

Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola

Konstitutív művészet

Dialogus az alkotás és reflexivitás viszonyáról a művészetben

DLA értekezés

Szacsva y Pál

2009

Témavezető:

Dr.habil, DLA Sugár János

egyetemi docens

Köszönetnyilvánítás

Köszönettel tartozom témavezetőmnek, Sugár Jánosnak, aki a dolgozatban megfogalmazott művészi álláspontom kialakítását együttműködésünk kezdetétől fogva lelkesen bátorította, és rendkívül hasznos tanácsaival segítette mind mesterművem, mind disszertációm megvalósítását.

Tartalom

Bevezető

Konstitutív művész 5

Konstitutív művészet 6

Az alapállásról 8

Az együttműködés lehetőségéről 20

A gondolkodás helye a művészetben 32

A perifordulat 39

Felhasznált irodalom 57

Függelék

A perimédia lab 60

A perichronic 62

Antimédia (II) 62

Médiametafórák apokaliptikus manifesztója 63

Életrajz 65

Je sais très bien – et je crois que je l’ai su dès mon enfance – que le savoir est impuissant à transformer le monde. J’ai peut-être tort. Et je suis sûr que j’ai tort d’un point de vue théorique, car je sais très bien que le savoir a transformé le monde. Mais si je me réfère à ma propre expérience, j’ai le sentiment que le savoir ne peut rien pour nous et que le pouvoir politique est susceptible de nous détruire. Tout le savoir du monde ne peut rien contre cela. Tout ce que je dis se rattache non pas à ce que je pense théoriquement (je sais que c’est faux), mais à ce que je deduis de mon expérience propre. Je sais que le savoir a pouvoir de nous transformer, que la vérité n’est pas seulement une manière de déchiffrer le monde (peut-être même que ce que nous appelons vérité ne déchiffre rien), mais que, si je connais la vérité, alors je serai transformé. Et peut-être sauvé. [...] Cette transformation de soi par son propre savoir est, je crois, quelque chose d’assez proche de l’expérience esthétique. Pourquoi un peintre travaillerait-il, s’il n’est pas transformé par sa peinture?

Nagyon jól tudom – azt hiszem, gyerekkorom óta –, hogy a tudás képtelen megváltoztatni a világot. Lehet, hogy tévedek. És biztos vagyok abban, hogy elméletileg tévedek, hisz jól tudom, hogy a tudás megváltoztatta a világot. De ha saját élettapasztalatomból indulok ki, az az érzésem, hogy a tudás semmit sem tehet értünk, és hogy a politikai hatalom képes tönkretenni minket. A világ összes tudása tehetetlen vele szemben. Mindaz, amit mondok nem ahhoz kapcsolódik, amit elméletileg gondolok (tudom, hogy az hamis), hanem ahhoz, amit saját tapasztalatomból következtetek. Tudom, hogy a tudás képes megváltoztatni minket, s hogy az igazság nem pusztán a világ megfejtésének egy módja (az is meglehet, hogy az igazságnak nevezett valami semmit nem fejt meg), hanem ha megismerem, meg is változtat. És lehet, hogy meg is vált. [...] Az Én saját tudása általi átalakítása elég közel áll az esztétikai tapasztalathoz. Miért dolgozna egy festő, ha festészete által nem változna meg?

Foucault (1983)

Bevezető

Konstitutív művész

Doktoriskolás éveim alatt folytatott alkotómunkám fejleményeként 2007 januárjában bejelentettem, hogy a szerzői nevemben szereplő két (korábban családi és keresztnévként használt) nevet attól fogva két szerzői személyre vonatkoztatom: egy művészre (Szacsva) és egy kutatóra (Pál). Ennek megfelelően, visszamenőleg korrigáltam szakmai életrajzomat, mely így maga is kettévált. Egyik része a „Szacsva életrajza” nevet kapta, a másik a „Pál életrajza” címet viseli. A kurrikulum kettéosztásánál az „egy sor ide-egy sor oda” elvet alkalmaztam, tehát eredeti életrajzom minden páratlan sorát Szacsvának tulajdonítottam és minden páros sorát Pálnak. A közös publikációkat továbbra is Szacsva y Pál jegyzi (spanyolul az „y” „és”-t jelent) azzal a különbséggel, hogy most ez a név egy helyett két szerzőre utal. 2007 elejétől fogva a két szerző már nyílt együttműködés formájában publikál és szignózza szerzeményeimet, tehát gyakran előfordul, hogy egyazon mű publikálásának feljegyzését megtaláljuk mindkettőjük 2007 utáni egyéni életrajzában, melyek ezentúl majdnem párhuzamosan bővülnek.

Arra a kérdésre, hogy miért találok megfelelőbb formának, hogy két – ráadásul különböző felkészültségű és irányultságú – személy alkotásaként publikáljam szerzeményeimet, maga Szacsva és Pál fog válaszokat adni a dolgozatban végigvonuló dialógusuk során, az általuk képviselt princípiumok nevében és szellemében. Ezzel a címben szereplő „konstitutív művész” fogalmát tervem szerint ki is meríti majd a dolgozat. Itt most még csak annyit bocsátanék előre, hogy a szóban forgó kettősség gondolata és bejelentése részemről művészi gesztus, mellyel művészkollégáim szerepkereső megnyilvánulásainak sorát szeretném kiegészíteni.¹ Fontosnak tartom

¹ A magukat a hagyományos művészegyéniség autonóm szerepébe elszigetelő alkotókon kívül (akik tehát nem szándékoznak új helyet és szerepet keresni maguknak a folyamatosan változó társadalmi viszonyok között, hanem inkább egy szerzetesi álláspontot foglalnak el) a művészek két csoportját különböztetem meg: A fennálló társadalmi renddel túlazonosulást vállaló, „vállalkozó” típusú művész típusát, valamint az ellenálló/kritikus alkatú művész esetét. A szerepkeresés egyéni változatait és a társadalommal való párbeszédet kezdeményező művészi stratégiák egyes eseteit e felosztás figyelembevételével szoktam szemügyre venni.

ugyanitt kihangsúlyozni, hogy kezdettől fogva arra keresek megoldást, hogy a gondolkodás és nyelv, mely írásomban a művészet és tudomány közötti kommunikációt hivatott szolgálni, mindkét diszciplína művelői számára érthető és elfogadható legyen, ugyanakkor sokkal inkább egy művészi, mintsem tudományos álláspontot képviseljen. Más szóval, írásművem nem művészetelméleti műnek vagy egy művész által a művészet elmélete számára írt beszámolóknak szánom, következésképpen érdeklődési területét és érvelési módját nem kizárólag bölcsész szempontoknak rendelem alá. Ezért munkám során gyakran nem a bölcsész diszciplína által megkívánt elméleti szigorral járok el, és nem kifejezetten azon az elméleti nyelven fogalmazok, mely e területen (tudomásom szerint) elváratik, hanem, mondanivalómat sokszor egy, a művészi nyelvhez inkább közelebb álló, metaforikus kifejezési formába igyekszem önteni. Remélem, ezt a nyelvet a művészet gyakorlóit és a művészet gyakorlatáról gondolkodók egyformán jól megértik és elfogadják majd, éppúgy, ahogyan általában magának a művészetnek a végtelen türelmet és áldozatos elemző munkát igénylő, bonyolult és összetett nyelvét képesek megfejteni.

Konstitutív művészet

A „konstitutív művészet” gondolata mentén dolgozatom a művészet társadalmunkban betöltött szerepével kíván foglalkozni, mely szerep, munkahipotézisem szerint, nem szorítkozhat a világ leképezésének mozzanatára. A művészet szerintem egyre inkább a társadalmi folyamatok alkotó (konstitutív) részévé kell, hogy váljon, ha a mainál több „társadalmi” megértésre és megbecsülésre szeretne szert tenni. Ilyen körülmények között megőrizheti-e autonómiáját a művészet, és ha igen, miként lehetséges ez? Többek közt erre keresi a választ dolgozatom. Elsőre elképzelhetetlennek tűnik egy ellentmondásoktól mentes stratégia kialakítása, és megérzésem szerint lehetetlen is tézisszerűen válaszolni erre a kérdésre. Nincs lehetséges spekulatív megoldása ennek a paradoxonnak, de a potenciális javítási lehetőségeket érdemes szemügyre venni mind az elméleti „fejlesztés”, mind a gyakorlatra vonatkozó elképzelések terén. Hagyományos értelemben vett tézist írni minderről, tehát, úgy tűnik, értelmetlen, ezért gondolom, hogy a dialógusforma, melyet ezeknek az összetett problémáknak a tematizálásához választottam, alkalmas lesz legalább arra, hogy az igazi kérdések egyikéhez-másikához elvezessen.

Írásomat nem szánom filozófiai értekezésnek (maximum filozofikus, vagy helyenként filozofáló írásnak tervezem), hanem a művészi gyakorlatomban felmerült

kérdések megfogalmazását és bizonyos (például a szóban forgó művészi és tudományos) elvek ütköztetését szándékozom megvalósítani benne. Ez az önmagammal folytatott vita, eszmecsere avagy interjú, leginkább saját alkotói problémáim tisztázását szolgálja, de remélem másoknak is segít majd hasonló problémáikat maguk számára megfogalmazni, vagy segít tisztább fejjel gondolkodni arról, hogy mikor melyik elvnek érdemes elsőbbséget adni valamely művészi döntés során.

Végül meg kell jegyeznem, hogy a konstitutív művészet gondolata, miszerint a művészet inkább összetevő eleme kellene, hogy legyen a társadalmi folyamatoknak, mintsem azok „leképezése”, leginkább magában a mestermunkámban kerül kifejezésre, mely az internetes létevel tételezi magát és igazolja azt, hogy működhet a művészet úgy is, mint a társadalmi folyamatok egyike, és nem, mint valamely elkülönült szféra, amely mindössze kommentálja a világ dolgait. A *Perimédia projekt*, ezen belül a *Peripublic* és *Perichronic* vagy legújabban a *Periprojekció* című napi publikáció egyszerre művészet és „híradás”. Nem zsurnalisztikai álarc mögé bújtatott művészi üzenés, hanem az újságírás közlési módszereit és a művészi nyelvet és tartalmat nyíltan ötvöző multispecifikus alkotás. A mű publikálása sem (vagy nem csak) a művészet hagyományos intézményrendszerén belül (annak kiállítótereiben vagy hírcsatornáin) történik. A *Perimédia* kiadványai leginkább a világháló „hétköznapi” útvonalain érhetők el, az információs szupersztrádán, vagy még prózaiabban szólva, a kiber-utcán, az internetes köztéren. Művészi jelentését és jelentőségét tehát jellemzően nem a művészet intézményének segítségével kívánja megteremteni ez a fajta alkotás, hanem a művészet pusztá eszközeinek alkalmazásával és a folyamatos szerzői kreatív erőfeszítés által, mellyel a hétköznapi valóság elemeit művészetté (tehát hétköznapi jelentésüknél és jelentőségüknél több – művészi – jelentésűvé és jelentőségűvé) alakítom, és mely alkotói mozzanatban fontos szerepet kap a befogadó is, aki maga állítja össze saját olvasatát a korábban publikált és az archívumban folyamatosan akkumulálódó kép és szövegegyüttesekből.

Az alapállásról

Pál:

Meghatározható-e az alapállás, melyből ez a perimedialis dolgozat olvasójához szól?²

Szacsva:

Tudományos konvencióknak megfelelően valószínűleg nem. Ezzel egy tudományos mű írását lehetne megalapozni.

Pál:

És „művészileg”?

Szacsva:

Művészileg leginkább műalkotásokban lehet kifejezésre juttatni az alapállást, és akkor már nem meghatározásról, hanem inkább kifejezésről beszélünk.

Pál:

És akkor hogyan jelenik meg az alapállás a dolgozatban?

Szacsva:

A dolgozat strukturálisan hordozza magában az alapállást, azáltal, hogy a fő problematikának megfelelően nem egy gondolkodó személyt feltételez, hanem kettőt. A két személy (Szacsva és Pál) két egymással versengő (alkotói és reflektív) elv képviselőjében jelenik meg a dolgozat szövegét képező dialógus résztvevőiként. Ezért bárhol, bármiről beszél ez az írás, a tematizált problémákon túl egyszersmind benne lesz a kettős tudat által meghatározott alapállásra való utalás.

Pál:

Ha nem akarod a tudományos szigorznak alárendelni gondolkodásodat, akkor milyen jellegű beszélgetésre számíthatok?

Szacsva:

Válaszaimban egy asszociatív gondolkodás útján próbálok összefüggéseket keresni és azokat metaforikus nyelven megfogalmazni. Nem tisztán filozofálni kívánok,

² 2006 óta készült műveink mind perimedialis jellegűek. Ezt gyakran a művek címe is mutatja:

Peripublic, Perichronic, Pericycle, Periprojection, Perifrontal, Perimental, Ex-Perimental stb. A

perimedialis alkotásokról bővebben lásd itt: www.perimedialab.hu/peristatement.htm vagy a függelékben

de érvelésben lesznek filozofikus elemek. Azt gondolom, hogy így sokkal célszerűbb művészetről beszélni.

Pál:

Tudjuk, hogy a tudomány nyelvéhez képest a művészi nyelv társadalmi elfogadottsága, „hitele” milyen zavarosan alakul. Hogyan fogod lefordítani a művészi nyelvedet egy verbális nyelvre?

Szacsva:

Nem szándékozom művészi nyelvemet verbális nyelvre fordítani. A művészet nyelve szerintem nagyon különbözik attól, amit általában nyelvnek nevezünk, és ami alatt általában fogalmi (verbális-konceptuális) nyelvet értünk. Ennek következtében a művészi nyelv hitele tulajdonképpen fel sem mérhető verbális logocentrikus eszközökkel (már a „hitel” szó által konvencionálisan jelölt fogalom sem alkalmazható felhőtlenül a művészet befogadhatóságának megítélésében). A művészetet ugyan próbáljuk betagolni a fogalmi gondolkodás körébe, de ez kevés sikerrel jár még azok esetében is, akik a művészetet a módszeres fogalmi gondolkodás egy speciális fajtájának próbálják felfogni.³

Pál:

Ha azt mondod, hogy a művészet összemérhetetlen (inkommenzurábilis)⁴ a tudománnyal (vagyis azzal, amit széles körben tudományként fogadnak el manapság) és a művészet lefordíthatatlan a tudomány nyelvére, akkor te mint művész miért fogadod el a tudományos fokozatszerzés rendszerét mint művészi kvalitásaid megítélésére

³ A művészetet Deleuze és Guattari sem tekinti túl nagy mértékben fogalmi területnek. Művészet-meghatározásuk a *Qu' est-ce que la philosophie?*-ban, összefoglalva a következő: „A művészet *perceptek* és *affektek* játéka egy kompozíciós térben (mezőben, keretben).” Ehhez képest, szerintük a filozófia az a terület, ahol a fogalmak születnek, és a tudomány pedig a funkciók mentén való gondolkodás (és alkotás) terepe. (Gilles Deleuze, Felix Guattari: *Qu' est-ce que la philosophie?*, Minuit, Párizs, 1993.)

⁴ Az inkommenzurabilitás (incommensurabilité) fogalmával Jean- François Lyotard szövegeiben találkoztam először (valószínűleg Thomas Kuhn nyomán alkalmazta), aki a jelölőrendszerek és nyelvek egymásra való lefordíthatatlanságát próbálta magyarázni segítségével. „La condition postmoderne” (magyar fordításban: *Posztmodern állapot. Századvég*, Budapest, 1993) című, a művészeti életben is nagy visszhangot kiváltó könyvében (Minuit, Párizs, 1979.) Lyotard a tudományos nyelvek (mint pl. a matematika vagy a számítástechnika nyelve) más nyelvekre való lefordíthatatlanságáról értekezik részletesen. Szerinte ezek a formális tudományok területéhez tartozó nyelvek a valóságot sem tudják maradéktalanul leírni.

alkalmas értékrendszert? A művész miért gondolja, hogy egy elméleti tézis keretében szükséges igazolnia doktori-alkotásában (mesterművében) tett művészi kijelentéseit?

Szacsva:

A művésznak nem kell elfogadnia a tudományos fokozatrendszert és más kanonizált gondolatrendszert sem, mint a művészetét vagy művészi tevékenységét minősítő szellemi „intézményt”. A művészetet hagyományosan olyan területnek tekintik, mely távol maradhat a funkciók mentén operáló rideg gondolkodásmódoktól, ami azt is jelenti, hogy nem kell beszámolnia, racionálisan alátámasztania saját – művészi – kijelentéseit.⁵ A művész, amennyiben igényes művész, eredeti módon („művészi módon”) válaszol erre a kihívásra. Elsősorban megpróbál profitálni a tudománnyal való találkozásból, még akkor is, ha korábban – munkáját kiegészítendő – nem élt a tudományos eszközök használatával. A tudomány abban az esetben tudná igazolni a művészet művészi kvalitásait, ha a művészi kvalitások tudományos kategóriák segítségével megragadhatóak volnának. Ezzel én most csak annyiban foglalkozom, hogy felteszem magamban a kérdést: A művésznak bizonyítania kell-e azt, hogy a tudomány nem képes teljes mértékben meghatározni a művészetet, és ha igen, akkor milyen módon (tudományos érvelés formájában vagy művészi nyelven) kell, hogy mindezt megtegye? Bárhogy is legyen, a művésznak, úgy tűnik, mindenképp meg kell választani az ismeretelméleti bázisát (tudományos felkészültség hiányában intuitív alapon) ahhoz, hogy a tudománnyal való találkozásához, a tudományhoz magához viszonyulni tudjon. Én részemről elfogadom, hogy fogalmi nyelven fogalmaznak doktori értekezést, de a fogalmi nyelvet művészi célok megvalósítására kívánom felhasználni. Ez esetemben nem azt jelenti, hogy szépirodalmat szeretnék írni, hanem azt, hogy ezzel a dolgozattal nem a tudomány számára szeretnék tisztázni valamit, hanem a művészet problémáival művészi szempontból szeretnék foglalkozni, még akkor is, ha ezt egy „kölcsonként” nyelven (a fogalmi nyelven) és egy többé-kevésbé logocentrikus gondolkodás segítségével teszem. Remélem, ha ez az eljárás

⁵ „Jacques Rancière francia filozófus megfigyelése szerint [...] a művészet rendszere, ahogyan azt Nyugaton értjük – a művészet Friedrich Schillerrel és a romantikusokkal kezdődő, máig érvényes „esztétikai rendszere” („the aesthetic regime of art”) – pontosan a művészet autonómiája (az instrumentális racionalitástól való távolságtartása) és heteronómiája (művészet és élet elegyítése) közötti konfúzió alapszik.” (Claire Bishop: *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents in Artforum International*, 2006. február [Somogyi Hajnalka fordítása] A konfúzió szót itt egyesülésnek és nem összetévesztésnek kell érteni [szerző megj.].

bizonyos értelemben távolítani is fog művészi problémáimtól és nem közelíteni azokhoz, legalább segít abban, hogy kissé rálássak a magam művészi tevékenységére egy új szemszögből is, sőt, remélem, hogy a művészetelméleti szakemberek számára is érthetőbbé teszi írásomat. Fontos tehát hangsúlyoznom, hogy nem (vagy nem csak) a művészetelmélet számára szóló feljegyzéshez való hozzájárulásként tenném meg e dialógusban elmondott észrevételeimet, mert az egy művészetelméleti szempontúságot feltételezne. Mondhatnám, hogy egy ismeretelméleti senkiföldjét keresek, ahhoz, hogy minél objektívebben tudjam megítélni művészet és tudomány viszonyát. Egyrészt azon tapasztalatok alapján próbálok gondolkodni, melyeket szakmám legbensőségesebb működésében való részvételem során nyertem, másrészt egy külső nézőpontból is igyekszem szemügyre venni saját művészi ténykedésemet. Ezt az elsőre kissé ellentmondásosnak is tűnhető megközelítést perimedialisnak nevezem, mert egyszerre nézek belülről és kívülről önmagam tevékenységére. Végül még egyszer hangsúlyoznám, hogy az objektivitásra való törekedés és az ismeretelméleti senkiföldjének keresése ellenére is vizsgálódásomat a művészet elvének kívánom elkötelezni, vagyis egy olyan szellemi álláspontról (és annak javára) kívánom kérdéseimet és válaszaimat megfogalmazni, amelyet én művészi álláspontnak tekintek, és melyet megkülönböztetek a bölcseleti, reflektív állásponttól.

Pál:

Szavaidból határozottan kiérezhető a törekvés, hogy élesen megkülönböztessed a művészet gyakorlatát a művészet elméletétől. Nincs egy sor olyan dolog, amit mindkét terület képviselői egyformán tudnak?

Szacsva:

Létezik egy csomó tudás, melyet művészeti alkotók és művészeti gondolkodók egyformán elsajátítanak. Viszont ugyanazt az információt vagy tapasztalatot másra használja az, aki műalkotások létrehozásában érdekelt, és másként értelmezi és alkalmazza az, aki műelemzést vagy kiállításrendezést szeretne tanulni és művelni. Szóval, amikor a „művészeti szakértő” kifejezéssel találkozunk, jó tisztázni, hogy melyik esettel van dolgunk, a műalkotás alkotójával vagy bírálójával. Megfigyelő munkánkat nehezíti az a meglehetősen friss fejlemény, mely szerint manapság nem ritka, ha a kurátor, a mű szakmai megrendelője, egyben aktív alkotója (társszerzője) is a műnek. Az a felfedezés, hogy a mű szerzője tulajdonképpen inkább a megrendelő (mintsem a művész maga), már a 20. század vége felé megfogalmazódott (akkor még főleg a nem kortárs művészetek kapcsán, hisz az akkor kortársnak számító művészet

már ritkábban készült közvetlen megrendelésre). Az, hogy a kurátor megpróbálja előírni a mű bizonyos jellemzőit, és hogy van vállalkozó művész, aki ezeket teljesíti, ezt is kezdjük megszokni. De az, hogy a mű úgy jön létre, hogy a kurátor egy fajta társszerzőként vesz részt az alkotásban, ez viszonylag friss fejleménynek számít. Például Miriam Bäckström (veled pont egyidős) svéd művésznő és Anders Kreuger (1965-ben született) svéd kurátor, a Malmö-i Műcsarnok igazgatója együtt hozták létre a *Kira Carpelan* című 78 perces filmet (még akkor is, ha nem egyenlő a szerzői részvételük aránya). Együttműködésük a filmben is megjelenítésre kerül. Ebben az esetben tovább gazdagítja a szerzői bonyodalmat az, hogy a film címében szereplő név gazdája (Kira Carpelan), aki egy művészeti főiskola hallgatója volt abban az időben, maga is szerzői jogokat kapott az alkotás alapkonceptiója szerint, ahhoz, hogy a forgatási anyagból önálló filmet vágjon. Kira Carpelannal Anders Kreuger, Miriam Bäckström készülő filmjének kiállításban való bemutatásáért közvetlenül felelős kurátorként ugyanúgy többször elbeszélgetett, és számonkérő hangnemben próbálta befolyásolni őt (Kirát) a filmben betöltött szerepére nézve, mintha ő is a film rendezője volna, mint Miriam Bäckström. (A kurátor Kirával folytatott beszélgetéseinek felvételei is bekerültek Miriam Bäckström filmjébe.) Ezzel a kurátor majdnem biztosan Kira külön elkészítendő filmjét is befolyásolta. Összefoglalva ezt a kissé összetett esetet elmondhatjuk, hogy itt valóban szerzővé avanszált Anders Kreuger kurátor, méghozzá a művésznő (Miriam Bäckström) eredeti elképzelésének alapján.⁶

Ehhez hozzávehetünk még egy esetet, amikor a kurátor „kiállításrendező művésznek” tekinti magát. Hans Ulrich Obrist (aki volt már Manifesta kurátor és Velencei Biennálé társkurátora, valamint tucatnyi mega-kiállítás és mega-projekt kurátora és társkurátora, mint pl. a „Cities on the Move” című nemzetközi kiállítássorozat) és több követője (köztük Jens Hoffman, aki jelenleg a San Francisco-i Wattis Institute for Contemporary Art igazgatója) a kiállításrendezés művészetének (the art of curating) nevezi azt, amit kiállítási biztosként művel. Obrist és Jens Hoffman a kiállítást műalkotásnak tekintik, melynek kizárólagos szerzőjeként magukat jelölik meg. Ezzel nem tagadják meg a kiállított műalkotások eredeti státuszát, de gondolom mindenki számára jól érzékelhető a nagy műalkotás (a kiállítás) és szerzőjének (a kurátornak) hierarchikus pozicionálása a kiállítás által magában foglalt (és ezáltal többé-kevésbé újrainterpretált, de legalábbis újra-kontextualizált) műalkotásokhoz és

⁶ http://www.presstoexit.org.mk/LectureAndPresentation/HTML_2008/KiraKarpelan.html

szerzőikhez (a hagyományos értelemben vett művészekhez) képest. Obrist és Hoffman ötlete nem elszigetelt elképzelés. A kurátori tréningeken gyakran elhangzik az, hogy a kurátor szerző, akinek munkáját nem ritkán a filmrendezőéhez hasonlítják.

Megállapítható tehát, hogy a hagyományos értelemben vett művész és a hagyományos értelemben vett művészeti szervező (kurátor) személye néha, adott esetben valamelyest összemosódhat egy közös szerzeményben való együttműködés során.

Pál:

Hogyan tudod megkülönböztetni a művészet gyakorlásának és a fölötte való elmélkedésnek a funkcióit, ha a különböző szerzők mint személyek összemosódnak?

Szacsva:

A személyek összemosódhatnak, de az elvek attól még megkülönböztethetők. Szerintem létezik egy művészi (esetünkben alkotói) kontribúció és egy reflexív (esetünkben előíró, preskriptív) vagy értékelő (bíráló) gondolkodó hozzájárulás egy bizonyos műalkotás létrejöttének és befogadásának történetében, attól függetlenül, hogy kinek a részéről történik egyik vagy másik fajta beavatkozás.⁷ És valóban érdekes eset az, ha az ún. bírálói elv megelőzi az alkotóit, illetve, ha ezek együtt érvényesülnek az alkotási folyamatban, de külön érdekek képviselőiben. Ugyanis nem mindegy, hogy a művész maga számol a befogadói bírálattal (értékeléssel, reflexióval stb.) vagy pedig a kiállítási biztos ilyen irányú bírálatára gondol, miközben művét alkotja. Művész és művészetelméleti szakember (történész, kritikus, esztéta stb.), hagyományosan különböző pozíciók védnökei, a műalkotás életének különböző stációival összefüggő szerepek képviselőiben. A művészt adott esetben nem érdekli annyira a közönség, míg a kiállításrendező vagy a kritikus komolyabban figyel a közönségre, hisz elsősorban ez utóbbi műkedvelői igényének (és nem a művész szereplésvágyának) kielégítése végett rendez kiállítást vagy ír kritikát. Ugyanakkor éppen a közönség oldaláról létezhet olyan igény, mely szerint fontos ismerni a műalkotásban megjelenő üzenet pontos szerzőjét, hisz a műalkotás üzenetét csak akkor tudja pontosan értelmezni. Nem mindegy, hogy kinek képviselőiben tesz valaki egy bizonyos kijelentést. Nem mindegy, hogy ugyanazon kijelentés művészi, vagy más természetű kijelentésként szól befogadójához. Nem mindegy, hogy a művész a saját véleményét hangoztatja egy műben, vagy egy

⁷ Wilhelm Worringer *Abstraktion und Einfühlung* című könyvének megjelenése óta (*Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, R. Piper, München 1908.) tudjuk, hogy befogadás nélkül mű nem létezik.

intézmény véleményét erősíti, továbbítja, „önti művészi formába”. A közönségnek tudnia kell, hogy pontosan ki vállalja szerzőként azt, amit éppen lát vagy hall, különben nem tudja értelmezni a látottakat/hallottakat és nem tud teljes mértékben vitába sem elegyedni vele, lévén, hogy nem ismeri a kijelentő azonosságát: Azonosíthatatlan kijelentő nélkül úgy tűnik, nincs azonosítható kijelentés. Boris Groys pár évvel ezelőtt⁸ ezt a „ködösített szerző” jelenséget kommentálta. Groys szerint manapság a kijelentés szerzőségéért többnyire a politikában sem vállalják a „személyes” felelősséget, mondván, hogy a párt az, aki „tette”, a gazdasági életben azt mondják, hogy „ez egy általános trend”, és a reklámparban azt mondják, hogy a „közönség” teszi a „kijelentést”. Eközben ezeken a területeken igen ritka az a fajta magatartás, amit a művészetben egy jó ideje hagyományosan szerzőiségnek nevezünk, és ami alapján valaki azt mondja: igen, ezt én állítom, ezért én vállalom a felelősséget.⁹

Pál:

A művészi elv érvényesülését félted a gondolkodói elv térnyerését követően, vagy azért aggódsz, mert az egyéni vélemény egyre kevésbé jut kifejezésre az intézményes hang megerősödése folytán?

Szacsva:

A művészi és gondolkodói elvek szerinti felosztásnak valóban értelmét látom, még abban az összefüggésben is, amiben te felvetted, vagyis az egymás alá-fölérendeltségük tekintetében. Megfigyelhető ugyanis, hogy a rendszeres, módszeres gondolkodás az élet bármely területén történeti távlatokban nézve is egyre több teret nyer. Ezt a tudomány térnyerésével hozzuk összefüggésbe, és noha a módszeres és rendszeres „eljárás” szelleme a művészetben is érezhető, nem gondolom, hogy a művészi/alkotói elv térvesztését kell okoznia a reflexív/gondolkodói elv javára. Az, hogy egyre több tudományos eszköz kerül a művész eszköztárába, nem hiszem, hogy tevékenységét alapjaiban és elveiben döntő módon kellene, hogy befolyásolnia, még ha ez a befolyás törvényszerűen elmozdította a művészet elvét és alapjait is valamilyen

⁸ in: *Concepts on the Move. Lie in Boog*, Rodopi, Amsterdam, 2002, 65. o.

⁹ Vesd össze továbbá a Michelle White Nato Thompsonnal készített interjújában mondottakkal: „A gyűjtők nem gyűjtenek bizonytalan szociális formációkat, a művészettörténet ritkán ír szervezett kollektivitásból származó bonyolult jelenségekről. Mindenki akar egy nevet” („Curator as Producer” in: *Art Lies*, nr.59, Houston 2008. <http://www.artlies.org/article.php?id=1659&issue=59&s=1>)

mértékben.¹⁰ Az sem mindegy, hogy a művész konkrétan milyen tudományok eredményeit használja, építi be műveibe. Megfigyelhető, hogy a tudományos területek között is létezik egy hierarchikus viszony, melyet éppen a tudományosság mértéke szerint szoktak megállapítani. A természettudományok szigorúbban logocentrikus, „racionális” érvelésen és kvantifikáción alapuló eljárásaihoz képest, melyekkel legtöbbször egy objektív valóságot igyekeznek feltárni, magyarázni stb., a társadalomtudományok kvalitásokkal operáló és az elégséges ésszerűség elvén alapuló megközelítése kevésbé számít tudományosnak a tudományelmélet számára. A formális logika pedig a maga során még „keményebb” tudománynak minősül ezen a ranglétrán.

Tehát a művészet változó módon és fokon „tudományosodik el, aszerint, hogy a tudományok melyik ága hat éppen rá. Én például a társadalomtudományok iránt érdeklődöm inkább, egész pontosan a társadalomtudományok nyújtotta eredmények iránt, melyek nélkül nem kaphatnék átfogó „képet” a világ jelenlegi társadalmi valóságáról. A technikát a lehető legritívebb módon veszem igénybe (internet mint hír és ismeretforrás, web design mint internetes „hírkötés”, művészi publikálás és együttműködés eszköze) és a természettudományos módszereket meg elméleteket mondhatni egyáltalán nem ismerem, sőt az úgynevezett formális tudományoktól (formal sciences) (pl. matematikai logika) egyenesen idegenkedem.

Pál:

Visszatérve a művész és kurátor szerepváltásának tendenciájára, melyről fentebb beszéltél, szerinted mi a jelentése, következménye ennek a hangsúlyeltolódásnak, mely szerint a kurátorra ruházódott a szerzőség kiváltságának és felelősségének legalábbis egy része?¹¹

¹⁰ Egyetértek azzal, hogy a művészet elve maga is változó, és az, amit reflexív elvnek nevezek (és még később részletesebben igyekszem leírni), maga is változhat az idők során vagy kulturális meghatározottságok szerint. Mindazonáltal én abból a hipotézisből indulok ki, hogy amíg művészetről és tudományról mint két különböző területről beszélünk (még akkor is, ha mindig vannak átfedések a két terület között), addig feltételezhető, hogy nem azonos elvek alapján működnek, mert különben nem volna értelmes két különböző diszciplínának tekinteni őket (legfeljebb ugyanazon terület két ágazatának).

¹¹ Hal Foster egy bő évtizeddel ezelőtt tett és mára legendássá vált megállapítását idézem: „Moglehet, hogy az intézmény a reflektorfénybe helyezendő művet tulajdonképpen inkább beárnyékolja: maga válik látványossággá, maga gyűjti be a kulturális tőkét, és a kurátor-igazgató lesz a sztár. Ez nem egyszerűen összeesküvés vagy bekebelezés, mégis inkább a művész eltérítéséről, mint a helyszín átrendezéséről szól. Durván fogalmazva, ha a 70-es éveket az elmélet uralta, a 80-asakat pedig a műkereskedelem, akkor a 90-es évek valószínűleg az utazó kurátor évei lesznek, aki a különböző tájak nomád művészeit egybetereleli.”

Szacsva:

Az, hogy egészen más művek válnak fontossá és érdekessé azáltal, hogy nem a művész és a társadalom közvetlen interakciójából és szimbiózisából születnek, hanem inkább a művész és a művészeti közeg (a művészetelmélet, a kiállítási gyakorlat) közti viszony szüli őket a világra.

Pál:

Ez többnyire korábban sem volt másként.

Szacsva:

Igen, általában a művészetet egy viszonylag szűk réteg rendelte meg és egy annál szélesebb tömeg fogadta be később. Kivételt képeznek azok a művek, melyeket Jean-François Lyotard modern típusú műveknek nevezett, és amelyek egyáltalán nem megrendelésre készültek.¹²

Pál:

Mit is értesz művészi alkotás versus elméleti gondolkodás alatt?

Szacsva:

Jean-Marie Schaeffer „Les Célibataires de l’art. Pour une esthétique sans mythes” című nagyszabású elemzésében (Gallimard, Párizs 1996) többek közt arra tesz

(„The Artist as Ethnographer” in Hal Foster: *The Return of the Real*, Cambridge, Mass. MIT Press, 1996, 198. o.)

Ugyanabban az évben Liam Gillick brit képzőművész egy a Bordeaux-i Kortárművészeti Múzeumban rendezett kiállítás szervezése kapcsán a következőt írta Nicolas Bourriaud kurátornak: „Kérdés, hogy a félreértés a művésszel kezdődik vagy az intézménnyel? Ebben a pillanatban úgy tűnik, hogy a kurátor gondolataiban és cselekedeteiben találhatunk rá. Nem az a gond, hogy olyan embereket terelsz egybe, akiknek megközelítésében és érdeklődésében közös strukturális vonások vannak. A probléma az, hogy a kurátori modell nem lett megvizsgálva ugyanúgy, mint ahogyan a művészek bátorítva voltak arra, hogy felülvizsgálják az ego és a szerző klasszikus értelmezéseit, úgy, ahogyan az felmerült az utóbbi harminc év folyamán. Világos, hogy a termelés olyan különböző értékeinek/formáinak/ jellemzőinek (different values of production) akarod elkötelezni magad, melyek a hagyományos auratikus tárgy helyett túllépnek az auratikus dokumentáció vagy struktúrák behelyettesítésén[ek mozzanatán]. Viszont törekvésed nem működhet hatékonyan együtt ezekkel a gondolatokkal, ha közben továbbra is olyan szervezési modellek alapján dolgozol, melyek a kurátort arra bátorítják, hogy úgy lépjen fel, mint egy ultra-művész (ultra-artist), még akkor is, ha az illető nem is akar.” (Liam Gillick: „Contingent Factors: A Response to Claire Bishop’s «Antagonism and Relational Aesthetics», in: *October* nr.115/2006, 96. o.)

¹² Olyan, a romantika óta, de főként a 20. sz. során született művekre gondol Lyotard, melyeknek valóban nem volt megrendelője (Jean-François Lyotard: *Au juste*, C. Bourgois, Párizs, 1979.)

kísérletet, hogy a művészi (alkotói) és a befogadói (gondolkodói) megközelítést egymástól megkülönböztesse. Érvelésével nem mindenhol értek egyet, de ezt a gondolatát nagyon is el tudom fogadni. Szerintem is más az, ha az ember egy művészi alapról szemléli a világot, és a művészet eszközeivel próbál rá hatni, mint az, amikor egy tudományos paradigma segítségével gondolkodik valaki a valóságról, mely valóság „korrigálására” aztán tudományos javaslatokat tesz. Ezt később még igyekszem bővebben kifejtetni, de most itt csak annyit állapítanék meg, hogy napjainkban a művésznek feltétlenül szüksége van a tudományos módszerekre a világ befogadásának mozzanatában, ezért (mégis) úgy gondolom, hogy a kutatás fázisához jó, ha ilyen eszközöket kölcsönöz. A kifejezés megformálásának fázisa viszont jobb, ha „művészi” marad (a maga etikájával, attitűdjével, szabadságával, „korlátolt felelősségével” stb.)

Pál:

Miért nem él a művészet a tudomány eszközeivel akkor is, amikor kifejezi magát, hisz azok sokkal hitelesebben hangzanak a mai társadalomban?

Szacsva:

Michel Foucault nyilatkozatai időnként arra engednek következtetni hogy a racionalitás gyakran irracionális tektonikán mozog, vagyis nem ritkán irracionális indíttatásainkat öntjük racionális formába, amikor egy egyezményes nyelven fogalmazunk.¹³ Na most, noha a művészet esetében nem a fordítottja igaz – mert azért a művész nem racionális tartalmakat fejez ki irracionálisan – az biztos, hogy a művészi gondolkodásnak sokkal több racionális eleme van, mint amennyi racionalitást a végső produktumban a művész előtár. Sőt, az is jól látszik, hogy a művész kifejezetten igyekszik, hogy a racionális gondolkodás számára sebezhetővé tegye művészi kijelentését, amivel egyidőben művét a racionális elemzés és dialógus számára többnyire átláthatatlanná, átjárhatatlanná és következésképpen – legalább részben – elemezhetetlenné teszi. A művész leggyakrabban nem a racionális elmére kíván hatni. Ezeket az észrevételeket azért tartom fontosnak, mert ha igaznak bizonyulnak, akkor kijelenthetjük, hogy az elmélet művészet-felettségének viszonylag kevés a racionális alapja. Az elmélet, mint fentebb is említettük összemérhetetlen a művészettel (és a művészet lefordíthatatlan az elmélet nyelvére) tehát ismeretelméleti összevetésük nem alapozhat meg köztük hierarchikus viszonyt.

¹³ „Mindaz, amit mondok nem ahhoz kapcsolódik, amit elméletileg gondolok (tudom, hogy az hamis), hanem ahhoz, amit saját tapasztalatomból következtetek.” (Michel Foucault: *Dits et écrits III*, Gallimard, Párizs, 1994. 535. o.)

Pál:

Ez igen provokatív megállapítás, melynek kifejtésére később mindenképp térjünk ki, most viszont még gyorsan válaszolj egy kérdésre, melyet fentebb szerettem volna feltenni. Szóval, a kiállítási biztos csak egy a hagyományosan bölcsészi képzettségű művészeti szakemberek közül. Az alkotói és a reflexív elv képviselőinek a szerzői hatalomért folytatott „versengésében” mért csak olyan példát hoztál fel, amikor a kurátor (éppen a leggyakorlatiasabb bölcsész) „vesz át” autoritást a művésztől? Mi a helyzet a kritikussal, a történésszel, a többi elméleti szakemberrel?

Szacsva:

Persze a művész legtöbbit a közvetlen munkaadójával és megrendelőjével találkozik, vagyis a kurátorral. Gyakran nem is törődik azzal, hogy miként is alakul a róla szóló beszéd az elméleti körökben. (Mindannyian emlékszünk Barnett Newman az absztrakt expresszionista klubban elmondott kijelentésére: „Számomra a művészet elmélete olyan, mint madarak számára az ornitológia”.) Mindazonáltal be kell látnunk, hogy a szerzőiség feletti autoritás (authorial authority) átruházása a műtárgy alkotójáról a művészet elméletének alkotójára, mindenesetre nem annyira a művész igyekezete nyomán valósult meg (mely által kihátrált volna a szerzőség felelőssége alól, vagy önként feladta volna az azzal járó hatalmat), hanem éppen a tudomány működésének köszönhetően. Kristine Stiles a Peter Selz-cel együtt szerkesztett „Theories and Documents of Contemporary Art. A sourcebook of Artists’ Writings” című (több mint 1000 oldalas) szöveggyűjteményének bevezetőjében Edward Saidot idézi: „A tudás úgy valósul meg, hogy a priori felsőbbrendűnek tekintjük magunkat a megfigyelés alá vetett tárgyhoz képest. Mindez úgy jön létre, hogy a szóban forgó „tárgyat” sebezhetővé tesszük vizsgálódásunk számára, és hogy egy stabil tényévé változtatjuk, mely fölött uralkodhatunk, mely fölött autoritásunk van.”¹⁴ „Ebben az értelemben, folytatja Kristine

¹⁴ (University of California press, Berkeley, 1996.) Érdemes mindezt kiegészíteni Grant Kester gondolataival: „Az utóbbi évtizedben, furcsa módon, a posztstrukturalizmusnak a művészeti életbe való asszimilálása a kritikához való erősen programatikus hozzáállást gerjesztett. A kritikus egyféle erkölcsrendésként működik. [...] Újra és újra ugyanazt a kánont látjuk érvényesülni, melyet mindig ugyanazokra a teoretikusokra való utalással hitelesítenek: Derrida, Deleuze, Rancière, Nancy stb. Ezek a szerzők kétségtelenül néhány hasznos eszközzel szolgálnak, de éppen tekintélyük miatt nehéz észrevenni gyakorlatukban azokat az elemeket, melyekből valami újat tanulhatnánk, vagy melyek kikezdehetnek a bevett elméleti igazságokat. És a művészek, kritikusok viszonylag hiányos filozófiai képzettségéből adódóan, ritkán kerül sor arra, hogy egy gondolkodó kijelentéseit valaki komolyan próbára tegye. Ehelyett hajlamosak vagyunk munkájukat jóhiszeműen fogadni. A teoretikus inkább előfizetőként,

Stiles, a késő huszadik századi kritikai elmélet hatóereje jelentősen átrendezte a művészek, kritikusok és művészettörténészek közti viszonyokat, mivel az elmélet a művészeténél magasabb rendű pozíciót foglalt el magának ebben a viszonyrendszerben.”

Nos, így alakul a művészet viszonya a kritikussal, a történésszel és a többi elméleti szakemberrel...

Pál:

Végül is, az, hogy kialakítasz és megtartani próbálsz egy művészi alapállást, miközben a fogalmiság által nyújtott lehetőségekről sem mondasz le, nem azt feltételezi, hogy öngyarmatosítást hajts végre?

Szacsva:

De igen, öngyarmatosítást hajtok végre, a gyarmatosítás elleni védekezésként. Kialakítom a saját fogalmi felettes énemet. Nevetségesnek tartom, hogy valaki ne érdeklődjön egy olyan eredményeket felmutató szellemi terület iránt, mint a tudományok területe, csak azért, hogy ezáltal megvédje a művészetet az „eltudományosodástól”. Ugyanakkor nevetségesnek tartom a tudományoskodást a művész részéről, mint a művészetet igazoló, erősítő, alátámasztó eljárást. Végül, a legsúlyosabb bajnak azt tekintem, ha a tudomány valóban gyarmatosítja a művészetet. A művészet elvének érvényesítését ugyanakkor mindenképpen a művész dolgának tartom, még akkor is, ha a művész éppenséggel tudományos módszerek igénybevételével igyekszik megtenni azt (amolyan medúza tükrét tartva a tudománynak).

Összefoglalásként azt mondanám, hogy manapság úgy tűnik, a művészetet nem kifejezetten a nyelve és műfaja teszi művészetté, hanem egy attitudinális vonás, mely, ha megvan egy műben, akkor az művészetnek nevezhető, akkor is, ha fogalmi úton operál, akkor is, ha teljesen érzéki módon jut kifejezésre. Az is elmondható, hogy nincs általános meghatározása, leírása, megfogalmazása ennek az attitűdnek. Felfedezését és esetleges megfogalmazását minden egyes művész munkásságának esetében cirkumsztanciálisan (esetileg) kell megtenni.

mintsem elkötelezettként őrzi a műveltségi hagyományt. Mindez oda vezet, hogy a kritikus az elméletet gyakran kikezdetlen, preskriptív axiómák együttesének tekinti, mely a megfelelő műalkotással illusztrálható.” („Autonomy, Agonism, and Activist Art: An Interview with Grant Kester”, in: *Art Journal*, University of Chicago Press; Chicago és London, 2007, 108. o.)

Pál:

Nem lehet tudni, hogy a művészet mitől művészet?

Szacsva:

Én legalábbis nem ismerek általánosító meghatározást erre vonatkozóan. Persze Danto is csak addig jut, hogy azt mondja: „Az művészet, amit a művészeti közösség annak ítél.”

Pál:

Miért is probléma a művészet és a tudomány ismeretelméleti szinten való alá-fölérendeltsége?

Szacsva:

A művészet tudománnyal való találkozásakor nem a művészet ismeretelméleti szinten felmerülő veszélyeztetettségét tartom valószínűbb problémának, hanem inkább a művészet elemi szabadságának beszűkülésétől félek. A tudomány (legalábbis egy művész számára) általában kevesebb szabadságot és több fegyelmet előíró diszciplína, ezért nem mindegy például, hogy a művészet milyen módon és milyen mértékben „tudományosodik el”.¹⁵

Az együttműködés lehetőségéről

Pál:

Mi a helyzet a te „eltudományosodással”? Ha egyazon személy határain belül művelsz művészetet és tudományt, mért kell szétválasztani őket?

Szacsva:

A különválasztásra, mint értelmezésre azért van szükség, mert rádöbbenünk, hogy két különböző diszciplínához tartozó elvet szolgálunk egyszerre vagy egymással párhuzamosan. Kutató-művészként való fellépésem, azáltal, hogy most már el is várják tőlem, mindenképp igazodásnak, konformista gesztusnak értelmezhető. Az is tagadhatatlan viszont, hogy több mint 20 éve olvasok filozófiát, és elméleti érdeklődésemnek különböző formákban adtam jelét jóval a művész-doktori programok kitalálása és bevezetése előtt. Azt sohasem hittem, hogy különösebben értékes vagy

¹⁵ „Nem konkludálhatunk úgy, hogy az *Aufklärung* ígérete, miszerint „az ész/ésszerűség [la raison] gyakorlása által elnyerjük szabadságunkat”, most az ész uralmába fordult át, mely egyre inkább a szabadság helyét bitorolja?” Foucault, i.m., 73. o.

magas szintű ez az inkább tájékozódásra korlátozott elméleti tevékenységem, de, amint már fentebb is említettem, néhány éve már úgy látom, hogy lehetetlen megismerni a világ égető problémáit a tudomány és a technológia alkalmazása nélkül. Persze patetikusnak is tűnhet ez a „világ problémái” iránti érdeklődés, sőt, bevallom, nem vall túlságosan filozofikus attitűdre a világ problémáit a technológia meg a tudományos tájékozódás útján keresni. Csakhogy filozófusok is vallják, hogy a világ nagy problémái ma már mindannyiunkévá lettek, és még inkább mindannyiunkévá fognak válni a közeljövőben.¹⁶ Szóval rádöbbsentem, hogy amikor a világ dolgairól értesülök, akkor inkább egy kutató munkáját végzem (különböző nyelveken, különböző tények és ismeretek kutatására/megismerésére gondolok itt elsősorban, melyeket tudományos elvek alapján próbálok kezelni, rendszerezni, archiválni, stb.). Elméleti tevékenységemet korábban nehezen tudtam összeegyeztetni művészi-alkotói tevékenységemmel, és mai napig nem vagyok meggyőződve afelől, hogy teljesen összeegyeztethetők (amint azt az alábbiakban még megpróbálom kifejtetni). Mostanában mégis úgy érzem, hogy műveimben nyilvánvalóan megjelenik mindkét elv működésének eredménye. *Peripublic* és *Perichronic* című naponta „frissített” internetes projektjeim leegyszerűsítve abból állnak, hogy híreket olvasok és „hírfotókat” nézek a világ megannyi internetes portálján és azokat művészi üzenetek formájában továbbítom és archiválom. Ezekben a műveimben például mindkét tapasztalatomra szükség van és e munkák mindkét elvet (művészi és tudományost) egyszerre szolgálják, még ha nem is egyenlő mértékben (a művészi elv itt is elsőbbséget élvez szándékom szerint). A kétféle szakemberként való publikálás ötlete viszont nyilvánvalóan a doktori programhoz való viszonyulásomat kifejező művészi gesztusként született meg. (Az a körülmény, hogy a doktori program elvárása tulajdonképpen a külső társadalmi térből jön, és mint olyan valamennyire egybeesik a társadalom általános elvárásaival, csupán azt jelenti, hogy gesztusom valamivel szélesebb közeghez intézett válaszként is értelmezhető.)

¹⁶ Gilles Deleuze egyetlen, 8 órás interjújában többek közt arról beszél, hogy a nem közvetlen környezetünkben történő dolgok ma már sokkal közelebb vannak hozzánk, mint azt első látásra gondolnánk. Felhívja a figyelmet arra, hogy például az éhezőkkel meg más számkivetettekkel való törődés nem csupán valamilyen segítő gesztusként kell, hogy működjön. A róluk való gondolkodásnak és velük való törődésnek sokkal több elvi és praktikus vonzata van, mely a saját földi boldogulásunkat is érinti. Egyszóval, nem sajnálkozásból kell a kisemmizettekkel foglalkozni, mondja, hanem egyaránt önös és általános érdekek felismerése nyomán... (*L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, Interjú Claire Parnet-val, Arte Televízió, 1996. Az interjú időpontja 1988. DVD-n: Editions Montparnasse, Párizs 2004.)

Természetesen van egy általánosan „praktikus” haszna is a két személyben való fellépésnek, ha kétféle tevékenység eredményét akarjuk publikálni. Társadalmunkban a specializált egyének kultusza uralkodik, tehát akkor a legmeggyőzőbb valaki, ha egy koherens imázs bázisáról tesz kijelentéseket. (A szakember és általában az individuum (mely, lásd, oszthatatlan) ilyenfajta vallásos olvasata tapasztalatom szerint főleg a művészeti életben igaz, de a tudomány vagy a filozófia területén is elváratik a tiszta, világos pozíció (critical stance), melyhez viszonyulni lehet. Ha viszont kétféle tevékenység termékét szeretnénk elfogadtatni a közönséggel, akkor szerencsésebbnek tűnik az alkotócsoport képzetével társítani a produkció szerzőjét. Ugyanakkor mindezt nem valamilyen csalásként vagy a közönség megtévesztéseként vezettem be. Ma a flexibilis egyéniségek társadalmában élünk, tehát a többféle szerepben való tevékenykedést majdhogynem elvárják az embertől, ugyanakkor, úgy tűnik, az emberi természet nem változott meg olyan gyorsan, és egy „vallásosabb” gondolkodási szintjükön az emberek elvárják, hogy egy adott pillanatban valaki vérbeli portás vagy autentikus igazgató legyen, még akkor is, ha tisztában vannak azzal, hogy egy másodállásban ugyanaz a társadalmi szereplő már egy másik identitást (vagy annak látszatát) ölt magára.

Ennek szellemében én sem titkolom azt, hogy Szacsva és Pál tulajdonképpen egyetlen biológiai, sőt egyetlen közigazgatási személy. A kettős szerzői személyiségem hangsúlyozásával mindössze arra szeretnék utalni, hogy az, ahogyan a művész társadalmi, kulturális és úgymond szakmai szerepe az utóbbi időben alakult, az bizony elég ellentmondásos helyzetbe hozza őt ismeretelméleti, lelkiismereti, társadalmi és, ha lehet így fogalmazni, világnézeti szempontból. Arról van szó ugyanis, hogy a művész környezetének két különböző szegmense egyszerre két, egymásnak meglehetősen ellentmondó dolgot vár el tőle. Egyfelől egyesek, egy hagyományosabb sztereotípiá szerint, elvárják, hogy a művész kikezdhetetlen specialistája legyen szakterületének, aki éjjelét és nappalát hivatásának szenteli. Másfelől egy magát progresszívnek feltüntető elvárás azt kéri a művésztől, hogy tudományos kategóriákban is igazolja, magyarázza mindazt, amit művészi eszközökkel műveiben kifejez (ennek egyik jele a nemrég elindított művészi-doktori programokban megfogalmazott „tudományos igény”). Ez utóbbi esetben az minősül jó művésznek, aki a tudományos elvárásnak (is) eleget tesz, az első esetben viszont az számít erényes és „igaz” művésznek, aki ezt megtagadja, mondván, hogy művészet és tudomány gyakran egymással összeférhetetlen elvek alapján működnek, ami önellentmondásra kényszeríti a mindkettőjünkkel azonosulni

igyekvő személyiséget. Egy gyakorlatiasabb megfontolás szerint pedig az is felmerül, hogy egyáltalán mért kéne a művésznak arra pazarolnia erejét, idejét és figyelmét, hogy megtanuljon egy másik nyelvet (a művészetelmélet nyelvét), amelyen megkísérli még egyszer elismételni azt, amit az arra legalkalmasabbnak tekintett és erre kiválasztott, kialakított (művészi) nyelven már elmondott? Tehát, még abban az esetben is, ha a művész ketté tudja osztani személyiségét egy alkotóra és egy tudósra, nos, az a bizonyos alkotó és az a bizonyos tudós különbségeik egyeztetésével kell, hogy törődjön, ami folytonos feszültséget tart fenn a nekik otthont adó biológiai személy agyában. Egy még gyakorlatiasabb bázisról arra lehet rákérdezni, hogy kit szolgál ez az egész bonyodalom: a művészt, a befogadót vagy a művészet termelésében résztvevő többi szereplőt? Más szóval az is érdekes kérdés, hogy a művésznak ez a dupla munkaköre a művészet termelését vagy a befogadását segíti? Mert ha a művésznak sikerül is az, hogy e kettős tevékenységet eredményesen művelje, akkor a két tevékenység munkáján és művén belül két diszciplínát teremt, kétféle nyelvet és nem utolsó sorban kétféle üzenetet generál, melyek jelenlétét a műalkotásban a befogadás során fel kell fedezni, és ennek a „kettős” alkotói szándéknak a tudatában érdemes a művet értelmezni. És ez nemcsak az egyszerű befogadó (kiállításlátogató) fejében szülhet zavart, hanem éppenséggel a művész és a kiállítási ipar többi szereplőjének találkozásakor is okozhat szerepzavaros állapotokat. Ebben az esetben ugyanis a művész, azáltal, hogy művét magyarázza, éppen a művének interpretációjáért felelős kurátor szerepét tulajdonítja el. Ilyenkor elkerülhetetlen szembenézni azzal a kérdéssel, hogy akkor kié az utolsó szó? Ki uralja a mű üzenetét, a művész vagy a kurátor?

Pál:

Túl azon, hogy a művet egy „tisztá” és egyértelmű üzenet hordozójává redukálni kissé egyszerű megoldásnak hangzik, megkérdezném, hogy nem tartod szerénytelennek fellépésedet? Egy ember, aki kettő helyett dolgozik és két ember tudását birtokolja?

Szacsva:

Nem a mű összetettsége ellen van kifogásom, és nem üzenetének gyakran feloldhatatlan ellentmondásaitól akarom megfosztani őt. A szerző lokalizálásának bonyodalomát próbálok elviselhetőbbé tenni mindhárom fél (szerző, közvetítő és befogadó) számára. Ami a mindentudó művészszerp szerénytelen voltát illeti, megegyezhetünk abban, hogy nem a művészek berkeiben találták ki a művészek doktoráltatásának gondolatát, és a tény, hogy a művészt tudományosan is beszámoltatják, nos, egyáltalán nem ad a művésznak tudósi minősítést. Tehát a

doktoráló művésztől inkább csak egy plusz erőfeszítést várnak el és cserébe a tudománnyal való foglalkozásban rejlő lehetőséget a művész kihasználhatja. Aztán ott vannak azok az esetek, amikor a művész a társadalmi elvárásoktól valamelyest függetlenül érdeklődik valamely tudományág iránt. Én részemről nem is tartom tudományos kutatásnak azt, amit (nevedben) csinálok. Művészi kutatásnak tartom, amit saját művészetem érdekében végzek, de az ilyen irányú tevékenységemben valóban a tudományos terület(ek)ről kölcsönzött eszközöket használlok. A „munkaügyi kérdés” (hogy hány ember helyett teszi ezt a művész) nem hiszem, hogy annyira érdekes, hisz a művész egyidejűleg csak egy ember helyett dolgozik. A többféle tudás megszerzésével járó fáradtság viszont valóban nem elhanyagolható. Az idegen nyelvi levelezéstől a számítógépes operátorsáig terjedő különböző szakmák elsajátítása éveket vesz el a kifejezetten alkotó típusú munkától, ami által a művészt alkotói idejétől, és a befogadót a művész ez idő alatt meg nem alkotott műveinek élvezetétől fosztja meg. A doktorálás esetében viszont nem is ez az érdekes, hanem az, hogy kétfelé kell beszámolni a művésznek, ami maga után vonhatja egy túlkapásos „beszámoltatottság” veszélyét.

Pál:

Mi az a két irány?

Szacsva:

Az egyik irányban a művészeti élet művészi nyelven kommunikáló szereplői (művészek és közönségük) helyezkednek el, akik úgymond a műalkotást eredeti (művészi) nyelven „írják” és „olvassák”. A másikban a művészeti élet elméleti nyelven kommunikáló résztvevőinek köre foglal helyet, akik egy meta-nyelven (műleírás, műelemzés, kritika, történetírás stb.) próbálják kommunikálni az eredeti művészi nyelven megfogalmazottakat és a megfogalmazás körülményeit, eszmei vonatkozásait. Ebből is látszik, hogy a művészet termelésének ágazatában vannak tehát olyanok, akik csak elméleti nyelven kommunikálnak (művészeti írók) és vannak olyanok (a művészek), akiktől újabban elváratik, hogy művészi nyelven elmondott mondanivalójuk mellett a másik (elméleti) nyelven is elmondják azt, amit művészileg mondanának el legjobban és legszívesebben. (Gondoljunk arra, hogy a művészeti termelés elbürokratizálódása óta milyen esélyekkel indul egy művész, ha nem tud pályázatot írni, melyben – mint tudjuk – alapvetően azt várják tőle, hogy elméleti, de legalábbis verbális nyelvre fordítsa legtöbbször még meg sem született művének fontosabb – tehát művészi – „vonásait” és szándékolt mondanivalóját.)

Pál:

Végül is a művész tudományos fokozatszerzésének mozzanatában is, akkor, amikor művészi kiválóságát bizonyítja, tudományos nyelven kell, hogy beszéljen.

Szacsva:

Nem teljesen, mert mesterműve, mely az elbírálás alapját (reményem szerint) képezi, műalkotás. Viszont tagadhatatlan, hogy a művész manapság tényleg akkor bizonyul jobbnak a szélesebb társadalmi térben, ha fogalmi nyelven is meg tudja védeni művészi álláspontját, de ez nem egyenlő a tudományos igazolással.

Pál:

Egyáltalán lehet-e más elvet szolgálni, mint a tudományos elvet akkor, ha elfogadod a tudományos konvenciókat, és magába szív a tudományos nyelv és diszciplína metodológiája, racionalitása?

Szacsva:

Mindenképpen visszás állapot, illetve a széllel szemben haladás állapota ez valójában, de a művészet szerintem más esetekben is gyakran a széllel szemben halad. A művészetnek meg kell, hogy legyen az a kreatív gesztustára, amivel ebből a küzdelemből a művészet princípiumát győztesen hozza ki. Tehát a legfontosabb, hogy a művész tudatosítsa ezt a kissé áldatlan, ugyanakkor kreativitásra alkalmat adó helyzetet, amibe így keveredett. A művésznek amúgy is mindig egy idegen nyelvet kell beszélnie. Deleuze szerint a jelentős írók (így Marcel Proust is) idegen nyelvként beszélik a saját anyanyelvüket is, vagy egész pontosan egy idegen nyelvet hoznak létre a nyelvükön belül, amikor alkotnak. (Ezt Deleuze stílusnak nevezi).¹⁷ Ami számunkra azért fontos példa, mert szerintem nekünk, művészeknek sem egy átvett idegen nyelvet (esetünkben a tudomány nyelvét) kell beszélni, hanem saját művészi nyelvünkön belül kell kitalálni valami idegent, valami újat, ami a tudományos nyelvvel könnyebben kommunikál. Persze az ember sok mindent kölcsönöz, így részben én is használom bizonyos tudományos diszciplínák szó- és fogalomkészletét, de ez, esetemben, remélem nem egyenlő magának a (tudományos) nyelvnek az átvételével. Metaforikusan úgy is mondhatnám, hogy a tudományos nyelv szókészletét (lexikális anyagát) ugyan átveszem, de mondattanát (szintaxisát) már nem teljesen.

Pál:

És ez nem kompromisszum? Hisz korábban a művészet privilégiuma volt, hogy hermetikus nyelven beszélhetett.

¹⁷ *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*

Szacsva:

Persze kompromisszumként is felfogható, ha az ember kompromisszumokban gondolkodik, de lehet ez sok minden más is. Amiben már most is látok lehetőséget, az nem más, mint az egymástól való tanulás és eltulajdonítás lehetősége a diszciplínák között. Ezt úgy fogom fel, hogy például tudományos eszközöket használok művészi célra, de általában véve a művészeti szempontnak rendelem alá az alkotói folyamatot.

Pál:

Ez még nem biztosítja a művészet tudományos olvashatóságát. (Ne feledjük, hogy az a bizonyos fentebb emlegetett elvárás valami olyasmit kér a művésztől, hogy tudományos kategóriákban is megvédje művészi alkotásait.)

Szacsva:

Valóban nem biztosítja a tudományos olvashatóságot.

Pál:

Akkor miért hozod itt szóba?

Szacsva:

Először is, a művészi alkotásban (mestermunkámban) használt tudományos elemeket (tudományos eljárások nyomait) nem szükséges tudományosan olvasni, sőt ezt a szöveget sem feltétlenül.

Pál:

Tehát téged végképp nem érdekel, hogy megszülessen a művészet valamilyen tudományos „olvasata”?

Szacsva:

Nem. Ez, úgy érzem, gyarmati viszonyokat szülne művészet és tudomány között. Én úgy gondolom, hogy a művésznek nem arra kell törekednie, hogy a tudomány őt minél jobban megértse, mert ez azt jelentené, hogy a művészet a tudomány diszciplínájának van alárendelve. Az alárendelt művészet nem hiszem, hogy ki tudná meríteni a jó művészet fogalmát.

Pál:

De az tagadhatatlan, hogy mindenki örül annak, ha a művészetet a tudomány egyre jobban megérti. Még akár maguk a művészek is...

Szacsva:

Az elmondható, hogy könnyebb érvényesülnie manapság annak a művésznek, aki érdeklődik a tudományos módszerek iránt, és esetleg valamennyire képes is munkájában alkalmazni valamilyen tudományos eljárást. De szerintem a művész

kiválóságának megítélésénél ez csak abban a mértékben érdekes, amennyiben a művész tudományos érdeklődése és foglalatossága művészi teljesítményét szolgálja, erősíti (nem a társadalmi érvényesülését). Tehát ha mindössze sallangként, divatos kódként van ráaggatva a művészi produkcióra, akkor nem sokat ér a tudományosság. Ugyanakkor el kell ismerni a tudománnyal való foglalkozásnak a közvetett jótékony hatását, ami esetleg nem látható, nem demonstrálható a végtermékben, a műalkotásban.

Pál:

Azt állítod, hogy ez a kényszer, amit a társadalom újabban a művészet nyakába varrt, miszerint a művész tudományos értekezlet formájában kell, hogy művészi kiválóságát bizonyítsa, nos, inkább esély, mint átok a művész számára?

Szacsva:

Valószínűleg mindkettő egyszerre, de hogy inkább melyik, azt nem tudom. Abban az esetben esély, ha a művész képes erre a kihívásra úgy reagálni, ahogy azt fentebb említettem; vagyis, amennyiben a művész nem hódol be a tudománynak és egy száználmas tudományoskodás keretében nem játssza el a tudóst (például olyan hangnemet ütve meg doktori értekezletében, mint amelyet egy „bölcész dolgozattól” várnak el), hanem egy úgynevezett művészi bázisról válaszolja meg a feladatot, és művészi érzékenységének, etikájának és céljainak megfelelően reagál a kihívásra. Fontos, hogy a művészet ne előírásoknak megfelelően jöjjön létre, fontos, hogy ne megrendelésre készüljön.

Pál:

Mért is baj az, ha a mű megrendelésre készül, vagy elvárásoknak próbál megfelelni?

Szacsva:

Elsősorban azért, mert a megrendelés napjainkban elméleti, fogalmi, verbális közegben született gondolatok formájában fogalmazódik meg, és a művész ezeket sokszor magáévá teszi, azért, hogy sikere legyen a megrendelők körében. Kvázi elébe megy a megrendelő akaratának, és sokszor helyette végig is gondolja a verbális fogalmiságon alapuló művet.

Pál:

Akkor mégiscsak lehet manapság eredeti (belső készítésre és nem külső megrendelésre alkotó) szerző is a művész?

Szacsva:

Igen, de a verbális, logocentrikus fogalmi térben lehet leginkább szerző, aki a művészi gondolkodását eszközzé alacsonyítja, és saját verbális-fogalmi gondolatainak szolgálatába állítja, mely gondolatok a hagyományosan verbális fogalmi eszközök útján operáló intellektuális területek (bölcseztudományok, természettudományok, technikatudományok stb.) fegyvertárából származnak. Tehát nem föltétlenül a fogalmisággal magával van a baj, mint már fentebb megállapítottam, hanem a fogalmiság egy bizonyos hagyományával, melynek szellemében ez esetben a műalkotás megszületik. (Ilyenkor teória-illusztrálásról beszélünk.) Eközben az emberi intelligencia gyakorlásának egy formája elvész, éppen az, amit művészi intelligenciának, művészi érzékenységnek, művészi kreativitásnak, művészi „eljárásnak” szerettünk korábban megjelölni. Manapság a művész, ha művész akar maradni, úgy tűnik, két lehetőség közül választhat. Vagy teremt magának egy sajátos (művészi-) fogalmi eszköztárat (mely vagy fel tudja venni a párbeszédet a többi fogalmi úton működő területtel, vagy sem), vagy pedig mindenestől elutasítja a fogalmiságot, anti-intellektuális lesz, ahogy ezt (nem biztos, hogy helyesen) mondani szokták. A lényeg itt az, hogy nincs erős kijelentés erős állásfoglalás nélkül. Erős állásfoglalás viszont nincs nyelvi koherencia nélkül, és erős nyelvi koherencia nem létezik erős attitűd nélkül, ha művészetről beszélünk. Nyelv és attitűd itt kvázi elválaszthatatlanok. Ezért a művészetét egy pótnyelven magyarázó (kétnyelvű) művész esete minimum problematikus.

Pál:

Visszatérve a megrendelés problémájára: Az általad imént mondottakból arra lehet következtetni, hogy a 20. sz.-i művészet kivételével (mely többnyire nem megrendelésre készült) nem született érvényes művészet (hisz az többnyire megrendelésre készült a legtöbb korban).

Szacsva:

Ezt nem állítanám, de világos, hogy nem mindig azt tartjuk fontosabb és jobb művészetnek (sőt nem is mindig ugyanazt tartjuk művészetnek) később, mint amit a korabeli megrendelők annak tartottak, és ezért azt kell gyanítanunk, hogy a mi utókorunk sem pontosan azt fogja jobbnak és használhatóbbnak találni, amit korunk megrendelői jelenleg annak tartanak.

Pál:

De hát tudjuk, hogy minden korban és korábban – míg nem uniformizálták globálisan a művészeti életet – minden különböző földrajzi területen más és más

dolgokat találtak jó művészetnek (a művészet lényege maga is változó, ahogyan Erdély Miklós fogalmazott a Marly-i tézisekben).

Szacsva:

Igen, de a kérdés az, hogy ezt a lényegét kik és milyen arányban határozhatják meg. A művészet termelői (művészek), a művészet közvetlen megrendelői (kurátorok), kiállítói (intézmények), kritikusai, gyűjtői, más szakértői vagy a laikus közönség? Mert mi az, hogy a kor követelménye? Ki az, aki egy bizonyos korban felállítja a követelményeket? Nem mindig könnyű lokalizálni a preskripciók forrását, de érezni őket azért minden korban lehet.

Pál:

Azt akarod állítani, hogy ma – közvetve vagy közvetlenül – az elméleti felkészültségű emberek uralják a művészetet, vagy egyszerűbben fogalmazva, az elmélet és a filozófia (ahogy Danto mondotta) sikeresen gyarmatosította a művészetet?

Szacsva:

A gyarmatosítás tagadhatatlanul létezik, de mértékét nem tudnám kvantifikálni. Én csak azt tudom, amit a saját bőrömön érzek, vagy amit olvasmányaim során tapasztaltam. Napjainkban a művészet tudomány általi kiskorúsítására jó példa Sarat Maharaj „*avidya* elmélete”. Sarat Maharaj Londonban élő művészettörténész és művészetelméleti szakember, aki kiállítási biztosként is óriási hatalommal bír. Például a XI. Documenta társkurátora volt és nemrég a Manifesta nevű Európai kortárművészeti biennálé állandó felső vezetésébe is meghívást kapott.

Sarat Maharaj a képzőművészetet egyfajta nem tudásként (non-knowledge) határozza meg *avidya*-elméletében. Ez, mondja, nem egyenlő a tudatlansággal. Maharaj a „non-knowledge”-et a tudásrendszer „másikjaként” létező mentális kompetenciának tartja, mely „egy meghatározatlan „xeno-zónában”, a tudás és tudatlanság között elterülő infra-vékony részben helyezkedik el”, és melynek elnevezésére az *avidya* szót ajánlja.¹⁸ Az *avidya* a *vidya* szanszkrit szóból származik, mondja Maharaj, és a nem-tudáshoz képest valamelyest semleges a jelentése. Az *avidya* távol esik a tudástól, de jelentése nem egyenlő a „nem-tudással”, úgy, ahogyan az aszimmetria sem a szimmetria

¹⁸ Sarat Maharaj: „Xeno-Epistemics: Makeshift Kit for Sounding Visual Art As Knowledge Production and the Retinal Regimes”, in *Documenta11 Katalog*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2002. 79. o. Lásd még Sarat Maharaj: „Avidya”, in Slager-Balkema (ed): *Concepts on the Move*, Lier en Boog 17., Rodopi, Amsterdam/New York, 2002. 98. o.

ellentéte, csak valami olyasmi, ami mentes a szimmetriától, és ahogy az atipikus sem egyenlő a nem-tipikussal, mondja Maharaj.

Ezzel a megközelítéssel két fő gondom van. Az első szótörténeti természetű. Akármennyire tiszteltem Sarat Maharaj irodalomelméleti felkészültségét és James Joyce életművére összpontosító irodalomtörténeti munkásságát, nehezen hiszem el, hogy az *avidya* a buddhista-hindu filozófiai diskurzusban valami egészen mást jelentene, mint nem-tudást. Olvastam már olyan értelmezését az *avidyának*, mely szerint felszínes tudást jelenthet, a látszatok ismeretét, melyet a keleti bölcseletben (és sok más bölcseletben) valóban nem sokra tartanak, de hát ez olyan tudás, amit én végképp nem szívesen tulajdonítanék a művészetnek sem, legalábbis a jó művészetnek (melyet inkább lényeglátónak szeretnék hinni). Az összes többi fordítása vagy magyarázata e kifejezésnek, amivel eddig találkoztam, még az imént említettnél is egyértelműbben pejoratív, vagy egyszerűen negatív. Például B. K. S. Iyengar (az egyik legelismertebb, magyarul is olvasható jogász, aki eredeti szanszkrit forrásokból merít) egyszerűen *nem-tudásnak* értelmezi.¹⁹ Hamvas Béla a látszatban hívés állapotának jelöli meg az *avidyát*, miközben magát Buddhát idézve azt mondja, hogy „az *avidya* tökéletlenségünk és életünk hibáinak az oka”²⁰ Máshol (a Véda nyomán) kába álmodást, lefokozott létet ért alatta. Zárt létet. Aluszékonyt.²¹ Végül a Wikipédiában olvasható *avidya*-meghatározást idézem: „Az *avidya* egy szanszkrit szó, melynek jelentésmezeje a következő szavak értelmét fedi le: tudatlanság, érzékcsalódás, tanulatlan, esztelen, és minden, ami nem *vidya*, vagy minden, ami *vidya*-ellenes.”

Anélkül, hogy megpróbálnám megfejteni azt, hogy miért éppen ennek a kifejezésnek a segítségével jellemzi legszívesebben Maharaj a képzőművész tudását, arra próbálok rákérdezni, hogy milyen pozícióból/alapról beszél/ítélkezik Maharaj a művészetről. *Avidya* című írásának bevezetőjében a következőt írja: „A vizuális művészeti tudásra úgy kell gondolnunk, mint a nem-tudás színterére – az *avidyára*.” Milyen tudásra gondol Maharaj, amikor egyszerűen (általánosan, univerzálisan) tudást és nem-tudást emleget? Miért nem hajlandó többféle tudásban gondolkodni (mint ahogy például Michel Foucault sem racionális-irracionális ellentétpárban, hanem többféle racionalitást feltételezve próbált gondolkodni, amikor egyetlen értelmezési keretbe

¹⁹ B.K.S. Iyengar: *Jóga új megvilágításban*, Saxum, Budapest, 1999. 434. o.

²⁰ *Eksztázis*, <http://www.terebess.hu/keletkultinfo/eksztazis.html>

²¹ „Az éberség”. in: *Scientia Sacra*, <http://www.terebess.hu/keletkultinfo/sacra.html>

nehezen beleerőltethető gondolkodási módokról elmélkedett)?²² Mi az oka annak, hogy Maharaj a képzőművészeket „a tudás”, a „mi” (tudósok) tudásunk „nem tudójának” és nem a „mások” (művészek) tudásának a birtokosaként nevezi meg? Maharaj, aki teljesen tisztában van a posztkolonialista diskurzus „másik”-elméletével és annak erkölcsi lényegével, tulajdonképpen a „másik” felfedezése és polgárjoggal való felruházása címén annak visszagyarmatosítását valósítja meg (ebben az esetben nem kulturális, hanem ismeretelméletileg megkülönböztetett területek közti gyarmatosítást hajtva végre). Maharaj-nak tehát még csak nem is egy tudományos eljárás útján sikerül a tudomány deviánsaként meghatározni a művészetet,²³ hanem azáltal hozza ebbe a hátrányos („kiskorusított”) helyzetbe, hogy tárgyát (a művészeti tevékenységet és a művészi intelligenciát) saját (tudományos vagy filozófiai) gondolkodásához képest egyszerűen pejoratívan pozicionálja.

Pál:

Hogyha létezik egy másik fajta tudás, amelyik a művészeté, akkor a művészet miért nem tudja azt úgy meghatározni (megfogalmazni, közvetíteni), mint amennyire a tudomány a sajátját képes artikulálni?

Szacsva:

A művészet tudása törekenyebb és kevésbé konvencionális, de úgy tűnik, mégis szükségünk van rá. A nagy kulturális térben (amit manapság inkább egy nagy médiarendszernek fognék fel) a „tudományosabb” nyelvekénél valóban kevesebb váltoértéke van a művészet nyelvének (amiből ráadásul annyi féle van, ahány művész létezik). De a művészi beszéd, még ha olykor tisztázatlan verziókban is²⁴, egyre jobban terjed. Valamilyen értelemben, úgy tűnik, fontos formája az emberi intelligencia működésének, és úgy látszik, valamennyire mégiscsak alkalmas a társadalmi folyamatok befolyásolására is. Anélkül, hogy a művészet fetiszizálását vagy elitizálását javasolnám, azt mondom, hogy, természetéből fakadóan, a művészet nyelvét csak

²² „Amikor egyesek racionalizálni próbálnak valamit, a fő feladat nem a racionalitás elveihez való jobb vagy rosszabb igazolás keresése, hanem hogy felfedezzék, milyen típusú racionalitáshoz fordultak éppen.” Foucault, i. m., 135. o.

²³ Mint látjuk az *avidya* Maharaj féle etimológiai igazolása, miszerint nem tudatlanságot, hanem annál „többet” – a tudatlanság és a tudás közti valamit – jelent, „tudományos értelemben” nem vehető komolyan.

²⁴ A mai bürokratizált és kommersz formákon túl, mint tudjuk, rengeteg művészet létezik, mely olykor fontosabb társadalmi szerepet kap, mint az intézményesebb változatok.

fokozott odafigyeléssel lehet megérteni és élvezni. Viszont, ez a fokozott figyelem nem a művészet valamely hiányosságát hivatott pótolni, hanem épp ellenkezőleg a művészetben fellelhető „többlet” (üzenetének és nyelvének különösen magas szintű összetettsége) kezeléséhez (befogadásához, megértéséhez) szükséges.

Pál:

A tudományos, elméleti, kritikai és bürokratikus intézmények fontosságát hogyan hasonlítanád össze a művészetével?

Szacsva:

Elvben ugyanolyan fontosnak tekintem őket, mint a művészetet magát, sőt elválaszthatatlannak látom őket a művészettől. Ez egyféle respektus, mely az ekvitalitás utópiáján alapul. Viszont ahhoz, hogy Hal Foster fentebb idézett jóslata ne teljesüljön be, vagyis hogy a jövőben a művészetet ne árnyékolja be saját intellektuális és adminisztratív környezete, ahhoz mindannyian figyelniünk kell arra, hogy a művészet ne roppanjon össze a róla szóló beszéd egyre jobban ránehezedő súlya alatt.

A gondolkodás helye a művészetben

Pál:

Nagyon hevesen érvelsz amellett, hogy műveinkben a tudományos elv alárendelődjön a művészi elvnek. Hogyan éred ezt el azokban az elméleti szövegekben, melyeket műveid részeként írunk?

Szacsva:

Az, amit a műveink mellé írunk, és tévesen elméleti szövegnek lehet olvasni, nos, részemről csupán a tudomány nyelvezetéből kölcsönzött szavak, terminusok, gyakran sallang számba menő kifejezések és kódok művészi rendbe állítása. Egyféle prózai költészet, ami gyakran (mint a doktori munkám részét képező *Peripublichoz* írt *Peri-introduction* és *Peristatement*, vagy a *Perichronichoz* írt cím nélküli kísérszöveg) szerves részét képezi a műnek, hiszen a szóban forgó munkákban előforduló összes többi képes és szöveges információ, valamint a mű végső üzenetének értelmezéséhez elengedhetetlenül szükséges elméletet nyújtja. Ezek a szövegek hasonló módon működnek, mint a művészi, irodalmi (szépirodalmi) szövegek, melyek nem „utilitárius” céllal íródnak, értelmüket, üzenetüket a művészi kódolás, vagyis nem egy instrumentális racionalitás teszi hitelessé.

Pál:

Akkor te költőknek, íróknak is tartod magunkat?

Szacsva:

Nem, mert ezek a szövegek önmagukban nem állják meg a helyüket, és együttesük sem tud (a művek együttese nélkül) olyan művészi diskurzust teremteni, amelyet költői vagy írói program alapján készült írások sorozata képes.

Pál:

Tehát a műveink érzéki tartományában megjelenő – kifejezetten művészinek tekinthető – nyelvi elemek és az elméleti nyelv retorikájával megírt művészi szövegek, melyek a vizuális nyelven megalkotott munkák mellett megjelennek, együtt alkotják a mű végső üzenetét?

Szacsva:

Igen, és mivel ez egy ilyen bináris struktúra, fontosnak éreztem valahol érzékelteni a szerzői nevemben is. Pál (vagyis te) lett(-él) a kutatónak nevezett szerző (aki, bár nélkülözhetetlen egy hasonló projektben, mégis másodlagos fontosságú kollaboráns), és Szacsva (vagyis jómagam) az, aki a művészi összetevőkért felelős.

Pál:

Empire című, közvetlenül a doktori programod indulása előtt (2004-ben) elkezdett és a doktori iskola ideje alatt is folytatott projektünk keretében végzett munkánkat is művészinek nevezted-e – hisz ebben egy kifejezetten elméleti szöveg művészeti közegben való recepciótörténetét kutattuk kifejezetten tudományos eszközökkel – és ha igen, akkor miért, milyen alapon?

Szacsva:

Nos, pont az „alap”, az alapállás, a kiindulópont, a bázis, az attitűd miatt tekintem művészi munkának. A kutatás ugyan tudományos eszközökkel folyt, tudományos szakemberek tudományos műveit használtam hipotézisünk tudományos értékű bizonyítására (miszerint az Empire című könyv egy fércmű, amit tévesen és megtévesztő módon fetiszizáltak bizonyos magas rangú kiállítási biztosok és a művészeti élet más szereplői). Ilyen értelemben a munka tudományos jelleggel is bír, és ez a munkánk, kivételesen, végső művészi megfogalmazásai (kiállítási installációi) nélkül is értelmezhető, ami meg is történt, amikor Timothy Brennan (az irodalomtörténet és globalizáció-tudomány amerikai professzora, az általunk kritizált könyv egyik legismertebb szakértője és kritikusa) munkánkat személyes beszélgetésünk alkalmával elméletinek nevezte. Ezzel nem tagadta meg a művészi vonásait sem (később, a mű

újabb kiállítási verzióhoz írt elméleti szövegéből ez kiderül.) Mi több, Brennan műveinkről szóló két tanulmánya kíséretében, egy közös publikációkban²⁵ magunk is publikáltunk egy rövid tanulmányt, mely pusztán elméleti érvelést tartalmaz, mindenféle művészi retorika nélkül. Mindazonáltal az Empire művészi projektnek tekinthető, mert a kutatás ötlete művészi szempontból született. Egyrészt, a projekt keretében az elmélet művészetre (művészekre) gyakorolt hatását kutattuk a kortárs kiállítási gyakorlat akkori (máig érvényes) kontextusában, mégpedig, hangsúlyozom, művészi szempontból. Másrészt, és ez a legfontosabb, művészetként képeztük el és hajtottuk végre az egész feladatot. Nem csupán az elméleti emberek által vélt érdekünk és nézőpontunk alapján, hanem a közvetlen élményünk, művészi érzékenységem és művészi céljaim figyelembevételével. Ráadásul, a kutatás eredményeképpen művészeti alkotást hoztunk létre, melyben a tőlem telő legművészebb formában adtam hangot gesztusunknak. Egyébként az akkor és ott (Ludwig Múzeum, 2004) kiállított művészi installáció és kutatósarok együttesével tett végső kijelentésünket akár a művészi és tudományos megközelítés együttes kifejeződésének is lehetett volna olvasni (sőt, a pusztán tudományos olvasatot sem zárta ki). Mégis azt gondolom, hogy a kiállítás módja, hangulata a művészi megközelítést sugallta. A kutatósarokban elhelyezett szöveggyűjteményekben és internet-terminálon egyformán lehetett tudományos és művészi szempontok szerint továbbkutatni. Végül, a kiállítás központi elemét képező Empire installációt kizárólag művészi megfogalmazásként és gesztusként lehetett értékelni. Művünk mondanivalója, miszerint az Empire című könyvet inkább érdemes művészi szempontból értékelni (ha már a tudományos olvasatnak annyira ellenáll), anekdotikus értelemben is a művészi megközelítés mellett szólt.

Pál:

Tehát tisztán művésznek érzed magad, aki a tudományos munkára (az én hozzájárulásomra) mint egy szükséges rosszra fanyalodik rá csupán?

Szacsva:

Művésznek érzem magam, és valóban alkalmazok tudományos eszközöket, de nem a lényeges alkotói mozzanatok megvalósításához.

Pál:

²⁵ Timothy Brennan, Szacsva y Pál: Empire különböző színekben. Újabb Ujjgyakorlat, Revolver, Frankfurt am Main, 2007.

Hogyan tudod megállapítani, hogy melyek a lényeges és kevésbé lényeges mozzanatok az alkotói folyamatban, főként, miután kísérleti jellegű művészetet művelsz?

Szacsva:

Ez nálam nem megállapítás, hanem döntés kérdése. Ez is a hozzáállásom művészi jellegét bizonyítja. Ez is azt támasztja alá, hogy nálam nem tudományról van szó, hisz olyat egy tudományos eljárás nem engedhet meg magának, hogy kimerítő kutatás előtt (a priori) értékel, vagyis hogy éppen a kutatás alapját képező elveket előre eldöntse.

Pál:

Alapelveit meg nem határozhatja előre végérvényesen, de hipotetikus megállapításokat és kijelentéseket tennie kell a tudósnek, melyek aztán megbukhatnak, és így, hibáiból okulva botladozik előre a megoldás fele, mely majdnem mindig váratlan irányból bukkan aztán elő, akárcsak a művészetben.

Szacsva:

Igen, úgy látszik, a kísérletezés mint módszer teljesen azonos feltételeket szab a két (művészi és tudományos) procedúrának, de a művészet mégis más. A művészettől például nem lehet elvárni a következetesség olyan fokát, olyan módját, amelyet a tudománytól elvárnak. A művészetnek másképp kell következetesnek lenni. Úgy értem, a következetességnek és a racionalitásnak egy sokkal szabadabb elvű műfaját műveli a művészet. És megérzésem szerint a művészet tartalmai azért mások, mert a kutatás irányát is sokkal szabadabban, rugalmasabban változtathatja a művész. Ezzel jobban közelít az emberi élet, vagy szélesebb értelemben a szerves folyamatok világához. Másképp fogalmazva: A tudomány, mint tudjuk, tudatosan izolál egy szeletkét a környező világból, amiről aztán, a legáltalánosabb érvényre igényt tartó igazságokat szeret megtudni és kijelenteni. A művész másképp áll ehhez hozzá. Ő, noha legtöbbször a valóság még kisebb szeletét boncolja, a végén mégis a szélesebb valóságra is tekintettel (és hatással) levő kijelentést (kifejezést) tesz. Mintha azt mondaná, hogy a partikulárisban ott van az univerzális is valahogyan. Szóval a művészet mindig a mindenséggel is foglalkozik egyúttal (akárcsak a vallás és a filozófia). A tudomány merevsége miatt hatékonyabb, de csak egy adott skálán, egy adott szegmensében a számunkra befogadható valóságnak, mely így aztán egy fikcionális térnek is tekinthető. Például ott van a matematika esete, ahol világos, hogy az általunk legáltalánosabban elfogadott jelölőrendszer nyelvén (a vulgáris matematika nyelvén) a világ nem írható le

a maga teljes összetettségében és benső ellentmondásaival együtt. A világot, ha ez alatt az általunk legteljesebben megtapasztalható világot értjük, nem lehet logikusan elrendezettnek tekinteni. Ugyanakkor tagadhatatlan, hogy a világ bizonyos történései beleférnek, beletalálnak a matematikai rendszerbe, sőt jól modellezhetők vele.

Pál:

A művészet miért nem használja ezt a logikai, izolációs eljárást?

Szacsva:

A művészet nem egy bizonyító típusú eljárás. A művészet inkább hat, rádöbbsent stb.

Pál:

És akkor te miért használtál (segítségemmel) tudományos bizonyító eljárást az Empire projektben?

Szacsva:

Eszközként, de nem a művészi mondanivalóm bizonyítására, hanem az abban tematizált tudományos eljárás részeként. Úgy, mint az irodalomban szokott ez történni (Egy detektívregényben vagy tudományos-fantasztikus írásban is megjelenhet tudományos érvelés, ez legtöbbször mégsem strukturális része művészi nyelvének, és ezért a mű végső üzenete sem azon keresztül fogalmazódik meg.)

Pál:

Ezt most nem értem. Mi az Empire projektben azt bizonygatjuk, hogy az Empire című könyv (tudományos értelemben!) egy fércmű, tehát azt lehet mondani, hogy ez művünk tudományos üzenete. Akkor mi a művészi üzenete, és az hogyan derül ki?

Szacsva:

Művünk művészi üzenete valóban nem a könyv tudományos bukásának megállapításából és e bukás tényének közléséből áll, hanem amit azon túl elmondunk a könyvről, és ami a könyv recepciókutatása eredményeképpen derül ki róla. Nem az a lényeg tehát, hogy a könyv rossz, vagy használhatatlan azokra a tudományos célokra, amelyek beteljesítésére vállalkozik, hanem, az, ahogyan eltér azoktól (az eltérés hogyanja!). Ez a könyv ugyanis lehet, hogy tudományosan rossz, de mivel a benne (bár kissé zavarosan) megfogalmazott célok fontosak és aktuálisak, ezért nagyon fontos vizsgálni bukásának okait és mikéntjét. Mivel az Empire önellentmondásos, úgymond ellenáll a tudományos kritikának, tudományosan sem tagadni sem egyetérteni nem lehet vele. Irracionális módon kell hozzá közelíteni, amire inkább a művészet képes, és nem a tudomány.

Pál:

Jó, menjünk most tovább. A művészet hogyan tud meg többet a valóságról azokban az esetekben, amikor nem használja fel a tudomány eredményeit?

Szacsva:

A művészet nem alkot „folyamatos egészet” a tudománnyal. Nem folytatja a tudományt, mint ahogy a tudomány sem folytatja a művészet folyamatait, ezért is mondtam, hogy egyetértek Jean-Marie Schaefferrel, amikor két különböző irányultságú tevékenységnek tekinti őket. A művészet szerintem olyan helyeken tevékeny, ahová a tudomány nem ér el (nem akar vagy nem tud elérni), és fordítva. Ezért, gondolhatnánk, hogy valamiféle együttműködő kiegészítő viszonyban vannak, ami viszont csak részben igaz, illetve, ami csak egy törekvés, de ami szerintem távolról nem valósul meg olyan mértékben, mint ahogyan azt sokan szeretnék. Nem. Művészet és tudomány különböző töről fakadnak, és különböző irányokba mutató érdeklődések nyomán kialakult diszciplínák. Tehát, kijelenthetjük, hogy a művészet csak kivételesen támaszkodik a tudományra, és ilyenkor is megfizeti az együttműködés árát, viszont ezen az eseten kívül a művészet végtelen sok módon szondázhatja a valóságot, melyek felsorolása nagyon eltérítené gondolatmenetünket.

Pál:

De a művészet mégiscsak figyel a tudományra, és sok mindent kölcsönöz tőle (eszközöket például, ahogyan te is mondod).

Szacsva:

Igen, de nem a céljait.

Pál:

A tudományos szellem azért átragad néha a művészetre is.

Szacsva:

Egyénenként valóban elég gyakran előfordul ez, de huzamos ideig valahogy mégsem maradnak meg az egyes tudományos eljárások a művészetben. Még a fizika és a geometria ún. ősi vívmányai sem tudják örökre megvetni lábukat a művészet eszköztárában.

Pál:

Szóval az nem igaz, hogy egyre tudományosabban élünk?

Szacsva:

De igaz. A tudomány a mai vallás (szabadon Tillman J. Attila nyomán), a tudás maximumát megtestesítő terület, és mint olyan sokkal nagyobb tekintélynek is örvend,

mint a művészet. Ez jogosnak is tűnik. Viszont, egyrészt, nem biztos, hogy mindannyiunk vallása kell, hogy legyen, másrészt, noha a művészet összkulturális szempontból tényleg csak valamilyen „járulékos” tevékenység, szükségessége mégis felbecsülhetetlen. A művészet, ha nem is él a tudományos bizonyítás lehetőségével és meggyőző erejével, mégis komoly szerepet tölthet be az emberek életében, ami el is kel napjainkban, ahol olyan problémákkal küzdünk, mint a túlnépesedés, a természet eltűnése, a különböző (gazdasági, politikai, faji, szociális stb.) háborúk megállíthatatlannak látszó folyama. Ezek megoldására nem mindig alkalmas a tudomány, a jogalkotás vagy a végrehajtoi tevékenység, a rendőri felügyelet, az erkölcsi nevelés, amint azt nap mint nap láthatjuk. Lehet, hogy e téren, vagyis az emberek viselkedésének művelésében, világnézetének alakításában, érdekeik egyeztetésében a művészetnek a mainál komolyabb szerep jut egy szép napon, még akkor is, ha úgy gondoljuk, hogy a művészetnek nem közvetlenül kell közreműködnie ezeknek a problémáknak az orvoslásában.

Pál:

Ettől függetlenül abban megegyezhetünk, hogy a tudomány nyerőbb a társadalmi elismertség terén. A művészet hogyan áll ennek ellen?

Szacsva:

Tulajdonképpen törekednie kell arra, hogy ne kerüljön teljesen a tudomány büvkörébe, ugyanakkor ne legyen túl konzervatív sem, illetve, hogy ne egy konzervatív bázisról kísérelje meg a tudománytól való eltávolodást.

Pál:

De láttuk, hogy a 20. században, a paradigmacserék ellenére a modern tudomány és a modern művészet azért időnként mennyire egymással ellentétes dolgokat művelt (Gondoljunk csak példaként az *art brut* felbukkanására a művészetben, mikor azzal egy időben a tudományban a pozitívizmus egy fajtája még nagyban uralkodott.)

Szacsva:

Ez bizonyára egy természetes kiegészítés elve alapján működött. Ugyanakkor, ha olykor sokkal közelebb áll szellemiségük egymáshoz, vagy az őket megalapozó ideológia teljesen közös, attól még a lényegi különbségek úgy tűnik, megmaradnak közöttük. Ilyen például a kifejezőeszközeik (fogalmazási módjuk) közötti különbség.

Pál:

És mi van akkor, ha ez az egyensúly nem működik, tehát ha mondjuk a tudomány bürokratikus eszközökkel elnyomja a művészetet, melynek némi veszélyét

felfedezhetjük a mai kiállítási gyakorlatban is, amikor a közintézményekben inkább a tudomány (még hozzá a társadalomtudományok) nevében, a magánintézményekben pedig a piac „uralmának” nevében (mondhatni a gazdaságtudomány eredményeire támaszkodva) határozzák meg azt, hogy mi kerüljön egyáltalán a közönség szeme elé.

Szacsva:

Akkor az van, hogy a művészek maguk létrehozhatnak mozgalmakat és fórumokat az olyan művészetnek, ami nem kerül be a fent említett két szcénára.

Pál:

Van-e ennek társadalmi jelentősége?

Szacsva:

Ebben az esetben beláthatjuk, hogy csekély a laikus közönségre tett hatás lehetősége, de annál nagyobb a hivatalos szakmai közegre tett hatása.

Pál:

Neked van-e erre valamilyen válaszd?

Szacsva:

Igen. Például az interneten való publikálás és kutatás. Mert az előbbi nem ütközik cenzúrába, az utóbbi nem jár anyagi megerőltetéssel (tehát, legalábbis egyelőre, nem lehet korlátozni). Itt publikáltuk a *Peripublic*-ot és a *Perichronic*-ot, jelenleg pedig a *Periprojekciót*, amelyek hálóművészeti munkák, és innen szereztünk inspirációt videó-munkáinknak és más műveinknek (*126 Hír*, *Pericycle*, *Artiste trouvé* stb.) elkészítéséhez.

Pál:

Akkor beszéljünk ezekről a hálómunkákról, mert ezek a doktori program három éve alatt készültek.

A perifordulat

Szacsva:

2005 tavaszától fogva, amikor a *Perimédialab* nevű weboldal is elindult, összes munkánknak „peri” előtaggal alkotott címet adtunk. A *Peristatement* című áltudományos elméleti adalék 2006 novemberében íródott, amikor a *Peripublic* projektet előkészítettük. A *Peripublic* 2007 januárjától decemberig, egy kerek éven át

tartó, napi internetes publikáció formájában valósult meg, melyben egy hír képi és szöveges összetevőjét választottuk ki az interneten végtelen számban található hírportálok anyagaiból, és továbbítottuk az erre a célra létrehozott weboldalon. A naponta elavult híroldalak a *Periarchívumban* gyűltek össze, ahol mai napig meg lehet őket tekinteni.²⁶

Pál:

Miért nevezed ezt művészi tevékenységnek, művészi alkotásnak, művészi publikációnak?

Szacsva:

Azért, mert új környezetükben – abban a formában, amelyben továbbításra kerültek – a hírek teljesen új értelmet kaptak. Tehát a hétköznapi életből való kiemelés, majd egy művészi keretbe való beemelés gesztusa által az illető kép és szövegtöredék egyszerűen fontosabb lett a *Peripublic* nézője számára, mint lett volna egy szokványos hírportál tárlásában. Persze a pusztán beemelés gesztusán túl ott volt még a válogatás és a végső prezentálás módja, mely segítette azt, hogy művészi üzenettel gazdagodjon egy „sima” hír. A cél az volt, hogy a médiaüzenet olyan töredékét továbbítsuk, aminek még a művészeti szövegösszefüggésbe emelése előtt is több értelmét, érdekességét és fontosságát véltük felfedezni, mint amennyit szerzői eredetileg neki szántak. Ezt a módszert majdnem minden más korábbi munkánkban is használtuk. Lényege, hogy a valóságban már létezik az a kijelentés, amit nekünk csak észre kell venni, és ki kell emelni a hétköznapi diskurzusból. Ebben az esetben kijelentésünk erejét és hitelét reményem szerint az adja, hogy valójában nem egy általunk konstruált, „kitalált”, hanem egy már meglévő (talált) jelenségről van szó, amire mi csak felhívjuk a figyelmet.

Ugyanakkor ez a munkánk nemcsak az adott hírt kommentálja, melyet éppen továbbításra szántunk, hanem a hírszolgáltató mechanizmusok működéséről is mond olykor valamit. Egyfelől felfedeztük, hogy a híreket mégsem teljesen az objektivitásra törekedve mondják el a hírműsorok, portálok (mint ahogy azt magukról általában sugallják), hanem mindig kommentálják, interpretálják őket, még akkor is, ha ezt mesteri szinten, vagyis majdnem láthatatlanul teszik. Mondhatnánk, hogy a hírmondás legfontosabb eleme a manipulatív elem, mely nélkül a hírközlés nem is volna olyan

²⁶

<http://www.freeweb.hu/perimedia/PERIUBLPIC/periarchive/periarchivecalendar/periarchivecalendar.htm>

rettegett eszköz a mai világ hatalmasainak kezében. Célunk mindazonáltal nem az volt, hogy egy adott hírműsor rejtett politikai, vagy más szándékát leleplezzük és pontosan megfejtjük a *Peripublic* nézője számára, hanem elsősorban az, hogy megmutassuk a tényt magát, miszerint az illető elbeszélésben manipulatív elem van, és azt, hogy hogyan jelenik az meg. Mindezt ráadásul nem valamilyen demonstratív formában, hanem ha úgy tetszik, művészi módon, tehát a manipuláció természetét, ízét, hangulatát, iróniáját, paradoxonját, esetleg önellentmondó jellegét artisztikus, és nem elméleti (diskurzív) módon emelve ki.

Pál:

Emiatt én még nem nevezném művészi beavatkozásnak azt, amit tettünk.

Szacsva:

Nem csak a manipulatív elem leleplezésével foglalkoztunk. Ez mondhatni csak azért került képbe, mert alig lehet elkerülni, figyelmen kívül hagyni, hisz, mint már mondtam, a korporatív média legfontosabb jellegzetessége. Veled együtt, gyakran olyan híreket válogattam, melyek a hírközlő szándékától független (talán általa nem is tudatosított) üzeneteket is tartalmaztak és melyek hol elősegíteni, hol pedig gátolni látszottak a hírnök vélt szándékának érvényre jutását. Hogy úgy mondjam, a hír többértelmű volt, és mi nyilván azt az értelmét tartottuk érdekesnek kiemelni, amit szerzője eredetileg nem is szeretett volna közölni. (Ezeket a szándékolatlan plusz jelentéseket amolyan *freudi elszólások*nak is érthetjük, melyeket mi *perifreudi elszólásként* továbbítottunk.) Tudom, hogy ezt is lehet bölcsészai alapon tenni, végül is a bölcsészfeladatokat éppen te láttad el a projektben, viszont vannak olyan üzenetek, amelyeket nem lehet a hagyományos zsurnalisztika nyelvén vagy a bölcsészeti hagyományára épülő fogalmi nyelven kifejezni. Ezek olyan tartalmak, amelyek számomra gyakran a képből vagy a szöveg képi megjelenéséből voltak kiolvashatók. „Művészi képszerkesztőként” ezeket még tovább hangsúlyoztam. Sőt, a szöveges közlés szemantikai jelentésrétegében is találtam olyan jelenségeket, tartalmakat, melyeket sem tudományosnak, sem informatívnak, hanem – ha nem túl patetikus ezt a kifejezést használnom – leginkább költőinek éreztem. Ezeket a képszerkesztés és tipográfia eszközeivel tudtam legjobban kiemelni a *Peripublic* olvasója/nézője számára. E kétféle eljárás alkalmazása (egyfelől az eredeti hír szándékos és szándékolatlan üzeneteinek felfedezése, másfelől valamilyen művészi eszközzel való kiemelése) úgy gondolom, valóban egy kettős megközelítést igényelt. Részéről szükség volt egy bölcsészai

érzékenységre (ha tudásra nem is), és részemről egy művészi indíttatásra meg tudásra, amivel mindezt (remélem sikeresen) kifejezésre juttattam.

Ugyanakkor a *Peripublic* hasznát nem (csak) ilyen funkcionalistán szemlélem. A valós élet folyamatainak művészi átdolgozása mindig gazdagítja az adott valóságreszecske eredeti jelentését, sokszor olyan módon, hogy azt nagyon nehéz, sőt gyakran lehetetlen a műleírás nyelvén megfogalmazni. Ezt még problematikusabbnak érzem, ha valaki a saját munkája kapcsán kell, hogy megtegye, ezért erre itt nem is teszek kísérletet. Ne feledjük, hogy végtére is e beszélgetés egyik fő motívuma (a dolgozat egyik tézise) az, hogy a műleírás nem képes teljesen megragadni a művet, ezért bár (vizsgálata tárgyának megtéve őt) látszólag fölé kerekedik, mégsem tud róla teljes „képet” alkotni.

Pál:

Úgy gondolod tehát, hogy azt, amit te a *perimediális* munkád során érzékelsz és megfogalmazol, azt egy bölcész nem lenne képes érzéklni és kifejezni, még akkor sem, ha történetesen művészi érzékenységgel is rendelkezne?

Szacsva:

Mindannyian többféle érzékenységgel rendelkezhetünk, de a döntő, hogy mire figyelünk, milyen érzékenységünket hagyjuk kibontakozni és működni az adott foglalatosság során. Ezért hangsúlyozom az attitűdkérdést olyan gyakran. Tehát amellet, hogy a bölcészt diszciplínájának normái eleve máshogyan (máshol) kötik meg, mint a művészt, még az is számít, hogy ő maga mire irányul, mire törekszik: mire figyel...

Pál:

Kissé elfogultnak tűnsz, amikor a szöveges részben is találsz olyan „jelenségeket”, melyek „leleplezését” vagy kiemelését a képszerkesztés eszközeivel valósíod meg, miközben azt nem akarod elfogadni, hogy, fordítva, a „képeidből” kiindulva elméleti ítéleteket hozzanak fölötted a bölcészek.

Szacsva:

Én nem utasítottam vissza a képek feletti bölcselkedés lehetőségét, sőt annak felmérhetetlen hasznát elismerem, ezért azt olykor magam is művelem. Én csak azt a kérdést tettem fel, hogy a képek felett bölcselkedők tudásapparátusának a képek készítőinek tudásapparátusával való összevetése megalapozhat-e alá-fölérendeltségi viszonyt a két terület (képkészítés és bölcselet) között? Kiderült, hogy összemérni nem

lehet őket: inkommenzurábilisak. Nem egymás „fölött”, hanem egymás „tekintetében” ítélezhetnek csupán.

Pál:

Ebben a kompetenciaharcban melyik a fontosabb számodra: a kérdés szakmai eldöntése, vagy a társadalmi vonatkozásai? Más szóval: a tudás vagy a hatalom szempontjából fontos tisztázni ezeket a dolgokat?

Szacsva:

Elválaszthatatlan a két szempont. A hatalom tudás és a tudás hatalom.

Pál:

De azért nem mindegy, hogy valaki elsősorban a hatalmat (és az azzal együtt járó tudást) vagy elsősorban a tudást (és az azzal együtt járó hatalmat) keresi.

Szacsva:

Fura ez a keresés szó, mert inkább a tudásra utal (kutatás, *research*, *rechèrche*). Lényeges azonban mindkét aspektus fontosságát figyelembe venni: A tudásra vonatkozóan meg kell értenünk, hogy a művészet elmélet általi értékelése és megítélése elmaradhatatlanul fontos (még akkor is, ha egy napon kiderül, hogy a tudomány a művészetet nem képes teljes mértékben meghatározni), viszont az elméleti preskripciók művészetre való alkalmazásának korlátozó hatását be kell látnunk mindenképpen. Vagy legalábbis fel kell tenni a kérdést, hogy megéri-e a társadalomnak az, ha előírásaival behatárolja a művész alkotási és kísérletezési területét? Hisz tudjuk, hogy ezzel pont annak lehetőségétől fosztja meg magát, hogy az általa elképzelhetlent és megalkothatatlant számára a művész elképzelje és megalkossa. És ez mindenképpen hatalmi kérdést vet fel, mert a korlátozás hatalmi eljárás.

Pál:

Nem félsz attól, hogy ha művészek ítélik meg egymás munkáját, akkor ez az ítélet a szakmai, emberi irigykedésük és szűklátókörűségük miatt túlságosan torz lesz?

Szacsva:

De félek. Mindennek megvan az árnyas oldala, és ennek nyilván ez a hátránya. Viszont így lehetne a szakma konstitutív működéséről beszélni.

Pál:

A konstitutívhoz való megérkezés remélem, némileg igazolja ezt a kitérőt, és akkor most próbáljunk visszatérni a „peri” előtaggal ellátott műveid boncolgatásához. Mire is vonatkozik pontosan ez a „peri” szócska?

Pál:

Szacsva:

Erre látszólag neked kellene válaszolni, hisz a *statement*-eket te fogalmaztad, viszont, ha már rám szállt ez a retorikai szerep, akkor elmondanám, hogy a *periverzum*-elméletünket részletesen elmagyarázzuk a függelékben csatolt „*Peristatement*” című áltudományos írásban. Ez az írás a perisstrukturális világmodell felfedezésén alapuló, perimatézisnek nevezett központi episztémével magyarázza a perimediális élmény jelenlétét korunk emberének tudatában. A perimediatisztizált ember metaforájával arra igyekeztünk felhívni olvasóink figyelmét, hogy napjainkban, amikor – legalábbis a nyugati kultúrkörben élő emberek számára – a hagyományos egyház már kevésbé számít a világnézetüket leginkább befolyásoló intézménynek, a hírközlés ürügyén működő médiamonstrum igyekszik átvenni ezt a szerepet. A hírközlő médiumok azok, melyek korunk emberének tudatára, világnézetére, erkölcsi érzékére és közérzetére leginkább képesek hatni. A média-egyház egy viszonylag új létesítmény. Magának a nyomtatott újságírásnak az elterjedtebb formái is jószerével két és fél évszázadra tekintenek vissza, de az a korszak, amikor az emberek tudatát a vallási ideológiánál már jobban átjárja a hírműsorok által propagált világnézet, valószínűleg mindössze az elektronikus médiák elterjedésével következett be. Persze a tévécsatornák szaporodása és az internet megjelenése valamelyest árnyalja a választási lehetőségek palettáját, mert így politikai, közigazgatási, világnézeti (akár vallási) határokat lehet felállítani a hírportálok között. Van mindezek ellenére azért valami uniformizálódási tendencia a valamennyi elektronikus médiában működő szolgáltató között. Legfőbb közös vonásuk az, hogy mindegyik az objektivitás nevében továbbítja a hírt, ami viszont, mint tudjuk, egyikük esetében sem (lehet) igaz. A *Peripublic* annyival talán szimpatikusabb, hogy magát *ab ovo* nem tekinti objektívnek, hisz művészetként jelenik meg az internetes nyilvánosság terében. Általános tény viszont, hogy a hírközlő intézmény nemcsak hírt közvetít, hanem világnézetet sugall, véleményt formál, normatív szerepe van, közösséget teremt, és ebben nagyon hasonlít egy vallási intézményhez. Ezért szerintem oda kell figyelni működésére, és mindazt, amit vele kapcsolatban a sajtókritikusok és elemzők nem tudnak vagy nem kívánnak elmondani, azt a művészetnek kell megpróbálnia kifejezésre juttatni.

Pál:

Ott van viszont a *Perichronic* című munkánk, melyet a *Peripublic* szellemében naponta frissítünk. Ez más, mint a *Peripublic*, mert itt nem válogatunk, hanem pusztán

továbbítunk (egy év késéssel) címlaphírfotókat. Ezzel mit szeretnél mondani az embereknek?

Szacsva:

A dolog lényege itt is az, hogy az internetes címlapfotók szerzői és szerkesztői által eredetileg elképzelt üzeneten túli tartalmakat emeljük ki és juttassunk el a nézőhöz, vagy egyszerűen az eredeti üzenet súlyát növeljük, és ezáltal tegyük művészié az üzenetet. Ugyanis a hírgyártó, azzal, hogy bemutat egy tragédiát (ne feledjük, hogy majdnem teljességgel megrázó, tragikus híreket láthatunk a *mainstream* médiában), de másodpercek múltán egy következő szintéren történt megrázó esemény képeit tárja szemünk elé, nos, tulajdonképpen bagatellizálja az elsőként felvillantott történetet. A hírek gyors sorolása, elsőre úgy tűnik, hatékonyabbá teszi a tájékoztatást. Valójában a „keretezés” művelete által (azaz: mit mutatok be a szerkesztőségbe aznap befutott hírek végtelen sorából és mit nem); a hierarchizálás útján (melyik hírek milyen hangsúlyt adok); a hírműsor dramaturgiájának megszerkesztése során (a hírműsor mint egyetlen történet, „a világ aznapi eseményeinek rövid történeteként” való bemutatása); és más, finomabb, „szakmaiabb” eljárások egész arzenáljának alkalmazása útján a hírszolgáltató olyan képet fest világunkról a számára hozzáférhető információk halmazából, amelyet csak akar. Mintha a média azt szeretné, hogy a képeket magukat, sőt a tényeket is elfelejtsük, és inkább csak az általa gyártott kommentárt (konklúziót) szívleljük meg. Egyszerűen az a helyzet, hogy a hírként közölt történetek egymásra következésének sebessége fordított arányban áll a befogadásra, értelmezésre, véleményalkotásra rendelkezésre bocsátott idő tartamával: Minél több a hír, annál kevesebb idő marad végiggondolásukra.

Ez az a struktúra, amit a hírszolgáltató egyre pörgősebbre alakít, és amit a legtöbb befogadó, mint látjuk, el is fogad. A tájékozódás alternatív módja, mint mindannyian tudjuk, az interaktív tévénézés és az internetezés egyéni navigációt lehetővé tevő technológiájának köszönhetően valósulhat meg. Kérdés azonban, hogy az interaktív tévé kínál-e majd igazi válogatásra alkalmat nyújtó műsorkészletet, vagy csak ugyanazon dolgok egyre tökéletesebb változatait, Flusser szóhasználatával „egyre kövérébb képeket”²⁷ sugároz? Kérdés, hogy az internet felhasználók közül hányan

²⁷ „A kép és a vevő között létre kell jönnie egy visszacsatoló körnek, amelyen át a képek egyre kövérednek. A képeknek visszacsatoló csatornáik vannak, amelyek az elosztócsatornákkal ellentétes irányban futnak, és informálják az adót a vevő reakciójáról, "piackutató", "demoszkópiái" és "politikai választás"-típusú csatornák. Hála ennek a visszacsatolásnak, a képek megváltoznak, egyre jobbak

lesznek azok, akik nem veszik át a hírgyártó által már-már diktált ritmusát és fonalát a befogadásnak, akik ellenébe mennek a híradatnak, akik a forgalommal szemben próbálnak közlekedni az információs szupersztrádán. Röviden: kérdés, hogy az internet árnyalati vagy lényegi változást hoz/ott a hírek technikai képek útján történő kommunikációjának fejlődéstörténetében?

A túlradó hírközlés esetével ellentétben a *Perichronic* olyan struktúrát kínál, amelyben a néző roppant kevés információt kap. Amit kap, azt viszont alkalma van komolyabban venni, mélyebben átélni, „mintha” csak egy művészi alkotást szemlélne. Ráadásul, az éves késéssel közölt képes információ megfosztva eredeti szöveges magyarázatától és közvetlen aktualitásától, új dimenzióba helyezi az általa közvetített eseményt, és ezáltal egy sajátos módon tudjuk azt befogadni. Bármilyen szörnyen hangzik, beláthatjuk, hogy egy síró ember arca többet mond, ha a kép alatt szokásosan közölt szöveget nem olvassuk el. A magyarázat mindig old valamennyit a ténnyel való szembesülés megkerülhetetlen szörnyű voltán.

Pál:

Ez az izolációs gesztus a tudomány által használt izolációs módszerre emlékeztet.

Szacsva:

Igen. Talán ez jó példája lehetne annak, amikor egy tudományos eszközt művészi célra használunk fel, a gond csak az, hogy ősidőktől fogva ezt a művészet is használja, tehát nem nevezhetjük kizárólag tudományosnak. A különbség viszont, amiről fentebb beszéltem, itt is megmutatkozik, vagyis a művészet nem azért izolál, hogy felelősségét a szűk tárgyra korlátozza, hanem azért, hogy a befogadót egy elmélyültebb szemlélésre invitálja, vagy csak egyszerűen helyzetet teremtsen. Olyan helyzetet, melyből a néző nem tud „élménymentesen” szabadulni.

Pál:

Mit szólsz Flusser megállapításához, mely szerint a technikai képek nem a mögöttes motívumok és ürügyek feltárása során válnak kibetűzhetővé, megfejthetővé,

lesznek, és egyre inkább olyanok, amilyenek a vevők akarják őket. Vagyis a képek azért lesznek egyre inkább olyanok, amilyenek a vevők akarják őket, hogy a vevők is egyre inkább legyenek olyanok, amilyenek a képek akarják őket. Röviden szólva, ez a kép és az ember közötti érintkezés.” (Vilém Flusser: *Ins Universum der technischen Bilder*. European Photography, Göttingen, 1985., magyar ford.: *A technikai képek mindensége felé* [fordította Maleczki József])

<http://www.artpool.hu/Flusser/Univerzum/00.html>

hanem csakis a készülékek struktúrájának feltárása során?²⁸ Te miért csak az emberi tényező szándékait és játékait kutatod az egészben, a gépre miért nem figyelsz oda? Bruno Latour, aki általában nem filozófiai, hanem tudományos oldalról közelíti meg e kérdést, maga is azt mondja, hogy (szabadon idézve) „a hálózatok egyes pontjain elhelyezkedő aktőrök (gépek és emberek) egyenrangú szereplőként vesznek részt a háló kommunikációjában”. Sőt, Latour egyik szövegéből kiderül, hogy az ANT (*Actor-Network Theory*, Bruno Latour és csapatának háló-elmélete) nem is érdeklődik az ember iránt. A szerző itt világosan kijelenti: „Az «ember», az «én» és a hagyományos társadalomelméletből ismert «társadalmi szereplő» nem tartozik az ANT által kutatandó tárgyak körébe.”²⁹

Szacsva:

A Flusserrel kapcsolatos kérdésre (Miért nem a gép illetve gépezet, hanem az ember működését kutatom inkább?) válaszom: azért, mert engem speciel nem a gép érdekel, hanem az ember. Ez viszont nem azt jelenti, hogy a gépezet jellemzői iránt nem érdeklődöm egyáltalán, hanem azt, hogy tulajdonképpen a gépezetek fejlődését az embereken csattanó következmények alapján próbálom nyomon követni. Egyébként, Flusser is általában az „emberhez méltó” társadalom lehetőségeit keresi a technikai forradalom forгатagában.

A Bruno Latour *Actor-Network Theory*-jában megfogalmazottakra (miszerint, az ANT szempontjából, a gép éppoly fontos csomópontját képezi a kommunikációs hálóknak, mint az ember) azt válaszolom, hogy a *perimédia* elmélete nem tudományos, hanem filozófikus irányból közelít a kérdéshez, és az embert fontosabbnak tartja a gépnél, mégpedig azért, mert az ember erkölcsi és szellemi lény, míg a gép nem. Például az embert felelősségre lehet vonni tetteiért, a gépet nem. Az embernek van szabadságigénye, a gépnek nincs.³⁰

Pál:

²⁸ „A technikai képek kibetűzhetőek. Ám ez nem a mögöttes motívumok, ürügyek (pretextusok) feltárása során, hanem csakis a készülék struktúrájának feltárása révén valósítható meg. Csak így remélhetjük, hogy úrrá leszünk ezeken a készülékeken. E kihívás elé állítanak bennünket képeink.” (Vilém Flusser: „Képeink”, in: *2000 Irodalmi és művészeti folyóirat*, Budapest, 1992, 61. o., magyar ford. Tillmann J. A.) <http://www.intermedia.c3.hu/mszovgy1/>

²⁹ Bruno Latour: *On Actor-Network Theory. A few clarifications*, <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-1-9801/msg00019.html>

³⁰ <http://www.freeweb.hu/perimedia/perimedialabkep.htm>

A *Peripublic* és a *Perichronic* anyagát, mindazt, amit naponta leközlünk, meg lehet közelíteni az internetes archívumaikon keresztül, és a néző utólag olyan diskurzust alakít belőle saját maga számára, amelyet akar, vagy amelyet kreativitása szerint képes. A *Peripublic* anyagából viszont videót is készítettél, amiben te adod meg az olvasat ritmusát, narratív fonalát, és – a hangaláfestéssel – „hangulatát”, ha úgy tetszik, végső üzenetét. Ez nem visszalépés az internetes formához képest? Ez nem a hagyományosabb művészi kommunikáció formája?

Szacsva:

De igen.

Pál:

Akkor miért készítetted el a mű ilyen verzióját is?

Szacsva:

Az, hogy egy műnek több verzióját is el lehet készíteni (mint azt Gérard Genette a „L’Oeuvre de l’art” című könyvében³¹ – a világon nem első ízben és bizonyára nem is utoljára – megfogalmazta), melyek persze mind töredékesek, vagy akár csak vázlatok, tervek formájában fogalmazódnak meg, a konceptualista hagyományban gyökereznek. Természetesen, ha már több verziójában él egy mű, akkor elkerülhetetlen, hogy ezek a verziók maguk, egymáshoz képest különböző műfajokhoz, akár különböző korszakokhoz kötődjenek. De a több verzió azért mégiscsak többletet jelent, szerintem. Több fajta nézőnek tudja elmondani az ember a mondanivalóját... a videó esetében például olyanoknak is, akik akkor éppen nem a saját személyes verziójukra kíváncsiak, hanem a „szerző” változatára. Ez a típusú közlés nem teljesen értelmetlen, és nincs is teljesen kihalófélben, mint ahogy azt remélni lehetett a fejlett, interaktív kommunikációra épülő hálózatok elterjedésével.³²

³¹ Genette: *L’Oeuvre de l’art. Immanence et transcendance*, Seuil, Párizs, 1994

³² A háló műszaki adottságai lehetővé teszik az úgynevezett dialogikus kommunikációt (mely Flusser elmélete szerint be kellene, hogy helyettesítse a korábbi, általa diskurzívnek nevezett autoriter, „one to many” típusú kommunikációt). Viszont a legutóbbi kutatások és elmélkedések szerint az alternatív hálózatban végbemenő kommunikáció is a korábbi pericentrikus jelleggel működik. Ez azt jelenti, hogy noha például az emailes levelezőlisták működése jóval demokratikusabb a televízió által létrehozott közösségi kommunikációnál, el kell ismernünk, hogy végtére ezek is zárt hálózatok, ahol egy felülről működő moderálás (a lista moderátorainak szabályozó működése) érvényesül, és ezeknek is centruma és perifériája van, mint a korábbi hálózatok legtöbbjének. Lásd e témában: Lovink-Rossiter: „Ten Theses on Non-Democratic Electronics: Organized Networks Updated”, <http://summit.kein.org/node/888>

Pál:

Tehát nem hiszel a haladásban?

Szacsva:

A haladást nagyon lokálisan tudom csak értelmezni. A haladás mint totális valami, vallás és világkép megalapozója, az ugye néhány évtizede megbukott. A művészetben a revolúció, és nem az evolúció fogalmával lehet inkább megragadni a változásokat.

Pál:

A videó-verzióban tehát mi a forradalmi?

Szacsva:

A video ebben az esetben nem teljesen merev forma. Több verziója is van. A 365 kép és szöveg együttesből, mint bizonyára emlékszel, különböző hosszúságú anyagokat válogattunk, melyekhez a hangaláfestés is különböző módon alakult. Minden verzió címe azt tükrözi, hogy végül is hány hír került bele. Van *126 Hír* című, és van *47 Hír* című változat is. E videó sajátossága továbbá az is, hogy állóképek sorozatából áll, melyekhez szöveg társul. A néző egy videó-könyvet olvas mindvégig, pontosabban egy videó-naplót. A hang sem teljesen a megszokott médiaképek aláfestésének szellemében készült, és a szövegtöredékeket is át kellett dolgozni a videó-változathoz, mert túlságosan hosszúak voltak. Tehát ha forradalmi nem is, némi újat talán sikerült hozni ennek a videó-munkának rugalmas struktúrája (lásd verziók) és sajátos – a szöveg olvasási ideje által meghatározott – ritmusa által.

Pál:

És a *Pericycle* című videóban, mely ugyancsak a *Perimédia* projekt melléktermékeként jött létre, van-e forradalmi újítás?

Szacsva:

A *Pericycle*-ben semmilyen újítás nincs. A benne alkalmazott morfolási technika miatt először Sugár János „Az analfabéta írógépe” című videója jutott eszembe utólag, mint egy lehetséges ihletforrás. Konkrétan viszont Szűcs Attila egy akkoriban bemutatott, morfolással készült videójáról jutott eszembe, hogy én is morfolhatnék egyet. Természetesen nem a morfolás kedvéért morfoltam. Az interneten talált képek ihlették az eszközválasztást. Mindhármunk munkájának esetében állóképek morfolásáról van szó, és ez valóban összeköti őket, de amúgy elég sajátosak a maguk nemében. Szűcs Attila saját festményeit morfolta egyetlen narratívába. Sugár Jánosnál a leleményesen összerakott képsorban az egymásra következő képeket a rajtuk

mindig ismétlődő Kalasnyikov géppisztoly motívuma köti össze. Nálam egy tematikus fonal érvényesül, melyet plasztikailag egy felfújott forma ismétlődése kísér.³³

Pál:

Térjünk rá akkor a legkényesebbre, a *Periprojekció* sorozatra, amit jelenleg sugárzunk, és naponta publikálunk az interneten, ami viszont már nem teljesen olyan, mint a *Peripublic*. Itt az történik, hogy kiválasztunk egy az interneten felénk sugárzott képet, de ezt úgy mond nem a képernyőnkéről sugározzuk tovább, hanem egyszer még kivetíted a lakásunkba, ott lefotózod, és az eredményt tovább sugározzuk az interneten.³⁴

Szacsva:

Kinek kényes ez a munka?

Pál:

Számomra, mert ebben nem nyilvánvaló a szerepem. A *Peripublic*-ban használt eljáráshoz hasonló módon begyűjtött, naponta kiválasztott sajtófotót vagy más „hírközlő” képet nem eredeti szöveges kommentárja kíséretében közöljük tovább, hanem vizuális módon kommentáljuk.

Szacsva:

Igen, de te is tudod, hogy a szóban forgó képek diskurzív programozottságának megfejtésében és kommentálásában, sőt továbbmanipulálásában nélkülözhetetlen szerepet játszol.

Pál:

Csak ezt már kevésbé „képviseltetjük” a publikáció retorikájában: Egyszerűen nincs már szöveg a napi kiadványban, csak egy fizikailag manipulált kép, leszámítva a pusztán gyakorlati funkciót ellátó, forrást jelölő címkét.

Szacsva:

A forrást megjelölő címke komoly súllyal vesz részt a jelentésalkotásban, de valóban nem a megfogalmazás szintjén, hanem az illető forrás kiválasztásának pillanatában játszol te mentorként fontos szerepet. Szürke eminenciás lettél e tekintetben, viszont még mindig te szállítod a mű többi, sokkal kreatívabb fogalmi összetevőjét is. Tehát, ha reprezentatívan nem is annyira, azért strukturálisan továbbra is konstitutív módon vagy jelen a műben. Ráadásul szereped meghatározásában az sem

³³ Filmtörténeti utalás is van benne. Buñuel „A szabadság fantomja” című filmjében egy férfi gyakran hatalmas zsákot cipel a hátán, aminek eddig senki nem tudta megmagyarázni a jelentését. Buñuel, filmkritikusok kérdésére azt válaszolta, hogy ő maga sem tudja.

³⁴ Lásd *Periprojection* című illusztrációk a függelékben.

elhanyagolható szempont, hogy a technikai kép, amit manipulálunk, sem eredeti formájában, sem az általunk továbbfejlesztett (kimozdított) állapotában nem képi szempontból érdekes. Legalábbis nem úgy, ahogyan a képzőművészet hagyományában egy kép érdekes szokott lenni. Vagyis nem a kép nyelvének struktúrájában jelenik meg a művészi üzenet, hanem egy konceptuális síkon lebeg. A manipuláció hatására a kép vizuálisan változik, de a kép vizuális külsője inkább elszenvedti a változást, mintsem konstruktív módon (a beavatkozó gesztus és a beavatkozás tárgya közti együttműködő kommunikálás, egyszóval „megformálás” alapján) alakulna. Ennek a fajta képnek nem „fáj” a rajta véghezvitt változtatás, mert ő már nem egy épített nyelvi alakzat, hanem egy „vetített” (képi) jelenség. Struktúrája nem szándékos nyelvi megformálást hordoz magában, mely a rajta történő továbbdolgozás során csorbát szenvedhetne, hanem automatikus műveletek eredményeként jött létre, mely nem a későbbi vizuális továbbformálásra, hanem egyfajta szerkesztői eljárásra (konceptuális manipulációra) kínálja fel magát.

Pál:

Rendben, de az alkotómunka folyamán azt látom, hogy te a kép már meglévő architektúráját állandóan roncsolod, illetve jelentésalkotás céljából manipulálsz, azáltal, hogy olyan dolgokra vetíted rá, melyek sajátosan (mondanivalódnak megfelelően) változtatják meg azt.

Szacsva:

Figyelembe kell venni, hogy ezeknek a képeknek az architektúrája nem alkotójuk üzenetének hordozója. Hogy úgy mondjam, a kép struktúrája itt csak üres médium, ami az üzenetet „egyszerűen” fokozhatja vagy tompíthatja. A technikai kép egy arctalan és instrumentalizált intelligenciával áthatott médium. A hírműsorok képeit alkalmazott művészek vagy műszaki szakemberek (operatőrök) készítik, akik persze akarva-akaratlanul hozzáadhatnak némi saját mondandót a megbízóik által eredetileg elképzelt médiaüzenethez (többek közt ezeket kerestük a *Peripublic* projekt alkalmával), de alapjában véve rögzítő, másoló, továbbító funkciót hivatottak betölteni a nagy médiarendszerben. A *Periprojekció* sorozatban viszont személyes üzenettel próbáljuk gazdagítani ezeket az üres képeket. Itt a sugárzott médiakép nem áll meg az annak kivetítésére hivatott képernyőn, hanem továbbvetül otthonunk valós belső terébe, és összekeveredve annak képével megint rögzítésre kerül: A két kép keveredéséből származó vizuális jelenséget lefotózom, aztán visszasugározzuk az internet fikcionális terébe, ráadásul úgy, hogy a művészi gesztus és a technikai eljárás – mellyel az eredeti

képet rávetítem lakásom tárgyaira – nyilvánvalóan kiolvasható legyen a továbbított képből.

Mondhatnám, hogy mi sem a kép hiányzó üzenetét pótoljuk, hanem egy sajátos (egyedi és személyes) médiaüzenettel gazdagítjuk azt, és ezáltal próbáljuk tartalmasabbá, valósabbá vagy fikcionálisabbá tenni. A kép, amikor megjárja lakásunk valós terének egyik-másik szögletét, akkor fizikai módon megvilágít és magába fogad valamit privát szféránkból, aminek addig nem volt sok köze a benne szereplő információkhoz, aztán ezzel a plusz „teherrel” (privát életterünkből magával ragadott személyes tárgyak személyes üzenetével) gazdagodva folytatja útját az információs szupersztrádán, ahová visszasugározzuk őt. Mégis, fontos megérteni, hogy mindezzel nem a kép tartalmát próbáltuk gazdagítani (hisz az nincs neki), hanem a médiumán, a keretén végeztünk jelentésalkotó módosítást. (A médiaüzenet, McLuhan-tól tudjuk, sohasem a tartalmon, hanem a médiumon keresztül közlekedik.)

Ami még bonyolultabbá teszi munkánk értelmezését, hogy a művészi beavatkozásaink során egy sor olyan „nyelvi fordulatot” használunk, mely a hagyományos (nem technikai) képek tradíciójának keretében értelmezhető. Ezt a konzervatív gesztust a művészi szabadság nevében engedhetjük meg magunknak, és haszna, hogy egyrészt bővíti a létrehozott kép olvasati síkjait, másrészt az olvasati síkok között érzékelhető viszonyok erőterében talán a legérdekesebb mondanivalók létrejöttére ad alkalmat. Arra gondolok, hogy a beavatkozásunk, a gesztusrendszerünk egyszerre több különböző, egymástól idegen természetű – talán különböző korszakokhoz is köthető – eljárást tartalmaz. Például egyszerre végzünk a kísérletünk tárgyát képező képpel olyan műveletet, mely korunk technikai lehetőségei szerint való (pl. adatkivetítővel rávetítjük őt íróasztalunkra), és ugyanakkor, vagyis azzal párhuzamosan a kép ikonikus tartalmát ütköztetjük a lakásunk belsejében található tárgyak jelentésével. A valós tárgyakra vetített kép (optikai) esete egészen más problémákat vet fel, mint a képen reprezentált, harmadik világbeli emberek (szimbolikus) találkozása az íróasztalunkon heverő elektronikus *gadget*ekkel. Ráadásul mindkét olvasat egyszerre tolakodik figyelmünkbe, egyazon kurta gesztus (a kivetítés) hatására. A legkevésbé feloldható feszültség tehát saját beavatkozásunk nyelvi rendszerében jön létre, mely ezáltal önnön koherenciáját kérdőjelezi meg.

Pál:

Viszont legtöbbször az optikai jelenség (vetítés) végül is az említett szimbolikus eljárást (nagyon különböző világok összekapcsolását, ütköztetését) szolgálja, tehát valami egységes koncepció alapján jön létre a végső kijelentés.

Szacsva:

Én azt mondanám, hogy egy ilyen alkotás szelleme egységes, de a nyelve nem, ami annak ellenére sem egyszerű eset, hogy a posztmodern óta ez bevált módszernek tekinthető. Ugyanis, a posztmodernre általában jellemző „oldott” (majdnem korrumpált) mondanivalót ez a „nyelvi bonyodalom” könnyedén képes közvetíteni, nálunk azonban kissé más a helyzet. Persze a megszólalás, a nyelv olyan szintű koherenciáját, amit az ortodox modernizmus magáénak mondhat, mi nem kívánjuk megvalósítani. Az sem igaz, hogy a plurális nyelv alkalmazása itt arra irányulna, hogy a mondanivalót valamiképpen többértelművé tegye, hanem egy olyan, megkerülhetetlen feszültség fenntartását célozza, mely, noha diskurzív módon nehezen megragadható, mégis egy kiélezett, sőt tisztázott viszonyt artikulál. Nekünk nem célunk, hogy üzenetünk (posztmodern módra) több lehetséges mondanivaló között ingadozzék. Mi, a kortárs technikai képpel művészi módon dolgozni igyekvő alkotók, a nyelv fölötti kontrollt sajátosan próbáljuk megvalósítani. Nem egy képi nyelvvel, hanem egy médiummal dolgozunk. Nem egy, a fogalmiság által uralt (diskurzív) képi vagy plasztikai nyelv elemeit próbáljuk saját kifejezési eszközünként művészi módon felhasználni, hanem egy technikailag strukturált kép – nyelvi értelemben semmitmondó – médiumát manipuláljuk oly módon, ahogyan ez a médium azt lehetővé teszi: Az egyetlen – lényegét is feltáró – igazán operatív mozzanatába, vagyis kivételésébe avatkozunk bele, hogy saját mondanivalónkat belekódolhassuk.

Pál:

Azt akarod állítani, hogy a technikai képnek gyökeresen más nyelve van, mint a hagyományosnak?

Szacsva:

Vilém Flusser magyarázatára³⁵ támaszkodva mondanám el, hogy történelmünk során – a fogalmiság és az írott, majd nyomtatott szöveg elterjedésével – az analóg képnek egy diskurzív kommunikációs keretben értelmezhető nyelve alakult ki. A Flussertől kölcsönzött jellemzéshez hozzávehetjük, hogy a képek ilyenfajta narratív

³⁵ Vilém Flusser: „Az írás. Van-e jövője az írásnak?”, Balassi Kiadó - BAE Tartóshullám - Intermedia, Budapest, 1997. (ford. Tillmann J. A. és Jósvei Lídia) <http://www.artpool.hu/Flusser/Iras/07.html>

jelentésükön kívül mindig is magukban hordoztak egy plasztikai nyelvet is, illetve annak kódrendszerét. Ennek a – diskurzivitástól megszabadított – plasztikai nyelvnek a fejlesztésével és művelésével foglalkozott időről időre megannyi képzőművész, mintegy szembeállítva a képzőművészet sajátos képi nyelvét a (hagyományos) színház és (hagyományos) irodalom, majd később a (hagyományos) film elbeszélő nyelvével.

A hagyományos (analóg képen/tárgyon alapuló) képzőművészeti alkotásoknak tehát létezett egyfelől egy narratív, másfelől egy plasztikai nyelve, mely mindkettő a kép intelligens létrehozásának szándékát, valamint e folyamat nyomait hordozta magán. Ez a kettős nyelv egyrészt a diskurzív hagyomány racionalitásán, másrészt a plasztikai kifejezőmód kódrendszerén alapult. Ezzel szemben a technikai kép, mondja másutt Flusser,³⁶ leginkább automatikusan jön létre: kivetül, és noha képelemeinek pontról pontra való megformálására ugyan alkalmat ad (számítógépes képmanipuláció), ezt szükségszerűen nem feltételezi. Egy fénykép létrejöhet és továbbításra kerülhet egy banális, automatikus gépi folyamat nyomán is. Ebben a folyamatban, írja továbbá Flusser, az embernek (operatőrnek) inkább a gépi működést kiegészítő, kiszolgáló, mintsem alkotó szerepe van (a gép működteti az embert, és nem az ember a gépet).

Az ember alkotó beavatkozását, mely által értelmes nyelvvé teheti a semmitmondó technikai képet, mindenképp valami másféle működésként értelmezhetjük, mint amit a korábbi (narratív vagy elvont) plasztikai nyelv hagyományában alkotó művészek esetében tapasztalhattunk. A plasztikai hagyományban készült kép minden egyes vizuális elemét tudatosan és szándékosan igyekezett megalkotni a művész (a spontaneitásra kijelölt terek és alkalmak is tudatos és ellenőrzött módon épültek be a műbe, tehát tartalmuk és üzenetük szándékosnak minősíthető). Ezzel szemben a technikai kép vizuális alkotóelemei emberi gesztustól mentesen, műszaki úton (automatikusan) vetülnek ki vagy kerülnek nyomtatásra, miután előzetesen a valós világ tárgyairól visszaverődő fény útján valamely rögzítésre alkalmas készülék fényérzékeny felületére vetültek. Egy ilyen kép vizuális alkotóelemeit nem egy humán intelligenciával áthatott nyelv részeként kezelhetjük, mert e részletekben és építőelemekben (képpontokban) nem emberi, szándékos és intelligens alkotómunka, hanem egy fizikai, műszaki jelenség megnyilvánulásait tapasztalhatjuk. A kép létrehozásának gondolata persze alapulhat (bár nem

³⁶ Vilém Flusser: *Ins Universum der technischen Bilder*. European Photography, Göttingen, 1985., magyar ford.: *A technikai képek mindensége felé* (fordította Maleczki József)

<http://www.artpool.hu/Flusser/Univerzum/00.html>

szükségszerűen) emberi szándékon, de a kép létrehozásának mikéntje ebben az esetben más, mint a korábbi (analóg) képek „alkotási” módja, éppen az új műszaki körülmények miatt.

Tagadhatatlan, hogy a technikai kép alkotásában is van alkalom az emberi beavatkozásra, de másképp. Ennek részletezése itt most nyilván nem dolgunk, de azt összefoglalás-jelleggel megállapíthatjuk, hogy míg a hagyományos kép alkotása egy kreatív, építő intellektust feltételezett, addig a technikai kép alkotása inkább egy szerkesztői attitűdöt kíván meg. Míg a hagyományos kép alkotója inkább tervez, addig a technikai kép létrejötténél bábáskodó ember inkább spekulál. Míg a hagyományos kép szerzője épít, addig az új kép alakítója inkább manipulál. Míg a plasztikai hagyományban egy teret, keretet pozitívan kitölt a művész, addig a technikai képet felvevő ember a keret által kivág valamit környezetének körkörös végtelenéből: Míg az előbbi letesz egy képet a környezetébe, addig az utóbbi „felvesz” egy képet a környezetéből.

Megszakítva a szembeállítás artikulálásának befejezhetetlennek tűnő folyamatát, összegzően elmondhatjuk, hogy míg a hagyományos kép alkotója egy új üzenet létrehozását új dolgok elképzelése, felfedezése, megalkotása útján valósítja meg, addig a technikai kép alkotójának az marad, hogy egy kész vizuális együttest (az automatikusan létrejött technikai képet) kikezdje, manipulálja, megcsonkítsa, sőt lerombolja, azért, hogy ezáltal egy új üzenetet hozzon létre.

Pál:

A két eljárás közül melyik ad több lehetőséget az általa e dolgozatban körvonalazott művészi elv érvényesítésére?

Szacsva:

Elsőre úgy tűnik, hogy a hagyományos képalkotói eljárás több alkalmat ad a párbeszédünk során kirajzolódó művészi elv érvényesítésére, de legalábbis kényelmesebb útnak mutatkozik. A gond csak az, hogy művészi nyelvünket nem kényelmi alapon kell, hogy megválogassuk, de még szakmánk belső fejlődésének megfelelően sem, ha több érvényt szeretnénk szerezni művészi kijelentéseinknek a nagyobb kulturális rendszerben és általában a szélesebb társadalmi térben, mint amekkorára azok pillanatnyilag számot tarthatnak. A művészet nyelvét (szorosabb és tágabb) környezetével fenntartott viszonya határozza meg. A viszonyt magát viszont naponta újra kell gondolni minden oldalon. Illetve, aki nem gondolkodik elég aktívan,

az a követő helyzetébe kényszerül. Nem mindegy, hogy egy adott korban a művészet követi a környezetét, vagy fordítva.

Pál:

Szóval azt mondd, hogy a technikai kép korában kevesebb alkalom nyílik a művészi beavatkozásra?

Szacsva:

A látszólagos művészet művelésére több, a mélyebbre ható beavatkozásra viszont, úgy tűnik, kevesebb alkalom kínálkozik, egyszerűen a piaci-technológiai-katonai komplexum működési formájának köszönhetően, mely egy túlesztétizált piacot, túlesztétizált politikát és túlesztétizált hadviselést működtet pillanatnyilag.

Pál:

De ez, remélem, akkor sem igazolja azt, hogy a régi művészi paradigmákhoz térjünk vissza.

Szacsva:

Persze hogy nem. Épp ellenkezőleg. Ki kell találni stratégiánkat az új viszonyok között.

Pál:

Ez a stratégizáló attitűd nem vezet a fennálló rendszerrel való túlazonosuláshoz?

Szacsva:

Nemcsak piaci, gazdasági, politikai és háborús stratégia van. Művészi stratégia is létezhet. Lehet, hogy ez pont ellentéte az elsőként felsorolt – az élet banális, haszonelvű oldalát szolgáló – stratégiáknak, tehát az is meglehet, hogy új nevet kell találni a művészi működésnek.

Pál:

Sarat Maharaj már talált is egyet, az *avidyát*, de te elvetted.

Szacsva:

Igen, azt gondolom, hogy a lefokozott kába tudatra (*avidya*) épülő művészet helyett az éberség, a tudatosság és a tisztánlátás művészetét kellene megvalósítani.

Pál:

Ez összeegyeztethető a konstitutív művészet gondolatával, mely szerint a művészet inkább része kíván lenni a társadalmi folyamatoknak, mintsem az azokra való reflektálás egy formája?

Szacsva:

A pozitívista tudományok és az analitikus filozófia szellemében nem, mert ők, mint tudjuk, többnyire a különböző dolgok közé húzandó választóvonal helyének keresésével vannak elfoglalva. Szerintük tehát, valaki alapvetően vagy cselekvő, vagy reflektáló lehet. Én, viszont, nem ebben az ellentét-párban gondolkodom, sőt semmilyen ellentét-párban nem nagyon hiszek. Amikor a művészetet a tudománytól meg akarom különböztetni, akkor nem akarom sem szembeállítani őket egymással, sem szeparálni őket egymástól, hanem a köztük lehetséges kommunikáció módját keresem. Tehát művészetem jobb integrációját a szélesebb intellektuális mezőben anélkül szeretném megvalósítani, hogy őt hozzáidomítsam az ott domináló diszciplínákhoz, vagy alárendeljem nekik.

Következésképpen a művészet és tudományok közti kommunikáció megvalósulását nem egyneműsítésük útján képzelem el, de világos, hogy az egymástól való kölcsönzés során módszereik és olykor kijelentéseik szintjén megjelenhetnek bennük rokon jegyek. Emiatt viszont sem különböző indíttatásukat, sem eredményeiket nem kell egymással összetéveszteni. Végül be kell látnunk, hogy ha nem is a szeparáció árán, de a művészetet érdemes megóvni a nála nagyobb tiszteletet élvező tudományos területek általi gyarmatosítástól. Fontos tehát, hogy a művészet szabadon választhassa a tudománnyal való találkozást és ne valamely kényszer hatására tudományosodjon el.

Felhasznált irodalom

- Bagdikian**, Ben H.: *The New Media Monopoly*, Beacon Press, Boston, 2004.
- Bishop**, Claire: „The Social Turn: Collaboration and its Discontents”, in: *Artforum International*, 2006/február.
- Brennan**, Timothy: *Wars of Position. The Cultural Politics of Left and Right*, Columbia University Press, New York, 2006.
- Danto**, Arthur: *L'assujettissement philosophique de l'art*, Seuil, Párizs, 1993.
- Deleuze-Guattari**: *Qu' est-ce que la philosophie*, Minuit, Párizs, 1993.
- Elkins**, James: „Ten Reasons to Mistrust the New PhD in Studio Art” in: *Art in America*, 2007/május.
- Erdély**, Miklós: „Tézisek az 1980-as Marly-i konferenciához”, in: *Jelenlét1-2., Szógettó. Válogatás az új magyar avantgarde dokumentumaiból*, Budapest 1989
- Flusser**, Vilém: *A technikai képek mindensége felé* [fordította Maleczki József]
<http://www.artpool.hu/Flusser/Univerzum/00.html>)
- Flusser**, Vilém: „Az írás. Van-e jövője az írásnak?”, Balassi Kiadó - BAE Tartóshullám - Intermedia, Budapest, 1997.
- Foster**, Hal: *The Return of the Real*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1996.
- Foucault**, Michel: *Dits et écrits*, Gallimard, Párizs, 1994
- Fowkes**, Maja and Reuben: „Art& Philosophy”, in: *Art Monthly* nr 323, London, 2009.
- Genette**, Gérard: *L'Oeuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Seuil, Párizs, 1994.
- Gillick**, Liam: „Contingent Factors: A Response to Claire Bishop's «Antagonism and Relational Aesthetics», in: *October* nr.115/2006.
- Groys**, Boris: „Religion in the Age of Digital Reproduction”, in: *E-Flux Journal* #4, 2009 <http://www.e-flux.com/journal/view/49>
- Harris**, Jonathan (ed): *Art, Money, Parties. New Institutions in the Political Economy of Contemporary Art*, Liverpool University Press, Liverpool, 2004.
- Ivacs Ágnes-Sugár János** (szerk): *Buldózer. Médiaelméleti antológia*, Média Research Alapítvány, Budapest, 1997.
- Jameson**, Fredric: *A Posztmodern, avagy a késői kapitalizmus kulturális logikája*, Józsefvég, Budapest, 1997.
- Kester**, Grant H. (ed): *Art, Activism & Oppositionality*, Duke University Press, Durham, London, 1998.

- Latour**, Bruno: „On Actor Network Theory: A few clarifications” 1/2,
- Lesage**, Dieter: „Cultural Resignation Today: On Over-identification and Overstatement”, in: *Cultural Activism Today. The Art of Over-Identification*, Bavo, Rotterdam, 2007.
- Levi Strauss**, David: „The Bias of the World. Curating after Szeemann and Hopps”, in: *Art Lies*, nr.59, Houston 2008.
<http://www.artlies.org/article.php?id=1659&issue=59&s=1>
- Lovink-Rossiter**: „Ten Theses on Non-Democratic Electronics: Organized Networks Updated”, <http://summit.kein.org/node/888>
- Liotard**, Jean-François: „Sur la force des faibles”, in: *l'Arc/64*, Párizs, 1976.
- Liotard**, Jean-François: *La condition Postmoderne*, Minuit, Párizs, 1979.
- Liotard**, Jean-François: *Au juste*, C. Bourgois, Párizs, 1979.
<http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9801/msg00019.html>
- Maharaj**, Sarat: „Xeno-Epistemics: Makeshift Kit for Sounding Visual Art As Knowledge Production and the Retinal Regimes”, in *Documenta11 Katalog*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2002.
- Mander**, Jerry: *Four Arguments For the Elimination of Television*, Quill, New York, 1978
- Mosco**, Vincent: *The Political Economy of Communication*, Sage Publications, London, 1996
- Owens**, Craig: *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*, University of California Press, Berkly, Los Angeles, London, 1992.
- Parnet**, Claire: *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, Editions Montparnasse, Párizs 2004.
- Rochlitz**, Rainer: *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Gallimard, Párizs, 1994
- Schaeffer**, Jean-Marie: *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, Gallimard, Párizs, 1996.
- Slager-Balkema** (ed): *Concepts on the Move*, Lier en Boog 17., Rodopi, Amsterdam/New York, 2002.
- Stiles-Selz** (ed): *Theories and Documents of Contemporary Art. A sourcebook of Artists' Writings*, University of California press, Berkeley, 1996
- Szczelkun**, Stefan: „Exploding Cinema” 1992-1999, Culture and Democracy,
<http://www.stefan-szczelkun.org.uk/index2.htm>
- Virilio**, Paul: *La machine de vision*, Galilée, Párizs, 1988.

Wilson, Mick: „Autonomy, Agonism, and Activist Art: An Interview with Grant Kester”, in: *Art Journal*, University of Chicago Press; Chicago, London, 2007.

Függelék

A Perimédia Lab az első olyan műhely, amit a perifenomének tanulmányozására hoztak létre. A labort egy művész (Szacsva) és egy kutató (Pál) működteti. Hosszú együttműködésük során Szacsva és Pál mindig arra törekedtek, hogy munkamódszerüket és kifejezési eszközeiket egyre inkább közelítsék egymáshoz. Ennek a közelítésnek végül majdnem teljes perikarizmatikus egyesülésük lett az eredménye. Napjainkban gyakran egyetlen alkotóként (Szacsva y Pál) szignózzák közös peripoétikus műveiket.

Azt, hogy mi tartja egyben manapság a világot és a társadalmat, Szacsva és Pál a perimatézis fogalmának segítségével igyekeznek leírni. A perimatézis elve azon a felfedezésen alapszik, hogy az élővilág, a társadalmi és a szellemi élet mind hasonló módon, bizonyos körkörös modellek mintájára épülnek fel (vagyis mindannyiuk felépítésében megtalálható egy valamely központi mag körül elhelyezkedő vagy mozgó elemeket feltételező struktúra, mely építő alapeleme mikro- és makrorendszereiknek egyaránt). Ezeket Szacsva és Pál peristruktúráknak nevezi. A peristruktúrák sokasága egy úgynevezett periverzumot alkot, ahol a kommunikáció majdnem kizárólag perimediális úton lehetséges.

Elképzelésük szerint, a perimediális kommunikáció az információátadásnak az a sajátos módja, mely során az adatok nem a legrövidebb (egyenes) úton haladnak az információcserében résztvevő szereplők között. A perimediatiszt állapot azt jelenti, hogy mindenkinek a tudatát egy információs felhő (perifelhő) veszi körül. A perifelhőt egyfelől azok az adatok teszik ki, melyeket már „előállítottunk”, és útnak is eresztettünk, de valamilyen okból nem jutottak át saját információs burkunkon, és ezért bolygópályára álltak a tudatunk körül (ilyenek, például azok a gondolataink, melyeket a fent említett ok miatt nem sikerült még megosztani másokkal). Másfelől a perifelhőt olyan információk alkotják, melyeket egy velünk kommunikálni szándékozó valaki/valami bocsátott ki és melyeket mi névlegesen befogadtunk, de mivel nem volt még alkalom a teljes tudatosításukra (végiggondolásukra) tudatunk körül bolyongnak. Ahhoz, hogy valaki valakihez eljuttassa mondanivalóját, annak előbb át kell törnie saját információs burkát, aztán át kell hatolnia partnere információs felhőjén is. Gyakran

előfordul az is, hogy akaratlanul kommunikációba bocsátkozunk egymással a peri-információs felhőink egymáshoz súrlódása révén. Ez a „tiszta” perikommunikáció.

Érdemes megjegyezni, hogy a perimediatizált állapotban nemcsak másokkal nehéz kommunikálni, hanem magunkkal is. Ahhoz, hogy a perimediatizált egyén „hozzáférhessen” saját tudatához, előbb ki kell kecmeregnie saját információs perifelhőjéből (melynek ködös tartományában figyelme legtöbbször bolyong), azaz el kell jutnia oda, ahol "felhőtlen" énje éppen állomásozik. És bár teljesen független én, mint tudjuk, nem létezik, mégis az arra való törekvés a legfőbb hajtóerő számunkra, hogy egy kritikai magatartást perifelhőnkkel szemben kialakítsunk.

Azt is észre kell venni, hogy a perikommunikáció jelensége nemcsak korunkra jellemző (mint ahogy az élet más területeinek perisstrukturális felépítettsége sem). Kétségtelen viszont, hogy a távközlési technológia fejlődésével sokkal látványosabbá és kiismerhetlenebbé vált, mint azelőtt volt: Perifelhők "megvastagodott".

Szacsva és Pál felfedezte, hogy az információs keringésben résztvevő adatok jelentős részét a hírszolgáltató szervek termelik. Az így áramló információ többé-kevésbé személytelen. Befogadónak az az érzése, hogy egy olyan „hatósággal” kommunikálnak, mely létjogosultságát önmaga hiteles voltában hordozza. Az igazság kérdése viszont, mint tudjuk, nem könnyű téma, ha empirikus tényekkel való viszonyában vizsgáljuk. Ahelyett, hogy belevágtak volna ebbe a többnyire filozófiai vitába, Szacsva és Pál egy olyan munkamódszert dolgoztak ki, melynek segítségével, úgy vélik, rávilágíthatnak e kommunikáció egyik-másik jellemvonására, nyelvének természetére, a "médiák" rejtett üzeneteinek mélyebb értelmére.

Szacsva és Pál ugyanis arra lett figyelmes, hogy a hírszolgáltatók szándékosan kibocsátott üzeneteik mellett bizonyos nem szándékolt (járulékos) üzeneteket is továbbítanak, melyek többnyire fennakadnak a befogadók peri-információs felhőjén, vagy egyszerűen csak céltalanul bolyongnak közöttünk. A szerzők e sajátos üzenetek közül azokat próbálják kiemelni, melyek mélyebb jelentését tudatosítani szeretnék hallgatóságukban. Ezt a feladatot hívatott ellátni az általuk naponta megjelentetett peripublikáció. Ha valaki belelapoz a periarhívumba, akkor végignézheti, hogy milyenek látták Szacsva és Pál az év napjait a "médián keresztül", és általában jobban megismerheti világunk periverzális működését. (2006)

A Perichronic olyan művészi publikáció, mely egy éves késéssel közöl híreket. A Perichronic a vizuális úton terjedő információra helyezi a hangsúlyt, melynek elemeit (Deleuze nyomán) *percepteknek és affektoknak* nevezzük.

Felfedeztük, hogy a nagy hírszolgáltatók által közölt képeknek nem csak annyi a mondanivalója, mint amennyit a szolgáltatók tulajdonítanak nekik. Következésképpen ezek a képek további vizsgálódást, felértékelést, megértést és tiszteletet (peritörődést) érdemelnek.

Elsőre úgy tűnik, hogy minden, amit a média közvetít, "egyidejűleg" jut tudomásunkra, de ez, mint tudjuk, szükségszerűen csak a közvetített eseményt követően történhet meg. Nem is baj, hiszen szükség van egy időbeli eltávolodásra, egy ún. perikronikus distanciára, melyből objektívebben, etikusabban, filozofikusabban, tudományosabban és érzékenyebben értékeljük az amúgy gyorsfogyasztásra és felejtésre felkínált képeket. A Perichronic által megvalósított éves (perikronisztikus) távolságba helyezés, az értékelés és megértés minőségének maximálását teszi lehetővé.

A Perichronic továbbá e képek a megszokottnál sokkal szabadabb értelmezését engedi meg, azáltal, hogy leválasztja őket a szövegről, melyekhez korábban illusztrációként szolgáltak. A verbális magyarázat hiánya erősíti a képek kijelentő jellegét, ugyanakkor sokkal szélesebb interpretációs mezőt nyit körülöttük. Az éves távlatból idézett és magyarázatuktól megfosztott képek, tehát megnyílnak a perispekuláris kíváncsiság számára.

(2007)

Antimédia (II)

Az antimédia gondolata akkor született, amikor a média-fétis mesterséges fénye világosabbá vált a napnál.

Az antimédia-állapot abban a pillanatban tudatosodik, amikor ráébredünk, hogy az információs szupersztrádán csak a forgalommal ellentétes irányban lehet közlekedni.

Az antimédia érdeklődési köre felöleli az összes eddig feltalált mediatizáló technikát és praktikát, a távolra látástól (távcső) a távolra ölésig (telematikus háború), valamint az emberi tapasztalás bármilyen kisajátításából és gyarmatosításából következő társadalmi jelenségek teljes táráát.

Az antimédia tehát a manapság minden cselekvést átfűtő médialáz diagnosztizálása és a majdnem minden gondolkodást elborító média-paradigma uralmának megkérdőjelezése.

Az antimédia belátja (M. Foucault nyomán), hogy egy kornak csak egy *episztéméje* lehet és hogy azt csak terrorral lehet fenntartani. Következésképpen egyetért azokkal, akik a hálót fórumnak tekintik, de nem feledkezik meg arról sem, hogy a fórumoknak mindig akadnak tirannusai.

Az antimédiát egyesek csupán porszemnek tartják a médiacirkusz porondján, vagy kellemes kromatikának a média-melodráma kísérőzenéjében, de akadnak olyanok, akik a média-biznisz reklámfogásának tekintik, mert felfedezték (ld. R. Hamilton), hogy ICON és COIN ugyanazon szó félreírt változatai.

Az antimédia nem műfajspecifikus, tehát nem a műfajok mellett vagy ellenében határozza meg magát. Ezért nem az inframediális törekvések (intermédia) és az ultramédia (multimédia-banzáj) közötti vita eldöntésére vagy folytatására kötelezi el magát.

Az antimédia – akárcsak a médium – önmagában üzenet.

(1997)

Médiametafórák apokaliptikus manifesztója

A médiabalzsam fénye egyenlően csillog a globális uniformizáció gyermekeinek homlokán.

A médiamegszállás minden olyan társadalmi jelenségért felelős, amit a társadalom nélküle nem produkálhatott volna. A médiahadjárat segített abban, hogy még irtózatóbbá és még repetitívebbé váljon a munka, mint előtte volt. A mediabiznisznek viszont sikerült kapzsibbá változtatni a magánéletet és kommerciálisabbá tenni a kreatív tevékenységet.

A médiarém saját hatékonyságának növelése érdekében támogatja a média-technológia fejlesztését. Minél kisebbek és láthatatlanabbak a mediakütyük, annál hatékonyabb a nagy médiamonstrum, amelyet együttesen alkotnak. Minél kiismerhetetlenebb a médiasejtek interfésze, annál kódoltabb a médiamanipuláció szövevényes hálója. Minél rejtettebb a hely, ahol a médiamolekulák meghúzzák megukat, annál nagyobb félelmet kelt jelenlétük tudata.

A médiaegyház papjai csinos ikonrendszert használnak a médiakórban szenvedők eligazításához. A médiahívek kényelmesen oldódnak fel a jel befogadásának extázisában, mert már nem kell a mögötte rejlő tartalmat keresniük.

A médiametafizika architektusai azon fáradoznak, hogy virtuálisan túléljük a világegyetemet. Ezért inkább a technoszcientista mozgalom bátorítására és az úrkutatás fejlesztésére igyekeznek elkölteni azokat a pénzeket, amelyeket megbízóik az egyenlőtlen cserebere alkalmával nyernek el a másnapjukat túlélni igyekezőktől.

A médiatemplom padjai között a szellemi bűnözés patkányai futkosnak, és eretnekül zaklatják a média-*message* áramlását. Minél több adat akad el a szellemi bűnözés mocsarában, annál több ideje marad a híveknek az általuk addig befogadottakon elgondolkodni.

(2000)

Szacsva y Pál

szacs vay@freemail.hu
www.perimedialab.hu

született:
1967 Marosvásárhely

iskolák:

1988-1993 Képzőművészeti Főiskola, Kolozsvár (diploma)
1993-1995 Magyar Képzőművészeti Főiskola, Budapest (mesterképző, diploma)
1995-97 Nemzetközi workshopokon való részvétel, Akademie der Bildenden Künste, Bécs
1996 Posztgraduális képzés, École Supérieure des Beaux-Arts, Marseille
1997 Kutatói félév, Johannes Gutenberg Egyetem, Mainz
1999/2000 Kutatói év, Kunsthochschule Berlin
2001-2003 Higher Institute for Fine Arts (posztgraduális alkotói központ), Antwerpen
2005-2008 Doktori Program, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest

díjak, ösztöndíjak:

1995 Pannoncolor Alapítvány Díj
1995/96/97 KulturKontakt Austria ösztöndíj Bécs
1997 EMARE ösztöndíj, Hull, Anglia
1998 *In and out of touch*, Angol-Magyar csere-program, Gasworks Gallery London
1998 Római Magyar Akadémia ösztöndíja
1999 Künstlerhaus Bethanien ösztöndíj, Berlin
1999-2002 Derkovits Gyula Ösztöndíj
1999/2000 DAAD Éves Ösztöndíj, Berlin
2000 Stúdió díj 2000
2003 Állami Eötvös Ösztöndíj, Antwerpen, Belgium
2008 A Projections on Lake Competition nyertese, Pasadena, USA

egyéni kiállítások és projektek:

1995 *Mikrokosmosz*, Fiala Művészek Klubja, Budapest
1995 *Mért kép*, Stúdió Galéria, Budapest
1996 *Z(w)eitgeist*, Stúdió Galéria - Gallery by Night (Németh Gáborral), Budapest
1997 *like America and America likes me*, Stúdió Galéria - Gallery by Night
(Kathy Rae Huffmannel és Eva Wohlgemuttal), Budapest
1997 *I'm home when I'm not*, EICH Gallery, Hull, Anglia
1997 *Antimédia*, e-mail-projekt
1997 *Gutenberg emlék-projekt*, Gutenberg Nyomda-Múzeum, Mainz, Németország
1998 Skuc Galéria (Borut Koroseccal), Ljubljana, Szlovénia
1998 *Eine Mark mit Ihrem Portrait macht fünf Mark* (akció) Klosterfest Cismar 98,
Németország
1998 *A Cismar installáció*, Cismar Alkotóház, Németország
1999 *Occidente Lux*, Milkstation Plüschow, Németország
1999 *Man fügt eins zu, man zieht eins ab* (Beöthy Balázssal és Szarka Péterrel)
Bethanien Berlin, Németország
2000 *Talált kép*, Stúdió Galéria, Budapest
2001 *Fényképek*, capcMusée d' Art Contemporain, Bordeaux, Franciaország
2001 Galerie 52, Berlin, Németország
2001 *Fényképek*, Centre Culturel Odysud, Blagnac, Franciaország
2002 Óbudai Társaskör Galéria, Budapest
2002 Folyamat Galéria, Budapest
2003 Kampl Galéria (Hannah Doughertyvel), Berlin, Németország
2003 Szerencés balesetek, Vintage Galéria, Budapest
2004 *Empire különböző színekben*, Ludwig Múzeum, Budapest
2004 *Compilation Europe* (Eperjesi Ágnessel), Galerie am Hauptplatz, Hainburg, Ausztria
2007 *A Perimédia Projekt* és a *Peripublic* napi online művészi publikáció elindítása
2007 *A Diós-Mákos Hatás*, B5 Stúdió, Marosvásárhely

2008 A *Perichronic* napi online művészi publikáció elindítása

2009 A *Periprojekció* online művészi publikáció elindítása

válogatott csoportos kiállítások:

1995

Cross-Roads, London és más városok, Anglia

Nagoya University of Arts, Japan

Balzsam (Ember embernek balzsama) Ernst Múzeum, Budapest

Art Gallery, Skopje, Macedónia

Fiatalkor Művészek Klubja, Budapest

Egyetemi Színpad (performance), Budapest

Balaton Múzeum, Keszthely

Körmendi Galéria, Budapest

Vallomások a vonalról, Vigadó Galéria, Budapest

Stúdió éves kiállítás, Vigadó Galéria, Budapest

1996

Legkevesebb, Ernst Múzeum, Budapest

Mamű Galéria, Budapest

Drog, Bartók Galéria, Budapest

Friche La Belle de Mai Kiállítóterme, Marseille

1997

Rejtőzködő, Ernst Múzeum, Budapest

1998

Budapest-Marseille, Kortárs Művészeti Múzeum - Ludwig Múzeum Budapest,

Francia Intézet, Budapest

Obszervatórium, Zamek Ujazdowski, Varsó

Gallery by Night, Stúdió Galéria, Budapest

Aritmia, Kortárs Művészeti Intézet, Dunaujváros

Das Modell, Haus Ungarn, Berlin

Ornamentika, Szombathelyi Képtár

Junge Kunst International 98, Museum für Kunst - Overbeck Gesellschaft, Lübeck

Try again later, Gasworks, London

1999

Internet.galaxis-Lightbox projekt, Múcsarnok, Budapest

Remix, Pécsi Galéria

Sight seeing, Mecklenburgisches Künstlerhaus, Schloss Plüschow

Új Derkovitsok kiállítása, Barcsay terem Budapest

Az álomgyár olajozottan működik, Trafó Kortárművészetek háza, Budapest

Fiatalkor Képzőművészek Stúdiója kiállítása, Magyar Ház, Bukarest

Künstlerhaus Cismar Stipendiaten 98/99, Brunswiker Pavillon Kiel, Németország

Mondsüchtig, Graz, Austria

Brandenburgische Kunsttage, Internationales Kunstforum Drewen, Németország

2000

Dekovits Gyula ösztöndíjasok kiállítása, Ernst Múzeum, Budapest

Gallery by Night 2000 (Erdélyi Gábor), Stúdió Galéria, Budapest

"Mindenkinek van egy álma...", Trafó Kortárművészetek Háza, Budapest

New Topics! A kilencvenes évek magyar művészeti pozíciói, Kunstverein Neuhausen,

Stuttgart, Németország

Áthallás, Múcsarnok, Budapest

Derkovits Ösztöndíjasok kiállítása, Pozsonyi Magyar Intézet, Szlovákia

Ó 2000, Budapest Galéria Kiállítóháza, Budapest

Média Modell, Múcsarnok, Budapest

Mimi nem felejt, Trafó Kortárművészetek Háza, Budapest

A 90-es évek II. – Kortárs magyar képzőművészet, Városi Képtár, Győr

2001

Rövid történetek, Budapest Galéria Kiállítóháza, Budapest

Dokumentum 5, Mai Manó Ház, Budapest

Derkovits Ösztöndíjasok kiállítása, Ernst Múzeum, Budapest

Likőr. Brit, osztrák és magyar művészek kiállítása, Trafó Kortárművészetek Háza, Budapest

Csak finoman, Művészetmalom, Szentendre

Out of Time, Múcsarnok, Budapest
Krém, MEO Kortárművészeti Gyűjtemény, Budapest
Leger différé, CRAC, Sète, Franciaország
Jóban, rosszban, Cifrapalota, Kecskemét
Római vakáció, Római Magyar Akadémia, Róma
 2002
Bildbetrachtung, Galerie 52, Berlin
Derkovits Ösztöndíjasok kiállítása, Ernst Múzeum, Budapest
Házak között, Deák Erika Galéria, Budapest
Látás, Múcsarnok, Budapest
Display, Galleria Loop, Lecce, Olaszország
Building Bridges, Objet d'Heart Galéria, Maryland (Washington), USA
 2003
Krém 2003, MEO Kortárművészeti Gyűjtemény, Budapest
Summertime, Vintage Galéria, Budapest
IN OUT, International Festival of the Digital Image 2003, Prága, Csehország
HOT: HISK on Tour, Tour et Taxis, Brüsszel, Belgium
IN OUT, Fotó Hónap, Pozsony, Szlovákia
De Een Minuten Nu, Nederlands Instituut voor Mediakunst Montevideo, Amszterdam, Hollandia
ARTFORUM 2003, Berlin, Németország
 2004
After Hours, HISK, Antwerpen, Belgium
Laut_Los, Kampl Galléria, Berlin, Németország
Budapest Errrances, Centre Carosse, Párizs, Franciaország
Summertime, Vintage Galéria, Budapest
Csendéletek, Ernst Múzeum, Budapest
 2005
Magyar Digitális Nyomat, Millenáris, Budapest
Vidám Péntek (happening), Erzsébet Étterem, Budapest
Viennafair, Bécs
A hiány nyomában, Trafó Kortárművészetek Háza, Budapest
Intro Fesztivál, Múcsarnok, Budapest
Magánügy?, Múcsarnok, Budapest
 2006
Points of View, SKUC Galéria, Ljubljana, Szlovénia
Gyűjtemény!, Institute of Contemporary Art, Dunaújváros, Hungary
Leere x Vision, Marta Herford Múzeum, Herford, Németország
Gyertek velem, Vizivárosi Galéria, Budapest, Hungary
Utopia Photography Exhibition, Millard Sheets Galéria, Pomona, USA
Generally Believed, Volt Mongol Nagykövetség, Berlin, Germany
Locally Believed, Bergstüb'l Galéria, Berlin, Germany
Emergency Room. Berlin Test, Olaf Stüber Galéria, Berlin, Germany
Performance and Intermedia Festival, Szczecin, Lengyelország
 2006 00130 Galéria, Helsinki, Finnország
Lineart, Gent, Belgium
Szobrászok, B2 Galéria, Budapest
Lost and Found, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Németország
 2007
Hirtelen, Dorottya Galéria, Budapest
Lost and Found, MODEM, Debrecen
I Don't Need Power, I Have Too Much, ACUD Gallery Berlin, Németország
Art Forum Berlin, Berlin, Németország
Preview Berlin, Berlin, Németország
1m². (Kortárs Magyar Fotográfia 2007), Hattyúház Kiállító, Pécs
Ottobre. Uscita, Desiderio e Memoria, Artra Galéria, Milánó, Olaszország
Fókuszban a gyűjtemény, Ludwig Múzeum, Budapest
 2008
Időnyomat 08, Magyar Kulturális Intézet, Brüsszel, Belgium
Pesti Eladhatatlan, Reaktor, Budapest
Na mi van?, Múcsarnok, Budapest

Illusion of Space, Nyitra Galéria, Nyitra, Szlovákia
Artelibro, művészkönyv-fesztivál, Bologna, Olaszország
Hollywoud, Freewaves fesztivál, Los Angeles, USA
Projections on Lake, Pasadena, USA
Europa Neurotisch, Petersburg Project Space, Amszterdam, Hollandia
2009
Folyamatok, Videospace, Budapest
Another Time, Another Place. Hungarian Video Artists, Catzen Art Center, Washington DC, USA

videóvetítések (csoportos):

2000 Mousonturm, Saal Experimentalfilme und videos Frankfurt, Németország
2001 *Galery by Night*, Stúdió Galéria, Budapest
2001 *Video-Party Budapest*, De Fabriek, Eindhoven, Hollandia
2002 *Ex-Röltex fesztivál*, Budapest
2002 *"Snitt"*, kortárs művészeti videóválogatás, Dorottya Galéria Sátor, Open Art Section, Sziget 2002 Fesztivál, Budapest
2002 *Hounded by Detail*, Filmmuseum Amsterdam, Hollandia
2004 *Anxiety of Influence*, Kinokunst Museum, Bern, Svájc
2005 *Are you ready?*, NBK, Berlin, Németország
2005 *:59 Seconds Film/Video Festival*, New York, USA
2005 *Cafka 05 Festival*, Kitchener, Ontario, Kanada
2005 *C of the Willing*, Rio Cinema, London, UK
2005 *Nehéz megérinteni a valóságot*, Írók boltja, Budapest
2005 *59 Seconds Festival*, 911 Media Arts Center, Seattle, USA
2005 *59 Seconds Festival*, Artists' Television Access, San Francisco, USA
2005 *59 Seconds Festival*, EZTV Media, Los Angeles, USA
2005 *59 Seconds Festival*, Media Arts Center San Diego, USA
2006 *Plugged In Fest III*, Center for Maine Contemporary Art in Rockport, USA
2006 *59 Seconds Festival bemutató*, Screen Society of the Program for Film-Video-Digital at Duke University, USA
2006 *European tour of 59 Seconds Video Festival*, Babylon Cinema, Berlin, Németország
2006 *European tour of 59 Seconds Video Festival*, Officina, Szczecin, Lengyelország
2006 *European tour of 59 Seconds Video Festival*, Monochrom, Museumsquartier, Vienna, Austria
2006 *Multimedia Festival Multiplace, 59 Seconds Video Festival*, Jan Koniarek Gallery, Trnava, Slovakia
2006 *European tour of 59 Seconds Video Festival*, Filmklub 35, Bratislava, Slovakia
2006 *Videonálé*, Győr
2006 *59 Seconds Festival at the Vienna Independent Shorts*, Top Kino, Bécs
2006 *59 Seconds Festival*, Garfield Artworks, Pittsburgh Pennsylvania, USA
2006 *New European Film Festival 06*, Vittoria, Spanyolország
2006 *Camera Obscura 2006*, Sidney, Ausztrália
2006 *SummerEuroTour 06 of 59 Second Festival*, Fama, Swinoujscie, Poznan, Lengyelország
2006 *SummerEuroTour 06 of 59 Second Festival*, Gallery A.M. 180, Prague, Cseh Köztársaság
2006 *SummerEuroTour 06 of 59 Second Festival*, Thalia Cinema, Dresden, Németország
2006 *Boum! Video Night*, Fort de Mutzig, Strassburg, Franciaország
2006 *Too Much Freedom?*, *Freewaves' 10th Biennial Festival of Film, Video and Experimental New Media*, Hammer Múzeum, Los Angeles, USA
2006 *Inport 2006*, Tallin, Észtország
2007 Modern Art Oxford, UK
2007 Turner Contemporary, Margate, UK
2007 *Europe Now/Europe Next Találkozó*, Kollegium Budapest, Budapest
2008 *50 éves a Stúdió*, Videóvetítés, FKSE, Budapest
2008 *One Minute*, Film & Video Festival, Aarau, Svájc
2008 *The Whole World*, Tank.tv, London, Anglia
2008 *Les Instants Video*, Marseille, Franciaország
2008 *ISFF Detmold 2008*, Németország
2008 *Optica Festival*, Madrid, Gijón, Spanyolország, Párizs, Franciaország
2008 Kasseli Dokumentumfilm Fesztivál, Németország
2009 Video Cocktail, Westin Bonaventure Hotel, College Art Association, Los Angeles

válogatott előadások:

- 1997 Lincolnshire-Humberside Egyetem, Anglia
- 1999 Kunsthochschule Berlin/szobrászat tanszék, Németország
- 2001 Képzőművészeti Főiskola, Bordeaux
- 2002 Kánon és olvasás, Kultúra és közvetítés. FISZ Konferencia, Eötvös Kollégium, Budapest
- 2002 6th International Browserday, Amszterdam, Hollandia
- 2003 Higher Institute for Fine Arts, Antwerpen, Belgium
- 2005 A hang mint műalkotás (beszélgetés Bora Évával és Ravasz Andrással), Millenáris, Budapest
- 2006 A tranzit.hu filmvetítése, Gödör Klub, Budapest
- 2006 A művész szemével, Az ellenállás esztétikája szimpózium, Múcsarnok, Budapest
- 2006 Fókuszban az Empire, Ludwig Múzeum, Budapest
- 2006 *Lettre-archépcsarnok*, Művészeti kerekasztal, Múcsarnok, Budapest
- 2007 *Continental Breakfast*, Ludwig Museum, Budapest
- 2007 *Social East Seminar on Art and Empire*, Városi Képtár, Manchester, Anglia
- 2007 *Kerekasztal-beszélgetés a kasseli documenta 12-ről*, FKSE, Budapest
- 2008 YouTube leckék, FKSE, Budapest
- 2008 *Kerekasztal-beszélgetés*, Videospace, Budapest

megjelent írások:

- Szómező IX.*, in: *Időjelek* 1995/6.
- "*My mért*", *Szómező VI.*, in *Magyar Műhely* 1995/3.
- A kép értéke, az érték képe* (elméleti adalék a Stúdió Galériában rendezett egyéni kiállításához), in *Magyar Narancs*, 1995/45
- Antimédia*, vázlat a Lincolnshire-Humberside Egyetem-i előadáshoz, in *Nettime Internet Arhivum* 1997
- Történetművészet – a művészettörténet tükré*, in *Nettime Internet Arhivum* 1997 és *Magyar Műhely*, Budapest 1998
- I Like Amerika and Amerika Likes Me*, in *Szacsva y Pál. Installációk*, Budapest 1999
- Ujjgyakorlatok I-VI*, in *Szacsva y Pál. Installációk*, Budapest 1999
- Helyzetkép cím nélkül, avagy hol van a képzőművészet helye a nagy médiarendszerben?*, in *Kánon és Olvasás, Kultúra és Közvetítés*, FISZ, Budapest 2002
- Miért éppen ez a könyv?* (esszé), in: *Empire in Different Colors. Another Finger Exercise*, Revolver, Frankfurt am Main 2007
- A művészeti élet hierarchiája*, *Tranzitblog.hu* 2008
- A Universe üzenete*, *Tranzitblog.hu* 2008

bibliográfia:

- Gábor György: *A nagy világézés. Szacsva y Pál installációja a Fiala Művészek Klubjában*, in *Balkon*, 1995. március
- Mikro kozmosz* (terv), in *Élet és Irodalom*, 1995. március
- Stúdió Évkönyv 1994-95*, Budapest, 1996
- Z(w)eitgeist*, Németh Gábor, Szacsva y Pál, in *Balkon*, 1996. március
- Marseille-Budapest* (kiállítási katalógus), École Supérieure des Beaux-Arts, Marseille-Luminy, 1996-1998
- Radák Eszter: *Gallery by Night International*, in *Balkon*, 1997. április-május
- Rody Hunter: *I'm home when I'm not*, in *ROOTless 97 Fesztivál* (kiállítási katalógus), Hull, 1997
- Beszélgetés Szacsva y Pállal, BBC Rádió, 1997. október
- Budapest Marseille* (kiállítási katalógus), Kortárs Művészeti Múzeum - Ludwig Múzeum, Francia Intézet, Budapest, 1998
- Nagy Zoltán: *Komolyan komolytalanító programművek*, in *Balkon*, 1998/4
- Merhán Orsolya: *Modell*, in *Modell* (kiállítási katalógus), Haus Ungarn, Berlin, 1998
- Petrányi Zsolt: *A Guide to the Manning of an Observation Post*, in *Obszervatórium* (kiállítási katalógus), Múcsarnok, Budapest, 1998
- Petrina Ildikó: *Szacsva y Pál -- Vécépapír hatás*, in *Try Again Later* (kiállítási katalógus) Gasworks Gallery, London, 1998
- Dr. Andreas von Randow: *Szacsva y Pál in Cismar*, in *Junge Kunst International* (kiállítási katalógus), Lübeck, 1998
- Dr. Roswita Siewert: *Pál Szacsvai (Szacsva y Pál) - Das relativ Absolute*, in *Junge Kunst International* (kiállítási katalógus), Lübeck, 1998

- Der Ausstellungsraum wird zum Kunstobjekt*, Thomas Klatt beszélgetése Szacsva y Pállal, in *Lübecker Nachrichten*, 1998. július 25.
- Petrányi Zsolt: *Rejtőzködő művészek, mellébeszélő művészet*, in *Rejtőzködő* (kiállítási katalógus), Budapest, 1998
- Petrányi Zsolt: *Média-Válság-Szabadság, Szacsva y Pál munkáiról*, in *Szacsva y Pál Installációk 1995-98*, Budapest, 1999
- Németh Gábor: *Az érinthetetlen simogatása*, in *Szacsva y Pál Installációk 1995-98*, Budapest, 1999
- Szacsva y Pál: *Ex Occidente Lux*, in *Sight seeing* (kiállítási katalógus), Plüschow, Németország
- Künstlerhaus Cismar Stipendiaten 98/99* (kiállítási katalógus), Brunswiker Pavillon Kiel, Németország
- Christoph Tannert: *Szacsva y Pál*, in *Künstlerhaus Bethanien* (a nemzetközi műteremprogram éves katalógusa), Berlin, 1999
- Die Botschaft definiert das Medium, Face to face Ausstellung ungarischer Stipendiaten in Der Jahrhundert Schritt*, Heft 2/99 Berlin
- Molnár Edith: *Szacsva y Pál*, in *Mindenkinek van egy álma* (kiállítási katalógus), Trafó, Kortárművészetek Háza, Budapest, 2000
- Susanne Jakob: *New Topics. A magyar művészet pozíciói a 90-es években*, in *Balkon*, Budapest 2000/6
- Lázár Eszter: *Mindenkinek van egy álma*, in *Balkon*, Budapest 2000/5
- Hornyk Sándor: *Science-fiction. Média modell. Intermédia-Új képfajták-interaktív technikák*, in *Balkon*, Budapest, 2000/10
- Petrányi Zsolt: *Áthallás*, in *Áthallás* (kiállítási katalógus), Műcsarnok, Budapest, 2000
- Aknai Katalin: *Talált kép-de nem véletlen*, in *Műértő*, Budapest, 2000 November
- Petrányi Zsolt: *Szacsva y Pál*, in *Szacsva y Pál Fényképek*, Budapest 2000
- Aknai Katalin: *Talált kép*, in *Szacsva y Pál Fényképek*, Budapest 2000
- Christoph Tannert: *Szacsva y Pál*, in *Szacsva y Pál Fényképek*, Budapest 2000
- Berecz Ágnes: *A néző terei*, in *Mimi nem felejt* (kiállítási katalógus), Trafó-Kortárművészetek háza, Budapest, 2001
- Heather Galbraith, Timár Katalin: *Szacsva y Pál*, in *Likőr* (kiállítási katalógus) Budapest 2001
- Molnár Annamária: *Rövid történetek*, in *Rövid történetek* (kiállítási katalógus) Budapest 2001
- Készman József: *Rövid történetek*, in *Rövid történetek* (kiállítási katalógus) Budapest 2001
- Timár Katalin: *Hibrid identitás (Szacsva y Pál munkáiról)*, in *Ex Symposion*, Veszprem 2000
- Lóska Lajos: *Fotó, print vagy amit akartok*, in *Új Művészet*, Budapest, 2001. XII/5
- Hemrik László: *(short)sztorizunk -- avagy ha jó az idő, lent vagyunk a téren. Rövid történetek a Budapest Galéria Kiállítóházában*, in *Új Művészet*, Budapest, 2001. XII/5
- Bordács Andrea: *Túl a weibeli paradigmán? Derkovits-öszöndíjasok kiállítása az Ernst Múzeumban*, in *Új Művészet*, Budapest, 2001. XII/5
- Hans Hermann Kotte: *Der Untergrund der Dinge*, in *Berliner Zeitung*, Berlin, 20. April 2001
- Szűts Károly: *Hamis Hűség. A Dokumentum 5 kiállításról*, in *Balkon 05*, Budapest 2001
- Peternák Miklós: *Bevezető*, in *Média Modell* (kiállítási katalógus), Budapest 2001
- Lázár Eszter: *Rövid történetek*, *Balkon 1/1,2,3*, Budapest 2001
- Hock Bea-Szikra Ágnes: *Hogy kerül a térkép a pohárba? Fialat brit, osztrák és magyar művészek a Trafóban*, in *Új Művészet*, Budapest 2001. XII/7
- Páldi Lívía: *Likőr – A tapasztalat evidenciája*, in *Balkon*, Budapest 2001/06, 07
- Tatai Erzsébet: *Szacsva y Pál*, in *Kortárs Magyar Művészeti Lexikon, Enciklopédia Kiadó*, Budapest 2001
- Mélyi József: *Hauptmann auf einem Stuhl – Woyzeck rasiert ihn*, *Out of Time* katalógus, Budapest 2001
- Axel Lapp: *Likőr/Liquor*, in *Art Monthly*/247/6.01, London 2001
- Horányi Attila: *Szacsva y Pál*, in *Magyar Lettre* (43. szám), Budapest 2001
- Beke Zsófia: *Szacsva y Pál*, in *Római Vakáció* (kiállítási katalógus), Budapest 2001
- Ronald Berg: *Kopfring mit Klappspiegel*, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Frankfurt March 2nd 2002
- Erdősi Anikó: *Házak között*, in *Octogon*/5, Budapest 2002
- Christoph Tannert: *Szacsva y Pál*, in *BE-Magazine*, Berlin 2002
- Keiko Sei: *A Luminous Tale*, in *Bildbetrachtung* (kiállítási katalógus), Berlin 2002
- Richard Rabensaat: *Zurück im Mikrokosmos*, *TAZ Berlin*, Nr. 7036/ 2003. 04.23. , 25. O
- Louis Kaplan: *On Szacsva y Pál's works*, In *Out CD Katalógus*, Prága 2003
- Gábor György: *A la recherche. Szerencsés balesetek – Szacsva y Pál kiállítása a Vintage Galériában*, in *Balkon* nr. 9, Budapest 2003

- Heather Galbraith, Timár Katalin: *Szacsva y Pál*, in *After Hours* (kiállítási katalógus), Antwerpen 2003
- Louis Kaplan: *On Szacsva y Pál's works*, in *After Hours* (kiállítási katalógus), Antwerpen 2003
- Molnár Edit: *A művész mint kulturális diplomata* (interjú Szacsva y Pállal), *Műértő*, Budapest 2004/október
- Petrányi Zsolt: *Festészet-vita (8) A médiakritikus képek nyitott halmaza A technistákról -- tágabb értelemben*, *Műértő* 2004. január
- Lázár Eszter: *A hiány nyomában*, in *A hiány nyomában* (kiállítási katalógus), Budapest 2005
- Molnár Edit: *Szacsva y Pál*, in *Magánügy?* (kiállítási katalógus), Budapest 2005
- Sigrid Feeser: *Lost & Found. Ungarn im Spiegel seiner zeitgenössischen Kunst*, *Kunstforum International*, Band 184/2007
- Bihari Ágnes: *Szacsva y Pál a művész és a tudós a perimedialab képzőművészeti website-ról*, in: *NOL* (<http://nol.hu/cikk/439646/>)
- Timothy Brennan: *Spectators Unite!*, in: *Empire in Different Colors. Another Finger Exercise, Revolver*, Frankfurt am Main 2007
- Timothy Brennan: *Distractions of Order*, in: *Empire in Different Colors. Another Finger Exercise, Revolver*, Frankfurt am Main 2007
- Angel Judit: *Szacsva y Pál*, in: *Na mi van?* (kiállítási katalógus), Műcsarnok, Budapest 2008
- Maja & Reuben Fowkes: *Art & Philosophy*, in *Art Monthly* Nr.323, London 2009

művek gyűjteményekben és archívumokban:

CAPC Kortárművészeti Múzeum Bordeaux, Franciaország
 MEO Kortárművészeti Gyűjtemény, Budapest
 Nagoya University of Arts Collection, Japán
 Förderkreis Schloss Plüschow, Németország
 Ludwig Múzeum, Budapest
 59 Seconds Film/Videó Gyűjtemény, New York, USA
 Kortárs Művészeti Intézet, Dunaujváros
 00130Gallery Video Library, Helsinki
 E-Flux Video Rental, New York
 Városi Művészeti Múzeum, Győr
 Tank.tv Archívum, London
 Freewaves Video Archívum, Los Angeles
 Magyar Nemzeti Galéria