezdeti formák, amelyek lényegét éppen az (alak)változás vagy mutálódás előidézése adja. A szájhagyomány útján terjedő információk, történetek, énekek vagy népdalok óhatatlan mutációja miatt ezek is ide köthetők. Minden egyes megvalósulásuk¹²² tökéletlen reprodukciója csak egy korábbihoz. Azonban, mivel mindig alkalmazkodnak a környezethez és a hallgatósághoz, ez a tökéletlenség az, ami aktualitásukat is garantálja. Így válhat a jelen kontextusából nézve iterációk hosszú során át egy történet egyre igazabbá.

Ezeknek a folyamatoknak az időben való kibomlása az, ami során a változás és a differenciálódás tulajdonképpen megtörténik. Jelen szöveg szempontjából kézenfekvő a lehetőségek hordozásának időbeli következményeként, a látens deleuze-i virtualitásban lebegő tartalmak megvalósulásaként tekinteni rájuk.

A kezdeti állapotok természetesen meghatároznak szabályokat, amelyek mentén ez megtörténik. A változtatható paraméterek szerinti kibontakozás vizsgálatának legkézenfekvőbb kellékei például a különböző számítógépes szimulációk. A jellegzetes megjelenéséről ismert conway-i *Életjáték*¹²³ sejtautomata az egyik első példája azoknak a törvényszerűségek szerint működő virtuális környezeteknek, amelyek technológiai csúcán ma már a valóságtól szinte megkülönböztethetetlen fizikai (részecske, folyadék stb.) szimulációk állnak. Azonban a térben és időben történő kibomlás megtapasztalásának, a szomatikus érzékelés, és a rendelkezésre álló művészeti és kritikai nézőpontok felől is gazdagabb területe a hang- és a zeneművészet.

¹²² A *megvalósulás* kifejezést itt és innentől kezdve zeneművek, színházi darabok, előadások stb. egy adott konkrét színpadra vitelének, előadásának jelölésére használom. Az angol nyelvű szakirodalomban általánosságban használt *rendition* és *instance* kifejezések lefordíthatatlan jelentéstartalmai miatt választottam a '*megvalósulás*'-t, amely közelebb is áll egy performatív természetű mű 'megtörténéséhez' vagy 'létrejövéséhez'.

¹²³ John Horton Conway brit matematikus által létrehozott szimulációs környezet, amelyben a kezdeti paraméterek beállítása után a rendszer önjáró módon kibontakozik.

- ★ A mutálódás vagy a moduláció alapvető tulajdonságai a zenének. Tetten érhető ez a muzikalitás legősbibb, vokális példáiban is, azonban a változás jelentőségének gondolati síkon való vizsgálatához, laikus hallgatók számára, a szabályok szerint kibomló hangokat, hangkörnyezeteket használó folyamat-zene¹²⁴ a legideálisabb.

Ezen az elven működik Alvin Lucier legismertebb minimalista folyamatműve az *I Am Sitting In A Room*. Az először 1969-ben előadott darab egy térspecifikus zenemű, amely mindig az adott előadás aktuális terének akusztikai jellegzetességei szerint bontakozik ki. Lucier felolvas egy rövid, páromondatos szöveget, amely azon túl, hogy a zenei folyamat kiinduló pontját adja, a mű működésének egyszerű leírása is. A felhasznált teret kitöltő hangját Lucier egy mikrofonnal rögzíti, majd hangszórókon keresztül újra visszajátssza a térbe. A folyamathoz ezután Lucier a technikai eszközök kezelésén túl nem ad hozzá. A hangszórókon lejátszott, az adott teret ismét kitöltő hangját újra felveszi és újra lejátsza. A folyamat ismétlődésével, ahogy Lucier szövege is említi, az emberi hang háttérbe szorul és a performatív műhöz felhasznált tér rezonáns frekvenciái fokozatosan eluralkodnak a hangkörnyezeten. Ahogy a Lucier által elmondott szövegből is látszik, az *I Am Sitting In A Room* esetében az ismétlés általi moduláció a mű lesimítását, a kiálló élek, az emberi hang egyenetlenségeinek legömbölyítését eredményezi. A hangrendszeren és a mű címében is szereplő szobán való többszöri átjátszás konkretizálja és materializálja a hangot. Nem csak képletesen; a hang mint anyag, mint felület kezd el kisimulni. A mű végére az emberi beszédhang – ilyen helyzeteken kívül ritkán felfedezhető komplexitása – egy rezgéssé összpontosul.

- ★ Steve Reich *Come out* című műve a Lucier darabhoz hasonlóan egy rövid szövegrészletet, egy rendőrségi nyomozáshoz kötődő¹²⁵ párszavas hangfelvételt használ fel kiindulópontjaként. Reich az 1966-os darabjában szintén a repetíciót alkalmazza az emberi hang átdolgozásához, azonban Lucier-vel ellentétben az ismétlődés általi moduláció itt nem az összpontosulás, hanem a tágulás és kiterjedés szinte végtelenségig való fokozását eredményezi.

Reich, akinek munkásságát alapján határozza meg a repetitív kompozíciós elvek alkalmazása, a kezdeti hangsáv többszörösen ismételt megkettőzésével és az így létrehozott sávok lassú időbeli eltolásával bontja ki és szórja szét a mű terében a párszavas hangfelvételt.¹²⁶ A hatások összeadódnak; a darab 8. percére az emberi hang már nem kivethető. A hang, bár a szavak kezdeti ritmikájából őriz valamit, egy mindent beborító, amorf, formálódó hangszövevé válik, amelyben a viszonyítási pontjait elvesztett hallgató számára folyamatosan új konstellációk, együtthangzások kerülnek a felszínre az egyik pillanatban, majd merülnek alá a következőben.

Míg Lucier művében a repetíció a jelentés összpontosítására, és – részben az emberi egyenetlenségektől való már-már szakrális – megtisztítására irányul, addig Reich esetében a repetíció ellentétes előjelű. Szintén úgy működik, mint egy lencse, de nem egy pontba fókuszálja, hanem szétszórja a mű jelentését. Ez a diszperz hatás pedig, a kánonban egymásba vesző tömegek hangjához hasonlóan, külön forrásokból egy szétválaszthatatlan folyamattá áll össze. Ez a felfoghatatlan többalakúság pedig óhatatlanul más formában mutatkozik meg minden hallgatáskor.¹²⁷

¹²⁴ *process music* (szerzői ford.)

¹²⁵ A Harlem Six-ként elhíresült eset egyik letartóztatottjának nyilatkozata amelyben a rendőri erőszak testén okozott nyomairól beszél.

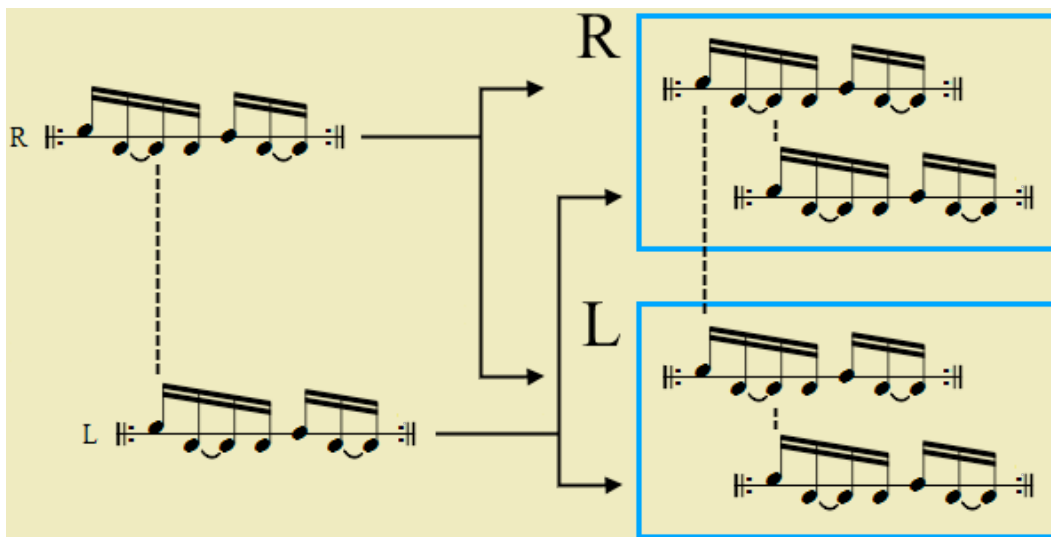
¹²⁶ A hang időbeli eltolása és az érzékelt térélmény szorosan összefügg: egy Haas effektusnak nevezett jelenség fedezhető fel többször is a műben: az eredetileg kiterjedéssel nem rendelkező hangsávok rövid 40ms körüli időbeli fáziseltolódása miatt (phase-shifting) hirtelen kitágulnak a térbe. A fenti szövegben sokkal inkább a tapasztalás oldaláról közelíték a vizsgált zeneművekhez, amihez ennél mélyebb technikai elemzés talán nem szükséges, viszont a darab működésének pontos rekonstrukcióját adja Michael Schell rövid esszéje:

Michael SCHELL, *Steve Reich: Come Out as classic minimalism*, (2016.10.03) <http://www.schellsburg.com/Reich.htm> (Hozzáférés: 2022.08.05)

¹²⁷ Nem nehéz párhuzamot vonni egy jogtalanul eltélt, a fogdán súlyosan bántalmazott fekete fiatal hangjának hallhatósága és a feketék rendszerszintű elnyomása ellen hangjukat felemelő tömegek hangja között.

I am sitting in a room different from the one you are in now. I am recording the sound of my speaking voice and I am going to play it back into the room again and again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any semblance of my speech, with perhaps the exception of rhythm, is destroyed. What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech. I regard this activity not so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to smooth out any irregularities my speech might have.

128



129

¹²⁸ Alvin LUCIER, *I Am Sitting in a Room*, (1969) leirat, <https://genius.com/Alvin-lucier-i-am-sitting-in-a-room-annotated> (Hozzáférés: 2022.08.05)

¹²⁹ Michael Schell értelmező kottája Reich darabjához.

Michael SCHELL, *Steve Reich: Come Out as classic minimalism, ...*,

★ Elmozdulva a hangok fenomenológiai közegéből a materialitás felé, a kezdeti paraméterek szabályok szerinti kibomlása a testet öltéssel párosul. Raymond Queneau *Ezer milliárd költemény*¹³⁰ című műve épp ennek az átmenetnek a határán található. Queneau¹³¹ francia költő és regényíró, az *Oulipo*¹³² tudósokat és költőket tömörítő csoportjának tagja, több művében is – az *Oulipo* céljaihoz hasonlóan – a költészet és irodalom matematikai formulákkal és tudományos elképzelésekkel való manipulációjával kísérletezett. Ennek a tevékenységének egyik legkiválóbb és a jelen szöveg szempontjából talán legérdekesebb eredménye az *Ezer milliárd költemény*. A könyvformában realizált mű tíz egymást követő szonettből áll, melyek rímképlete és a rímeket adó mássalhangzók minden egyes szonett esetében azonosak. Ám, mivel a szonettek formáját tartó 14 soros versek lapjai minden sor alatt be vannak vágva, a könyvből nem tíz, hanem 10^{14} (100,000,000,000,000) vers olvasható ki. Egy szonett sora bármelyik másikkal folytatható, mivel rímek mindegyik lehetőségben egyeznek. A műből kiolvasott konkrét szonett azonban a könyv felnyitásának pillanatáig nem létezik kézzelfogható formában, csak az olvasás pillanatában ölt testet.¹³³ Egészen addig a többi ($10^{14} - 1$) látens lehetőség között lebeg, abban az *eldöntetlenségi felhőben*¹³⁴ amit a deleuz-i *virtualitás*-fogalommal, Neimanis kapcsán a fejezet elején érintettem. A könyv kinyitásának pillanata is tükrözi deleuz-i *lárvaállapot* működését; a könyv által tartalmazott szinte végtelen lehetőség ekkor szűkül be egyé.¹³⁵

Míg ez a biológiai metaforakészlet jól magyarázza a látens lehetőségek kiválasztódását, ha a testet öltés anyagi vagy ontológiai jelentőségén szeretnénk továbbindulni, tágítanunk kell az értelmezési keretet. A nagyobb hangsúly, ami a befogadó vagy a megfigyelő szerepére kerül, ebben a folyamatban szoros párhuzamot mutat a *kvantum-szuperpozíció* elvével: Schrödinger macskájához hasonlóan, Queneau műve is csak akkor állapotodik meg egy manifestációban, amikor valaki rátekint. Az ilyen, egyszerre több alakban létező, ezek közül egyet magára öltő művek kérdése azonban nem új; hasonló elv áll Hans Holbein a befogadó pozíciójától függően két állapot között oszcilláló 1533-as *Követek* című képe mögött is. Könnyen kapcsolhatók ide az előző fejezetben Robert Morris kapcsán említett, a látogató számára időben és térben kibomló művek is, amelyek gyakran megtekintésenként más-más arcukat mutatják.

¹³⁰ Raymond Queneau - Cent mille milliards de poèmes (1961)

¹³¹ Néhány ismertebb magyarul is megjelent könyve: *Zazie a metrón*, *Az élet vasárnapja*, és a Karinthy Frigyes *Így írtok ti*-jéhez hasonló művészeti stílusokat parodizáló, egyazon történetet sokféleképpen elmesélő *Stílusgyakorlatok*.

¹³² francia mozaik szó: *Ouvroir de littérature potentielle*, magyarul: *A lehetséges irodalom műhelye*. (Szerzői ford.)

¹³³ Nem az első példája ez az olvasó számára ilyen formán testet öltő könyveknek a francia irodalmi környezetben. Egy ferences szerzetes 1677-ben gyónási segédletet készített könyv formában, amelyben az egyes, az adott hívő által elkövetett bűn apró címkéje a lapból kibújtatható ezzel könnyítve a gyónást, és ezzel hordozva magában megannyi különböző lehetséges bűnlajstromot. [Lásd: Függelék 8.]

MUSÉE MÉDARD, *À travers les mots et les volumes*, <https://www.museemedard.fr/travers-les-mots-et-les-volumes> (Hozzáférés: 2022.08.14)

BRIDWELL LIBRARY SPECIAL COLLECTIONS, *Interactive Confessional*, <https://bridwell.omeka.net/exhibits/show/shapeofcontent/movingparts/interactiveconfessional> (Hozzáférés: 2022.08.14)

¹³⁴ *cloud of indetermination*, (Szerzői ford.)

¹³⁵ A kortárs költészetből ennek a folyamatnak szép (vizuális) példáját adja Layli Long Soldier *Obligations 2* című verse, amely a versben hordozott lehetőségek táulásának majd szűkülésének is diagramja egyben. [Lásd: Függelék 9.]



★

136

¹³⁶ Raymond QUENEAU, Cent mille milliards de poèmes (1961)
https://anwiki.artsaucarre.be/index.php?title=File:Cent_mille_milliards_de_po%C3%A8mes_Raymond_Queneau,1961.jpg
(Hozzáférés: 2022.08.14)

Organikus hordozó metaforák (meta(m)forák)

- ★ A fejezetben vázolt felvetések elméleti háttérét három gondolat adja. Az elsőt, Ursula K. Le Guin *carrier bag-elméletét*¹³⁷ Astrida Neimanis is idézi hasonlatként, hogy szemléltesse az ember beágyazottságát a hidrofeminizmus világrendjébe. A közel 70%-ban vízből álló emberi test a legkonkrétabban mint vízzel telt zsák, átvitt értelemben pedig a nők esetében mint az életet adó ősóceánt méhében hordozó tároló jelenik meg.¹³⁸ Bár Neimanis könyvének fókusza és kutatásom tematikája kevés helyen metszik egymást, de az általa feldolgozott elméletek mégis sok esetben kiinduló pontként szolgáltak. Így volt ez a már korábban említett deleuze-i *lárvaállapottal* is, amely kiegészülve K. Le Guin *carrier bag-elméletével* és Neimanis vízzel telt zsákjaival, a lehetőségek hordozását továbbfűzve körvonalaznak egy elképzelést *organikus hordozó metaforákról*.
- ★ Az első ilyen organikus hordozó, amely egyben az inspirációt is adta a megközelítéshez, egy mélytengeri, a 60-as években felfedezett medúzafaj, a *Deepstaria Enigmatica*. Ezek a felfedezésük óta csak néhányszor megfigyelt csalánozók a sarkvidéki tengerekben 600-1700 méter mélyen élnek. Az izomzatuk nem elégséges ahhoz, hogy más medúzákhoz hasonlóan jellegzetes harang alakot adjon nekik, és úszni sem igazán képesek, csak sodródnak a tengeri áramlatokkal.¹³⁹ A kifejlett példányok 50-60 cm-esre nőnek, nagyjából egy telefújt luftballon méretére, és mivel lyukkal ellátott gömbökről beszélünk, felépítésükben sem sokban különböznek azoktól. A belül elhelyezkedő, táplálkozáshoz használt csápjaiktól eltekintve, az állat valóban egy átlátszó, alaktalan zsák.
- Ez az alaktalan zsák pedig, mint organikus hordozó, egy zsákhoz illően bekebelezve táplálkozik. Nála kisebb halak, rákok és egyéb tengeri élőlények köré borítja és zárja testét, majd megemészti a prédát. A biológusok által használt kifejezés is tovább erősíti a táplálkozási mód jellegzetességét: *bagging*. A magyarban is könnyű nyelvi kapcsolatot felfedeznünk az elejtett állatra használt zsákmány kifejezésben. Az állat ehhez a *zsákoláshoz* használt zselés, anyagtalan és alaktalan teste szinte teljesen egylényegű a vízzel, amelyben él.
- Ennek az átlátszó, a teret körülhatároló membránnak a jellegzetességei köszönnek vissza Anna Hepler amerikai képzőművész munkáiban. Olyasmire segítenek ráismerni, amit már előzőleg is sejthettünk, hogy a vízi élet manipulálására használt eszközeink, ehhez az állathoz hasonlóan, osztoznak a víz által kikényszerített formai engedékenységekben. Szinte mind tömeg és kiterjedés nélküli, már-már absztrakt-geometrikus, folyamatosan változó testek: a halászhálók, vagy a pusztán szimbolikus vastagsággal rendelkező horgászszinórok.

¹³⁷ hordozó zsák (szerzői ford.)

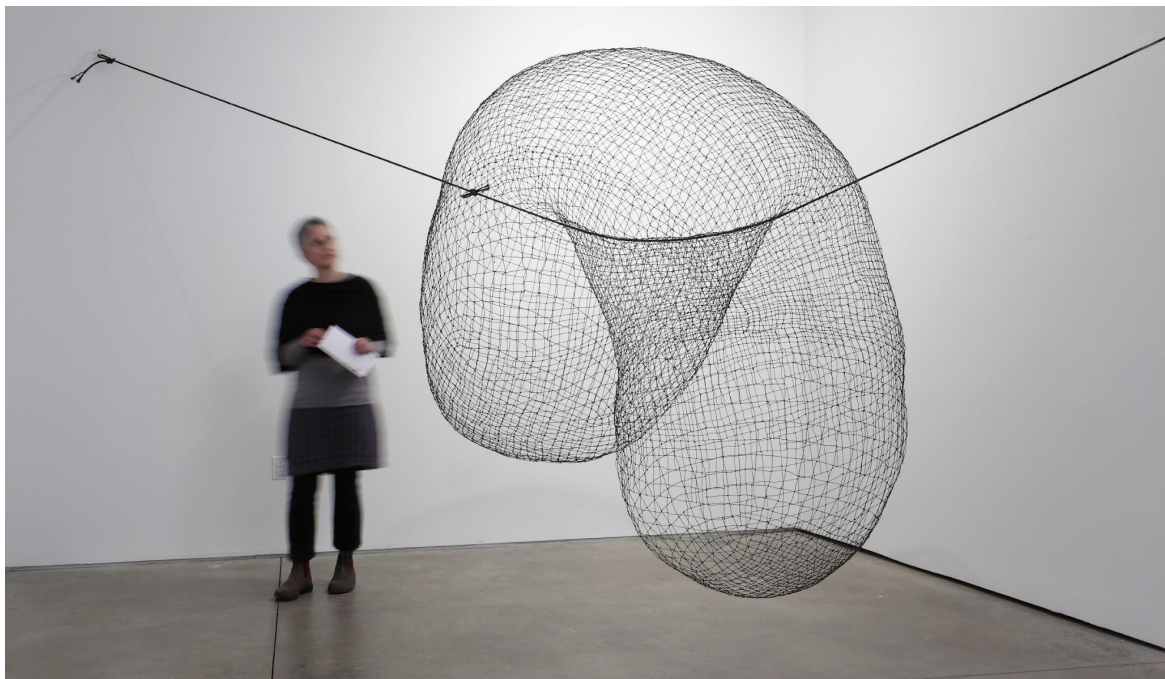
Ursula K LE GUIN, „The Carrier Bag Theory of Fiction”, In *Dancing at the Edge of the World: Thoughts on Words, Women, Places*, (New York, Grove Press, 1989) 165-170.

¹³⁸ Astrida NEIMANIS, *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*,..., 122.

¹³⁹ iNATURALIST UK, *Deepstaria Jelly (Deepstaria enigmatica)*, <https://uk.inaturalist.org/taxa/255964-Deepstaria-enigmatica> (Hozzáférés: 2024.03.13)



140



141

¹⁴⁰ *Deepstaria enigmatica*, fotó: Monterey Bay Aquarium Research Institute https://twitter.com/mbari_news/status/808433841211932673 (Hozzáférés: 2022.01.11)

¹⁴¹ Anna HEPLER, *Double Hung*, (2015) steel wire, and rope, 76x78x50" inch https://4310b1a9-a-aaff09c2-s-sites.googlegroups.com/a/annahepler.com/home/push-me-pull-you/_MG_1362.JPG (Hozzáférés: 2021.12.15)

- ★ A kitöltésre váró *Deepstaria Enigmatica* pedig, mivel önálló alakkal nem rendelkezik, a táplálkozás során felveszi zsákmánya alakját. Hasonlóan Saint-Exupéry rajzához az óriáskígyóról, amelyik lenyelt egy elefántot. Az elnyelés vagy felfalás ilyen látható formai következményekkel járó eseteiben érdekes, hogy miközben a ragadozó felveszi zsákmánya alakját, a zsákmány elveszíti azt. Nem csak definiálatlanná és formátlanná válik, hanem külső szempontokból meg is szűnik létezni. Innen közelítve Christo és Jeanne-Claude műveihez, a beborítás talán legkézenfekvőbb példáihoz, egy új értelmezési keretben vizsgálhatjuk őket. Már nem mint becsomagolt és ezáltal részben eltérített épületekként vagy tereptárgyakként, hanem olyan amorf hordozókként, amik felvették az általuk felfalt vagy becsomagolt tárgyak alakját. Így például Christo-ék *Becsomagolt Reichstag*-ja egy olyan szokásos (jelentés-) eltérítésen alapuló művel ellentétben, mint amilyen mondjuk Marcel Duchamp *LHOOQ*-ja, inkább szobrászati gesztusként mutatkozik meg. Olyan mozzanatként, amelyben egy alapvetően formával nem rendelkező anyag formát kap.
- ★ Ehhez a testet magára öltő formátlansághoz kapcsolódik a következő műcsoport, amin az organikus hordozó metaforák gondolata tovább fűzhető. Koroncz Endre, a több mint tíz éve futó *Ploubuter park* című kísérleti zóna keretében, következetes, pseudo-biológiai munkát folytat a lehető legtestetlenebb membránszerű anyagokkal, a műanyag zacskókkal.¹⁴² Helyzeteket teremt, amelyben a szél vagy tágabban kezelve a mozgó levegő formát ölthet, megtöltve és élővé téve ezeket az egyébként bármilyen organikus körforgásból kizárt, (*hiper*-¹⁴³) objektet. Koroncz spekulatív tevékenysége többek között a választott anyag tekintetében is szorosan kapcsolja őt a kortárs képzőművészet ökológiai vonulataihoz, azonban a projekt egy sokkal elemibb szinten is értelmezhető. Egy olyan jelenségnek ad körülhatárolható formát, amelyben „*bár észlelünk változásokat, de nem tudjuk megmondani, azok hol kezdődnek vagy hol végződnek*”¹⁴⁴. Koroncz egy folyamatosan változó anyag megszületésére teremt lehetőséget, amelynek felületén a legapróbb rezdüléseken keresztül vizsgálhatjuk azt, aminek eddig csak következtethettünk a működésére.

¹⁴² KORONCZI Endre, *Ploubuter Park*, <http://www.koroncz.hu/ploubuterpark/> (Hozzáférés: 2021.12.31)

¹⁴³ Timothy MORTON, *Introducing the idea of 'hyperobjects': A new way of understanding climate change and other phenomena.*, (2015.01.19) <https://www.hcn.org/issues/47.1/introducing-the-idea-of-hyperobjects> (Hozzáférés: 2021.12.31)

¹⁴⁴ „*In the case of weather, though we notice changes in it, we have no clear knowledge of its beginning or ending.*”(szerzői ford.) John CAGE, „The Future of Music”, In *Empty Words: Writings '73-'78* (Middletown, Wesleyan University Press, 1981) 178.



145

*



146

*

¹⁴⁵ CHRISTO and Jeanne-Claude, *Wrapped Reichstag*, (1985) Photo: Wolfgang Volz.
<https://galeriemagazine.com/8-iconic-artworks-christo-legacy/> (Hozzáférés: 2022.01.05)

¹⁴⁶ KORONCZI Endre, *Ploubuter Park*, <https://tomorivilag.hu/wp-content/uploads/2020/08/KoroncziEndre-PloubuterPark-117-1-scaled.jpg>
 (Hozzáférés: 2022.01.01)

- ★ Az érzékelhetőség határán lévő, pusztán elképzelt térként, vagy hiányként létező beborításával és megmutatásával foglalkozik Berlinde De Bruyckere *Lichaam* című 2006-os installációjában. De Bruyckere szobrászati, installatív művészetének meghatározó motívuma az élet különböző formai tüneteinek újraértelmezése és eltérítése, visszájára fordítása, amelynek elérésére gyakran használja különböző organikus formák és ezekkel látszólag ellentétes felületek egymás mellé helyezését. Ez az összeegyeztethetlenség olyan undort keltő feszültséget okoz műveiben, amely legkönnyebben talán a betegség vagy természetellenesség mentén értelmezhető.
- A testek feltételezett kitöltése, az a megváltozott, elfajzott húsanyag, ami felszíni formáikat okozza, De Bruyckere fentebb említett művében azonban csak átvittén jelenik meg.¹⁴⁷ *Lichaam* című installációja épp a kitöltő anyag hiányára koncentrál. A lóbőr darabokból összefércelt állat alatt nem búj meg semmi. Egy térbeli árnyék, ami pusztán lenyomata egy elképzelt testnek. Egy ló méretű és formájú teret ölel fel, határol körbe, de tartalmazni valójában éppen egy ló üres ellentétét tartalmazza. Ez az üresség és a saját bőrrel való beborítás, saját bőrbe való visszabújtatás a kipreparált állatok abszurditását idézi. Épp az összetartó felületeket és az azt kitöltő életet fordítja visszájára.
- ★ Ezeknek az összetartó felületeknek a továbbfeszítésével hasonlóan felkavaró eredményhez jutunk. A *Psychrolutes marcidus* halfajról a 2010-es évek óta mémként keringő képek épp egy ilyen helyzetet dokumentálnak. A skorpióhal alakúak rendjébe tartozó élőlény, a *Deepstaria Enigmatica* medúzához hasonlóan a mélytengeri vizekben él. Az óceán fenéken táplálkozó hal a fenékhálóval való halászat során, gyakran mint járulékos fogás jut a víz felszínére. Ám az állat, a háló gyors emelkedése miatti nyomáskülönbség-változást nem képes kiegyenlíteni. Kitüremkedő testét éppenhogy összetartja bőre, amely így egy formátlan masszává válik, innen a ragadványneve is: *blobfish*¹⁴⁸. Ami a tengerfenéken, természetes élőhelyén egy beazonosítható faj, a felszínen ismertető jegyeit elveszítve vázlatosan, egy felfújható gyerekjátékhoz hasonlóan jelenik csak meg.

¹⁴⁷ Erre az elfajzottságra jó példák De Bruyckere *K21*, *K36* és *Speechless Gray Horse* munkái. [Lásd: Függelék 10.]

¹⁴⁸ *bluggyhal*



*

149



*

150

¹⁴⁹ Berlinde DE BRUYCKERE, *Lichaam (Corps)*, (2002-2006), epoxy, iron, horse skin, 153,5 x 102 x 288,5 cm, Fotó: Mirjam Devriendt https://www.galleriacontinua.com/assets/artists_images/2006_04b-Berlinde-De-Bruyckere-Lichaam-Continua.jpg (Hozzáférés: 2022.01.01)

¹⁵⁰ blobfish https://index.hu/tudomany/2013/09/12/a_bluggyhal_az_idei_legrondabb_allat/?token=543453944833c7297798f4c28c154d31 (Hozzáférés: 2022.01.05)

- ★ Amikor az összetartó bőr vagy membrán végül megadja magát, a teljes definiátlanság kap teret. Az addig egységet alkotónak nemcsak a formája, hanem a határai is feloldódnak. Nagyméretű tengeri élőlények tetemeivel gyakran pontosan ugyanez történik. Az elhullott tengeri állatok oszlásnak indulnak, a fejlődő gázok miatt felúsznak a víz felszínére, sokszor azonban, mire az áramlatok és a dagály kisodorja őket a partra, már csak egy beazonosíthatatlan masszát alkotnak. Ezeket az organikus eredetű azonosíthatatlan oszló halmokat nevezik jobb híján *globster*-nek¹⁵¹. A lassan határait vesztő massa felismerhetetlensége, az itt-ott megjelenő csontok, belső szervek, a szálasodva, szőr-szerűen bomló zsírszövet aztán mind-mind nagy teret enged a szakavatatlan találgatásnak. Nem véletlen, hogy ennek a fokozatos felbomlásnak, feloldódásnak az eredménye gyakran kapcsolódik a szörnyekhez és a kriptozoológia áltudományához köthető képzetekhez. A zavarba ejtő definiátlanságra és az ismeretlen eredetre adott kétségbeesett válasz mégis: jelölni valamiként a jelölhetetlent.

- ★ A körülölelő, beborító bőr elvesztése azonban nem jelent feltétlenül feloldódást. Marco d'Agrate milánói dómban álló Szent Bertalan szobra épp erre a jelenségre példa. Az 1562-ben készült szobornak és egyben Szent Bertalan vértanúságának jelen szöveg szempontjából két eltérő előjelű értelmezése is lehetséges. Az első, hogy az örmények¹⁵² Bertalan apostol megnyúzásával megfosztották őt az őt körülhatároló, neki formát adó bőrétől. Ezzel az egzakt, beazonosíthatóan emberi és beazonosíthatóan Szent Bertalan megszűnt, és átadta helyét a létezés mélyebb, mind fizikai, mind mentális értelemben kevésbé definiált rétegeinek. Ez a formavesztés a meghatározhatóból és jelölhetőből a jelöletlenbe való átfordulás szimbolikus értelemben is hordozza az örmények Bertalantól való szabadulni akarását. Ha Bertalant megfosztjuk bőrétől, arcától, ártalmatlanná, egyediből általánossá lesz. Az identitás ilyen eltulajdonítása (*depropriation*), jellemzőitől való megfosztása napjainkban is visszatérő eszköze például a különböző maffiacsoportok által alkalmazott megfélemlítésnek.¹⁵³ A formátlanná vált elvesztette azt, ami az emberihez kapcsolta, kvázi szörnyé lett. Arányai emberek maradtak, ebben viszonylagos közelségében azonban messze került az emberitől. Kezében tartva azt, ami a testét alkotó – akkoriban ritkán látott – komplex ér- és izomhálózatot, a húst és az inakat összetartja és valamivé teszi. Azt, amitől megfosztva az államrendet fenyegető tanítvány felismerhetetlenné, és ezáltal ártalmatlanná válik.

¹⁵¹ glob = anyagi minőséget jelölő szleng szó, trutyi, szmöttyi (szerzői ford.)

¹⁵² Szent Bertalant a legenda szerint hittérítő tevékenységéért végezték ki Örményországban
 Diós István, *A szentek élete*, <https://archiv.katolikus.hu/szentek/0824.html> (Hozzáférés: 2022.01.10)

¹⁵³ Marcus BOON, *In Praise of Copying*, ..., 225.

- ★ Azonban sem a szobor, sem az a tény, hogy Örményország az első keresztény ország lett, nem támasztják alá ezt az elképzelést. A szoborból ennek a tökéletes ellentéte sugárzik. Szent Bertalan, mint egy ketrecharcos, csupa egzakt forma és ízesülés. A dehidratált, papírvékony bőrű testépítők definiáltsága ehhez hasonló. ¹⁵⁴
- Megnyúzva Bertalan nem elvesztette formáját, hanem elnyerte azt. Épp az őt eltakaró bőrének elvesztése által vált láthatóvá. Az egyediből nem a holttestekhez hasonlóan általánossá¹⁵⁵, hanem egyetemessé lett. Az, amit eredetileg formának gondoltunk, valójában csak hordozója volt a valódi formának. A szent mások által ismert arca és teste pusztán felszíni játékaik voltak az azalatt munkálkodó pontos gépnek. Bőrének elvesztése a változékonyságból szoborszerű egzakttságba fordította át.
- Bertalan arca az önként befalazott buddhista szerzetesekéhez hasonlóan rezignált. Az élet semmiségei nem érintik. Ez az indifferens prófétai halmazállapot teszi igazán különlegessé a szobrot. Az ízeltlábúak étellel és fájdalommal szembeni közönyösségét hordozza. Az emberi értelemről távol, az intenciók és megfontolások nélküli biokémiai reakciók szintjén mozog, mikroorganizmusok, gombák, növények öntudat nélküli, jóindulattól és kétségektől mentes intenzitásával. Valóban szörnyű lett, de egészen máshogy, mint elsőre feltételezhetnénk. Ha ezt az értelmezést követjük, Szent Bertalan valójában a megnyúztatás által vált igazán fenyegetővé. Feltehetően ezért kellett lefejezniük, miután megnyúzták. ¹⁵⁶
- ★ A körülölelő, beborító membrán azonban nem mindig a szubjektum sajátja. A fejezet elején tárgyalt felfalás belső helyzete, a zsákmány nézőpontja, eltérő képét mutatja az organikus hordozóknak. Az egészben elnyelés motívuma a keresztény kultúrtörténet mellett, sok nemzet mondakörében és a kortárs médiában is gyakran jelentkező mintázat.¹⁵⁷ A cethal gyomrában utazó Jónáson kívül az idetartozó történetek közül Európában talán az egyik legismertebb és legkézenfekvőbb a Piroska és a farkas meséje.

¹⁵⁴ A többalakúság és az amorf ember alak kérdésére jobb válasz a Robert Morris által is említett Boulevard du Montparnasse-szon álló Balzac emlékmű Auguste Rodintól, vagy egy kevésbé jellegzetes, de közelebbi példa Marija Ujević Galetović Budapesten a Ludovika téren álló Miroslav Krleža-t ábrázoló szobra. [Lásd: Függelék 11.]

Robert MORRIS, „The present Tense of Space”, ..., 186.

¹⁵⁵ Marcus BOON, *In Praise of Copying*, ..., 98.

¹⁵⁶ A szobor eltérő értelmezései között feszülő ellentétek, a hordozó és a tartalom alakváltása, formaöltése és feladása érdekesen csapódik le abban, hogy a Szent Bertalanhoz (és a róla készült szobrokhoz) köthető csodatételek gyakran a dolgok súlyával vannak kapcsolatban.

TIMELINE INDEX, *Saint Bartholomew the Apostle*, <https://www.timelineindex.com/content/view.php/4023> (Hozzáférés: 2022.01.03)

¹⁵⁷ TV TROPES, *Swallowed Whole*, <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/SwallowedWhole> (Hozzáférés: 2022.01.11)



158

✱



159

✱

¹⁵⁸ Grotesque 30ft sea creature dubbed a 'globster' washes up on an Alaskan beach stunning local fishermen
<https://www.thesun.co.uk/news/6953615/mystery-sea-creature-alaska-beach/> (Hozzáfézés: 2022.01.05)

¹⁵⁹ Marco d'Agrate, Szent Bertalan (1562) photo:Yair Haklai
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marco_d%27Agrate-Saint_Bartholomew-_Duomo_di_Milano.jpg (Hozzáfézés: 2022.01.05)

- ★ Ennek a történetnek egy, a magyar nyelvterületen jól ismert módozata a *kisgömböc meséje* amit, az előző században több különböző változatban is lejegyeztek.¹⁶⁰ A gömböc a disznósajthoz hasonló étel, ahol a vágás során keletkező másodlagos nyersanyagokat: belsőségek, fül, nyelv, stb. fűszerekkel, gabonafélékkel a sertés gyomrába töltik, megfőzik és/vagy füstölik. A kisgömböc meséjében ez a töltött gyomor szabadul el egy család padlásáról, először felfalva sorban a családtagokat, majd az utcára kigurulva, egyre növe, mindenkit, aki az útját keresztezi. A látszólag megállíthatatlan tágulás, amely kész lenne az egész világot felfalni, könnyen vonz be kozmikus képzettársításokat mindent magukba szívó fekete lyukakról vagy a táguló világegyetemről. Az akkumulatív mese halmozó nyelvi szerkezete szintén a gömböc tágulását tükrözi. Prototipikus hősként egy fiatal pásztor vet ennek véget, akinek a bicskája felhasítja a kisgömböc oldalát, mindenkit kiszabadítva. A stiláris és narratív párhuzam aztán a megszokott lezárással válik eggyé: „*Ha a kis gömböc ki nem repedt volna, az én mesém is tovább tartott volna.*”¹⁶¹
- A kintet és bentet elválasztó végtelenül vékonyra nyújtott (*infrathin*¹⁶²) membrán jelentősége a mese lehetséges értelmezéseiben sokkal elvontabb síkokon mozog, mint például a Piroska és a farkas esetében (*idegenektől való félelem, szexuális erőszak*). A kisgömböc befoglaló formája sokkal inkább a közösségre és a környezetre gyakorolt hatásaiban érdekes.¹⁶³
- ★ Ugyan csak optikai síkon, de ugyanez az egész világot bekebelező vagy bekebelezni vágyó hordozó jelenik meg Anish Kapoor 2006-os chicagói *Cloud Gate* című munkájában. Az amorf tükörfelületből álló köztéri mű a környező épületeket és utcákat falja fel a domború tükrök végtelenül egyszerű, sűrítő hatásával. A vizuális bekebelezés, amelyet a szemlélők mozgó nézőpontjai is erősítenek, a szobor kapuján való áthaladással válik teljessé. A kiterjedés nélküli tükör, mint *infrathin* felület, pusztán hiányt jelöl, De Bruyckere lovához hasonlóan egy kitöltésre váró, látszólag egyre táguló teret. Szemléletes a párhuzam Kapoor művének fentebb vázolt működése és egy olyan megalomán gesztus jelentősége között, mint Chicago pénzügyi negyedének közepén egy ilyen nagyságrendű alkotás elhelyezése.

¹⁶⁰ Magyar néprajzi lexikon- Arcanum Digitális Tudománytár- kisgömböc

KOVÁCS Ágnes, „kisgömböc, a”, In *Magyar Néprajzi Lexikon*, 3. kötet, főszerk. ORTUTAY Gyula, (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1980) 209.

<https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-neprajzi-lexikon-71DCC/k-72CDA/kisgomboc-a-72F21/> (Hozzáférés: 2022.01.12)

¹⁶¹ ARANY László, *Magyar népmesék*, Elektronikus publikáció, eredeti kiadvány: ARANY László, *Magyar népmesék* (Budapest. Móra Könyvkiadó, 1979) <https://mek.oszk.hu/00500/00598/00598.htm#18> (Hozzáférés: 2022.01.12)

¹⁶² Duchamp kifejezése a sorozatgyártott, ugyanazzal a formával készült termékek közötti lehetet vékony, sokkal inkább konceptuálisan, mint fizikailag létező eltérésre.

Marcel DUCHAMP, *Notes*, trans. Paul MATISSE (Boston, G. K. Hall, 1983) n.p. note 18, 35. idézi:

Marcus BOON, *In Praise of Copying*, ..., 193.

¹⁶³ Könnyen asszociálhatunk erről az anyagtalan elválasztásáról kintnek és bentnek például a zsidó közösségek által felhúzott éruvokra.



★ 164



★ 165

¹⁶⁴ JANKOVICS Marcell; LISZIÁK Elek - *A kis gömböc* (1977)
<https://www.magvarnepmesek.eu/epizodok/epizodok/epizod/a-kis-gomboc> (Hozzáférés: 2022.01.12)

¹⁶⁵ Anish KAPOOR, *Cloud Gate* (2006) fotó: Patrick Gorski/NurPhoto, Getty Images
<https://www.gettyimages.com/detail/news-photo/anish-kapoors-sculpture-cloud-gate-is-seen-in-millennium-news-photo/955735372>
 (Hozzáférés: 2022.01.13)



171



172

¹⁷¹ Giorgio DE CHIRICO, Return to the castle Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris https://www.researchgate.net/figure/Giorgio-de-Chirico-Return-to-the-castle-Musee-dArt-Moderne-de-la-Ville-de-Paris_fig6_326776456 (Hozzáfértés: 2022.01.14)

¹⁷² Venom (2018) still, rendező: Ruben Fleischer <https://screencrush.com/where-is-tom-hardys-head-inside-venom/> (Hozzáfértés: 2022.12.01)

- ★ Az egyszerre több alakban való párhuzamos létezés, vagy az ezt eredményező alakváltásra való hajlandóság jelentősége legkönnyebben az internetes mém-kultúrán keresztül mérhető fel. Ez a szinte kizárólag digitális formában megvalósuló vizualitás, a nyersanyagigény-mentes digitális másolásból és szerkesztésből kifolyólag látszólag akadálytalanul burjánzik. A mém-kultúra többszörösen rétegzett formanyelvei, komplex szemantikai és szintaktikai szabályai jól elkülöníthető ökoszisztémákat hoznak létre. Az ezeken a szubkulturális kereteken belüli vizuális burjánzás gyakran az alkotói identitások feloldódását is eredményezi. Ez a feloldódás viszont nem terjed ki az egyes mémek genealógiájára. Evolúciójuk – melynek követhetősége gyakran a jelentés és a humor forrása is – könnyen vizsgálható marad a memetikán kívül különböző társadalomtudományi, lingvisztikai és esztétikai nézőpontokból is.¹⁷³

- ★ A szabályszerűségek mentén kibomló többalakúság vizsgálatára különösen alkalmas egy 2008-as rövid, internetes képregényből kifejlődött mém. A *Loss*¹⁷⁴ nevű mém nevét és alapját Tim Buckley, *Ctrl+Alt+Del* című képregény sorozatának egy szerencsétlenül sikerült epizódja adta.¹⁷⁵ A 2008 június 2-án posztolt 4 paneles képregény egy férfit ábrázol aki – következtetve a képregény címéből – feltehetően vetélésen átesett barátnőjét látogatja meg a kórházban.¹⁷⁶ A képregény tematikájában és annak ügyetlen megvalósításában is kitűnt a 2002-ben indult sorozat többi eleme közül. Ennek és a panelek egyszerű kompozícióinak is köszönhető, hogy szinte azonnal számos más internetes képregény kipszoltta a saját paródiáját, átdolgozott verzióját a *Lossból*.¹⁷⁷ A sokszor már nem is az eredetit kiindulópontként vevő variációk egyre nagyobb eltérése az eredetitől végül odáig fajult, hogy emergens szabályok kezdtek el körvonalazódni. Ezeket a szabályokat nem egy konkrét személy állította fel, hanem azoknak az eltéréseknek a feltérképezésével keletkeztek, amivel a referencialitás keretei, vagyis amitől egy mém mégiscsak egy *Loss* mém, megőrizhetőek. Ennek a kvázi desztillációs munkának az eredménye az a diagram, amely leegyszerűsítve ábrázolja a kompozíciót, amitől beazonosíthatóan *Loss* valami (I II II L). Ez ismét kiindulópontját jelentette a további kísérletezésnek, aminek fókusza a kezdeti paródiákkal ellentétben már sokkal inkább egy nyelvi, szemantikai játék, ahol az egyetlen cél olyan megoldásokat találni, amelyek referencialisan a felismerhetőség szintjén köthetők a *Loss* mémhez, azonban valamilyen bravúros, új módon tágítják annak kategóriáját. A szabályok egyre nagyobb fellazulásával pedig az esetek felismerése és dekódolása is a játék részévé válik. Azok a kérdések, hogy meddig változtatható valami anélkül, hogy ne ismernénk rá, vagy az, hogy meddig tágítható egy fogalom, a változékonyság jó táptalaját adják.¹⁷⁸

¹⁷³ Az ilyen kutatásokhoz felhasználható archív anyagok szinte kizárólag olyan lelkes amatőrök/önkéntesek által szerkesztett Wikipédiához hasonló platformokról származnak mint az internetes mémekre és virális tartalmakra specializálódott <https://knowyourmeme.com/> vagy a televíziós, filmes dramaturgiai és narratív toposzokat gyűjtő és rendszerező wiki-oldal a <https://tvtropes.org/>

¹⁷⁴ más néven: *Loss.jpg* vagy *I II II L*

¹⁷⁵ Tim BUCKLEY, *Ctrl+Alt+Del: Loss*, (2008.06.02) <https://cad-comic.com/comic/loss/> (Hozzáférés: 2022.08.17)

¹⁷⁶ A képregény Buckley elmondása szerint valóban egy vetélést örökít meg, amin korábbi partnere esett át évekkal azelőtt. Tim BUCKLEY, on *ReplyAll*, (2016.10.27) <https://gimletmedia.com/shows/reply-all/v4hemk/80-flash> (Hozzáférés: 2022.08.17)

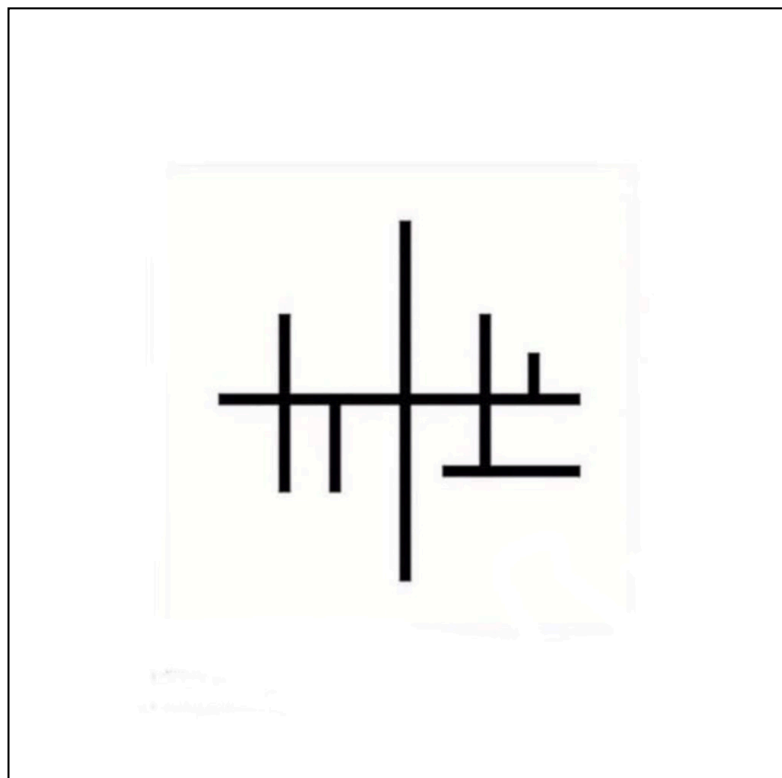
¹⁷⁷ A KnowYourMeme archívum *Loss*-ról szóló bejegyzése *Loss*, *KnowYourMeme*, (2011.07.02) <https://knowyourmeme.com/memes/loss> (Hozzáférés: 2022.08.17)

¹⁷⁸ [Lásd: Függelék 13.]



★

179



★

180

¹⁷⁹ Tim BUCKLEY, *Ctrl+Alt+Del: Loss*. (2008.06.02) <https://cad-comic.com/comic/loss/> (Hozzáférés: 2022.08.17)

¹⁸⁰ Internetes gyűjtés, ismeretlen szerző. (Hozzáférés: 2020.02.19)

- ★ Ez a folyamat, ami az eredeti képregény megrajzolásának (vagy épp rajongóinak) szemszögéből nem kívánt torzulásnak (burjánzásnak, elfajzásnak stb.)¹⁸¹ tűnhet, egy külső nézőpontból egy sokszínű, törekenyen növekvő jelenségnek mutatkozik, amihez a megfelelő referenciális tudással és találékonysággal bárki hozzátehet. A szerzőiség és az eredetiséghez fűzött oldott viszony és a könnyű másolhatóság, szerkeszthetőség felelős azért, hogy ez a mém, mint kulturális termék, képes ekkora, a megváltoztatására irányuló erőhatásokat elviselni. Erős párhuzamot mutat ez a deleuze-i *lárva* vagy *tojásállapottal*, ami „*olyan torziós erőket és mozgásokat képes elviselni, ... amelyeket csak egy embrió [a kifejllett élőlény soha]*”¹⁸². A mémkultúrán túl számos más internetes alkotói közegre jellemző, hogy egyes tartalmak elkészítése, bár járhat presztízsértékkel, az adott szubkultúrák berendezkedése miatt sokkal közösségibb színezetet vesz a szerzőiség kezelése. Míg az átírást vagy átszerkesztést más, például irodalmi vagy képzőművészeti keretek óhatatlanul plágiumként, esetleg parafrázisként kezelnek, az internetes mémek esetében ez elképzelhetetlen. Ezek a sok szempontból a népművészeti formafejlődésre emlékeztető viszonyok – kiegészülve a pénzügyi lehetőségek teljes hiányával – eredményezik azt a szabadságot, amelyben egy ilyen vibráló vizuális rendszer létrejöhet.¹⁸³ Nem nehéz ugyanakkor egy ilyen evolúciós folyamatot képzeletben időben előrevetíteni: ha a kereteket jelentő szabályok nem lassuló tendenciával egyre távolodnak, előbb-utóbb minden a halmaz részét fogja képezni. Bár nem egy beborító membrán által, de ennek a bekebelezésnek a végzetessége is rokon az előző fejezetben tárgyaltakkal.
- Ez a kulturális jegyeknek végtelenig fokozódó desztillációja határozza meg Kazimír Malevics 1919-es *A Múzeumról* című rövid szövegét. A Boris Groys által feldolgozott szövegben Malevics a tűzben látja a magunkkal cipelt művészeti és történelmi tehertől való szabadulás lehetőségét. Forradalmi elképzelése szerint a múzeumokat megtöltő tárgyakat elégetve, kremálva, az emberi testekhez hasonlóan csak pár gramm hamut kapunk majd.¹⁸⁴ Ezt lényegként megtartva megszabadulhatunk a múltól, anélkül hogy a mű által hordozott tapasztalattól is meg kéne szabadulnunk.¹⁸⁵ Ilyen szemantikai tisztítótűzként működik a *Loss* mém is, aminek fennmaradó eredménye stílszerűen éppen a mindent magába foglaló veszteség vagy hiány.
- ★ A szabályok szerint működő, azok alapján kibomló sorozat-művekkel gyakran előfordul, hogy az egyes elemek különböző függvényértékekhez hasonlóan, együttesen meghatároznak egy görbét, amely képzeletben mindkét végén tetszőlegesen folytatható. A sorozat így elkezd olyan elemeket is magába foglalni, amelyek nem részei ugyan, de az öt meghatározó szabályok szerint akár részei is lehetnének.¹⁸⁶

¹⁸¹ Érdekes a hasonló folyamatokra használt, de aszerint eltérő érzelmi töltetű jelzők nyelvezete, hogy kívánt vagy nem kívánt az amit jelölnek: pl.: elburjánzik → felvirágzik

¹⁸² „Because, as Deleuze describes, the egg/larva gestates in but also comprises a watery element, it can undergo torsions and movements and express a virtuality that only the embryonic or larval subject could withstand” (szerzői ford.)
Astrida NEIMANIS, *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*,..., 97.

¹⁸³ Ehhez hasonló, a szerzőiség szerepét átértékelő szürkezőnát képeznek a különböző fanfiction szubkultúrák, amelyekben rajongók egyes kulturális termékeket pl. sorozatokat vagy filmeket fűznek tovább vagy térítenek el saját maguk által írt történetekkel. Ez az eredetileg jellemzően szamizdat-szerűen terjedő másodlagos irodalom az interneten még jobb formára talált. Az egyik legnagyobb fanfiction gyűjtőoldal az Archive of Our Own (AO3, Referencia Virginia Woolf *A Room of One's Own* című könyvére) jelenleg 9,749,000 bejegyzett művet tartalmaz.
ARCHIVE OF OUR OWN <https://archiveofourown.org/> (Hozzáférés: 2022.08.22)

¹⁸⁴ Ez a megtisztító átváltozás az alkimia tűz általi transzmutációjával is rokon. („Fire therefore is the fuel of the alchemical work and the main agent of its continuous process of transmutation. Once kindled, the alchemist's fire is maintained without interruption until the completion of the process.”,
Nigel HAMILTON, *The Alchemical Process of Transformation*, (1985) https://sufismus.ch/wp-content/uploads/alchemy_e.pdf (Hozzáférés: 2025.04.14)

¹⁸⁵ Boris GROYS, „Becoming Revolutionary: On Kazimir Malevich”, In *In the Flow*, (London, Verso, 2016) 63-65.

¹⁸⁶ A gyűjtésalapú dokumentarista fotó-projektek gyakran alkalmazzák ezt az effektust, részben élőbbé téve a gyűjteményt, részben pedig kihangsúlyozva felfedezhető egyetemességek lehetőségét. Az élőbbé tévés és a felfedezhető szabályszerűségek szorosan összefüggnek. Sokszor az ilyen sorozatok érdekességét éppen a működést meghatározó elvek felderítése adja. A befogadó mintakereső figyelmében állnak össze egy kitágítható művé. Egy mindenki számára kézzelfogható területen, a hétköznapi divatban fellelhető hasonlóságokat kutatja például Hans Eijkelboom holland fotóművész. Ő öltözképbeli vagy egyéb vizuális hasonlóságok alapján csoportosít járókelőkről készült képeket, amely halmazokat aztán fejben nyitott szemmel járva vagy az emlékeinkben kutatva mi is kibővíthetünk.

BARAKONYI Szabolcs, *Fotók az utcai tucatdivatról: kockásingések, egyendzsekisek, szakadtfarmerosok, maszkjukat álluk alatt viselők* (2021.07.11) <https://telex.hu/foto/2021/07/11/ti-mind-egyenisegek-vagytok> (Hozzáférés: 2022.09.23)

- ★ Ennek a szabályok szerinti tágulásnak konkrét anyagi megvalósulását hozza Magyar Zsuzsa egy fa botból és annak másolataiból készült cím nélküli 2017-es munkája. A 115 cm-es fadarab és az arról öntési technikával gipszből és különböző szintetikus anyagokból készített replikák (9 darab) egymás mellett, sorban a falnak támasztva alkotnak installatív művet. Elrendezésük látszólagos szabálytalansága azt az érzést kelti, hogy épp csak ide lettek támasztva. Ez a nyitott formai gesztus tovább erősíti azt a gondolatmenetet, amiért a művet is beidéztam; most épp ennyi darab van ide támasztva a másolatokból, de lehetne több is. Az öntési technikával megmunkálható anyagok és ötvözetek száma gyakorlatilag végtelen. A mű látenszen tartalmazza ennek a botnak az összes lehetséges megvalósulását. Nem is csak feltétlenül fizikai lehetőségként, hanem még tovább tágítva számunkra a játékot, lehetővé téve a spekulációt a megvalósíthatóság határán lévő variációk iránt is (pl. jég, hab, tűz).
- ★ A látenszen hordozott lehetőségek virtualitása¹⁸⁷ még egyértelműbbé válik, ha egy poszt-digitális nézőpontból vizsgáljuk a művet. A 3D tervezőprogramok által a világítás és az anyagminőségek beállítására alkalmazott referencia tárgyak, mint például a *Utah Teapot* vagy a Blender által alkalmazott Suzanne becenevű 3D majomfej, digitális monoszópként funkcionáló mérőeszközök, etalonformák. Formájuk minden esetben megegyezik, így felszínükön összehasonlíthatóvá válnak az eltérő fényviszonyok és felszínek közötti apró különbségek. Céljuk, hogy egy kockánál vagy gömbnél összetettebb és részletgazdagabb formán keresztül vizsgálhassunk meg egy-egy textúrát, világítást. Ebből a szempontból nézve Magyar művét mint mérőműszer vagy mint kísérletsorozat¹⁸⁸ is kezelhetjük, melynek célja az anyagi valóság bizonyos tulajdonságainak megmutatása, összefüggéseinek felfedése. A bot az eltérő materiális minőségek közötti kapcsolatteremtés eszközévé válik, egy sablonná, átvitt és szó szerinti értelemben is, melyet mint rendelkezésre álló teret kezdetben folyékony, majd szilárd halmazállapotú anyagok kitölthetnek.¹⁸⁹ Az egyalakúság miatt a sorozat elemei egy feltételezett teljességre törekvő gyűjtemény tagjaiként is elkezdnek viselkedni, amely a periódusos rendszer mennyiségi mérőszámával, a moláris tömeggel ellentétben egy etalont biztosít, egy látszólag véletlenszerűen kiválasztott bot¹⁹⁰ térfogatát. A periódusos rendszerhez hasonlóan Magyar rendszerének működése – ha csak konceptuálisan is, de – minden létező anyagnak helyet biztosít. Ezt az egyetemességet, az egész világ rendszerszintű felölélésének modernista törekvését¹⁹¹ árnyalja az, hogy a mintául választott tárgy értéktelensége ennyire hangsúlyozott.

¹⁸⁷ [Lásd: Lábjegyzet 121.]

¹⁸⁸ a szó eredeti, tudományos értelmében

¹⁸⁹ Magyar művéhez hasonlóan Benczúr Emese *Nem minden arany, ami fénylik* című 2016-os munkája [Lásd: Függelék 14.] is egy egységes sablonon vagy mintán keresztül vizsgálja esetében elképzelésükben egyenlő, de a valóságban különböző minőségek közötti eltéréseket. Művében 15 különböző kommersz aranyfestékek lefestett fatáblán szerepel az egységes aranyfüsttel felírt felirat: „AZ EGYFORMASÁG VISZONYLAGOS”. A különböző aranyfestékek egymás és az aranyfüst között fennálló szembevető árnyalatbeli különbségei erős jelentést hordoznak a vélt tökéletes egyformaság lehetetlenségéről. Még az is több alakban mutatkozik meg, amiről azt gondolhatnánk, állandó. (Ennek egyik legfelkavaróbb, a kémia szintjén is megjelenő tünete, hogy a csupán néhány molekula vastag aranyrétegek színe zöld, nem pedig arany.)

¹⁹⁰ Általánosságában és bizonyos határértékeken belül maradó véletlenszerűségében virtuálissá és jelképpé válik. Egy olyan illusztrációvá, amely minden botot jelöl, hasonlóan ahhoz, mint amiről Bartis Attila beszél fotóelméleti könyvében a fotós és rajzos illusztrációk közötti ellentétről: „A komolyabban vehető gombaasztalok fénykép helyett még ma is rajzot közölnek a gombákról. Hiszen emberéletek múlhatnak azon, hogy a képen 'a' gyilkos galócát látjuk, vagy csupán 'egy' gyilkos galócát látunk.”

BARTIS Attila, *Az eltűnt idő nyoma: száz fecni, 1989-2019*, (Budapest, Magvető Kiadó, 2019) 96.

¹⁹¹ Nem véletlen a kapcsolat az előző fejezetben tárgyalt, az egész világ bekebelezését célzó jelenségekkel. A variabilitás ilyen lefedő képességére a kapitalista termékkifejlesztés jó példákkal szolgál. Gondoljunk csak a gusztusos gyümölcsszínekben kiadott iPhone modellekre [Lásd: Függelék 15.] (amely módszerrel egyébként Magyar műve akarva akaratlanul viszonyba kerül.) vagy a lassan az összes lehetséges foglalkozást végző Barbie baba kiadásokra. Az így megálmodott ideális termék, szimbolikusan vagy a valóságban is, végtelen verzióban létezhet, ezzel minimalizálva a kutatási, tervezési és gyártási költségeket és maximalizálva a profitot.

BARBIE'S CAREERS, https://en.wikipedia.org/wiki/Barbie%27s_careers, (Hozzáférés: 2024.10.02)



192

*



193

*

¹⁹² MAGYARI Zsuzsa, *Nincs Cím* (2017) fotó: Bíró Dávid, <https://artviewer.org/youth-at-horizont-gallery/> (Hozzáférés: 2022.09.25)

¹⁹³ Különböző shaderek (anyagok) a Blender 2.8-as verziójából <https://www.artstation.com/artwork/2xqd9y> (Hozzáférés: 2022.09.26)

★ Dina Kelberman amerikai művész 2011 óta futó *I'm Google*¹⁹⁴ című munkája ezt, a hasonlóságokon alapuló kapcsolatteremtést viszi egy lépéssel tovább. Kelberman, akinek művészetében visszatérő motívum a gyűjtőmunka, az ilyen folyamatosan bővülő projektjeit az *infinite* 'végtelen' jelzővel különbözteti meg a *finite* 'véges' befejezett munkáitól.¹⁹⁵ *I'm Google* sorozatában a machine-learning algoritmusokat jó pár évvel megelőzve hozott létre egy olyan helyzetet, amelyben a vizuális keresők gondolatmenete láthatóvá válhat. Rendszerező- és gyűjtőmunkájának alapját a Google képkeresője adja. Kelberman ezt használva ugrik egy talált képről a következő ahhoz hasonló képre. A sorozatot meghatározó szabályok így minden egyes elem után újraíródnak, és bár pontos meghatározásuk – a kereső-algoritmusok működéséhez hasonlóan – számunkra ismeretlen marad, hatásuk a sorozat előrehaladtával tisztán láthatóvá, deduktív módon felfejthetővé válik.

A mű egy weboldal formájában működik, amelyhez Kelberman egyenként adja hozzá a képeket. Ha megnyitjuk ezt az oldalt mindig éppen a folyamat legfrissebb aktuális állapotával találkozunk, lefele görgetve pedig visszafele haladunk rajta az időben. A mű az indulása körüli időből egy-két törött linktől eltekintve¹⁹⁶ megszakítatlan, egy szálon futó folyamat alkot, amelyben a ruha címkéktől elkezdve különböző begipszelt végtagok, hallókészülékek, cirkuszi sátrak vagy épp színesre festett spagetti is megtalálhatóak. A gépi tekintet által pusztán képi síkon felfedezett kapcsolatok teszik lehetővé azt, hogy ezek és ehhez hasonló dolgok egymás mellett, egy sorozatban szerepeljenek.¹⁹⁷

A jelenleg 2673 elemből álló munka valamilyen formában szinte mindent tartalmaz, vagy – ha az ismétlés lehetőségét kizárjuk – később a jövőben tartalmazni fog.¹⁹⁸ Ez, az ember számára rendelkezésre álló időkeretet figyelmen kívül hagyó félgépi kiborg nézőpont a művel való találkozás során egyértelműen sugall egy beteges megszállottságot. Nem csak a kontextus nélküli talált képek rejtélyessége miatt, hanem a projekt monumentalitása és ezzel párhuzamos értéktelensége közötti feszültségből fakadóan is. Egyszerre emlékeztet a kényszeres gyűjtögetők életterére, és egy végtelen ciklusba esett programkódra. Ez a digitális-organikus patológikusság a mű fogyaszthatóságára is kihat. Mű helyett sokkal inkább leletté, vagy egy személytelen ökológiai folyamat lenyomatává válik. Azzal együtt is, hogy Kelberman a Google által felkínált képek között mégiscsak válogat, sorozatának legutolsó, legfrissebb elemét véve egy hosszú kauzális folyamat csúcspontját látjuk. Egy folyamatét, amelynek utólag nézve minden egyes eleme ide vezet.

¹⁹⁴ Dina KELBERMAN, *I'm Google*, <https://dinakelberman.tumblr.com/> (Hozzáférés:2022.09.23)

¹⁹⁵ Például a New Museum felkérésére készülő *Smoke & Fire* (2013 -) gif gyűjtemény vagy szivacs videókat gyűjtő *Sponge Project* (2020 -).

Dina KELBERMAN, *Smoke & Fire*, (2013 -) <https://dinakelberman.com/#smokeandfire> (Hozzáférés:2022.09.23)

Dina KELBERMAN, *Sponge Project*, (2020 -) <https://dinakelberman.com/#spongestudy> (Hozzáférés:2022.09.23)

¹⁹⁶ Bár a sorozat nagy részét képek alkotják, néha videó anyagok is fellelhetőek. Többek között a legelső elem is egy videó, melynek sajnos ma már elérhetetlen a linkje.

¹⁹⁷ A felsorolt és a sorozatban fellelhető további kapcsolatok abszurdításukban eszünkbe juttathatják Comte de Lautréamont boncasztalon találkozó varrógépét és esernyőjét, melyet a sorozat jelenleg még nem tartalmaz, de előrevetítve nem lenne meglepő, ha valamikor a jövőben elemévé válna.

¹⁹⁸ Persze csak ha eljátszunk a gondolattal, hogy Kelberman sosem fogja abbahagyni a munkát.



199

*

- ★ Az előző fejezetekben tárgyalt művek és jelenségek legtöbbje a labilitást vagy változékonyságot csak bizonyos biztonságos keretek megtartása között engedi be. Kelberman *I'm Google* című munkája bár látszólag véletlenszerűségeken alapszik, elemei bármikor visszakereshetőek, Koronczai, bár a forma teljes szabadságát kutatja *Ploubuter park* című projektjében, annak eredményei zárt, változatlan képek vagy videók formájában rögzülnek. Ilyen és ehhez hasonló ellentmondások szinte bármelyik vizsgált mű kapcsán felfedezhetőek.

Bizonyos mértékű változás fölött pedig a művek határai egész egyszerűen felbomlanak. Ez történik például a *Loss* mém kapcsán is a szerzőiség teljes feloldódásával. Bár az azt képező egyedi esetek jól besorolhatók ernyője alá, egy művészi gyakorlat már csak a szerzőség szintjén sem képes olyan *torziós erőhatásokat*²⁰⁰ elviselni magán, amiket maga a mű könnyedén. A deleuze-i *lárva* ellenállósága nem terjed ki a hús/vér alkotókra. Ezért sem tart örökké Kelberman műve, és ezért másodlagos kérdés, hogy egy mémnek ki az alkotója.

Az egyrészről a változást kereső, másrészről pedig az attól magát védő művész önellentmondásos helyzetét jól leírja John Cage és Morton Feldman avantgárd zeneszerzők beszélgetéseinek egy apró részlete:

„Cage: What would you say to giving a concert of your works, in an architectural situation where something else that was going on was at least partly audible, at the same time? Let's imagine just to make the conversation consistent that the concert is in a room and that one door from that room is open and in the room upon which it opens radio music is audible. Now, must that door be closed, or may it be left open?

Feldman: I would like the door to be left open but without the radio.

Cage laughing”²⁰¹

(„Cage: Mit szólnál ahhoz, ha koncertet kéne adnod egy olyan építészeti helyzetben, ahol valami más is, legalábbis részben, hallható? Képzeld el, csak a beszélgetés folytonossága érdekében, hogy a koncert egy olyan helyiségben történik ahonnan nyílik egy ajtó egy másik helyiségre, ahol egy rádióban zene szól. Legyen ez az ajtó zárva, vagy maradhat nyitva?

Feldman: Szeretném ha nyitva maradna, de a rádió nélkül.

Cage felnevet.”, szerzői ford.)

Az elengedés, a változásra vagy a véletlenre való teljes nyitottság, amitől Feldman is ódzkodik, a megőrzött szereposztások felbomlását is magával hozhatja. Bár Cage és Feldman is a *határozatlan*²⁰² zene oszlopos alakjai, éppen kettejük hozzáállása mutatja, hogy milyen ingoványos talajra érkezik az, aki túl sok változást enged be művébe. Cage, akinek munkássága, ha csak közvetetten is, de fontos helyet foglal el jelen szöveg alakulásában, jellemzően éppen annyit enged, hogy ő mint zeneszerző ebben ne sérüljön. Művészete művészet maradjon, és a műveiben gyakran megjelenő, a környezet hangjait beolvasztó tendencia által az is a művészete legyen, ami eredetileg nem is volt az.

²⁰⁰ [Lásd: Lábjegyzet 182.]

²⁰¹ John CAGE, Morton FELDMAN, John Cage & Morton Feldman in conversation recorded at WBAI, New York City, (1966.06.09) <https://www.youtube.com/watch?v=mF7ADYppcl> 6:50-től (Hozzáférés:2022.10.18)

²⁰² *indeterminate* (szerzői ford.)

★ Forradalmi jelentőségű, sokszor elemzett és még többször félreértett, ám a gyümölcsöző félreértésekre rendkívül engedékeny műve, a 4'33" éppen ezt teszi. Cage a mű hosszának meghatározásával, valójában a mű határait határozza meg. Két pillanatot, amik közötti időtartam maga a mű. Ezek a pillanatok térben és időben szabadon eltolhatóak, az egyetlen konstans az időbeli távolság, ami köztük van. Az, ahogy a 4'33" az egész világot magába foglalhatja, különösen jó példája az átlényegülés kortárs művészetben tendenciózus folyamatának, amiről Aeron Bergman és Alejandra Salinas beszélnek Duchamp és Cage kapcsán: „... a kortárs művészet odáig tárgult, hogy bármit vagy akár mindent magába foglal, közben pedig olyan vékonnyá²⁰³ nyújtotta magát, hogy már szinte nem több, mint pusztán kezelési eljárások összessége.”²⁰⁴ Ezek a *kezelési eljárások* pedig épp a beazonosíthatóság, az egy adott művészhez való hozzárendelhetőség szigorú rendszereinek biztosítékai. És ezzel bár a 4'33" a világ kiragadott szeleteinek bármelyikét elfoglalhatja, bármi kitöltheti, az a bármi biztosan John Cage műve lesz. A szerzőiséget, a mű kulturális életben való körforgásához szükséges egyéb információkat (név, cím, koncepció stb.) nem éri csorba. Cage úgy oldja fel a konvenciókat, hogy valójában ő maga és a darab is egészek maradnak. Erre, és sok a disszertációban korábban tárgyalt műre is igaz, hogy általuk közel jutunk valaminek a határához, de egyben fájdalmas emlékeztetőt is kapunk, hogy nem léphetjük át azt.²⁰⁵

★ Szabad András fotóművész 1990-es az Olof Palme-ház nagytermében tartott kiállítása ezt a képzeletbeli határvonalat átlépve tette semmissé azt.²⁰⁶ Önfelszámoló kiállításán az analóg fotótechnikai eljárás folyamatából egy lépést, a fixálást²⁰⁷ kihagyva készítette el nagytáblákat, méretükből fakadóan eleve a kiállítótér falára rögzített fotópapírokra. A kiállítás megnyitóján jelenlévők az elsötétített nagyterembe, tulajdonképpen egy sötétkamra belsejébe léptek. A megnyitóbeszéd után a vezényszóra felkapcsolt villanyok hatására a falon lévő fixálatlan fotók percek leforgása alatt teljesen elfeketedtek. Maga a mű valójában ez a sokrétűen értelmezhető akció volt, amelynek során a látogatók a képpé válás folyamatát szokásos fékei nélkül, felgyorsulva látták lejátszódni.

A digitális és analóg képek is osztoznak azon a tulajdonságukon, hogy elkészülésük pillanatától fogva az idővel javulni nem, csak romlani képesek.²⁰⁸ Az, hogy ezt digitális adatvesztés vagy a napfény és egyéb külső behatások eróziója okozza, lényegtelen. Minden képkészítés egyben képrombolás is.²⁰⁹ Szabad András pedig erre a folyamatra derít fényt, szó szerint és képletesen is. Az egy-két perc alatt feketébe vesző fotók ennek a végtelenbe konvergáló elkerülhetetlenségnek lesznek járművei. Vagy, ha a médium anyagi modelljeire gondolunk: hírvivői.²¹⁰ Az, aminek a hírért hozzák, pedig az önfelszámolás eredménye, egy inverzbe fordított alkímia értéktelen kimenetele. A hiány, a veszteség (*Loss*), ami a teljes átváltozás végén marad. Malevics *Fekete négyzetének* és áhított múzeum-műtárgy tisztítótüze²¹¹ kémiai megvalósulása egyben. Természetesen ez a gesztus, mint ahogy Malevicsnél is, itt is a továbblépés lehetőségét hordozza, de teszi ezt abszurd módon, a jövő és a múlt párhuzamos felszámolásával. A művek rekonstruálható múltja, mivel Szabad András a negatívokat elpusztította, megszűnt, jövője pedig romlandóságuk fokozásával, egy rövid pillanat alatt a jelenbe sűrűsödött.

²⁰³ Nem véletlen a párhuzam az organikus hordozókról szóló fejezet kipukkadásig feszülő, az egész világot felfalni akaró membránjaival.

²⁰⁴ „... contemporary art has expanded to include anything and everything, and has stretched itself so thin that it is now almost nothing but the procedures of management.” (szerzői ford.)

Aeron BERGMAN, Alejandra SALINAS, *Telepathy* 传心术, ..., 11.

²⁰⁵ Ide köthetők korábbi fejezetekben tárgyalt munkák (Kelberman, Koronczai), de a performanszművészet efemeritása és piacosíthatósága, hogy egy általános-, vagy Duchamp szándékoltan hétköznapi ready-made-jei és az elképesztő árak, amiért gazdát cserélnek, hogy konkrét problematikát említsünk. Ezeket az alapvető ellentmondásokat sokszor mintha nem is látnánk. Annóra természetesen ivódtak bele a művészeti élet (és legfőképp intézményei) nyelvezetébe, hogy szinte láthatatlanná váltak, vagy ha beszélünk is róluk, akkor is az alkotásfolyamat elkerülhetetlen paradoxikus helyzetével rokonítva tesszük azt. Részben feloldozva és legitimálva őket, részben pedig leplezve jelentőségüket.

²⁰⁶ [Lásd: Függelék 16.]

²⁰⁷ A fotó előhívása után különböző ammónia vagy nátrium vegyületekkel (fixír, fixírsó) állítják meg a kép előhívódását okozó kémiai reakciót, a reagens anyag kioldásával, ezzel stabilizálva a képet adott állapotában. Rosszul fixált (pl. lejárt szavatosságú vegyszereket használó) fotók jellemző tünete pl.: hogy a hétköznapi fényektől évek alatt fokozatosan elszíneződnek, kontraszttartományuk csökken, feketébe bukik stb.

²⁰⁸ Megjegyezném, hogy a doktori kutatásom kezdete óta az AI algoritmusok fejlődése a képminőség digitális feljavításának és a képek létrehozásának olyan lehetőségeit tette elérhetővé, amelyek előtte maximum tudományos-fantasztikus filmekben voltak elképzelhetőek. (Lásd: Szentjóbó Hűlő vizének ilyen szolgáltatással restaurált fotóját a *Lehetőségek hordozása ...* fejezetben.)

²⁰⁹ Ez a velejáró mulandóság persze kibővíthető más (alkotó) tevékenységekre: „A szeretésen/kívül minden emberi/tett: romépítés” Fodor Ákos, *Axióma* FODOR Ákos, *Jazz*, (Budapest: Magvető Kiadó, 1986) 70.

²¹⁰ TILLMANN J. A., „A médium anyagi modelljei”, In *Műhely* 34, 4-6.sz. (2011): 62-65, 62-63. <https://amedium.wordpress.com/2012/10/15/tillmann-j-a-a-medium-angyali-modellje/> (Hozzáférés: 2022.10.21)

²¹¹ [Lásd: Lábjegyzet 185.]

★ Ahhoz, hogy ekkora változást elviseljen magán egy mű, vagy egyáltalán a lehetőségét megteremtse, a változást kell témájává tennie. Egy olyan mértékű változást, amely már az alkotó vagy az alkotás művészeti létét is fenyegeti. Ebben az értelemben önfelszámoló Szabad András művészete, hogy, mint például Tehching Hsieh egyéves performanszai: a művészet (és bizonyos szempontból a józan ész) határain kívülre mutat. És bár a feketébe bukó képek természetükben a végtelenbe nyitnak, mégis az emberi élet végességében lesz tépje ennek a változásnak (a nem-visszatérésnek, széthullásnak, felbomlásnak, instabilitásnak, megismételhetetlenségnek stb.). A végtelen kozmikus szem és időmértékével mérve minden visszatér, nincsenek visszafordíthatatlan folyamatok: ami széthullik, az újra összeáll.²¹² Ez a perspektíva számunkra maximum közvetve érhető el, pl.: Kelberman félkiborg nézőpontján keresztül. Ami helyette elérhető: apró változatlanságokra osztani fel a változót: „... *Nem a maga teljességében, pulzáló elevenségében, folytonos amőbaszerű változékonyságában [látni a világot], hanem örökös kivágatok és metszetek sorozatában*”.²¹³ Lehatárolni és kijelölni részeket a káoszról, amelyeket változatlanként jelölünk, és amelyek ideig-óráig magukon hordozzák a változatlanságukba vetett elképzelésünket.

Szabad András feketébe vesző képei ennek a differenciálódásnak épp az ellenkezőjét mutatják, ezzel kényszerítve a felszínre a fotó egyik legalapvetőbb ellentmondását, „*ami miközben az életet őrizné, csak halált terem.*”²¹⁴ Roland Barthes a fotográfiáról szóló *Camera Lucida*²¹⁵ című esszégyűjteményében a *Valódi* és az *Élő* közötti félreértésben azonosítja ezt az ellentétet. A fotográfia, amely dokumentum jellegéből fakadóan bizonyítja tárgyának létét, egyúttal múltba mutatóval halálát is igazolja. Mert bár a valóság – amit élőként ábrázol – létezett, ábrázolásának ténye az adott valóság elmúlásának is ténye egyben.²¹⁶ A fotó sajátos természete így kontraproduktív, bár (történeti) célja a stabilizálás, életben tartás, valódi hatása a halál. Szabad András képeinek célja ezzel ellentétben nem a stabilizálás, hanem a mozgásba hozás. Képei ebben az értelemben *antifotók*, amelyek bár az elmúlást jelenítik meg, ezt mozgásban teszik, és ebben a mozgásukban élővé válnak.

★ Ez a mozgásba jövés azonban nem pusztán abból áll, hogy Szabad András rajta kívül álló (fizikai, kémiai) erőkre bízza a mű befejezését.²¹⁷ Sokkal inkább a mozgásba jövés tényén van a hangsúly, azon, hogy az analóg fotográfia eljárásait (exponálás, levilágítás, előhívás), amelyek kívülről nézve idő nélkülinek, pillanatszerűnek tűnnek²¹⁸ egy valós időben és térben kibomló rendszerré tágítja. Az expozíció, amely másodperc törtrésze alatt történik, a levilágítás vagy az előhívás, amely csak kémiaiilag értelmezhető idővel rendelkezik, a kiállítás és a mű tér-idejének rendezője lesz. Szabad András az ezekben a folyamatokban rejlő mágikus átváltozást, amely eddig egy biztonságos sötét és nedves helyen történt²¹⁹, kiviszi a galéria világos és így azok számára fenyegető terébe. Tette súlyának és következményeinek teljes tudatában teszi ezt, mert csak így válhat láthatóvá a képpé válás folyamata. Az pedig, hogy egy ilyen törekény és intim helyzetet a napvilág és a külső nézőpontok felborítsanak, elkerülhetetlen.

²¹² Ennek az emberen kívüli időmértékekben megmutatkozó visszatérésnek, újra-összeállásnak a horrorisztikusságáról beszél Nick Land egy 2013-ban Sanghajban tartott konferencián.

Nick LAND, *Future Now: Making the Machines of Tomorrow*, (2013) Hacked Matter workshop panel beszélgetés, részlet: <https://www.youtube.com/watch?v=8byZUjQvmwE> 5:53-tól (Hozzáférés: 2022.10.12)

²¹³ Földényi F. László Giorgio Martini festészetén keresztül a modern kori európai ember látásáról, gondolkodásáról.

FÖLDÉNYI F. László, *Az eleven halál terei: Kafka, de Chirico és a többiek*, (Budapest, Jelenkor Kiadó, 2018) 26.

²¹⁴ „... in this image which produces Death while trying to preserve life.” („...ebben a képben, ami miközben az életet őrizné, csak halált terem.”, szerzői ford.) Roland BARTHES, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard HOWARD (New York, Hill And Wang, 1981) 92.

²¹⁵ magyarul: *Világoskamra - Jegyzetek a fotográfiáról*

²¹⁶ Roland BARTHES, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, ..., 79.

²¹⁷ Amely módszert Robert Morris, minden modalitásba (szobrászat/performansz/zene stb.) betörő rendező elvként jelölve, érzékletesen körbejár 1973-as eredetileg az Artforumban megjelent *Some Splashes in the Ebb Tide* című esszéjében.

Robert MORRIS, „Some Splashes in the Ebb Tide”, In ed. Robert MORRIS, *Continuous Project Altered Daily, The Writings of Robert Morris*, (Cambridge, MIT Press, 1993) 129-130.

²¹⁸ Ezekből az elképzelésekből fakad a fotó kényszeres leegyszerűsítése egy az idő dimenziót kezelni képtelen pillanatképpé (*snapshot*).

²¹⁹ „evolution does not take place in the open air” („az evolúció nem a nyílt színen történik”, szerzői ford.) Deleuze-t idézi Neimanis, Astrida NEIMANIS, *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*,..., 130.

- ★ Még akkor is, ha piaciilag elképzelhető, vagy fenntartható lenne az ekkora szabadság,²²⁰ egy alkotói gyakorlatban már nem az. A képek átváltozásával egyben Szabad András pozíciója és a képeit néző látogatók szerepe is megváltozik. A művész fogalma és az általa végzett munka hirtelen kitágul: amit Szabad András tesz vagy előidéz, nem pusztán egy mediális gesztus (és így nem is ítéhető meg csak akként). A korábban levilágított fotópapírok által látenszen hordozott, és pillanatokra felszínre kerülő képek elengedése szakrális gyakorlattá, áldozattétellé válik. Ez a performatív gesztus bár hordoz egyfajta minimalista esztétikát, mégis mint képrombolás épp az élet esztétikai dimenzióinak felszámolásáról szól. Művek értelmezésében ugyan könnyen félrevezethet a művész legszemélyesebb viszonyainak vizsgálata, azonban Szabad András esetében tekintve, hogy a képeken korábbi, akkor már elhunyt élettársa szerepel, erre a felszámolásra gyásmunkaként is tekinthetünk. A képek elengedése így még egy réteggel bővül. A látogatók (feltehetően) tudtukon kívül ennek is részesei; ahogy a művek önfelszámolásával a képi/művészeti kontextus megszűnik, ők is műbefogadókból tanúkká változnak, akik közösséget biztosítanak a gyász folyamatához.

- ★ A képrombolás személyes és egyben egyetemes jelentőségének megértéséhez segíthet annak történeti elhelyezése. A keresztény és a muszlim kultúrkör²²¹ (vagy akár a buddhizmus²²²) bálványrombolása, de a reformáció képrombolása is elsősorban azt a félreértést elkerülendő történik, amely a kép (vagy bálvány) tárgyát összekeveri a képpel magával. A fotografikus képnek, amelynek lényege épp a mechanikai apparátusának, technológiai eredetének elrejtéséből fakadó látszólagos transzparencia, a valósággal ápolts kapcsolata ennél is bonyolultabb. Az egyre nagyobb felbontással és egyre pontosabb színhelyességgel az élet bizonyos pontjain már beelőzte a valóságot, így téve a kamerán keresztül látást milliók, ha nem milliárdok életének rendezőjévé.²²³ A valóság és a képek összekeverésének problémája²²⁴, bár médiumelméleti szempontból is erős történetiséggel rendelkezik (pl. Guy Debord - *A spektákulum társadalma*, 1967) az önreprezentáció függvényében az internettel szintet lépett. Szabad András műve, bár az internet elterjedése előtt készült, az általa adott válaszból mégis mintha megelőlegezné a digitális képek áradatát. A képeken keresztül élt élet csak a képek felszámolása által tehető valódivá, *közvetlenné*.²²⁵

- ★ Valószínűleg nem véletlen, hogy nem sok ilyen művet ismerünk. Feltehetően, mint ahogy Szabad András tevékenysége is, elhagyják a művészet diszciplináris kereteit, így azonosításuk is akadályokba ütközik. Nem meglepő az sem, hogy Szabad András személye és 1990-es kiállítása is mind-mind fikció, Bartis Attila *A vége* című regényéből.²²⁶ A valóságban annyira szorosan és sok szinten összeforr az elmúlástól való félelem és a képiség remélt ellenszere rá, hogy bár a művészeti önfelszámolás jelensége régen is és most is elszórtan újra és újra jelentkezik²²⁷, gesztusai merőben különböznek Szabadétól. Akinek számíthat egy ilyen tett, nem teheti meg és vagy nem meri megtenni, aki pedig meg merné, annak teljesen mindegy. Művészként egyszerre vagyunk a legrosszabb és a legjobb helyzetben ahhoz, hogy erről gondolkodjunk. Külön érdekes, hogy Bartis fotóművész, így regénye óhatatlanul íródik és olvasható ebből a szemszögből is. A regény keretei lehetőséget adhattak neki arra, hogy a fotó mediális tulajdonságait olyan modellhelyzetben és körülmények között vizsgálja, amelyben, bár eredményt hoz a kísérlet, de veszteséggel nem jár.

²²⁰ [Lásd: Függelék 16.]

²²¹ Az Iszlám képellensége nem a Koránban hanem leginkább Mohamed tanításait feldolgozó hadíszokban lelhető fel. Stefan DEGE, *Fear those icons*, (2015.01.14) <https://www.dw.com/en/power-of-pictures-religions-struggle-with-images/a-18188368> (Hozzáférés: 2022.11.05)

SUNNAH.COM hadísz gyűjtemény, releváns hadíszok: <https://sunnah.com/muslim:2109c> <https://sunnah.com/bukhari:5950> <https://sunnah.com/muslim:969a> (Hozzáférés: 2022.11.05)

²²² „If you meet the Buddha on the road, kill him.” (Linji Yixuan) (Öld meg a Buddhát, ha szembejön veled - szerzői fordítás).

Chris PACHECO, *If You Meet The Buddha On The Road, Kill Him?*, (2021.11.19), <https://www.lionsroar.com/if-you-meet-the-buddha-on-the-road-kill-him/> (Hozzáférés: 2022.11.05)

²²³ Ennek egy öntudatlanul is (ön-) reflexív tipikus esetéhez [Lásd: Függelék 17.]

²²⁴ Az összekeverés lehetősége nem feltétlenül a technikai vagy sokszorosított kép sajátja, lásd: Szocialista realizmus és (remélt) hatása a népre.

²²⁵ „Mindenből ami valaha közvetlen élmény volt, távoli képzet [représentation] lett.”
Guy DEBORD, *A Spektákulum társadalma*, ..., 18.

²²⁶ BARTIS Attila, *A vége*, (Budapest, Magvető Kiadó, 2015) 577. [Lásd: Függelék 16.]

²²⁷ Vanessa THORPE, *Creation, destruction, sensation: Damien Hirst's burning desire to destroy art worth £10m*, (2022.10.02), <https://www.theguardian.com/artanddesign/2022/oct/02/creation-destruction-sensation-damien-hirsts-burning-desire-to-destroy-art-worth-10m> (Hozzáférés: 2022.11.07)

- ★ A Bartis (és Szabad András) által áhított *anyag*, amely a szövegben leírtak szerint képes a változásra, a valóságban is ugyanígy működik. A fixálatlan fotók egy-két perc alatt teljesen feketébe fordulnak, bizonyos részletek lassabban (szintén a regényben leírtakhoz hasonlóan), de az eredmény ezen részletek esetében is ugyanaz.²²⁸ Így a fotók ilyen módú létrejöttének és felbomlásának – amelynek néhány részletére feltehetően narratív és dramaturgiai szempontok miatt nem tér ki a szöveg²²⁹ – fizikai vagy kémiai akadályja nincsen.

Ez az áhított anyag – az *organikus hordozók* anyagtalán, kiterjedés nélküli, tágítható, nyújtható matériáihoz hasonlóan – könnyedén elviseli magán a mű változását. Alakulásában a médium anyagi modelljének párhuzamos ellentétéként, az örömhír helyett, szörnyként vagy monstrumként, a szó eredeti értelmében egy „katasztrófa isteni hírvivőjévé”²³⁰ válik, visszhangozva azt a kozmikus horort, melyet a korábbi fejezetek néhány példája is óhatatlanul körvonalaz. Ez, nyugvópontok nélküli folytonos katasztrófaként²³¹ nem az én folytonosságát fenyegeti, mint ahogy például Julia Kristeva abjektje,^{232,233} hanem épp a folytonosságot helyezi egy emberen és emberi kultúrán kívüli nézőpontba. A vizsgált példák látens hordozói a felismerésnek: az ember mellékességéről ebben. Felsejlik belőlük, hogy az autonómként érzékelt személyes egység²³⁴ és vonzatai valójában indifferens, megállíthatatlan folyamatok apró mellékvágányai, amelyen mindenfajta változatlan csak a látszat időleges játéka.²³⁵

- ★ Az egyetlen kontroll, amit előttről a katasztrófa fölött gyakorolhatunk, az az, ha felgyorsítjuk. A forradalomba vagy a forradalmi átalakulásba vetett hit egyet jelent azzal, hogy bízunk abban, hogy valami megmarad a felfordulásban, még a „legradikálisabb történelmi katasztrófában” is.²³⁶ Ezzel összhangban Szabad András katasztrófája sem teljes, az elkerülhetetlen engedésével, felgyorsításával valami fennmarad. „*A kép, amely túlélheti a pusztítást: a pusztítás képe.*”²³⁷ Kissé módosítva Malevics megfogalmazását és ezzel bővítve a lehetséges értelmezéseket: *a kép, amely túlélheti a változást: a változás képe.*

Bartis főhőse a képek elkerülhetetlen kémiai lebomlásának felgyorsításával, emberi időmértékbe hozásával teremti meg azt a médiumot, amely a képek és az élet, a halál és a változás komplex összefüggéseiről beszélni tud.

²²⁸ Szemléltetésül egy barátom, Bán András egyik tanulmányának dokumentációjából kivágott képkockák, egy fixálatlan kép feketébe fordulásáról 0, 30 és 60mp-nél: [Lásd: Függelék 18.]

²²⁹ Míg a nagyítások méretükből fakadóan helyben készültek a falra erősített fotópapírokra, azok előhívásának, hogy az előhívó folyadék egyenletesen vonhassa be őket, földön vagy asztalon fekvő tálcában célszerű történnie. Az előhívás megfelelő pillanatában a fürdőből kivett, majd (csak vízből álló) stop-fürdőbe tett fotók a lámpák felkapcsolásáig viszonylag stabil állapotban vannak. A labor vörös fény felerősítésével valamennyire kivehetővé is válhatnak. Erre játszik rá például Ryan L Moule 2017-es *Divisible Remainder* című kiállítása. Azonban Szabad András esetében a képek szándékosan kivehetően sötétségben várják a lámpák felkapcsolását. („*Tulajdonképpen én is csak ekkor láttam először a képeket.*”) Ezeken a gyakorlati részleteken túl egy egzisztenciálisabb probléma, hogy bár a negatívok (nem) meglelte kardinális kérdése a műnek, azok elpusztítása a kiemelt részletben [Lásd: Függelék 16.] csak említés szintjén szerepel, az aktus megtörténtének nem leszünk tanúi. Lehet, hogy e mögött szintén narratív vagy stilisztikai szempontok állnak, azonban költői gondolat szerintem az is, hogy akkora szabadság, amelyet a negatívok teljes elpusztítása hozna, még egy fiktív helyzetben sem elviselhető. A regény legvégén persze tisztázódik a sorsuk: „*Hajnaltól végig akartam nézni a régi képeket Éváról. Hátba találok egyet, amin úgy néz a keresőbe mint egy anya. Egyszerűen elfelejtettem, hogy egy ócska kiállítás miatt elégettem az összeset.*” Ryan L MOULE, *Divisible Remainder*, (2017), <https://www.axisweb.org/artist-of-the-month/2017/may-ryan-l-moule/> (Hozzáférés: 2022.11.09)

²³⁰ „*From the Latin root monstrum, a divine messenger of catastrophe, then adapted by the Old French to mean an animal of myriad origins: centaur, griffin, satyr. To be a monster is to be a hybrid signal, a lighthouse: both shelter and warning at once.*” („*A latin tő, monstrum, egy katasztrófa isteni hírvivője, amit aztán az ófrancia adaptált, a számtalan különböző eredetből álló állatokra alkalmazva: kentaur, griffmadár, szatír. A szörny egyet jelent egy hibrid jellel, akár egy világító torony: menedék és figyelmeztetés egyszerre.*”, szerzői ford.) Ocean VUONG, *On Earth We're Briefly Gorgeous*, (New York, Penguin Press, 2019) 13.

²³¹ Amely szó eredeti jelentése által még közelebb kerül a szöveg témájához: „*a görög katastrophé ('fordulat, felfordulás, vég') megfelelője a katasztrophé ('megfordít') igéből: kata- ('el, vissza') és trephó ('fordít').*” MAGYAR ETIMOLÓGIAI SZÓTÁR, *katasztrófa* <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-etimologiai-szotar-F14D3/k-F287B/katasztrofa-F29EC/> (Hozzáférés: 2022.11.11)

²³² Carolyn KORSMEYER, *Savoring Disgust: The Foul and the Fair in Aesthetics*, (New York, Oxford University Press, 2011) 128.

²³³ Winfried MENNINGHAUS, *Disgust: Theory and History of a Strong Sensation*, (Albany, State University of New York Press, 2003) 375.

²³⁴ Szorosan összefügg a kérdés a testi egység vélt szuverenitásával is. [Lásd: Függelék 19.]

²³⁵ „*A belülről megőrölt, / a magát csalva másokat csaló, / a látszattal terrorizáló / hang nélkül szétomlott.*” [Lásd: Függelék 20.]

²³⁶ Boris GROYS, „*Becoming Revolutionary: On Kazimir Malevich*”, ..., 65.

²³⁷ „*The image that survives the work of destruction is the image of destruction.*” (szerzői ford.) Malevicsét idézi Boris Groys Boris GROYS, „*Becoming Revolutionary: On Kazimir Malevich*”, ..., 66.

- ★ Csakúgy mint az előzőleg tárgyalt *Loss* mém esetében, a veszteség, a hiány az, ami a változás terét és lehetőségét megteremti. Bár az alak folyamatosan változik, a *Loss* esetében burjánzik, Szabad András képei esetében pedig egyre lassulva veszik feketébe, ezeknek a jelenségeknek átmeneti állandóságát mégis ebben a szükségszerűen önfelszámoló helyzetben találjuk. A „*dolgok, amelyek csak folyamatosan változva maradnak ugyanazok*”²³⁸ ilyen katasztrófákon keresztül válnak láthatóvá, a konstans határátlépés pillanatában.

Ebben a határátlépésben a változatlanúságba vetett hitünk ütközik össze az elkerülhetetlen változással. A katasztrófa tulajdonképpen ez: az élet valódi természetének megmutatkozása. Olyan tapasztalat, ahol megsejtjük a tényt, hogy körülöttünk (és bennünk) semmi sem állandó. Erre a tapasztalásra könnyen rásüthetjük az élet múlandóságával vagy az enyészettel való megbirkózás gondolatát, de ez leszűkítő magyarázat, ami nem csak nem igaz, hanem épp ellentétes a valósággal. Akárki, aki látott már elhullott tetemet, amit a férgek rágnak, vagy felejtett hónapokra romlandó ételt a hűtőben, látott elkorhadó fákat, ártéren kialakuló mocsarakat stb. az tudja hogy ezekben a helyzetekben közel sem a halál a rémisztő, hanem éppen az élet.

Ami, ahogy azt már Szent Bertalan szobrának kapcsán kifejtettem: „az emberi értelemről távol, az intenciók és megfontolások nélküli biokémiai reakciók szintjén mozog, mikroorganizmusok, gombák, növények, jóindulattól és kétségektől mentes intenzitásával”. Az élet körforgása, az átalakulás csak egy szűk, romantikus nézőpontból lelket melengető transzcendentális rend. A legtöbb helyzetben visszatartathatlan (és visszataszító) áradása, folyamatos kibillenése, feje tetejére állása a rendnek.²³⁹ Az elvárások vagy elképzelések és az azokat eltörő valóság metszéspontjai.

- ★ Szabad András művéből és a többi vizsgált műből és jelenségből is jól látszik, hogy ez a *katasztrófa* elsődlegesen anyagi szinten történik meg.²⁴⁰ Szabad (és Bartis) *ábrított anyaga*, amely képes magán elviselni a változást, és amelyből a változás materiális szabályszerűségeit kibonthatjuk, egyfajta anyagi önreferencialitást vagy önreflexivitást mutat: *meta-matéria*. Bár a korábbi példák anyagi aspektusait vizsgálva nem ez a legszembetűnőbb tulajdonságuk, mint közös halmaz, ez az önreferencialitás az, ami ezeket az eltérő modalitású jelenségeket összekapcsolja. Mindegyik példa a saját kontextusában, a megszokott anyagság egy-egy tulajdonság mentén való kitágítása, kibővítése által egy alternatív működést javasol. Olyan alternatívát, amely óhatatlanul kommunikációba lép és kritikai viszonyba kerül az eredeti változatlan egyedekkel. Szabad András változó képei pusztán létükkel (változásuk tényével) beszélnek és szükségszerűen ítéletet is mondanak az összes többi – és ebből a helyzetből fakadóan hangsúlyozottan – változatlan képről.²⁴¹ Ezekkel az anyagi helyzetekkel való találkozás pedig minket befogadókat is egy dinamikus, reflexív nézőpontba segít. Ahonnan rajtunk keresztül kérdőjeleződik meg a művek viszonya saját kontextusukkal, a forma vagy a tartalom stabilitásával, az idővel vagy a környezetükkel, és esetenként a művész vagy a néző szerepével is ebben.

²³⁸ Hérakleitosz B12-es folyó töredék,
Daniel W. GRAHAM, *Heraclitus, ...*, (Hozzáférés: 2022.12.03)

²³⁹ Charles Baudelaire *Egy Dög* című verse különösen jól mutatja a kultúra terhelt viszonyát az élet ilyen megnyilvánulásaival szemben. [Lásd: Függelék 21.] De a magyar nyelv ide illeszthető jelzői is egyetemes ódzkodásról árulkodnak: *elfajzik, elburjánzik, megtelepedik, benő, megfertőz, dagad, osztódik, elszaporodik, belep, elterjed, eláraszt, átsző*.

²⁴⁰ Ez alól kivételt képezhetne a dolgozatban szereplő két zenemű, amely kizárólagos értelemben nem rendelkezik anyaggal, azonban kompozíciós elveik a hangot mint hangszöveget tulajdonképpen egy változókéony formálódó anyagként kezelik.

²⁴¹ Ugyanígy viszonyul Queneau verse az összes többi, csak egy alakot tartalmazó költeményhez, Koronczai Ploubuter parkja minden zacskóhoz, takarófolióhoz, szél által felkapott anyaghoz, Kelberman műve a vizuális archívumokhoz, a *Loss* az összes 4 paneles képregényhez és így tovább.

- ★ Ez a *meta-materialitás* nem egyenlő azonban a médiumreflexív művek anyagával. Nem tükörként funkcionál, amely egy-egy adott anyag vagy mediális helyzet sajátosságait teszi láthatóvá, hanem kaleidoszkópként, amely bár tükröz, de rajta keresztül előre nézünk és nem visszafele. Torzítva, összekeverve a valóságot, épp a jövőbe, a jövőbeli új lehetőségek megszületésére irányul. Ez a gesztus különösen fontossá válik abban a mindent átölölő kortárs jövőtlenségben, melyet Debord és Fisher kapcsán a dolgozat elején említettem. A két jelenség közti kapcsolat jobban láthatóvá tehető, ha a *meta-materialitás* fogalmát kiterjesztjük a kortárs képzőművészetben megjelenő újmaterialista tendenciákra. Ezeket az anyagiságra nagy hangsúlyt fektető kortárs tendenciákat fogalmi vagy elméleti irányból feldolgozni, csoportosítani, akár egy közös stílusként meghatározni nehézkes. Egyféle kiindulópontból közelítve lehetnek az anyagától megfosztott konceptuális művészetre adott posztkonceptuális válaszok, egy másiktól: a digitalitás pszeudo-anyagtalan anyagait a valóságba ültető posztinternet művészetre, a szenvtelenre, zsigeri választ adó poszt-posztinternet művészet. Azonban ezekkel a definíciós kísérletekkel nemigen jutunk közelebb a művek anyagi minőségéhez.
- ★ A *meta-materiális* anyagi keret egyrészt lehetőséget ad, hogy ezeket a fogalmilag nehezen megközelíthető, elsősorban érzéki szinteken működő kortárs tendenciákat vizsgáljuk. Másrészt, hogy ezek által az anyagi formában mutatkozó *katasztrófát* és annak jövővel való viszonyát pontosabban meghatározzuk. Nem a művek által feldolgozott témák, vagy az esetenkénti referenciális hálójuk tekintetében, hanem az anyagválasztásukban és technikájukban kimondatlanul hordozott jelentéseik által. A mindent átható jövőtlenség alapján határozza meg a pillanatnyi válaszainkat, de az örökkévalósággal vagy akár a belátható jövővel szemben támasztott kételkedésünket is. Minden meghozott döntés, minden folyamat óhatatlanul gellert kap ezen. Az alkotáshoz felhasznált anyagok megválasztása az egyik legalapvetőbb és sok szempontból a legkevésbé tudatos tünetét adja ennek a kultúrát átszövő állapotnak. Az ezekben a művekben fellelhető, a meta-materialitással rokon tendenciák az anyagiság újfajta megvalósulásait adják. A gyakran összezavaró, felkavaró vagy éppen a gusztustalanság határait súrló, a szomatikus érzékelésre erősen ható anyaghasználatok, rokonítások furcsa ökológiákat eredményeznek, ahol a formák és anyagok szabad áramlásában könnyedén vegyül szerves és szervetlen, organikus és mesterséges, emberi és állati. Komplex, nehezen felfejthető viszonyrendszereikkel és feloldódó határaikkal egyben a Robert Morris kapcsán említett *független tárgytól*, a kamera által könnyen befogható tárgyközpontú művészetfelfogásoktól is távolodnak. Nyirkos, nedves, zselészerű gyakran intim, privát, fátyolos megjelenésükben és az általuk generált, hibrid helyzetekben a nemzés, a nem(feltétlen)emberi gesztáció és a születés transzformatív szituációit teremtik meg.²⁴² Ezek a képzőművészetben felül a divatban²⁴³ és számos más vizuális területen öntudatlan igényekként jelentkező anyagi minőségek mind-mind a bebábozódáshoz hasonló ösztönös előkészületek az új megszületésére. Deleuze kijelentése, miszerint az „evolúció nem a nyílt színen történik”²⁴⁴, ezekre az anyagi helyzetekre is igaz. Apró, illékony, installatív szituációikban ezeket a határterületeket jelölik ki, ahol az evolúció, az átalakulás megtörténhet. Biztonságos körülményeket teremtenek, amelyek között az új – a külvilág ideológiai, elméleti, társadalmi, gazdasági, művészeti stb. erői elől elbújva – megszülethet. Ezek a burjánzó anyagi mikroklímák a változás katasztrófájának előkészítése, kikényszerítése által működnek. A változékony és labilis művek valójában így mutatnak a jövőbe: hogy fizikailag (és/vagy konceptuálisan) megteremik annak lehetőségét.

²⁴² Ezeket a meghatározást kerülő tendenciákat a kutatás során jobb híján ‘szmötyi-művészetnek’ neveztem. A teljesség igénye nélkül: [Lásd: Függelék 22.]

²⁴³ [Lásd: Függelék 23.]

²⁴⁴ Gilles DELEUZE, *Difference and Repetition*,..., 118. idézi: Astrida NEIMANIS, *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*,..., 130.

- ★ A Szabad által felgyorsított változás intenzitásának, jelenbe sűrítésének jelentőségét, a katasztrófa (anyagin túli) időbeli természetét mélyebben megérthetjük a sebesség és az általa kikényszerített fordulópont, vagyis a baleset kettősségén keresztül. Nem véletlen, hogy a sebesség, a katasztrófa és a jövő lehetőségeinek metszéspontján önmagát elhelyező futurizmus művészeti programjának kiindulópontja²⁴⁵ is egy baleset volt, melyben Filippo Tommaso Marinetti – két kerékpáros elől elrántva a kormányt – autójával egy árokba hajtott.²⁴⁶ A esetre való visszaemlékezés egy felajzott, az ismeretlenbe autójukat hajtó, a hibrid új²⁴⁷ megszületését kereső és végül egy árok mélyén meglelő társaságról a futurista kiáltvány meszeszerű bevezetőjét adja. Ez a karambol oltotta be szimbolikusan a futurizmust a sebesség és a pusztítás szétválaszthatatlan elegyével, amelytől a jövőtlenségből való kiutat remélték. Hasonlóan Malevics múzeumégetéséhez, ők is a múlt halott emlékeihez való ragaszkodás kiirtásában látták a továbblépés esélyét. Gépszörnyeikkel ledózerolták volna a valóságot, csak hogy az új lehetőségét megteremtsék.²⁴⁸
- ★ A baleset jelentőségének kultúrtörténeti megítélése azonban nem csak mint cselekvésre sarkalló kiindulópont jelentkezik. Paul Virilio, a dromológia²⁴⁹ megalkotója szerint a baleset a haladás és a technológiai újítás magában hordozott szükségszerű eredménye: „az akcidenst a technológiai fejlődés velejárója”. Az egyre fokozódó sebesség és az egyre fokozódó sebességű fejlődés pedig egyre súlyosabb baleseteket eredményez, amelyek végpontja az atomkatasztrófa *ősbalesete*.²⁵⁰ Bár a közlekedési járműveink egyre növekvő sebessége és a közúti balesetek súlyossága közötti összefüggés nyilvánvalónak mutatkozik, Virilio ok-okozati logikája azonban, miszerint „a hajózással a hajótörés, vagy a vasút feltalálásával a vasúti szerencsétlenség is feltalálásra került”²⁵¹ téves elképzelésen alapul. A technológiai fejlődésnek nem eredménye a baleset, hanem mozgatórugója. A Wright fivérek és kortársaik korai repülőkísérleteinek felvételein például tisztán látható, hogy a repülőgép-balesetet előbb találták fel, mint a repülést magát. A járást csak a botladozáson át sajátíthatjuk el, épp így a (technológiai) fejlődés is csak katasztrófák transzformatív pillanatainak során jöhet létre.²⁵²

²⁴⁵ és egyben szükségszerű sikertelenségét is jelölő ómenje:

Boris GROYS, „On Art Activism”, In *In the Flow*, (London, Verso, 2016) 51.

²⁴⁶ Filippo Tommaso MARINETTI, „The Futurist Manifesto”, In *Le Figaro*, (1909.02.20) trans. R.W. Flint <https://www.italianfuturism.org/manifestos/foundingmanifesto/> (Hozzáférés 2025.04.16)

²⁴⁷ „We’re about to see the Centaur’s birth ... Let’s break out of the horrible shell of wisdom” („Látni fogjuk a kentaur megszületését ... Törjünk ki a bölcsesség szörnyű héjából”, szerzői ford.) stb.

Filippo Tommaso MARINETTI, „The Futurist Manifesto”, ..., (Hozzáférés 2025.04.16)

²⁴⁸ Gondoljunk csak megalomán tervükre Velence elpusztításáról. Ami az ipari forradalom óta zajló széndioxid kibocsátás miatt emelkedő vízzinttel lehet, hogy a nem túl távoli jövőben végül bekövetkezik. [Lásd: Függelék 24.]

²⁴⁹ sebességtan

²⁵⁰ Paul VIRILIO „Az Ősbaleset”, In *A későújkori józansága I.*, szerk. Tillmann J. A., ford. Tillmann J. A., (Budapest, Göncöl Kiadó, 1994) 206.

²⁵¹ Paul VIRILIO „Az Ősbaleset”, ..., 207.

²⁵² Nemcsak egy költői szempontból igaz ez, hanem a legpraktikusabb oldalról is: a technológiai fejlesztés, a termék- és szolgáltatástervezés tesztelési fázisaiban az informatív elromlás helyzeteinek előidézése a cél. A terheléses vizsgálatok: pl statikai modellek szeizmikus tűréshatárát, vagy különböző anyagok, műszaki megoldások fáradását vizsgálva mind-mind a transzformatív fordulópontig zajlanak, ahol anyag, rendszer és elképzelés végül megadja magát. A tesztelés valójában az ezeken a pontokon létre jövő tudásért történik. Bár tiszta és kontrollált környezetben, de épp a kaotikusra irányulnak. Kicsiben mintázzák a katasztrófát.

- ★ A sebesség ezeknek a transzformatív pillanatoknak a teljességére van hatással. A relativisztikus sebességhatárig a gyorsulás egyet jelent a változás, az entrópia fokozásával. Az élet minden intenzitása, így a baleset által okozott felfordulás is felerősödik. David Cronenberg *Crash*²⁵³ című 1996-os filmjének szereplői éppen ezeket a sebesség által felfokozott pillanatokot keresik. Bár indíttatásuk szexuális színezetet kap a fetisizált karambol által érzett eksztázis formájában, ez azonban nem az egyén szexualitása. A film szereplők mint az élet zsigeri akarásának proxyjai, ösztönösebb és elemibb szinten élik meg a változás ilyen drasztikus megvalósulásait. Ezeken a fordulópontokon keresztül találják meg a szabadság nyílásait az őket körbezáró körülményeken és felületeken²⁵⁴. Posztmodern közönyükből kiragadva az élethez kerülnek közel a karambolon keresztül. A filmben elhangzó gondolat, miszerint a „*karambol egy megtermékenyítő semmint pusztító esemény*”²⁵⁵, ezeknek a kaotikus pillanatoknak a termékenysége, étellel teliségére utal, amellyel az ettől korábban elzárt szereplők megfertőződnek. Azt gondolom azonban, hogy Kis Attila *Crash* elemzésével ellentétben az autó nem elzárja őket az élettől és a változástól, hanem éppen rajta keresztül kerülhetnek közel hozzá. Ennek viszont semmi köze ahhoz a pozitív modernista elképzeléshez, hogy az autó²⁵⁶ a távolságokat lecsökkentve közelebb hozza hozzánk a világ korábban távoli és elérhetetlen helyeit. Felfokozottságában a baleset épp ellentétesen hat: a karambol során annyira közel kerülünk, hogy az egyén, a mozgás gépi közege és a hely határai is felbomlanak. Nem az összekapcsolás, hanem a széthullás eszközeként, az autó és sebessége is egy olyan médium, amin keresztül a változás katasztrófája és annak időbeli természete megmutatkozik.
- ★ Ez a széthullás az, ami a karambol termékenységet adja. A felületek átszakadása²⁵⁷, a részek összekeveredése által jön létre az az eldöntetlen, magas helyzeti energiával rendelkező, kaotikus állapot, amiből az új formák kiemelkedhetnek. A nem emberi születés motívuma ez ismét; az alkímisták transzformatív tüze által hajtott gépekkel, gép-ember kiborgokkal, roncsolással, csonkítással és a pusztítás különböző produktív, látványos módjaival. Az organikus hordozók ilyen erővel való átszakításának, a véletlen erejére bízott test átszabásának eredményei azonban csak járulékos elemei a karambol igazi jelentőségének.²⁵⁸ A cél a sebesség által kikényszerített transzformatív pillanat megélése, a *virtualításban* látenszen hordozott tartalmak felszabadítása, *aktualitásba* fordítása, a jelenből a jövőbe menekvés egy új valóság életre segítése által.

²⁵³ Bár a film alapját J.G. Ballard azonos című regénye képezi, mivel a könyv fókuszában inkább a fétis áll és nem a karambol transzformatív pillanata, ezért a filmmel foglalkozom.

²⁵⁴ Kiss Attila Attila, *Felületkezelés. A Crash szemiográfiája*, http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/indexa7e1.html?option=com_tanelem&id_tanelem=930&tip=0 (Hozzáférés: 2022.11.15)

²⁵⁵ „... the car crash is a fertilising rather than a destructive event ...”, 52'55"-nél (szerzői ford.)
David CRONENBERG, *Crash* (1996)

²⁵⁶ és az autópálya

²⁵⁷ Kiss Attila Attila, *Felületkezelés. A Crash szemiográfiája*,

²⁵⁸ A filmben elhangzó mondat, miszerint a karambol célja a „test átszabása a modern technológia által” („*reshaping of the human body by modern technology*” 40'17"-nél szerzői ford.) valójában csak egy hangzatos, de üres frázis, amely később lemállik a valódi jelentésről, kissé kigúnyolva azt, aki megelégedett ezzel magyarázattal.

★ A sebesség általi önfelszámolás – vagyis a tűréshatárig hajtott rendszerek összeomlásában megvalósuló transzformatív baleset – sok egyéb, egyéni és társadalmi formában is megnyilvánulhat. A Virilioi elkerülhetetlen ősbalesethez hasonló kataklizmatikus végpont egy másik olvasatból, az *akceleracionizmus* nézőpontjából mint szökési irány mutatkozik. Eszerint az elképzelés szerint, ha a globális kapitalizmus folyamatait²⁵⁹ csillapításuk helyett a végletekig gyorsítjuk, a rendszerben hordozott belső feszültségek végül a rendszer összeomlását eredményezik. Ez a szabadulás azonban egyre kevésbé visel el magán optimista színezeteket.²⁶⁰ A testépítés és fitnesz újhullámos mozgalmaiban, ahol a tökéletesen kinéző és tökéletesen működő test már nem szolgáltat elég kihívást, az edzésterv intenzitásának szürreális gyorsulásával a dekonstrukció, a széthullás és a feloldódás hasonló metaforáival találkozunk.²⁶¹ Ezek a párhuzamos tendenciák, bár destruktívan, de mégis mind-mind egy elképzelhetetlen jövő kikényszerítésére irányulnak.

²⁵⁹ Amelyek szorosan összefüggnek a technológiai fejlődés önfelszámoló „kreatív-romboló” folyamataival: („*The auto-destruction of capitalism is what capitalism is. 'Creative destruction' is the whole of it, beside only its retardations, partial compensations, or inhibitions.*”)

Nick LAND, *A Quick-and-Dirty Introduction to Accelerationism*, (2017.05.25) <https://web.archive.org/web/20210225143327/https://jacobitemag.com/2017/05/25/a-quick-and-dirty-introduction-to-accelerationism/> (Hozzáférés: 2021.02.25)

²⁶⁰ Nick LAND, *A Quick-and-Dirty Introduction to Accelerationism*, ..., (Hozzáférés: 2021.02.25)

²⁶¹ Megszállottabb CrossFit-es közegekben Pukie the clown (az edzés keménységétől hányó bohóc) és Uncle Rhabdo (az izmok túl kemény terhelésétől beállló rhabdomiolízistól szenvedő, dialízis gépre kötött bohóc) a fizikai teljesítőképesség határait és biológiai korlátokat semmibe vevő edzés-stratégiák kabaláivá nőttek ki magukat. (Lásd: Függelék 25.)

Befejezés

- ★ A dolgozatban számos elképzelés körvonalazódik egy-egy művel vagy tágabb értelemben a művészettel kapcsolatban. Ezek egy része, mint például az a szemlélet, hogy műveknek bizonyos fokú ágenciát vagy cselekvőképességet tulajdonítok (pl: művek amelyek *működnek*), számomra teljesen természetes és magától értetődő. Alkotóként sokkal kézenfekvőbb így kapcsolódnom hozzájuk, semmint pusztán kulturális termékeknek tekinteni rájuk. Bár ehhez az elképzeléshez referenciális keretet nyújthatnak például az *aktorbálózat*²⁶² vagy *assamblage-elméletek*²⁶³, mégis a megközelítésmódom és a hozzáállásom elsősorban ösztönös és nem elméleti.

Az önfelszámoló, illékony, a mediális határokat épp egy picit túlfeszítő művészetfelfogásokhoz való vonzódásom – bár kontextualizálható, művészetelméleti, szociológiai vagy épp gazdasági keretbe illeszthető, és jelen szövegben meg is teszem ezt a szükséges pontokon – zsigeri és ezeken a kérdéseken felül áll. Annak ellenére, hogy ezekkel az elképzelésekkel talán mindig vagy már egészen korán be lettem oltva, úgy érzem, érdemes felderíteni, mi állhat a háttérükben. Az igazán eredeti és őszinte dolgok gyakran – mivel alapvetőnek tartjuk őket – szinte láthatatlanok számunkra. A szöveg narratívájának háttérében valójában ezeknek a megérzéseknek és nem verbalizált tudásoknak a felderítése és azonosítása áll. A dolgok nevén nevezése, és új fogalmi rendszerek alkotása által a gondolkodás eddigiektől eltérő és új módjai is megszülethetnek.

„Az új szókincs hangsúlyozni és ünnepelni fogja az életet. ... A másságot és az öntudat kimondhatatlan melankóliáját felkavarja majd az élettel való munka, ...

*Olyan szókincsre van szükségünk, amely eláraszt és kisugároz, ahelyett, hogy felszívna és kiszárítana minket, mint a kolonializmus búzló penészes szivacs. Olyan szavakra, amelyek ugyanazzal a könnyedséggel formálják az anyagi jelent, mint a jövőt. Olyan szavakra, amelyek alkalmazhatók a legegyszerűbb emberi létezésre, a minden új pillanattal való szembenézés és megküzdés tényére.”*²⁶⁴

Az addig átadhatatlan tudás átadhatóvá válik, és nézőpontjaink másokéval keveredhetnek. Doktori kutatásommal a *visszavaduló művek* és művészeti gyakorlatok feltérképezése és fogalmi keretbe foglalása által így ezek voltak a céljaim: olyan alapozó munkát végezni, amelyre a későbbiekben támaszkodhatok, és amellyel mások számára is érthetővé és elérhetővé tehetem azt, ami nekem természetes, remélve, hogy így hasonlóan gondolkodó alkotókra is találok. A művészként való működésről szóló beszéddel és gondolkodással úgy érzem, csak egy pontig juthatunk el. Ha minden leírható volna, másra nem lenne szükségünk, csak szavakra. A lényeg bizonyos szempontból pedig épp ott kezdődik, ameddig a szavak érnek. Tehát itt.

²⁶² Charlotte NICKERSON, *Latour's Actor Network Theory*, (2024.02.13) <https://www.simplypsychology.org/actor-network-theory.html> (Hozzáférés: 2024.10.08)

²⁶³ Jon ANDERSON, *Assemblage*, (2015.04.29) <https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780199874002/obo-9780199874002-0114.xml> (Hozzáférés: 2025.04.16)

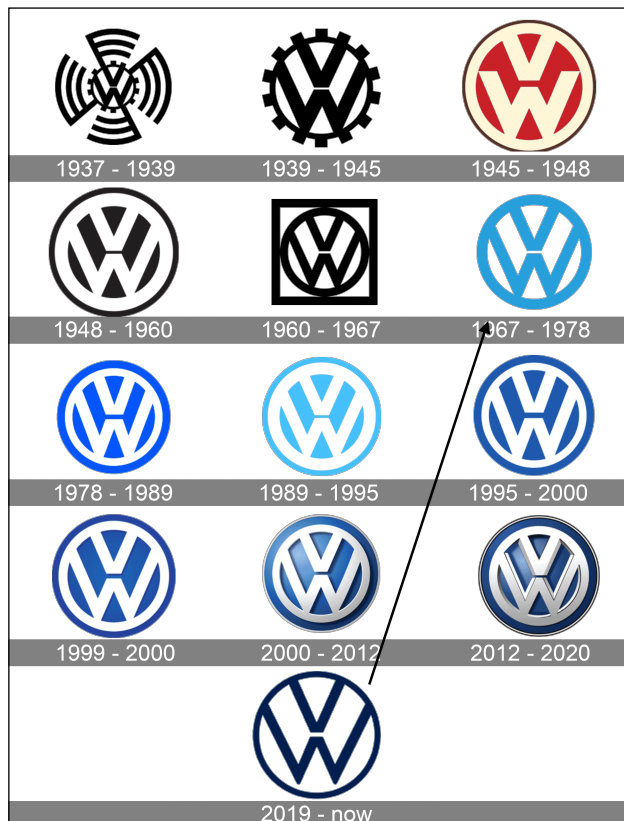
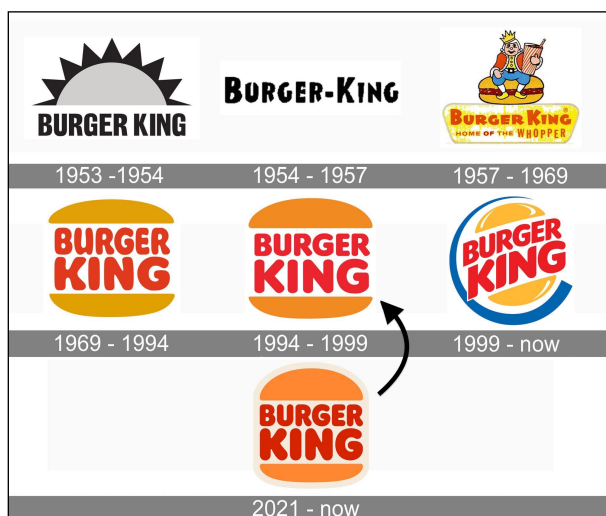
²⁶⁴ „New vocabulary will emphasize and celebrate life. ... Otherness and the unspeakable melancholy of consciousness will be stirred by working with life, ... We need vocabulary that emanates and radiates, instead of soaking us up like the reeking, mouldy sponge of colonialism. We need words that model the material present with the same facility as modelling a future. We need words that define the essential human action of existing in, facing, and coping with every new moment.” (szerzői ford.) [Lásd: Függelék 26.]

Aeron BERGMAN, Alejandra SALINAS, *Telepathy* 传心术, ..., 12-13.

Köszönöm támogatásukat és észrevételeiket:

Kicsiny Balázs, Horváth Rebeka, Nemes Anna, Krasz Ádám, Liter Zsófia, Szőke Zsófia,
Jauernik Zsófia, Brian Block, Bán András, Barta Gyöngyi, Balogh Ágnes, Máté Dániel,
Szirtes János, Teleki Kitty, Hamp Gábor, Baum Viktória, Kovács Krisztina

1.



Sok a buko para es a kolyok denabizik
 Az élet behamuzik, be-befulladozik
 Kamu CV (Jah) de fullon a pozik
 Az idő lapos kör ez mindig visszaköszön
 Azt, hogy megváltozunk... tudod abban hisz a tököm
 Vannak hallgatóim - baby - Tiszaölön
 A kritikáitokat én könnyen visszalököm

A kritikáitokat én könnyen visszalököm

[Refrén: ajsa luna]
 Minden, ami jó már megvolt
 Nekünk jóból megárt a sok
 Nem keresem a bajt csak a nevemet
 Mondtad, hogy éljek a mának
 Meg egy kurva nagy elvárásnak
 Én meg mondtam, hogy tölthetnék

[Bridge: Beton.Hofi]
 Nekünk fekszik a homokóra
 Nekünk fekszik a homokóra
 Nekünk fekszik a homokóra
 Nekünk fekszik a homokó...

²⁶⁶ Dalszövegrészletek Beton.Hofi a 2023-as legjobb hazai raplemeznek járó Fonogram díjat elnyerő Playbánia című lemezéről.
 BETON.HOFI, AJSA LUNA, *Tiszaölök*, dalszöveg <https://genius.com/Betonhofi-tiszaolok-lyrics> (Hozzáférés: 2023.08.09)

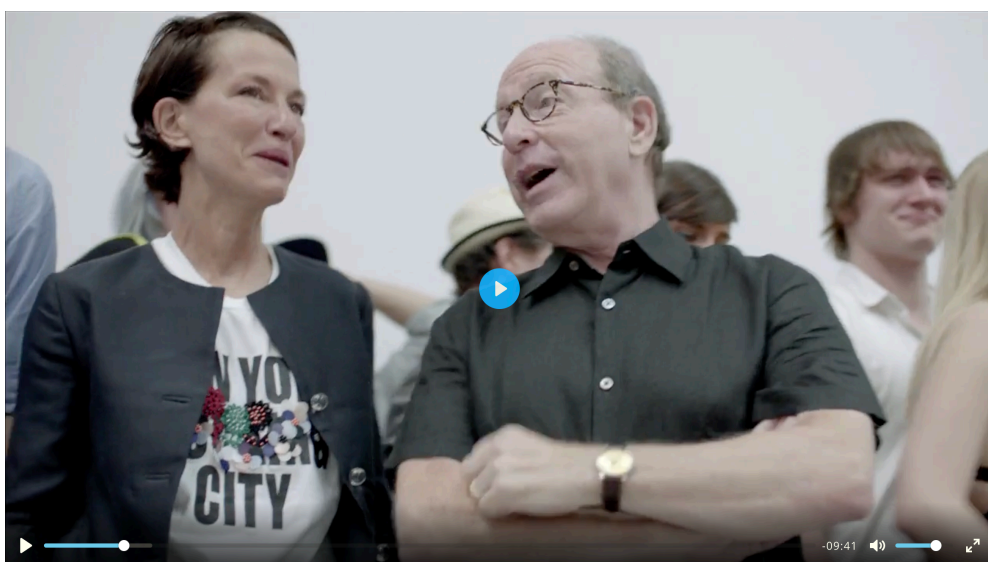
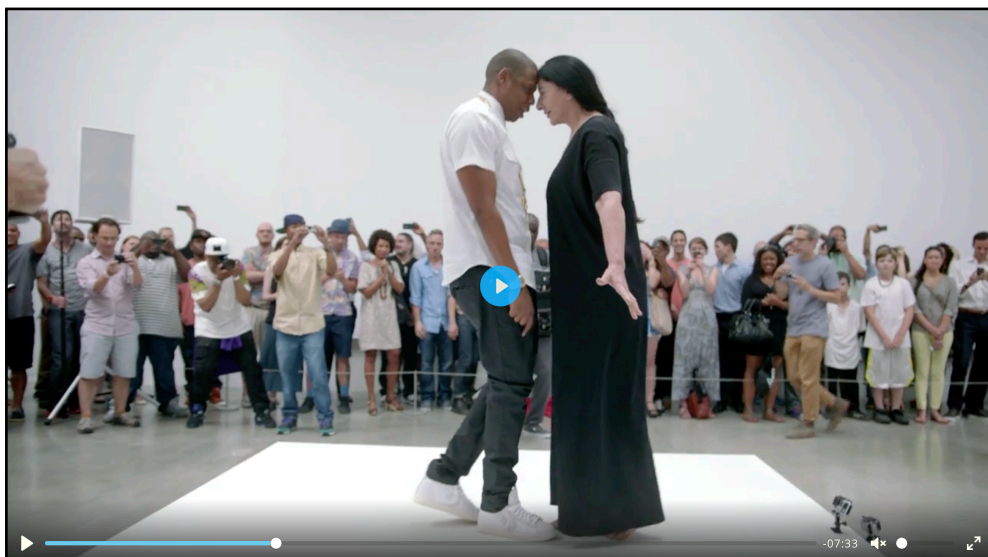
3.

* Néhány, az elmúlt 10 évben gazdát cserélt Allen Kaprow happening dokumentáció aukciós lapja:

- a. Print out for George Brecht, (1974)
<https://www.mutualart.com/Artwork/Print-out-for-George-Brecht/5DE6060053C94FF3>
- b. Untitled
<https://www.mutualart.com/Artwork/Untitled/FCBE85E9411450CC>
- c. Pose, March 22, 1969 Continued 1970 — (from the Artists & Photographs portfolio) (1969-1970)
<https://www.mutualart.com/Artwork/Pose--March-22--1969-Continued-1970---f/4CD20D305FF92900>
- d. Moving (Days Off: A Calendar of Happenings), (1967-1968)
<https://www.mutualart.com/Artwork/Moving--Days-Off---A-Calendar-of-Happeni/C93A0393AE5F887F>

(Hozzáférés: 2023.09.14)

4.



267

²⁶⁷ Állóképek Jay-Z - Picasso Baby című számához készült klipből. A pop és a performansz összefonódását jól mutatja, hogy az eseményen különböző színészek és zenészek mellett Jerry Saltz a *New York* magazin műkritikusa és RoseLee Goldberg, performansszal foglalkozó művészettörténész, a Performa alapítója és igazgatója is megjelent.

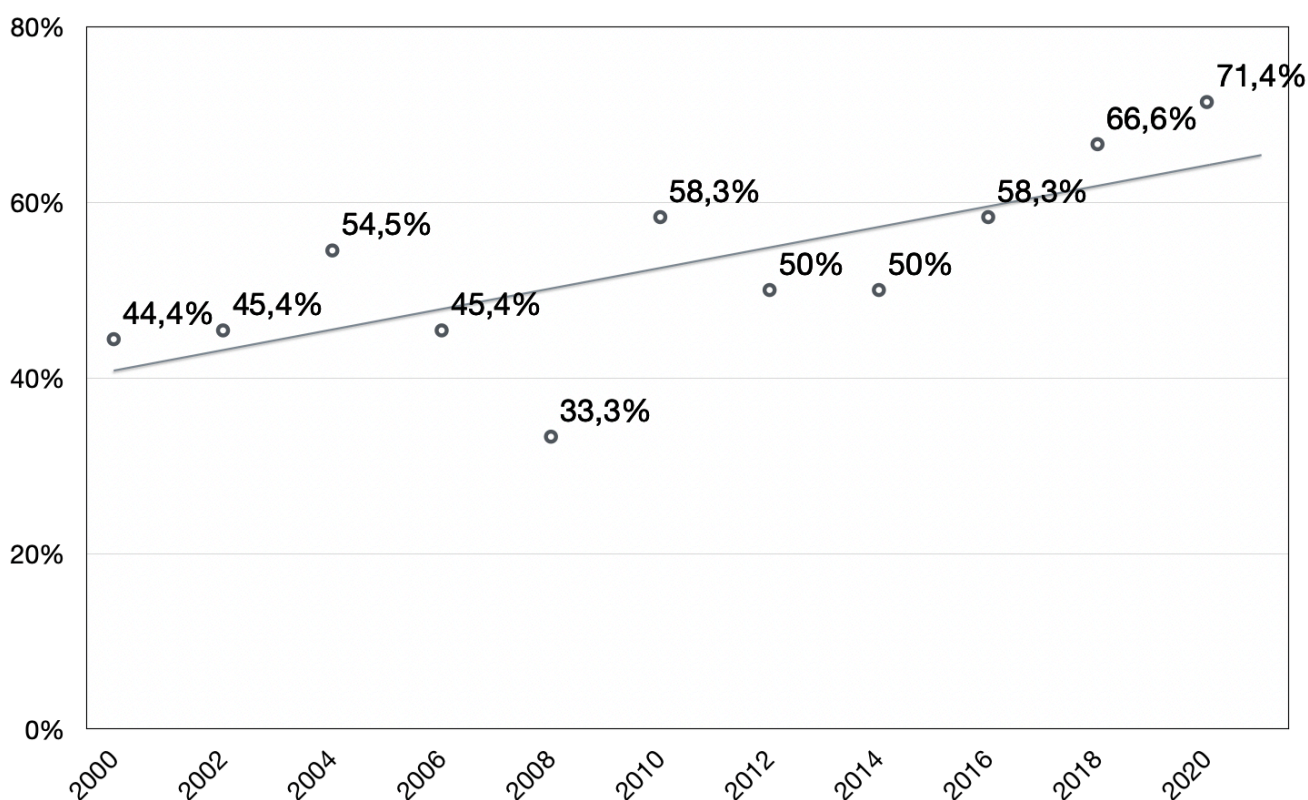
JAY-Z, *Picasso Baby* (A Performance Art Film), (2013.01.01) <https://www.universal-music.de/jayz/videos/picasso-baby-a-performance-art-film-326307> (Hozzáférés: 2023.09.11)

5.

díjak/év	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009
Marcel Duchamp Prize		Thomas Hirschhorn	Dominique Gonzalez-Foerster	Mathieu Mercier	Carole Benzaken	Claude Closky	Philippe Mayaux	Tatiana Trouvé	Laurent Grasso	Saadane Afif
Bucksbaum Award (Whitney Museum)	Paul Pfeiffer		Irit Batsry		Raymond Pettibon		Mark Bradford		Omer Fast	
Wolfgang Hahn Prize (Ludwig)	Hubert Kiecol	Raymond Pettibon	Isa Genzken	Niele Toroni	Rosemarie Trockel	Richard Artschwager	Mike Kelley		Peter Doig	Christopher Wool
Turner Prize (2000-től)	Wolfgang Tillmans	Martin Creed	Keith Tyson	Grayson Perry	Jeremy Deller	Simon Starling	Tomma Abts	Mark Wallinger	Mark Leckey	Richard Wright
Hugo Boss Prize	Marjetica Potrc		Pierre Huyghe		Rirkrit Tiravanija		Tacita Dean		Emily Jacir	
Sobey Art Award			Brian Jungen		Jean-Pierre Gauthier		Annie Pootoogook	Michel de Broin	Tim Lee	David Altmejd
Velencei Biennálé (nemzetközi kiállítás/arany országn 2001-től)		Janet Cardiff, George Bures Miller, Marisa Merz, Pierre Huyghe		Peter Fischli and David Weiss		Thomas Schütte		León Ferrari		Tobias Rehberger
Velencei Biennálé (fiatal művész/ezüst országn 2001-től)		Federico Herrero, Anri Sala, John Plison, AI-53167		Oliver Payne and Nick Reiph		Regina José Galindo		Emily Jacir		Nathalie Djurberg
	44 , 4%		45 , 4%		54 , 5%		45 , 4%		33 , 3%	

* Nyolc nemzetközi nem médiumspecifikus képzőművészeti díj 2000 és 2021 közötti díjazottjainak eloszlása aszerint, hogy az adott díjazott munkásságában megjelennek-e performanszhoz vagy performativitáshoz köthető műfajok. A biennálék és egyéb kétévente jelentkező díjak miatt a táblázat két éves tömbösítésben mutatja, hogy az adott évben díjat kaptak mekkora aránya foglalkozik akcióalapú művészettel is. A táblázat adataiból generált diagram a kétéves tömbök között létrejövő növekvő tendenciát jeleníti meg az emelkedő trendvonalal.

2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021
Cyprien Gaillard	Mircea Cantor	Daniel Dewar & Grégory Gicquel	Latifa Echakhch	Julien Prévieux	Melik Ohanian	Kader Attia	Joana Hadjithomas and Khalil Joreige	Clément Cogitore	Éric Baudelaire	Kapwani Kiwanga	Lili Reynaud-Dewar
Michael Asher		Sarah Michelson		Zoe Leonard			Pope.L		Tiona Nekkia McClodden		
Peter Fischli and David Weiss	John Miller	Henrik Olesen	Andrea Fraser	Kerry James Marshall	Michael Krebber und R. H. Quaytman	Huang Yong Ping	Trisha Donnelly	Haegue Yang	Jac Leirner	Betye Saar	Marcel Odenbach
Susan Philipsz	Martin Boyce	Elizabeth Price	Laure Prouvost	Duncan Campbell	Assemble	Helen Marten	Lubaina Himid	Charlotte Prodger	Lawrence Abu Hamdan, Helen Cammock, Oscar Murillo, Tai Shani	10 művész kap	Array Collective
Hans-Peter Feldmann		Danh Vo		Paul Chan		Anicka Yi		Simone Leigh		Deana Lawson	-
Daniel Barrow	Daniel Young & Christian Giroux	Raphaëlle de Groot	Duane Linklater	Nadia Myre	Abbas Akhavan	Jeremy Shaw	Ursula Johnson	Kapwani Kiwanga	Stephanie Comilang	25 művész kap	Laakkuluk Williamson Bathory
	Christian Marclay		Tino Sehgal		Adrian Piper		Franz Erhard Walther		Arthur Jafa		
	Haroon Mirza		Camille Henrot		Im Heung-soon		Hassan Khan		Haris Epaminonda		
58,3%		50%		50%		58,3%		66,6%		71,4%	

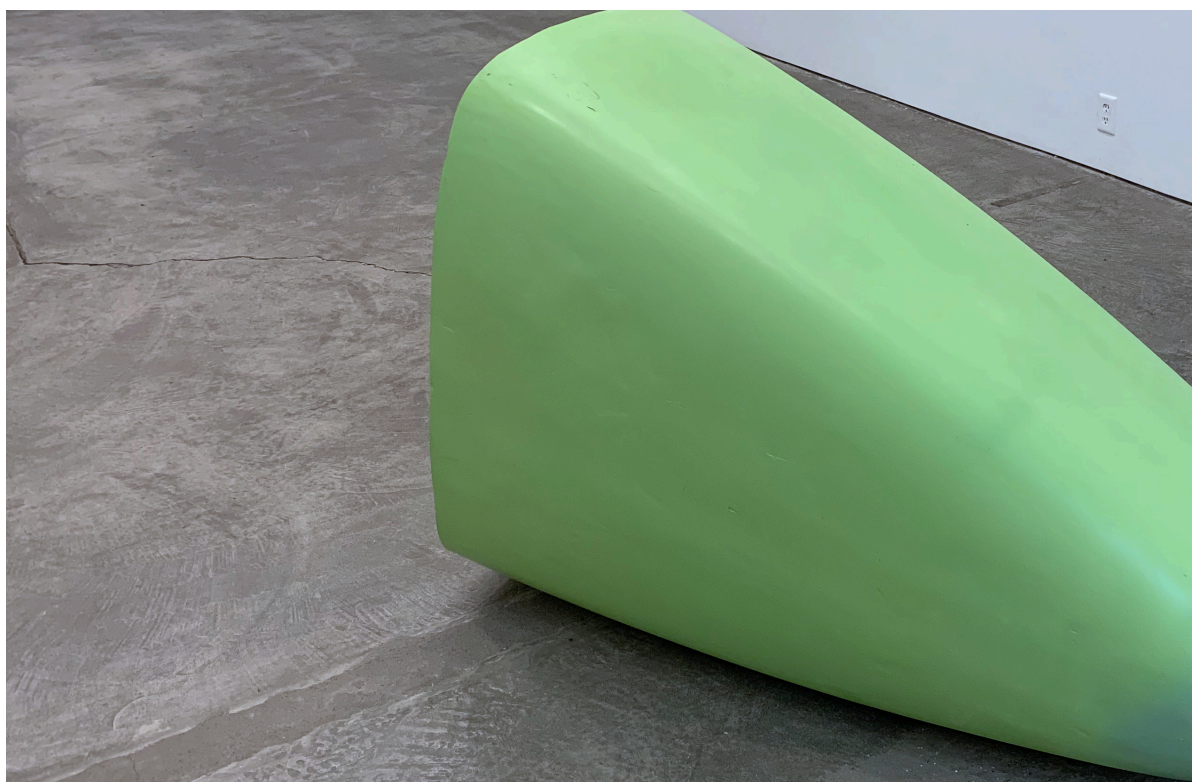


6.

- * Gyakorlati példa Robert Grosvenor művei kapcsán: Jól látszik, hogy a műről készült hivatalos dokumentáció hogyan fedi el a felületi hibákat és a silány megvalósítást, szemben az általam készített képpel, ami nem volt retusálva és nem is egy különösen előnyös oldalról ábrázolja a művet.



268



269

²⁶⁸ A Paula Cooper Gallery weboldalán publikált fotó Robert Grosvenor 2022 tavaszi kiállításának installációs nézetéről
Robert GROSVENOR, *Untitled*, 2019 (sheet metal, auto body filler, spray paint, 104.1 x 152.4 x 71.1 cm)
<https://www.paulacoopergallery.com/exhibitions/robert-grosvenor20#tab:slideshow;tab-1:thumbnails> (Hozzáférés: 2024.01.15)

²⁶⁹ Saját fotóm Grosvenor művéről, kiállításáról. (2022.05.17)

No to spectacle.
 No to virtuosity.
 No to transformations and magic and make-believe.
 No to the glamour and transcendency of the star image.
 No to the heroic.
 No to the anti-heroic.
 No to trash imagery.
 No to involvement
 of performer or spectator.
 No to style.
 No to camp.
 No to seduction of spectator by the wiles of the performer.
 No to eccentricity.
 No to moving or being moved.

270

"I pursue no objectives, no system, no tendency; I have no programme, no style, no direction. I have no time for specialized concerns, working themes, or variations that lead to mastery.
 I steer clear of definitions. I don't know what I want. I am inconsistent, non-committal, passive; I like the indefinite, the boundless; I like uncertainty."

271

²⁷⁰ Yvonne RAINER, *No Manifesto*, (1965) <https://conversations.e-flux.com/t/yvonne-rainer-no-manifesto/1454> (Hozzáférés: 2024.01.24)

²⁷¹ Gerhard RICHTER, „Notes //1964-66”, in *PRACTICE*, ed. Marcus BOON, Gabriel LEVINE, Documents of Contemporary Art, (London/Cambridge, Whitechapel Gallery/The MIT Press, 2018) 188.

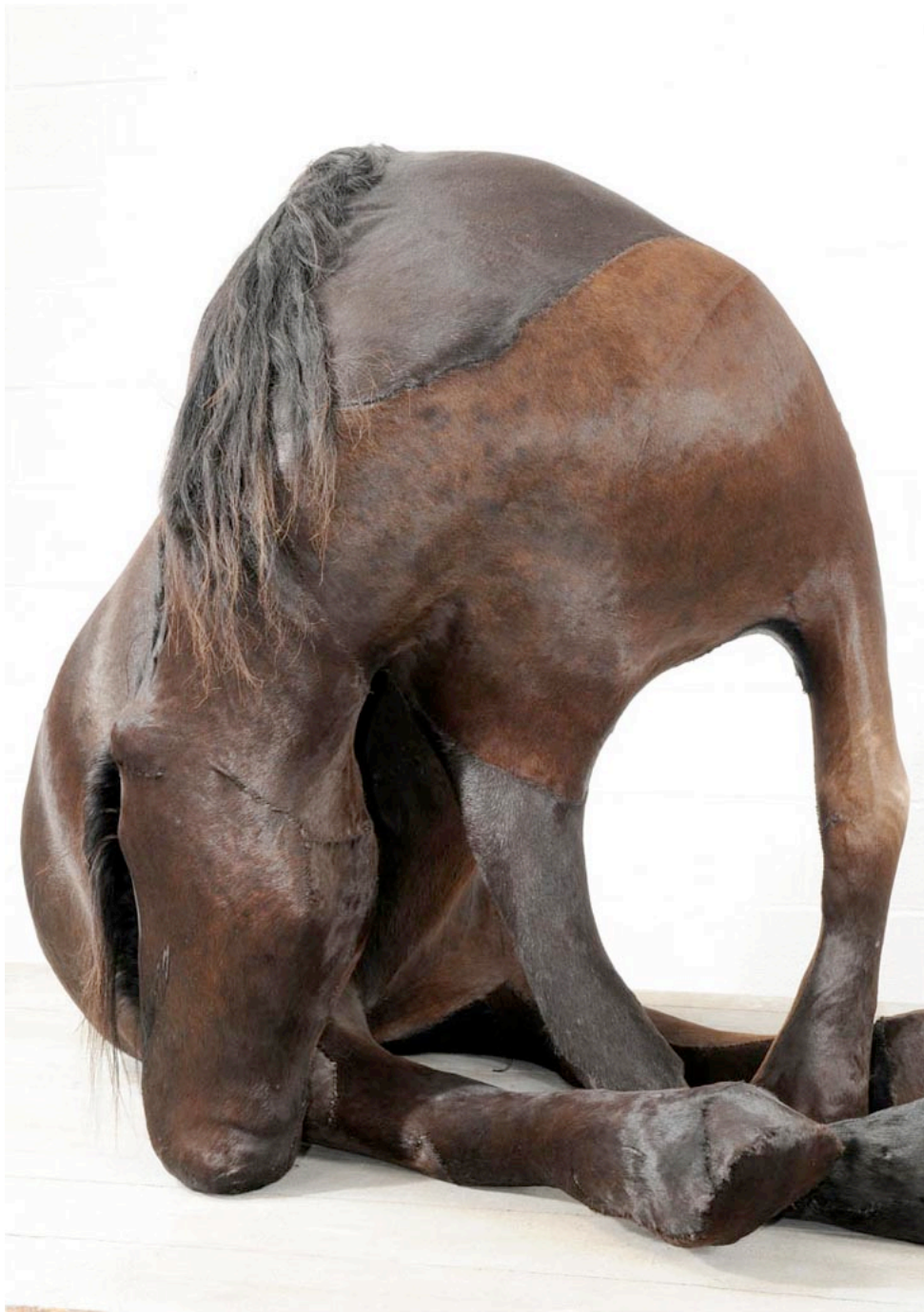


Obligations 2

BY LAYLI LONG SOLDIER

As we
 embrace resist
 the future the present the past
 we work we struggle we begin we fail
 to understand to find to unbraid to accept to question
 the grief the grief the grief the grief
 we shift we wield we bury
 into light as ash
 across our faces

273



274

²⁷⁴ Berlinde DE BRUYCKERE, *K36 (The Black Horse)* (2003) https://www.saatchigallery.com/artist/berlinde_debruyckere (Hozzáférés: 2022.07.11)



275

²⁷⁵ Berlinde DE BRUYCKERE, *Speechless Gray Horse* (2004) <https://influx.themissive.com/post/10042468980/de-bruyckere> (Hozzáfértés:2024.03.13)



276

12.



277

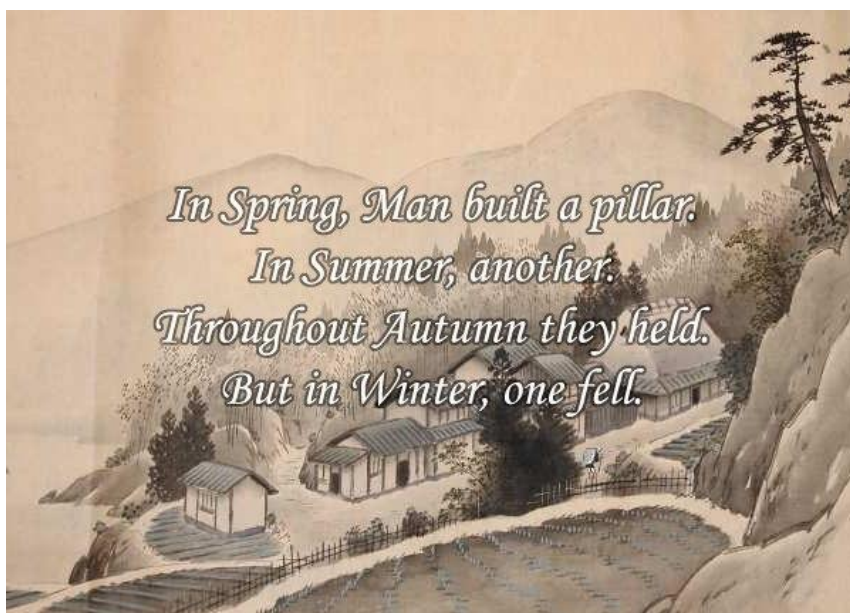


278

²⁷⁷ Szanyi Ferenc fotója, Nolti Cukrászda, <https://maps.app.goo.gl/phiJLp6uT2Dqx89A6> (Hozzáférés: 2022.08.20)

²⁷⁸ Redwolf Unisex T-Shirt <https://www.redwolf.in/fear-the-venom-t-shirt-india> (Hozzáférés: 2024.03.16)

13.



Ancient Roman Meme

1	2
2	50


omnybus

You burst into the clinic, scared

She points you down the hallway there

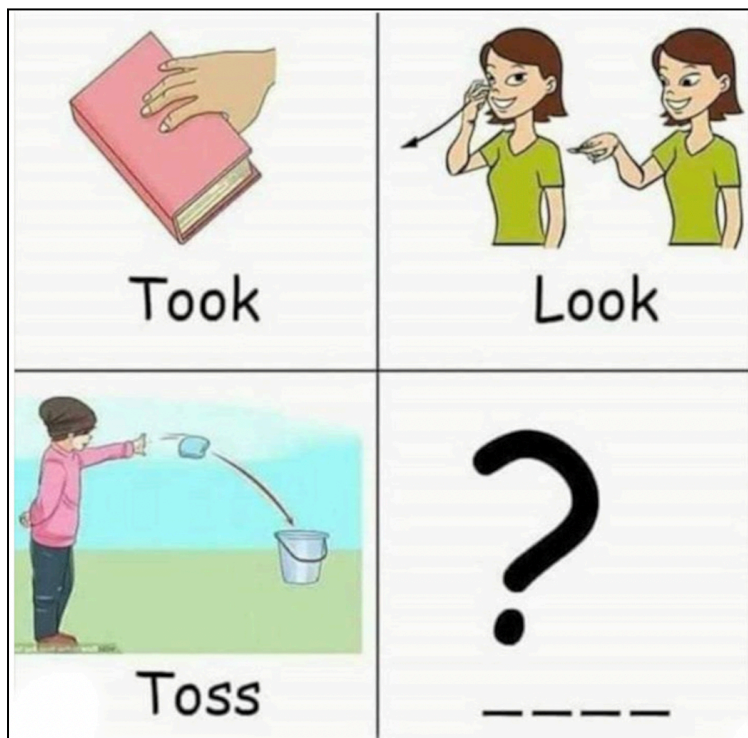
The doctor speaks the truth, but doesn't sooth ya

You see her lying there in pain

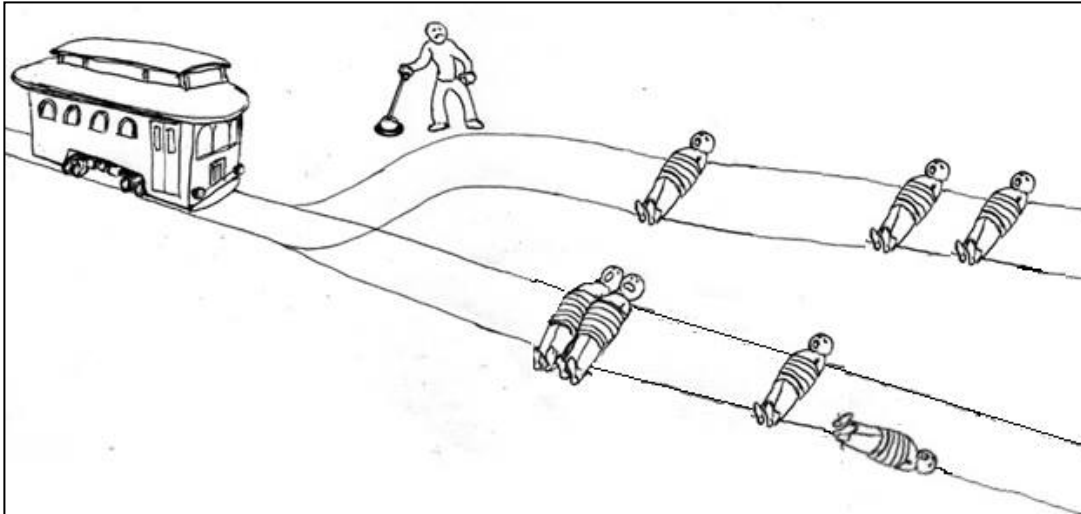
The tears are coming down like rain

You wonder, "is this loss or Hallelujah"

279

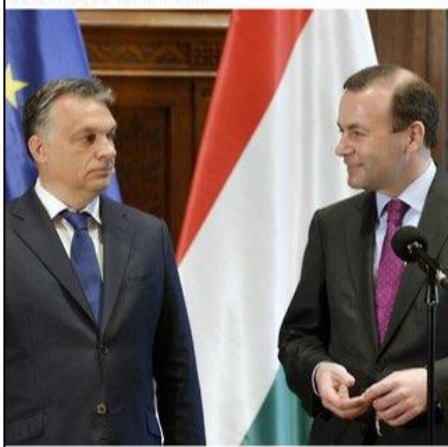


280



timetravelonion

I dont know what to say. I'm at a $\frac{'}{,}, \frac{'}{|}, \frac{'}{=}$
for words



281

14.



282

15.



283

²⁸² BENCZÚR Emese, *Nem minden arany, ami fénylik* (2016) <https://www.ludwigmuseum.hu/mutargy/nem-mind-arany-ami-fenylik> (Hozzáférés: 2025.04.16)

²⁸³ Színes iPhone modellek <https://www.almamintabolt.com/cikk/az-ios-103-jelentheti-az-iphone-5-es-5c-szoftveres-tamogatasanak-veget> (Hozzáférés: 2022.10.05)

(Aug)
1968+22 → 1990

(a kiállítás)

Senki nem értette, miért a Ligetben, abban a semmirenemjő épületben akarom rendezni azt a kiállítást. Azt nem nagyon mondhattam, hogy azért, mert huszonkét éve itt ennek a téglafalnak a sötétjében láttam meg Évát. Az ilyesmi nem érv. Ez rajtam kívül senkit nem érdekel. És nincs is, amiért érdekeljen. Tökéletesen mindegy, hogy Szentpéterváron tényleg agyonütöttek egy öregasszonyt, vagy sem. Az kizárólag annak az öregasszonynak, meg annak a diáknak nem mindegy. Ráadásul az épület belső tere pocsék, ráadásul a Múcsarnokot épp tatarozták, az irodák átmenetileg átköltöztek ide. Azt mondtam, engem az irodák nem zavarnak, egyetlen napra akarom kiállítani a képeket, a nagytermet építsék át sötétkamrának. Az igazgató azt mondta, ez örület, ezt az intézmény nem tudja finanszírozni satöbbi. Azt mondtam, a finanszírozást bízsa rám. Köszörülgette a torkát, hogy ezt így nem lehet, és higgyem el, ő nekem akar jót, ez méltatlan lesz a munkásságomhoz, csak én ezt nem látom, mert nem olyan állapotban vagyok. Megkérdeztem, hogy megrendezhetem-e ezt a kiállítást ott, ahol számomra annak helye van, vagy vigyem ki ezt az anyagot is külföldre, mint az első képeimet Kádár idejében.

Már ne haragudj, de nem tudom, mi ütött beléd, ennek semmi köze Kádárhoz, egyszerűen ez az egész koncepció érzélgős, infantilis és diletáns.

Azt mondtam, így van, csak leszarom.

Felálltam, köszönés nélkül kijöttem. A folyosón utolért, azt mondta, jó, akkor csinálj, amit akarsz.

Végül egy teljes hétre volt szükségem, elsötétíttetni az ablakokat, feketére festeni a teret, elfüggönyöztetni a bejáratot, felszereltetni a kétféle világítást. Rájöttem, hogy sokkal egyszerűbb, ha idehozatom a papírt a gyárból. És itt készülnek a képek Pár asszisztens segített a falra feszített papírokra elkészíteni a nagyításokat.

Kornél nyitotta meg. Arról beszélt, hogy akiből hiányzik az elengedés képessége, az vagy megbolondul, vagy fotográfus lesz. És ha fotográfus lesz, előbb képes elengedni a saját életét, mint a fényképezőgépet, a képeit. Capa, Diane Arbus, Mapplethorpe.

Most viszont valaki elengedi a képeit, valószínűleg pont azért, hogy ne bolonduljon meg. Azért vagyunk egy sötétkamrában, hogy pont azt lássunk, amit ő, mielőtt rendes fehér fényben végignézi, amit elenged végérvényesen.

Idegesített, amiket mondott. Pont azért őt kértem meg, mert azt hittem, nálam pontosabban el tudja mondani, mi ez az egész. Hogy Éva meghalt. Ennyi. És a gyásznál nincs tisztább állapot. Hogy Anyám után még reménykedhettem Évában, de Éva után nincs miben. Másnak lehet, hogy lenne, de azokhoz a dolgokhoz nekem már nincs közöm. Se az Isten, se a Haza nem érdekel már különösebben. Soha nem fogok színről színre látni, a haza meg addig érdekelt, amíg Kádár Jánost élt. Ez, ami most van a zsidózó magyarokkal, meg a magyarozó zsidókkal, akiken közben röhögnek a milliárdosokká lett hajdani pártfunkcionáriusok, ez pocsékabb, mint amit Apám jósolt. Ahogy már se a szexualitás hatalma nem érdekel, se a halálé. Semmi értelme még néhányszor körüljárnom a témát és megvizsgálnom az anyagban rejlő lehetőséget pusztán azért, mert én még élek. A halál annál tisztábban úgysem lesz soha senki számára látható, mint amikor ott áll a halottja előtt. Az élők egymás közötti fecsegése a halálról pedig már ugyanúgy untat, mint ahogy untatnak a saját képeim. Mert értelmetlenek. Azonkívül, hogy a becsvágyam kielégült, semmi nem történt velem a képeim által. Nem volt részem az úgynevezett belső fejlődésben. Kiver a víz, ahányszor a belső fejlődésről hallok. Én legalábbis semmiféle fejlődést nem éreztem Anyám halálától Éva haláláig. A leghatározottabban ugyanazt érzem most is, mint tizenhat évesen. Pont annyi konzervem meg száraztésztám van otthon, amennyi egy hónapra egy ötgyerekes családnak elég lenne. Gyerekem viszont nincs, és immár egyértelműen nem is lesz. Márpedig egyedül ez adna értelmet bárminek is. Lehet, hogy Kőszegi pontosabban átlátta a különböző ideológiákat, mint Apám, csak hát ugye, az ideológia elég könnyen lecserélhető. Mint a kép a falon. Apám számára én viszont eléggé lecserélhetetlen voltam. Ezek a képek erről szólnak. Az Éva gyásvágáról, meg persze az enyémről. Arról, hogy nyom nélkül ment el, bármilyen prima kritikákat is kapott hajdan a Chopin-lemezére. Kizárólag ketten együtt hagyhattunk volna olyan nyomot, aminek valódi tétje van. Életet. Csak ezt én nem tudom érthetően elmondani. Meg ugye, egy kiállításon nem az én dolgom

stilizált enél csmi a befecettségéről
92/6 doctori dolgraton

beszélni. Ezért kértem meg Kornélt. Ehelyett beszélt mindenféle marhaságot az elengedésről, megbolondulásról. Egyáltalán nem voltam megbolondulva, nagyon pontosan tudtam, mit teszek, nem elengedek valamit hanem befejezek. Csak ahogy tizenöt évig gyáva voltam kirakni egy galéria falára a képeim, úgy tizenöt éve gyáva vagyok nem kitenni őket.

Aztán Kornél arra kérte a jelenlévőket, hogy képzeljék el, pár pillanatra megszűnik a gravitáció. Ennyi elég is, hogy az égbe emelkedjenek a tengerek, a folyók. Hogy a sivatag homokja belevegüljön az égi moslékba. Hogy elszabaduljon a Hold. Mi magunk is úgy iebegünk, ahogy arra vágytunk, amikor hallgattuk Gagarin élménybeszámolóját. Mindössze pár pillanatig nincs súlya semminek, de az a pár pillanat elég, hogy mindörökre visszasírnunk minden súlyt, minden terhet, ami valaha megadatott nekünk. Nos, valami ilyesmi lenne ez a kiállítás. Köszönöm, hogy eljöttek.

Nevetés, hát hogyan jöttek volna el.

Ez a bennfenteskedő nevetés még Kornél beszédénél is jobban idegesített. Megkértem Zoltánt, hogy kapcsolja át a világitást. *transzfiguráció, transzmutáció*

Mehr licht, szólt be valaki viccesen, amire már tényleg szinte kurvaanyáztam. Már bántam az egészet, hogy miért nem rendeztem el egyedül.

És akkor Zoltán szép lassan lehúzta a sötétkamra-vöröses és felnyomta ezerötre a fotográfiákra állított spotlámpákat.

Tulajdonképpen én is csak ekkor láttam először a képeket. Nem éreztem semmit. Csupán vegytanilag tudott megtörténni, aminek történnie kellett volna, meg persze optikailag. Csakhogy legbelül se a vegytan, se az optika nem nagyon számított. Ahogy senki nem marad meg mindörökre attól, hogy lefényképezzük, ugyanúgy nem szűnik meg létezni attól, hogy megsemmisítjük a képeit. De mindegy, legalább azoknak a képeknek nem maradt nyoma, amelyeket nem vitt magával, mert abban a nyomorult, valóságos életében nem akarta őket látni. Nem fért el egymás mellett a két valóság. A fixálatlan képek a fehér fényben lassan feketedni kezdtek. Valamiért az bírta a legtovább, amit az Akadémia üres színpadán készítettem, de végül eltűnt az is.

Tele volt a terem. A tévések idegeskedtek, hogy ezt így nem lehet rendesen felvenni. A műcsarnokos fiú szaladgált körbe, hogy VHS-re dokumentálja. Egy újságíró megkérdezte, hogy akkor ennek a kiállításnak vége is, vagy holnap lesz újra. Mondtam, hogy nem lesz. Veszettül bántam az egészet. Ki akartam menni rágyújtani.

És akkor valami olyasmi történt, amit rémálomban sem gondoltam volna. Barabási, az egyik befektető rendszerváltó, aki már akkor elkezdte itthon vásárolni a képeim, amikor ez még senki másnak eszébe nem jutott, beíem karolt, és halkán megkérdezte, hogy ugye, becsületszóra nincsenek meg a negatívok. Amire mondtam, hogy ha meglelnének, akkor szerinte mi értelme lenne ennek a kiállításnak.

És tényleg igaz, hogy egyetlen más negatívod sem maradt meg Éváról? Hogy elégetted az egészet?

Igaz. Vagyis egy, a legelső megvan.

Akkor vedd úgy, hogy megvettem a teljes anyagot. A többi majd megbeszéljük.

Valamit félreértettél, ezek a képek már nem léteznek. Így nem is eladóak.

Értelek. Akkor tízmilliót adok egyben az egészért.

Mondtam, nézz körül, ezek a képek nincsenek.

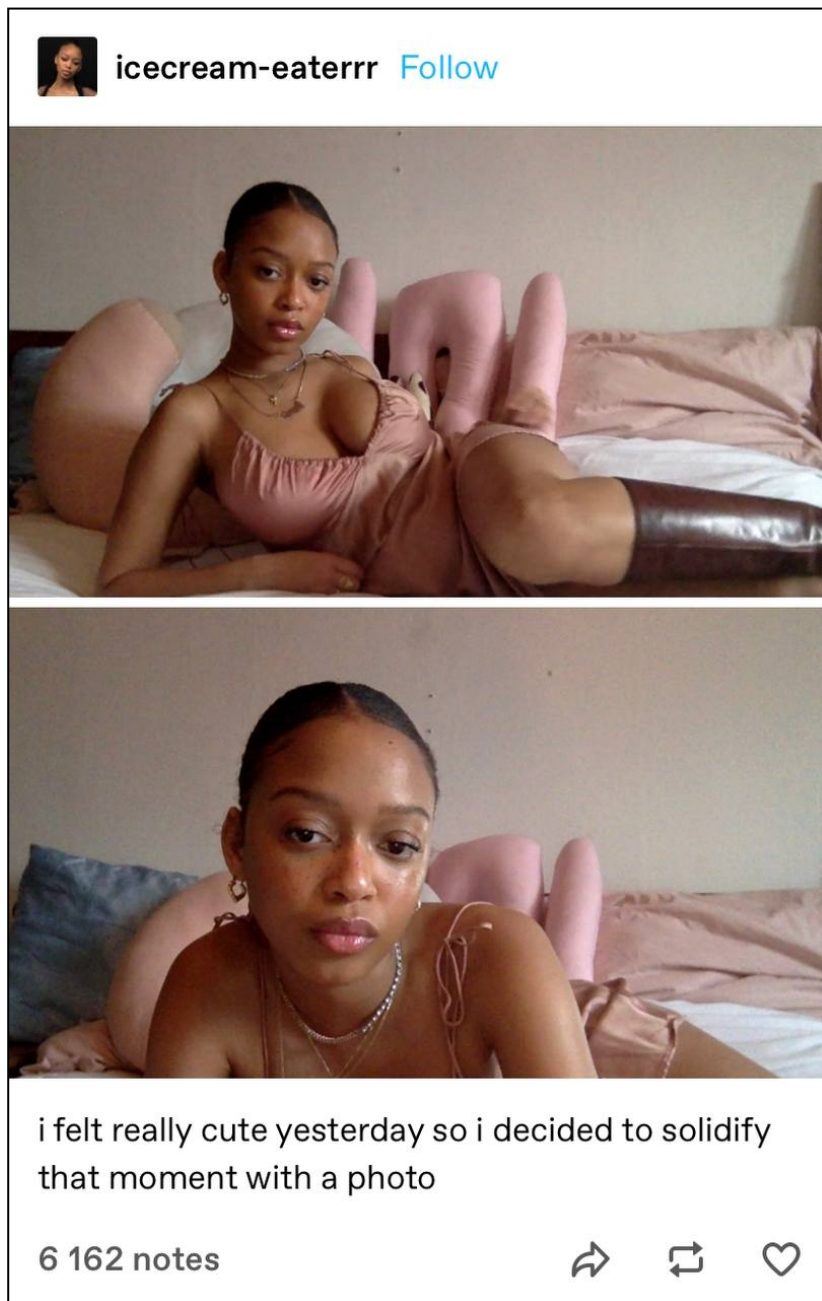
András, ennyit tönkrement fotópapírért még Amerikában sem fizettek neked.

Amire Guttmann megfordult, és foghegyről azt mondta, tizenegy.

Ti egyszerűen szélhámosok vagytok, mondtam, és elindultam. Arra gondoltam, hogy még soha életemben nem ütöttem arcon senkit, és a maradékot már így is szeretném leélni. Tényleg olyan volt, mint egy rémálom. Nem ezt akartam, a legkevésbé sem ezt, csak valamit nagyon elszámoltam, mint annyiszor.

Tizenegy és fél, szólt utánam Barabási, de akkor már mindegy volt. Már nem volt sehol Éva, hogy megfogja a kezem.

17.



285

²⁸⁵ „i felt cute yesterday so i decided to solidify that moment with a photo”, <https://icecream-eaterrr.tumblr.com/post/664991733317320704/i-felt-really-cute-yesterday-so-i-decided-to> (Hozzáfért: 2021.12.08)

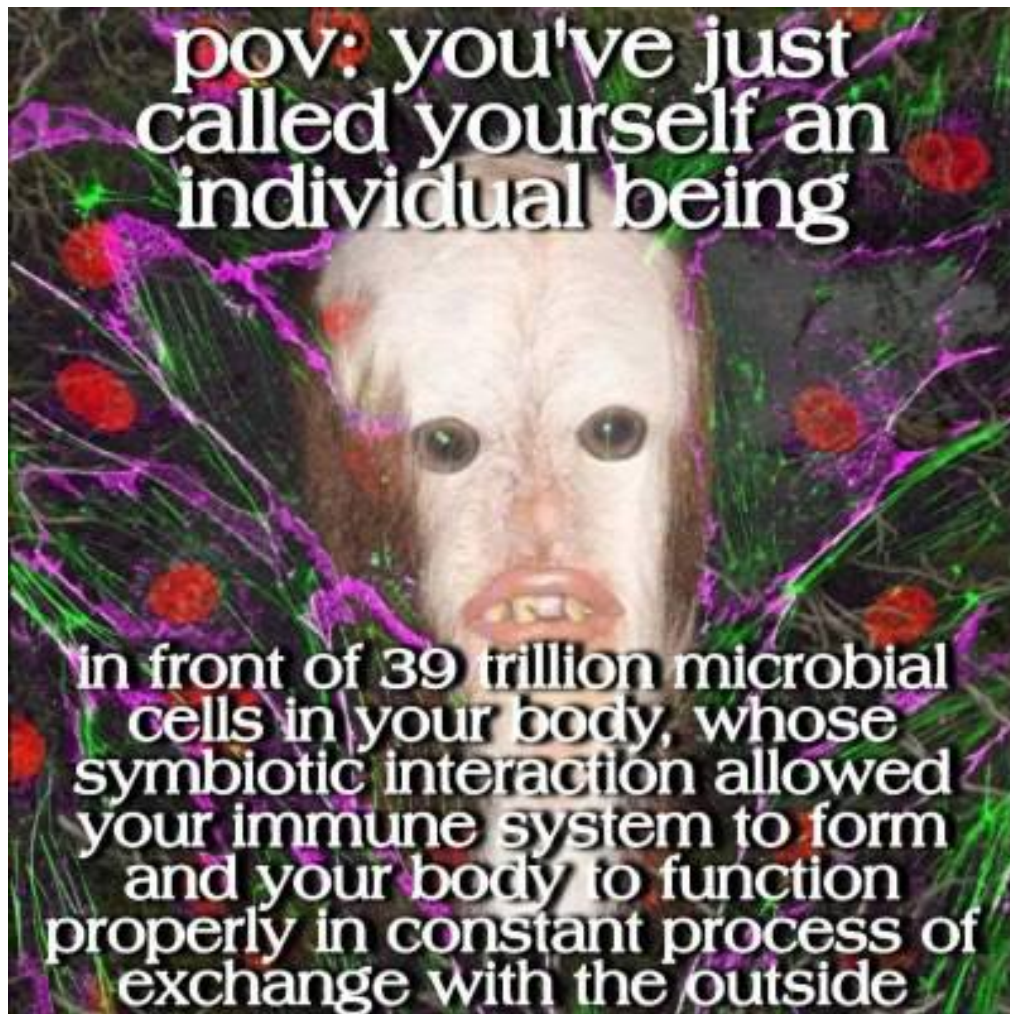
18.



286

²⁸⁶ BÁN András, *Egy arckép alá* (tanulmány, 2014), pillanatképek 30mp eltéréssel, <https://vimeo.com/112645239> (Hozzáférés: 2022.11.09)

19.



287

²⁸⁷ „nézőpont: épp individuális lénynek nevezted magad, a testedben lévő 39 billió mikrobiális sejt előtt, amik szimbiotikus interakciója nyitott teret az immunrendszered kifejlődéséhez és a tested megfelelő működéséhez, a külvilággal való folyamatos cserefolyamatok közepette” (szerzői ford.)
<https://www.tumblr.com/escuerzoresucitado/702389981492199425?source=share> (Hozzáférés: 2022.12.01)

ÖSSZEOMLÁS

Nem, nem volt robbanás,
csak összeomlás.

A belülről megőrölt,
a magát csalva másokat csaló,
a látszattal terrorizáló
hang nélkül szétomolt.

Gondolhatunk-e még –

a kétség által kezdettől kikezdett,
a kétségnek jogát is feladó,
a megposhadt fürdővíz hülye öre,
a vízé,
melyben volt-e csecsemő –
gondolhat-e a felszabadulásra?

Képzelt-e ilyesmit, aki látta
szétomlani hang nélkül,
szétválni lágyabban,
mint szeretkezés után
a testek, lágyabban mint husunk
foszlik le csontjainkról egyszer?

Csak szétcsúszott egy hang nélkül,
szögek átcsúsztak lágyan elrohadt gerendán,
tégglák márgaként vagy hamuzsirként,
porózus száraz szerkezetüket
feladták, mint a züllött kötelék,
amikor mi értelme ellenállni –
verik a földet pergőtűz és aknák,
nevetséges fölény
veri az üres levegőt,
mint az eső, az eső, az eső.

Nem, robbanás nem volt, csak összeomlás.
Csak soká, nagyon soká,
tolongva üledt le
a nyirkos, sűrű por.
Vagy inkább nincs egyéb, csak e tolongás?
A nedves, duzzadó tülekedés?

Szétesése az épített világnak.

Charles Baudelaire - EGY DÖG

Meséld el, lelkem, a szép nyárhajnali látványt,
melybe ma szemünk ütközött:
Az ösvényforduló kavicsos homokágyán
váratlan egy iszonyú dög

nyitotta lábait cédán magasba lökve,
mig izzadt méreg járta át,
élénk, gúnyosan és semmivel sem törődve,
kipárolgással telt hasát.

A nap sugarai tán azért tündököltek
úgy e sülő szemét fölött,
hogy atomjaiban adják vissza a Földnek
azt, amit az egybekötött.

S e gőgös vázra mint nyiladozó virágra
nézett alá az ég szeme;
a bűz ereje az egész rétet bejárta,
azt hitted, elájulsz bele.

A mocskos has körül legyenek dongtak, s belőle,
folyadékként és vastagon,
fekete légiók, pondrók jöttek, s nyüzsögve
másztak az élő rongyokon.

S mindez áradt, apadt, mint a hullám, s repesve
s gyöngyözve néha felszökellt:
a test bizonytalan dagadva-lélegezve
sokszorozott életre kelt.

S e világ muzsikált, halkan zizegve, lágyan,
mint futó szél a tó vizén,
vagy mint a mag, melyet a gabonaszitában
ütemre forgat a legény.

A széteső alak már-már nem volt, csak álom,
kusza vonalak tömege,
vázlat, melyet csak úgy fejez be majd a vásznon
a művész emlékezete.

Egy elijedt kutya a szirt mögé lapulva
nézett bennünket dühösen,
sóváran lesve a percet, amikor újra
lakmározhat a tetemen.

- És hiába, ilyen mocskok leszel, te drága,
ilyen ragály és borzalom,
szemeim csillaga, életem napvilága
te, lázam, üdvöm, angyalom!

Igen, ilyen leszel, te, nők között királynő,
az utolsó szentség után,
csontod penész eszi, húsodból vadvirág nő,
s kövér gyom burjánzik buján.

De mondd meg, édes, a féregnek, hogy e börtön
vad csókjaival megehet,
én őrzöm, isteni szép lényegükben őrzöm
elrothadt szerelmeimet!

Szabó Lőrinc fordítása

22.



290

²⁹⁰ ASMA, *Mosto bucle*
2024.10.08]

https://www.instagram.com/asma_asma_asma_asma_asma_asma/p/Copt9mErs3l/?hl=en&img_index=2 (Hozzáférés:



291



292

²⁹¹ Ivana BASIC, Bradford KESSLER, *Miserere PARAPHRASE* <http://holidayforever.org/paraphrase/paraphrase.html> (Hozzáféres:2024.10.08)

²⁹² Emilie PALMELUND, *Coyneess of self* https://tzvetnik.online/portfolio_page/uttran/ (Hozzáféres: 2024.10.08)



293



294

²⁹³ Mirak JAMAL, *ALL FLESH IS GRASS, AND ALL IT'S / BEAUTY IS LIKE THE FLOWER OF THE FIELD*
<https://mirakjamal.com/all-flesh-is-grass/> (Hozzáférés: 2024.10.08)

²⁹⁴ Oliver LARIC, *Hundemensch* (2018) <https://www.ofluxo.net/un-certain-place-pt-2/> (Hozzáférés:2024.10.08)



295



296

23.



297

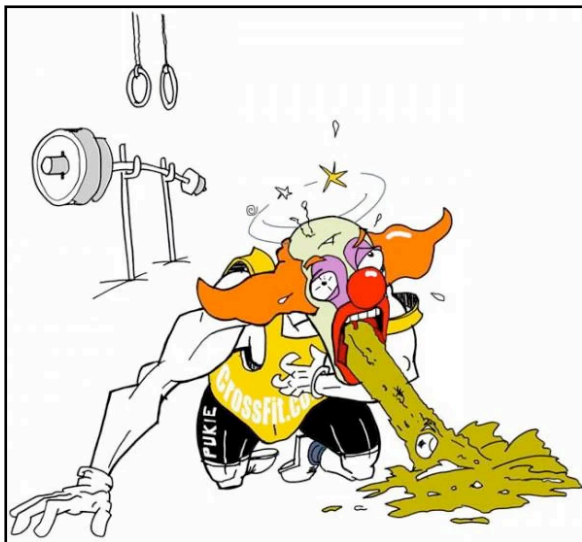
²⁹⁷ Bella Hadidra szintetikus anyagból fújta ruha a 2022-es Paris Fashion Week-en, a Coperni divatház záróeseményén <https://www.tumblr.com/s0ur/703105257849438208?source=share> (Hozzáférés: 2023.02.03)

24.

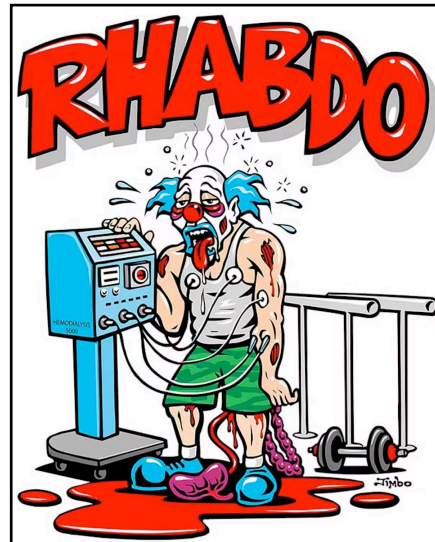


298

25.



299



300

298 A futurist's wet dream:

<https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.boston.com%2Fbigpicture%2F%2Fpsig=AOvVaw2je2p7R3qGBYQXZyU-l-Ww&ust=1678818457434000&source=images&cd=vfe&ved=0CBEQjhqFwoTCLjy0aDE2f0CFQAAAAAdAAAAABAH> (Hozzáférés: 2023.02.24)
<https://www.ilsecoloxix.it/mondo/2019/11/13/news/foto-del-giorno-il-mondo-in-10-scatti-liguria-le-vostre-immagini-da-instagram-1.37899313> (Hozzáférés: 2023.03.13)

299 Pukie the Clown <https://breakingmuscle.com/wp-content/uploads/2013/07/pukie-ripped-2c.jpg> (Hozzáférés: 2023.05.10)

300 Uncle Rhabdo <https://theconversation.com/explainer-what-is-rhabdomyolysis-and-whats-its-connection-to-crossfit-75623> (Hozzáférés: 2023.05.10)

[Art is determined by power, which is determined by brute force in the form of a violent social class backed by courts, rabid police forces and militarized control of resources. Art plays the symbolic role of colonizing absolutely every object and human activity, demonstrating and normalizing that the universe is administered by the upper-middle class, and owned by the ruling class. Contemporary art is not in opposition to this fact, it is formed by this fact.]

NEW VOCABULARY

Those without legal rights to speak, move, or appropriate, must invent new vocabulary on these margins. A wide majority senses exclusionary pay-to-play enforced by jargon – and armed guards – and declare art hopelessly elitist. But even if it is tempting to give up art as a plaything for the rich, and focus instead purely on activism, this is a terrible development: everyone owns equal stakes in art, in knowledge, the resources of earth, and in the future. Value must be corrected to deflate the massive overvaluation of the ruling class. We need a new vocabulary that is inclusive, instead of simplistic, sloganeering, careerist condescension! Our present is flooded with the ideology that has melted hope and permafrost. The future will be better only if we index doubt and dispel delusion, leaving behind traces of this struggle. New vocabulary could adopt excluded and ignored histories, if improvised, agency-generated conditions embrace changing constellations of elements based on facts on the ground instead of ideologies in the air. Any new concepts for art should absolutely not contain any variation of the word “modern” in it, and anything “post” arrives dead. New art words will not be reduced to “isms” because that is a seasonal variation of the same necro-monument. New concepts will reset value, dispelling the extreme violence of control, the worship of the attention economy, gamed

exchange, fathomless greed, indifference to life, and speculation funnelled through the mythical merit system. New vocabulary will emphasize and celebrate life. New words will recognize the heart, now, in a present that connects past with future. Otherness and the unspeakable melancholy of consciousness will be stirred by working with life, speculating on a long future on earth for our children and children's children. Such words will assist in the overthrow of the blasé market that destroys love, solidarity, potential, thought, and life.

Unsettled refugees and conscious malcontents of neoliberal, vile-maxim capitalism fight for scraps of potential against constructions disguised as natural sciences. We need refreshed insights from MLK armed with the collective intellect, and a will to collaborate. We need vocabulary that emanates and radiates, instead of soaking us up like the reeking, mouldy sponge of colonialism. We need words that model the material present with the same facility as modelling a future. We need words that define the essential human action of existing in, facing, and coping with every new moment.

传心术, TELEPATHY.

The word telepathy has a Greek origin that we prefer to de-emphasize (because that would demonstrate typical scholarly laziness and western hegemony). Rather, we draw from its Chinese translation. It is pronounced: chuán xīn shù, and it means more-or-less telepathy. However, it becomes more interesting when we break down the three characters:

传 summon; propagate, transmit

心 heart; mind, intelligence; soul

术 art, skill, special feat; method, technique

Bibliográfia

- ABRAMOVIĆ, Marina. *The Artist Is Present: The Legacy of Performance*. (2010.06.02) panel beszélgetés videófelvétel (digitális videó, hossz: 01:50:00) MoMA Archívum, videó felvételek, kód: 2010-17, 2010-17D
- ANDERSON, Jon. *Assemblage*. (2015.04.29) <https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780199874002/obo-9780199874002-0114.xml> (Hozzáférés: 2025.04.16)
- ARANY László, Magyar népmesék, Elektronikus publikáció, eredeti kiadvány: ARANY László, Magyar népmesék (Budapest. Móra Könyvkiadó, 1979) <https://mek.oszk.hu/00500/00598/00598.htm#18> (Hozzáférés: 2022.01.12)
- BARAKONYI Szabolcs, *Fotók az utcai tucatdivatról: kockásingese, egyendzsekisek, szakadt farmerosok, maszkjukat álluk alatt viselő* (2021.07.11) <https://telex.hu/foto/2021/07/11/ti-mind-egyenisegek-vagytok> (Hozzáférés: 2022.09.23)
- BARTHES, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. translated by Richard HOWARD. New York, Hill And Wang, 1981.
- BARTIS Attila. *A vége*. Budapest, Magvető Kiadó, 2015.
- BARTIS Attila. *Az eltűnt idő nyoma: száz fecni, 1989-2019*. Budapest, Magvető, 2019.
- BAUDELAIRE, Charles. *Egy dög*. <https://mek.oszk.hu/00400/00477/00477.htm#d5701> (Hozzáférés: 2024.06.04)
- BAUME, Matt. *What Makes Disney Villains so Gay?*. 2021.06.20 <https://youtu.be/GsWpUSEKSbk?feature=shared> videóösszé (Hozzáférés: 2022.04.07)
- BECK András. „Ülök szemben Abramoviics-csal”. *Pannonhalmi Szemle* 21, 4.sz. (2013): 73-79.
- BEKE László. „Beszélgetés Szentjóbby Tamással”. In: *Jelenlét. Szógetető*. 1989/1-2. (14-15). 255-262.
- BENJAMIN, Walter. *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*. fordította KURUCZ Andrea, gondozta MÉLYI József. http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html (Hozzáférés: 2023.11.14)
- BERGMAN, Aeron, SALINAS, Alejandra. *Telepathy 传心术*. edited by Aeron BERGMAN, Alejandra SALINAS, Irena BORIC. Zagreb, Institute for New Connotative Action Press, 2018.
- BETON.HOFI, AJSA LUNA, *Tiszalók*, dalszöveg <https://genius.com/Betonhofi-tiszalok-lyrics> (Hozzáférés: 2023.08.09)
- BOON, Marcus, LEVINE, Gabriel. „Introduction// The Promise of Practice”. in *PRACTICE*, edited by. Marcus BOON, Gabriel LEVINE, Documents of Contemporary Art. London/Cambridge, Whitechapel Gallery/The MIT Press, 2018.
- BOON, Marcus. *In Praise of Copying*. Cambridge, Harvard University Press, 2010.
- BOURRIAUD, Nicolas. „Radikáns, A globalizáció esztétikája”. ford. GYENGE Zsolt, In: DÁNÉL, Mónika; HLAVACSKA, András; KIRÁLY, Hajnal; VINCZE, Ferenc (szerkesztők) *Tér elmélet kultúra : Interdiszciplináris térelméleti szöveggyűjtemény*. Budapest: ELTE Eötvös Kiadó 2019
- BOURRIAUD, Nicolas. *Relational Aesthetics*. translated by Simon PLEASANCE, Fronza WOODS, Mathieu COPELAND. Dijon, Les Presses du Réel 2009.
- BUCKLEY, Tim. *Ctrl+Alt+Del: Loss*. (2008.06.02) <https://cad-comic.com/comic/loss/> (Hozzáférés: 2022.08.17)
- BUCKLEY, Tim. on *ReplyAll*. (2016.10.27) <https://gimletmedia.com/shows/reply-all/v4hemk/80-flash> (Hozzáférés: 2022.08.17)
- CAGE, John, FELDMAN, Morton. *John Cage & Morton Feldman in conversation recorded at WBAI, New York City*. (1966.06.09) <https://www.youtube.com/watch?v=mF7ADYppcI> 6:50-tól (Hozzáférés:2022.10.18)
- CAGE, John. „The Future of Music”. In *Empty Words: Writings '73-'78*. Middletown, Wesleyan University Press, 1981. 177-187.

- CRONENBERG, David, *Crash* (1996)
- CURTIS, Adam. *Oh Dearism II*. 2014 <https://youtu.be/3UstNBrmJFc?feature=shared> Hozzáférés: 2022.08.10
- DE BELLIS, Vincenzo. „So Still ... and Yet It Moves ...”. In *The Paradox of Stillness: Art, Object, and Performance*. edited by Vincenzo DE BELLIS. Minneapolis, Walker Art Center, 2020.
- DEBORD, Guy. *A Spektákulum Társadalma*. fordította ERHARDT Miklós. Budapest: Open Books, 2022.
- DEGE, Stefan. *Fear those icons*. (2015.01.14) <https://www.dw.com/en/power-of-pictures-religions-struggle-with-images/a-18188368> (Hozzáférés: 2022.11.05)
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
- DELEUZE, Gilles. *Difference and Repetition*. translated by Paul PATTON. New York, Columbia University Press, 1994.
- DIÓS István, *A szentek élete*, <https://archiv.katolikus.hu/szentek/0824.html> (Hozzáférés: 2022.01.10)
- DROITCOUR, Brian. *The Perils of Post-internet Art*. (2014.10.29) <https://www.artnews.com/art-in-america/features/the-perils-of-post-internet-art-63040/> (Hozzáférés 2022.07.26)
- DUCHAMP, Marcel. *Notes*. translated by Paul MATISSE. Boston, G. K. Hall, 1983.
- FISHER, Mark. *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*. Winchester, O Books, 2009.
- FISHER, Mark. *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Winchester, Zero Books, 2017.
- FODOR Ákos, *Jazz*, (Budapest: Magvető, 1986) 70.
- FÖLDÉNYI F. László. *Az eleven halál terei: Kafka, de Chirico és a többiek*. Budapest, Jelenkor Kiadó, 2018.
- FOSTER, Hal. „After the White Cube: Hal Foster asks what art museums are for”. In *London Review of Books*, Vol. 37 No. 6 (2015.03.19). <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v37/n06/hal-foster/after-the-white-cube> (Hozzáférés:2025.04.16)
- GRAHAM, Daniel W.. *Heraclitus*. In *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. 2023.12.08. <https://plato.stanford.edu/entries/heraclitus/> (Hozzáférés: 2022.12.03)
- GROYS, Boris. „Becoming Revolutionary: On Kazimir Malevich”. In *In the Flow*. (London, Verso, 2016) 61-74.
- GROYS, Boris. „On Art Activism”. In *In the Flow*. London, Verso, 2016. 43-60.
- HAMILTON, Nigel. *The Alchemical Process of Transformation*. (1985) https://sufismus.ch/wp-content/uploads/alchemy_e.pdf (Hozzáférés: 2025.04.14)
- HART, David. *Live-Streaming Marina Abramović: Crazy or Brave?*. (2010.03.15) https://www.moma.org/explore/inside_out/2010/03/15/live-streaming-marina-Abramović-crazy-or-brave/ (Hozzáférés: 2023.09.04)
- HICKEL, Jason, DORNINGER, Christian, WIELAND, Hanspeter, SUWANDI, Intan. „Imperialist appropriation in the world economy: Drain from the global South through unequal exchange, 1990-2015”. *Global Environmental Change*, Volume 73, 2022, <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S095937802200005X> (Hozzáférés: 2023.07.13)
- JAY-Z. *Picasso Baby (A Performance Art Film)*. (2013.01.01) <https://www.universal-music.de/jayz/videos/picasso-baby-a-performance-art-film-326307> (Hozzáférés: 2023.09.11)
- JENNINGS, Rebecca. *Everyone's a sellout now: So you want to be an artist. Do you have to start a TikTok?*.(2024.02.01) <https://www.vox.com/culture/2024/2/1/24056883/tiktok-self-promotion-artist-career-how-to-build-following> (Hozzáférés:2024.02.13)
- KAPROW, Allen. *How to Make a Happening*. (1968) előadás hangfelvétel - <https://youtu.be/qvDUNefAmAQ?feature=shared> (Hozzáférés: 2024.04.15)
- KELBERMAN, Dina. *I'm Google*. <https://dinakelberman.tumblr.com/> (Hozzáférés:2022.09.23)

- KELBERMAN, Dina. *Smoke & Fire*. (2013 -) <https://dinakelberman.com/#smokeandfire> (Hozzáférés:2022.09.23)
- KELBERMAN, Dina. *Sponge Project*. (2020 -) <https://dinakelberman.com/#spongestudy> (Hozzáférés:2022.09.23)
- KENNEDY, Randy. „Self-Mutilation Is the Sincerest Form of Flattery”. The New York Times (2005.11.06) <https://www.nytimes.com/2005/11/06/arts/design/selfmutilation-is-the-sincerest-form-of-flattery.html> (Hozzáférés: 2023.08.10)
- KISS Attila Attila. *Felületkezelés. A Crash szemiotikája*. http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszett/mmi.elte.hu/szabadbolcseszett/indexa7e1.html?option=com_tanelem&id_tanelem=930&tip=0 (Hozzáférés: 2022.11.15)
- KORONCZI Endre. *Ploubuter Park*. <http://www.koronczi.hu/ploubuterpark/> (Hozzáférés: 2021.12.31)
- KORSMEYER, Carolyn. *Savoring Disgust: The Foul and the Fair in Aesthetics*. New York, Oxford University Press, 2011.
- KOVÁCS Ágnes. „kisgömböc, a”. In *Magyar Néprajzi Lexikon*. 3. kötet, főszerkesztő ORTUTAY Gyula. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1980. 209. <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-neprajzi-lexikon-71DCC/k-72CDA/kisgomboc-a-72F21/> (Hozzáférés: 2022.01.12)
- KÜRTI Emese. *Dezorientáljuk a csapatokat: St.Auby Tamás kiállítása Karlsruhe-ban 1.* (2010.09.30) http://exindex.hu/print.php?l=hu&page=3&id=773#_ftn13b (Hozzáférés: 2022.02.16)
- KÜRTI Emese. *Ezoterikus Avantgárd: A koncept/konceptuális paradigma*. (2014.08.03) <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=934> (Hozzáférés: 2022.02.16)
- LAND, Nick. *A Quick-and-Dirty Introduction to Accelerationism*. (2017.05.25) <https://web.archive.org/web/20210225143327/https://jacobitemag.com/2017/05/25/a-quick-and-dirty-introduction-to-accelerationism/> (Hozzáférés: 2021.02.25)
- LAND, Nick. *Fanged Noumena: Collected Writings 1987–2007*. edited by Maya KRONIC and Ray BRASSIER. London/ New York: Urbanomic / Sequence Press, 2012.
- LAND, Nick. *Future Now: Making the Machines of Tomorrow*. (2013) Hacked Matter workshop panel beszélgetés, részlet: <https://www.youtube.com/watch?v=8byZUj0vmwE> 5:53-tól (Hozzáférés: 2022.10.12)
- LE GUIN, Ursula K. „The Carrier Bag Theory of Fiction”. In *Dancing at the Edge of the World: Thoughts on Words, Women, Places*. New York, Grove Press, 1989. 165-170.
- LEE, Stan, KING, Larry. *Larry King Now: Stan Lee Discusses his Career, Movie Cameos & Bonding with Marvel Actors*. (2018.02.15) https://m.youtube.com/watch?v=u_29DHdH_ig (Hozzáférés: 2022.01.31)
- LINDENBERG, Rebecca. *A McSweeney's Books Q&A with Rebecca Lindenberg, author of Love, an Index*. 2013.04.23, <https://www.mcsweeneys.net/articles/a-mcsweeneys-books-qa-with-rebecca-lindenberg-author-of-love-an-index>, (Hozzáférés: 2022.08.11)
- LUCIER, Alvin. *I Am Sitting in a Room*. (1969) leírta, <https://genius.com/Alvin-lucier-i-am-sitting-in-a-room-annotated> (Hozzáférés: 2022.08.05)
- MARINETTI, Filippo Tommaso. „The Futurist Manifesto”. In *Le Figaro*. (1909.02.20) translated by. R.W. Flint <https://www.italianfuturism.org/manifestos/foundingmanifesto/> (Hozzáférés 2025.04.16)
- MENNINGHAUS, Winfried. *Disgust: Theory and History of a Strong Sensation*. Albany, State University of New York Press, 2003.
- MORRIS, Robert. „Some Splashes in the Ebb Tide”. In edited by. Robert MORRIS. *Continuous Project Altered Daily, The Writings of Robert Morris*. Cambridge, MIT Press, 1993. 119-142.
- MORRIS, Robert. „The present Tense of Space”. In edited by Robert MORRIS, *Continuous Project Altered Daily, The Writings of Robert Morris*. Cambridge, MIT Press, 1993.

- MORTON, Timothy. *Introducing the idea of 'hyperobjects': A new way of understanding climate change and other phenomena..* (2015.01.19) <https://www.hcn.org/issues/47.1/introducing-the-idea-of-hyperobjects> (Hozzáférés: 2021.12.31)
- MORTON, Timothy. *Nonlocality.*(2010.11.09) <https://shc.stanford.edu/arcade/interventions/nonlocality> (Hozzáférés: 2024.01.23)
- MOULE, Ryan L. *Divisible Remainder.* (2017). <https://www.axisweb.org/artist-of-the-month/2017/may-ryan-l-moule/> (Hozzáférés: 2022.11.09)
- NAGY Ilona, PÓCS Éva. „váltott gyerek”. In *Magyar Néprajzi Lexikon.* 5. kötet. főszerkesztő ORTUTAY Gyula. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1982. 472-473. <https://mek.oszk.hu/02100/02115/html/5-1149.html> (Hozzáférés: 2022.01.14)
- NEIMANIS, Astrida. *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology.* London, Bloomsbury Publishing, 2017.
- NICKERSON, Charlotte. *Latour's Actor Network Theory.* (2024.02.13) <https://www.simplypsychology.org/actor-network-theory.html> (Hozzáférés: 2024.10.08)
- PACHECO, Chris. *If You Meet The Buddha On The Road, Kill Him?.* (2021.11.19). <https://www.lionsroar.com/if-you-meet-the-buddha-on-the-road-kill-him/> (Hozzáférés: 2022.11.05)
- PETRI György, „Összeomlás”, In *Petri György Versei*, (Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1991) 71-72.
- PHELAN, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance.* London, Routledge, 2005.
- POTTS, Alex. „The Enduringly Ephemeral”. In *Tate Papers no.8.* (2007) <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/08/the-enduringly-ephemeral> (Hozzáférés: 2023.09.11)
- QUARANTA, Domenico, BÜHLER, Melanie. „Domenico Quaranta on Authorship, Appropriation, Surfing Clubs and Post-Internet Art”. In *No Internet, No Art, A Lunch Bytes Anthology.* edited by Melanie BÜHLER. New York, Onomatopée 102, 2015.
- RAINER, Yvonne. *No Manifesto.* (1965) <https://conversations.e-flux.com/t/yvonne-rainer-no-manifesto/1454> (Hozzáférés: 2024.01.24)
- REICHERT, Kolja, ABRAMOVIC, Marina. „I will never do it again” *Marina Abramović is disappointed by Jay-Z.* (interjú) <http://www.spikeartmagazine.com/en/articles/i-will-never-do-it-again> (Hozzáférés: 2019.02.17)
- RICHTER, Gerhard. „Notes //1964-66”. in *PRACTICE.* edited by Marcus BOON, Gabriel LEVINE. Documents of Contemporary Art. (London/Cambridge, Whitechapel Gallery/The MIT Press, 2018).
- ROHTER, Larry. „In Europe, Where Art Is Life, Ax Falls on Public Financing”. In *The New York Times* (2012.03.25) <https://www.nytimes.com/2012/03/25/world/europe/the-euro-crisis-is-hurting-cultural-groups.html> (Hozzáférés: 2023.10.20)
- ROSENBERG, Harold. „The American action painters”, *ARTnews*, v. 50 no. 9 (1952): 22.
- ROYSDON, Emily. „Poststudio”. In *In Terms of Performance.* edited by Shannon JACKSON and Paula MARINCOLA. <http://intermsofperformance.site/keywords/poststudio/emily-roysdon> (Hozzáférés: 2023.09.08)
- RUGOFF, Ralph. „Relational”. In *In Terms Of Performance*, edited by Shannon JACKSON and Paula MARINCOLA, <http://intermsofperformance.site/keywords/relational/ralph-rugoff> (Hozzáférés: 2023.08.25)
- SCHELL, Michael. *Steve Reich: Come Out as classic minimalism.* (2016.10.03) <http://www.schellsburg.com/Reich.htm> (Hozzáférés: 2022.08.05)
- SHAW, Anny, MCGIVERN, Hannah. *Special report: Funding cuts and weak economy send UK's visual arts into crisis.* (2023.07.11) <https://www.theartnewspaper.com/2023/07/11/special-report-funding-cuts-and-weak-economy-send-uks-visual-arts-into-crisis> (Hozzáférés: 2023.10.20)
- SICHA, Choire. *The MoMA Admission Increase is Horrible.* (2011.07.28) <https://www.theawl.com/2011/07/the-moma-admission-increase-is-horrible/> (Hozzáférés:2023.09.04)

- STANDING, Guy. *Meet the precariat, the new global class fuelling the rise of populism*. 2016.11.09. <https://www.weforum.org/agenda/2016/11/precariat-global-class-rise-of-populism> (Hozzáférés: 2023.07.20)
- SURKOV, Vladislav (under pseudonym: Natan DUBOVITSKY). *Without Sky*, translated by Bill BOWLER 2014. http://www.bewilderingstories.com/issue582/without_sky.html (Hozzáférés: 2023.08.02)
- THORPE, Vanessa. *Creation, destruction, sensation: Damien Hirst's burning desire to destroy art worth £10m*. (2022.10.02). <https://www.theguardian.com/artanddesign/2022/oct/02/creation-destruction-sensation-damien-hirsts-burning-desire-to-destroy-art-worth-10m> (Hozzáférés: 2022.11.07)
- TILLMANN József A.. „A médium angyal modelljei”. In *Műhely* 34. 4-6.sz (2011): 62-65, 62-63. <https://amedium.wordpress.com/2012/10/15/tillmann-j-a-a-medium-angyal-modellje/> (Hozzáférés: 2022.10.21)
- VIRILIO, Paul. „Az Ősbaleset”. In *A későújkor józansága I.* szerkesztette TILLMANN József A. fordította TILLMANN József A. Budapest, Göncöl Kiadó, 1994. 206-212.
- VUONG, Ocean. *On Earth We're Briefly Gorgeous*. New York, Penguin Press, 2019.
- WATTS, Alan. „Beat Zen, Square Zen, and Zen”. *Chicago Review*, Vol. 42, No. 3/4, Fifty Years: A Retrospective Issue (1996): 48-55.
- WINK, Christopher. *Let's debunk the myth of declining employee tenures*. 2023.02.06. <https://technical.ly/company-culture/declining-employee-tenures-myth/> (Hozzáférés: 2023.07.16)
- WOLF, Melissa Cowley. *Arts Funding Is Facing an Existential Crisis. To Survive, Cultural Organizations Must Change How They Frame Themselves to the Public*. (2020.12.07) <https://news.artnet.com/opinion/arts-funding-op-ed-melissa-cowley-wolf-1929365> (Hozzáférés: 2023.10.20)
- WOOD, Catherine. „The Bell Tolls: Live Performance on The Edge of Deadness in The Anthropocene”. In *The Paradox of Stillness: Art, Object, and Performance*. edited by Vincenzo DE BELLIS. Minneapolis, Walker Art Center, 2020.
- Szerzőhöz nem köthető források:
- ARCHIVE OF OUR OWN <https://archiveofourown.org/> (Hozzáférés: 2022.08.22)
- BARBIE'S CAREERS. https://en.wikipedia.org/wiki/Barbie%27s_careers, (Hozzáférés: 2024.10.02)
- BRIDWELL LIBRARY SPECIAL COLLECTIONS. *Interactive Confessional*. <https://bridwell.omeka.net/exhibits/show/shapeofcontent/movingparts/interactiveconfessional> (Hozzáférés: 2022.08.14)
- COCA-COLA, *Hilltop / I'd like to buy the world a Coke* (1971) <https://www.youtube.com/watch?v=1VM2eLhvsSM> (Hozzáférés: 2023.08.04)
- FREESZFE. *SZÍNHÁZ ÉS PERFORMANSZ* intenzív performer alkotó képzés. <https://www.freeszfe.hu/szinhaz-es-performansz/> (Hozzáférés: 2023.09.26)
- GlobalProductPrices.com. Coca - Cola prices. https://www.globalproductprices.com/USA/coca_cola_price/) (Hozzáférés: 2023.08.05)
- GUGGENHEIM Museum. *Finding Aids / Audiovisual Recordings collection (A0070)*. <https://www.guggenheim.org/finding-aids/series/1-exhibitions> (Hozzáférés: 2023.08.10)
- IMF. *World Economic Outlook Database Groups and Aggregates Information*. 2023.04. <https://www.imf.org/en/Publications/WEO/weo-database/2023/April/groups-and-aggregates> (Hozzáférés: 2023.07.13)
- INATURALIST UK. *Deepstaria Jelly (Deepstaria enigmatica)*. <https://uk.inaturalist.org/taxa/255964-Deepstaria-enigmatica> (Hozzáférés: 2024.03.13)
- LOSS, *KnowYourMeme*, (2011.07.02) <https://knowyourmeme.com/memes/loss> (Hozzáférés: 2022.08.17)

- MAGYAR ETIMOLÓGIAI SZÓTÁR. *katasztrófa*. <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-etimologiai-szotar-F14D3/k-F287B/katasztrófa-F29EC/> (Hozzáférés: 2022.11.11)
- MoMA. *MoMA DEEPENS COMMITMENT TO COLLECTING, PRESERVING, AND EXHIBITING PERFORMANCE ART THROUGH A RANGE OF PIONEERING INITIATIVES*. (2009.02.27) sajtóközlemény http://press.moma.org/wp-content/press-archives/PRESS_RELEASE_ARCHIVE/PerformanceRelease.FINAL.pdf (Hozzáférés: 2023/09/08)
- MUSÉE MÉDARD. *À travers les mots et les volumes*. <https://www.museemedard.fr/travers-les-mots-et-les-volumes> (Hozzáférés: 2022.08.14)
- MUTUAL ART aukciós lapok Allen Kaprow munkáihoz (Hozzáférés: 2023.09.14)
 - Print out for George Brecht, (1974) <https://www.mutualart.com/Artwork/Print-out-for-George-Brecht/5DE6060053C94FF3>
 - Untitled <https://www.mutualart.com/Artwork/Untitled/FCBE85E9411450CC>
 - Pose, March 22, 1969 Continued 1970 — (from the Artists & Photographs portfolio) (1969-1970) <https://www.mutualart.com/Artwork/Pose--March-22--1969-Continued-1970---f/4CD20D305FF92900>
 - Moving (Days Off : A Calendar of Happenings), (1967-1968) <https://www.mutualart.com/Artwork/Moving--Days-Off--A-Calendar-of-Happenings/C93A0393AE5F887F> Nationwide Immigration Services Pvt.Ltd.. *What is the average salary in the USA in 2025?*
- <https://www.nationwidevisas.com/usa-immigration/average-salary-in-usa/>, (Hozzáférés: 2023.08.05)
- OFF-BIENNÁLÉ. *Projektek* (2021). <https://archive.offbiennale.hu/hu/2021/projects.html> (Hozzáférés: 2023.09.26)
- SEX AND THE CITY. *One*. (S06E12 Original air date: 2003.09.14) HBO sajátgyártású sorozat (1998-2004)
- SOLO SHOW https://www.instagram.com/solo_show/?hl=en (Hozzáférés:2022.09.22)
- SUNNAH.COM hadisz gyűjtemény, releváns hadiszok: <https://sunnah.com/muslim:2109c> <https://sunnah.com/bukhari:5950> <https://sunnah.com/muslim:969a> (Hozzáférés: 2022.11.05)
- Time Doctor Platform. *What is the average salary in Bangladesh?*, <https://www.timedoctor.com/blog/average-salary-in-bangladesh/>, (Hozzáférés: 2023.08.05)
- TIMELINE INDEX. *Saint Bartholomew the Apostle*. <https://www.timelineindex.com/content/view.php/4023> (Hozzáférés: 2022.01.03)
- TV TROPES. *Swallowed Whole*. <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/SwallowedWhole> (Hozzáférés: 2022.01.11)

Képjegyzék

oldalszám: képek:

- 23 Az Amazonas találkozása az Atlanti-óceánnal, fotó: SemCom <https://brasilamazoniaagora.com.br/zfm-conheca-alguns-beneficios-da-amazonia-para-o-brasil/> (Hozzáférés: 2022.02.03)
- 23 SZENTJÓBY Tamás, *Hülő víz*, (1965), patikaüveg, víz <https://multiplika2000.wordpress.com/2008/11/16/hulo-viz/> (Hozzáférés: 2022.02.16) (Digitálisan restaurálva Deep-Image.Ai szolgáltatással <https://deep-image.ai/app/>)
- 27 Michael Schell értelmező kottája Reich darabjához. Michael SCHELL, *Steve Reich: Come Out as classic minimalism*, (2016.10.03) <http://www.schellsburg.com/Reich.htm> (Hozzáférés: 2022.08.05)
- 29 Raymond QUENEAU, Cent mille milliards de poèmes (1961) https://anwiki.artsaucarre.be/index.php?title=File:Cent_mille_milliards_de_po%C3%A8mes,_Raymond_Queneau,1961.jpg (Hozzáférés: 2022.08.14)
- 31 *Deepstaria enigmatica*, fotó: Monterey Bay Aquarium Research Institute https://twitter.com/mbari_news/status/808433841211932673 (Hozzáférés: 2022.01.11)
- 31 Anna HEPLER, *Double Hung*, (2015) steel wire, and rope, 76x78x50" inch https://4310b1a9-a-aaff09c2-s-sites.googlegroups.com/a/annahepler.com/home/push-me-pull-you/MG_1362.JPG (Hozzáférés: 2021.12.15)
- 33 CHRISTO and Jeanne-Claude, *Wrapped Reichstag*, (1985) Photo: Wolfgang Volz. <https://galeriemagazine.com/8-iconic-artworks-christo-legacy/> (Hozzáférés: 2022.01.05)
- 33 KORONCZI Endre, *Ploubuter Park*, <https://tomorivilag.hu/wp-content/uploads/2020/08/KoroncziEndre-PloubuterPark-117-1-scaled.jpg> (Hozzáférés: 2022.01.01)
- 35 Berinde DE BRUYCKERE, *Lichaam (Corps)*, (2002-2006), epoxy, iron, horse skin, 153,5 x 102 x 288,5 cm, Fotó: Mirjam Devriendt https://www.galleriacontinua.com/assets/artists_images/2006_04b-Berinde-De-Bruyckere-Lichaam-Continua.jpg (Hozzáférés: 2022.01.01)
- 35 blobfish https://index.hu/tudomany/2013/09/12/a_bluggyhal_az_idei_legrondabb_allat/?token=543453944833c7297798f4c28c154d31 (Hozzáférés: 2022.01.05)
- 38 *Grotesque 30ft sea creature dubbed a 'globster' washes up on an Alaskan beach stunning local fishermen* <https://www.thesun.co.uk/news/6953615/mystery-sea-creature-alaska-beach/> (Hozzáférés: 2022.01.05)
- 38 Marco d'Agrate, *Szent Bertalan* (1562) photo:Yair Haklai https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marco_d%27Agrate-Saint_Bartholomew_-_Duomo_di_Milano.jpg (Hozzáférés: 2022.01.05)
- 40 JANKOVICS Marcell; LISZIÁK Elek - *A kis gömböc* (1977) <https://www.magyarnepmesek.eu/epizodok/epizodok/epizod/a-kis-gomboc> (Hozzáférés: 2022.01.12)
- 40 Anish KAPOOR, *Cloud Gate* (2006) fotó: Patrick Gorski/NurPhoto, Getty Images <https://www.gettyimages.com/detail/news-photo/anish-kapoors-sculpture-cloud-gate-is-seen-in-millennium-news-photo/955735372> (Hozzáférés: 2022.01.13)
- 42 Giorgio DE CHIRICO, *Return to the castle Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris* https://www.researchgate.net/figure/Giorgio-de-Chirico-Return-to-the-castle-Musee-dArt-Moderne-de-la-Ville-de-Paris_fig6_326776456 (Hozzáférés: 2022.01.14)
- 42 Venom (2018) still, rendező: Ruben Fleischer <https://screencrush.com/where-is-tom-hardys-head-inside-venom/> (Hozzáférés: 2022.12.01)

oldalszám: képek:

- 44 Tim BUCKLEY, *Ctrl+Alt+Del: Loss.* (2008.06.02) <https://cad-comic.com/comic/loss/> (Hozzáférés: 2022.08.17)
- 44 Internetes gyűjtés, ismeretlen szerző. (Hozzáférés: 2020.02.19)
- 47 MAGYARI Zsuzsa, *Nincs Cím* (2017) fotó: Bíró Dávid, <https://artviewer.org/youth-at-horizont-gallery/> (Hozzáférés: 2022.09.25)
- 47 Különböző shader (anyagok) a Blender 2.8-as verziójából <https://www.artstation.com/artwork/2xqd9y> (Hozzáférés: 2022.09.26)
- 49 Dina KELBERMAN, *I'm Google*, <https://dinakelberman.tumblr.com/> (Hozzáférés: 2022.09.27)
- 63 1000logos.net logótörténeti ábrák <https://1000logos.net/burger-king-logo/> <https://1000logos.net/volkswagen-logo/> <https://1000logos.net/pepsi-logo/> (Hozzáférés: 2023.08.05)
- 66 Állóképek Jay-Z - Picasso Baby című számához készült klipből, JAY-Z, *Picasso Baby (A Performance Art Film)*, (2013.01.01) <https://www.universal-music.de/jayz/videos/picasso-baby-a-performance-art-film-326307> (Hozzáférés: 2023.09.11)
- 69 A Paula Cooper Gallery weboldalán publikált fotó Robert Grosvenor 2022 tavaszi kiállításának installációs nézetéről, Robert GROSVENOR, *Untitled*, 2019 (sheet metal, auto body filler, spray paint, 104.1 x 152.4 x 71.1 cm) <https://www.paulacoopergallery.com/exhibitions/robert-grosvenor20#tab:slideshow;tab:1:thumbnails> (Hozzáférés: 2024.01.15)
- 69 Saját fotóm Grosvenor művéről, kiállításáról. (2022.05.17)
- 71 Christophe LEUTERBREUVER, *La Confession Coupée ... ou la méthode facile pour se preparer aux confessions*, (1677) <https://www.theguardian.com/books/2020/oct/01/browsing-the-madmans-library-edward-brooke-hitching> (Hozzáférés 2022.08.14)
- 72 Layli Long SOLDIER, *Obligations 2* <https://www.poetryfoundation.org/poems/149976/obligations-2> (Hozzáférés: 2022.08.11)
- 73 Berlinde DE BRUYCKERE, *K36 (The Black Horse)* (2003) https://www.saatchigallery.com/artist/berlinde_debruyckere (Hozzáférés: 2022.07.11)
- 74 Berlinde DE BRUYCKERE, *Speechless Gray Horse* (2004) <https://influx.themissive.com/post/10042468980/de-bruyckere> (Hozzáférés: 2024.03.13)
- 75 Marija Uljevic GALETOVIC, *Miroslav Krleža szobra* (2011) <https://www.kozterkep.hu/15161/miroslav-krleza#> (saját fotó 2023.03.03)
- 76 Szanyi Ferenc fotója, Nolti Cukrászda, <https://maps.app.goo.gl/phiJLp6uT2DqxB9A6> (Hozzáférés: 2022.08.20)
- 76 Redwolf Unisex T-Shirt <https://www.redwolf.in/fear-the-venom-t-shirt-india> (Hozzáférés: 2024.03.16)
- 77-79 Internetes gyűjtés, ismeretlen szerzőktől. (Hozzáférés: 2020.02.19).
- 80 BENCZÚR Emese, *Nem minden arany, ami fénylik* (2016) <https://www.ludwigmuseum.hu/mutargy/nem-mind-arany-ami-fenylik> (Hozzáférés: 2025.04.16)
- 80 Színes iPhone modellek <https://www.almamintabolt.com/cikk/az-ios-103-jelentheti-az-iphone-5-es-5c-szoftveres-tamogatasanak-veget> (Hozzáférés: 2022.10.05)
- 83 „i felt cute yesterday so i decided to solidify that moment with a photo”, <https://icecream-eaterrr.tumblr.com/post/664991733317320704/i-felt-really-cute-yesterday-so-i-decided-to> (Hozzáférés: 2021.12.08)

oldalszám: képek:

- 84 BÁN András, *Egy arckép alá* (tanulmány, 2014), pillanatképek 30mp eltéréssel, <https://vimeo.com/112645239> (Hozzáférés: 2022.11.09)
- 85 „nézőpont: épp individuális lénynek nevezted magad, a testedben lévő 39 billió mikrobiális sejt előtt, amik szimbiotikus interakciója nyitott teret az immunrendszered kifejlődéséhez és a tested megfelelő működéséhez, a külvilággal való folyamatos cserefolyamatok közepette” (szerzői ford.) <https://www.tumblr.com/escuerzoesucitado/702389981492199425?source=share> (Hozzáférés: 2022.12.01)
- 88 ASMA, *Mosto bucle* https://www.instagram.com/asma_asma_asma_asma_asma_asma/p/Copt9mErs3l/?hl=en&img_index=2 (Hozzáférés: 2024.10.08)
- 89 Ivana BASIC, Bradford KESSLER, *Miserere PARAPHRASE* <http://holidayforever.org/paraphrase/paraphrase.html> (Hozzáférés:2024.10.08)
- 89 Emilie PALMELUND, *Coyness of self* https://tzvetnik.online/portfolio_page/uttran/ (Hozzáférés: 2024.10.08)
- 90 Mirak JAMAL, *ALL FLESH IS GRASS, AND ALL IT'S / BEAUTY IS LIKE THE FLOWER OF THE FIELD* <https://mirakjamal.com/all-flesh-is-grass/> (Hozzáférés: 2024.10.08)
- 90 Oliver LARIC, *Hundemensch* (2018) <https://www.ofluxo.net/un-certain-place-pt-2/> (Hozzáférés:2024.10.08)
- 91 PAKUI HARDWARE, *Shapeshifters* <https://artviewer.org/pakui-hardware-at-leopold-hoesch-museum/> (Hozzáférés: 2024.10.08)
- 92 BORSOS LŐRINC - *What Kills You Makes You Slonger (Not a Bronze Snake)* <https://borsoslorinc.com/works/kill-your-idols> (Hozzáférés: 2024.10.08)
- 93 Bella Hadidra szintetikus anyagból fűjt ruha a 2022-es Paris Fashion Week-en, a Coperni divatház záróeseményén <https://www.tumblr.com/s0ur/703105257849438208?source=share> (Hozzáférés: 2023.02.03)
- A futurist's wet dream: <https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.boston.com%2Fbigpicture%2Furope%2F&psig=AOvVaw2je2p7R3qGBYQXZyU-J-Ww&ust=1678818457434000&source=images&cd=vfe&ved=0CBEQjhxqFwoTCLjy0aDE2f0CFQA AAAAdAAAAABAH> (Hozzáférés: 2023.02.24)
- 94 <https://www.ilsecoloxix.it/mondo/2019/11/13/news/foto-del-giorno-il-mondo-in-10-scatti-liguria-le-vostre-immagini-da-instagram-1.37899313> (Hozzáférés: 2023.03.13)
- 94 Pukie the Clown <https://breakingmuscle.com/wp-content/uploads/2013/07/pukie-ripped-2c.jpg> (Hozzáférés: 2023.05.10)
- 94 Uncle Rhabdo <https://theconversation.com/explainer-what-is-rhabdomyolysis-and-whats-its-connection-to-crossfit-75623> (Hozzáférés: 2023.05.10)

