

Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola

**Neoavantgárd művek
rekonstruálásának gyakorlata**

DLA értekezés

Kótun Viktor

2013

Témavezető: Dr. habil, DLA Sugár János

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás	3
<u>Bevezető</u>	<u>4</u>
Neoavantgárd terminológia	4
Betiltott avantgárd	8
<u>Kortárs kezdeményezések</u>	<u>15</u>
Aktív archívum (Artpool Művészetkutató Intézet)	15
Hordozható Intelligencia Fokozó Múzeum	18
Plágium2000	21
<i>Közösségi műterem (Reaktor, Tűzraktér)</i>	22
<i>Marginális publikációs formák</i>	24
<i>Multiplika archívum</i>	26
<u>Művészettörténeti kontextus</u>	<u>36</u>
Plágium	40
Détournement	44
Appropriation Art	47
Copyizmus	51
Repríz	56
Elaine Sturtevant	57
<u>Neoavantgárd művek rekonstrukciója</u>	<u>60</u>
Erdély Miklós: Újságtorta	60
Hajdu Zsolt: CD torta	64
Tábori András: Posztumusz tudattágítás	65
Erdély Miklós: Tavalyi hó	66
Vass Miklós: Dialog mit der Jugend	67
Tót Endre: Égő újságot olvasok	69
Tót Endre: Talpra magyar avantgárd	74
Gulyás Gyula: Magyar utcakő	75
Örülök, hogy nem jut eszembe semmi	77
<u>Összegzés (Artists Go Home!)</u>	<u>78</u>
<u>Irodalomjegyzék</u>	<u>81</u>
<u>Képjegyzék</u>	<u>89</u>

Köszönetnyilvánítás

Szeretnék köszönetet mondani első sorban a Plágium2000 tagjainak, akik részt vettek a dolgozatomban is bemutatott kollaboratív úttörő projektekben. Köszönöm Kaszás Tamásnak, első mesteremnek, a lassan évtizedes közös gondolkozásokat. Galántai Györgynek és Klaniczay Júliának a munkahelyet, amit teremtettek: az Artpoolban eltöltött minden egyes munkanap egy újabb kutatási napot jelentett.

Köszönöm Székely Katalin segítségét, aki rengeteg anyag mellett egyenlőre kiadatlan, témába vágó dolgozatát is a rendelkezésemre bocsátotta.

Szeretnék köszönetet mondani DLA konzulensemnek, Sugár Jánosnak, aki már a felvételitől támogatott MKE tanulmányaim során.

Köszönöm továbbá minden avantgárdista kortársam együttműködését, barátságát, illetve azoknak az úttörőknek az együttműködését, akik próbálnak helytállni a generációk közt átívelő kapcsolatokban.

Bevezető

Neoavantgárd terminológia

„A »határátlépés« tehát Erdély művészetében, amelyre avantgárd terminusok szerint a művészet éppen adott határainak kiterjesztése, a mindig az újra figyelés és az a Joseph Kosuth-ra hivatkozó kijelentés volt jellemző, hogy »minden mű egy javaslat a művészet értelmezéséhez« — metaforaként értelmezhető.” Szőke Annamária¹

Jóllehet ahogy dolgozatom címében is írtam a művészettörténet által magyarországi *neoavantgárd*nak definiált művészeti irányzat, mozgalom műveinek rekonstrukcióiról írok, mégis több ebbe az irányzatba (is) sorolt művész kivetnivalót talál ebben a megnevezésben. Korábban a kritikusok, művészettörténészek azért vezették be a neoavantgárd elnevezést, hogy megkülönböztethető, illetve érintetlen maradhasson az 1930-as években létrejött avantgárdista irányzat kezdeti szakasza, annak interpretációja. „Persze, magyarázatot kíván a két jelző, a »régik« és »új« is. Azonban ezeket sem mi találtuk ki, használatuk már föltűnik a korszak kritikáiban is. »Régik«-ek – az a harmincas (esetleg negyvenes) években indult művésznemzedék, amelyik még közvetlenül kötődött az »igazi« avantgárdhoz; az »új«-ak – azok a fiatalok, akik a hatvanas évek közepén léptek föl, s jelentek meg a hivatalos vagy félig-meddig underground kiállítási életben.”²

„A hivatalos művészeti életből kiszorult vagy az abban részt venni nem kívánó képzőművészek már az ötvenes évek végétől szórványos szerveződések formájában dolgozták ki túlélési technikájukat: vagy baráti körként kamuflázták

¹ Szőke Annamária: „Titok a jövő jelenléte”. Tudomány a művészet határain belül és Erdély Miklós művészetében, in: Ponticulus Hungaricus, Vol. XI, No. 3, 2007, in: http://members.iif.hu/visontay/ponticulus/rovatok/hidverok/erdely_miklos.html, utolsó letöltés: 2012.08.13.

² Kovács Péter: [Bevezető tanulmány], in: Kovalovszky Márta: Régi és új avantgárd, Csók István Képtár, Székesfehérvár, 1987, p.3.

magukat, vagy akcióról akcióra szerveződtek.”³ „Az avantgárd művészek és a politizáló ellenzék kapcsolata a baráti átfedéseken, személyes nexusokon túl alapvetően a hasonló erkölcsi attitűdből táplálkozott.”⁴

Az új avantgárd kezdeteit a következőképpen próbálta meg Kovács Péter belőni 1987-ben: „nehéz pontosan kijelölni, a kezdetet egyetlen konkrét eseményhez, akárcsak egyetlen konkrét évszámhoz is kötni. Visszatekintve a történetekre, a kezdet jelei közt ott látjuk, [...] 1966-ból és 1967-ből a Fiatalok Stúdiójának kiállításait, 1966-ból az Erdély Miklós által szervezett első magyarországi happeningeket, a lakásokban és alig ismert kultúrházakban rendezett kiállításokat, és persze legelső sorban az IPARTERV Vállalat Deák Ferenc utcai klubjában 1968-ban megrendezett tárlatot, amely a tizenegy fiatal művész – Bak Imre, Frey Krisztián, Hencze Tamás, Jovánovics György, Keserü Ilona, Konkoly Gyula, Lakner László, Molnár Sándor, Nádler István, Siskov Ludmil, Tót Endre – fellépésével az új művészetnek szinte programadó bemutatója lett.”⁵

Az elmúlt években feldolgozott *Ebéd (in memoriam Batu Kán)*⁶ happeninget személy szerint szívesen jelölném meg az új avantgárd születési dátumaként, hiszen a visszaemlékezések alapján ott valóban valamiféle határátlépés történt. „A meghívott, felkészületlen embereket sokkolta a váratlan folyamat. Megértették, hogy ők maguk, a jelenlétük és a sorsuk egy lényegileg új történelem része, résztvevője.”⁷ Az első happeninget szervező Altorjay és Szentjóby dr. Végh László tanítványainak köréből került ki: „az ő köpenyéből bújt ki Magyarországon a neoavantgárd művészet. [...] Végh László a XX. századi magyar történelem – 1944 utáni – második legsötétebb esztendejében, 1958-ban indította el az új magyar avantgárd mozgalmat. Nagy Imre

³ Sasvári Edit: Törvénytelen avantgárd. Balatonboglári kápolnatárlatok, in: Beszélő, Vol.5, Nos.9-10., in: <http://beszelo.c3.hu/cikkek/torvenytelen-avantgard>, utolsó letöltés: 2012.11.21.

⁴ Sasvári Edit: Törvénytelen avantgárd. Balatonboglári kápolnatárlatok, in: Beszélő, Vol.5, Nos.9-10., in: <http://beszelo.c3.hu/cikkek/torvenytelen-avantgard>, utolsó letöltés: 2012.11.21.

⁵ Kovács Péter: [Bevezető tanulmány], in: Kovalovszky Márta: Régi és új avantgárd, Csók István Képtár, Székesfehérvár, 1987, p.4.

⁶ <http://youtu.be/i8qPMQJ5Kjc>, utolsó letöltés: 2012.11.20.

kivégzésének évében kezdte meg az akkor lehetséges legaktívabb szellemi-politikai ellenállást. [...] »A kezdet tehát: dr. Végh« - ahogy St.Auby Tamás találóan összefoglalta.”⁸

Dr. Végh aktív, szervezői periódusa nem csak az új avantgárd születését jelöli ki, hanem össze köti a régi és az új generációkat. „Széles baráti és ismeretségi körébe tartoztak a klasszikus avantgárd és a modernizmus még élő szereplői (Korniss Dezső, Kassák Lajos, Gyarmathy Tihamér, Vajda Júlia, Jakovits József, Tamkó Sirató Károly), akiknek a tevékenységét zenehallgatással egybekötött, szabad előadásokon ismertette meg a későbbi neoavantgárd és a majdani demokratikus ellenzék fiatal generációjával (Altorjay Gábor, Szentjóby Tamás, Kenedi János, Radnóti Sándor, Keserü Ilona stb).”⁹

„Az »avantgarde« szó (szó szerinti fordításban elővéd) az élenjáró egységet juttatja eszünkbe, amely megelőzi a csapat fennmaradó részét [...] A térbeli távolságra ráakodik az időbeli távolság – amit ma megtesz az előőr, azt előbb-utóbb minden hátramaradt alakulat végrehajtja. Az egységet az a feltételezés teszi »élcsapattá«, hogy »mennek utána a többiek»”¹⁰ Altorjay Gábor 2012-es *Táncolj vagy meghalsz!* c. Ludwig Múzeumban elhangzott előadásában amellelt érvelt, hogy az ő és köre korabeli tevékenysége erőltetve címkézhető csak neoavantgárd művészetnek, inkább jellemzi a pusztá avantgárdista, vagy pionír kifejezés. Levelezésünkben hozzá tette: a neoavantgárd „olyan, mint a neofasiszta, mond, hogy úttörők.”

Arról, hogy mit jelent maga az avantgarde / avantgárdista hozzáállás, így beszél egy interjúban Sugár János: „Az avantgarde, mint kulcsszó, a 80-as években sokkal inkább valaminek a fedőneve volt a számunkra, amit akár a rosszcsontságnak a szinonimájaként is érthetnénk. [...] Az avantgarde ugyan

⁷ Hegyi Dóra – László Zsuzsa: Interjú St.Auby Tamással, in: Hegyi Dóra – László Zsuzsa (Eds.): *Ebéd* (In memoriam Batu Kán), Tranzit.hu, Budapest, 2011, p.18.

⁸ Tábor Ádám: A kezdet: Dr.Végh. avagy a magyar neoavantgárd születése a zene szelleméből, in: *ÉS*, XLVIII. Évfolyam 37. Szám, 2004 szeptember 10.

⁹ Egy délután a hatvanas évekből – Dr. Végh László előadása, in: <http://kulter.hu/events/egy-delutan-a-hatvanas-evекbol-dr-vegh-laszlo-eloadasa-2/>, utolsó letöltés: 2013.09.11.

¹⁰ Zygmunk Bauman: A posztmodern, avagy az avantgarde lehetetlenségéről, Leeds, 1994, in: http://www.balkon.hu/balkon_2001_08/01_a_posztmodern.html, utolsó letöltés: 2012.11.19.

egy történeti kategória, de egyszersmind a művészet gyakorlásából származó alapgondolat is: a művészet gyakorlásából származó alapgondolat is: a művészet fejlődése, gyökércsúcsa.”¹¹

Átgondolva Altorjay és Sugár kijelentéseit beláttam, hogy érdemes az avantgárdista, illetve az úttörő kifejezést használnom kiegészítve, felülírva ezzel a „progresszív” jelző használatát. Abban az esetben azonban, amikor pont azt a szűk területet kellene leírnom, nem használhatok mást, mint amit a művészettörténet-írás, indokoltan, már kitalált: neoavantgárd.

Egy másik aspektusból világítható meg az avantgárdizmus *Major János kabátján* keresztül. „A ruhadarab 1973-ban az *Avantgardista tettnek minősíthető-e, hogy Erdély Miklós, Jovánovics György és Major János közösen kiállítottak egy kabátot?* kezdetű szöveggel együtt volt kiállítva Balatonbogláron. Az »avantgardista művész önmagát és a többi avantgardistát kényszerül korlátozni minden egyes új mű létrehozásával, ugyanolyan vagy lényegében hasonlót, többé egyikük sem csinálhat« – írja Erdély, s a kabát kiállítása egy kísérlet volt az avantgárdizmus felszabadítására, mivel »e mű már nem tartalmaz semmiféle új motívumot.«¹²

„Az avantgardisták olyan művészek, akik nem elégednek meg a kitaposott úttal, az ismert esztétikai törvények alkalmazásával, hanem az esztétikum új lehetőségeinek feltárására, új esztétikai kategóriák létrehozására törekednek.”¹³ Ez az avantgárd trojka az esztétikum új lehetőségeit tárta fel ezen akciójával és konceptuális állásfoglalásával, hasonlóan a többi rokonlelkű kortárs úttörő tevékenységéhez szerte a világon: lehetségessé vált, hogy ne csak az új csinálásával tárjunk fel új lehetőségeket!

¹¹ Hajdu István: A jelentés a lojalitáshoz kapcsolódik, ami a jelentés keresésére indít. Sugár Jánossal beszélget Hajdu István, in: http://www.balkon.hu/balkon05_05/01sugar.html, utolsó letöltés: 2013.09.11.

¹² Szőke Annamária:

¹³ Erdély Miklós: Mi az avantgárdizmus?, in: *Aktuális Levél* No.5, 1983, p.6, In: <http://www.artpool.hu/Erdely/avantgardizmus.html>, utolsó letöltés: 2012.11.19.

Betiltott avantgárd

„A kortárs művészet számára a neoavantgárd történelmileg túlságosan kötött, ugyanakkor mégiscsak a közemúlt »tartozéka« ahhoz, hogy a vele való foglalkozás legalább húsz éves késlekedését tiszta lelkiismerettel vállalni lehessen. A »feldolgozatlan« egyre inkább a »megíratlanságot« helyettesíti, mert a források rendelkezésre állnak, az Artpool archívumától a Hordozható Intelligencia Fokozó Múzeumig.”¹⁴

Dolgozatom kiindulási pontja a magyarországi neoavantgárd (művészettörténetben csupán részlegesen feltérképezett) fehér foltja, amit ezidáig kis számú elhivatott kezdeményezés igyekezett csak véges erejével feltérképezni, lásd a fenti mottóban idézett két autentikus, művészek által életre hívott vállalkozást. Ez a dolgozat gondolkozási- és munkafolyamatokba fog betekinteni, struktúrákba fektetett energiákról fog szólni a kultúra egy olyan területén, amely többnyire láthatatlan marad a művészettörténetet alakító diskurzusban. Egy helyekben, találkozásokban és eseményekben testet öltő térkép részleteit fogja leírni, ami együtt létezik a kortárs kulturális produkció intézményes és piaci megjelenítésével.

A dolgozat célja mégsem pusztán az, hogy elfeledett kiállításokról, eseményekről és művekről informáljon, vagy hogy adatokat szolgáltatson ezek létrehozóiról. Ehelyett igyekszik világossá tenni és elismerni a művészeti rendszer „önszerveződő” kezdeményezéseiben és stratégiáiban rejlő lehetőségeket. Magyarországon a XX. század során mindig voltak művészek, gondolkodók, független közösségek és művészi kezdeményezések, amelyek új területeket nyitottak. Példaértékű *Kassák Lajos* életútja, aki fiatal korától kezdve szívósságáról tett tanúbizonyságot. Mind irodalmi, mind képzőművészeti tevékenysége különleges inspiratív közeget hozott létre nem csak a maga közvetlen környezetében, de a magyar közéletben is. Kassák életrajzát tiltások tarkították: lapjai közül többet betiltottak, illetve őt magát is

¹⁴ Kürti Emese: „Dezorientáljuk a csapatokat”. St.Auby Tamás kiállítása Karlsruheban 1., in: <http://exindex.hu/print.php?l=hu&page=3&id=773>, utolsó letöltés: 2012.08.13.

eltiltották a publikálástól; képzőművészként, jóllehet, nemzetközileg elismert életművet hozott létre, egy-egy kivételtől eltekintve a magyarországi cenzúra nem engedte ki saját külföldi kiállításaira sem. Íróként a „tűrt”, képzőművészként a „tiltott” kategóriába kerülve alkotott.

„Az elmúlt, mintegy harminc-negyven év magyar művészete történeti-tudományos szempontból meglehetősen feldolgozatlan terület, leszámítva néhány rész-publikációt, illetve a hivatalosnak nevezhető művészek és művészet viszonylag jól dokumentált részét. A nemzetközi trendekkel szinkron, kvalitását tekintve sem ez után következő művészeti avantgarde képviselőiről és a művekről azonban semmit sem tud a közvetlen érintettekén kívül a magyar kulturális – kultúra iránt érdeklődő – köztudat.”¹⁵ „Mivel a helyi intézmények, amelyeknek a feladata lett volna, hogy a neoavantgárd művészetet és tradícióit rendszerezék, vagy nem léteztek, vagy megvetették ezt a művészetet, a művészeknek maguknak kellett a saját történészeikké és archivistáivá válniuk.”¹⁶

A magyar elvtársak moszkvai minták alapján vezették be 1948-tól a Három T kulturpolitikáját. Ennek a jól ismert protokolnak a kulturális szféra háromfelé osztása volt a lényege. Míg a rendszert annak elvárásai szerint kiszolgáló alkotókat támogatta a vezetés, addig a problémás alkotókat megtűrte, vagy akár tiltotta is publikálási lehetőségeiket. Az államhatalom szisztematikusan avatkozott be, főleg a kitartóan és folytonosan dolgozó ellenzéki művészek munkájába. Hadd említsem meg *Galántai György* balatonboglári kápolnaműtermét¹⁷, ami ellen több fronton is harcolt az állam, végül sikeresen meghurcolták Galántait az összes lehetséges fórumon és 1973-ban megszüntették a kápolnatárlatokat. Az állam természetesen továbbra is megfigyelte: 1979-ben, az *Artpool* alapításának évében a művész két diavetítéssel egybekötött előadást tervezett tartani a kápolnatárlatok történetéről, egyszer a budapesti *Kassák Klubban*, egyszer pedig egy

¹⁵ A koncept ma. Munkakiállítás és vita a C3ban és a hálózaton, in: *Balkon*, 1997, No. 7-9

¹⁶ Zdenka Badonivac: *Interrupted Histories*, Ljubljana, Museum of Modern Art, 2006 (Székely Katalin fordítása)

¹⁷ Galántai György kápolnaműtermének rövid története, in: <http://artpool.hu/boglar/roviden.html>, utolsó letöltés: 2012.12.4.

dunaújvárosi képzőművészeti szakkör keretei között, a rendőrség mindkettőt betiltotta.

A szocializmus évtizedeiben a rendszer tiltotta, esetleg tűrte az ellenkultúrát létrehozó és újratermelő úttörő művészek tevékenységét, de ráadásul a hivatalos művészettörténet csak a diktatórikus rendszer által támogatott művészet történetét volt hajlandó megírni. Az 1960-as évek második felétől jelentkező ellenkulturális művészek új hulláma „tulajdonképpen a második és a harmadik Tét – a tiltás és a tűrés parcelláját – elválasztó határmezsgyén (a két Tét között a fű alatt) vegetált, s ez a kazamata kultúra egyszerre volt tűrhetetlen és tilthatatlan.”¹⁸ „Nem volt betiltható, mert 1. nem volt politikailag ellenséges, 2. általában nem is kért megtagadható engedélyt; ugyanakkor mégis tűrhetetlen volt, éppen azért, mert nem tűrte, hogy bármelyik Tét-betűs rekeszbe begyűrjék.”¹⁹

Magyarországon nem volt hivatalos cenzúra, ahogy azt az elvtársak szerették is hangsúlyozni. Papíron 1986-ig nem is létezett sajtótörvény, a rendszernek nem volt rá szüksége, formálisan sajtószabadság volt az országban. *Sugár János* szerint „csak a közvélemény elérést és a mainstream médiákhoz való hozzáférést cenzúrázták, a konkrét kulturális termelést nem.”²⁰ Lehetséges volt a progresszív munkák létrehozása (főleg a filmek esetében, lásd a *Balázs Béla Stúdiót*, vagy a *Tábor Ádám* által leírt underground irodalmat).

„A hazai kultúrpolitikai irányelv azonban mindenképpen színezte az avantgarde művészetet”²¹ - írja *Szőke Annamária*. Kétségtelenül voltak a kényszerű földalatti létnek előnyei is, amennyiben a nyilvánosságtól való távolságtartás

¹⁸ Szőke Annamária: Piros, fehér, zöld, in: *Sub Minervae Nationis Praesidio. Tanulmányok a nemzeti kultúra kérdésköréből*, ELTE és ELTE Művészettörténet Tanszék, Budapest, 1989, p. 335., in: <http://arthist.elte.hu/Tanarok/SzoekaA/fulltexts/PFZ.htm>, utolsó letöltés: 2012.október 8.

¹⁹ Tábor Ádám: Két Tét között: a fű alatt. *Budapesti underground irodalom a hetvenes években*, in: *Aktuális levél* No. 10, 1984, pp. 19-21., in: <http://www.artpool.hu/AI/al10/Tabor.html>, utolsó letöltés: 2012.október 8.

²⁰ Sugár János: *Schrödinger's Cat in the Art World*, in: Irwin (Ed.): *East Art Map: Contemporary Art in Eastern Europe*, Afterall Books, London, 2006, p.212. (a szerző fordítása)

²¹ Szőke Annamária: Piros, fehér, zöld, in: *Sub Minervae Nationis Praesidio. Tanulmányok a nemzeti kultúra kérdésköréből*, ELTE és ELTE Művészettörténet Tanszék, Budapest, 1989, p. 335.

emberi kapcsolatokra és tevékenységekre gyakorolt áldásos hatásával hajlandó számolni az ember. A diktatórikus cenzúra idejében éppen a kapcsolatteremtés volt az ellenkultúra alapvető lényege, a magányból és a generációs gettóból való kitörés volt az ellenállás egyik jelentős eszköze. Az ellenkultúra végül is valamifajta generációk közötti laza hálóként vizualizálható, amely magánlakásokban, vagy magánműtermekben jött létre.

Az *Inconnu* csoport az 1956-os forradalom 30. évfordulójára nemzetközi képzőművészeti pályázatot hirdetett *A harcoló város / The Fighting City*, 1986 címen. A kiállítás anyagát aukciós értékesítés után a Szegényeket Támogató Alapnak (SZETA) akarták följánlani.²² Jóllehet az *Inconnu* csoport tudásához mértén komoly körültekintéssel konspirálva szervezte a *Philipp Tibor* lakásába tervezett kiállítást, a besúgókkal, lehallgató berendezésekkel operáló rendőrség a kiállítás megnyitója előtt pár órával megjelent a lakáson és lefoglalta nem csak a kiállítás anyagát, de az *Inconnu* szamizdat felszerelését, kiadványait is.²³ „A *Inconnu* felhívására beérkezett műveket a Budapesti Rendőr-főkapitányság (BRFK) V. kerületi rendőrkapitánysága »sajtórendészeti szabálysértés gyanúja miatt« 1987. január 28-án elkobozta.

Igazi Kádár-kori képzőművészeti abszurd: a képek helyett az elkobzásukat rögzítő jegyzőkönyv másolati példányait szemlélhette a tárlatmegnyitóra összegyűlt megdöbbsent közönség.”²⁴ A kiemelkedő, de művészettörténetileg gyakorlatilag feldolgozatlan kiállítás 41 műből álló anyagát, „amely a Kádár-rendszerben egyetlenként merte vállalni az 1956-os forradalom emlékének/élményének vizuális eszközökkel történő fölidézését,”²⁵ 1989-ben semmisítették meg, néhány nappal Nagy Imre újratemetése előtt. Az elvtársak tökéletes munkát végeztek, tiszta lappal újraindíthatták a demokráciát. A több

²² Sümegi György: Egy kiállítás utolsó felvonása, in: *Betekintő*, 2011/2. szám, in: <http://www.betekinto.hu/node/173>, utolsó letöltés: 2012.12.4.

²³ Debeusscher, Juliane: Information Crossings: On the Case of *Inconnu*'s 'The Fighting City', in: *Afterall*, No. 31, 2012, pp.73-83.

²⁴ Sümegi György: Egy kiállítás utolsó felvonása, in: *Betekintő*, 2011/2. szám, in: <http://www.betekinto.hu/node/173>, utolsó letöltés: 2012.12.4.

²⁵ Sümegi György: Egy kiállítás utolsó felvonása, in: *Betekintő*, 2011/2. szám, in: <http://www.betekinto.hu/node/173>, utolsó letöltés: 2012.12.4.

évszázados gazdag hagyományokkal rendelkező magyarországi cenzúra az ismeretlenség homályában tartotta az úttörő művészeket.

Hasonló szálakat pendített meg *Davor Maticevic*, az 1970-ben Zágrábban rendezett *Innovations* c. kiállítás egyik kurátora bevezetőjében: „A szintér művészeti eredményei olyan értéké váltak, amelyeket a múzeumok és a kiadványok hiányában lehetetlen közvetíteni, még ha maga a millió informált is. Ezek a művészeti és intellektuális tapasztalatok az orális hagyomány formájában és szintjén maradnak fenn a következő generációk számára.”²⁶ A kényszerűen zárt körben mozgó művészekről itthon természetesen alig írtak, nem szerepeltek a kor népszerű napi- és hetilapjaiban, nem szóltak a Trabant zenekar számai a Kossuth rádióban. A magyarországi értelmiség figyelmébe csak kerülőutakon kerülhetett be bármi progresszív; döntő többségének morális elkényelmesedése miatt nyugodtan gondolhatták, hogy csak az létezik, amit a tömegmédiából megismertek. Mivel ebből a rétegből kerültek ki a rendszerváltozást követő kultúrpolitikusok, ezért nincsen benne semmi meglepő, hogy a döntéshozói posztok emberei továbbra sem érezték szükségét a progresszív művészekkel való foglalkozásnak.

„A korábbi évtizedek hiteles történetének és valódi értékrendjének rekonstrukciója a klasszikus értelemben vett politikai cenzúra megszűnése után is elvégzendő feladat. A kelet-európai történelmi előzmények, a kortárs kritikai közeg többnyire jellemző értetlensége és az idő okozta felejtés mellett azért is, mert Magyarországon az utókor szakmai cenzúrája is működni látszik. Ezt tanúsítja egyébként az is, hogy a magyar sajtó a tavalyi budapesti H12M-kiállításról alig, az idei bécsiről pedig – a *Neue Zürcher Zeitung*gal, a *Der Standard*dal, a *Wiener Zeitung*gal, a *Frankfurter Rundschau*val, hat német nyelvű rádió- és tévécsatornával, valamint a *Springer*in és *Diskurs* című művészeti folyóiratokkal ellentétben – egyáltalában nem vett tudomást. A valódi

²⁶ What, How & for Whom: Cornerstone Under the Grass: Innovations In Croatian Art In The 1970s, in: *The Exhibitionist. Journal on Exhibition Making*, No. 3, January 2011, p.6. (a szerző fordítása)

történet és értékrend rekonstruálásának szükségességét és aktualitását éppen az bizonyítja, hogy ma is ellenállásba ütközik.”²⁷

Nincs új a nap alatt: Az elvtársoknak kedves művészek lettek pl. egy 1970-es, *Ernst Múzeumban* bemutatott Stúdiós Lenin pályázatról írt Népszabadság újságcikk²⁸ alapján: *Lakner László* (plakát), *Sváby Lajos* (portréfestészet), *Kő Pál* (kisplasztika), *Melocco Miklós* (szobor) stb. Ezeket a művészeket ma is támogatja a rendszer, gyakorlatilag az uralkodó ízléstől függetlenül; a reprezentációs művészetben nagyot alkotó művész, illetve a megrendelő állam számára láthatólag nem jelent akadályt, ha Lenin helyett Szent Istvánt kell ábrázolni.

A neovanatgárd művészek feldolgozásával, bemutatásával még mindig adós a magyarországi művészettörténet. *Altörjay Gábor, Attalai Gábor, Erdély Miklós, Galántai György, Jovánovics György, Konkoly Gyula, Lakner László, Maurer Dóra, Nádler István, Pauer Gyula, Szentjóby Tamás, Tóth Gábor, Türk Péter, dr. Végh László* stb. még mindig mintha a túrt kategóriába esnének, munkásságukat nagyon kevesen ismerik. Természetesen egy-egy művész munkásságnak feldolgozása, kutatása elindult, ami reményre adhat okot, továbbá az akkori Képzőművészeti Főiskolán 1990-ben lezajlott ún. diákforradalom az oktatás részleges megújításán túl az Intermédia Tanszék megalapításához vezetett, ami éppen azoknak az úttörő művészeknek adott nyilvános teret (pl. Szentjóby Tamás), akiket az előző rendszerben csak a magánszférában ismerhettünk meg.

„a magyar művészettörténetben az [...] Erdély-oeuvre átfogó interpretációja még az »eljövendőkre« vár.”²⁹

²⁷ Tábor Ádám: A kezdet: Dr. Végh, avagy a magyar neoavantgárd születése a zene szelleméből, *ÉS*, XLVIII. Évfolyam 37. Szám, 2004. szeptember 10.

²⁸

²⁹ Szőke Annamária: „Titok a jövő jelenléte”. Tudomány a művészet határain belül és Erdély Miklós művészetében, In: *Ponticulus Hungaricus*, Vol. XI, No. 3, 2007, In: http://members.iif.hu/visontay/ponticulus/rovatok/hidverok/erdely_miklos.html, utolsó letöltés: 2012.08.13.

Jellemző példa Erdély Miklós: életművének katalógus formában történő feldolgozásával még mindig tartozik egyfelől a magyar művészettörténész szakma, másfelől pedig Erdély jogörökösei, az *Erdély Miklós Alapítvány*. Jóllehet ezek elvileg egy célért dolgoznak az utóbbi nem csak az alapítvánnyal együtt dolgozó Szőke Annamária munkásságát lehetetlenítette el (részben), de más törekvéseket is: betiltatták, azaz levetették a Galántai György által szerkesztett online dokumentációját a *Műcsarnok*ban rendezett jelentős Erdély életmű-kiállításnak (részben eredetik, részben rekonstrukciók). Az 1998-as kiállítás online dokumentációját 2005-ben tiltották be,³⁰ majd Galántai 2012-ben újra elérhetővé tette³¹.

Mivel nem létezik Erdély életmű-katalógus, a 60 év cenzúrárt követő generációk diákjai, érdeklődői nagymértékben kénytelenek az anekdotákra, legendákra támaszkodva kialakítani maguknak valamifajta képet a megkerülhetetlen művészről. Ki kell hangsúlyozni, hogy írásai publikálva vannak, művei, filmjei vetíthetőek és láthatóak, voltak kiállításai Székesfehérváron, Budapesten (az 1998-as életmű kiállítás a *Műcsarnok*ban, vagy a nem régen rendezett kiállítása a *Kisteremben* és a *Vintage Galériában*) stb. Életmű katalógusa is lényegében készen van, csak éppen a mai magyarországi állapotok között lehetetlenség kiadót találni, aki finanszírozná a kiadás, szerkesztés körüli költségeket. Pedig egy ilyen katalógus, akárcsak a már publikált Indigó kötet, beindítaná a művészettörténetet. Hadd idézzem ennek kapcsán Szőke Annamária *Kreativitási gyakorlatok, FAFEJ, INDIGO* kötethez írt előszavát: „művészettörténészek, művészek, valamint a művészet és művészetoktatás iránt érdeklődők számára alapvető és megkerülhetetlen könyvet szándékoztunk összeállítani, jóllehet nem minden előzmény nélkül.”³²

³⁰ <http://www.artpool.hu/Erdely/mucsarnok/>, utolsó letöltés: 2012.11.21.

³¹ <http://artpool.hu/Erdely/eletmu/index.html>, utolsó letöltés: 2013.08.27.

³² Szőke Annamária: Előszó, in: Szőke Annamária (Ed.): *Kreativitási gyakorlatok, FAFEJ, INDIGO*, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet – Gondolat Kiadó – 2B Alapítvány – Erdély Miklós Alapítvány, Budapest, 2008, p.9.

Kortárs kezdeményezések

Aktív archívum (Artpool Művészetkutató Központ)

„Ez az ön-historizálás dokumentumok gyűjtését és archiválását jelenti, legyen szó akár a saját művészeti akcióknak a dokumentumairól, vagy, mint néhány helyen, tágabb mozgalmaknak a dokumentálásáról.” Zdenka Badonivac

„A számtalan kiállítás és esemény változó alkalmi, gyakran betiltott helyszínei után keletkezett az első intézményszerű alternatív művészeti helyszín Balatonbogláron, egy műteremként funkcionáló temetőkápolnában.”³³ Az Artpool folytatása annak a Galántai György által kezdeményezett ellenzéki, alternatív művészeti diskurzusnak, aminek a Balatonboglári Kápolna (1970-1973) próbált biztonságos teret nyújtani, amíg az állami szervek (újságírók, köztisztviselők, papok, rendőrök stb.) teljesen el nem lehetetlenítették. „A 60-as évek második felétől aktivizálódó neoavantgárd, valamint a hatósugarába tartozó progresszív művészeti törekvések a kápolnatárlatokon konvergálódva a korai hetvenes években ugyanis olyan, társadalomtörténetileg érdekes, a demokrácia csíráit magában hordozó szituációt eredményeztek Balatonbogláron, amelyhez hasonló csak jóval később, a rendszerváltozás időszakában volt tapasztalható. Ebben a helyzetben kristályosodott ki az az avantgárd értelmiségi szemlélet, amely mintegy előképe lett a diktatúrával szembeni ellenzéki magatartásnak, annál is inkább, minthogy az informálisan szerveződő ellenállás kizárólagos terepe hosszú ideig a kultúra maradt.”³⁴

Az Artpoolt 1979-ben hozta létre Galántai feleségével, *Klaniczay Júliával* közösen Frankel Leó utcai lakásukban. Egy olyan gyűjtőmedencét³⁵ létesítettek akkor, amelyben a következő évtizedek során felgyülemlett tengernyi

³³ KB 30 éve - Kápolnatárlatok Balatonbogláron. kiállítás az Artpool archívum anyagából, in: <http://artpool.hu/veletlen/naplo/0605.html>, utolsó letöltés: 2012.11.12.

³⁴ Sasvári Edit: Törvénytelen avantgárd. Balatonboglári kápolnatárlatok, in: Beszélő, Vol.5, Nos.9-10., in: <http://beszelo.c3.hu/cikkek/torvenytelen-avantgard>, utolsó letöltés: 2013.09.11.

³⁵ Az angol pool szó magyar jelentése.

dokumentum és mű lehetővé tette, hogy végső soron a felejtéstől időkapszulaként megmentésük a jövőt. Az Artpool „egyrészt a magyar kortárs művészet elszigeteltségét, információhiányát kívánta feloldani, másrészt felvállalta az akkori kultúrpolitika által nem kedvelt, ezért nyilvánosságot nem kapott magyarországi művészeti események dokumentálását és [...] egy olyan archívumot hozott létre, mely a jövő művész- és művészettörténet-generációk számára lehetővé teszi, hogy folytatói legyenek azoknak a szellemi és művészeti erőfeszítéseknek, amit a 60-as, 70-es és 80-as évek művészgenerációi végeztek.”³⁶

Ellentétben az (állami) múzeumokkal, amelyek legitimitását a politikai-társadalmi erők garantálják, az alternatív diskurzus terében életre hívott archívumok egyrészt saját maguk felelnek önmaguk legitimitációjukért, másrészt pedig a velük kapcsolatban lévő művészek igazolják aktív részvételükkel. Erre kifejezetten jó példa a Galántai által vázolt *aktív archívum* struktúrája, mely ha nem képes maga köré egy aktív művészekből, kutatókból álló networkot szervezni, úgy gyakorlatilag semmi a léte, nem létezik, nem érkeznek új művek, illetve nem dolgozzák fel az összegyűjtött anyagokat. „Az Artpool projektet eredetileg avantgárd művészeti »archívumként« fogalmazták meg, mely a társadalmi aktivitás új formáit keresi, eseményeket szervez, alakító módon részt vesz folyamatokban, mindezt dokumentálja, archiválja és az információkat szabadon áramoltatja.”³⁷

„A házaspár egy aktív, élő (dokumentációs) gyűjteményt akart létrehozni, állandóan fluktuáló forgalommal és kapcsolatokkal. Ennek elő formája volt az úgynevezett Art Pool's periodical space [*projektsorozat – a szerző*], amit egy olyan kommunikációs térként definiáltak, ahol a kontaktus és információcsere a művészek között létrejöhet. 1979-től megjelentették és terjesztették a *Pool Window*-t, a magyar művészek számára összeállított egyoldalas hírlevelet,

³⁶ in: <http://www.artpool.hu/Artpoolhu.html>, utolsó letöltés: 2012.11.12.

³⁷ Artpool Művészetkutató Központ, in: Kálmán Rita – Katarina Sevic (Eds.): Nem kacsák vagyunk egy tavon, hanem hajók a tengeren. Független Művészeti Helyek Budapesten, 1989-2009, IMPEX, Budapest, 2010, p.11

majd ennek folytatásaként 1983-tól 1985-ig az *AL* (Aktuális Levél / Artpool Letter) című művészeti havilapot adták ki.”³⁸

Galántai és Klaniczay munkássága a rendszerváltozás utáni demokratikus környezetben, 1992-ben lépett az alternatív intézményesülés szférájából az állami támogatottság szférájába, ti. ekkor került az Artpool birtokába (a kormányzati pozícióba került volt ellenzéki politikusoknak köszönhetően) egy Liszt Ferenc téri lakás, ahova átköltöztetve strukturált archívumukat, megalakították az *Artpool Művészetkutató Intézetet*, mely inentől nyilvános, állami támogatással (is) működő intézményként funkcionált. Ezen a ponton kapott egy újabb dimenziót Galántai elképzelése: „Az underground nem megtámadja az intézményeket, hanem inkább létrehozza a saját intézményeit.”³⁹

Az évtizedek során az Artpool rengeteg hazai és külföldi kutatónak nyújtott lehetőséget munkájának folytatásához, illetve sok kiállításához kölcsönzött anyagot, csak a közelmúltból említve pár példát⁴⁰: a nemzetközi Fluxus East (Ludwig Múzeum, Budapest, 2008), a Tranzit.hu által szervezett a Kiállítások láthatatlan története (Labor – Krétakör, Budapest, 2009) vagy a Typopass – Kritikai design és konceptuális tipográfia (Dorottya Galéria – Platán Galéria, Budapest, 2009); nekem volt szerencsém ez utóbbi kiállításához válogatni és installálni az Artpool archívumában fellelhető könyvmunkákból egy olyan rendhagyó válogatást, mely bemutatta az 1960-as, 1970-es és 1980-as évek magyarországi kiadványművészetét.

„Egyre növekvő érdeklődést figyelhetünk meg a korábbi keleti blokk művészettörténetének rendszerezésére, strukturálására, dokumentálására és feltárására. Ez nagy részben olyan művészekhez köthető, akik aktívan részt vettek a látható, mondható és gondolható dolgok rendjének és elemeinek

³⁸ Artpool Művészetkutató Központ, in: Kálmán Rita – Katarina Sevic (Eds.): Nem kacsák vagyunk egy tavon, hanem hajók a tengeren. Független Művészeti Helyek Budapesten, 1989-2009, IMPEX, Budapest, 2010, p.11

³⁹ Galántai György: Artpool from the Beginnings: A Personal Account, p.393.

⁴⁰ A teljes listáért lásd az Artpool évente elkészített szakmai beszámolóit: <http://www.artpool.hu/institute/index.html>, utolsó letöltés: 2013.08.27.

megváltoztatásában, mely a politikai művészet definíciója Jacques Ranciere szerint.⁴¹ A XX. század második felében a kelet-európai, közép-európai és dél-amerikai országok diktatorikus berendezkedése a nyugati demokratikus országok kulturpolitikájánál is szelektívebben gyűjtötte a művészet egy fontos szegmensét. Az Artpool egy azon intézménykritikai stratégia közül, amely azáltal tett szert óriási jelentőségre, hogy gyakorlatilag egyedüli őrzőhelyeként funkcionált a kelet-közép-eruoári avantgárdista törekvéseknek.

Potenciális küldetését azonban a mai napig nem tudta megnyugtatóan teljesíteni az archívum, a művészettörténész szakma érdektelenségéből kifolyólag. Az Artpool remek forrása lehetne a XX. század második felének avantgárdista művészetének történetírásához, azonban erre nézvést nincsen intenzív szakmai érdeklődés. Az ilyen céllal rendezett kiállítások (pl. Hatvanas évek – Új törekvések a magyar képzőművészetben címmel a Magyar Nemzeti Galériában megrendezett kiállítás) alig tartalmazták az 1960-as éveket jellemző, Magyarországon keletkezett úttörő műveket.

Hordozható Intelligencia Fokozó Múzeum

„Az eredettörténetnek [...] jelentős szerepe van abban a művészi élményben, amelynek nélkülözhetetlen forrása a mű történetisége, történelmi tanúságtétele. [...] Semmiképpen sem szükséges a történetiség szerepét a művészi befogadásban a történelmi egyéniség kultuszára szorítani.” Pierre Nora

Míg az Artpool továbbra is aktív archívumként működik és fogadja a kutatókat, várva a jövő generációkat, akik közül majd kikerülnek az olyan szakemberek, akik majd megírják a művészettörténet hiányzó történeteit, addig Szentjóby Tamás 2003-ban létrehozta a *Hordozható Intelligencia Fokozó Múzeumot* (HI2M) abból az indíttatásból, hogy a második világháború utáni művészet nagy összefoglaló kiállításából kiindulva felelősségre vonja a

⁴¹ Natasa Petresin-Bachelez: Innovative Forms of Archives, Part One: Exhibitions, Events, Books, Museums, and Lia Perjovschi's Contemporary Art Archive, E-Flux Journal #13, 2010

művészettörténészeket és kurátorokat. „Akik ma az illetékes művészeti intézmények döntéshozói, az örökös hatalomkoncentráció megszállotjaiként az előző érában is döntéshozók voltak, és éppen ezt a művészetet nyomták el hivatalból. Nem csoda, hogy a rendszerváltás után is így cselekszenek [...] egyszerűen letagadják e művek és művészek zömének létezését.”⁴²

Szentjóby vállalkozása nem annyira arra irányul, hogy szó szerint értve megírja a háború utáni magyarországi avantgárdista művészet történetét, hiszen, ahogy azt *Tatai Erzsébet* is számon kéri rajta, a kiállított műveket semmiféle magyarázószöveg nem kísérte: „kontextusából, környezetéből kivágva ez a művészet is ugyanolyan ezoterikus marad, mint volt – sőt, újrateremtődik az elzártság, aminek a kiállított művek készülésének idején politikai okai voltak. Ma egy elméleti (vagy bevezető vagy magyarázó) szöveg nélkül 30 éves munkákat (fénymásolatait) bemutató kiállítás nem más, mint egy misztikus bölcsesség hímporába hempergetett kijelentés.”⁴³ Tataival részben egyetértve hadd keljek mégis Szentjóby védelmére Tábor Ádámot idézve: „Néhány felkért, de részt venni nem kívánt alkotótól eltekintve a bemutatott korszak minden jelentős avantgárd művésze, csoportja, művészeti ága szerepel a múzeum anyagában. Ez már önmagában jelzi fontosságát és a koncepció tágasságát. (Erről remélhetőleg előbb-utóbb majd a témával foglalkozó művészet- és kulturtörténészek is tudomást vesznek.) Korszakos jelentőségét azonban az adja, hogy legelőször fedi fel a magyar neoavantgárd mozgalom valódi gyökereit, és ezzel alapjában írja át e mozgalom eredetének eddig ismert történetét – pontosabban rekonstruálja valódi genealógiáját.”⁴⁴

Szentjóby törekvése felfogható egy olyan rekonstrukciós erőfeszítésként, mely korigálni kívánja, illetve saját tudásával kiegészíteni azt a lokális művészettörténetet, amit egyébként történelemhamisításként értékel. A HI2M

(Székely Katalin fordítása)

⁴² Pogonyi Lajos: Pop, képzet, akció! Köszönjük!, (interjú), in: Népszabadság, 2003. július 26. p. 8.

⁴³ Tatai Erzsébet: Hordozható Múzeum. A pop art, konceptuális művészet, akcionizmus Magyarországon a 60-as években, in: Új Művészet, 2003. december, pp. 22-23.

⁴⁴ Tábor Ádám: A kezdet: Dr. Végh. avagy a magyar neoavantgárd születése a zene szelleméből, in: Élet és Irodalom, XLVIII. Évfolyam 37. Szám, 2004 szeptember 10.

első alkalommal a budapesti Dorottya Galériában került bemutatásra 2003-ban. Gyűjteményében majd' 70 művész több mint 1000 műve szerepel reprodukciók formájában (70 valódi multiplikával) felölelve az 1956-tól 1976-ig terjedő időszakot. „Rekonstruálni magyarul: helyreállítani – a helyükre állítani a tényeket, az eseményeket, az embereket. A valódi, eredeti, igazi helyükre. A rekonstrukció: a valóság vagy a valóság egy szegmensének átmentése a felejtést hordozó idő özönvizén keresztül a jelenbe. A HI2M ezért Noé bárkáját formázza. A bárka – esetleg: komp – vitorlája a komputer vetítővászna, a felségjelzés rajta Hajas Tibor fekete-fehér, kétoldalas fényképén kimerevített magyar zászlója. A bárka belsejében található a háromdimenziós műtárgyak, a fedélzetén a kétdimenziósak: fotók, konceptuális munkák, szövegek, rajzok. A bárka orrán [...] a mozgalom kezdetének dokumentumai: dr. Végh László írásai, akciódokumentációi, fotói és a legfontosabb tárgy, Multifunkciós, klimatizált védőpajzsa.”⁴⁵

„A téma problematikussága, viszonylagos ismeretlensége, kiterjedtsége, és a mai művészetre tett közvetett, kisebb-nagyobb mérvű hatása miatt sokkal nagyobb teret érdemelt volna. [...] A konceptuális művek színrevitele mindazonáltal kitűnő, mint történeti kiállítás hangulatában »korhú« volt.”⁴⁶ A több tucat valóságos és a több száz vetített mű azonban a laikus kiállításlátogató számára egy posztmodern wunderkammer formáját öltötte, amely látszólag rendezettséget sugároz, ám valójában csak azoknak van esélyük a maga strukturájában látni a rekonstruálni kívánt történetet, akik arról már rendelkeznek valamilyen szintű tudással, mivel semmilyen írásos (szóró)anyag nem segíti a látogatókat. „A kiállítás rendezője egyáltalán nincs tekintettel a befogadóra, ha nem tájékoztatja arról, hogy a kiállított műveket mikor, milyen célból, miféle közegben készítették, miért éppen így állítják most ki, ezzel a címmel stb. Persze felfoghatjuk ezt a kiállítást egy új műnek is, ám

⁴⁵ Tábor Ádám: A kezdet: Dr.Végh. avagy a magyar neoavantgárd születése a zene szelleméből, ÉS, XLVIII. Évfolyam 37. Szám, 2004 szeptember 10.

⁴⁶ Tatai Erzsébet: Hordozható Múzeum. A pop art, konceptuális művészet, akcionizmus Magyarországon a 60-as években, in: Új Művészet, 2003. december, pp. 22-23.

az alkotó(k) életútját, szándékát (hogyan vajon miért sajátítja ki pont ezeket a régi műveket) stb. Akkor is fontos lenne tudni.”⁴⁷

Plágium2000

„Csak még egy megjegyzést, válaszul számos szemrehányó utalásodra, hogy idegen gondolatokat kevernék a magaméba. Nincs okom tagadni, és azt sem rejtem el véka alá, hogy tudatosan teszem.” Kierkegaard⁴⁸

A következő két fejezetben bemutatom saját, a Plágium2000 csoport kötelékében létrehozott rekonstrukciós archivista projektet, a Multiplika archívumot, ami egy éveken át bővülő projekt; szintén tekinthető egy új és önálló műnek, mely régi, kisajátított művekből és újonnan létrehozottakból áll össze (ezzel ötvözve a H12M egyes aspektusait az Artpool projektek jellemzőivel), törekedve a feldolgozott multiplika művek kontextusának folytatólagosan építkező történeti leírására – ennek a folyamatnak egy újabb, komoly lépcsőfoka jelen dolgozat.

Még mielőtt a képzőművészettel kezdtem volna foglalkozni, 2007-ben megírtam első szakdolgozatomat, *P, mint Plágium*⁴⁹ címmel. Akkoriban aktivista-művészként már érdekelték a képzőművészet avantgárdista vonulatának azon aspektusai, amelyek tudatosan szembemennek a szellemi tulajdon uralmával. Dolgozatomban elsősorban a radikális plagizálás copyright ellenes aspektusait vizsgáltam, másodsorban a szituacionisták által pionírokként használt propagandisztikus *détournement* műfaját (e két területet még bővebben érintem a későbbiekben).

⁴⁷ Tatai Erzsébet: Hordozható Múzeum. A pop art, konceptuális művészet, akcionizmus Magyarországon a 60-as években, in: Új Művészet, 2003. december, pp. 22-23.

⁴⁸ Guy Debord: A spektakulum társadalma, (ford. Erhardt Miklós), Balassi kiadó - BAE Tartóshullám, Budapest, 2006., p. 130.

⁴⁹ Kotun Viktor: P, mint Plágium, ELTE-BTK Kommunikáció szak, Budapest, 2007, kézirat

A szakdolgozatom nem felelt meg a formai követelményeknek, a következő évben egy másik témából írtam dolgozatot⁵⁰, sikeresen megszerezve kommunikáció-elmélet diplomámat az ELTE Bölcsész Karának Kommunikációelmélet szakán.

2008-as diplomázásomkor *Kaszás Tamás* barátom javaslatára jelentkeztem dolgozni az Artpool Művészetkutató Intézetbe, ahol egyre fokozódó érdeklődéssel láttam, hogy tulajdonképpen mindaz, ami érdekelni kezdett az előző években, milyen széles körű, ám ugyanakkor mellőzött dokumentációval bír. Tulajdonképpen az előző fejezetekben leírt poszt-cenzurális generáció tudáshiányával érkeztem, ahol szinte rögtön tudatosan képezni kezdtem magam az Intézetben összegyűjtött, rendszerezett forrásanyagok alapján.

Nem lehet véletlen, hogy a magyarországi avantgárdista törekvések új generációs kortárs továbbvivői, mind művészek, mind művészettörténészek, itt kezdték pályafutásukat (a teljesség igénye nélkül): *Bényi Csilla, Hegyi Dóra, Hock Bea, Izinger Katalin, Kaszás Tamás, Lázár Eszter, Molnár Edit, Süvecz Emese, Szoboszlai János, Tímár Katalin* stb.

Közösségi műterem (Reaktor, Tűzraktér)

A Plágium2000 csapata két általam szervezett, indítványozott közösségi műterem, ún. *artist-run space*⁵¹ keretei között állt össze 2007-2008-ban. Ezek a következők voltak: a *Reaktor-Dinamo*⁵² a Budapest IX. kerületi Tűzoltó utcában (lényegében a *Trafó Galéria* sajátos fiókintézete), majd a Plágium2000 közösségi műterem a *Tűzraktér* második, Hegedű utcai épületében. A két próbálkozás sikerét vélhetőleg a résztvevőkben meglévő artikulálatlan, közösség iránti igény alapozta meg. A résztvevők többsége akkoriban még

⁵⁰ Kotun Viktor: A Centrum csoport és Budapest, in: Az autonómia új esélyei, Helikon Irodalomtudományi Szemle, 2008, pp. 571-620.

⁵¹ Az artist-run space egy olyan művészeti intézmény, amelyet művészek vezetnek. Ezek a terek általában a galériák és a műtermek struktúráját ötvözik. Jellemzői közé tartozhatnak: független, non-profit, önszerveződő, spontán, úttörő. Legjellegzetesebb, kirívóan folyamatos példája Magyarországon a Várnagy Tibor vezette Liget Galéria (<http://www.ligetgaleria.c3.hu/>).

⁵² <http://reaktor-dinamo.freeblog.hu/>, utolsó letöltés: 2012.11.12.

egyetemista volt, szükség volt arra, hogy az egyetem nyújtotta kereteken kívül kezdjenek bele olyan közös munkába, amely teret enged valamifajta függetlenedési törekvésnek.

A Reaktor-Dinamót abban a Tűzoltó utca 22. szám alatti volt autószerelő műhelyben csináltuk, ahol pár évvel korábban *Katarina Sevic* (frissen végzett művész hallgató) és *Somogyi Hajnalka* (akkoriban a Trafó Galéria kurátora) kollaborációja vezette a *Dinamót*⁵³ 2003 és 2006 között, teret adva fiatal művészek projektjeinek. „A Trafó biztosította a Dinamo fenntartási költségeit és technikai szükségleteit, azonban a működése mindvégig független maradt.”⁵⁴ A Dinamó megszűntével *Huszár Kata* és *Szira Henrietta* vezette egy évig a teret szintén artist-run space-ként, de már *Reaktor* néven. Ebben az időszakban tovább folytatódott az egy estés projektek gyakorlata: „a Dinamohoz hasonlóan a Reaktor is egyfajta platformként működött, és az alacsony költségvetésű, rövid időtartamú, spontán programok voltak leginkább jellemzőek.”⁵⁵ 2007-es kiköltözésük után *Erőss Nikolett*, a Trafó Galéria akkori kurátora által kiírt pályázatra jelentkeztem a korábbi projektek hagyományában, Reaktor-Dinamónak nevezve el a projektet (2007-2008).

Ezen a helyen nem csak én szerveztem projekteket művész hallgatókkal (*Hajdu Zsolt, Kangiszer Dóra, Rohánszky Bence, Ruszty László, Tábori András, Tésy Dániel stb.*) és avantgárdista művészekkel (*Kaszás Tamás, Kristóf Krisztián, Ninni Wager stb.*), illetve a közeli *Közért* (Ferencvárosi Tanoda⁵⁶) közösségi projekttel közösen, hanem *Fischer Judit, Horváth Tibor, Mécs Miklós* is: itt rendezték meg a *Pesti Eladhatatlan*⁵⁷ és az (*Arthur Zmijewski*) *Radikális szolidaritás*⁵⁸ pandant kiállításokat⁵⁹ 2008-ban.

⁵³ <http://aifk.uw.hu/mapping.htm>, utolsó letöltés: 2012.11.12.

⁵⁴ Dinamo, in: Kálmán Rita – Katarina Sevic (Eds.): Nem kacsák vagyunk egy tavon, hanem hajók a tengeren. Független Művészeti Helyek Budapesten, 1989-2009, IMPEX, Budapest, 2010, p.25

⁵⁵ Reaktor, in: Kálmán Rita – Katarina Sevic (Eds.): Nem kacsák vagyunk egy tavon, hanem hajók a tengeren. Független Művészeti Helyek Budapesten, 1989-2009, IMPEX, Budapest, 2010, p.99

⁵⁶ <http://www.ferencvarositanoda.hu>, utolsó letöltés: 2012.11.12.

⁵⁷ <http://www.pestieladhatatlan.blogspot.hu/>, utolsó letöltés: 2012.11.12.

⁵⁸ <http://mecsmiklos.blogspot.hu/2008/07/radiklis-szolidarits-zmijewski-pandant.html>, utolsó letöltés: 2012.11.12.

Én társaimmal itt szerveztem meg az *Alternatív kipakolást*, illetve az első Plágium2000 kiállítást, az *Utolsó stencil show*⁶⁰. Ezt követő kollaborációs kiállításunk, az *Utolsó levonó show*⁶¹ már második közös műtermünkben, a Tűzraktérben került megrendezésre (2008-2010), a VI. kerület Hegedű utca 3. szám alatt, a volt Terézvárosi Kéttannyelvű Általános Iskola és Gimnázium helyén. Ezen a helyen változó konstellációban, de folytatólagosan béreltünk műtermet a többi művészcsoporthoz hasonlóan. A korábban, a Reaktorban aktív művészeknél túl együtt dolgoztunk itt többek közt *Árki Tiborral*, *Hegedűs Fannival*, *Kormos Borbálával* és *Kormos Zsófiával*, *Szőke Gáspárral* is.

Ezen a két helyen állt össze egy művészekből álló társaság a Plágium2000 projektjeiben való részvételre. Bár a kezdetektől arra törekedtünk, hogy ne publikáljuk a csoport tagjainak neveit, az utóbbi időben a provinciális pletykák szelektív tudálékossága miatt indokoltá vált, hogy nevén nevezzük a csoportot alkotó keménymagot: *Berei Zoltán*, Hajdu Zsolt, Hegedűs Fanni, Kangiszer Dóra, Kaszás Tamás, Kristóf Krisztián, *Kristóf Márton* és Ruszty László. Rajtuk kívül fontosnak tartom még megnevezni a további, visszatérő résztvevőket: Galántai György, Horváth Tibor, *Kiss András*, *KissPál Szabolcs*, *Mészáros Márta*, Rohánszky Bence, Sugár János, Tésy Dániel, Tóth Gábor, *Zsadányi Hajnalka*.

Marginális publikációs formák

A kezdetektől olyan marginális kortárs területekkel foglalkoztunk, amelyekkel nem igazán törődött a művészeti közeg, illetve a már létező törekvéseket kívántuk tovább erjeszteni, segíteni. A Plágium2000 csapat egyik projektsorozata keretében elfeledett, mitologikus ködbe vesző neoavantgárd műveket rekonstruált, hozott újra kontextusba az Erdély Miklós által publikált *Posztneoavantgárd magatartás jellemzői* szerint: „1. Az ember illetékességét saját élete, sorsa tekintetében tudomásul kell vennie, ahhoz minden határon túl

⁵⁹ A pandant kiállításokhoz Mécsék aktuális kiállítások címén rendeztek saját kiállításokat, felhasználva, de megváltoztatva az eredeti kiállítások címén túl azok kontextusát is.

⁶⁰ <http://ruganegra.uw.hu/stencilshow/stencilek.html>, utolsó letöltés: 2012.11.12.

ragaszkodnia kell. 2. Illetékessége mindenre kiterjed, ami létét érinti, akár közvetlenül, akár közvetve.”⁶²

Személyes érintettségeink is közrejátszottak tanulmányi kiállításaink, kutatási projektsorozataink szervezésében, ezért is foglalkoztunk három fő területtel: 1) utcai nyomhagyás (street art, graffiti, választási plakátok vandalizálása stb.), 2) szubkulturális, aktivista- és művészkiadványok (fanzine, bookwork stb.) és a 3) sokszorosított konceptuális objektumok (multiplikák, sokszorozványok). Dolgozatom témáját tekintve most csak a multiplika kutatási projekt elemzésére szorítkozom, a többi projekttel kapcsolatos dokumentumok elérhetők a Plágium2000 bloghálón keresztül.⁶³

2009-ben felvételt nyertem a Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskolájába, ahol a Plágium2000 projektek háttérével jelentkeztem kutatási tervemmel, *Marginális publikációs formák* címmel. Doktori munkám keretei között marginális publikációs formák művészeti gyakorlatának archiválásával, kutatásával és feldolgozásával foglalkoztam. Jelen dolgozat ennek a 3-4 éves kutatási projektnek a multiplika aspektusát tárgyaló kritikai leíró szöveg. A másik két kutatási területtel kapcsolatban átfogó igényű szövegek nem születtek.

Művészkiadványokkal kapcsolatos kutatói, illetve kiadói gyakorlatommal kapcsolatban átfogó kiállítást szerveztem *Fanzine Show B&W*⁶⁴ címmel 2011-ben, a Múcsarnokban rendezett, *Csizek Petra* és *Döme Gábor* által kurált *Egyszerű többség* c. csoportos kiállításra. Ebben a mail art struktúrában szervezett projektben több mint 70 résztvevő szerepelt 17 országból. 2009-ben Kaszás Tamással és Kangiszer Dórával mutattuk be a *Retrospektív*⁶⁵ fanzine installációnkat a Platán Galériában rendezett csoportos Typopass kiállításon.

⁶¹ <http://ruginegra.uw.hu/stencilshow/stencilek.html>, utolsó letöltés: 2012.11.12.

⁶² Erdély Miklós: A posztneoavangard magatartás jellemzői, (n.a.), in: <http://www.artpool.hu/Erdely/Posztneo.html>, utolsó letöltés: 2012.11.12.

⁶³ <http://plagium2000.wordpress.com>

⁶⁴ <http://fanzine2000.wordpress.com/about/>, utolsó letöltés: 2013.09.11.

⁶⁵ <http://fanzine2000.wordpress.com/retrospektiv/>, utolsó letöltés: 2013.09.11.

Utcai nyomhagyással kapcsolatban legjelentősebb publikációm a Ruszty Lászlóval közösen szerkesztett *Utcai nyomhagyás Magyarországon*⁶⁶ c. kötet, ami több tucat fotós anyagából válogatva mutatja be az utcai vizuális kultúrának az 1980-as évektől a kötet 2010-es megjelenéséig ívelő fejlődését.

Multiplika archívum⁶⁷

A Plágium2000 csoport 4 éves munkásságának (2008-2012) rekonstrukciós kontextusából kiindulva fogom körbejárni egyes magyarországi neoavantgárd művek rekonstrukcióinak különböző gyakorlatait. Hipotézisem, melyet igyekszem majd bizonyítani, hogy a poszt-neoavantgárd művekre irányuló rekonstrukciós (vagy éppen kisajátítós) törekvések gyakran új, aktuális jelentésrétegekkel ruházzák fel a „felújított” műveket, illetve további művek megszületését inspirálják, ezáltal jótékony hatást gyakorolva a magyarországi képzőművészeti avantgárdista közegre.

A Plágium2000 multiplika archivista projektjéről elmondható, hogy vállaltan és tudatosan plagizál. Kutatja a megismételni kívánt akciót, tárgyat: a szép gondolatokat választja forrásául, amelyek anyagtalanságukban is léteznek kontextusuktól megfosztva. Az így kiválasztott partitúrákat ismételjük meg több ízben. A tárgyak előállításának folyamata fontos lépés a művek belülről történő megértéséhez, gyakran továbbmutat az eredeti művek megváltoztatása, vagy új művek létrehozása felé. A projektsorozatban aktív művészek is bátrabban vettek részt azzal a tudattal, hogy most nem valami új munkát kell létrehozni, hanem egy szép gondolatot kell megvalósítani. Az ebben a közegben találkozó művészek találkozása több, generációkon és szakmákon átívelő kapcsolatot hozott létre.

Jóllehet a kiindulópontul választott objektok és létrehozásuk aktusai katalizáltak több folytatólagos folyamatot, mégis az időbe vetve csak melléktermékeknek látszanak, ezen a minőségükön szubjektív vagy objektív fontosságuk sem változtat.

⁶⁶ <http://streetmark.wordpress.com/2012/10/24/recenzio/>, utolsó letöltés: 2013.09.11.

Jelen archivisták projekt egyik célja az, hogy megszabaduljon a produkció és a percepció közötti tradicionális különbségtől. „Ezt pedig kétféle stratégia örököséként teszi: egyrészt a már sokat emlegetett ideologikus/utópisztikus kísérlet felől, amely a művészet és élet különbségeinek eltörlésére irányul, másrészt egy még régebbi, a mű dematerializálására tett *duchampi* kísérlet nyomán. [...] A dematerializációval szoros összefüggésben áll a mű eredetiségének kérdése, amely ebben az esetben nem köthető kizárólag művészként identifikálható, megnevesíthető személyekhez. A változás lényegének legérzékletesebb leírását Bourriard-nál találjuk, aki az új művésztypust a különböző hangminták mixeléséből új művet konstruáló DJ figurájával azonosítja.”⁶⁸

A Plágium2000 multiplika projektjét 2008-tól kezdődően szerveztem társaim segítségével: szám szerint 3 Multiplika Showt, ezeken az alkalmakon kívül még egy alkalommal került bemutatásra maga a folyton bővülő Multiplika Archivum, mely jelenleg cirka 100 darabot számol. Ezek a projektek sorrendben a Liget Galériában (2008), a stuttgarti *Oberweltben* (2009), a Trafó Galériában (2009), illetve a *Demo Galériában* (2011) kerültek megrendezésre, kivétel nélkül non-profit galériákban. Multiplika sorozatunk tekinthető tanulmányi-kiállítás sorozatnak is, abban az értelemben, hogy egy nem túl alaposan ismert műfajt, a mindmáig friss Fluxus irányzat és a neoavantgárd értelmében vett multiplikát mutatja be.

A kiállított munkák olyan széles spektrumot fogtak át, amellyel kiválóan reprezentálható a multiplika művészet szerteágazó mivolta. „Státuszuk azonban meglehetősen különböző.”⁶⁹ Önmagában ez az archivisták projekt nem bír egységes jelentéssel. *Hal Foster* nyomán a projektsorozatról kijelenthetjük: önmagában nem kijelentő vagy kritikus, egyszerűen csak a diskurzus terminusait jelöli ki, mint ahogy most részben dolgozatomra is ilyen hatással

⁶⁷ <http://multiplika2000.wordpress.com>, utolsó letöltés: 2013.09.11.

⁶⁸ Horváth Csaba Árpád: Public art, avagy a köztéri művészet demokratizálódása, in: *Balkon*, No. 9, 2012, pp. 27-28.

⁶⁹ Beke László: Altorjay Gábor, Erdély Miklós, St.Auby Tamás kiállítása, Artpool, 1993, in: <http://artpool.hu/Fluxus/3x4/Beke.html>, utolsó letöltés: 2012.08.13.

vannak a Multiplika archívum, dolgozatomból szempontjából fontos, későbbiekben kiemelt darabjai. Elsősorban a konceptuális művészet köré sorolható munkákról van szó, melyek vagy készen talált tárgyak, vagy készen talált tárgyakkal állnak, és a hozzájuk rendelt szöveggel vagy címmel együtt kapják meg jelentésüket.

Hadd idézzek egy jellemző 2009-es bejegyzést a Plágium2000 naplóból: „Lehetne multiplika készítő workshop, amikor közösen legyártunk néhány multiplikát (pl. Erdély: Újságtorta), így ha eljönnek a workshopra 10-en, az országban 10-zel több Újságtorta lesz utána. Tehát egy mű terjed, ami hordoz egy fontos gondolatot, tehát a fontos gondolat terjed a multiplika által hatékonyabban, tehát olyan művekre kellene koncentrálni, melyek általunk fontosnak és érthetőnek vagy érdekesnek tartott tartalmakat hordoznak.”⁷⁰ „A kiállított tárgyakat itt sem azzal a szándékkal helyezzük egy »befogadói mérlegre«, hogy megelégedjünk a róluk nyert empirikus információkkal, hisz a műtárgy lényegét nem annak esztétikájában vagy egyéb anyagi tulajdonságában, hanem egy általa megtestesített gondolatban kell keresnünk. Így maga a mű a nála magasabb rangra helyezett elgondolásnak pusztán »dokumentációjává«, lenyomatává változik.”⁷¹ Konceptuális értelemben a részben létező konceptuális művek sokszorosítására irányuló multiplika projekt a dokumentációk dokumentációja, hiszen olyan objektumok rekonstrukciója, amelyek eleve elgondolások dokumentumai.

„A multiplikát ugyanazokban az években találták ki és valósították meg, mint a művészkönyvet.”⁷² „Persze nyilvánvalóan megvoltak ennek a dolognak az előzményei a művészettörténetben: Marcel Duchampnak 1934-ben jelenik meg [...] a *Boite-en-valise* (Doboz a kofferben) című munkája, mely kis méretben minden jelentősebb munkáját tartalmazza.”⁷³ „A multiplikák hatvanas évekbeli

⁷⁰ [Kotun Viktor]: Első multiplika show (Liget Galéria, Budapest, 2008), Plágium2000, Budapest, 2009

⁷¹ Bak Árpád: Az utca művészetének szemiotikája. Koncept koncepció, szemelvények, in: Beöthy Balázs (Ed.): Visszacsatolás. Exindex antológia, C3 Alapítvány, Budapest, 2011, p. 249.

⁷² Clive Phillpot: Könyvek kortárs művészekről, In: <http://www.artpool.hu/bookwork/Phillpot/Roth.html>, utolsó letöltés: 2012.08.13.

⁷³ [Kotun Viktor]: Jegyzet. A sokszorozványokról / multiplikákról röviden, In: Plágium2000: Első multiplika show (Liget Galéria, Budapest, 2008), Plágium2000, Budapest, 2009

feltűnését részben ugyanazzal a demokratikus szellemmel lehet magyarázni, mint a könyvművészet megjelenését, részben pedig a nyilvánvaló fogyasztói igénnyel.”⁷⁴ „A demokratikus szellemmel átitatott korban a gazdag gyűjtők után végre a kispénzű diákok is gyűjtővé lehettek.”⁷⁵ Bizonyos értelemben demokratikus vonása a multiplika vállalkozásunknak, hogy a munkák kiválasztásánál szempont volt a (gyakran eleve multiplikaként létrehozott) művek könnyen sokszorosíthatósága. „Az avantgárd működésben mindig van egy immanens faktor, ami a művészet demokratizálódására vonatkozik. Tehát hogy a mesterségbeli tudás ne legyen követelmény, hogy csak az ember, abszolút pusztán, nyilatkozzon meg benne.”⁷⁶

Az Első Multiplika Showt 2008-ban rendeztük meg abban a Liget Galériában, ahol anno Várnagy Tibor a Kortárs Magyar Epigon kiállításokat szervezni kezdte egy, a kelet-európai művészek epigonizmusát ostromozó *Kunstforum* cikk kapcsán. Az Epigonkiállításokban résztvevő alkotók az epigonságot nem lélektelen másolóként fogták fel, hanem a szó eredeti értelmében, örökösként, követőként, akik nélkül az első úttörők nyoma is elvészne.

Első multiplika shownk szervezésében is követtük Várnagyék korábbi kezdeményezését, amennyiben „egy olyan kiállítást szeretnénk létrehozni a Liget Galériában, amely a hangsúlyt ezúttal nem a végeredményre, a művek individuális aspektusára helyezi, hanem magára a folyamatra, a háttérben - vagy a kulisszák mögött - zajló »közös« szellemi munkára.”⁷⁷ Ennek az első shownak a rövid történetét fotóban és írásban dokumentáltuk a már idézett katalógusunkban és az interneten is.⁷⁸ Tucatnyinál több művész 43 multiplika munkájával hoztuk létre akkor a Multiplika archívumot.

⁷⁴ Clive Phillpot: Könyvek kortárs művészekről, In:

<http://www.artpool.hu/bookwork/Phillpot/Roth.html>, utolsó letöltés: 2012.08.13.

⁷⁵ [Kotun Viktor]: Jegyzet. A sokszorozványokról / multiplikákról röviden, In: Plágium2000: Első multiplika show (Liget Galéria, Budapest, 2008), Plágium2000, Budapest, 2009

⁷⁶ Erdély Miklós Kondor Béláról, In: <http://www.artpool.hu/Erdely/Kondor.html>, utolsó letöltés: 2012.08.13.

⁷⁷ Várnagy Tibor: Felhívás az első kortárs magyar epigon-kiállításra, Nappali ház, 1992/1, in: <http://www.c3.hu/~ligal/138.htm>, utolsó letöltés: 2012.08.13.

⁷⁸ <http://multiplika2000.wordpress.com/history/the-1st-multiple-show/>, utolsó letöltés: 2012.08.13.

A művekre alapvetően jellemző a gegre való hajlam, illetve a gondolat szépsége. Az általunk bemutatott multiplika műfajt abból a korszakból eredeztetjük, „amikor a *fluxus* vagy a *koncept art* jegyében készült művek egy része egyfajta művészeti javaslat vagy partitúra volt, amelyek a potenciális befogadó számára valós vagy mentális cselekvési és megvalósítási lehetőségeket kínáltak.”⁷⁹ „Mint Fluxus-művek, elvileg nincs copyrightjuk – bárki kivitelezheti őket.”⁸⁰ A multiplika projektsorozat elején az eseményközpontúság mellett még fontosabbak voltak számunkra a végtermékeknek tekinthető tárgyak, objektek, mint a gondolatiság médiumai, a tudatos hangsúly csak a későbbiekben tolódott el a performativitás felé. Jóllehet már ekkor is a találkozás és az ismerkedés volt inkább a művészet tárgya, mint maguk a kiállított objektek. Ez a későbbiekben tovább eszkalálódott ebbe az irányba.

Ez a projekt egy újabb aktív archivistai vállalkozás volt: „az elképzelés abban különbözik a hagyományos archívumok gyakorlatától, hogy nem csak gyűjti, ami tőle függetlenül keletkezik, hanem tevékenységével mintegy »előhívja« az archiválendő anyagot.”⁸¹ Minden következő multiplika shownk felhívásában közzé tettük, hogy legkevesebb három példányban kell a résztvevőknek egy-egy pályaművet elkészíteniük, ezzel egyrészt a mű sokszorozványságát hitelesítendő, másrészt pedig a résztvevők közti cserét biztosítandó, illetve az esetleges eladást. Egy adott multiplikából így több egyforma darab került kiállításra egymás mellett.

Vegyük pl. Berei Zoltán Első multiplika showra⁸² készített új munkáját: *Akció! Gránát ajándék eldobható katonával*⁸³, amely tárgy áll egy hatástalanított kukoricagránátra celluzozott amerikai típusú, sötétzöld fröccsöntött gránáthajító

⁷⁹ Szőke Annamária: Erdély Miklós műveinek restaurálása és rekonstrukciója, in: Beke László – Nagy Gabriella (Eds.): Erdély Miklós-szimpozium. Műcsarnok, Magyar Műhely, Vol. 37, Nos. 110-111., 1999, p. 118.

⁸⁰ Beke László: Altorjay Gábor, Erdély Miklós, St. Aubrey Tamás kiállítása, Artpool, 1993, in: <http://artpool.hu/Fluxus/3x4/Beke.html>, utolsó letöltés: 2012.08.13.

⁸¹ Galántai György: Aktív archívum, in: http://www.artpool.hu/archiveshu_aktiv.html, utolsó letöltés: 2012.08.13.

⁸² Liget Galéria, Budapest, 2008., in: <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=25&bid=373&category=faliujzag&title=aranyvasarnapi-multiplika-vasar-csere>

⁸³ Lásd a mű leírását és repróját: <http://multiplika2000.wordpress.com/2009/01/14/granat-ajandek-eldobhato-katonaval/>, utolsó letöltés: 2012.10.28.

játékkatonából. Berei akkor már egy ideje foglalkozott a világháborúkra emlékező gránáthajító katona szobrok problematikájával, több munkát készített addigra *Nem érkezik eldobni*⁸⁴ projektcímen.

A felhívásunkban megjelölt kötelező legkevesebb három példány az addig általa használt keretből való kilépésre készítette; jól reagált az általunk szervezett aranyvasárnapi multiplika vásár kontextusára. Odáig általában egy tárgy szerepelt a munkáiban, egy konkrét problémával foglalkozott. Erre a kiállításra viszont három darab olyan egyfajta művet kellett készítenie, amelyeket majd egymás mellett installált egy kis polcon. A címadással szándékosan idéz meg egy áruházi PR léggömböt: a polcon ízléses termékek (militarista nipppek) mellett egy kis SALE! felírtú cetlin a mű címével, ami itt most a vásárló / néző megszólításaként értelmezendő. A kukoricagránát mellé jár egy eldobható játékkatona: látszólag két külön álló tárgy, amit a szerző kapcsolt egybe, a PR kedvéért, valójában a tárgyak egymást magyarázzák, illetve a *Nem érkezik eldobni* ciklus korábbi munkáira utalnak. Mindezen felül, a három objekt egymás mellett valamilyen retinális varázslatot hív életre.

„Ha valami történetesen egyforma tud lenni egymás mellett, annak van egy mágikus hatása.”⁸⁵ Talán ez a mágia abban a kontrasztot nyújtó esetben érhető tetten, amiben az eredeti mű csak fotón látható, maga valójában tárgyként csak (egy) másolat van jelen. Ilyen helyzetben jól láthatók az alkotók (és helyzetük) közti különbségek folytán a sokszorozvány művek különbözősége is. Hadd említsem például Joseph Beuys 1968-as *Intuíció* c. művét, illetve ennek sokszorozványát, amit az Első multiplika showra készítettem el. Még a show előtti hetekben, ahogy az újabb blog bejegyzéseimet (<http://multiplika2000.wordpress.com>) küldtem ki az artworldnek régi multiplika munkákat bemutatva, publikáltam egy eredeti reprot: Beuys egy kisebb fadobozt használt, amibe két vízszintes vonalat húzott és beleírta, hogy „Intuíció”. Minden eredeti sokszorozványához fadobozt használt, de mégis ezek különbözősége nyújtotta a retinális differenciát. Egyfelől itt az alkotói

⁸⁴ <http://www.photoblog.com/hyperdamix/2007/09/10/nem-rkezik-eldobni.html>, utolsó letöltés:2012.11.20.

szándék is különbözik Bereiétől, hiszen az alkotó nem egyforma objektet akart egymás mellett publikálni, hanem egy ideát kívánt több hordozótárggyal cirkuláltatni.

„Ám ha műalkotásokat akarunk lényegüknek megfelelően megérteni, akkor nemcsak retinális látásunkra lesz szükség, de a szellemi összefüggések, sőt éppen ezek meglátására is.”⁸⁶ A példát inkább abból kifolyólag említettem meg ezen a helyen, mivel az eredeti Beuys mű fotóreprodukciója mellett kiállítottam saját másolatomat is a műről. Tekintve, hogy a showra látogatók előtt már ismert volt az eredeti mű, nem kívántam tiszta másolatot közölni. Parafrázisomban egy üres fadobozt állítottam ki, amibe egy kihégyezett grafitceruzát helyeztem el. Ezt a tárgyat Joseph Beuys *Intuáció* c. multiplikájaként állítottam ki a Liget Galériában, ezzel is zavart okozva. „A multiplikák [...] különbözhetnek egymástól elkészítőiktől és apropóiktól függően, mintha csak egy étel készülne el adott recept szerint, mégis a tárgyak alapvetően ugyanazok eredetüket, funkciójukat és céljukat tekintve.”⁸⁷

„Pontosan ez a zavarkeltés a szándék. [...] A megmerevedett művészeti és gondolkodási sémák szükséges kérdőre vonásának olyan látszólag művészietlen tárgyak is lehetnek a nélkülözhetetlen kiváltó mozzanatai, mint az 1968-as *Intuáció*: [...] Intuációra van szükség ahhoz, hogy a kicsi, üres dobozból szellemi tartalmat hozzunk ki. Ha értelmezni akarunk egy műalkotást, nem lesz elég az egyoldalúan a ráció által determinált gondolkodás, melyet világos logikai lépésekben hajtunk végre, hanem szükségünk lesz egy intuitív mozzanatra is, mely kiszámíthatatlan és megkövetelhetetlen.”⁸⁸

Hornyik Sándor így ír Erdély művészetelméletéről: „A jó műnek ugyanis gondolatébresztőnek kell lennie, nem gondolatot kell közölnie, hanem létre kell

⁸⁵ Peternák Miklós: Beszélgetés Erdély Miklóssal, 1983 tavaszán, in: *Árgus*, II. Évf, 5. Sz., 1991, pp. 81-82.

⁸⁶ Matthias Bunge: Joseph Beuys. Plasztikai gondolkodás, in: *Balkon*, 2000/ 10, 11, in: <http://www.c3.hu/~ligal/Beuys51.htm>, utolsó letöltés: 2012.10.28.

⁸⁷ [Kotun Viktor]: Jegyzet – a sokszorozványokról / multiplikákról röviden, in: *Plágium2000: Első multiplika show*, Budapest, 2009

⁸⁸ [Kotun Viktor]: Jegyzet – a sokszorozványokról / multiplikákról röviden, In: *Plágium2000: Első multiplika show*, Budapest, 2009

hoznia a befogadóban azt az állapotot, amelyből maga a műalkotás megszületett.”⁸⁹ Hadd említsem például *Ben Vautier Total-Art MatchBoxát*⁹⁰, aminek eredetijét a Ludwig Múzeumban rendezett 2008-as Fluxus East kiállításon láthattunk egy múzeumtörténeti vitrinben, megfeszítve eredeti hitelességétől. Nyilvánvalóan a (nem-)művészettel foglalkozó Vautiernek nem állt szándékában szó szerint értetnie művét: „Használja ezeket a gyufákat minden művészet megsemmisítésére – múzeumok, művészeti könyvtárak, ready made-ek, a pop art, és ahogy én, Ben aláírtam mindent, mint műtárgyat, gyűjtsen fel bármit. Tartsa meg az utolsó gyufát ehhez a gyufásskatulához.” A gyufásdobozzal a kezünkben sokunkban rezonálnak ezek a sorok; de szívesen gyűjtöttük volna fel ezt vagy azt a műtárgyat.

Saját kiadásunkban a gyufásdoboz hátoldalára kiegészítésként egy idézetet helyeztünk el *Kosztolányi Dezső Esti Kornéljából*: „Gyűjtsd föl a függönyt. Gyűjtsd föl a házat. Gyűjtsd föl a világot.” Ezzel a befogadó egy korábbi lokális irodalmi élményére rámutatva. Mindkét szerző az egyszeri ember helyzete elleni intuitív dühét énekli meg költői piromán metaforáján keresztül. És mégis ez a valaha volt szubverzív gesztus mára már a kánon eredetijeként árválkodik egy vitrinben.

"Prekonceptiónk szerint számos magyar művész került a Fluxus vonzáskörébe, de »magyar Fluxus«-ról nem lehet egyértelműen beszélni (...) Előzetes véleményünk szerint a magyar művészek közül Szentjóbgy Tamás állt legközelebb e Fluxushoz, de a nemzetközi csoportnak »hivatalosan« ő sem vált tagjává. Rajta kívül főleg Altorjai Gábor és Tót Endre került még fluxus-közelbe. Elképzelhetők továbbá a következő kategóriák: (...) pre- és poszt-Fluxus (...) Magyarországon prefluxus előzménynek lenne tekinthető például Dr. Végh László munkássága, posztfluxusnak pedig esetleg a Hejtes Szomlyazók vagy a Várnagy Tibor által szervezett plágium akció. Természetesen ebben az esetben mi tekintjük utólag Fluxusnak azt, amire

⁸⁹ Hornyik Sándor: *Kreativitás és interdiszciplinaritás a képzőművészetben*, In: Szőke Annamária (Ed.): *Kreativitási gyakorlatok*, FAFEJ, INDIGO, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet – Gondolat Kiadó – 2B Alapítvány – Erdély Miklós Alapítvány, Budapest, 2008, p.31.

⁹⁰ <http://multiplika2000.wordpress.com/2008/12/07/total-art-match-box/>

alkotóik nem is gondoltak...)“⁹¹

„Történeti szempontból fontos, hogy a vásáron [*Első multiplika show, Aranyvasárnapi multiplika vásár – a szerző*] kaphatóak voltak a magyarországi Fluxus képviselőinek jelentősebb multiplikáinak utángyártott verziói. Egyrészt ez egy érdekes játék az eredetiség és szerzőiség evidensnek tűnő fogalmával, másrészt pedig játék a piaci árral: egy, a vásáron 500 forintért árusított multiplika eredetijéért 2008-ban 250.000 forintot fizettek. Másrészt a Fluxus megszakadt történetének ismertetése egy kísérlet a folytatásra.”⁹²

Az évek során harminckét magyar művész adott be egy vagy több sokszorosítható munkát az archívumunkba, amiket kiállításainkon, illetve a blogjainkon népszerűsítettünk, illetve ezek terjesztésével is foglalkoztunk. Mindezek mellett résztvevőink több halott és/vagy elismert művész multiplikáit is elkészítették, így akarva, akaratlanul ezen művészek is archívumunkban szerepelnek; például: Altorjay Gábor, *Joseph Beuys*, Erdély Miklós, *Robert Filiou*, Gulyás Gyula, *Örkény István*, Szentjóby Tamás, Tót Endre, Ben Vautier stb.

Érdekes kérdés lehet, hogyan reagáltak ezen művészek közül azok (illetve jogörökösök, vagy művészettörténészek), akiket személyesen negatívan érintett az a tény, hogy archívumunkban, kiállításainkon szerepeltek megkérdésük nélkül. Most hadd álljon itt azonban három olyan példa, ami azt szemlélteti, hogy a szakma kreatívan fogadta munkásságunkat.

Szentjóby Tamás a következőképpen kezelte az általa problémának látott jelenséget: megjelent az *Első Multiplika Shown* és multiplikáinak általunk készített sokszorosításait akkurátusan elcserélte saját, aznap „készített” multiplikáira, a közeli közértben vásárolt dobozos Kozel sörökre, melyeknek utólag a *Drei Drehers* címet adta (utalva projektünk kiírásában szerepeltetett mennyiségi kikötésre, ami szerint minimum három darab multiplikát várunk

⁹¹ Beke László: Fluxus – Work in Progress, az Artpool Művészetkutató Központ FLUXMOST c. rendezvényének szórólapján, 1993.

egy-egy munkából, valamint az alapanyagul választott márka esetlegességére). Szeszies itallal „visszaszerzett” munkáit a Multiplika Shown résztvevő barátainak ajándékozta, így pl. Horváth Tibornál is található egy, általam készített *Csehszlovák rádió 1968*.

Még a kiállításépítéskor látogatott el hozzánk az éppen itthon tartózkodó Altorjay Gábor, aki nagy örömmel vette kezébe a Hegedűs Fanni, *Hajdu Bence*, Kotun Viktor és Zsadányi Hajnalka által elkészített *Kényelmetlen*⁹³ c. munkájának új verzióját. Mivel a mű nem azonos módon készült el, ezért kritizálta az alkotókat, de ugyanakkor elfogadta, hogy ez egy új verziója cipőmunkájának. Altorjay az általunk ismert fotóalapú reprodukciók alapján férfi cipőt használt és rajzszoégeket, míg a fiatalok női magassarkút és szöveget (is), így kombinálva a formákat, kvázi még érzékletesebbé téve a munka mondanivalóját. Altorjay hasonló örömmel fogadta a *Rövidzárlat-készülék*⁹⁴ rekonstrukciót is, illetve valamelyikünk való életből származó történetét arról, hogyan használta még általános iskolában bármiféle művészettörténeti ismeret nélkül az azonos megoldást az iskola áramkörének rövidre zárására, így szabotálva az oktatás menetét. Altorjay konceptje tehát egy harci fegyver álcázott, kamuflázs formája.

A Rövidzárlat-készüléket jól leírja már a címe is: egy elektromos csatlakozódugót kell szétbontani, rövidre zárni a benne található áramkört. Az átalakított csatlakozót használva rövidre zárható az az áramkör, amibe csatlakoztattuk az objektet. Altorjay többek között női pénztárcába (buzsába), illetve Mao kis vörös könyvecskéjébe aplikálta az átalakított csatlakozót. Az eredeti elképzelést rekonstruálandó magam is elkészítettem a bukszás verziót, a Mao könyvet viszont kicseréltem egy ma aktuális problémára, ami kicsapja a biztosítékot: egy Cigány-Magyar szótárba ragasztottam be a készüléket. A felhasznált kötet külön érdekessége, hogy annak a végén, kibuc aktivista Sík

⁹² [Kotun Viktor]: Nem eredeti történet. Első multiplika show, Liget Galéria, 2008, In: Plágium2000: Első multiplika show, Budapest, 2009

⁹³ <http://multiplika2000.wordpress.com/2012/10/27/kenyelmetlen-uncomfortable/>, utolsó letöltés: 2012.12.11.

⁹⁴ <http://copyshopshow.wordpress.com/2009/06/20/shortcircuit-instrument/>, utolsó letöltés: 2012.12.11.

Toma könyvtárából származott a kötet, akit csongrádi tanyájához közel, biciklizés közben gázolt halálra egy kombájn.

Utolsó példám a művészettörténész szakma fiatalabb generációjából származik: Hornyik Sándor, aki a *Tranzit.hu Párhuzamos kronológiák* c. projektsorozatán belül kurált egy, a magyarországi avantgárdista művészeti törekvéseket bemutató rigai kiállítást, kikölcsönzött archívumunkból két Szentjóbby és két Erdély multiplikát, ezzel egyrészt legitimálva aktív archivisták működésünk művészettörténeti jelentőségét, másrészt pedig elismerve képzőművészi avantgárdista munkásságunkat, olyan művészekkel közösen állította ki munkáinkat, mint Derkovits Gyula, Erdély Miklós, Jovánovics György, Kis Varsó, Kondor Béla, Major János stb.

„Hornyik Sándor »*Eltérő forradalmi hagyományok*« című projektjében a »forradalmi hagyományok« retorikai toposza mentén vizsgálja a hivatalos, szocialista-realista művészeti doktrína és az avval szemben álló avantgárd művészeti tradíciók kapcsolatát. Ebben a kontextusban értelmezi a művészet mai, mikro-történetekre épülő, kritikai dokumentarizmusát is, amellyel a kortárs képzőművészek a művészettörténet korábbi eseményeire, jelentős figuráira és kanonizációs folyamataira reflektálnak.”⁹⁵

Művészettörténeti kontextus

„*A művészet olyasmire akar lenni, ami még nem volt. Csakhogy ami a művészet, az már mind volt.*” Theodor W. Adorno

Dolgozatomban a tárgyalt rekonstrukciók gyakran tulajdonosok érdekeit sértik. Érintőlegesen foglalkozom csak olyan esetekkel, ahol az eredeti munkák efemer volta, illetve egyéb okok kényszerítik rá az utókor kiállításrendezőit arra, hogy rekonstruálják a megsemmisült műveket. Valójában a rekonstruálásnak

⁹⁵ Tranzit.hu: Párhuzamos kronológiák – A kiállítások láthatatlan története, in: <http://hu.tranzit.org/hu/projekt/0/2011-05-17/prhuzamos-kronolgik---a-killtsok-lthatatlan-trtnete>, utolsó letöltés: 2012.12.11.

az a marginalizált úttörő területe érdekel, amely átfedésben van a plagizálással, a kisajátítással, illetve a copyizmussal.

Mi a rossz a művészi alkotások másolásában? – kérdezi *Radnóti Sándor Hamisítás*⁹⁶ c. könyvében, melyben az eredeti, a másolat és a hamisítvány viszonyát vizsgálja. „A másolatnak a képzőművészet történetében – a reneszánszig mindenképpen – fontos kultikus és hagyományátörökítő feladata volt, a hétköznapi élet tárgyi kultúrájában változatlanul betöltött funkciójáról nem is beszélve. Már a görögöknél elkülönült az elit-, illetve a tömegesebb, a másolást is magába foglaló, kézműipar jellegű művészet, s nagy különbségek mutatkoztak a művek árát illetően. A másolatok nélkülözhetetlen szellemi és formai áthagyományozó szereppel bírtak”⁹⁷ – írja *Tardos Károly* A másolás mint műfaj c. cikkében, melyben remekül és tömören mutatja be, hogyan alakult az európai művészettörténetben az eredeti, a másolat és a hamisítvány viszonya.

Jóllehet az akadémiai művészetoktatásban a kezdetektől komoly hangsúlyt fektettek a nagy mesterek munkáinak másoltatására, így fejlesztve a hallgatók gyakorlati érzékét, mégis az elmúlt két évszázad modern teoretikusai amellet törtek lándzsát, hogy az individuumnak radikálisan új művészetet kell létrehoznia szinte csak saját kreatív spontaneitására hagyatkozva. „Civilizációnkban axiómának számít, hogy az embert egyedül az eredeti kell, hogy érdekelje, mert azt a másolat, a kópia csak értékvesztés árán közvetítheti számunkra. [...] Időközben az okosok megkérdőjelezték az ilyen örök paradigmák létezését, ami oda vezetett, hogy amikor ma az úgynevezett »eredeti« keressük – valljuk be őszintén – azt sem tudjuk, mire gondolunk.”⁹⁸ A posztmodern teoretikusok ezt az eredetiség kultuszt támadták azzal, hogy a művészetet az eredetik termelésének heroikus folyamatává beállítani merő

⁹⁶ Radnóti Sándor: *Hamisítás*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1995.

⁹⁷ Tardos Károly: A másolás mint műfaj – a másolás piaca, in: A budapesti képzőművészeti szcénák nemzetközi összehasonlításban, http://katalizator.dij2010.blog.hu/2010/11/27/a_budapesti_kepzomuveszeti_szenak_nemzetkozi_osszehasonlitasban, utolsó letöltés: 2012.10.08.

⁹⁸ Sebők Zoltán: Goran Djordjevic döntései, in: *Médiумok és művészetek*, Fórum Könyvkiadó, Újvidék, 1982, p. 29.

ideológiai torzítás. „A modern művészetben a kópia *más természetű értékeket hordoz, mint az úgynevezett eredeti.*”⁹⁹

„Amikor a hamisítás az eredetiséget mint újítást kritizálja, akkor a teremtés vagy utánzás vitájában rehabilitálja az utóbbit, és relativizálja a Művész szintén reneszánsz eredetű azonosítását, illetve párhuzamba állítását a Teremtővel vagy Felfedezővel. Kétségbe vonja, hogy ami a műalkotás előtt állt, az »Semmi«, és ő maga, a mű, egy »Új Világ«. Tagadja – mintegy valamifajta esztétikai ateizmus, blaszfémia, a művészetrajongás frivol kigúnyolása nevében –, hogy a művészi kreáció ex nihilo történne. Felhívja a figyelmet az imitáció, a mintakövetés, az ismétlés alapvető jelentőségére a művészet életében.”¹⁰⁰

„Egy jó komponista nem utánoz, hanem lop” – mondta egyszer *Igor Sztravinszkij*, hangot adva egy olyan érzésnek, amelyet sok művész magáénak érzett. Beszéljünk akár a Dadáról, a Kubizmusról, a Futurizmusról, a Szürrealizmusról, a szituacionistákról vagy a Pop Artról, rengeteg művész volt büszke aktív kisajátító gyakorlatára. A XX. század kezdetekor a napilapok uralták a sajtótermékek szféráját: kulturális és politikai szövegeket közvetítettek, ezzel újratermelve az uralkodó (populáris) ideológiákat. Az ollóval és ragasztóval felszerelkezett művészek szó szerint kivágták és beillesztették ezek elemeit, egyszerű háztartási eszközökkel alakították át a tartalmukat és formájukat.

A Dada a század elején megmutatta, hogy a kisajátítás erőteljes taktikai fegyver lehet a valóság reprezentációs csatáiban. Akkoriban a szerzői tulajdonjogok nem érdekelték sem *Tristan Tzarát*, sem *Kurt Schwitterst*: az első világháborúban (copyrightos) cikkeket vágtak szét és véletlenszerűen rendezték el a fecniket, nevetségessé téve ezzel a háborús propagandát. A copyright *John Heartfieldet* sem érdekelte túlságosan, aki későbbi náci-ellenes fotómontázsában dekontextualizálta az általa kisajátított sajtófotókat, eltérítve

⁹⁹ Sebők Zoltán: Goran Djordjevic döntései, in: Médiumok és művészetek, Fórum Könyvkiadó, Újvidék, 1982, p. 34.

¹⁰⁰ Radnóti Sándor: Hamisítás. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1995.

azok ideológiai üzenetét. Hozzá hasonlóan a berlini dadaista *Hannah Hoeh* kollázsában a médiában tált „új nő” képét kritizálta, megpróbálva arra rámutatni, hogy a média hogyan próbálja újból fogyaszthatóvá tenni, komodifikálni a nőket. Még később a XX. században *Barbara Krueger* kollázsai hasonlóképpen kérdőjelezték meg a nő legújabb konstrukcióit, a női fogyasztó képeit.

Tzara, Hoeh és Heartfield kísérleti munkássága hasonló a szituacionisták 1950-es évektől jelentkező munkásságához. Ez utóbbi egy olyan politikai célokkal rendelkező művészeti (művészet-ellenes) mozgalom volt, melyet részben a Dada inspirált. Képregénykockákat használtak fel olyan módon, hogy lecserélték a szövegbuborékok tartalmát, vagy adott esetben egy teljes hong kongi akciófilmet használtak fel, lecserélve a teljes dialógust az osztályharcot tárgyaló szövegre (a feliratozás erejéig). Ezt a technikát hívták *détournement*nek, amit magyarul olyan szavakkal lehetne körbeírni, mint eltérítés, felforgatás vagy megfordítás (a szituacionisták, különösen egyik belga tagjuk, *Raoul Vaneigem* előszeretettel használt kifejezése volt a „perspektíva megfordítása.”)

A *détournement* egy olyan plagiarista *akció*, amely egy küzdősport mozdulatsorához hasonlóan használja ki az uralkodó kultúra erejét és súlyát, kimozdítva azt egyensúlyából és egyúttal saját maga ellen felhasználva, megspékelve némi csinos verbalitással és pár ütem rugalmas lábmunkával. Ez az eljárás kivételes egyesítése volt a politikai és a művészeti akciónak: a szituacionisták meggyőződése szerint a *détournement* által leleplezett valóság központi pillanata volt forradalmi vállalkozásuknak.

Budd Hopkins egy esszéjében úgy fogalmaz, hogy a kisajátítás „egy filozófiai attitűd, egy olyan esztétikai pozíció, amely bármilyen expresszív médiumot valóságosan átíthat.”¹⁰¹ Jelen dolgozatomban a neoavangárd művek pusztá kisajátításai és rekonstrukciói mellett, ezt a filozófiai attitűdöt fogom

¹⁰¹ Budd Hopkins: *Modernism and the Collage Aesthetic*, in: *New England Review*, Vol. 18, No. 2, 1997, pp. 5-12., in:

megvizsgálni. A következő fejezetekben eme attitűd különböző típusait úgy fogom majd körbejárni, mint kulturális gyakorlatokat, melyek képesek beavatkozni a mainstream kultúrába, a művészettörténetbe, vagy akár a mindennapi életbe is. Dolgozatomban széles spektrumon vizsgálom meg egy-egy kisajátítási irányzatot, illetve konkrét példákat veszek számba, hasonlóan képzőművészeti munkásságomhoz.

„Rekonstruálni magyarul: helyreállítani – a helyükre állítani a tényeket, az eseményeket, az embereket. A valódi, eredeti helyükre. A rekonstrukció: a valóság vagy a valóság egy szegmensének átmentése a felejtést hordozó idő özönvizén keresztül a jelenbe.”¹⁰² Így írt Tábor Ádám Szentjóbó Tamás HI2M archivista kiállításáról. Költői és szubjektív meghatározásai közül az elsovel rögtön vitatkoznék: valóban, létezik egy olyan rekonstrukciós irányzat, amely a helyükre akarja állítani a tényeket, az eseményeket, az embereket. De ettől függetlenül a rekonstrukciók különböző verziói különböző (gyakran ellentétes) motivációkkal keletkeznek.

Plágium

*„Plágiumnak vagy plagizálásnak nevezik azt a cselekedetet, ha valaki egy másik ember (az eredeti szerző) munkáját saját publikált munkájában hivatkozás, forrás megjelölés és/vagy szerzői engedély nélkül felhasználja, azt sajátjaként tünteti fel, és ezzel a eredeti szerző jogait sérti. A szó eredete a latin *plagiare*, ami azt jelenti, hogy »gyermeket vagy rabszolgát rabolni«, a *plagiarius* jelentése emberrabló, lélekkufár.*

Régebben főleg irodalmi művek és zeneművek vonatkozásában merült fel, és voltak belőle híres plágium botrányok vagy ügyek.”

A magyar Wikipedia plágium szócikkéből

<http://www.jstor.org/discover/10.2307/40243172?uid=3738216&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21101401745333>, utolsó letöltés: 2012.12.4., (a szerző fordítása)

¹⁰² Tábor Ádám: A kezdet: Dr.Végh. avagy a magyar neoavantgárd születése a zene szelleméből, in: ÉS, XLVIII. Évfolyam 37. Szám, 2004 szeptember 10.

A plagizálás, tiszta formájában, szükségszerűen a közönség becsapására irányuló törekvéssel jár együtt, gyakorlatilag gondolhatunk itt a festményhamisítók gyakorlatára, vagy az uralkodó osztály elvtársaira, polgáira, akik előszeretettel vásárolnak, másolnak, lopnak maguknak szakdolgozatokat, egy-egy jól mutató tudományos cím elnyeréséért. De egy radikális, itt az elnyomott osztály gyakorlati álláspontját képviselő *Vlagyimir Majakovszkij* szerint „a plagizálás annak a visszavétele, amit első körben tőlünk loptak el.”

Egyébként a művészettörténet nem csak nyereségvágyból elkövetett plagizálásokat tart számon: „Amikor Raffaello egyik Medici-képe megtetszett egy arra látogató hercegnek, elhamarkodottan odaígérték neki, majd másolatot készíttettek róla, és azt küldték el. A történet híre később eljutott a herceghez és botrány lett a dologból, a két képet azonban jelenleg is – Firenzében, illetve Nápolyban – Raffaello nevével fémjelezve őrzik. Akkoriban már elsődleges volt az eredetiség, ám a másolat is be tudta tölteni a mű szerepét, s a mai napig becsben tartják mindkettőt.”¹⁰³ A plágium történeti fejlődése miatt fontos itt megemlíteni, hogy eleinte a plagizálás gyakorlata közvetve a kánont erősítette, hiszen a kialakult esztétikai értékhierarchiát termelte újra, erősítette meg annak pozícióit.

„Az éretlen költők utánoznak; az érett költők lopnak.” T. S. Eliot, 1920

Az avantgárdista művészeti törekvésekben azonban felütötte fejét egy más irányú plagizálási gyakorlat, mely nem a közönség kifejezett átverésére hegyezi ki tevékenységét; az avantgárdista plagizálás kontextusában az értő közönség ismeri a mű forrását, akár kimondott, akár kimondatlan, maga a plagizálás ilyenkor pusztán a lopott források manipulációja.¹⁰⁴ Ebben az értelemben gyakorlatilag már egy metaforikus, költői lopásról beszélünk: „A XX.

¹⁰³ Tardos Károly: A másolás mint műfaj – a másolás piaca, in: A budapesti képzőművészeti szcénák nemzetközi összehasonlításban, http://katalizator.dij2010.blog.hu/2010/11/27/a_budapesti_kepzomuveszeti_szenak_nemzet_kozi_osszehasonlitasban, utolsó letöltés: 2012.10.08.

¹⁰⁴ Geof Huth: Plagiarism, in: Richard Kostelanetz (Ed.): Dictionary of the Avant-Garde, second edition, Routledge, New York & London, 2001, p. 482

századra a másolás a kánont erősítő, illetve dekonstruáló funkciója közül az utóbbi erősödött fel. *Marcel Duchamp* a talán legtöbbet másolt képet, a *Mona Lisát* szemelte ki, s festette meg bajusszal és szakállal *L. H. O. O. Q.* címen („Elle a chaud au cul” – azaz a hölgy tüzel – szójátékszerű rövidítése.)¹⁰⁵

„A jó művészek kölcsönöznek; a nagy művészek lopnak.” Pablo Picasso

Stewart Home szubjektívnek ítélnél messianisztikus-marxista kategóriarendszere alapján élte a plagiarizmust a később, a poszt-modernben jelentkező Appropriation Arttal szemben. „Míg a poszt-modern elmélet feltételezi, hogy alapvető valóság többé nem létezik, addig a plagiarista továbbra is tudatában van annak, hogy a Hatalom mindig a történelmi társadalom valósága.”¹⁰⁶ Egy másik írásában, művészettörténeti értelemben helyesen, a plagiarizmus kialakulását a XX. század elején feltalált kollázssal köti össze, amit szerinte *Isidore Ducasse* írásai vetítettek előre. Ahogy azt *Debord* is plagizálta a Spektákulum társadalmában *Ducasse* egyik költeményéből: „A plágium szükségszerű. A haladás követeli meg.” „Ez az alapvetés összefoglalja a plagiarizmus történetét. Két, vagy több különböző elemet szerkesztenek egybe úgy, hogy új jelentést hozzanak létre. A végeredmény értékesebb lesz, mint az individuális tartalmak voltak.”¹⁰⁷ Ezzel rimel *Erdély Miklós* montázselmélete is, ami *Hornyik Sándor* szerint *Erdély* művészetelméletének gerince: „A montázs [...] ollójával belevág a status quo szokásokkal és társadalmi normákkal felszentelt képébe. S mikor azt más összefüggésben újra összeszereli, akkor a hagyományos szemlélet számára felháborító, anarchikus összevisszaságot hoz létre.”¹⁰⁸

¹⁰⁵ Tardos Károly: A másolás mint műfaj – a másolás piaca, in: A budapesti képzőművészeti szcénák nemzetközi összehasonlításban, in: http://katalizator.dij2010.blog.hu/2010/11/27/a_budapesti_kepzomuveszeti_szenak_nemzet_kozi_osszehasonlitasban, utolsó letöltés: 2012.10.08.

¹⁰⁶ Stewart Home: Plagiarism as negation in culture, *Desire in Ruins*, Transmission Gallery, Glasgow, 1987, in: Stewart Home: *Neoism, Plagiarism & Praxis*, AK Press, Edinburgh & San Francisco, 1995, p. 49.

¹⁰⁷ Stewart Home: *Plagiarism*, Festival of Plagiarism, London, 1988, in: Stewart Home: *Neoism, Plagiarism & Praxis*, AK Press, Edinburgh & San Francisco, 1995, p.51.

¹⁰⁸ Erdély Miklós: Montázsgesztus és effektus, in: Erdély Miklós: *A filmről*, Szerkesztette *Peternák Miklós*, Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermédia, Budapest, 1995, p.143.

„E tendenciák további fejlődésével a technikai sokszorosíthatóság korából a globális multimédia világa jött létre, amelyben – Jean Baudrillard negatív próféciái szerint – egyre szűkülő tere lesz az egyéni invenciónak, s előbb-utóbb már nem lesz értelme megkülönböztetni valódit és hamisítványt, illetve az eredetit és másolatát. Ezzel egy irányba mutat az appropriation art (a kisajátítás művészete), melynek révén az ezredvégi képzőművészetben általánossá vált az egyes képek, szimbólumok eltulajdonlása, más kontextusban történő felhasználása (Cindy Sherman, Robert Mapplethorpe, Sherrie Levine, Mike Bidlo, az IRWIN-csoport és a belgrádi (!) Kazimir Malevich művei).”¹⁰⁹

Az eddig említett művészekhez hasonlóan *Andy Warhol* ugyancsak előszeretettel emelt művészetébe reklámképeket és a populáris kultúra más vizuális elemeit, szívesen alkalmazta a reklám- és képregény/rajzfilmipar technikai megoldásait is. Egyszer megjegyezte: „Ha tükörbe nézek, azt hiszem, SEMMIT nem látok. Az emberek engem általában tükörnek neveznek, ám ha egy tükör tükörbe néz, mi van ott látnivaló?”¹¹⁰

„A kisajátítás hosszú, a művészetek, az emberi szellem evolúciójára egyértelműen pozitív hatású története ellenére az utóbbi évtizedekben – különösen a világon a legtöbb ügyvédet foglalkoztató Egyesült Államokban – egymást érik a plágium-perек. Számos precedens értékű ítélet született, amelyek ugyan nem tisztázták a *transzformatív* és *derivatív* munkák közötti különbséget, de alaposan megnehezítették a művészetben a modernizmus halála óta rendkívül népszerűvé vált nyílt, célzatos kisajátítási tevékenységet.

Andy Warholt fényképezészek perelték be fotóik kisajátítása – szitanyomatok formájában történő reprodukálása miatt. Először Patricia Caulfield fotóművész citálta bíróság elé 1964-ben, mivel Warhol az ő virágfotója felhasználásával

¹⁰⁹ Tardos Károly: A másolás mint műfaj – a másolás piaca, in: A budapesti képzőművészeti szcénák nemzetközi összehasonlításban, in: http://katalizator.dij2010.blog.hu/2010/11/27/a_budapesti_kepzomuveszeti_szenak_nemzetkozi_osszehasonlitasban, utolsó letöltés: 2012.10.08.

¹¹⁰ Andy Warhol: Die Philosophie des Andy Warhol. Von A bis B und zurück, München, Knauer, 1991, 14.

készített szitanyomatokkal tapétázta ki Leo Castelli New York-i galériáját. Sikerült peren kívül megegyezniük. Warhol jogdíjat fizetett a fotó használatáért és a fényképész két szignált nyomatot is kapott. A Campbell leveskonzervdobozok híres szitanyomat-reprodukcióiért viszont nem kellett a művésznak jogdíjat fizetnie, mert a szakértői vélemény szerint a nyomatokat a közönség nem a leveskonzervet gyártó vállalat reklámjaiként érzékeli, s azok semmilyen értelemben sem konkurensei a vállalat termékeinek.”¹¹¹

„Plagizálni majdnem akkora élvezet, mint sakkozni.” Marcel Duchamp

Warhol látványos, de viszonylag érdektelen kisajátításai után hadd említsem felsorolásszerűen kortársaim plagiarista munkáit. Hajdu Bence *Elhagyott festmények* c. sorozatában a művészettörténet ismert művészeinek erős perspektívájú festményeiről törli ki az emberalakokat, megalkotva az emberek nélküli tiszta perspektívát, üres teret.¹¹² Máshogy nyúl a már közhelyes festményekhez Hajdu Zsolt, aki diplomamunkájában, a *Modell után* c. fotósorozatban fotóz újra olyan aktokat, ahol egy Cindy Sherman-i gesztussal a fotón szereplő többi modell között mindig ő a meztelen. Munkája tekinthető korábbi, Ruszty Lászlóval közös fotósorozatának továbbgondolásának, melyben magyar historikus festményeket fotóztak újra, modelljeiket és magukat az eredeti képeken látható pozíciókba beállítva.

Détournement

„Az eltérítés, a már létező művészi elemek új összetételben történő újrahasznosítása mindig is jelenlévő jelensége volt a kortárs avantgárdnak, mind az SI megalakulása előtt, mind azóta. Az eltérítés két alapvetése az eltérített önálló elemek jelentőségének csökkenése - akár teljesen elveszthetik

¹¹¹ Najmányi László: A kisajátítás aktualitása a film- és videóművészetben, Filmkultúra, 2012, in: http://www.filmkultura.hu/planok/nyomtatobarat.php?cikk_azon=1369, utolsó letöltés: 2013.09.12.

¹¹² Pallag Zoltán: Mi lenne, ha eltüntetnék minden alakot?, interjú Hajdu Bencevel, in: <http://kunszt.postr.hu/interju-hajdu-bencevel>, utolsó letöltés: 2013.09.12.

*eredeti jelentésüket -, és ezzel egyidőben egy olyan újabb jelentéssel bíró összetétel elrendezése, amely visszahat minden résztvevő elemre.*¹¹³

A kritikai diszkurzusban az 1970-es évek végén jelent meg a kisajátítás (appropriation) fogalma, majd az 1980-as években az egyik legjobban körbejárt jelenséggé vált. Nyilvánvaló technikai elődjének tekinthető a különböző századeleji avantgárdista törekvések kollázs formavilága, elméleti elődjeként pedig a Guy Debord és köre által propagált détournement.

Debord filmjeire alapvetően jellemző volt, hogy ismert filmekből vágott ki képeket, jeleneteket; legismertebb filmje a *Spektákulum társadalma* gyakorlatilag egy kollázs-folyam-mű, ami jól szemlélteti a détournement használatát a filmben. Kevésbé ismert tény, hogy 1959-ben újra kellett vágnia egyik filmjét, a *On The Passage Of A Few Persons Through A Rather Brief Period Of Time*-ot, mivel szerzői jogi akadályokba ütközött, nem használhatott fel jeleneteket bizonyos Hollywoodi klasszikusokból.¹¹⁴ Ezzel persze le is lepleződik Debord forradalmi ideológiája: ami lelkesítően hangzik, a polgári művészet kereteiben nem működik szabadon, mivel arra a polgári világ (tulajdon)törvényei vonatkoznak. De lássuk hogyan hangzik Debord szájából a détournement meghatározása:

„A *détournement* az idézet antitézise, [...] az antiideológia folyékony nyelve. Közege az olyan kommunikáció, amely tudja, hogy képtelen bármiféle önmagában megálló és végleges bizonyosság lefektetésére. [...] Mindaz, ami az elmélet nyelvében *nyíltan* mint *détournement* jelentkezik, tagadja a kifejtett elméletek körének bármiféle tartós autonómiáját, *erőszakosságával* megidézvén a tettet, amely minden létező rend felforgatására és megdöntésére tör. Arra emlékeztet, hogy az elmélet léte önmagában semmi, hogy csakis a

113 SI: Détournement as Negation and Prelude, 1959, in:

<http://library.nothingness.org/articles/SI/en/display/315>, utolsó letöltés: 2012.11.15.

¹¹⁴ Stewart Home: The Palingenesis of the Avant-garde, in: The Hacienda Must Be Built: On the legacy of Situationist revolt, essays and documents relating to an international conference on the Situationist International, The Hacienda, Manchester 1996, in: <http://www.stewarthomesociety.org/sp/palin.htm>, utolsó letöltés: 2012.11.15.

történelmi tettel együtt ismerhet magára, és csakis a *történelmi korrekció* mutatja valódi hűségét.”¹¹⁵

Lefordítva Debord nehezen érthető teóriáját: a pillanatnyi akciónak van érdekessége, kizökkentő hatása, a tárgyak önmagukban érdektelenek, ha nem enyésznek el efemerségükben, akkor műtárgyá lényegülnek és eredeti céljukkal ellentétben maradnak meg. A Debord vezette *Sztuacionista Internacionálé*¹¹⁶ azért dolgozta ki az eltérítés technikáját, hogy ezzel ellensúlyozza a rendszer által bekebelezett, újrahasznosított forradalmi, radikális mozgalmakat, illetve azok termékeit. Ez utóbbi állami mechanizmust nevezték rekuperációnak, és ez volt az, ami végül is legyőzte a sztuationistákat. A Sztuacionista Internacionálé művészettörténeti félreértése és a mai napig zajló rekuperációja párhuzamba állítható azzal a ténnyel, hogy Debord végrendeletében¹¹⁷ összes tulajdonát (irodalmi, filmművészeti munkái stb.) feleségére, Alice Beckerre hagyta azzal a megkötéssel, hogy Becker köteles azokat megsemmisíteni. Ezzel a tettel Debord, ismerve a polgári társadalmat, gyakorlatilag megtiltotta, hogy halála után (művészeti) intézmények kiállítsák, vetítsék munkáit.

Tudjuk jól, hogy kilépési kísérlete sikertelen volt, a számtalan nemzetközi állami rekuperációs tevékenység mellett Magyarországon is előszeretettel facsarnak ki újabb termékeket Debordból. Erhardt Miklós egy kiállítást és egy fordítást készített a Spektákulum társadalmából, ami azóta is státusz-nippként porosodik sok művész, kritikus, kurátor polcán. „Arról van szó, hogy az avantgárd ellenkultúra eredményeit a polgári kultúra elnyeli, kisajátítja és magába olvasztja. Sőt az ötvenes években Barthes egész egyszerűen még azt is kijelentette, hogy az ellenkultúra is csak egy mítosz, a modern polgári kultúra

¹¹⁵ Guy Debord: A spektákulum társadalma, Ford. Erhardt Miklós. Balassi, BAE Tartóshullám, 2006., 208-209. pont

¹¹⁶ Már az 1950-es években is aktív nemzetközi csoport avantgárd tagsággal. Alapítói főleg a Lettrista Internacionáléból váltak ki. Az SI meghatározó eleme volt az 1960-s évek munkásmozgalmának, illetve a következő évtizedek aktivista művészeti törekvéseinek.

¹¹⁷ <http://www.notbored.org/debord-will.html>, utolsó letöltés: 2012.12.11.

mítosza, és az avantgárd valójában nem más, és nem több mint burzsoá formáció.”¹¹⁸

„Ha létezik is más alternatíva, akkor azt nem lehet ebben a keretben látni. Ebben a keretben csak az ebben a keretben való érvényesülés feltételei látszódnak – természetesen.”¹¹⁹

Appropriation Art

„A hamisítás titkos szava ma is behelyettesíthető a kisajátítás nyílt, agresszív terminusával.” Radnóti Sándor

A szigorúan értelmezett kisajátítás (appropriation) a művészetben Jan Verwoert meghatározása alapján egyrészt azt a gyakorlatot jelöli, mikor a művészek vizuális, gondolati, vagy éppen technikai módszereket sajátítanak ki más művészekről, és ezeket saját érdekeiknek megfelelően alkalmazzák, másrészt pedig jelölheti azt az esetet is, amikor a művész a populáris (vagy külföldi) kultúrából hasznosít tárgyakat, képeket, vagy gyakorlati megoldásokat, ezeket saját munkájának kontextusába helyezi, hogy ezzel bővítse, vagy éppen szűkítse a műtárgy konvencionális meghatározottságára jellemző lehetőségek körét.

Az appropriation és a détournement elődjének tekinthető Marcel Duchamp, akit elsősorban arról ismerünk, hogy egyrészt kisajátította a Mona Lisát, azáltal, hogy bajuszt pingált egy reprodukcióra, majd azt, mint saját művét állította ki, másrészt pedig, mint az első úttörő, aki egy képzőművészeti közegben műtárgyként állított ki egy hétköznapi tárgyat, amit a klotzéból sajátított ki, emelt ki; az avantgárdista képzőművészet történetében ez lett a *Forrás*.

¹¹⁸ Hornyik Sándor: A rekuperáció temploma, in: http://tranzit.blog.hu/2009/04/07/a_rekuperacio_temploma, utolsó letöltés: 2012.11.13.

¹¹⁹ A kérdőív (Kotun Viktor válaszából), in: Kálmán Rita – Katarina Sevic (Eds.): Nem kacsák vagyunk egy tavon, hanem hajók a tengeren. Független Művészeti Helyek Budapesten, 1989-2009, IMPEX, Budapest, 2010, p.115

Erről így írnak a Szituacionista guruk: „Mivel a művészet és a művész-zseni burzsoá koncepciójának tagadása már rég lejárt lemez, [Duchamp] Mona Lisának rajzolt bajsza semmivel sem érdekesebb az eredeti portrénál. A következő lépésünknek a tagadás tagadása kell, hogy legyen.”¹²⁰ Vicces, hogy a forradalmi attitűd mennyire vak. Debordék felszólítanak a (burzsoá) művészet fogalmának negálására, teszik ezt egy olyan művészt kritizálva, aki ő előttük tett kísérletet a művészet fogalmának negálására. Hányan fogják követni őket?

Az világosan látszik a kanonizált „negálás-úttörőkre” visszatekintve, hogy a művészet fogalmát csak megreformálni, s ezáltal megerősíteni tudták, negálni cseppet sem. Gyakorlatilag nem megszüntették a művészetet, sokkal inkább saját avantgárd pozícióikat biztosították be. Hiába megannyi forradalmi színezetű kijelentés, „egy szó vagy mondat jelentése mindig csak az, amire az adott kontextusban ténylegesen felhasználják.”¹²¹ Tovább lépve annak negálása nem is lenne lehetséges egy-egy nagy ego által, lévén a művészet nem individuális erőfeszítések játékszere, hanem a ma már globális kapitalizmus egyik szerves részeseleme. „Az individuális művészeti termék mint egy egocentrikus személy megnyilvánulása egyfelől, másfelől a tulajdonos, mint a mű kizárólagos birtoklója, többé nem lehetséges.”¹²²

A duchampi aktusban rejlő poén éppen ezt a képmutató felkelést teszi nevetségessé: egy noname művész egy piszoárral jelentkezik egy menő csoportos kiállításra, egy olyan, a vizelést segítő eszközzel, amely a mindennapi életben transzparens van jelen. A zsűri nem válogatja be. Miért is válogatna be egy klozettből ismert vulgáris tárgyat egy névtelen senkitől? Ez blaszfémia a művészet templomában, nevetségessé tenné az összes kiállított művet, a teljes kiállítást stb. Nonszensz. Amikor azonban Duchamp leleplezi magát, minden más színben tűnik fel: a piszoár valójában egy befutott felkelő művész avantgárdista alkotása, ami paradigmaváltást jelent a képzőművészet fogalomrendszerére nézvést.

¹²⁰ Guy Debord – Gil J. Wolman: A User's Guide to Détournement, in: <http://www.bopsecrets.org/SI/detourn.htm>, utolsó letöltés: 2012.08.14. (a szerző fordítása)

¹²¹ Ludwig Wittgenstein

¹²² Franz Seiwert: A bis Z, 1932, in: Martyn Everett: Franz Seiwert és a Kölni Progresszívek, Barikád Füzetek, Budapest, 2004

Sem művészeti galériákban, sem művészeti írásokban nem lehetséges valóságosan negálni a művészet fogalmát: csak művészek műalkotásaiként jelenhet meg az ilyesmi; a művészet nyújtotta kereten belül tágulhat csak a horizont. „A pop-magatartás ál-oppozíciója a fogyasztói társadalommal, valójában e társadalom elfogadásán alapszik. A kiállítóterem elfogadása nélkül nincs odapiszkítás.”¹²³ Duchamp a piszoárt rutinszerű vak létéből erőszakkal, provokatívan emeli ki, ezzel rámutatva a művészet feladatára: ami ezek szerint a zavarkeltés, a normalitás világával való újszerű szembesítés. Ettől függetlenül ma úgy nézem ezt a piszoárt egy múzeumban, mint ami kontextusban, bonyolult utalásrendszerben van a többi kiállított tárggyal, képpel, az egész művészettörténettel.

Az adott fogalomrendszer alapján az Appropriation Art irányzatába sorolt *Sherri Levine* egy újabb csavarral saját, 1991-es *Forrásához* Duchamp 1917-es *Forrását* sajátítja ki: „Duchamp *Forrásának* arany színű változatát készítette el, ennek az elvben megvásárolhatatlan művészetnek az igenis létező anyagi dimenzióit, a galéria-szisztéma mindent bekebelező jellegét jelezve.”¹²⁴

Duchamp művésztrükként adta elő a művészet leleplezésének aktusát, ezzel felértékelve a WC-csészéjét, ám trükkjét nem leplezte le. De Duchamp helyett „vegyük azt a bűvészt, aki szándékosan tárja fel, mit rejt az ingujja, és bemutatja dobozai csalását. Ezzel új szintre emeli a maga művészetét, amely azáltal hökkent meg, hogy sehogy sem illik a bűvészkedés banális konvencióiba: ha itt van valahol illúzió (ha van egyáltalán), biztosan nem ott kap helyet, ahol megszoktuk: a kéz és a szem között.”¹²⁵ És Levine az a művész, aki Duchampot követi történelmi művészvetélkedők színpadán, ő azonban már nem azzal kelt botrányt, hogy WC csészét állít ki, hanem azzal, hogy Duchamp ilyen minőségű botránya után állít ki egy aranyozott *Forrást*, most már a váratlanság és az eredetiség faktorai nélkül. Mert Duchamp ugyan rombolta a táblaképpé merevedett művészet konvencióit, ám e tevékenysége,

¹²³ Don Péter bevezetőjéből, in: Csutoros Sándor - Haris László - Molnár V. József: *Lépcsőházak katalógusa*, 1973

¹²⁴ Sturcz János: *Janus félúton. Új Művészet Kiadó*, 1999. p.143.

mint az eredeti úttörő, szükségszerűen táblaképpé merevedett, amit a mester aktusával terhesen rombolt le ezáltal Levine, ezzel az eredeti gesztust megismételhető gyakorlattá tette.

Sturcz János szerint Levine művészetében „megtámadta az avantgárd legalapvetőbb kategóriáját, az eredetiséget. [...] Amikor jogdíjcsalással vádolták, Roland Barthes-ra hivatkozva védekezett, aki szerint a kép egy idézetszövedék, melyet megszámlálhatatlan sok központból szőttek.”¹²⁶

David Cerny 1999-es *NATO* c. munkájának¹²⁷ történetében napnál is világosabban ott van Duchamp emlegetett aktusának *táblaképe*. Cerny már használja azt a gyakorlatot, amit Levin aktusa közvetve általánosan használhatóvá tett. A forma kerámia és arany verziói után, most terepszínű WC csészéket (!) alkot, a korábbi perspektíva fordítás után, most 90 fokkal visszafordítja a művet, valóságosan. Visszaszereli a falra, *mintha* funkcionális tárgyról lenne szó, de nyilvánvalóan nem köti be, nem lehetséges a galéria terében a falra vizelni. Tovább gondolva érdekes dimenziót nyit a *NATO* (Forrás) színe is. A natúrt követte Levinnél a bearanyozás gesztusa, és most a militarista kamuflázs, eredetileg a környezetben való eltűnés színvilága. Ismert a *NATO* ENSZ-hez hasonló békefenntartói szerepvállalása a globális kapitalizmus nemzetközi hatalmi játszmái során. Kisajátítva Duchamp – Levine Forrását a békefenntartók véres kamuflázsába rejtve utal a művészek rendszerben játszott békefenntartó szerepére. Ahogy Stewart Home is írja „a művészet azt az illúziót kelti, hogy a valójában szemétrevaló tevékenységeken keresztül ez a civilizáció »magasabb érzékeléssel« kerül kapcsolatba, ami felmenti a kizsákmányolás és a tömeggyilkosságok vádjá alól.”¹²⁸

Egy bécsi alternatív színház és klub (Brut) WC-jében találtam egy olyan funkcionáló piszoárt, amelyre valaki ráragasztott egy „R.Mutt 1917” feliratú

¹²⁵ Arthur C. Danto: A közhely színeváltozása,

¹²⁶ Sturcz János: Janus félúton. Új Művészet Kiadó, 1999. pp.141-142.

¹²⁷ ¼ magyar, Liget Galéria, Budapest, 2007, in: <http://www.ligetgaleria.c3.hu/321.html>, utolsó letöltés: 2012.08.14.

¹²⁸ Stewart Home: Demolish Serious Culture, in: Stewart Home: Neoism, Plagiarism & Praxis, AK Press, Edinburgh & San Francisco, 1995, p. 12.

matricát. Valaki előttem eltérítette a hétköznapi funkcionális tárgyat, szignálta, de nem a saját nevében, inkább Duchamp álnevét használta álnévként – nyilván csak így volt hírértéke. Érdekes élmény volt ebbe a szignált pissoárba vizelni. Érdekesebb, mint fotón látni, vagy Cerny eredetijét a Ligetben. Megkértem dublőrömet, hogy ha majd WC-re megy, az akció elvégzése közben dokumentáljon. Így készült el az akciófotó, amely rendeltetészerű használata közben mutatja be az R. Mutt néven szignált pissoárt¹²⁹. Kedves geg, nem mozgatja nagyon meg a szürke agysejtjeinket. Andalító a gondolat szépsége, de mégis az akció a fontos, nem mindig csak a koncept. Sem Sherrie Levine, sem David Cerny nem merete megfogni a Forrásba rejtett tabut. A más álneven szignáló művész fordított valamit a perspektíván. „A szemlélő a szemlélete által keletkezőt tapasztalja, az akcionista az aktusa általi keletkezést éli. A megismerés a változtatás mellékterméke, az aktuson kívül nincs megismerés.”¹³⁰

Copyizmus

„Az eredeti az, ami nem az eredeti kópiája” Sebők Zoltán¹³¹

„Összehasonlítva ezzel az irányzattal, [Goran] Djordevic független abban a tekintetben, hogy kijelentette, a másolat „jóval fontosabb az »eredetinelk«”.¹³² Még ha nem is független, de mindenképpen más, kevésbé „forradalmi” irányokba próbál tovább haladni a fentebb idézett szerzőkhöz (Debord, Home stb.) képest. Felfogásában a másolás „művészetellenes attitűd” – mely a művészet intézményrendszerét anarchikus módon abszurd helyzetbe hozza, beleértve a művészet rendszerén belül működő „művész” beszélő pozícióját is. Djordevic copyizmusa felszabadító módon minden korábbi határátlépésnél

¹²⁹ <http://wtf666lol.tumblr.com/post/30806357096/hommage-a-duchamp-brut-vienna-2012-action>, utolsó letöltés: 2012.10.23.

¹³⁰ Szentjóby Tamás: A happeningről (részletek), in: Hegyi Dóra – László Zsuzsa (Eds.): Ebéd (In memoriam Batu Kán), Tranzit.hu, Budapest, 2011, p.10.

¹³¹ Sebők Zoltán: Goran Djordjevic döntései, in: Médiumok és művészetek, Fórum Könyvkiadó, Újvidék, 1982,

¹³² Hegyi Dóra: Egy kiállítás repríze – interjú Jelena Vesic belgrádi független kurátorral, in: http://tranzit.blog.hu/2012/06/22/egy_kiallitas_reprize_interju_jelena_vesi_belgradi_fuggetlen_kuratorral, utolsó letöltés: 2012.08.14., (Kotun Viktor fordítása)

bővebbre tágította a másolat kategóriáját: felruházva azzal a hatalommal, hogy az eredetihez képest „egy másik történetet beszéljen el”.

Akadna új a nap alatt? Láttuk korábban, a másolat, mint hamisítás lényegében az eredeti kánonbeli pozícióját erősítette, később a másolat, mint plágium vagy détournement az eredetit dekonstruálta és most eljutottunk arra a pontra, ahol artikulálódik: a másolat már többet jelent az eredetnél!

„Djordjevic állítása, miszerint a másolat nagyobb jelentőségű az eredetnél, abban az elképzelésben gyökerezik, hogy a másolat tartalmazza az eredetiben megjelenített összes vizuális információt, de emellett rámutat arra a történetre is, amihez az eredeti tartozik, amely által az létrejött. A másolat használata az eredeti helyett lehetővé teszi párhuzamos történetek elbeszélését egyetlen (másolt) képpel – megtörve az eredetiség és az egyediség koncepcióját, egyetlen kép több különböző elbeszélésben is »azonos hitelességgel« vehet részt. Ugyanezzel indokolható, hogy Djordjevic miért ragaszkodott az udvarias appropriation fogalom elhagyásához és a kópia fogalmának használatához, mely sokkal brutálisabb és banálisabb elnevezése a paraművészeti termelésnek. A művészet külső szempontból, bizonyos távolságból való megfigyelésének lehetősége és igénye (»a művészet területét« tisztán laboratóriumi közegben elképzelve) szorosan köthető Goran tudományos háttéréhez és ahhoz a tényhez, hogy az 1970-es évek elején mérnökhallgatóként csatlakozott az SKC galéria vezetőségéhez.”¹³³

Goran Djordjevic és a művészeti munkásságát interpretáló kurátor álláspontja kevésbé van átítatva látványos forradalmi attitűddel. New Yorktól távol úgy alapít irányzatot, hogy nyilvánvalóan tisztában van vele, nem tör az Appropriation Art babérjaira. Sőt, éppen akkor hagy fel a művészeti munkával, amikor már számára felháborító módon tündökölt Sherrie Levine kommersz csillaga, amikor már ehhez az irányzathoz sorolják akár korábban készült

¹³³ Hegyi Dóra: Egy kiállítás reprimé – interjú Jelena Vesic belgrádi független kurátorral, in: http://tranzit.blog.hu/2012/06/22/egy_kiallitas_reprize_interju_jelena_vesi_belgradi_fuggetle_n_kuratorral, utolsó letöltés: 2012.08.14., (Kotun Viktor fordítása)

másolatait is. Djordjevic első nagy másolással töltött időszaka 1979-1985 között zajlott le.

Semmit sem akar negálni, látszólag sem, tényleg a laboratóriumi kutató stratégiájával *dolgozik*. Megérti a művészet működési mechanizmusait és aszerint hoz létre művészeti keretben termékeket. Az hogy kevesebb illúziót hordoz munkássága a korábban tárgyalt nyugat-európai, amerikai avantgárdokhoz képest, valószínűleg betudható annak a közép-európai, balkán légkörnek, ami több generáció számára tette már világossá, hogy hogyan működik a kapitalizmus világa és abban mi a művészet szerepe.

Djordjevic diákként akkor került az aktivista / konceptuális művészeti életbe, amikor Guy Debordot éppen szenté avatták a párizsi diákok. Az 1968-as belgrádi diáktüntetések egyik eredményeként az állam a diákoknak adta, egy korábban a politikai rendőrség által használt üresen álló épületét. Ebben az épületben indult el az azóta híressé vált belgrádi Diák Kulturális Központ (SKC), teret adva megannyi kulturális, művészeti avantgárdista vállalkozásnak. A kormánynak ezt a „forradalmi” diákságnak teret és pénzt adó gesztusát Djordjevic budapesti előadásában úgy jellemezte, mint „smart control mechanism”, azaz okos kontrolláló mechanizmus.

Az SKC kezdeti időszaka, amelyben Djordjevic is aktívan részt vett egy kettős mintában működött: egyik oldalon látjuk a konceptuális művészek új generációjának önszerveződését (*szocialistákként a szocializmus ellen*) a történet aktív alanyaként, a másik oldalon viszont ott az állam különböző ösztöndíjaival aktívan kontrollálva a közeget.¹³⁴ Az állam megszervezte az ellenzéki szélsőségeket, teret adott nekik és úgy kísérte figyelemmel, hasonlóan a magyarországi helyzethez, ahol besúgókkal figyelte belülről az ellenzéki avantgárdista művészeket. A hétköznapi életet átítató poén pőrén a következő: míg a nyugati művész ajtaján egyszer csak egy galerista kopogtat, addig a keleti blokk művészenek ajtaján a rendőrség. Ez a környezet biztosíthatja az ember képességét arra nézvést, hogy kevesebb illúzióval lássa

¹³⁴ Todosijevic, Rasa: Edinburgh statement: Who is making profit on art and who is earning

a valóságot.

A fizikus végzettségű Djordjevic egy amatőr művészszervezet tagjaként ebben a közegben kezdett el, ahogyan maga fogalmazta, *a művészet ellen a művészet eszközeivel harcolni*, hogy a legmesszebbre jusson el a belgrádi konceptualizmus úgynevezett „analitikus irányzatának” egyik képviselőjeként. Többek között 1979-ben próbálkozott egy *nemzetközi művészszerzők* megszervezésével (ezt másoknál is láttuk, pl. a Stewart Home által szervezett 1990-1993 közt tartott Art Strike, ami végső soron teljesen hazavágta a mail artot).

Visszatérve Djordjevic Copyizmusához, szükséges rámutatni a másolat és az idézet közti különbségre. „Általánosan igaz, hogy az idézet valóságosan nem rendelkezik az idézett tulajdonságaival: bemutat valamit, aminek ilyen tulajdonságai vannak, de amilyenekkel maga nem rendelkezik. Egy idézet nem lehet sziporkázó, mély értelmű, szellemes vagy éleselmű; vagy ha mégis, akkor e minőségek az idézés körülményéhez tapadnak s nem az idézett szövegrészekhez.”¹³⁵ Djordjevic másolatai azonban az Appropriation Arthoz hasonlóan önálló tárgyként jelennek meg, tehát nem idézetként. Bemutatják az eredeti tárgyat és a tárgy történetét, valamint mindezt magában foglalva magát a másolat-tárgyat. Az utolsó Futurista kiállítás projektjében például, amit belgrádi Malevich-ként jegyzett 1986-ban, egy az egyben másolja le Malevich 1915-ben készült Pétervári kiállítását. Hogy nem idézi azt a kiállításához publikált, Malevichként, az alkotóként szignált levelében is kijelenti: azért készítette el „újra” a kiállítást, mert az utókor az 1915-ös kiállításával kapcsolatban a több ezerszer publikált egyetlen fotót ismeri pusztán. Tehát a belgrádi Malevich pont azon akadt ki, hogy az 1915-ös kiállítást annyiszor idézték, hogy kimosódott belőle a jelentés, a tartalom.

Goran Djordjevic-hez hasonlóan Jan Verwoert is foglalkozik a kisajátított munkában rejlő gazdag diakroniával. Számára az jelenti a kihívást, hogy a kisajátítás jelentését a benne rejlő térbeli, időbeli szeletek viszonyában

honestly, 1975, in: <http://slobodnakultura.org/?q=media/edinburgh-statement>

vizsgáljuk meg: mely korszakokban léteznek és milyen különböző történelmi vektorok keresztezik útját? „Azt várjuk tehát a kisajátított tárgytól, hogy képes legyen leleplezni az ellentmondásos történelmi viszonyrendszereket és dinamikákat, melyek ma meghatározzák a dolgok jelentését.”¹³⁶ Szerinte az egyik jellemző különbség az 1980-as évek és a jelen kisajátításai között a kisajátított tárgyhoz való viszonyulásban rejlik: míg a '80-as években holt fogyasztási fétiseket sajátítottak ki, addig a kortárs művészetben az éveken keresztül élő dolgokat. A hangsúly megfordult; eredetileg a kisajátítás a történelmiség hiányából született, ma pedig a történelmiség fullasztó tömegéből.

A tulajdon kérdése Jan Verwoert szerint szükségszerűen felmerül, mivel a kisajátított anyag forrása mindenképpen meghatározható. „De hogyan határozható meg valaminek a tulajdonosa, ha az különböző korokban létezik, időt utazik és megjósolhatatlan időközönként ismétli önmagát, mintha csak egy a divatban visszatérő stílusjegyre lenne.”¹³⁷ Első körben Verwoert ugyan azokat kritizálja, akik az eredeti tulajdonjogok alapján támadják az Appropriation Artot, másodsorban azonban továbbmegy, és a kisajátítót, mint új tulajdonost helyezi a kritikai diskurzus reflektorfényébe: „Még ha ki is sajátítod, akkor sem lesz teljesen a tulajdonod. Halott tárgyak cirkulálhatnak ugyan a térben, gazdát is cserélhetnek, de az időben élő dolgok semmilyen értelemben sem kerülhetnek senki birtokába. [...] Bárki, aki egy ilyen diakrón rétegekkel ellátott tárgyat akar kisajátítani kritikailag indíttatással, [...] fel kell készülnie arra, hogy elengedje annak teljes körű birtoklását, meglazítsa fogását a tárgyon, és inkább előhívja, megidézzé, ahelyett, hogy megragadná.”¹³⁸

¹³⁵ Arthur C. Danto: A közhely színeváltozása 46.o

¹³⁶ Verwoert, Jan: Living with Ghosts: From Appropriation to Invocation, in: Contemporary Art, Art&REsearch, A Journal of Ideas, Contexts and Methods, Vol. 1, No. 2, 2007
<http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/verwoert.html>, utolsó letöltés: 2012.07.05.

¹³⁷ Verwoert, Jan: Living with Ghosts: From Appropriation to Invocation, in: Contemporary Art, Art&REsearch, A Journal of Ideas, Contexts and Methods, Vol. 1, No. 2, 2007
<http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/verwoert.html>, utolsó letöltés: 2012.07.05.

¹³⁸ Verwoert, Jan: Living with Ghosts: From Appropriation to Invocation, in: Contemporary Art, Art&REsearch, A Journal of Ideas, Contexts and Methods, Vol. 1, No. 2, 2007
<http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/verwoert.html>, utolsó letöltés: 2012.07.05.

Repríz

„Általában, ha egy bizonyos építészeti, festészeti, szobrászati, fotóalapú művet vagy installációt ugyanabban a formában, ahogy az korábban már létezett, megisméltünk, hogy így felidézzük, akkor spontán módon a rekonstrukció kifejezéssel élünk. Ha kiállításra mint struktúrára vonatkoztatjuk a repríz kifejezést, az egyfajta kiugrás ebből a spontaneitásból, illetve utalás arra, hogy a kiállítást olyan narratív konstrukcióként értelmezzük, amely bizonyos »látványelemekből« van felépítve, és a kiállításlátogatók performatív sétája nyomán bontakozik ki a térben.»¹³⁹

Hajdu Zsolt már említett Modell után c. sorozatában olyan, a művészettörténetben kiemelkedő festmények beállításait rekonstruálta és fotózta le, melyek meztelen modellekkel dolgoztak. Ha tudjuk, hogy Hajdu Zsolt korábban modellként is dolgozott párszáz forintos órabéréért az MKE festő tanszékén, akkor észre kell vennünk, hogy a sorozat két szférát alkot: a beállítás rekonstruálásának aktusát, illetve az elkészült fotókból publikált könyvmunkát¹⁴⁰.

A modell felkéri művész barátait, vegyenek részt ebben vagy abban a beállításban. Elrendezi őket, instruálja a fotóst, majd levetkőzik és belép a saját helyére. Djordjevic után szabadon a repríz kifejezést használom az alkotásnak erre a szférájára. Egy kislexikon¹⁴¹ szerint a repríz „a színházművészetben régebben bemutatott darab lényegében változatlan felújítása; ma azonban már gyakran az új betanulást is repríznek nevezik, jóllehet ez a darab új értelmezését is jelenti.” A repríz olyan rekonstrukció, amely valamilyen térbeli és egyúttal időbeli dolgot ismétel meg. Hajdu munkáját teljes egészében tehát a Hajdu által instruált résztvevők élhették meg. A fotódokumentáció, illetve a belőle készített bookwork képezi a sorozat második szféráját: a képek az eredeti művek műtermi, fotó alapú rekonstrukciói, előhívják a néző számára az

¹³⁹ Hegyi Dóra: Egy kiállítás repríze – interjú Jelena Vesic belgrádi független kurátorral, in: http://tranzit.blog.hu/2012/06/22/egy_kiallitas_reprize_interju_jelena_vesi_belgradi_fuggetle_n_kuratorral, utolsó letöltés: 2012.08.14., (Kotun Viktor fordítása)

¹⁴⁰ Hajdu Zsolt: Modell után, Plágium2000, Budapest, 2011

¹⁴¹ <http://www.kislexikon.hu/repriz.html>, utolsó letöltés: 2012.12.13.

eredetét és a róla való tudást, illetve a rekonstrukció saját dimenzióit.

Elaine Sturtevant

Andy Warhol *Flowers* c. szitanyomat-sorozatához az eredeti képet egy Kodak hirdetésből sajátította ki. Az ebből készített sorozatát később az az *Elaine Sturtevant* dolgozta fel, aki arról híres, hogy szinte alig készített saját műalkotásokat, hanem olyan kortársainak műveit másolta, sokszorosította le, akik (általában) csak később váltak híressé. Az említett Warhol szitákat még az 1960-as években kérte el magától a művésztől, hogy pontos másolatokat készíthessen az „eredeti” kisajátított művekről. Külön érdekes egy anekdota, mely szerint, mikor Warhol eljárásaival és technológiájával kapcsolatos kérdésekkel bombázták, egyszerűen annyit válaszolt: „Nem is tudom. Kérdezzék inkább Elaine-t.”¹⁴² Warholra egyébként amúgy is jellemző volt, hogy elfoglalt üzletemberként mennyire spórolt saját idejével. Erre világít rá sajátos hozzáállása a plagizáláshoz: „a plagizálás időt spórol.”

Másolat, replika, utánczás, szimulákrum, hamisítvány, digitális valóság, klón: Sturtevant negyven éven keresztül medítált ezekről a fogalmakról művészetében, miközben deklaráltan egyik opció mellett sem foglalt állást. Mégis Sturtevant olyan, mint egy nehézsúlyú hamisító: ő tudja igazán milyen egy igazi Warhol mű, talán még inkább tudja, mint maga Warhol. Olyannyira alaposan ismeri kortársai művészetét, technikáit, eljárásait, hogy képes száz százalékosan reprodukálni azokat. Mintha az lenne a projektje, hogy bemutassa mi mindent ismer mennyire mélyen és aprólékosan, mintha egész művészete ennek demonstrálását szolgálná. „A művésznő szín-, méret- és technika-hű másolatokat, replikákat készít Jasper Johns, Frank Stella, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Duchamp, Beuys, és még sok más kortárs művész műveiről.”¹⁴³

¹⁴² Bruce Hainley: Erase and Rewind. Elaine Sturtevant, in: http://www.frieze.com/issue/print_article/erase_and_rewind/

¹⁴³ Simon Zsuzsa: Itt az eredeti, hol az eredeti?, in: http://www.balkon.hu/2006/2006_11_12/13simon.html, utolsó letöltés: 2012.11.19.

Ismert egy eset, mikor is Robert Rauschenberg és a manhattani Stable Gallery akart kiállítani egy Jasper Johns művet – jól lehet a galéria nemet mondott a Rauschenberg által javasolt Johnsra, előbbi mégis beépítette saját munkájába a javasolt művet. Azonban mégis akadt egy látszólag megkerülhetetlen akadály: a kívánt művet 1965-ben ellopták. Nem volt mit tenni, Rauschenberg felkérte Sturtevant-ot, hogy készítse el a Johns reprodukcióját.¹⁴⁴ Érdekes megemlíteni Sturtevant eljárásával kapcsolatban, hogy nem készít az eredetiről fényképet, a katalógusban is csak annak jár utána, hogy mik az eredeti méretei. Kvázi emlékezetből készíti el másolatait, nem a vizuális egyezés a legfontosabb számára (még ha nem is érdektelen), hanem a művek nem-vizuális esztétikája. Tevékenységének művészettörténeti jelentősége tehát abban áll, hogy rámutat a művek történetét búvópataként végigkísérő nem vizuális esztétikára. „Fontos, hogy úgy használjak egy tárgyat, hogy az ne mint tárgy jelenjen meg, ugyanakkor mondjon valamit a struktúráról, mint esztétikai tartalomról”¹⁴⁵

Munkásságát volt, hogy kinevették mind a művész kollegák, mind a kritikusok, máskor kiakadtak rá; egy hosszabb időszakban (1974-1986) úgy döntött, hogy felhagy a művészettel. Utóbbi döntését többen úgy értelmezték, hogy Marcel Duchamp művészettől való eltávolodását ismétli meg.

„Amikor a hatvanas években New Yorkban Sturtevant lemásolta Jasper Johns egyik zászlóképét, majd Andy Warhol virágait, még senki nem figyelt rá. [...] Körülbelül húsz évnek kellett eltelnie, hogy a művészetkritika, majd az elméletírás felébredjen, és akkor is csak azért vették észre, mert a nyolcvanas években megjelent az appropriation art, mint irányzat, mint a más képek kisajátításának, idézésének, átírásának cinikus, keserű, de jól definiálható irányzata.” Sturtevantnál nem a technikai kisajátításra és másolásra tevődik a hangsúly. Az Appropriation Art jellemző kereskedelmi megfontolásokkal ellentétben azonban az azt időben megelőző „művésznő azt mondja, hogy őt a

¹⁴⁴ Carol Vogel: Now Starring in Chicago, a Prime Rauschenberg, in: http://www.nytimes.com/2011/06/10/arts/design/prime-rauschenberg-at-chicago-art-institute.html?_r=1&pagewanted=print

művek belső koherenciája, energiája érdekelte, a másolás során azt akarta megismerni. [...] elmondta, hogy őt a csinálás-újracsinálás, a festés, a formázás folyamata, aktusa érdekelte. [...] Sturtevant nem művész, hanem kritikus, sőt művészettörténész: műveinek összessége tanulmány a modern művészetről és annak értékrendjéről. [...] Perrin szerint Sturtevant a kortárs művek tengeréből olyan műveket választott, amelyekből felismerhetővé váltak tendenciák, típusok, márkajelek, archetípusok, stílusjegyek, tehát olyan jellemzők, amelyeket kortárs a kortársban a legritkább esetben ismer fel. Pillanatnyilag valóban úgy tűnik, Sturtevant jó elemzőnek, jó kritikusnak bizonyult; a művészetkritika, a műkereskedelem, a muzeológia, a művészettörténet igazolta Sturtevant kortársi választásait, Warhol, Stella, Beuys, Lichtenstein lettek azoknak az éveknek a meghatározó idoljai.”¹⁴⁶

„A zenei interpretációhoz hasonlítja ezt az újrafestő tevékenységet: ahogy egy zeneművet is újra meg újra eljátszanak, hogy az hallható legyen, úgy „játssza újra” Sturtevant is az eredeti képet, hogy a vele való közvetlen percepció megvalósulhasson. Ezért és nem elméleti tételek bizonyítására fáradozik annyit a megcsinálásukkal. Sturtevant művészete olyan interpretációs gyakorlat, amely maximálisan hű kíván maradni az eredetihez.”¹⁴⁷

„Anselm Kiefer, miután fotókon látta Sturtevant Repülőgépet, állította, hogy ha nem tudná, hogy ezt a művet nem ő készítette, akkor maga is azon a véleményen lenne, hogy csakis egy Kiefer mű lehet. Ezt nem is annyira a tökéletes technikai kivitelezésre értette, hanem arra, hogy az ő „szellemében” készült mű. Azt, hogy a művésznő nem rabja a másolásnak, mutatják az eltérések az eredetiektől”¹⁴⁸

145 Dan Cameron: A Conversation: A Salon History of Appropriation with Leo Castelli and Elaine Sturtevant, Flash Art, no. 143, November-December 1988, p. 77.

¹⁴⁶ Simon Zsuzsa: Itt az eredeti, hol az eredeti?, in: http://www.balkon.hu/2006/2006_11_12/13simon.html, utolsó letöltés: 2012.11.19.

¹⁴⁷ Simon Zsuzsa: Itt az eredeti, hol az eredeti?, in: http://www.balkon.hu/2006/2006_11_12/13simon.html, utolsó letöltés: 2012.11.19.

¹⁴⁸ Alexandra Kreer: Művészeti menza! Vagy annál több?, in: Balkon, No. 1., 2005, http://www.balkon.hu/balkon05_01/08kreer.html, utolsó letöltés: 2012.11.19.

Mielőtt Elaine Sturtevant kannibalista, megértő művészetéről áttérnék végre saját, illetve a Plágium2000 közös munkáira, hadd említsem itt meg Szegedy-Maszák Zoltán hasonló tapasztalását Erdély munkák rekonstruálása kapcsán: „Maurer Dórával, később egyedül rekonstruáltam számos installációt, s közben megéltem, milyen az újracsináláson keresztül megérteni a művet, vagy inkább az alkotó motivációját, nem tudom. Mindenesetre rám nagy hatással voltak ezek a történetek, Erdély installációi a sok vödör szurok főzésén/hordásán keresztül valósulnak meg, egészen másképpen, más minőségben érzékeli az ember a feszültséget a törékeny üveggel, odaragasztott pászskával stb.-vel, ha megcsinálja, mint a teoretikus, az elemző, vagy az egyszeri befogadó.”¹⁴⁹

Ezt a tényt erősíthető tapasztalást Szőke Annamária is megerősíti: „Sok más művet is találhatunk az Erdély-oeuvre-ben, melyek esetében a megértés nem áll máshol, mint a készítés módjának megértéséből, avagy a készítési folyamat képzeletbeli vagy valós megisméltése segítheti a megértést. Ha a tárgyat elkészítjük, az szemléltetőeszközként, a megcsinálás maga pedig mint játék és tanulás működik.”¹⁵⁰

Neoavantgárd művek rekonstrukciója

Erdély Miklós: Újságtorta

Erdély Miklós a ránk maradt anekdoták szerint az 1960-as években találta ki az Újságtorta ötletét, de maga sosem valósította meg. „Erdély abban az időszakban kezdett képzőművészettel foglalkozni, amikor a *fluxus* vagy a *koncept art* jegyében készült művek egy része egyfajta művészeti javaslat vagy partitúra volt, amelyek a potenciális befogadó számára valós vagy mentális cselekvési és megvalósítási lehetőségeket kínáltak.”¹⁵¹ Szőke

¹⁴⁹ Szegedy-Maszák Zoltán, *Levezetésünk*ből, 2012.

¹⁵⁰ Szőke Annamária: Erdély Miklós műveinek restaurálása és rekonstrukciója, in: Beke László — Nagy Gabriella (eds.): Erdély Miklós-szimpozium. Múcsarnok, Magyar Műhely, 37 évf., 110-111. szám, 1999, p. 121.

¹⁵¹ Szőke Annamária: Erdély Miklós műveinek restaurálása és rekonstrukciója, in: Beke László — Nagy Gabriella (eds.): Erdély Miklós-szimpozium. Múcsarnok, Magyar Műhely, 37 évf., 110-111. szám, 1999, p. 118.

Annamária szerint „Altorjay és Szentjóby nem tudott felvilágosítást adni arról, hogy Erdélytől ezt mikor és hol hallották, esetleg milyen összefüggésben?”¹⁵² Beke László szerint „Újságtorta-tervét 1967-ben Altorjay Gábor realizálta.”¹⁵³ Altorjay szerint „1967 első felében Erdély elmesélte ötletét, újságlapokat, mint akció, összeragasztani, és utána tortaformában kifűrészelni. [...] 1968 januárjában volt az első kiállításom a stuttgarti Galerie Senatoreban, ahol én egy „event” keretében magyar partnereimtől mutattam be dolgokat, [...] és ott a közönséggel gyártottunk egy Újságtortát.”¹⁵⁴

Az Artpoolban rendezett 1993-as 3x4 kiállításra (amin Erdély, Altorjay és Szentjóby munkái voltak láthatóak) Altorjay és Galántai emlékei szerint Altorjay és Szentjóby közösen készítette el Erdély instrukciói szerint az Artpool honlapján ma is látható verziót (hadd tegyem hozzá, Galántai Györgyöt a 3x4 kiállítás online feldolgozásában a Plágium2000 multiplika projektje motiválta).

Az 1960-as évek végén Erdély „több fotóját, fotósorozatát ugyancsak metaforának nevezi arra a nagyon nehezen megfogható, homályos, titokzatos és poétikus intervallumra célozva, ami egy metaforikus szituáció és ugyanennek szó szerinti értelmezése között feszül”.¹⁵⁵ Az Újságtorta egy olyan ehetetlen étel (újságpapír, csiriz és/vagy tapétarasztó), amit minden nap kénytelenek vagyunk elfogyasztani. Szentjóby szavaival élve „az »újságtorta« kifejezést mindenki érti, hiszen mindenki megeszi nap mint nap.”¹⁵⁶

Az 1960-as években ez a hétköznapi jelenség – ti. az uralkodó osztály (elvtársak és/vagy polgárok) adja a szánkba, hogy mi újság –, vélhetőleg sokkal egyértelműbb és világosabb volt a korabeli emberek számára, mint mai kortársaink számára. Erre a témára még kitérek majd Tót Endre Égő újságot olvasok akciója kapcsán is, de addig is szeretném leszögezni: Magyarországon

¹⁵² Szőke Annamária: Erdély Miklós műveinek restaurálása és rekonstrukciója, in: Beke László — Nagy Gabriella (eds.): Erdély Miklós-szimposium. Múcsarnok, Magyar Műhely, 37 évf., 110-111. szám, 1999, p. 118.

¹⁵³ Beke László: Altorjay Gábor, Erdély Miklós, St.Auby Tamás kiállítása, Artpool, 1993, in: <http://artpool.hu/Fluxus/3x4/Beke.html>, utolsó letöltés: 2012.08.13.

¹⁵⁴ Levelezésünkből.

¹⁵⁵ Beke László: Fotó-látás az új magyar művészetben, Fotóművészet, 1972/3, 22. p.

¹⁵⁶

az 1960-as években egy ilyen gondolattal szembesülni, hogy az Újságtortát minden nap megesszük, értelmezhető volt metaforikusan is (úgy sem kicsit erőszakos), illetve gondolva a totalitárius rendszer rendőrségének különböző kreatív kínzásmódszereire, a szó szoros értelmében is. Párhuzamként felsejlik az Újságtorta kitalálása előtti évben rendezett Ebéd (In memoriam Batu Kán) is, az első magyarországi happening, ami állítólagosan egy korábban kínzókamrának használt pincehelyiségben került megrendezésre, Erdély házában.

„A politikai művészet fő ellensége az időszakosság. Olyan mértékben meghatározza a korszak, amelyben létrejött, hogy egy másik korszak megváltozott politikai, gazdasági, kulturális rendszerében elveszíti természetének legmeghatározóbb összetevőjét, az elevenséget.”¹⁵⁷ Ha *Kürti Emese* állítását általánosságában elfogadnánk, úgy azt is általánosan el kellene fogadnunk, hogy a politikai művek rekonstruálásának, újrakiállításának csak művészettörténeti, kiállításrendezési aspektusaiban van jelentősége. Hipotézisem szerint azonban lehetséges bizonyos műveket olyan módon rekonstruálni, hogy a művészettörténeti aspektusok mellett konkrét kortárs tartalommal, jelentéssel, jelenléttel telítődjék a munka; úgy jelenik meg egy régi munka, hogy új formája legkevesebb két jelentésréteget tartalmaz: egyfelől művészettörténeti hivatkozás a kánon bizonyos dimenzióira, másfelől viszont aktív hivatkozás a kortárs kontextus bizonyos dinamikus elemeire. Egy olyan korszakban, amikor a sodródó, atomizált és az uralkodó osztály által kellőképpen politizált fiatalok azért mennek tüntetni az utcára, mert féltik a volt elvtársak sajtójának szabadságát, talán még fontosabb az Újságtorta gondolatának terjesztése, mint az 1960-as évek végén.

Kétségtelenül művészettörténeti értelemben gazdagon vitatható egy-egy 40-50 éves mű rekonstrukciójának formai, tartalmi kontextusa, amennyiben a rekonstruálást végző művész nem szándékszik az eredetivel azonos formában kvázi restaurálni a művet, akárcsak Szőke Annamária tette az Erdély életmű kiállítás alkalmával (Múcsarnok, 1998), mikor az eredeti váza felhasználásával

rekonstruálta Erdély 1970-es *Váza virággal* c. művét. Természetesen fontos minden rekonstrukció előtt tanulmányozni a rendelkezésre álló dokumentumok alapján az eredeti anyagát, elkészítésének eszközeit, technikáját, de a következő lépésben álláspontom szerint szükséges megvizsgálni a társadalmi-történelmi kontextusok közti különbséget, és ezt követően kiválasztani az újrakészítés során használatos alapanyagokat, eszközöket stb. Az Újságtortából pl. több különböző verziót készítettünk. Az 1993-as 3x4 kiállításra készült példány fotója alapján többnyire mi is klasszikus, fekete-fehér újságpapírból dolgoztunk, de emellett készítettünk szupermarketek minden postaládát elárasztó akciós katalógusokból, illetve a hasonló csatornákon támadó kerületi politikai-bulvár lapokból is tortákat. Bővülő médiaterrorhoz bővülő tortakínálat.

Szeretnék arra is rámutatni, hogy az Újságtorta elkészítésének aktusa (tehát ha akcióként tekintünk rá, vagy szerencsésebb esetben: ha akcióként éljük meg) egy újabb dimenziót tár fel az egyén számára: konkrét sajtótermékek sniccerrel való felszabdálásáról van szó. Lényegében a készítő egy aprólékos erőszakos destrukciós folyamatnak veti alá az általa kiválogatott sajtóterméket; a folyamatnak csak a „szeletelő” fázisa eltarthat akár 2 óráig (ez a készítendő Újságtorta számával csak növekszik). Az idő múlásával az ember egyre türelmetlenebbé válik, egyre erőszakosabb mozdulatokkal és gondolatokkal vágja az újságokat.

Egy alkalommal¹⁵⁸ egy szerencsés véletlen folytán sikerült feloldani a multiplika készítésében szükségszerűen rejülő erőszakos agressziót: egy barátunk is részt vett az akcióban, aki magával hozta a kutyáját. A padlón felgyülemlő rengeteg papírhulladék (a torta negatívja) remek alkalmat nyújtott egy jó kis játékhoz, „fürdetéshez” a kutyával. A szabdalást követő folyamat, az újságpapír körök egyesével való ragasztásának monotonitása gyakorlatilag egy meditációs aktusnak is tekinthető.

¹⁵⁷ Kürti Emese: „Dezorientáljuk a csapatokat”. St.Auby Tamás kiállítása Karlsruheban1., in: <http://exindex.hu/print.php?l=hu&page=3&id=773>, utolsó letöltés: 2012.08.13.

¹⁵⁸ Multiplika műhely, Feszty-ház, 2011, in: <http://multiplika2000.wordpress.com/2011/11/24/multiplika-muhely/>, utolsó letöltés: 2012.08.14.

A ragasztó megszáradásával érkezik el a torta felvágásának pillanata. *Jó étvágyat kívánunk!*

Amikor az egy éve bővülő Multiplika Archívumot bemutattuk az FKSE 2009-es csoportos kiállításán a Trafó galériában¹⁵⁹, akkor jött az ötlet, hogy a galéria terén kívül hozzunk létre egy rendhagyó műtárgy terjesztést: béreltünk egy iskolából, várótermekből, kórházakból ismerős szendvicsautomatát, amit a Trafó bejáratában helyeztünk el és tíz különböző kis méretű multiplika művel töltöttünk fel. Ezekből aprópénz bedobásával vásárolhattak maguknak a látogatók.¹⁶⁰ Mivel az automata dimenziói megkötötték a benne terjeszthető multiplikák méretét, ezért kényszerültünk arra, hogy egy Újságtortát szeletekre vágjunk fel, és így, szeletenként értékesítsük, illetve cseréljük el. Akkor úgy gondoltuk, hogy valami újat hoztunk létre, és szeletenként még nem létezett az Újságtorta, csak egészben. Altorjay Gábor tájékoztatása alapján azonban kiderült, hogy tévedtünk, pontosabban: erről sem tudhattunk, mert nem volt, aki megírja, publikálja.

Hajdu Zsolt: CD torta

Hajdu Zsolt az elejétől fogva részt vett a Plágium2000 projektjeiben, így közelről inspirálta az Újságtorta, illetve annak készítése is. A 2009-ben rendezett Első multiplika piknikre készítette el egy példányban azóta sem ismételt művét, a *CD tortát*¹⁶¹, ami egy, másolt, kalóz CD lemezekből összeragasztott torta, az Erdély műhöz hasonlóan egy kivágott szelettel. Ez a CD mű már nem a sajtót tárgyalja (de nyilvánvalóan magában hordozza bujtatva az Újságtortát is), hanem egyfelől a mindennapi zene-, filmfogyasztási szokásainkat, másfelől pedig generációnk letöltési rutinját, a szellemi tulajdon nevetségességét, az egymásnak ajándékba égetett lopott dalokat, romantikus és/vagy kalandfilmeket.

¹⁵⁹ Minden nap lefekvés előtt tizenhat órát gondolkodom, Trafó galéria, 2009, http://www.trafo.hu/hu-HU/program_1779, utolsó letöltés: 2012.08.14.

¹⁶⁰ <http://editionplagium2000.wordpress.com/2009/09/08/multiplika-automata-multiple-machine/>, utolsó letöltés: 2012.08.14.

¹⁶¹ <http://multiplika2000.wordpress.com/2012/05/16/cd-torta/>, utolsó letöltés: 2012.08.14.

Párhuzamba állítva az Újságtortával egy újabb érdekes jelentésréteg bontható ki: a napilap olvasó ember otthonának egy zugában gyűlnek napról napra az újságok stócban, amit vagy elvisz egyszer csak a méhbe, vagy eltűzeli, vagy egyszerűen bedobja a (szelektív) kukába, vagy, ha ilyesmi jut eszébe Újságtortát készít belőle. Ezzel ellentétben az ember az 1990-es évek második felétől a 2000-es évek elejéig mindent kiírt CD-re, ezen hozta-vitte az adatokat stb. A napilap kérészetű hírértékéhez képest a CD-k egészen addig megőrizték értéküket, amíg be nem robbant a szabad piacra a külső merevlemez. A CD forradalmisága, amilyen hirtelen jött, olyan hirtelen el is tűnt. Hajdu Zsolt pedig ült a szobájában 2009-ben, és azon tűnődött, mit is kezdjen azzal a rengeteg írott CD-vel?

Tábori András: Posztumusz tudattágítás

„Erdélyről természetesen tudjuk, hogy stratégiája közé tartozott komolyan venni, amit mások hülyeségnek tartanak és hülyeségként kezelni a közmegegyezés szerint komoly dolgot.” Turai Hedvig¹⁶²

A már említett Második multiplika showra küldte be *Tábori András*, akkor még az MKE hallgatójaként, multiplika receptjét, a *Posztumusz tudattágítást*¹⁶³. „Elkészítési javaslat: az elhalálozott személy fényképét az arc szimmetriatengelye mentén kettévágod, majd elforgatod őket (az orr-száj kapcsolódási pontok figyelembevételével), úgy, hogy a két képrészlet egymáshoz képest 12 fokot zárjon. A végeredményt ajánlatos az előkészített papírlapra fixálni.” Receptjét Stuttgartban valósította meg Kangiszer Dóra a Copy Shop Show keretei között, ahol több beszélgetésünk témája volt Erdély Miklós kínzó hiánya.

Tábori az Erdély kánon problematikáját a másik oldalról, MKE diákként szemlélte. Amellett, hogy nem létezik egy korrekt és átfogó életmű-feldolgozás,

¹⁶² Turai Hedvig - Holokauszt és vizuális kultúra, In: <http://www.artpool.hu/Erdely/mutargy/Isten-Isten.html>, utolsó letöltés: 2012.08.14.

¹⁶³ <http://copyshopshow.wordpress.com/2009/07/04/posthumous-mind-expansion/>, utolsó letöltés: 2012.08.14.

a művészeti felsőoktatás hallgatóinak az Intermédia tanszéken gyakran már a könyökükön jön ki Erdély Miklós, köszönhetően annak a rengeteg hivatkozásnak, anekdotának, mende-mondának, amit mestereiktől, előadóiktól hallanak. Részben erre utal receptje, másrészt viszont a Plágium2000 csoport Erdély rekonstrukciós törekvéseit ért kritikák sorát bővíti. Egyedisége abban áll, hogy ezen kritikusok közül (akár művészekről, akár művészettörténészekről legyen is szó), Tábori volt az egyetlen, aki egy új mű létrehozásával járult hozzá az általunk indítványozott diskurzushoz. Tábori, aki nem hozta el nekünk a kész multiplikát, hanem pusztán elküldte a receptjét, ezen keresztül instruált minket, hogy hogyan készítsük el a halott Erdély Posztumusz tudattágítását. Velünk nevet, rajtunk: éles szemmel meglátja tevékenységünk egyik aspektusát, és azt előjelek nélkül adja közre saját nyelvén, ráadásul, hogy azt mi is biztosan megéljük, megértsük, velünk készített el.

Erdély Miklós: Tavalyi hó

„1970-es alkotás. A műtárgy egy termosz, amelynek jelentése a cím által keltett asszociáció következtében túllép egyszerű readymade-funkcióján. [...] A cím funkciója azonban nem korlátozódik arra, hogy sejteti, nemcsak úgy magában áll ott a termosz, hanem őrzik is a tavalyi havat. A címben rejlő reminiscenciák alapján a »de hol van a tavalyi hó?« villoni kérdés idéződik fel, amelyre már nem az a válasz, hogy itt, a termoszban, hanem nincs válasz. Eképp a cím által inspirált eredeti elképzelés, hogy a termoszban tényleg tavalyi hó van, lényegtelenné válik, a néző fejében beáll az a termékenyítő zavar, amelynek kiváltása Erdély szerint a műalkotás lényeges feladata.»¹⁶⁴

A „Tavalyi hó egy termosz, amelyben az 1970-es R-kiállításon Erdély valóban előző évi havat tárolt, azonban a mű újabb kiállításakor ez el is hagyható. Mivel a mű »tartalmát« a befogadó értelmezése hozza létre, elég a címbeli utalás

¹⁶⁴ Szőke Annamária előadása, Marcel Duchamp Szimpozium, ELTE Esztétika Tanszék, Budapest, 1987, In: <http://www.artpool.hu/Duchamp/MDspirit/text/Szoke.html>, utolsó letöltés: 2012.08.14.

ahhoz, hogy a mű működésbe lépjen.”¹⁶⁵ 2008-ban úgy készítettük el a Tavalyi hó rekonstrukcióját, hogy a termoszba folyadékot helyeztünk, és beállítottuk az archívumba. Mivel Szőke Annamária az idézett szövegben részletesen leírja az objekt mögött terebélyesedő ideát, én itt csak egy a mű kontextusában megjelenő részproblémára hívnám fel a figyelmet, az Erdély munkáit körülölelő anekdota rengeteg kapcsán.

„Az anekdota lehet teljesen igaz, vagy rendelkezhet egy bizonyos igazságmaggal, mely köré az elbeszélő fiktív elemeket társít, mindenesetre előbb vagy utóbb háttérbe szorítja az emlékezést és kezd önálló életet élni. Szerepe kezdetben nem több, mint egy színező mozzanat, lábjegyzet az életrajzhoz, de lényegileg is hozzájárulhat egy mű interpretálásához, sőt olykor – ha »strukturálva van« – kvázi-művé is előléphet.”¹⁶⁶

Szőke Annamária 2009-ben közölte velem, hogy egyszer kinyitotta az eredeti termoszt, és nem vizet tartalmazott, hanem egy cetlit, amire valami fel volt írva. Hogy mi volt felírva, azt elfelejtette, és többet nem is látta azt a cetlit. Megdöbbentő, de ugyanakkor sajnós jellemző is ez a szintű anekdotákra való utaltság Erdély Miklós munkásságát tekintve. Mit lehet kezdeni egy ilyen jelentőségű alkotó örökségével, ha nem lehet hozzányúlni, az ember csak délibábokat kergethet? Felejtsük el, vagy idézzünk szellemet?

Vass Miklós: Dialog mit der Jugend

Ebben a kontextusban akarta megvalósítani *Vass Miklós* a 2007-es *Gallery By Night* kiállításorozat keretei között az Erdély Miklós szellemével való beszélgetést. Úgy gondolta, hogy egy mitizált alakot csak mitikus csatornákon lehet megszólítani: egy különleges gesztussal akarta megpiszkálni Erdély státuszát. Az érdeklődők egy szeánsz keretében, médiumon keresztül

¹⁶⁵ Szőke Annamária: Erdély Miklós műveinek restaurálása és rekonstrukciója, in: Beke László — Nagy Gabriella (eds.): Erdély Miklós-szimpozium. Múcsarnok, Magyar Műhely, 37 évf., 110-111. szám, 1999, p. 119.

¹⁶⁶ Beke László: Az anekdota továbbra is aktuális. Egy előadás rekonstrukciója helyett, in: Beke László — Nagy Gabriella (eds.): Erdély Miklós-szimpozium. Múcsarnok, Magyar Műhely, 37 évf., 110-111. szám, 1999, pp. 57-58.

beszélhettek volna Erdély Miklóssal. Köztudomású, hogy Erdély felmenői közt voltak gyakorló médiumok, vélhetőleg ez is alapozta meg spirituális érzékenységét.

Vass „egy szerintem kifejezetten Erdély Miklós gondolkodásmódjához közeli hommage-t valósított volna meg. [...] egy paranormális jelenségnek adott volna otthont a galéria. Utólag azt gondolom, talán pont az iróniát és az agresszivitást kölcsönző keret túldimenzionálása vitte félre a szeánszot, amiben egyébként egy elég őszinte kíváncsiság öltött volna testet, a kommunikációnak ezen »abszurd« és nem kevés szkepszissel övezett formájában. De végül is Erdély szellemét követve mindig a legmegvalósíthatatlanabb alternatívával kell próbálkozni.”¹⁶⁷

A művész és a kurátor, *Fenyvesi Áron* által megkeresett spiritiszták nem vállalták a nyilvános szellemidézés lehetőségét. Egyikükkel végül arra az áthidaló javaslatra jutottak, hogy miután az érdeklődők kérdéseit begyűjtötték, zárt körben, a nyilvánosság kizárásával teszik azokat fel Erdély szellemének. Vass Miklós ezután engedélyért folyamodott az Erdély családhoz, akik nem engedélyezték Erdély Miklós szellemének megidézését, így az elmaradt. Az egyestés kiállításon végül csak a *Luis Terran* argentin vendégművész által erre az alkalomra készített, Vass Miklós által tervezett „szellemidéző” asztalka került bemutatásra, a szerző jegyzetei, egy fehér zajjal kapcsolatos audivizuális installáció, illetve egy fal méretű mozaik portré, ami Erdély portréját ábrázolja utalva Erdély híressé vált fotómozaik eljárására.

A falra ragasztott mozaik rögtön a kiállítás bontásakor megsemmisült, míg az asztalka a Stúdióban várta, hogy beteljesüljön a sorsa: *Ferenczi Róbert* zúzta apró darabokra egy pusztítással töltött éjszakán. Saját elmondása szerint az *ABBA* együttes *Dancing Queen* c. számára vesztette el a fejét és egy fejszével látott neki a szisztematikus pusztításnak. A Stúdió konyhájának ajtaján a mai

¹⁶⁷ Nádudvari Noémi interjúja Fenyvesi Áronnal. A Rottenbiller utca rémei – Horror a képzőművészetben..., Gallery by Night 2007, in: Balkon, No. 10, 2007, http://www.balkon.hu/2007/2007_10/07rottenbiller.html, utolsó letöltés: 2012.08.14.

napig látható az a (később felhő alakúra szelídített) lyuk, ami a pusztítás egyetlen nyomaként emlékezteti a történet ismerőit az esetre.

Vass felvetése után 5 évvel, 2012-ben a *Gruppo Tökmag* (Kovács Budha Tamás és Tábori András) rendezett egy halottak napi kiállításmegnyitót a Stúdió Galériában, ahol általuk felkért performerek adták elő Malevics szellemének megidézését. A színház ötlete mögött az a tudás állt, hogy a felkért performer remekül halandzsázik sok világnyelven, így oroszul is. Ez a happening tehát tekinthető a spiritiszta jellenség szórakoztató leleplezésének is. Ilyen értelemben ez egy duplacsavar, hiszen Vass egy mitikus vonalon próbált kapcsolatba lépni Erdélyjel, sikertelenül, majd ugyanabban a térben a Gruppo Tökmag adatta elő a Malevics szellemével való kapcsolatbalépés bohózatát. Ez utóbbi, tudatosan illuzórikus aktus sikeresen megvalósult.

Tót Endre: Égő újságot olvasok

„Tót inspirációi a nagy happening- és performance-mozgalom [...] képviselőitől eltérően egészen másfajta forrásból táplálkoznak. A gonosz szándékú leleplezés, a társadalmi tiltakozás gesztusai és a létező világ (szimbolikus) széttörése helyett az újkori költészet akaratának megnyilatkozása, a titkolt nevetés, kortársaink, különösen a közép-európaiak találékonysága és ötletgazdagsága áll előttünk.”¹⁶⁸

Tót Endre 1972-es Égő újságot olvasok akciója, ahogy címe is elárulja, annyiból áll, hogy a performer leül, majd meggyújtja kinyitott újságját. Ez az akció gyakorlatilag egy, a kiskamasz piromániából merítkező geg-akció; ezen túllépve értelmezhető indirekt politikai akcióként, illetve a performansz műfaj egyszerű, cinikus kritikájaként is. Ez utóbbit a következővel magyarázom: nincsen túl sok jelentésréteggel felvértezve, nem hivatkozik valamilyen művészettörténeti előzményre, pusztán annyiban teszi ezt, hogy egy képzőművészeti térben mutatja be műként, ez az egyetlen aspektus, amittől ez

a piromán geg belép a művészeti mezőbe, innentől kezdve válik művészettörténeti alkotássá. „A művészet az, amit a művészet csinál: egy dolog akkor művészet, ha művészetként viselkedik” írja Dick Higgins *Tizennégy szavas kiáltványában*.

Az égő újságolvasás bármilyen társaságban szubverzív derűtséget okoz, művészettörténeti hivatkozás nélkül mégsem tekint senki rá művészetként, ellenben valóságos felforgató hangulatot teremthet (sőt, mind művészettörténeti hivatkozással előadva dilettánsok körében, mind konzervatív művészeti közegben művészetellenes hangulatot képes létrehozni, tapasztalataim szerint).

Végső soron ebben a szubverzív aspektusában nem különbözik sok hasonló Fluxus partitúrától; megannyi jól ismert Fluxus darab helyett hadd említsem meg Milan Knizak *Hóvihar* című darabját: „Papírrepülőket osztanak szét egy tétlenül várakozó közönség tagjai között”, 1965¹⁶⁹. Bármilyen művészettörténeti előismeret nélkül a Pannonhalmi Bencés Gimnázium diákjaként osztálytársaimmal kötelező tanulóidőben, *silentium* alatt titokban meghajtogattunk ezer papírrepülő, amit aztán vacsora után dobáltunk le a kivilágított focipályára. Ez az egyszerű geg-akció olyan szintű feszültséget okozott az iskola klerikális vezetésében, hogy egy hónapig a mi osztályunk hordta a kollégium összes kukáját.

Majd' tíz évvel később, mikor már az Artpoolban dolgoztam, néztem végig egy DVD-t, amin Fluxus partitúrákat adtak elő Bob Wattsék valahol egy New York-i színházban. Öltönyös művészek dobáltak pár száz repülőgépet a *közönségbe*, akik nyugodtan ültek, csak páran kezdtek el játékból visszadobálni az *előadóknak*. Milan Knizak darabját láttam, a *Hóvihart*, életemben először. A művészet negálása művészeti keretben csak újabb művészetet szül.

168 Tót Endre: *Semmi sem semmi, retrospektív 1965-1995.*, Múcsarnok, Budapest, 1995. 17-18.o.

¹⁶⁹ <http://www.artpool.hu/Fluxus/workbook/Knizak.html>, utolsó letöltés: 2012.08.14.

Ezután a kis kitérő után visszatérve a Tót Endre akcióhoz: az 1970-es évek Magyarországon egy, a túrt / tiltott kategóriák közti képzőművészeti térben elolvasott égő újság a sajtó kritikájaként is értelmezhető. Tót az Artpool oldalán látható fotón¹⁷⁰ lábait összefonva úgymond klasszikus pózban, vélhetőleg az egyik újságcikkre koncentrálni olvas, mintha semmi különbség sem lenne a mindennapi újságolvasáshoz képest. Nyilvánvalóan a kelet-európai blokkra jellemző cenzúra és vonalas kultúrpolitika fricskájaként jelenik meg. Talán az élet ezen aspektusának is köszönhető, hogy Tót 1979-ben az emigrációt választotta.

Néhány évvel később, 1980-ban Bernáthy Sándor Stúdió Galériában rendezett egyéni kiállításának plakátján¹⁷¹ olvas égő újságot a fürdőkádban. Hogy ez egy kényelmes helyzet, vagy inkább kínos, nem olvasható le egyértelműen a fotóról, de megrendezettsége napnál is világosabb. Szembeszökő a plakát jobb szélén látható bíbor színházi függöny, ami kvázi idézőjelként is tekinthető.

A két munka közti kontrasztot már önmagában az is megvilágítja, hogy az Artpool site-on látható Tót Endre fotó egy akció fotódokumentációja¹⁷², míg a Bernáthy munka egy kiállítás meghívó plakátja, kvázi egy átgondoltabb, áttételesebb munka, a Tót akció kisajátítása, feldolgozása, idézése. Ez utóbbit hadd világítsam meg a következő Danto idézettel: „A színház konvencionális határai olyan funkciót töltenek be tehát, ami az idézőjelekéhez fogható: ami közéjük kerül, kivonják a közönséges beszélgetések diskurzusából, és semlegesítik tartalmát azon beállítódásokra nézve, amelyek helyénvalóak lennének, ha a kérdéses kijelentést állítanánk s nem pusztán megemlítenénk. Az idéző nem felelős e kimondott vagy leírt szavakért, az idézés aktusában ezek nem az ő szavai. S hasonló vonások a művészet területén mindenütt föllelhetők: akárcsak a színpad, a képkeretek és a tárlók is tudatják már az

¹⁷⁰ http://www.artpool.hu/art73_74/tot3.html, utolsó letöltés: 2012. Augusztus 2.

¹⁷¹ <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=836>

¹⁷² A debreceni MODEM-ben 2012-ben megrendezett Nagyon speciális örömök c. kiállításon látható volt egy másik dokumentációs fotó is, az általam ismertetett fotótól eltérő dátumozással. Ezt a printet később az Art Market Budapest 2012 eseményen árulta az ACB galéria.

általuk jelzett konvenciókban jártas emberrel, hogy arra, amit ily módon kijelölnek, nem úgy kell reagálnia, mintha valóságos lenne.”¹⁷³

Tót szubverzív akciója tehát (mely egy művészeti térben jelent meg ugyan) még magában hordozta a felfogatás hatásmechanizmusát is, Bernáthynál már egy intézményben rendezett kiállítás plakátján jelenik meg, kvázi kiherélve, színházként. Nem kelthet heves érzelmeket. Az érzelmek kedvéért hadd idézem az amerikai Terry Foxot egy 1970-es tüzes akciója kapcsán: „Ez volt az első politikai munkám. Egy tökéletes háromszöget égettem a virágágyás közepébe [*lángszórával – a szerző*], nyilvánvalóvá téve, hogy valaki szándékosan vitte végbe a pusztítást. Teátrális akció volt. Mindenki szereti nézni a tüzet. [...] de egy ponton az emberek felfogták, hogy mi történik. Hirtelen mindenki elcsendesült. Egy nő húsz percig zokogott. A következő napon, ahogy az emberek ebédelni mentek és elhaladtak mellette, csak egy kiégett foltot láttak az egészből. [...] Ugyanazt csináltam, mint amit Vietnámban csináltak.”¹⁷⁴

Nem szándékom Tót akcióját hasonlítani Foxéhoz, hiszen ez utóbbi egy direkt politikai akció, ami egy konkrét állami népírtásra reflektál, míg Tót akciója pusztán azt a mindennapi, békebeli momentumot piszkálja meg, amit Erdély Újságtortája is. Fox tüzes akciójával a Tót és a Bernáthy munka közti kontrasztot szerettem volna aláhúzni.

Jómagam 2011-ben kezdtem el rendszeresen égő újságot olvasni. Saját rekonstrukció-sorozatomban két kategóriába tudom sorolni aszerint, hogy informális, vagy képzőművészeti közegben valósítottam meg. Egyrészt olvastam égő újságot egy olyan társaságban, amelyben senki se érdeklődik igazán a kortárs kultúráért; ebben a helyzetben a gyerekeket alapvetően az amúgy tiltott pirománia mozgatta, míg a felnőtteket a sajtó, illetve a sajtószabadság-ügy iránti ellenszenv (ekkoriban kezdődött az ellenzékbe szorult MSZP – SZDSZ közeli „civiliek” Millióan a sajtószabadságért performansz-sorozata).

¹⁷³ Arthur C. Danto: A közhely színe változása

¹⁷⁴ Contance Lewallen: The Eighties In 1970, in: The Exhibitionist. Journal on Exhibition Making, No. 2, June 2010, p.17.

Másrészt olvastam égő újságot képzőművészeti közegben is, ahol rekonstrukcióként is került értelmezésre a piro-geg, kvázi tisztelegve a Németországba emigrált Tót Endre előtt. A rekonstrukcióval, kisajátítással 2011-ben nyilvánvalóan új kontextusba helyeztem az akció jelentését: hiszen 40 évvel az eredeti után nem beszélhetünk többet az egypártrendszer sajtópolitikájáról. Amit a régi ellenzék követelt, annak ma már bizonyítottan semmi hasznát sem vesszük. A nyolcvanas évek vége felé közszájon forgó anekdota szerint egy orosz író a következőképpen jellemezte a helyzetet: „Régebben az összes újság ugyanazt hazudta. Most meg minden újság mást-mást hazudik.”

A számtalanszor megismételt akció alkalmak közül hadd emeljem ki a legbotrányosabb fogadtatást. Egy több fős társasággal szórakoztunk 2012-ben a (Budapest) klauzál téri *KisÜzem* nevű kocsmában, amit a volt *Sirály Klub* alkalmazottai üzemeltettek. A részegség egy pontján barátom, Hajdu Zsolt teátrálisan leült egy székre, kezében az *Élet és Irodalom* folyóirat egy számával és hangosan bejelentette, hogy ő most újságot olvas, ezzel nyilvánvalóan engem provokálva valamiféle válaszra. Nem haboztam sokáig, odaléptem hozzá és tüzet adtam, meggyújtottam a kezében lévő újságot, amit ő hangosan olvasni kezdett. Társaságunk remekül szórakozott addig a pillanatig, amikor az egyik csapos istent káromolva oda nem lépett Zsolthoz, és lekevert neki egy jókora pofont. Erre többen talpra ugrottunk, de végül is nem került további tetlegességre a sor.

Az eset keltette domino effektusra és tényleges okára csak hónapokkal később derítettünk fényt: 2012 nyarán a Plágium2000 akció és performansz sátor megszervezésével jelentkezett a szlovákiai *HannaHanna* összművészeti fesztiválra, azonban a szervezők nem voltak hajlandóak se igent, se nemet mondani, egészen a fesztivál hetéig. Hetekkel később tudtuk meg, hogy az eset háttérében a KisÜzem csaposa áll, aki szintén a fesztivál szervezője, és továbbra is meg van sértődve, mivel még nem is olvasta a szóban forgó hetilap adott számát.

Tót Endre: Talpra magyar avantgárd!

„A Tót Endre-kép az avantgárdot, az örök progressziót testesíti meg, de egyúttal a legendás időkre is emlékeztet.” Hemrik László¹⁷⁵

"teremteni / feszíteni / elől lenni / a kor élére vinni a magyart / germán elé / latin elé / szlávok elé / mert / aki közel volt Amerikához / azé lett Amerika / s aki közel van a jövőhöz / azé lesz a jövő." Tamkó Sirató Károly¹⁷⁶

A szlogen Tót Endrétől származik, aki miután Németországba emigrált, 1979-ben a Mail Art hálózaton keresztül küldte haza munkáját: az idézett szlogent a nemzeti trikolorral kombinálva. Az utóbbi időben magyar és szlovák politikai erők megint a nacionalista feszültségek újrafabrikálásával játszadoznak az emberek ellenében, mint ahogyan azt a XX. század első felében is tették megannyi gyilkosságot, erőszakot, munkatáborot, kitelepítést szentesítve ezzel.¹⁷⁷ Ez a kortárs kontextus inspirált elsősorban Tót munkájának rekonstruálásában.

Személyes történetemben mindig is nyitott voltam és visszafogottan bár, de vonzódtam a magyar-szlovák kontextus felé. Néhányszor kiállítottam Pozsonyban, Párkányban és Esztergomban. Amikor Baranyovics Borisz meghívott kiállítani az első párkányi (Sturovo, SK) *Forma Fesztiválra* 2010-ben, ott akril sprével újra megfestettem a magyar trikolort, és fekete akril filccel felírtam a Tót Endrétől származó szlogent, mint egy provokációs gesztusként ebben a felülről terhelt közegben.

Alig néhány perc elteltével egy párkányi fiatal művész jött oda hozzám és átkozódni kezdett, hogyan jövök én ahhoz, hogy itt, Szlovákiában megfessek a magyar zászlót – mondta ezt magyar származása dacára. Először megnyugtattam, hogy semmi nacionalista motiváció sem vezérelt, majd

¹⁷⁵ Hemrik László: Útvonal ajánló egy kiállításához, Új Művészet, 2008

¹⁷⁶ In: <http://legeza.oszk.hu/sendpage.php?rec=li2142>, utolsó letöltés: 2012.11.12.

¹⁷⁷ Kotun Viktor: Piknik Fesztivál 2.0, 2009 In: http://tranzit.blog.hu/2009/09/17/piknik_fesztival_2_0, utolsó letöltés: 2012.08.14.

megállapodtunk abban, hogy felülírja a munkát: ráfesti ecsettel a szlovák címert, illetve aláírja szlovákul, hogy „*Talpra szlovák avantgárd!*”

Fontos a kisajátított mű létrejöttének helyszíne, a párkányi Forma Fesztivál, ami az esztergomi *Piknik Fesztivállal* párhuzamosan tölti be a regionális összművészeti szemle-fesztiválok szerepét, elősegítve kapcsolati hidak létrejöttét a nemzeti ideológiák, országhatárok által felparcellázott világban.

Az első Forma Fesztivál után fél évvel a Fiala Képzőművészek Stúdiója Egyesület lövölde téri (Budapest) 1x1 óriásplakátján installáltuk a Párkányban készült munka reпрóját. Alig egy héttel leleplezése után érkezett meg az FKSE postaládájába Tót Endre email munkája 1973/2010-es keltezéssel, amely a mi kisajátított, „szlovákosított” verzióknak volt a „vissza-Tótendrésített” verziója; a fehér alapon írt piros „Na nohy Slovenska Avantgarde!” felirat alá zölddel írta a „Talpra magyar avantgarde!” feliratát. Egy hónapra rá ismeretlenek visszatépkedték a Lövölde téren a szlovák címert.

A provokáció tehát több szinten zajlott. Először is Párkányban az eredeti Tót Endre munka által pusztán inspirálva kiprovokáltam egy új munka létrehozását: az eredeti emigráns művész-üzenetet eltérítve bevettem egy kortárs nacionalizmus ellenes törekvésben. Másodszor is Tót Endréről kiprovokáltam egy kvázi új Tót Endre munkát, ami a mi munkánk kisajátításával történt meg. Emellett kiprovokáltam egy, a nacionalista uszítással megvezetett budapesti lakos vandál dühét az óriásplakáton látható szlovák címer ellen, ami valószínűleg értelmezése szerint megszenségtelenítette a magyar trikolt.

Gulyás Gyula: Magyar utcakő

„/Március 15 tiszteletére/ 1972 MÁRCIUS 13-án Tót Endre festőművésznek postáztam egy alkotásomat, amit 1972 MÁRCIUS 14-én kapott meg. Csomag tartalma egy 19 kg-os MAGYAR szürke utcai bazaltkő kocka, mely PIROS FEHÉR ZÖLD színre lett befestve.” Gulyás Gyula¹⁷⁸

¹⁷⁸ Gulyás Gyula: kézirat, forrás: Artpool Művészetkutató Intézet

Erős és drága gesztus is postázni egy 19 kg-os utcakövet. „A Mail Art objektetek gyakran olyan három dimenziós talált tárgyak, melyeket a művészek a küldeményművészet kontextusában köröztetnek a világon. Alkalomadtán nagyobb mennyiségben, multiplikaként készülnek el.”¹⁷⁹ A mail art úttörői postára adtak már sok lehetetlen tárgyat. Mégis, az utcakő (a szocialista művészettörténet örökségében ráadásul) egy nagyon erős tárgy, amit a nemzeti trikolorral való fedés tovább erősít egy konkrét irányba. A sztálinista diktatúrában a nemzeti trikolor az ellenzékiesség szimbolika rendszeréhez tartozott, ebben a kontextusban szép műnek tekinthető Gulyás mail art munkája, amivel üdvözli kollegáját. A mai napon sincs ez másképp: jóllehet megváltozott kontextusban, de a trikolor most is bizonyos politikai ellenzéki erők szimbólumaként használatos, gyakran egymással látszólag rivalizáló csoportok esetében is.

2006-ban a kiprovokált, nemzeti börtölszékbe illő zavargások során ugrott meg a nemzeti zászlós nemzeti radikális fiatalok merészsége és ezzel együtt trendisége. Ők kukákat borogattak és macskaköveket szedtek fel, hogy dobálják, vagy éppen halomba rakják, mire válaszul a rendőrség egy-egy szerencsétlenül jártat végigrugdosott a Rákóczi úton, vagy éppen kilőtte a szemét. Ezeknek az őszi napoknak állít emléket a *Magyar utcakő* általunk készített verziója¹⁸⁰: 2008-ban Hajdu Zsoltot kértem fel, hogy a 2006-os őszi budapesti zavargások alatt gyűjtött belvárosi macskaköveket fesse be a nemzeti trikolorba.

Néhány jellegzetessége miatt összehasonlítható ez a mű Szentjóby Tamás 1969-es Csehszlovák rádió 1968 c. munkájával. Ennél a munkánál egy népi, háborús helyzetben használt gerillataktikának állított emléket multiplikamű formájában Szentjóby. 1968-ban a Varsói Szerződés hadseregei megszállták Csehszlovákiát és tevékenységeik során több tucat embert megöltek. Ebben az időben, minekutánna a hadseregnek ki volt adva az utasítás, hogy minden

¹⁷⁹ Anne Thurmann-Jajes – Susanne Vögtle (Eds.): *Manual For Artists' Publications*, Research Centre for Artists' Publications, Weserburg – Museum of Modern Art, Bremen, 2010, p.92.

rádiót el kell kobozni az emberektől (hogy ne fejthesse ki hatását a Szabad Európa rádió propagandája), az emberek körében terjedni kezdett egy recept: „Hallgass újságpapírba csomagolt téglát az utcán!” Ez az akció bár látszólag egy egyszerű provokáció a megszálók felé, valójában méreteinél fogva jelentősen képes lassítani a hadsereg munkáját, hiszen az komoly mennyiségben volt kénytelen csomagolt téglát elkobozni.

Szentjóbby munkája annyiban állt, hogy a készen vett téglát a magánmitológiájára jellemző kénnel fedi, s így állítja ki. „Hallgass kénnel borított téglát, galériában!” Szentjóbby munkája hordozható háborúellenes emlékmű, tiszteletadás az emberek természetes találékonyságának. Ezzel ellentétben a Magyar utcakő mást jelent, mind az 1972-es, mind a 2008-as verziójában. 1972-ben (4 évvel Csehszlovákia megszállása után) az utcakő a passzív ellenállást szólítja meg Tót Endre Talpra magyar avantgarde! munkájához hasonlóan, a korábbi korok aktív ellenállására emlékszik, előtte tiszteleg. Olyan így ez a trikolór utcakő, mint évtizedekkel a kuruc felkelés után egy díszesre faragott fokos.

2008-ban viszont egy olyan fantáziátlan és gyökértelen közegben készült el az új verzió, amelyben a politikai erők könnyűszerrel vezetnek meg akár szélesebb rétegeket is. Egy, az alapvetően a társadalmi békétől és az elnyomott rétegek passzivitásától terhes korszakban jelentkező látvány lázongás utcaköveit preparálja ki giccses nippnek.

Örülök, hogy nem jut eszembe semmi

Tóth Gábor a 2009-ben az azóta megszüntetett, átalakított Március 15. térre szervezett Multiplika piknikünkre készítette el szöveges táblamunkáját a következő címen: *Örülök, hogy nem jut eszembe semmi – Tót Endre*. Tóth Gábor Tót Endrét jelölte meg a szlogen forrásaként, magát pedig mint közreadót. Nyilvánvalóan ezzel a munkával tisztelgett Tót Endre előtt, akit 2009. március 15-én ismertek el Kossuth-díjjal.

¹⁸⁰ <http://multiplika2000.wordpress.com/2009/04/22/magyar-utcako/>, utolsó letöltés:

Tóth Gábor Tót Endre stílusában fotóztatta magát, úgy tartotta a szöveges táblát, hogy az kitakarja az arcát, majd a későbbiekben egy olyan csoportkép is készült, amelyen Tóth Gábor a fiatalok közül kiemelkedve tartja egy láthatatlan közönség felé Tót Endre demonstrációs tábláját.

Egyfelől ez a gesztus arra irányul, hogy Tót Endre állami kitüntetése apropóján kiegészítse életművét, kvázi ezzel tisztelegjen, az avantgárd képzőművészet sajátos kreatív módszereivel. Másrészt viszont egy kanonizált művész módszerét veszi kölcsön ahhoz, hogy elhárítsa a mindenkori plagiarista művészt érő buta felszínes kritikákat: azért örülünk annak, hogy semmi eredeti sem jut eszünkbe, mert gazdagon van lehetőségünk „bevállt” avantgárdista koncept művek újraéléséhez. Ez a tevékenységeink meghatározó iránya, és nem rejtjük véka alá, hogy általában remekül beválik.

Összegzés (Artists Go Home!)

Tóth Gábor az 1970-es évektől kezdődően vett részt a nemzetközi Mail Art hálózatban. Képeslapjai, pecsétművei mellett a matricái is jelentősek. Matricákon és kártyákon publikálta a mára ebben a közegben elhíresült szlogenjeit, mint amilyen az Artist Go Home! is. A Plágium2000 Multiplika archívum projektsorozatának első eseményén, az Első multiplika shown javasolta Várnagy Tibor a számomra, hogy írjam ki a Liget Galéria üvegajtájára a szlogent. Ezt követően magam, Ruszty László és Várnagy írtuk ki egymás alá háromszor a mondatot; egyrészt kijelölve ezzel az esemény marginális avantgárdista kontextusát, másrészt pedig tisztelegve az eseményre résztvevőként érkezett Tóth Gábor munkássága előtt, aki a szintén megjelent Altorjay, Galántai Szentjóby és Várnagy mellett valóságos úttörője, elődje a Plágium2000 kezdeményezésének.

Ezzel egy olyan érdekes élő hagyomány bontakozik ki előttünk, amely a megelőző generáció vállalt epigonjait (gondolok az Epigonkiállításokra) helyezi a fiatal generációk epigonjai (Plágium2000) által követett úttörők pozíciójába.

Ebből a nézőpontból egy olyan úttörő epigon vérvonal látható, amelynek szerves része az a vonatút is, amit Erdély, Jovánovics és Major tett meg közösen Balatonboglárra negyven évvel ezelőtt, hogy aztán a vonatút végén kialakassák Galántai kápolnájának falára Major kabátját, mondván az az újdonság, hogy nem kell újdonság.

„Ha tehát a művészetet nem mint végeredményt szemléljük, hanem mint műhelyt, akkor azt látjuk, hogy minden mű valamely már meglévő alkotásnak többé-kevésbé nyílt, vagy rejtett parafrázisa, adaptációja, variációja, újraértelmezése, és hogy a művészet - ezek szerint - nem más, mint egy adott közösség azon tevékenysége, hogy műveivel újra és újra megpróbálja definiálni, kiterjeszteni vagy behatárolni saját művészet-fogalmát.”¹⁸¹

A képzőművészetnek nem kell egyszeri alkotásokra, tárgyakra fókuszálniuk, illetve a művészek működési mechanizmusa sem kell, hogy ezt szolgáljanak. Maga az alkotási folyamat, az akció az, ami az alkotó (egyén vagy csoport) számára a megismerés, átélés új értékeit adhatja. Érvélemben a hangsúlyt a végtermékekről a folyamatra helyeztem át. Más művészeti ágakhoz (színház, zene stb.) hasonlóan a képzőművészetben is kellő teret kell adni a folyamat alapú alkotásnak (hiszen erre már rengeteg úttörő példa is rámutatott, pl. Fluxus, SI stb.), nem csak a végeredményként is értelmezhető műveknek, illetve a folyamatokat vizuálisan, vagy verbálisan szemléltető dokumentumoknak. A fotó az nem elég egy-egy konkrét munka jelentésrétegeinek megértéséhez, átéléséhez. A színpadi művészeti ágakhoz hasonlóan érdemes bevezetni a jól ismert rekonstrukció kifejezés helyett az eddig a képzőművészetben nem igazán használt repríz fogalmát, ahogyan azt Djordjevic is javasolta.

Dolgozatomban a felsorolásszerűen bemutatott nemzetközi irányzatok, hazai rekonstrukciós, plagiarista példák informatív, összegző felsorolásán és ezek összefüggéseire való rámutatáson túl arra próbáltam meg rámutatni, hogy az autonomizálódó, úttörő kapcsolati alapú alkotás a művészet legvalóságosabb

terepe. Ebben a tekintetben hajlandó lennék kijelenteni azt is, hogy minél elnyomóbb éppen az államapparátus, annál nagyobb lehetősége van a kreatív embernek valóságos ellenkulturát létrehozni, amennyiben kényszerű tiltásoknál fogva függetlenségét magánlakásokban, magánműtermekben érheti el. Ennyiben ruházódik fel Tóth szlogenje új tartalommal: „Művészek menjetek haza!”

¹⁸¹ Várnagy Tibor: Felhívás az első kortárs magyar epigon-kiállításra, Nappali ház, 1992/1, in: <http://www.c3.hu/~ligal/138.htm>, utolsó letöltés: 2012.08.13.

Irodalomjegyzék

¼ magyar, Liget Galéria, Budapest, 2007, in:

<http://www.ligetgaleria.c3.hu/321.html>, utolsó letöltés: 2012.08.14.

A koncept ma. Munkakiállítás és vita a C3ban és a hálózaton, in: Balkon, 1997, No. 7-9

Altorjay Gábor, Levelezésünkből, 2012

Badonivac, Zdenka: Interrupted Histories, Ljubljana, Museum of Modern Art, 2006 (Székely Katalin fordítása)

Bak Árpád: Az utcakő szemiotikája. Koncept koncepció, szemelvények, in: Beöthy Balázs (Ed.): Visszacsatolás. Exindex antológia, C3 Alapítvány, Budapest, 2011, p. 249.

Bauman, Zygmunt: A posztmodern, avagy az avantgarde lehetetlenségéről, Leeds, 1994, in:

http://www.balkon.hu/balkon_2001_08/01_a_posztmodern.html, utolsó letöltés: 2012.11.19.

Beke László: Altorjay Gábor, Erdély Miklós, St.Auby Tamás kiállítása, Artpool, 1993, in: <http://artpool.hu/Fluxus/3x4/Beke.html>, utolsó letöltés: 2012.08.13.

Beke László: Az anekdota továbbra is aktuális. Egy előadás rekonstrukciója helyett, in: Beke László — Nagy Gabriella (eds.): Erdély Miklós-szimposium. Műcsarnok, Magyar Műhely, 37 évf., 110-111. szám, 1999, pp. 57-58.

Beke László: Fluxus – Work in Progress, az Artpool Művészetkutató Központ FLUXMOST c. rendezvényének szórólapján, 1993.

Beke László: Fotó-látás az új magyar művészetben, Fotóművészet, 1972/3, 22. p.

Bunge, Matthias: Joseph Beuys. Plasztikai gondolkodás, in: Balkon, 2000/ 10, 11, in: <http://www.c3.hu/~ligal/Beuys51.htm>, utolsó letöltés: 2012.10.28.

Cameron, Dan: A Conversation: A Salon History of Appropriation with Leo Castelli and Elaine Sturtevant, Flash Art, no. 143, November-December 1988, p. 77.

- Danto, Arthur C.: A közhely színeváltozása,*
- Debeusscher, Juliane: Information Crossings: On the Case of Inconnu's 'The Fighting City', in: *Afterall*, No. 31, 2012, pp. 73-83.
- Debord, Guy: *A spektakulum társadalma*, (ford. Erhardt Miklós), Balassi kiadó - BAE Tartóshullám, Budapest, 2006.
- Debord, Guy – Gil J. Wolman: A User's Guide to Détournement, in:
<http://www.bopsecrets.org/SI/detourn.htm>, utolsó letöltés: 2012.08.14. (a szerző fordítása)
- Debord, Guy: Last Will, in: <http://www.notbored.org/debord-will.html>, utolsó letöltés: 2012.12.11.
- Don Péter bevezetőjéből, in: Csutoros Sándor - Haris László - Molnár V. József: *Lépcsőházak katalógusa*, (n.a.), 1973
- Egy délután a hatvanas évekből – Dr. Végh László előadása, in:
<http://kulter.hu/events/egy-delutan-a-hatvanas-evекbol-dr-vegh-laszlo-eloadasa-2/>, utolsó letöltés: 2013.09.11.
- Erdély Miklós: A posztneoavantgard magatartás jellemzői, (n.a.), in:
<http://www.artpool.hu/Erdely/Posztneo.html>, utolsó letöltés: 2012.11.12.
- Erdély Miklós Kondor Béláról, In: <http://www.artpool.hu/Erdely/Kondor.html>, utolsó letöltés: 2012.08.13.
- Erdély Miklós: Montázsgeisztus és effektus, in: Erdély Miklós: *A filmről, Szerkesztette Peternák Miklós*, Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermédia, Budapest, 1995, p.143.
- Galántai György: Aktív archívum, in:
http://www.artpool.hu/archiveshu_aktiv.html, utolsó letöltés: 2012.08.13.
- Galántai György: Artpool from the Beginnings: A Personal Account*, p.393.
- Galántai György kápolnaműtermének rövid története, in:
<http://artpool.hu/boglar/roviden.html>, utolsó letöltés: 2012.12.4.
- Gulyás Gyula: kézirat, (n.a.), forrás: Artpool Művészetkutató Intézet
- Hainley, Bruce: Erase and Rewind. Elaine Sturtevant, in:
http://www.frieze.com/issue/print_article/erase_and_rewind/

- Hajdu István: A jelentés a lojalitáshoz kapcsolódik, ami a jelentés keresésére indít. Sugár Jánossal beszélget Hajdu István, in:
http://www.balkon.hu/balkon05_05/01sugar.html, utolsó letöltés: 2013.09.11.
- Hegy Dóra: Egy kiállítás repríze – interjú Jelena Vesic belgrádi független kurátorral, in:
http://tranzit.blog.hu/2012/06/22/egy_kiallitas_reprize_interju_jelena_vesi_belgradi_fuggetlen_kuratorral, utolsó letöltés: 2012.08.14., (Kotun Viktor fordítása)
- Hegy Dóra – László Zsuzsa: Interjú St.Auby Tamással, in: Hegyi Dóra – László Zsuzsa (Eds.): Ebéd (In memoriam Batu Kán), Tranzit.hu, Budapest, 2011, p.18.*
- Hemrik László: Útvonal ajánló egy kiállításhoz, Új Művészet, 2008*
- Home, Stewart: Demolish Serious Culture, in: Stewart Home: Neoism, Plagiarism & Praxis, AK Press, Edinburgh & San Francisco, 1995, p. 12.*
- Home, Stewart: Plagiarism, Festival of Plagiarism, London, 1988, in: Stewart Home: Neoism, Plagiarism & Praxis, AK Press, Edinburgh & San Francisco, 1995, p.51.*
- Home, Stewart: Plagiarism as negation in culture, Desire in Ruins, Transmission Gallery, Glasgow, 1987, in: Stewart Home: Neoism, Plagiarism & Praxis, AK Press, Edinburgh & San Francisco, 1995, p. 49.*
- Home, Stewart: The Palingenesis of the Avant-garde, in: The Hacienda Must Be Built: On the legacy of Situationist revolt, essays and documents relating to an international conference on the Situationist International, The Hacienda, Manchester 1996, in:
<http://www.stewarthomesociety.org/sp/palin.htm>, utolsó letöltés: 2012.11.15.
- Hopkins, Budd: Modernism and the Collage Aesthetic, in: New England Review, Vol. 18, No. 2, 1997, pp. 5-12., in:
<http://www.jstor.org/discover/10.2307/40243172?uid=3738216&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21101401745333>, utolsó letöltés: 2012.12.4., (a szerző fordítása)
- Hornyik Sándor: A rekuperáció temploma, in:
http://tranzit.blog.hu/2009/04/07/a_rekuperacio_temploma, utolsó letöltés: 2012.11.13.

- Hornyik Sándor: Kreativitás és interdiszciplinaritás a képzőművészetben, In: Szőke Annamária (Ed.): Kreativitási gyakorlatok, FAFEJ, INDIGO, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet – Gondolat Kiadó – 2B Alapítvány – Erdély Miklós Alapítvány, Budapest, 2008, p.31.*
- Horváth Csaba Árpád: Public art, avagy a köztéri művészet demokratizálódása, in: Balkon, No. 9, 2012, pp. 27-28.
- Huth, Geof: Plagiarism, in: Richard Kostelanetz (Ed.): Dictionary of the Avant-Garde, second edition, Routledge, New York & London, 2001, p. 482
- Kálmán Rita – Katarina Sevic (Eds.): Nem kacsák vagyunk egy tavon, hanem hajók a tengeren. Független Művészeti Helyek Budapesten, 1989-2009, IMPEX, Budapest, 2010.
- KB 30 éve - Kápolnatárlatok Balatonbogláron. kiállítás az Artpool archívum anyagából, in: <http://artpool.hu/veletlen/naplo/0605.html>, utolsó letöltés: 2012.11.12.
- Kotun Viktor: A Centrum csoport és Budapest, in: Az autonómia új esélyei, Helikon Irodalomtudományi Szemle, 2008, pp. 571-620.
- [Kotun Viktor]: Első multiplika show (Liget Galéria, Budapest, 2008), Plágium2000, Budapest, 2009
- [Kotun Viktor]: Jegyzet. A sokszorozványokról / multiplikákról röviden, in: Plágium2000: Első multiplika show (Liget Galéria, Budapest, 2008), Plágium2000, Budapest, 2009, (n.a.)
- [Kotun Viktor]: Nem eredeti történet. Első multiplika show, Liget Galéria, 2008, in: Plágium2000: Első multiplika show, Budapest, 2009, (n.a.)
- Kotun Viktor: Piknik Fesztivál 2.0, 2009 in: http://tranzit.blog.hu/2009/09/17/piknik_fesztival_2_0, utolsó letöltés: 2012.08.14.
- Kotun Viktor: P, mint Plágium, ELTE-BTK Kommunikáció szak, Budapest, 2007, kézirat
- Kovács Péter: [Bevezető tanulmány], in: Kovalovszky Márta: Régi és új avantgárd, Csók István Képtár, Székesfehérvár, 1987, p.3.
- Kreer, Alexandra: Művészeti menza! Vagy annál több?, in: Balkon, No. 1., 2005, http://www.balkon.hu/balkon05_01/08kreer.html, utolsó letöltés: 2012.11.19.

- Kürti Emese: „Dezorientáljuk a csapatokat”. St.Auby Tamás kiállítása
Karlsruhéban 1., in: <http://exindex.hu/print.php?l=hu&page=3&id=773>, utolsó
letöltés: 2012.08.13.
- Lewallen, Contance: The Eighties In 1970, in: *The Exhibitionist. Journal on
Exhibition Making*, No. 2, June 2010, p.17.
- Nádudvari Noémi interjúja Fenyvesi Áronnal. A Rottenbiller utca rémei – Horror
a képzőművészetben..., *Gallery by Night 2007*, in: *Balkon*, No. 10, 2007,
http://www.balkon.hu/2007/2007_10/07rottenbiller.html, utolsó letöltés:
2012.08.14.
- Najmányi László: A kisajátítás aktualitása a film- és videóművészetben,
Filmkultúra, 2012, in:
http://www.filmkultura.hu/planok/nyomtatobarat.php?cikk_azon=1369, utolsó
letöltés: 2013.09.12.
- Pallag Zoltán: Mi lenne, ha eltüntetnék minden alakot?, interjú Hajdu Bencével,
in: <http://kunszt.postr.hu/interju-hajdu-bencevel>, utolsó letöltés: 2013.09.12.
- Peternák Miklós: Beszélgetés Erdély Miklóssal, 1983 tavaszán, in: *Árgus*, II.
Évf, 5. Sz., 1991, pp. 81-82.
- Petresin-Bachelez, Natasa: Innovative Forms of Archives, Part One:
Exhibitions, Events, Books, Museums, and Lia Perjovschi's Contemporary
Art Archive, E-Flux Journal #13, 2010 (Székely Katalin fordítása)*
- Phillpot, Clive: Könyvek kortárs művészekről, In:
<http://www.artpool.hu/bookwork/Phillpot/Roth.html>, utolsó letöltés:
2012.08.13.
- Pogonyi Lajos: Pop, képzet, akció! Köszönjük!, (interjú), in: *Népszabadság*,
2003. július 26. p. 8.
- Radnóti Sándor: *Hamisítás*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1995.
- Sasvári Edit: Törvénytelen avantgárd. Balatonboglári kápolnatárlatok, in:
Beszélő, Vol.5, Nos.9-10., in: [http://beszelo.c3.hu/cikkek/torvenytelen-
avantgard](http://beszelo.c3.hu/cikkek/torvenytelen-avantgard), utolsó letöltés: 2012.11.21.

Sebők Zoltán: *Goran Djordjevic döntései*, in: *Médiumok és művészetek, Fórum Könyvkiadó, Újvidék, 1982, p. 29.*

Seiwert, Franz: *A bis Z*, 1932, in: Martyn Everett: *Franz Seiwert és a Kölni Progresszívek, Barikád Füzetek, Budapest, 2004*

SI: *Détournement as Negation and Prelude*, 1959, in:

<http://library.nothingness.org/articles/SI/en/display/315>, utolsó letöltés: 2012.11.15.

Simon Zsuzsa: *Itt az eredeti, hol az eredeti?*, in:

http://www.balkon.hu/2006/2006_11_12/13simon.html, utolsó letöltés: 2012.11.19.

Sturcz János: *Janus félúton. Új Művészet Kiadó, 1999.*

Sugár János: *Schrödinger's Cat in the Art World*, in: Irwin (Ed.): *East Art Map: Contemporary Art in Eastern Europe*, Afterall Books, London, 2006, p.212. (a szerző fordítása)

Sümegei György: *Egy kiállítás utolsó felvonása*, in: *Betekintő*, 2011/2. szám, in: <http://www.betekinto.hu/node/173>, utolsó letöltés: 2012.12.4.

Szegedy-Maszák Zoltán, *Levelezésünkből*, 2012.

Szentjóby Tamás: *A happeningről (részletek)*, in: *Hegyi Dóra – László Zsuzsa (Eds.): Ebéd (In memoriam Batu Kán)*, *Tranzit.hu, Budapest, 2011, p.10.*

Szőke Annamária előadása, *Marcel Duchamp Szimpozium*, ELTE Esztétika Tanszék, Budapest, 1987, In: <http://www.artpool.hu/Duchamp/MDspirit/text/Szoke.html>, utolsó letöltés: 2012.08.14.

Szőke Annamária: *Előszó*, in: Szőke Annamária (Ed.): *Kreativitási gyakorlatok, FAFEJ, INDIGO, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet – Gondolat Kiadó – 2B Alapítvány – Erdély Miklós Alapítvány*, Budapest, 2008, p.9.

Szőke Annamária: *Erdély Miklós műveinek restaurálása és rekonstrukciója*, in: *Beke László – Nagy Gabriella (Eds.): Erdély Miklós-szimposium. Műcsarnok, Magyar Műhely, Vol. 37, Nos. 110-111., 1999, p. 118.*

Szőke Annamária: *Piros, fehér, zöld*, in: *Sub Minervae Nationis Praesidio. Tanulmányok a nemzeti kultúra kérdésköréből*, ELTE és ELTE Művészettörténet Tanszék, Budapest, 1989, p. 335., in:

<http://arthist.elte.hu/Tanarok/SzoekeA/fulltexts/PFZ.htm>, utolsó letöltés:
2012.október 8.

Szőke Annamária: „Titok a jövő jelenléte”. Tudomány a művészet határain belül és Erdély Miklós művészetében, In: Ponticulus Hungaricus, Vol. XI, No. 3, 2007, In:

http://members.iif.hu/visontay/ponticulus/rovatok/hidverok/erdely_miklos.html, utolsó letöltés: 2012.08.13.

Tábor Ádám: A kezdet: Dr. Végh, avagy a magyar neoavantgárd születése a zene szelleméből, ÉS, XLVIII. Évfolyam 37. Szám, 2004. szeptember 10.

Tábor Ádám: Két Té között: a fű alatt. Budapesti underground irodalom a hetvenes években, in: Aktuális levél No. 10, 1984, pp. 19-21., In:

<http://www.artpool.hu/Al/al10/Tabor.html>, utolsó letöltés: 2012.október 8.

Tardos Károly: A másolás mint műfaj – a másolás piaca, in: A budapesti képzőművészeti szcénák nemzetközi összehasonlításban,

http://katalizatoridij2010.blog.hu/2010/11/27/a_budapesti_kepzomuveszeti_szcenak_nemzetkozi_osszehasonlitasban, utolsó letöltés: 2012.10.08.

Tatai Erzsébet: Hordozható Múzeum. A pop art, konceptuális művészet, akcionizmus Magyarországon a 60-as években, in: Új Művészet, 2003. december, pp. 22-23.

Thurmann-Jajes, Anne – Susanne Vögtle (Eds.): Manual For Artists' Publications, Research Centre for Artists' Publications, Weserburg – Museum of Modern Art, Bremen, 2010, p.92.

Tót Endre: Semmi sem semmi, retrospektív 1965-1995., Múcsarnok, Budapest, 1995.

Tranzit.hu: Párhuzamos kronológiák – A kiállítások láthatatlan története, in:

<http://hu.tranzit.org/hu/projekt/0/2011-05-17/prhuzamos-kronolgik---a-killtsok-lthatatlan-trtnete>, utolsó letöltés: 2012.12.11.

Turai Hedvig - Holokauszt és vizuális kultúra, In:

<http://www.artpool.hu/Erdely/mutargy/Isten-Isten.html>, utolsó letöltés:
2012.08.14.

Várnagy Tibor: Felhívás az első kortárs magyar epigon-kiállításra, Nappali ház, 1992/1, in: <http://www.c3.hu/~ligal/138.htm>, utolsó letöltés: 2012.08.13.

Verwoert, Jan: Living with Ghosts: From Appropriation to Invocation, in:
Contemporary Art, Art&REsearch, A Journal of Ideas, Contexts and
Methods, Vol. 1, No. 2, 2007

<http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/verwoert.html>, utolsó letöltés:
2012.07.05.

Vogel, Carol: Now Starring in Chicago, a Prime Rauschenberg, in:

http://www.nytimes.com/2011/06/10/arts/design/prime-rauschenberg-at-chicago-art-institute.html?_r=1&pagewanted=print

Warhol, Andy: Die Philosophie des Andy Warhol. Von A bis B und zurück,
München, Knauer, 1991.

What, How & for Whom: Cornerstone Under the Grass: Innovations In Croatian
Art In The 1970s, in: The Exhibitionist. Journal on Exhibition Making, No. 3,
January 2011, p.6. (a szerző fordítása)

<http://artpool.hu>, utolsó letöltés: 2012.11.12.

<http://wtf666lol.tumblr.com>, utolsó letöltés: 2012.10.23.

<http://www.kislexikon.hu> , utolsó letöltés: 2012.12.13.

Képjegyzék

0) Kaszás Tamás fotója.

1) Artpool.hu

2) http://www.ludwigmuseum.hu/images/low/3676_13941-s.jpg

3) <http://www.betekinto.hu/node/173>

4) A szerző kiállításhoz készült montázs.

5) Halasi Dóra (Artpool) fotója.

6) A szerző fotója.

7) Surányi Miklós fotója.

8) Berei Zoltán fotója.

9) A szerző fotója.

10) Nationalgalerie, Staatliche Museen, Berlin

11) <http://x-traonline.org/article/dark-side-minimalism/>

12) http://www.inkearns.de/_websites/wima/english/imagematerial.htm

13) Hajdu Zsolt fotója.

14) Walters Art Gallery, Baltimore

15) Artpool.hu

16) A szerző fotója.

17) A szerző fotója.

18) Kaszás Tamás fotója.

19) Surányi Miklós fotója.

20) Tóth Gábor fotója.

21) Artpool.hu

22) Exindex.hu

23) Csiszér Mátyás fotója.

24) Tóth Gábor fotója.

25) Berei Zoltán fotója.

26) Hajdu Zsolt reпрója.

27) n.a.

28) Kaszás Tamás fotója.

29) A szerző fotója.