

**Magyar Képzőművészeti Egyetem**  
**Doktori Iskola**

**ELKÖTELEZETTSÉG ÉS AUTONÓMIA**

Lehetőségnapló

a szituacionistáktól Jacques Rancière-ig

DLA értekezés

**Erhardt Miklós**

Leadás: 2009. április 20.

Témavezető: Dr. habil, DLA Sugár János

**Magyar Képzőművészeti Egyetem**  
**Doktori Iskola**

**ELKÖTELEZETTSÉG ÉS AUTONÓMIA**

Lehetőségnapló

a szituacionistáktól Jacques Rancière-ig

DLA értekezés

**Erhardt Miklós**

Leadás: 2009. április 20.

Témavezető: Dr. habil, DLA Sugár János

## Tartalomjegyzék

Bevezetés.....	4
Kivonás.....	7
Spektákulum.....	13
Saját szemmel.....	24
Melléklet.....	29
Irodalomjegyzék.....	31
Önéletrajz.....	32

## BEVEZETÉS

A dolgozatban időben a múlt század hatvanas éveinek elejétől vizsgálom a kortárs képzőművészet mozgásaira vonatkozó elméleti reflexiókat, azokat előkészítő felvetéseket, elkötelezettség és autonómia dialektikájának szempontjából. A két fogalom magába sűrít számos másikat, forradalmi radikalitást és konzervativizmust, avantgardizmust és retrográd tendenciákat, hasznosságot és szépséget, politikumot és esztétikumot – a sor a megközelítés módjától függően folytatható, de az oppozíciókban való tételezettség meghatározó. A választott kiindulópont nem kezdete ennek a paradigmának: ahogy a kortárs művészet egyes mai mozgásait gyakran a hatvanas évek politikai erjedése újrájátszásának tartják, ugyanúgy elmondható ez a hatvanas évek és a húszas évek avantgárdja viszonyának tekintetében, ahol az autonóm művészi tevékenység és a művészet társadalmi elkötelezettsége közötti feszültség először fogalmazódott meg explicit módon, illetve ahol az esztétikai diskurzus először kezdte magára venni a polgári demokrácia politikai kategóriáit.

A szűkítést egyrészt ökonomikus megfontolásból tettem, másrészt, mert a cím kijelölte fénytörésben, illetve a saját munkám alakulása szempontjából, a Szituacionista Internacionálé és Jacques Rancière tevékenységét programadónak fogom fel. Előbbi vitte a végletekig a klasszikus avantgárd képromboló projektjét, eljuttatván azt a művészet praktikus tagadásáig. Nem pusztán azt mondták ki, sokadszorra, hogy a kultúra áru, hanem, hogy az áru és a tőke maga alakult át kultúrává, a művészet pedig egyrészt ügynöke volt, ma pedig négere ennek a folyamatnak. Guy Debord *A spektákulum társadalma* című munkájának tömbösített tételei – különösen a réműletes, bár homályos következtetés: „A spektákulum a tőke, a felhalmozódás olyan fokán, hogy képpé válik”<sup>1</sup> – ott munkálnak többek között olyan szerzők műveiben, mint Vilém Flusser, Jean Baudrillard, Nicholas Mirzoeff, Nicolas Bourriaud vagy éppen Jacques Rancière<sup>2</sup>. A Rancière által végrehajtott művelet, nagyon tömören, a művészet radikális baloldaliságának átmentése, úgy, hogy közben rehabilitálja az esztétikum, a szépség vagy a művészi autonómia és a mű autonómiája egyre inkább „jobbra tolódó” fogalmait; megpróbál tiszta levegőt teremteni a konfliktust fragmentáló, és ezzel a tétjét egyre inkább elvevő globális művészeti-művészetelméleti térben, rámutatván, hogy az ellentmondás, amely a művészet heteronómiája és

---

<sup>1</sup> Guy Debord, *A spektákulum társadalma*, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet – Balassi Kiadó, Budapest 2006. p. 25.

<sup>2</sup> A dolgozathoz hozzátvetőleges fordításban mellékelem Jacques Rancière *Le partage du sensible* című munkájának előszavát.

autonómiája között feszül, a modernitás lényege, és a további gondolkodás, ahogy eddig is, csakis ezen ellentmondáson *belül* való gondolkodás lehet.

A mai globális művészeti tér egyik legalapvetőbb jellemvonása a referencialitás, egyszerre értve ezalatt a szinte hypertext-szerű belső keresztreferencialitást (amivel itt most nem foglalkozom), illetve a társadalmi-politikai valóságra való hivatkozást, az azzal való, szinte kényszeres párhuzamosságot. Ennek nyilvánvalóan vannak a kortárs művészet belső fejlődéséből fakadó okai (amelyek között szerepel a már említett „örök visszatérésből” fakadó redundancia fenyegetése), de a Rancière-i kritika szempontjából lényegesebbek a globális művészeti szcéna dinamikájából adódó, külsődleges okok, azaz konkrétan a kurátori projektek piacának (ennek prominens része a nemzetközi biennálé-ipar) óriási kontextus-éhsége, amely jól mérhető az elmúlt évtizedben lezajlott „fordulatok” (*visual turn, relational turn, social turn, ethical turn, documentary turn*, sőt, *the return of the real*, etc.) és a programszövegek magas számán. Az így kialakult környezet lényegében kisajátítja és veszedelmesen felszaporítja az alapját adó kritikai diskurzus fogalomkincsét, és az ilyen „metasztázis” (Baudrillard) visszakövethetlenné teszi az eredeti referenciát, tehát magát a kritikát.<sup>3</sup>

A kortárs művészet mint valóságos intézmény, egyfajta redukált formában elérte, amit a klasszikus avantgárd hiába igyekezett elérni: valóban globális gyakorlattá vált. Kialakulásához a formalista modernizmus és az aktivista avantgárd egyaránt hozzájárult: előbbi megváltotta addigi funkcióitól és önállósította a (képző)művészetet, utóbbtól hivatkozási alapot kapott, mint kvázi társadalmi-politikai erő.

A mai kortárs művészeti világra nem illik rá az eredendően pozitivistá művészettörténeti-esztétikai hagyomány, miszerint a művészet értelmezője csak a műveken, művészekén keresztül közelítheti meg azt; egészen didaktikusan: felbomlik a világművész-mű-értelmező-befogadó reflexiós lánc. A kortárs művészet jelenlegi gyakorlatában és diskurzusában hálózatszerűbben, több átfedéssel és csavarral van elosztva a kulturális termelés felelőssége. Összekeveredtek, feloldódtak a szerepek; a művész nem „ártatlan”

---

<sup>3</sup> „Látogassunk el bármelyik, a ma művészetét bemutató kiállításra, és próbáljunk találni akár egyetlen résztvevőt, aki ne tartaná szükségesnek utalást tenni a művészetén túli világra, legyen az politikai vagy személyes természetű, vagy nyilvánuljon meg a népszerű média vagy az ifjúsági kultúra appropriációjában. Ugyanakkor, ha nem is lehet nem észrevenni, hogy egyfajta társadalmi elkötelezettség kitarthatóan munkál manapság mint művészeti téma vagy akadémiai probléma, ha egymás mellé helyezzük a múlt forradalmi művészetét és mai, langyos leszármazottját, igencsak kérdéses családi képet kapunk.” Gregory Sholette, „Interventionism and the Historical Uncanny – Or: Can There Be Revolutionary Art without the Revolution?”, in: *The Interventionists – User’s Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*, MIT – Mass MoCA, Chicago, 2004. p- 135.

többé (Isd. Damien Hirst-öt; de már Beuys sem volt az), ahogy a piac sem szitokszó, a kurátor nem csak megoszt és uralkodik, de primér reflexiókat is tesz, amelyre művészek reflektálnak másod- vagy harmadlagosan, a mű státusa pedig tetszőlegesen áthelyezhetővé vált<sup>4</sup>. A kortárs művészet intézménye maga „világszerű” (pontosabban a létező világ egyfajta modellje), ahogy mindent magába épít, elsősorban önnön (intézmény)kritikáját.

Mindez rendkívül megnehezíti, hogy a művészek magukra ismerhessenek, kiküzd-hessék a maguk pozícióit ebben a diskurzusban. Ennek értelmében ebben a dolgozatban sincs szó valódi, célzott kutatásról, inkább egy folyamatos érdeklődés narratív és hasonlóan töredékes, patch-work-szerű dokumentációjáról. A dokumentált szellemi érdeklődés az elmúlt tíz évben végzett munkámmal párhuzamos, azt egészíti ki, inspirálja és helyenként gátolja. Miután a művész-doktor képzés egy ilyen természetű párhuzamosság elmélyítésére alkalmas lehet, ezért nem gondoltam a szükségesnél nagyobb súlyt helyezni valamely részterület vizsgálatára; inkább igyekeztem a legátfogóbb megfogalmazását keresni. Ez persze azzal a veszéllyel jár, hogy mindenről szó akar lenni benne...

---

<sup>4</sup> Példaként említhetők a *performative curating* legújabb megnyilvánulásai, mint a Manifesta 7 egyik szekciója, a Fortezzában (szándékolatlanul is igen beszédes név) rendezett *Scenarios* című, par excellence kuratori kiállítás, amely művészeti írók szövegeire épült, hanginstallációk formájában – a kiállítás lényegében úgy zárta rövidre a két szélső reflexív szintet, hogy abból a művészek effektíve kimaradtak (a beszámolóok messze ezt a programot találták az – amúgy igen ingadozó színvonalú – rendezvény csúcspontjának); vagy a zágrábi WHW („What How, for Whom?”) kurátor-kollektívának az általuk kúrálendő, 2009-es Isztanbuli Biennálé első sajtótájékoztatóján bemutatott színpadi performansa, amelyben a négy kurátor egyfajta szavalókórust alkotva, egy horvát színházi rendező koreográfiájára táncolta/recitálta el a sajtóközlemény szövegét.

## KIVONÁS<sup>5</sup>

### *AZ ELKERÜLÉS RENDSZERE (1999)*

*Nem léphetsz kétszer ugyanabba a folyóba, mondta Hérakleitosz néhány világrénddel ezelőtt. Ez az alapja az olyan gondolatoknak, miszerint a lét, a struktúra és az idő megszakítás nélküli folyamatként áramlik, függetlenül a mi életünktől, struktúránktól és időnktől. A kettő néha véletlenszerűen találkozik (egyik belelép a másikba), ezzel is bizonyítván a filozófus aforizmájának igazát. A történelem során egyre közelebb kerültünk ehhez a folyóhoz. Úgy is gondolhatom, hogy most benne vagyunk.*

*Mi itt, Kelet-Európában, levetvén az otthonos kódrendszer bilincseit, újra belülről élhetjük meg a társadalmat, azaz, művészekként, elvesztettük a kívülről való ős pozícióját. A kommunista rezsim igen szerethető volt abból a szempontból, hogy sose igazán akart minket bevonni. Ami remekül koreografált értelmiségi gyakorlat egy olyan kikristályosodott rendszerben, mint a „nyugati”, itt folytonos fizikai kontaktus a valóság reflektálhatatlanul konkrét rétegeivel. Rossz napokon el kell gondolkoznunk azon, hogy nekünk mi a részünk a rendszerben, és értelmeznünk kell a szánk rossz ízét.*

*A rendszer működésre csábít, ahogy a tej csábítja joghurt-termelésre a baktériumot. Ez nem ítélet sem a rendszer, sem a baktériumok felett. Ha a kortárs művészet Nagy Korszakát művészet és társadalom változó viszonyának fényében vizsgáljuk, elmondhatjuk, hogy az a totális, harcoss, felforgató részvétel igényével vette kezdetét, majd a redukció és a dekonstrukció, a bele-nem-keveredés igényén keresztül a funkcionális, bakteriális részvétel igényébe fordult.*

---

<sup>5</sup> A szöveg egy korábbi változata megjelent Várnagy Tibor és Ádám Zoltán *Manapság* című kiállítás katalógusában (Budapest Galéria, 1999.). Az itt közölt szöveg a *subsol* ([http://subsol.c3.hu/subsol\\_2/contributors/erhardttext.html](http://subsol.c3.hu/subsol_2/contributors/erhardttext.html)) számára adaptált angol nyelvű változat magyar fordítása (a szöveget Joanne Richardson továbbfejlesztette, és ebben a formájában került publikálásra a website-on, illetve a Richardson által szerkesztett *Anarchitexts: Voices from the Global Digital Resistance* című kötetben (Autonomedia Press, New York, 2003.), előbb „The Structure of Avoidance”, majd „The Art of Subtraction” címmel.)

*A művészek, tudósok és a többi értelmiségi alkotja az utolsó társadalmi osztályt. Jóllehet, ez az osztály ma csak virtuálisan létezik, a tagok önmisztifikációs tagdíjaiból tengődik, osztálytudata mégis erős, mert a története rendkívül alaposan dokumentált – ezt nevezzük kultúrának.*

*A szabadpiaci rendszerben az ösztöndíj szerepe biztosítani, hogy a művész továbbra is megőrizze a fent említett függetlenség illúzióját. Az ösztöndíj, a művészet kontextusában, a rendszer toleranciájának terméke.*

*Az ösztöndíj az időtöbbletért fizet. Elvi szinten addig van szükség ösztöndíjra, amíg a szubvencionált időtöbbletből nem áll elő a termék, azaz, amíg a termék, a művész vagy tudós, maga nem lesz piacosítható. Az ösztöndíj az időtöbbletből történő termelésnek ad formát, ami önmagában irracionális és nyugtalanító.*

*Az ösztöndíjas strukturális értelemben köztes helyet foglal el résztvevő és néző között; a művészet és a piaci alapú társadalmi rendszer az ösztöndíj formájában találkozik. Ha strukturálisan ki akarjuk küszöbölni, a részvételtől és a szemlélődésről kell szót ejtenünk. A probléma általánosabb felvetéséhez pedig meg kell kérdőjeleznünk művészet és társadalom funkcionális viszonyát.*

*A képzőművészet a modern korban komolyan csalódott a rendszerekben, és energiáit a csalódása forradalmasítására használta. A legfontosabb tendencia a saját rendszerének, nyelvének dekonstrukciója lett. A nyelve teljes lebontásával elkülönbözött a többi művészettől, az irodalomtól, a zenétől vagy akár a filmtől, ahol a nyelvi lényeg (akár ha pusztán a linearitására redukáljuk) nem volt teljességgel meghaladható. Nyelvi lényeg híján (azaz egy globális, univerzális nyelv hiányában) a képzőművészet ma csak tényeket képes előállítani, azaz éppen a következetesség okozta, hogy az eredeti forradalmi jelleg széttöredezett. A kortárs művészet története olyan, mint egy leltárlista, ahol a művészeti*



*termelést az adódó hiányok betöltésének szándéka mozgatja. E termékek valódi kódja az észlelt, majd betöltött leltárhiány.*

*Eközben a világ abszolút, globális rendszerré vált, és a művészet nem tudja, mit kezdjen vele.*

*A részvétel elsődleges jelentése a diskurzusban való kreatív részvétel. Ez az eredetileg a propaganda-művészet és a Bauhaus által kidolgozott művészi attitűd a mátrix részévé vált. A mátrixban a részvétel az interaktivitás címszó alatt szerepel. Az interaktivitás az a forma, amely mindenki számára lehetővé teszi a mátrixba, azaz a diskurzus fejlettebb, kreatívabb formájába való belekeveredést.*

*A szituacionisták radikálisan közelítettek a részvételhez, tehát ők dolgozták ki a virtuális kapitalizmus mátrixát. Azt tételezték, hogy a művészet terméke, tehát a konkrét esztétikum (az esztétikai tárgy), amely nem kötődik szituációkhoz, a spektákulum részévé lesz, tehát a rendszert támogatja. Ezzel az elmélettel felhívták a rendszer figyelmét a tényre, hogy a művészet terméke a spektákulum része lesz, és őt támogatja. Ez a gyökere a szituacionisták művészettel szembeni averziójának. Ez a gyökere a rendszer arról való tudásának, hogy hogyan zsákmányolja ki a kódtalannak és vadnak született esztétikai tárgyakat.*

*A művészi invenciók piaci alapú kizsákmányolásának ritmusa mára annyira felgyorsult, hogy egy-egy kreatív művész a karrierje során több-rendbelileg gazdagíthatja a rendszer mátrixát.*

*Ellenben megnyílt az út, hogy a művészet olyan formákat dolgozzon ki, amelyek nem gazdagíthatják a rendszert, és ezzel párhuzamban megkezdődött a művészet Kis Korszaka. Végre ledőlhetnek a művészi pátosz utolsó bástyái. Látjuk, hogyan kompromittálódik egyre erősebben a közülük egyik legellenállóbb – a kreativitás.*

*A művészeti ösztöndíjat, ez az alapvetően polgári kategóriát, az a belátás hozta létre, hogy a művészetet nem lehet a piac logikájának alávetni. Ezt az állítást akkor is el kell fogadnunk, ha úgy találjuk, hogy az ösztöndíj végül mégis a műpiac egyik kategóriájává válik, mint a művész érési folyamatának katalizátora. Véleményünk szerint a művészeti piac maga is művészeti termék, mint az első olyan piaci forma, amely a virtuális érték fogalmán alapul. A művészeti piac ilyen értelemben felfogható a kortársi globális, virtuális pénzpiac modelljének is, tehát maga is jócskán gazdagította a mátrixot. Miután radikális energiáit ily módon átruházta, jelenleg a pénzmosó-ipar egyik szektorává alacsonyodott le.*

*A hűlő várakozás (vagy látens remény), hogy a művészeti termelés esetleg közvetlenül megfeleltethető volna a rendszer funkcionális mechanizmusainak, utópikusnak mutatkozik. A művész lényegileg, minden irányultságában és tettében öntudatlan ellensége a társadalmi rendnek amelyben élni kénytelen. (A következőkben ezen állítás direkt reprezentációi tehát külsődleges fontosságúnak bizonyulnak)*

*A romantika óta a művésznek nehézséget okoz, hogy a művészeti előállításon keresztül konstruktív résztvevője legyen bármiféle intézményesült rendszernek. Ehhez ma még az a tapasztalat is járul, hogy amennyiben egy bizonyos intézményes rendszerben élve egy másik, még nem intézményesült rendszert céloz meg, a realizálatlan létéből fakadó módszerei, energiái és invenciói a környezetét adó, már intézményesült rendszer mátrixát gazdagítják.*

*A mátrix már rendelkezik a radikális asszociáció készségével, így még a radikalizmus is elveszítette az erkölcsi bázisát.*

*Ennél jóval célszerűbb a függőlegesen kicsi, hátrafelé irányuló elmozdulás. A hátrafelé irányuló, függőlegesen kicsi elmozdulás nem piaci áru.*

*Az ösztöndíj mint a művész elkülönülésének szimbóluma, kontraszelektív hatásában gettósít. Szelektív hatásai a Nagy Ember számára fontosak. A Nagy Ember a művészet Nagy Korszakának terméke.*

*Ahogy az előzőekben említettük, a művészet már csak magára számíthat; üres térben áll, ahol tombol a szél. A Nagy Ember pedig, aki még tudott magára számítani, kiszűnt a művészetből.*

*A művészet anyaga ma a kreativitás, a “csináld magad”. Ez nem a “légy önmagad” kreativitása; ez az “alkoss” (valamit, ami nincs) imperatívusza. A kreatívok nyomában befutnak az első telepések a kreativitás földjére, odébb kéne állnunk. Felül kell vizsgálnunk a művészet anyagát.*

*Az egyetemes rend jelen életszakaszában művészibb, mint a művészet maga, a művész tehát akár állást is vállalhat benne. Így visszatalál a társadalomhoz. Küzdenünk kell azért, hogy a művészek reintegrációja kifejezett formát kapjon.*

*A globális rend lényege szerint virtuális. A virtuális világ minden létező világok legmaterialistábbja. A virtuális hálózatba csakis olyan dolgok integrálhatók, amelyek már világossá tették az érdekeiket, kapcsolataikat és pozícióikat.*

*Hasznos, ha a művész az alkalmazásán keresztül elégíti ki kreativitás iránti igényét. A művésznek szakértővé kell lennie, és az aktuálisan legvirágzóbb gazdasági (tehát művészeti) területeken kell állást találnia. Olyan munkára van szüksége, ahol a kreativitás szintje optimális, és ez a kreativitás valaminek a megoldását, befejezését szolgálja, megkülönböztetve azt az olyan kreativitástól, amely valamit generál. Az olyan ötletek, amelyek valaminek a befejezését segítik, fejlett asszociatív gondolkodást kívánnak, amely jól jellemzi a művészet Kis Korszaka változatos jelenségeinek és logikai viszonylatainak abszurditását megélő művészeket.*

*A művésznak tehát hivatalnoknak kell lennie. A hivatalnoki munka végül is számos kielégüléshez segíti a művészt. Számolni kell ugyanakkor a veszéllyel, hogy az ilyen kielégülés könnyen elérheti a kritikus tömeget, ahol elveszíti értékét és a művészt kielégületlenné téve esetlegesen művészi munka végzésére stimulálja.*

*A világ csurig van piaci alapú esztétikai aktivitással, továbbá fel kell tételeznünk, hogy minden esztétikai aktivitás rövid időn belül piacra lesz dobva. A piaci kultúra már képes az önálló alkotásra, a művész tehát kivon.*

*A művésznak ki kell küszöbölnie a személyiségéből a jövőre való irányultságot, így nem lesz többé szüksége a (jelen)időtöbbletre, amit csak az ösztöndíj fedezhet.*

*Összefoglalva: A művésznak a munkán keresztül kell újra integrálódnia a társadalomba, oda kell hagynia a Nagy Ember és a kreativitás kultuszát, el kell veszítenie az egyéniségét. Művészi tevékenységét a kivonás gesztusának kell irányítania. Erkölcsi irányelveit arra a döntésre kell korlátoznia, hogy nem gazdagítja tovább a rendszer mátrixát.*

*A művészek alapvetően még mindig azt gondolják, hogy lehetnek annyira összetettek, mint a rendszer. A rendszer semmit nem gondol a művészekről.*

## SPEKTÁKULUM<sup>6</sup>

*A spektákulum társadalma*, Guy-Ernest Debord (1931 - 1994) francia forradalmár gondolkodó, filmes, prekonceptuális képzőművész, író, a Szituacionista Internacionálé vezéralakjának műve, 1967-ben jelent meg Párizsban, kevéssel tehát a 68-as májusi események előtt. Mint írója maga állítja, a könyv „az 1968-as összeütközések pillanatában létező legszélsőségesebb álláspont”<sup>7</sup> dokumentuma; megjelenésekor egyenesen a 68-as gene-ráció *Tőkéként* emlegették. A hasonlat természetesen sántít – ha valamihez, hát jóval inkább a fiatal Marx írásaihoz áll közel, ahonnan stílusában, indulatában is a legtöbbet meríti –, de szélsőségesnek feltétel nélkül nevezhető. Ez az elmélet valójában ádáz kritika, amely a forradalmat elsősorban negatíve tételezi, a létező világ, a látványelvű kapitalizmus minden nézetére kiterjedően – egy globálisnak tekintett világtrend globális elutasítása, amelyben a jövőterv egyfajta függelék, nehezen szervesülő mozzanat marad. Ma olvasva éppen ez az indulat teszi a könyvet különös mód szomorúvá – mert ha egy ilyen kevéssé taktikus fenekedés után a forradalom elmarad, nem lesz hely a világban élni. Guy Debord 1994-ben követett el öngyilkosságot, és nyitotta meg ezzel az utat gondolatai és személye kanonizálása előtt.

1968 nem generált társadalmi-politikai forradalmat; éppen kudarcjellegében jelent megkerülhetetlen vonatkozási pontot azóta is. A hatvanas évek végének, hetvenes évek elejének mozgalmak a lázadás új formáját képviselték, amennyiben először történt, hogy nem gazdasági krízis, hanem éppen a fellendülés, a jóléti társadalom lehangoló diadalmenete gerjesztette őket – legalábbis Nyugat-Európában, Észak-Amerikában és Japánban.<sup>8</sup> A kudarc okait elemezve új lendületre kapó szellemi mozgás, amely a globalizálódó nyugati kultúraelméletben a mai napig izgalmas gyümölcsöket terem, azaz a kapitalista viszonyok organikus kritikai szemlélete, a történelmi folytonosság megszakadása miatt nálunk periférikus jelenség maradt. A rendszerváltás utáni magyar közbeszéd és kultúra – talán egyfajta rosszul értelmezett udvariasságból azok iránt, akiket „sért” bárminek az említése, ami a piaci kapitalizmus vagy a képviselői demokrácia mai formája ellen irányul, ami meghaladja a kerületi szélsőjobboldali lapok szellemi színvonalát, illetve amiben előfordul

---

<sup>6</sup> A szöveg egy korábbi változata megjelent *A spektákulum társadalma* magyar kiadásának utószavaként (MTA MtK – Balassi, Budapest, 2006.)

<sup>7</sup> Guy Debord, „Avertissement pour la troisième édition française”, in *La société du spectacle*, Éditions Gallimard, Párizs, 1992., p. 8.

<sup>8</sup> Vö. Konok Péter, „A lehetetlent követelve... – A szituacionisták szerepe a hatvanas évek radikális mozgalmában”, in *Eszmélet*/50.

a „kommunizmus” kifejezés – szinte egyhangúlag kizárta a szellemnek ezt az oldalát; ahol pedig nem lett volna illő ezt tennie – egy Derrida, egy Baudrillard vagy egy Virilio esetében –, ott a szerzők eredeti motivációja, politikai háttere alig kap említést.

A könyv ennek a szellemi térnek egyik kultikus műve, amely – minden tökéletlenségével együtt – valahogy mindig a szalonképtelenség határán egyensúlyozva, számos irányban fejtette ki a hatását. Magukénak érzik a mai radikális baloldali mozgalmak, csakúgy, mint a kortárs képzőművészet és várostervezés aktivista irányzatai, a könyv szlogenjeit graffitikben reciklázták a hatvannyolcas lázadók, alapfogalmai beépültek a neoliberalizmus és a nagyvállalati globalizáció kritikájába, illetve a kortárs művészeti diskurzus számtalan kritikai nüansza – intézménykritika, a neokolonializmus kritikája, a cultural, illetve gender studies, és nem utolsósorban a visual culture – által alkalmazott fogalomkészletbe, meglátásaira épül a street-art, a reklámpia, a mediális és a gerilla-propaganda számos technikája.

*A spektákulum társadalma* történelmi táptalaja a II. világháború utáni Franciaország politikai erjedése – a világháború utáni években rendkívül erős, de ellenzéki szerepében gyorsan sztálinizálódó Francia Kommunista Párt (PCF), illetve az erős pártbefolyás alatt álló szakszervezeti mozgalom és a túlélő anarchista, trockista és egyéb pártonkívüli szélsőbaloldali mozgalmak, csoportosulások kívülről nehezen követhető rivalizálása,<sup>9</sup> a de Gaulle-i polgári restaurációval és a jóléti társadalom térhódításával a háttérben. Utóbbi nem elhanyagolható szerepet játszik 68 előkészítésében, amennyiben ez teszi lehetővé, hogy az ellenkultúra művészei – vagy a diákság maga – viszonylagos gondtalanságban élhessenek, utazgathassanak Európa fővárosai között, és a városközpontokban bérelhessenek lakást. A művészeti életben a szürrealisták és a különféle utódmozgalmak baloldali radikalitását az André Malraux-féle kultúrirányítás fokozatosan igyekszik semlegesíteni az apolitikus amerikai absztrakt expresszionizmus importjával.

Az Isidour Isou vezette lettrista csoport, amellyel a tizenkilenc éves Guy Debord kapcsolatba kerül, kifejezetten a dada és a szürrealizmus nyomdokain haladva dolgozta ki elsődlegesen a felforgatásra, illetve a művészet és élet egységének hirdetésére épülő hitvallását. A csoport egyik híres akciója, amikor egyik tagjuk domonkos szerzetesnek öltözve Isten haláláról prédikált a Notre Dame húsvéti gyülekezetének, jól jellemzi mind a radikalitásukat, mind pedig e radikalitás alapvetően kulturális – tehát nem közvetlenül politikus – természetét. Az ötvenes évek második felétől Nyugat-Európa több városában is

---

<sup>9</sup> Vö. Konok Péter, „Baloldali stratégiák – Franciaország”, 1968, in *Eszmélet*/37.

terjedni kezdett a mindennapos, névtelen szubverzió, tiltakozásként az egyre funkcionálisabbá és pőrén unalmasabbá váló városi tájkép és életmód ellen, amelyet a fogyasztói kapitalizmus és a paternalista állami vezetés a városi népeiségre szabott. Az avantgárd a mindennapi élet forradalmát helyezte az előtérbe, és az ellenkultúrában talált szállást. Grail Marcus *Lipstick Traces*<sup>10</sup> című, a „huszadik század titkos történetét” elemző könyvében (amely egyben a szituacionista eszmék újraélesztésért leginkább felelős mű) láthatatlan kapcsolatokat tételez ezek között a fiatalokból álló csoportok között, amelyek, bár térben távol egymástól, mégis mintha egy nyelvet beszéltek volna – olyan különbségek ellenére, persze, mint hogy a hatvanas években feltűnő amszterdami *provók*<sup>11</sup> dohányzásellenesek voltak és inkább a marihuánára voksoltak, váratlan köztéri szituációkat inspirálандó, míg a párizsi lettristák, majd a szituacionisták dohányoztak és keményen ittak.

A lettrista csoportban hamarosan eluralkodik Debord emberi és politikai radikalitása; számos alapító tagot és magát Isou-t is kizárván megalakítja a Lettrista Internacionálét, és a csoportot a határozottabb politizálás irányában tereli. A lettristák indulataikat egy „pszichogeográfia” elnevezésű új kutatási módszerben foglalták rendszerbe. A kiindulópont, hogy „az ellenség már minden teret elfoglalt”,<sup>12</sup> ezért a pszichogeográfia elsődleges célja, hogy megfigyelje és leírja azokat a hatásokat, melyekkel az urbanizmus vagy város-tervezés – amelyben a lettristák a kapitalista hatalom kifinomult, integráns fegyverzetét látták – hat a városlakók lelkiületére, szellemére és viszonyulásaira. A pszichogeográfiai kutatás legfontosabb technikája a „dérive”, azaz a “különböző (városi) környezetek között való gyors áthaladás”, mely részben hangzatos megfogalmazása egymástól távol eső párizsi kocsmák elkötelezett látogatásának, ugyanakkor olyan módszer, amely a véletlen és a felszabadító játékoság szerepét hangsúlyozza az épített környezetben jelen lévő kapitalista tervszerűség és kiszámított hierarchia elleni küzdelemben, az urbanizmus szintjén megvalósítandó „átfogó művészet” kialakításában.

A Szituacionista Internacionálét 1957-ben alapítja meg a Lettrista Internacionálé maroknyi csapata, a COBRA (Kopenhága, Brüsszel, Amszterdam kezdőbetűi) csoport, olyan tagokkal, mint a holland várostervező, építész Constant Nieuwenhuys és a dán kép-

---

<sup>10</sup> Grail Marcus, *Lipstick Traces – A Secret History of the Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1990.

<sup>11</sup> Amszterdami ellenkulturális mozgalom a hatvanas évek közepén. A mozgalom jelentős sikereket könyvelhetett el – az ú.n. „fehér program”, melynek keretében ingyenesen használható fehér kerékpárokat helyeztek ki a városban, illetve Amszterdam polgármesterének lemondása és rendőrfőnökének menesztése stb. –, majd, részben éppen ezek hatására, 1967-ben feloszlatta magát.

<sup>12</sup> Attila Kotányi – Raoul Vaneigem, „Programme élémentaire du bureau d’urbanisme unitaire”, in *Internationale Situationniste* 6. szám, 1961.

zóművész Asger Jorn, aki az első időszakban a csoport legtekintélyesebb tagja, egyben pedig legfontosabb szponzora (a híres „Ne dolgozz soha!” graffiti nem pusztán szlogen volt, hanem szigorú életgyakorlat), és néhány további kisebb csoport és művész. Hamarosan valódi nemzetközi mozgalomként kezdenek működni, bővülő skandináv, német, később újabb angol és egyesült államokbeli szekciókkal.

A mozgalom legfontosabb produktumai a folyóiratok, amelyek közül a legismertebb a csoport nevének megfelelően az *Internationale Situationniste* (IS.) címet viselte, és 1958 és 1969 között működött Párizsban, a francia szekció hivatalos orgánusaként. Az eredetileg negyedéves megjelenésűre tervezett lap végül kisebb-nagyobb rendszerességgel tizenkét lapszámot produkált, amelyek eredeti példányaiért ma kisebb vagyonekat fizetnek a gyűjtők. A főszerkesztő mindvégig Guy Debord, a szerkesztőbizottság lapszámról lapszámrá változik; 1961 és 1962 között befolyásos tagja a magyar származású Kotányi Attila városépítész, filozófus is.

Az IS. alapelve kezdettől a kollektív szerkesztői munka; a legtöbb írás szerkesztőségi cikként jelenik meg. A *détournement*<sup>13</sup> elvének megfelelően minden lapszám elején olvasható a mai copy-left disclaimerek radikális előképe: „Az IS-ben megjelenő valamennyi szöveg szabadon másolható, fordítható és adaptálható, akár a forrás megjelölése nélkül is” – némileg furcsa ellentétben azzal a szituacionista szokással, hogy gyilkos pamfletekben szerkesztik ki mindazokat, akik jogtalanul a szájukra veszik a „szituacionista” kifejezést, ne adj’ Isten, egyet merészelnek érteni velük, mint az úgynevezett pro-situk, ez a Debord által szinte külön fajként megnevezett embertípus, akik a szituacionista eszmékkel való hivalkodó azonosulásukkal csak ezen eszmék „ideologizálódását” gyorsítják.

Az IS. első száma mindjárt egy szószedettel kezdődik, mely a jórészt a lettrista időkből átmentett alapfogalmakat hivatott tisztázni. Tulajdonképpen valamennyi fogalom megjelenik itt, amelyekre a szituacionisták aktivitása épül, a *konstruált szituációtól az egységes urbanizmuson* és a *détournement*-n keresztül a *pszichogeogáfiáig*. A fő téma továbbra is a mindennapi élet és a város felszabadítása, a hagyományos művészet meghaladása „valami nagyobb és szabadabb tevékenység által”.<sup>14</sup> A saját nyelv kialakítására

---

<sup>13</sup> ‘Eltérítés’, ‘kizökkentés’: „Teljes nevén: előregyártott esztétikai elemek *détournement*-ja. A művészetek jelenkori vagy múltbéli természetének integrációja egy felsőbbrendű környezeti konstrukcióba. Ilyen értelemben nem beszélhetünk szituacionista festészetről vagy zenéről, csakis ezeknek az eszközöknek a szituacionista használatáról. Primitívebb értelemben, a régi kulturális szférákon belül, a *détournement* egyfajta propagandamódszer, amely ezeknek a szféráknak az elköpásáról, jelentéktelenné válásáról tanúskodik.” (Définitions, in *IS*. 1. szám, 1958.)

<sup>14</sup> Constant, „Sur nos moyens et nos perspectives”, in *IS*., 2. szám, 1958.



irányuló törekvés egyrészt sokat őriz a hagyományos marxista szómágiából, másrészt jól jelzi a múlttal való szakítás alapvető szándékát. Az új csoport először is az addig az avantgárd helytartója szerepében tetszelgő, ám a tudat alatti praktikákba és a belső versengésbe beleszürkült szürrealistákkal szemben határozza meg a helyét – meghalt a király, éljen a király. A cikkek hangja mindvégig galádul (és rendkívül szórakoztatóan) polémikus, senki nem áll meg előttük, az egzisztencialistáktól a szürrealistákig, Alain Resnais-től Godard-ig, gaullistáktól egykori bajtársakig mindenki ellenség. A kiáltványok, kritikák és gyakran túlterhelt elemzések mellett a szituacionisták műfajteremtő invenciózussága elsősorban az illusztrációk kezelésében nyilvánvaló; gyakran közölnek „eltérített” populáris képregény részleteket, sajtófotókat, ahol a szereplők szájába (illetve a képaláírások helyére) az eredeti szövegek helyett forradalmi kinyilatkoztatások kerülnek, illesztenek be minden magyarázat nélkül aktképeket, folyamatábrákat, térképeket, miközben portré- és dokumentumfotókon keresztül a saját imázsukat építik.

A Szituacionista Internacionálé első négy éve a kreatív felhalmozás ideje, míg a rá következő időszak megítélése nézőpont kérdése: vagy a lassú felmorzsolódást, vagy a forradalmi kiteljesedést láthatjuk benne. A „konstruált szituáció” egyre inkább a társadalmi forradalom metaforája lesz, az egységes urbanizmus utópiája pedig átadja központi helyét a spektakulum, az előre gyártott „pseudesemények” – olyan események, amelyek egyedüli tartalma, hogy láthatók – szervezett színjátéka kritikájának. Amint a kritika egyre átfogóbb és öngyilkosabb, a célok egyre nagyratörőbbek lesznek, úgy nehezül, majd enyészik el a játékosság. A meghirdetett vezéreszme, a művészet „megszüntetve megőrzése”, tulajdonképpen rombolás és építés dialektikus konfliktusának interiorizálása volt az, amely végül belülről számolta fel a mozgalmat, illetve, más oldalról, teljesítette ki, mint politikai erőt.

Történetileg, a Kommün, a forradalmi avantgárd és a dada önjelölt kiteljesítőjeként, a Szituacionista Internacionálé volt az a csoport, amely a forradalom, az abban való részvétel kedvéért a „művészet-gépet” radikálisan „forradalom-géppé” transzformálta<sup>15</sup>. Művészetkritikájuk egyik alaptétele a kezdetektől, hogy a kapitalista társadalom minden művészeti megnyilvánulást és magatartást kisajátít, majd a maga számára hasznosítván azt a *spektakulum társadalma* hegemoniáját építi vele. „Szituacionista művészet” következőképp lehetetlen fogalom-pár. Kotányi Attila, az Sz.I. egyetlen magyar tagja már

---

<sup>15</sup> *Art and Revolution. Art Activism in the Long 20th Century* (Bécs, 2005) című könyvében Gerald Raunig alkalmazza így a Deleuze-Guattari-féle gép(machine)-fogalmat a szituacionisták tevékenységére.

az Internacionálé 1961-es göteborgi konferenciáján<sup>16</sup> kénytelen azzal a kevéssé gömbölyű javaslattal élni, hogy – mivel képtelenségnek tűnt az uralkodó viszonyok közepette bárkit is lebeszélni a művészetcsinálásról –, a jövőben minden, szituacionisták által végzett ilyen tevékenységet az „anti-szituacionista” jelzővel illessenek, mivel így egyrészt megkülönböztethetők lesznek egymástól a valódi szituacionisták és a művészeti divatnak áldozók, másrészt a valódi szituacionista, tehát forradalmi tevékenység a *per se* forradalom-ellenes művészettől<sup>17</sup>.

A javaslat Debord kedvére van, ugyanakkor számos szekció ellenállásába ütközik, főleg az erősebb szociáldemokrata háttérű német és skandináv szekciók részéről. Innen számítható az a szakadás, amelynek következtében a csoport tagsága megtizedelődött. Az irányítás szinte teljes egészében Debord kezében összpontosul – s lassan ő maga marad az egyetlen, akit irányítani kellene, lévén, hogy az eredeti tagok túlnyomó többsége ekkor már a kiátkozottak kenyérét eszi.

Az utolsó három évben a szituacionisták valójában megszűnnek csoportként működni, a tagok, mint Debord vagy Raoul Vaneigem a saját könyveiken dolgoznak, elszigetelődnek. A szituacionista szellemet, úgy tűnik, diákok viszik tovább,<sup>18</sup> akiktől azonban 1968 májusa előtt az Internacionálé magja elhatárolódik. Bár a lap utolsó száma visszatekintve úgy ábrázolja az eseményeket, mintha a szituacionista mozgalom műve megkoronázása lettek volna (nem beszélve Debord későbbi könyveiről és filmjeiről), az a valóságos hatás, amelyet a szituacionisták 68 májusában gyakoroltak, jóval inkább köszönhető korábbi, mint aktuális tevékenységüknek. Végül a csoport két megmaradt tagja, Debord és Gianfranco Sanguinetti, 1970-ben hivatalosan is feloszlatta a Szituacionista

---

<sup>16</sup> ‘La cinquième conférence de l’I. S. a Göteborg’, in *IS*. 7. szám, 1962.

<sup>17</sup> „Már a mozgalom kezdetén felmerült az Sz.I. tagok művészeti oeuvre-jei megnevezésének kérdése. Világos volt, hogy ezek egyike sem volt semmi módon szituacionista, de akkor milyen nevet adjunk nekik? Rendkívül egyszerű megoldást javaslok: *nevezzük őket anti-szituacionistának* (kiemelés az eredetiben – E.M.). Szemben állunk a művészi inautenticitás jelenleg uralkodó feltételeivel. Nem azt akarom mondani, hogy bármelyikünknek fel kéne hagynia a festéssel, írással, stb. Nem mondom, hogy mindennek ne volna értéke. Nem mondom, hogy tovább tudnánk élni e nélkül. Ugyanakkor mindannyian tudjuk, hogy a társadalom felzabálja és ellenünk fordítja az ilyen munka eredményét. A hatalmunk bizonyos igazságok kimondásában áll, amelyek pusztító robbanóerőre tesznek szert, mihelyt az emberek készen állnak majd küzdeni értük. A mozgalom még alakuló fázisában van, ami e lényegi pontok kidolgozását illeti. Az a tisztasági fok, amely a modern robbanóanyagokat jellemzi, még nem a teljes mozgalom sajátja.” Idézve Kotányi Attilától, „La cinquième conférence de l’I. S. á Göteborg”, in: *internationale situationniste* N.7. 1962 április, p. 27-28. kötetben: *internationale situationniste 1958-69*, éditions Champ Libre, Párizs, 1975.

<sup>18</sup> Meg kell említeni a szituacionista Mustapha Khayati nevével fémjelzett, de több strasbourg-i egyetemista által írt pamfletet, *La Misère en milieu étudiant* (A diákélet nyomorúsága) címmel (1966), amely nagyban járult hozzá az egyetemi diákság forradalmasításához, illetve az *Enragés* csoportot (Veszettek), amely szituacionista alapokon állt a megmozdulások során, de formális kapcsolatban nem volt az Internacionáléval.

Internacionálét, a szituacionista szellem pedig a különböző egykori nemzeti szekciók, illetve más ellenkulturális mozgalmak tevékenységében él tovább.

Művészet és aktivizmus viszonya sosem volt felhőtlen, még kevésbé tartós, mégis, a múlt századi avantgárd mozgalmak küzdelme, hogy kritikai indulataikat valamiféle megtisztított művészeteszményen keresztül materializálják, általában járt megfogható eredménnyel. A szituacionisták művészeti tevékenységében, a számos meghiúsult, öncenzúrázott, vagy az egy-két odavetett kiállítás mellett, ezzel szemben sokkal lényegesebbnek tűnik az, ahogyan *nem* hoztak létre művészetet. Nem találni még egy olyan művészcsoportot, amely szinte a kezdetektől annak bizonyítását tette volna meg a léte alapjául, hogy az általa megfogalmazott művészeti megközelítés – „szituációk konstruálása” – eleve lehetetlen.

*A spektákulum társadalmát* többen idézik, mint ahányan elolvasták, és még többen vannak, akik a címét ismerik. Debord zsenije a gyakran túlterhelt, „konspirációs okokból” nehezen olvashatóvá tett szövegből rendszeresen kicsillanó aforisztikus megfogalmazásokban a legnyilvánvalóbb, illetve azok „helyzetbe hozásában”. A könyv bizonyos fokig egy, a spektákulum különböző nézeteit megjelenítő szlogengyűjteményként is tekinthető, a szerző prózája pedig leginkább filozófiai dadaként, vagy meglehetősen gátlástalan filozófiai tolvajnyelvként. A könyv kilenc fejezetre és 221 római számmal jelzett bekezdésre oszlik. Az egyes fejezetek meglehetősen eltérnek egymástól, nem is annyira a tartalmukat, mint inkább stílusukat, konzisztenciájukat tekintve. Az első fejezet sommás, eleven, bár gyakran homályos filozófiai megfogalmazásokat nyújt a spektákulum mibenlétével kapcsolatban; minden hermetikussága ellenére – vagy éppen azért – ez az a fejezet, amely leggyakrabban szerepel különböző szöveggyűjteményekben, és innen származik a visszatérő idézetek nagy része is. A szöveg első mondata *A tőke* első mondatának parafrázisa. Marx tétele – „Azoknak a társadalmaknak a gazdasága, melyekben a tőkés termelési mód uralkodik, mint »óriási árugyűjtemény« [...] jelenik meg” – egyes elemeinek *détournement*-jával Debord jelzi (persze hivatkozás nélkül – „ráhagyván az idiotákra az »idézetek« megőrzésének szolgámkáját”<sup>19</sup>), hogy milyen irányban kívánja kiterjeszteni a nagy előd művét: az árugyűjteményből spektákulumgyűjtemény lesz, amint a klasszikus kapitalista termelés átfogó elemzéséből a későkapitalista fogyasztás átfogó elemzése. Lényegében azt a bevégzettnek tekintett folyamatot tárgyalja, ahogyan az

---

<sup>19</sup> Guy Debord & Gil J. Wolman, „Mode d'emploi du détournement”, in: *Les Lèvres Nues* 8. szám, Bruxelles, 1956.

„önmagáért fejlődő” gazdaság kisajátítja az emberi lét valamennyi aspektusát, és azokat „képek” formájában juttatja vissza a társadalomnak, amelyeket az pusztán szemlélhet, illetve „mágikus módon” azonosulhat velük. A második és harmadik fejezetek tovább folytatják Hegel, Marx, Lukács<sup>20</sup> fogalmainak hajlítgatását, tételeik beillesztését a spektákulum kritikájába, előbb az áruviszonyok, majd a hegeli dialektika elemeinek vizsgálatán keresztül. A filozofikus alapvetést követően a negyedik fejezetben, mely lényegében az elmúlt két évszázad forradalmi harcainak izgalmas történeti elemzése, a könyv stílusa sokkal közérthetőbbé válik, és ez tovább folytatódik az ötödik fejezetben, az időtudat változásainak kifejtésekor. A hetedik fejezet, a *területrendezés*, már valódi szituacionista téma – Debord itt a korai szituacionista kutatás fő terepét, a várost vizsgálja, újra elővéve a korai évek játékos technikáit, a *dérive*-et, a véletlen költői szituációk iránti vonzalmat, a *pszichogeográfiát*. A nyolcadik fejezet az *elkülönült* kultúra kritikája – részben művészettörténeti áttekintés, a szituacionista művészetfelfogás genealógiája, az avantgárd művészet és a proletármozgalom elválaszthatatlan kapcsolatának kifejtése. Az utolsó fejezet leszámolás minden ideológiával. Debord itt visszatér a könyv első fejezetei sommásan filozofikus stílusához, ugyanakkor itt találhatóak azok a meglehetősen homályos utalások is, melyek a konkrét forradalmi helyzet kilátásait érintik.

Az elmúlt évtized során a nemzetközi kortársművészeti diskurzusban újra központi szerepet kap a művészet társadalmi-politikai szerepvállalásának, elkötelezettségének kérdése, és ez az irányvonal több-kevesebb joggal a szituacionista eszmék és technikák egyfajta reneszánszát indította el. Történetileg az Szituacionista Internacionálé volt az a mozgalom, amely tudatosan kiélezte és bevégezte a kollektivista avantgárd önpusztító szellemi kalandját, egyben az a csoport, amelynek valóságos köze volt az utolsó társadalmi felforduláshoz, amely klasszikus, marxi értelemben vett forradalmi érvényre tarthatott számot. Ennyiben tehát ez az a pont, ahol a mai globális erjedésben minden új-aktivista – művészeti vagy politikai-társadalmi – csoport csatlakozni gondol a hagyományhoz. Ugyanakkor megfigyelhető egyfajta ambivalencia a szituacionista örökség kezelésében. A korai évek vezérelvei, a *dérive*, a *détournement*, a *pszichogeográfia*, problémamentesen szervesülnek a mai médiakritikus, urbanisztikai, illetve hálózati kultúrába, szinte nincs az a bármely relevanciára is számot tartó művészeti megmozdulás, amely ne hirdetné, hogy „szituációkat” kíván kialakítani, míg a kritikai végkifejlet, a művészet elvetése, az esztétikum alárendelése a forradalmi gyakorlatnak – nos, mindez ad okot némi csúsztatásra.

---

<sup>20</sup> A *Történelem és Osztalyptudat*, jóval az első magyar megjelenést megelőzően, a 68-as generáció egyik alap olvasmányélménye volt

Nicholas Mirzoeff egyenes vonalban vezeti le Marxtól és Walter Benjaminsól Guy Debord-on, Foucault-n, Deleuze-ön, Baudrillard-on át egészen a mai, globális *cultural studies* agytröszkjeiig, mint Arjon Appadurai, Peter Sloterdijk vagy Slavoj Žižek, az egyre inkább mágikus képekben megnyilvánuló hatalmi renddel és társadalmi szerepkészlettel szembeni ellenállás, az azokhoz való viszonyulás elveinek és technikáinak alakulását – az emancipált emberi élet lehetőségeinek változását.<sup>21</sup> A „spektákulum”, mely maga „... a tőke, a felhalmozódás olyan fokán, hogy képpé válik”,<sup>22</sup> természetesen egyik kulcsfontosságú eleme Mirzoeff történeti elemzésének, ahogyan kihagyhatatlan metaforája a globalizációkritikai alapvetéseknek is – legyen elég itt Naomi Klein már magyarul is megjelent *No Logo*<sup>23</sup>-ját említeni, amely az egyes multinacionális „brandek” (lényegük szerint tehát képek) tudatformáló és profitképző erejének vizsgálatával mintha a fenti idézet konkrét kifejtése volna.

Ha figyelembe vesszük a világon manapság egyidejűleg készülő képek számát, vagy a tényt, hogy a nyugati belvárosokban sétálva szinte minden lépésünket megörökíti egy-egy megfigyelőkamera, világossá válik, hogy a vizualitás uralma jóval túllépett azon a szinten, amelyet Debord még a kapitalista viszonyok végső állapotaként határozott meg – valójában éppen az a hihetetlen, hogy Debord-nak milyen kevés tapasztalati anyagból kellett levonnia sok máig érvényes következtetését. A legfontosabb lépés, amelyet nem vett számításba, illetve egyenesen elvetett, a „képi fordulatnak” az a mozgása, amelynek során az imbecillis „néző” egyszerre többé-kevésbé imbecillis „statisztává”,<sup>24</sup> illetve maga is képtermelővé válik. Ez a részvétel eredendően persze marketingfogalom – amit az egyén lehetőségként kap, illetve amit elvárnak tőle, tulajdonképpen pseudoaktivitás, a manipuláció újabb formája, azonban ennek révén vált általánossá a tudat, hogy az egyén *része* a rendnek, ha tetszik, maga állítja elő a spektákulumot, nem találhat tehát benne olyan platformot, amelynek biztonságából radikálisan elutasíthatná azt. Debord mai baloldali kritikusai, a művészeti és politikai új-aktivizmus, azt vetik a szemére, hogy nem tulajdonított semmi fontosságot a befogadás eltéréseiben és az ezekre épülő popkultúrában megnyíló autonóm lehetőségeknek – a kis lépéseknek, melyek éppen a mindennapi valóságot jellemzik, amelyet a szituacionisták elsősorban forradalmasítani akartak. A követ-

---

<sup>21</sup> Vö. Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, London–New York, 1999.

<sup>22</sup> A spektákulum társadalma, I. fejezet, 34.

<sup>23</sup> Naomi Klein, *NO LOGO – Multik, márkák, monstrumok*, AMF Kft. – Tudatos Vásárlók Egyesülete, Budapest, 2004.

<sup>24</sup> Nicolas Bourriaud javaslata a „spektákulum társadalma” aktualizálására: „statiszta-társadalom”, in N. B., *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, Paris, 1998.

kező hullám gondolkodói, mint Michel de Certeau, Deleuze és Guattari, már nem gondolták tankkal bevenni a várat; figyelmük a mindennapok taktikáira, a kapitalista viszonyok által ránk erőltetett skizofrénia elfogadásában megnyíló „ezer fennsíkra” irányult.

A mindennapok forradalmát hirdető Debord megveszekedett modernista volt, aki kultúrán paradox módon kizárólag a magaskultúrát, azon belül is a mindenkori „újító” avantgárdot érti – minden más, így a popkultúra is – amelyet a szituacionistákkal szinte egy időben az amerikai pop art problémamentesen emelt be a posztmodern megelőlegező gyakorlatába – számára az árufetisizmus spektakuláris megnyilvánulása. A Debord által kárhozott kultúra teleologikus természetű: „az elveszett egység keresésének helye”, s mint ilyen, „a keresés során (...) tagadni kénytelen önmagát”<sup>25</sup>. Miközben ennek a kultúrának, művészetnek a „meghaladását” követeli, ráadásul pontosan érzi, hogy éppen ez az, ami történik, „az áruspektákulumban, a nem-élmény illuzórikus reprezentációján keresztül”<sup>26</sup>, a posztmodernben.

Debord és a Szituacionista Internacionálé mai karrierje tulajdonképpen csodaszámba menne egy olyan mozgalomtól, amely sosem számlált kéttucat tagnál többet, és azok közül legalább másfél tucatnak tönkretette az életét, valójában az összes elméletét másoktól „brandolta”, egész létében leginkább is a kudarc grandiózussága csodálható, ha nem volna itt mégis valami fényes rezonancia mindazzal, ami ma történik. Debord maga is számot vetett a gondolattal, hogy az olyan kritika, amely nem kapja meg a jövőtől az igazolást, ugyanakkor kiadja magát, egyfajta tankönyve lesz saját tárgyának. Húsz évvel később írt „Kommentárok a spektakulum társadalmához”<sup>27</sup> című munkája tulajdonképpen részben ennek a felismerésnek a közvetett bevallása, keserű számvetés mindazzal, amit a szerző előre látott.

Erre egy további példa: 1967-ben kevesen tudták olyan világosan, mint ő, hogy a „létező szocializmus” tulajdonképpen a globális spektakuláris munkamegosztás egyik *szektora*, amelynek az a dolga, hogy irracionális módon magába sűrítse a kapitalizmus minden tagadását, s ezzel valójában támogassa globális kapitalizmus akadálytalan fejlődését. Ugyanilyen pontosan látta előre a szovjet blokk dicstelen végét is, és annak hatását a globális kapitalizmusra. Ha ehhez még hozzávesszük a „Kommentárok...” következtetését, amely szerint az addig elkülönülten – diffúz formában a piaci kapitalizmusban, illetve

---

<sup>25</sup> A spektakulum társadalma, VIII. fejezet, 180.

<sup>26</sup> Uo. VIII. fejezet, 185.

<sup>27</sup> Guy Debord, *Commentaries sur la société du spectacle*, Éditions Gérard Lebovici, Paris, 1988. (magyarul: „Kommentárok a spektakulum társadalmához”, Trafó, Budapest, 2008.)

koncentrált formában a bürokratikus kapitalizmusban – uralkodó spektákulumok egyesülnek, és az erősebb, a diffúz spektákulum győzelme alapján továbbá „integrált spektákulumként” működnek majd, ahol a két addig elkülönült forma egyes karakterjegyei egymást változtatva játszhatók ki, akkor újabb illúzióval lehetünk kevesebbek mai menetét illetően a világnak, amelyben nemcsak az figyelhető meg, ahogy a diffúz piaci spektákulumot, a „látványfogyasztást”, a vákuum szívóereje hihetetlen sebességgel terjesztette el az egykori szocialista (Debord Cornelius Castoriadis-tól átvett szavával: „bürokratikus kapitalista”) országok területén, de az is megtörténik, hogy egy amerikai elnök az „aki nincs velünk, az ellenünk van” számunkra oly ismerős jelszavával operál.

## SAJÁT SZEMMEL

Az 1998-as, Dominic Hisloppal közös *Saját szemmel*<sup>28</sup> című, hajléktalan emberek által készített fotókat és a hozzájuk tartozó autentikus kommentárokat bemutató projekt hozott abba a helyzetbe, hogy alapvetően át kellett értékelnem, újra kellett fogalmaznom a művészettel kapcsolatos elképzeléseimet, szándékaimat.

A munka, természetéből adódóan, élesen vetett fel olyan kérdéseket – így a művészet anonimitásának, a társadalmi reprezentációban vállalt szerepének kérdését –, amelyeket a rendelkezésemre álló szellemi környezet nem reflektált, így viszonylagos vákuumba kerültem. Ez a vákuum „jó” vákuum volt, amely gyorsan töltődött fel tapasztalatokkal és ismeretekkel, felváltván a „rossz” vákuumot, amely a kilencvenes évek általam belátható művészeti környezete szűkösségének és a magam inkompetenciájának volt az eredője.

Az időszakot a politikai és társadalmi valóság faktuális túltengése jellemezte, ami azonban leginkább primér reakciókhoz (és hasonló szereptévesztésekhez) vezetett, a művészetben gyakorlatilag nem reflektálódott és nem hozott létre strukturális változásokat. Utólag érthető, hogy az átalakulás logikusan hozott magával bizonyos késést, mindazonáltal tényszerűen kimondható, hogy a képzőművészet, a többi művészeti ággal együtt, ám azoknál vélhetően súlyosabb mértékben, a kilencvenes években valósághiánnyal, illetve, itt, referencia-hiánnyal küzdött.

A diszkrepancia okainak elemzése, de akár felsorolása is meghaladná e dolgozat kereteit, ahogy a felkészültségemet is, ezért szeretném a végéről kezdeni, és témámmal összhangban megpróbálom egy gondolatkísérlet erejéig alkalmazni Jacques Rancière történeti rendszerét az elmúlt negyven év magyarországi kulturális átalakulására, ezzel egyben az adódó állatorvosi lovon keresztül bevezetve néhány ebben alkalmazott kategóriát. Eszerint Magyarországon az Aczél György névvel fémjelzett kulturális politika a művészetet megerősítette a „reprezentatív rezsimben”<sup>29</sup>. Többről volt szó, mint egy példaszerű totalitárius cenzori rendszerben, amely jóval inkább emlékeztet a szerző által „a képek etikai rezsimjének” nevezett struktúrára, ahol a képeket eredetük és rendeltetésük szerint osztályozzák, engedélyezik avagy tiltják be, annak megfelelően, hogy

---

<sup>28</sup> *Saját szemmel – budapesti hajléktalanok fényképei*, Dominic Hislop / Erhardt Miklós, Budapest Galéria Kiállítóháza 1998. [www.bighope.hu/insideout/index.html](http://www.bighope.hu/insideout/index.html)

<sup>29</sup> A művészetek reprezentatív rezsimje (működési módja) Jacques Rancière megfogalmazásában a modernitást (a romantikát) megelőző struktúra, amely esszenciálisan hierarchikus, egyrészt az egyes művészeti ágak rangsorolása tekintetében, másrészt – és esetünkben meghatározóbb szerepben – tartalom és forma tekintetében, az előbbi javára.



milyen módon hatnak a népeesség *étoszára*, építik illetve rombolják a morálját. Ebben a rezsimben művészet mint olyan nem létezik, száműzetésbe vagy katakombákba vonul. A reprezentatív rezsim ezzel szemben definiálja és strukturálja a művészetet, feladatát az instruktív mimézisben határozva meg. Ezzel olyan hierarchiát alakít ki, ahol tartalom és forma a maga arisztotelészi elkülönültségében imponálódik, és így lehetővé tesz egy szigorúan strukturált véleményezési és karterékolási módszert, amely a képzőművészetet – mint olyan területet, ahol tartalom és forma „egysége”, a kép sajátos jellegéből, státuszából kiindulva, rendkívül ingatag – különösen manipulálhatóvá teszi. Ebben a rendszerben elkötelezettség és autonómia kérdése is sérül, mivel része a rezsim hivatalos terminológiájának: előbbit megkövetelték, utóbbit büntették, így az autonómból lesz a kritikus, az elkötelezettből a konzervatív, ami mind a mai napig különös ízt ad a két fogalom e nélkül is izgalmas dialektikájának. A művészeti kritika általában véve elsősorban ellenzéki, Arisztotelészi értelemben „szubsztanciális”, tartalmi kritika volt – a hatalom ilyen módon olvasta, az pedig ezt az olvasatot jórészt interiorizálta, e szerint gondolt magára –, és az adott, majd egyik napról a másikra eltűnő rendszerrel szembeni, strukturálisan hiányos módon megalapozott ellenzékiség a rendszerváltás után nem tudta konvertálni az energiáját. A (mindig is gyenge lábakon álló) modernista hagyomány így újra megszakadt.

Ami ebből a történetből hiányzik, az a modern esztétikai forradalom, amelyet Rancière a romantikához, és elsősorban Friedrich Schiller nevéhez, annak az esztétikai nevelésről értekező leveleihez köt. A művészetnek az esztétikai forradalommal kialakuló „esztétikai rezsimje”, a Rancière-i értelemben vett modernitás, radikálisan elveti a reprezentatív rezsim által felállított hierarchiát, megszünteti a képi (művészeti) reprezentációra vonatkozó korlátozásokat és tiltásokat, és egy specifikus, csakis a művészetre jellemző esztétikai síkot jelöl ki, amely a valósággal párhuzamos és a műnemek, témák, formák stb. teljes egyenlőségére épít. A művészet egyes számban definiálódik, s a benne megvalósuló teljes emancipációval egyszerre lesz a valóság (politikai) mintája, ugyanakkor a valóságtól radikálisan független, autonóm entitás.

Körülbelül ez volt az a szituáció, amelyben a Saját szemmel megvalósult és értelmeződött. Túl az adódó szociográfiai, etikai és politikai olvasatokon, a Saját szemmel művészeti értelemben felfogható ikonoklaszta projektnek, amely a képi reprezentáció válsága posztmodern diskurzusában pozícionálható. Ezt a diskurzust – amely a modernista absztrakció válsága és a szemiotikai alapú média-kritika kettős alapján bontakozott ki – felém elsősorban a Tartóshullám sorozat kiadáspolitikája közvetítette. A sorozatban kiadott szerzők (Flusser, Baudrillard, Virillio) kritikai álláspontjában kiemelt helyet foglalt el egy

erősen diabolikus kép-fogalom, szoros összefüggésben a 68-as baloldali generáció kiábrándultságával, amely – 68, illetve a politikai dimenzió teljes hiányában – Magyarországon, számomra legalább, problematikusán szervesült. A saját, akkori felfogásomban ezzel állt szemben a Walter Benjamin-féle, a technikai kép társadalmi-politikai lehetőségeit illető pozitívizmus, amely azonban számos prognózisában végtelenül naivnak és korszerűtlennek hatott<sup>30</sup>. *The Future of the Image* című könyvében Rancière egyszerre számol le mindkét állásponttal, kimondván, hogy művészeti kép és társadalmi („mediális”) kép összefonódása része az esztétikai forradalomnak, amely közös felületre helyezte művészetet és nem-művészetet.

A projekt kiindulópontja egy lényegében etikai természetű meghasonlás volt<sup>31</sup>, amelynek kapcsán élesen vetődött fel a Másik, azaz itt a radikálisan idegen valóság művészi reprezentálhatóságának kérdése, és ugyanennek modern értelemben vett kötelessége<sup>32</sup>. A kérdés lényegében az volt, hogy ha nem lehet egy bizonyos képet elkészíteni – t.i. nem lehet lefényképezni egy hajléktalant –, akkor lehet-e vajon bármilyet. A Másik eredendően sztereotipikus, mint a valóságnak olyan eleme, amely a többinél erősebben kódolódott egy bizonyos kimerevített formában – ahogy egy hajléktalan ember képe a minőségétől, a készítőjétől, a megjelenés helyétől függetlenül mindig azonos konnotációkat hordoz. Éppen emiatt, az ilyen sztereotípiát fotogén. Egyrészt a benjamini értelemben az, mint az egyediség megtestesült hiánya (s mint ilyen, sajnálatos módon egyaránt használható „a fasizmus céljaira”, és a tömegek marxi értelemben vett öntudatra ébresztésére), másrészt rajta keresztül megvalósítható az idegenségben tételezett ártatlanság kizsákmányolása, mint példaértékű zszurnalisztikai (és művészeti) gyakorlat, amelynek kifutása a „kép vége” diskurzus megerősítése<sup>33</sup>. Ilyen értelemben a hajléktalanság képe meghaladhatatlan. Egy módon lehet megkísérelni: ha lehetőség szerint teljesen lemondunk

<sup>30</sup> Elsősorban *A műalkotás a technikai reprodukció korában* című szövegre utalok (on-line: [www.aura.c3.hu](http://www.aura.c3.hu))

<sup>31</sup> „Miért készítek én, aki soha nem voltam hajléktalan, fényképeket hajléktalanokról?” Dominic Hislop, „Homeless Project”, in: *Moneyations: Border Economies*, Zürich, 1998.

<sup>32</sup> V.ö. az érzékelhető megosztása (la distribution du sensible) Rancière-i fogalmával: az adott történeti pillanatban rendelkezésre álló *common sense* – ami látható, hallható és arról mondható. A művészet (az esztétikai rezsim) egyik eredeti (schilleri) feladata ennek a rendnek a *szimptomatológiája*, azaz a különös (a közhely, egyben a társadalmi-politikai értelemben megfosztatott) univerzális pozícióba emelése, a radikális emancipáció – ami a klasszikus tizenkilencedik századi forradalmaknak a tulajdonképpeni forradalmi könyve.

<sup>33</sup> „(...) a »képek vége« nem valamiféle mediátikus vagy médiumisztikus katasztrófa, amely ellen ma isten tudja miféle transzcendenciát kellene újra belelátunk a fotokémiai nyomtatás folyamatába, amelyet a maga részéről a digitális forradalom veszélyezett. A képek vége helyett egy olyan történeti projekt, amely már mögöttünk van. (...) 1880 és 1920 között, azaz a szimbolizmus és a konstruktívizmus között zajlott le. Valójában ezekben az években mondatott ki, számtalan módon, egy a képektől megszabadult művészet projektje – azaz nem pusztán a régi reprezentációtól megszabadult művészeté, de egyben a pusztán jelenlét és a dolgokra írt történelem közötti új feszültségtől megszabadult, ugyanakkor pedig a művészet műveletei és a hasonlítás és felismerés társadalmi formái közötti feszültségtől megszabadult is.” (Jacques Rancière, *The Future of the Image*, Verso, London, 2007. p.18-19.)

a részvételtől, nem készítjük el és nem értelmezzük. Ami ily módon mégis létrejön, az a nem létező kép, amelynek rutinszerű reprezentációs ciklusa úgy mozdult el, hogy a néző maga is folytonosan kimozdul a befogadói pozíciójából.

A projekt számomra tehát a művészi kép és a művészi autonómia radikális tagadása volt, ami logikusan vezetett egyszerre két irányba: egyrészt a rákövetkező években a Hisloppal közösen készített projektjeink visszatérő vonása maradt a banalitás vizsgálata, egyes konszenzuálisnak tekintett helyzetek kimozdítása<sup>34</sup>, egyre tudatosabban beépítve a „new genre public art” eredményeit, dialogikus fókuszát, illetve a művész szerepének néhol talán túllontúl hangzatosan szerény megfogalmazását. A *Saját szemmel* esetében ugyanis nem voltak megkerülhetők bizonyos etikai következtetések. Ezek annál erősebben tendáltak az emberi felelősség irányába, minél inkább hangsúlyozták a projekt pozitív recenziói a humanitárius szempontokat<sup>35</sup>, illetve minél inkább hiányzott a recenzióból az egyéb – elsősorban az esztétikai – megítélés. A hasonló projektek, amelyek valamiféle kritikai szituációt kezdeményeznek, illetve igyekeznek új helyzetet teremteni, ismeretlen és kontrollálhatatlan területre mennek, ahogy számunkra egy ennyi etikai, szociológiai és pedagógiai krízist magában ötvöző projekt annak bizonyult, számtalan veszéllyel járnak, amelyeket csak redukálni lehet, elkerülni nem, mert vélhetően hozzá tartoznak az adott projekt lényegéhez. A *Saját szemmel* esetében valóban a radikális Másikról van szó, akinek nincs hangja, nincs semmiféle kulturális reprezentációja, a diskurzusban csakis tárgyként szerepel.

Másrészt – jórészt a projekt hatására, illetve a Kotányi Attilával való találkozásomtól inspirálva – hosszú távú érdeklődés ébredt bennem valamiféle kritikai retro- és introspekció iránt, amely rugalmasan, bár nem problémamentesen tematizálta azt a kezdeti, naiv igényemet, hogy a munkámban megvalósítsam művészet és társadalom tiszta kapcsolódását. Ennek az irányultságnak a következményei a szituacionista kórtörténet kutatása, a számos kapcsolódó fordítás – úgyis, mint „hivatalnoki” jellegű tevékenység –, illetve a társadalmi és művészeti aktivizmus lehetőségeinek vizsgálata. Mindez együtt képezi az alapját a jelenlegi tevékenységemnek, amelyet általában véve egyfajta megkönnyebbülés jellemez.

\*\*\*

---

<sup>34</sup> [www.bighope.hu](http://www.bighope.hu)

<sup>35</sup> Ilyen szempontból jóval könnyebb volt bánni az értetlen, cinikusan negatív kritikákkal, mint például Trencsényi Zoltáné („Fényből fabrikált mindennapok” in: *Népszabadság* (március, 19. 1998.)

„Az anti-reprezentatív művészet konstitutív módon olyan művészet, amelyben nincs reprezentálhatatlan tárgy. Nincs többé semmiféle inherens határa a reprezentációnak, a reprezentáció lehetőségeinek. Ez a határtalanság ugyanakkor azt is jelenti, hogy nincs többé olyan nyelv vagy forma, amely megfelelő volna egy tárgyhöz, akármi is legyen az. A »megfelelőségnek« ez a hiánya egyaránt szembe megy a művészet különös nyelvében való hittel, és bizonyos események tovább bonthatatlan egyediségének állításával. A reprezentálhatatlanság igenlése azt mondja ki, hogy bizonyos dolgok csakis egy bizonyos típusban, egy bizonyos formában reprezentálhatók, olyan típusú nyelven, amely megfelel a kivételességüknek. Szűk értelemben véve ez az állítás üres. Egyszerűen egy kívánságot fejez ki: azt a paradox vágyat, hogy éppen abban a rezsimben, amely megszünteti a formák tárgyakhoz való reprezentatív megfeleltetését, mégis létezzenek olyan, megfelelő formák, amelyek tiszteletben tartják a kivétel egyediségét. Miután a vágy elvi szinten ellentmondásos, csakis túlzáson keresztül valósulhat meg, amely, hogy biztosítsa az anti-reprezentatív művészet és a reprezentálhatatlan művészetek közti csalóka egyenlőséget, egy egész művészeti rezsimet ránt a szent terror jegyébe. (...) ez a túlzás maga pusztán tökéletesíti a racionalizáció rendszerét, amelyet bevádolt. Az erkölcsi elvárás, hogy legyen a kivételes tapasztalathoz megfelelő művészetünk, a dialektikus olvashatóság formáinak túlzását követeli meg, ami ellen elméletileg a reprezentálhatatlanság jogát fent kellene tartani. Ha továbbra is állítani kívánjuk az esemény elgondolhatatlanságával arányos művészeti reprezentálhatatlanságot, akkor az eseményt magát kell teljességgel elgondolhatóvá tennünk, a gondolkodás számára teljességgel szükségszerűvé. A reprezentálhatatlan logikája csakis egy olyan hiperbola által tartható fenn, amely végül darabokra töri.»<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Jacques Rancière, *The Future of the Image*, Verso, London, 2007. p. 137-138.

## Melléklet

### ELŐSZÓ<sup>37</sup>

(...) A művészet válságát, vagy a diskurzus által való fatális bekebelezését, a spektákulum mindent átható jelenlétét, vagy a kép halálát hirdető hangok proliferációja elégségesen jelzi, hogy a tegnapnak az emancipáció ígéretei, a történelem illúziói és csalódásai felett megharcolt csatái ma az esztétika területén folytatódnak. A szituacionista diskurzus pályáíve – mely egy, a háború utáni években alakult avantgárd művész-csoportból nőtt ki, majd érett radikális politika-kritikává a hatvanas években, hogy ma magába szippantsa az a kiábrándult, rutinszerű diskurzus, amely a létező rend 'kritikus' dublőreként viselkedik – kétségkívül jellemző szimptomája esztétika és politika kortársi apály-dagály játékának, illetve az avantgárd szellem nosztalgiába fordulásának. Mindazonáltal Jean-François Lyotard munkássága mutatja a legjobban, hogyan vált az „esztétika” az elmúlt húsz esztendőben azzá a kivételes diskurzussá, ahol a kritikai gondolat hagyománya egyfajta gyász-kongregációba megy át. A fennséges kanti elemzésének újraértelmezése olyan koncepciót vezetett be a művészet területére, amelyet maga Kant azon túlra helyezett. Azzal a céllal történt mindez, hogy a művészet még egyértelműbb helyszínévé legyen a minden gondolatot megbénító reprezentálhatatlannal való találkozásnak, és ezen keresztül a vád tanújává abban a perben, amely a „gondolatot” a „világgal” egyé tenni akaró, nagy politikai-esztétikai vállalkozás arroganciája ellen folyt. Ilyen módon a művészetről való gondolkodás lett az a hely, ahol a gondolat szakadéka és a félreértelmezéséből adódó tragédia rendezgetése tovább folytatódhatott a politikai utópiák meghirdetett vége után is. (...)

A kortárs szellemnek ez az ismerős tájéka definiálja a kontextust, amelyben e kérdések és válaszok megjelennek, a tárgyakat azonban nem nevezi meg. Az itt következő válaszoknak nem céljuk, hogy a posztmodern kiábrándulással szemközt a művészet avantgárd elhivatottsága, vagy egy olyan modernitás-gondolat mellett tegye le a garast, amely a művészi újításokat összeköti az emancipációs győzelmekkel. Nem is a vitatkozás vágya mozgatja őket. Abban a hosszútávú projektben van a helyük, amelynek célja, hogy visszaállítsa a vita érthetőségének alapfeltételeit. Ez mindenekelőtt azt feltételezi, hogy ki kell dolgozni az esztétika fogalmának jelentését, ahol az nem jelöli sem az általában vett

---

<sup>37</sup> Jacques Rancière, *Le partage du sensible: Esthétique et politique*, Éditions La Fabrique, Párizs, 2000. (a fordítás az angol kiadás alapján készült: J. R., *The Politics of Aesthetic – The Distribution of the Sensible*, Continuum, London – New York, 2004. p. 9-11.

művészet-elméletet, sem pedig egy olyan elméletet, amely a művészetet az érzelmi-érzéki hatásaira korlátozná. Az esztétika egy olyan speciális rezsím, amely a művészetek identifikálására és a róluk való gondolkodásra szolgál, azaz a cselekvés és a tevés különböző útjai, az azoknak megfelelő vizibilitás formái, és a viszonyokról való gondolkodás lehetséges útjai (mely utóbbi a gondolat valós hatásának bizonyos ídeáját feltételezi) közti artikulációs mód. A kutatásom jelenlegi tárgya definiálni a művészet esztétikai rezsímjén belüli kapcsolatokat, a lehetőségeket, melyeket meghatároznak, illetve az átalakulásuk módjait (...) Megkíséreltem kijelölni néhány történeti és elvi hivatkozási pontot, amelyek segíthetnek újrafogalmazni néhány olyan problémát, amelyeket helyrehozhatatlanul összezavartak az olyan elképzelések, amelyek az elvi előítéleteket meghatározó történeti tényezőkként, az időbeli lehatárolásokat pedig meghatározó elvi tényezőkként tételezik. Az ilyen elképzelések elsődleges alakzatai között találjuk természetesen a modernitás fogalmát, mely ma forrását adja annak az önkényes összehányt szellemi csalamádénak, amely olyan alakokat, mint Hölderlin, Cézanne, Mallarmé, Malevics vagy Duchamp egyetlen hatalmas örvénybe ránt bele, ahol kartéziánus tudomány keveredik forradalmi apagyilkossággal, a tömegek kora romantikus irracionálizmussal, reprezentációs tilalom a technikai reprodukció technikáival, a kanti fenntartás a freudi ősjelenettel, az istenek kivonulása pedig az európai zsidók kiirtásával. Az e felfogásokat támogató bizonyítékok általános hiányának felmutatása természetesen nem jelenti azt, hogy csatlakoznánk a művészeti gyakorlatok egyszerű realitása és értékelési kritériumai visszatéréséről zajló kortársi diskurzusokhoz. Ezen „egyszerű gyakorlatok” és a diskurzus-fajták, életformák, szellemi felfogások és közösségi alakzatok között kapcsolat nem valami gonosz félremagyarázás gyümölcse. Éppen ellenkezőleg, az erőfeszítés, hogy ezen a kapcsolaton keresztül gondolkodjunk, követeli meg, hogy odahagyjuk a „vég” és a „visszatérés” rossz színjátékát, amely folyást betolakszik a művészet, a politika és a szellem minden egyéb tárgya területére.

## FELHASZNÁLT IRODALOM

Jean Baudrillard, *A rossz transparenciája*, Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, Budapest, 1997.

Roland Barthes, *Világoskamra*, Európa Kiadó, Budapest, 1985.

Claire Bishop, 'The Social Turn: Collaboration and Its Discontents', in: *Artforum*, 2006. február (magyarul: „A szociális fordulat: a kollaboráció és elégedetlenei” <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=531>)

Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, Párizs, 1998.

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

*Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Suzi Gablik szerk., Bay Press, Washington, 1994.

Stewart Home, *The Assault on Culture – Utopian Currents From Lettrisme to Class War*, AK Press, Edinburgh, 1991.

Greil Marcus, *Lipstick Traces – A Secret History of the 20th Century*, Secker & Warburg, London, 1989.

Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, London - New York, 1999.

Jacques Rancière, *The Future of the Image*, Verso, London, 2007.

Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics – The Distribution of the Sensible*, Continuum, London / New York, 2004.

Jacques Rancière, *What Makes Images Unacceptable*, előadás, Pacific Northwest College of Art in Portland, Oregon, 2008. (<http://www.youtube.com/watch?v=c-ULbgFkNZs>)

Gerald Raunig, *Art and Revolution – Transversal Activism in the Long Twentieth Century*, Semiotext(e) – MIT Press, New York, 2007.

Gregory Sholette, „Interventionism and the Historical Uncanny – Or: Can There Be Revolutionary Art without the Revolution?”, in: *The Interventionists – User’s Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*, MIT – Mass MoCA, Chicago, 2004.

## **SZAKMAI ÖNÉLETRAJZ**

Erhardt Miklós, 1966. június 3.

### **TANULMÁNYOK, TAGSÁGI VISZONYOK**

- 2008 - Adjunktus, Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Budapest (média-design)
- 2007 - Vendégelőadó, Umea Konsthögskolan, Svédország (művészetelmélet)
- 2004 – 07 A Magyar Képzőművészeti Egyetem DLA-hallgatója
- 2001 – 04 A Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület vezetőségi tagja
- 2000 - A Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete tagja
- 1998 – 00. A Balázs Béla Stúdió Alapítvány (BBS) kurátora
- 1997 - Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület tagja
- 1993 – 98. Magyar Képzőművészet Főiskola, intermedia szak (diploma)
- 1993 – 96. Magyar Képzőművészet Főiskola, festő szak (m. Szabados Árpád)
- 1991 – 93. Eötvös Loránd Tudományegyetem, olasz szak
- 1986 – 90. Eszterházy Károly Tanárképző Főiskola, rajz-földrajz szak (diploma)

### **ÖSZTÖNDÍJAK, TANULMÁNYUTAK**

- 2008. Budapest Galéria rezidencia, Bécs (elhalasztva)
- 2004 – 07 Állami ösztöndíj a DLA tanulmányokhoz
- 2005. Taipei Contemporary Art Foundation és Taipei Artist Village (Taiwan) rezidencia (január)
- 2004. Hamburg város művészeti rezidenciaprogramja (október)
- 2003. Budapest Galéria rezidencia, Bécs (szeptember);  
Kulturstiftung Allianz rezidencia, Berlin (március-április)
- 2001. BIG Torino, a biennálé alkotói rezidenciatámogatása (március-április)
- 2000. Római Magyar Akadémia (február-április)
- 1998. Magyar Soros Alapítvány c3 ösztöndíja a *Saját Szemmel* c. projekthez



## ÖNÁLLÓ ÉS BIG HOPE KIÁLLÍTÁSOK (külön jelezve – b.h.)

2008. *Havanna - Film series at Ludlow 38, part one*, Ludlow 38, New York, szept. 19 – 21 (kurátor Tobi Meier)  
*Temporary Settings*, Wiener Secession, Graphisches Kabinet, július 6 – szept. 7 (kat.)  
*Footnote to Bare Life*, Wiener Secession, Vitrine/Passage, április 25 – szept. 7 (kurátor Somogyi Hajnalka)
2007. *Béni soit qui bon y pense*, Studio Protocoll, Kolozsvár, Nov. 29 – Dec. 12 (Mécs Miklóssal és Fischer Judittal)  
*The Social Engine – a rugalmasság nyomában*, Stúdió Galéria, Budapest, május 25 – június 23. (a Reinigungsgesellschafttal közösen)
2006. *With or Without Me*, Galerija SKC, Belgrád (november 13-19.)
2004. *A gazdaságról szólva* (D.újváros – Berlin) (B.H.), Goethe Institut Budapest (máj 4-jún 8)  
*A spektákulum társadalma*, Liget Galéria, február 12-március 18.
2003. *Talking About Economy* (b.h.), Tranzit, köztéri prezentáció, Prága, október 15 - 22.  
*Talking About Economy* (b.h.), a Plattform Galerie, Berlin bemutatója a Laden Für Nichts-ben, Lipcse. júli. 17 – aug. 15.  
*Re:route* (b.h.), c3 – Kulturális és Kommunikációs Központ. feb. 21. - márc. 30.
2002. *Disobbedienti* (b.h.), Liget Galéria, szept. 30 - okt. 31.  
*Manafest*, Műcsarnok, Cipó galéria, szept. 19 - okt.6 (Várnagy Tiborral)  
*Points of Departure* (b.h.), Galerija PM, Zágráb (január)
2000. *Nagy Remény*, Budapest Galéria Kiállítóháza, Budapest (Dominic Hisloppal) – kat.
1999. *L.A.B.*, Stúdió Galéria, Budapest
1998. *Saját szemmel / Inside Out* - budapesti hajléktalanok fényképei, (Dominic Hisloppal), Budapest Galéria Kiállítóháza, kat.; FSZKI, Budapest; Mediawave, Győr.

## CSOPORTOS KIÁLLÍTÁSOK

2009. *Gets Under the Skin*, Storefront for Art and Architecture, New York City, április 23 – 30., kurátor Somogyi Hajnalka (CCS Bard)  
*Vidéós Europa*, Le Fresnoy Studio National des Arts Contemporaines, Lille, France, 13 March – 3 May, kurátor Pascale Pronnier (cat.)  
*Két darab* – Kisvárd, Kiscelli Múzeum Templomtér, február 19 – március 19, kurátor Sasvári Edit
2008. *Projected Visions – Hungarian Video Art – 'Meeting Europe – Hungary'*, St-art 2008, Strasbourg, Franciaország, november 20-24, kurátor Lázár Eszter  
*Asking We Walk, Voices of Resistance*, Den Frie Udstillingsbydning, Koppenhága, Dánia, szept. 27 – okt. 19 (a Kisvárdal), kurátor Katarina Stenbeck  
*Manifesta7 – Principle Hope*, ex-Peterlini, Rovereto, Olaszország, július 19 – nov. 2, (a Kisvárdal), kurátor Adam Budak (kat.)  
*Revolution I Love You. 1968 in Art, Politics and Philosophy*  
CACT - Thessaloniki Centre for Contemporary Art, május 5 – júni. 14; Trafó Galéria, Budapest, szept. 12 – okt. 19; International Project Space, Birmingham, nov. 12 – dec. 19, kurátor Maja és Reuben Fowkes (kat)
2007. *Modes of Desire and Utopia. Neighbourhoods, Communities and their Urban Dreams.*, MoCA Belgrád, Nov. 30. vetítési program, kurátor: Adam Budak  
*Living Magazine*, Insert, Kunstverein Hamburg, nov. 9 – dec. 30., kurátor: projektgruppe  
*The Other City*, Romanian Cultural Institute, New York, október 26 – november, kurátor Somogyi Hajnalka, Szemerey Samu  
*On the Outside*, ACC Galerie, Weimar, június 8 – augusztus 17. kurátor Frank Motz (kat.)  
*Lost and Found*, modem, Debrecen, május 24 – július 22. kurátor Fritz Emslander (kat.)  
*Ohne Hort*, Collegium Hungaricum, Berlin, május 17 – július 4. kurátor Tillmann József Attila  
*Hirtelen*, Dorottya Galéria, Budapest, április 24 – 30. kurátor Kicsiny Balázs, Bordács Andrea
2006. *A másik város*, Trafó Galéria, Budapest, 2006. Dec 07. – 2007. Jan 21. kurátor Somogyi Hajnalka, Szemerey Samu.  
*Lost & Found – Ungarn Im Spiegel Seiner Zeitgenössischen Kunst*, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 2006. dec. 9 – 2007. feb. 25. kurátor Fritz Emslander. (kat.)  
*Grüner tisch im raum #02 '... die im Dunkeln sieht man nicht ...'* WUK  
Kunsthalle Exnergasse, Bécs, nov. 29 – dec. 12., kurátor Jeanette Pacher.  
*Urban Contact Zone*, Westwerk, Hamburg, 17. - 27. August, kurátor: projektgruppe.  
*Art at the Centre 06*, Cittadellarte, Biella, Olaszország, (június 23 – szeptember 12)  
*Periferic #7* Biennálé, Iasi, Románia ('Why Children?'), május 12 – 26. (kat.)  
*On Mobility*, Trafó Galéria, Budapest (május); De Appel, Amsterdam (július). (kat.)

- Geld!*, Grazer Kunstverein, Graz, (Mladen Stilinic, Big Hope, Julika Rudelius) máj. 11 – jún. 24.
- Re\_dis\_trans - Voltage of Relocation and Displacement*, Apexart, New York, április 12 - május 20.
- Donaumonarchie*, Billboard Gallery Inc., Pozsony, március – május, nemzetközi plakátkiállítás
- On Difference #2*, Württembergische Kunstverein, Stuttgart, feb. 18 – ápr. 30.
- Points of View*, Galerija Skuc, Ljubljana, január 5 – február 2.
2005. *Pingyao International Photography Festival*, Pingyao, Kína, szept. 17-22.  
*Terepnyakorlat*, Irokéz Galéria, Szombathely, Sept. 17 – 30.  
*The Need to Document*, Kunsthau Baselland, Basel, márc. 19 – máj. 1. (kat)  
*It Wroks: A Laboratory of Wayward Economy* (b.h. Elske Rosenfelddel), Main Trend Gallery, Taipei, Taiwan, jan. 21 – febr. 26., (kat)
2004. *Marx Update* (b.h. Elske Rosenfelddel), Ojo Atomico, Madrid, dec. 17 – 05. jan. 31.  
*Economies*, Artandgallery, Milano, nov. 16 – 05. jan. 15.  
*Zadar Uzivo: Refresh*, St. Dominic Church, Zadar, nov. 4 – nov. 30.  
*EU-Positive*, Akademie der Künste, Berlin, szept. 19 – nov. 7. (kat.)  
*Permanent Produktive*, Kunsthalle Exnergasse, W.U.K., Bécs, június - július  
*Trading Places*, Pump House Gallery, Battersea Park, London, máj. 12 – 19.  
*Open House* (b.h. Elske Rosenfelddel), O.K Zentrum für Zeitgenössische Kunst, Linz, márc. 11 – máj. 2. (kat.)  
*Berlin North* (b.h. Elske Rosenfelddel), Hamburger Bahnhof Museum für Gegenwartskunst, Berlin. jan. 30 – ápr. 12. (kat.)
2003. *Balkan Konsulat: Budapest*, Rotor, Graz, 12 júli. - 6 szept.  
*Unoccupied Territories – Hier und Hin*, Galerie K&S, Berlin, ápr. 12 – máj. 31.  
*Nomad Job*, SparwasserHQ, Berlin, március 17 – 22..  
*DEMO*, ICA-Dunaújváros, március
2002. *Intermuros - Zadar U zivo*, Zadar, Horvátország, aug. 19-24.  
*Polis - urban /e/motions*, Ex-Chiesa San Mattia, Bologna, július-augusztus, (kat.)  
*Big Social Game*, BIG Torino 2002 II. Biennale dell'Arte Giovane, Cavallerizza Reale, Torino, április-május, (kat.)  
*Cinema du Réel*, 24. Festival international des films ethnographiques et sociologiques, Centre Pompidou, Párizs, márc. 8-17., (kat.) – Claudio Felizianival  
*Egy perc egy képre*, Kortárs Művészeti Intézet, Dunaújváros, február-március – Hecker Péterrel
2001. *Római vakáció*, Római Magyar Akadémia, Róma, 2001. dec. - 2002. jan., (kat.) önálló részvétel  
*Szervíz*, Műcsarnok, Budapest, szeptember (kat.), (Várnagy Tiborral)
2000. *Cooperativ – Kunstdialoge Ost-West*, Stadthaus Ulm, Ulm, július - szeptember (kat.)  
*After the Wall*, Művészet és kultúra a posztkommunista Európában, Ludwig Múzeum, Budapest

1999. *After the Wall*, Art and Culture in post-Communist Europe, Moderna Museet, Stockholm (kat.)  
*Indukciós csomópont*, P 60 Galéria, Budapest; Képzőművészeti Főiskola, Pozsony, (kat.) –  
*Kunst der neueren Jahre in Ungarn*, Akademie der Künste, Berlin, (kat.)  
*Together Again*, Arhus Festival, Galleri Image, Arhus, (kat.)
1997. *Lamparna 97.*, Labin Art Express, Labin, Horvátország

## EGYÉB PREZENTÁCIÓK, SZAKMAI KÖZREMŰKÖDÉSEK

- **A Tequila banda** – 1999; **Havanna** – 2006), Nova Cinema, Brüsszel, Belgium, február 12., vetítési program az *One-Two-Three... Hungary* fesztivál keretében, 12 Jan – 16 Feb. 2009.
- **Balázs Béla Studio film program**, 5th Berlin Biennial, 'Night' program, ápr. 26., 2008. (társszerkesztő)
- **'The Journal of North-East Issues – Living Magazine'**, nemzetközi konferencia, Hamburg (2007. nov. 9 – 11.)
- **'Urban Contact Zone'**, nemzetközi művészeti és urbanisztikai konferencia, Hamburg, (2006. May 25 – 29)
- **'From 2 to the Masses'**, nemzetközi panel (moderátor), Trafó Galéria, Budapest (1st April)
- **'How to Do Things in the Middle of Nowhere'**, nemzetközi művészeti rezidencia-program + kiállítás, március (mediátor)
- **'With or Without Me'**, interjú projekt  
www.ligetgaleria.hu/with\_or\_without\_me/index.html
- **'Art / Research'** nemzetközi konferencia, Intermedia Intézet, Budapest, moderátor, korreferens (2005. okt. 20 – 21)
- **'GARBA\_05'** fiatal művészek nemzetközi workshopja, tutor (2005. aug. 2 – 18)
- **'Prolatier'**, A4 inzeret a Respekt-ben (cseh hetilap), XVI. Sz. 2005.
- **'The Need to Document'**, Goethe Institut, Prága, 2005.05.27. Panelista.
- **'The Tequila Gang'**, Kino Svetozor, Prága, 2005.05.26. Bevezetés, vita.
- **'Polyphony, Collaborative Practices, Part 2.'** Shedhalle, Zürich; A 'Collaborative artistic practices in Eastern Europe' című panel moderátora.
- **'W...Wirwissen'** WUK Kunsthalle Exnergasse, Bécs. 2005.04.15. A Manamana-projekt bemutatója.
- **'Authentic Structures'**, szimpozium, Prága, 04. dec. 8-12. BBS retrospektív program és előadás
- **'Monitor – Arsenale vs. Giardini'**, telefon-interjúk és kiadvány az 50. Velencei Biennálé magyar pavilonja programjának részeként (szerkesztő)
- **'Olaj'**, képzőművészeti magazin a Tilos Rádióban, társszerkesztő, műsorvezető (2001/02)
- **'Manamana' I-IV.** - média -és társadalomkritika, aktivizmus, (társszerkesztő Várnagy Tiborral, fordító)
- **'Hét Műtárgya'** - fiatal képzőművészek munkái, bemutatósorozat, Kisvarsó, Budapest (moderátor), 2000 november - 2001. november
- **'Enzima Rosso - La Repubblica Operaia di Civita Castellana'**, dokumentumfilm, 15 min. p.: FilmRizoma, 2001. (operatőr, tárrendező Claudio Felizianival)
- **'Switch-center'**, r: Ericka Beckmann, 16mm, 10min. p.: BBS, 2002. (co-producer, konzultáns)
- **'The structure of avoidance'**, manifesztum Duna Maverral, Joanne Richardson's 'Subsol' (<http://subsol.c3.hu>), 2001.
- **'Tequila banda'**, 60 min, r.: Hudák László-Lénárt Imre, egy hajléktalan csoport által készített dokumentumfilm (projekt koncepció, konzultáns, vágó), BBS, 1999.
- **'Csövesfilm', 'Saját szemmel'**, dokumentumfilmek a 'Saját szemmel / Inside Out' projektről, 30 min mindkettő, r.: Kardos Sándor (koncepció, társszerkesztő), Háló p. MTV 1, 1998.

## PUBLIKÁCIÓK

- **'Kommentárok a spektákulum társadalmához'** (Guy Debord), Trafó, Budapest, 2008. (projekt, fordítás)
- **'Részt venni'**, katalógusbevezető, in *!Revolution?* Múcsarnok, katalógus
- **'Vitathatatlan'** in *Műértő*, 2007.szeptember
- **'The Social Engine – Exploring Flexibility'**, (kiadvány az azonos című kiállításhoz, 148 old.), Galerie ACC-FKSE, 2007. szeptember, Budapest/Weimar.
- **'The Three Failures'** – Michael Blum projektjéről, katalógusszöveg, in *Revolution is not a Garden Party*, p. 96-97., Manchester Metropolitan University, 2007.
- **'Velem vagy nélkülem'**, melléklet in: *index* no.3 2007. január, Budapest.
- **'With or Without Me – conversations on collaborations'**, Galerija SKC – Acax, Belgrade/Budapest, 2006. 72 old.
- **'Displaced'**, in *How To Do Things?* katalógus, Revolver - Archiv fuer aktuelle Kunst, Frankfurt am Main, 2006. p. 23-25.
- **'A spektákulum társadalma'** (Guy Debord), Balassi, Budapest, 2006. (fordítás, utószó)
- **'Átláthatóvá kell tennünk a dolgokat'**, interjú Mai Abu ElDahabbal, in *exindex*, March 2006., re-published in *IDEA arts + society*, Cluj, #23, 2006.
- **'Elhallgatott jelen'**, *Műértő*, 2006. március
- **'Gyenis Tibor: A rendszergazda'** – Szabad kéz, *exindex*, 2005. október
- **'Kritikus a üzleti élettel szemben, nem túl pozitív a művészettel kapcsolatban'**, interjú Carey Younggal, Balkon, 2005. június.
- **'A kép: tömör veszély'**, *Műértő*, 2005. május
- **'Ozunculuk talebi nasil teröre dönüsebilir / How can the Demand of Playfulness turn into Terror'**, in *Art-Ist* magazine, 2004. autumn, „Situationist Internationale” különszám pp 236-242.
- **'Anmerkungen zur Entwicklung des „Neuen Europa'**, in: *Open House – Kunst und Öffentlichkeit*, katalógus, Folio Verlag, Linz (2004. május)
- **'BB and Shiva'**, Notes on Guy Debord and Attila Kotányi, *exindex/english*
- *exindex*: 'nem téma': **Grant Kester, 'Szépségkúra'; Michel Foucault, 'Heterotópiák'** (fordítás, kommentár)
- **'ProtestSongbook'**, Dominic Hisloppal, *Idea* magazin, Kolozsvár, (2003/2 - dec.)
- **'Re:route'**, Dominic Hisloppal, *Version* issue04 (2003 - szept.)
- **'Trianon dérive – Andreas Fogarasi kiállításáról'**, *Praesens* (2003/1) pp. 64-67. és 137.
- **'Manamana – Beyond irrelevant illustrations of pseudo-struggles'**, *Journal for Northeast Issues*, Hamburg (2003/2) p. 43.
- **'Vivisection'**, *The HTV 50*, Amszterdam (2003/szept.) pp. 4-5.
- **'A realista nem kritizál'** *exindex* (2003. április)  
[http://www.exindex.hu/index.php?l=hu&t=tema&tf=10\\_realista.php#top](http://www.exindex.hu/index.php?l=hu&t=tema&tf=10_realista.php#top)
- **'Crossing the Gap'**, *nettime* (<http://amsterdam.nettime.org/Lists-Archives/nettime-1-0208/msg00014.html>) valamint *subsol* (2002)
- **'Candide, avagy ki csinálja a földrengést?'** in: *Ica naplója* (2002/3)
- **'Rituális realizmus'** *exindex* (2002 dec. 18.)  
[http://www.exindex.hu/index.php?l=hu&t=media&tf=keletipart\\_01.html](http://www.exindex.hu/index.php?l=hu&t=media&tf=keletipart_01.html)
- **'A reflexió születésekor rosszkedvű'** *Ex Symposion* (2002/38-39 – 'Magánnapló' különszám) pp. 38-44.
- **'Az életminőség javítása helyi szinten'**, interjú tOmi Scheiderbauer és Teresa Alonso művész-kurátorokkal, Balkon (2002/06.)

- **'The Structure of Avoidance'**, Duna Maverrel, *Subsol*  
[http://subsol.c3.hu/subsol\\_2/contributors/erhardttext.htm](http://subsol.c3.hu/subsol_2/contributors/erhardttext.htm); (2001)
- **'Képes beszéd'**, *Gyűjtők és Gyűjtemények* (2001/I.) p. 10
- **'Saját Szemmel / Inside Out'**. fotók és kommentárok, in *Variant*, (2000 tavasz),  
melléklet p. 6-7.
- **'Saját szemmel - megjegyzések egy fotóprojekthez'**, *Törökfürdő* (1999./winter) p.2-4.
- **'La realtà: frutto proibito – il documentario nello Studio Béla Balázs'**, in *IV. Festival Internaz. del Cortometraggio di Siena – katalógus* (1999)
- **'Túlélő főzet'**, *Filmvilág* (1999/6) pp. 47-49.
- **'Saját Szemmel'**, *Hajszolt Hirlap*. (March-April 1998) p.58
- **'La camera di tormento della libertà'**, in *III. Festival Internaz. del Cortometraggio di Siena – katalógus* (1998)

## BIBLIOGRÁFIA

- Hornyik Sándor, 'A rekuperáció temploma', in: [tranzit.blog.hu](http://tranzit.blog.hu), 09.04.2009.
- Tatai Erzsébet, 'Nincs kávé – nincs forradalom', in: *Műértő*, March 2009
- Kürti Emese, 'Beszélj róla!', in: *Magyar Narancs* XX/51-52, Dec. 18/08, p.79
- Christa Benzer, 'Miklós Erhardt "Temporary Settings"', in: *Springerin* XIV/4, 2008. ősz, p. 71, (+fotó)
- Kürti Emese, 'Rig-rigatar – Közelkép', in: *Magyar Narancs* XX/42, okt. 15/08.
- Dékei Krisztina, 'Játszd újra el!', in: *Magyar Narancs* XX/39, szept. 25/08., Budapest, p. 53.
- Várnagy Tibor, 'Erhardt Miklósról', in: *Magyar Lettre Internationale*, 2008/ősz, p.42, illusztrációkkal.
- Reuben Fowkes, 'Manifesta 7 – The European Biennial of Contemporary Art', in: *Art Monthly* 08. szept., p. 319
- Maja and Reuben Fowkes, 'Three Colours Red - Miklós Erhardt, Thomas Hirschhorn and Isa Rosenberger at Wiener Secession', in *exindex*, 2008.  
<http://exindex.hu/index.php?l=en&page=3&id=598>
- Maja and Reuben Fowkes, 'Három szín: piros', in *exindex*, 2008.  
<http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=598>
- Mélyi József, 'Forradalom, szeretünk?', in *Élet és Irodalom*, Budapest (08. szept. 19.)
- Perenyei Monika, 'Elveszítve és majdnem megtalálva, MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ, Debrecen, in: *Új Művészet*, Aug. 2007.
- Csaba Zoltán, 'A *Saját Szemmel* projekt szociográfiai tanulságai', in *Beszélő*, Budapest, XI/11. nov. 2006. p. 41-47.
- Hegyi Dóra, 'Miért Iasi?' *exindex*,  
<http://www.exindex.hu/index.php?l=hu&t=kritika&tf=iasi.html>; reprint in 'De ce Iasi?'/ 'Why Iasi?', *Idea art + society*, Cluj, 24/2006. p. 44-54.
- Hock Bea, '*Nemtan és pablikart*', praesens, Budapest, 2005. pp. 111-116, 119, 123.
- Christy Lang, 'The Need to Document' *Frieze*, 2005. okt. 213. o.
- Monika Wucher, *Műértő*, 2004. szeptember
- Stella Rollig, 'Big Hope - Commonopoly' *Open House – Kunst und Öffentlichkeit*, katalógus, Folio Verlag, Linz (2004. május)
- Tordai Attila, 'Unoccupied Territories' *Idea* magazin, Kolozsvár (2003/1)
- Lisa Parola, 'Re:route', *Derive*, Bécs (2003/ápr).
- Keiko Sei, 'Disobbedienti', interjú, *Umelec*, Prága (2002/nov).
- Angel Judit. 'Demo', *Flash Art* (2003. feb).
- Tatai Erzsébet, 'A jelenhez közelebb keresni a jövőt', interjú, *Műértő* (2003. VII-VIII.)
- Pálfi Judit, 'Akik újrarájzolták a térképet', *Műértő* (03./III)
- Molnár Edit, 'DEMO', *Balkon* (03/V.)
- Iva-R. Jankovic, 'Hol kezdődünk mi és végződnek ők?', interjú, Dominic Hisloppal, *Balkon* (2002/04.)
- Silvana Silvestri, 'Una fabbrica rosso antico', *Il manifesto* (március 22. 2002), p. 17.
- Suncica Ostoic, 'Logo nije samo logo', *Vjesnik* (február 2. 2002)
- Iva-R. Jankovic, 'Gdje mi pocinjemo, a oni zavrsavaju?', interjú, *Zarez* (február 28. 2002), p. 31.
- Dorthe Abildgaard, 'Down and Out in Budapest and Vollsmose', *India Art*, (április, 2001)
- Joanne Richardson, 'Est-ethics of Counter-Documentary', *46. Internationale Kurzfilmtage, Oberhausen, Festival Catalogue 2000.*, p. 82
- Charity Crouse, 'Hungarian Homeless Capture Street Life', *Streetwise* (okt. 27 - nov. 9, 98.) p. 4-21.



- Sugár János, 'Szolidaritás a kontextussal', katalógusszöveg in: *Nagy Remény – Big Hope* kat. (2000.)
- Sam Coleman, 'Life on the Streets Turned Inside-Out', *Budapest Week* (április 2-8. 1998.) p. 23.
- Dominic Hislop, 'Homeless Project', *MoneyNations*, (október, 1998.)  
[www.moneynations.ch/border/text/hislop.htm](http://www.moneynations.ch/border/text/hislop.htm)
- Bihari László, 'A kenyérverő ember', *Magyar Hírlap*, (április 4. 1998) p. 14.
- Palotai János, 'Expo', *Élet és Irodalom*, (április 17. 1998.) p. 18.
- Tillmann József Attila, 'A szélek észlelése', *Élet és Irodalom* (április 17. 1998.) p. 16.  
felvéve in: Tillmann J. A. *Merőleges elmozdulások*, Új-Palatinus Könyvesház, 2004. pp. 138-140.
- Trencsényi Zoltán, 'Fényből fabrikált mindennapok', *Népszabadság* (március, 19. 1998.) p. 29.
- Tillmann J. A. 'Die Wahrnehmung der Rander', *Pester Lloyd*, (június 3-6. 1998.) p. 1.
- Pohly Ferenc, 'Netheads', interjú, *Internetto* (98/május)
- Dominic Hislop 'Homeless project', in *Moneynations: Border Economies*, Zürich, október 23-25,