



**MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYETEM
DOKTORI ISKOLA**

TARTALOM

DOKTORI ISKOLA A MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYETEMEN	7
A DOKTORI ISKOLA KIÁLLÍTÁSAIBÓL	10
VARGA TÜNDE: DLA	31
VÁLOGATÁS A DOKTORI FOKOZATOT SZERZETT ÉS A JELENLEGI HALLGATÓK MŰVEIBŐL	42
STEPHEN SCRIVENER: HOL VAN A MŰVÉSZETI KUTATÁSOK KÖZÖSSÉGE?	109
NEMZETKÖZI MESTERKURZUSOK, WORKSHOPOK, 2011–2013	117
KUTATÁSOK A DOKTORI ISKOLÁBAN	120

A Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskolája a többi magyar egyetem doktori iskolájával egyidőben, 2002-ben kapott akkreditációt a képzőművészet területén. A megszerezhető fokozat, a DLA (Doctor of Liberal Arts) a tudományos terminológiából ismert PhD fokozatnak felel meg.

A képzés indítása óta gyakran felmerül a kérdés: mit is jelent a doktori képzés művészeti területen, vagy másképp: van-e értelme a művészeti kutatás szókapcsolatnak? Lehetséges-e értelmezni a kutatást, mely a tudomány kiváltságának tűnik a sokak számára még mindig ellenpótlusként értett művészet kontextusában? Van-e értelme az akadémiai kvalifikációnak ott, ahol lényegében minden olyan kvalitáson múlik, mely nem kvantifikálható? Egy-egy műalkotás minőségét legföljebb a műtárgypiacon mérik mennyiségi skálán, ám egy-egy alkotó kvalitásait nem a mennyiségi mutatók szabják meg. De hogyan mérhető a művészeti minőség?

Az egyszerű válasz abból adódik, hogy a művészeti felsőoktatás létrejötte, vagyis az egyetemi szintű művészképzés nemzetközi gyakorlata, az európai ekvivalencia-kísérletek, valamint az általánosan érvényes egyetemi oktatói kvalifikáció követelménye mintegy automatizmusként váltják ki a művészi terület intézményesülését e területen is.

Árnyaltabb feleletek a feltett kérdésekre az elmúlt évszázad művészeti változásaiból adódnak. Lehetne természetesen hivatkozni arra, hogy a művészeti kutatás a perspektíva felfedezése óta, az anatómiai leckék permanens gyakorlatának folyamatos jelenlétét sem feledve azóta van jelen, mióta modern értelemben vett, autonóm művészetről beszélünk. Tény azonban, hogy az experimentalizmus valamint a technikai képek művészeti megjelenésével, a művészet expanziójának vagy funkcióváltásának nevezett folyamatokkal radikális átalakuláson ment át az, amit ma „képzőművészetnek” nevezünk. A képzőművészet már régóta nem csak lakás- vagy épületdísz, hanem jelen van a mindennapi élet, a kommunikáció és a nyilvánosság minden szférájában. Eszköztára kibővült, módszerei átalakultak, a műtermek néha látványukban is közelebb állnak a laboratórium vagy a (technikai) stúdió arculatához. Mindegy, milyen technikával dolgozik egy-egy képzőművész, döntését tiszteletben kell tartani: a számtalan lehetséges közül épp azt választotta, mint az adott feladathoz a legmegfelelőbbet – s ez a választási helyzet önmagában jelzi a változások lényegét.

Mindezeken túl a graduális és posztgraduális képzések átalakulása, időbeli eltolódása egyedülállóan fontossá teszik, hogy idő és hely teremtdjék az elmélyült kutatás és szabad kísérletezés számára, ami



CSEH LILI:
ÁTJÁRÓ
vizes bázisú műgyanta, 150x320x160 cm, 2007

az eredeti eszmék, alkotások és felfedezések megszületésének alapvető feltétele, s ami egy doktori jellegű képzés lényege és feladata egyszerre. Ez az a kivételes időszak, s ezek azok a feltételek, melyeket a doktori iskolának meg kell teremteni, s mely egyedül teheti vonzóvá, termékenyvé ezt a képzési keretet a művészeti tevékenységet hivatásszerűen művelő, a hazai és a nemzetközi szcénában is aktív képzőművész számára.

Kérdés, hogy mit nyújt a Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskolája a professzionális művészek számára? Vannak-e sajátos, a hasonló képzési formáktól eltérő, egyedi jellegzetességei?

Mindenekelőtt lehetőséget ad három éven át az elmélyült művészi és kutatói munkára. Szabad gondolkodásra, a témavezetőkkel és a doktoranduszokkal közös szellemi kalandra hív, melynek csupán eredményeit kéri számon. Keretet biztosít arra, hogy nagyon eltérő művészeti alapállások, gondolkodásmódok, generációk találkozzanak és termékeny módon hassanak egymásra. Programot ad, amely nem túlságosan megterhelő, ám intenzív, s hosszú távú inspirációt jelent. Előadásokat szervez, melyeknek tematikája, a meghívott hazai és nemzetközi előadók a Doktori Iskola heterogén közösségének egyetértése alapján választatnak ki. Olyan közösséget hoz létre, ahol a heti rendszeres találkozók alkalmat nyújtanak egymás munkáinak megismerésére, az egyéni munkaprogramok fejlődésének követésére és megvitatására, s hangsúlyozottan együttműködések (kiállítások, workshopok, műhelymunkák, tanulmányutak stb.) megvalósítására. Nem határoz meg iskolás tudnivalókat, ám értékeli a termékeny szabadság eredményeként megvalósuló produktumokat. Ennek függvényében ad lehetőséget a fokozat megszerzésére, amely Magyarországon az egyetemi oktatói munka feltétele.

Az MKE képzőművészeti Doktori Iskolájában a fő hangsúly az egyéni alkotói munkára esik, amit a személyes munkaprogram eredményeként elkészített, megvédésre kerülő mestermű hitelesít. Emellett – tekintve hogy a fokozat megszerzése egyetemi oktatásra kvalifikál –, az iskola kötelező médiuma a különböző tudományterületeken kialakult formáknak és szokásoknak megfelelő, új eredményt tartalmazó írásmű elkészítése is.

A Doktori Iskola nemzetközi kapcsolatait, illetve extracurriculáris képzési programjait révén folyamatosan alakítja, bővíti kínálatát, kísérletet téve a korszerű, dinamikus, a kor változó kihívásaira is reagálni képes struktúra kialakítására.

A DOKTORI ISKOLA KIÁLLÍTÁSAIBÓL

EMBERI BEAVATKOZÁSSAL KÉSZÜLT MŰVEK

Csoportos kiállítás, Paksi Képtár, 2011

Kiállító művészek:

ÁFRÁNY GÁBOR, HARSÁNYI RÉKA,
LEPSÉNYI IMRE, TÓTH ZS. SZABOLCS,
SZEGEDY-MASZÁK ZOLTÁN, SZÜTS ESZTER



Balról jobbra:
LEPSÉNYI IMRE: AZ ÉN IDŐM, videó, 2011
ÁFRÁNY GÁBOR: TV, videó, 2011
HARSÁNYI RÉKA: ECCE HOMO, videó, 2006



HARSÁNYI RÉKA:
D.201106V
videoinstalláció, 2011

KÖZÖS ISMERETLEN

Csoportos kiállítás, Sepsiszentgyörgy, 2012

Kiállító művészek:

IZSÁK ELŐD, KASZÁS TAMÁS,
KOMLOVSZKY-SZVET TAMÁS, KOTUN VIKTOR,
LANGH RÓBERT, LEPSÉNYI IMRE, NAGY RÓBERT,
SOMOGYI LAURA, SZELLEY LELLÉ, SZÍJ KAMILLA,
SZILÁGYI KORNÉL, SZÜTS ESZTER – KUND IVÁN
PATRIK, TARR HAJNAL, VÁNDOR CSABA



Bal oldalon:

SZÍJ KAMILLA: KÉT FELHŐ, 110x190 cm méretű
ceruzarajzból és rajzkönyvből álló installáció, 2010

A szemben lévő falon:

LEPSÉNYI IMRE: LENTIKULÁRIS FOTÓGRAMOK, 2012



A szemben lévő falon:
KOTUN VIKTOR:
ÉGŐ ÚJSÁGOT OLVASOK + INSTANT VERSEK + ÚJSÁGTORTA
installáció, 2011–2012

Jobb oldalon:
KASZÁS TAMÁS: OLAJ UTÁN, installáció, 2012

MÁTRAI ERIK, NÉMETH RÓBERT,
SZVET TAMÁS, TAKÁCS SZILVIA:
C.1.1. / C.1.2.
installáció, 2010

A Körösényi Tamás kezdeményezte csoportos munka a Doktori Iskolában az *Együtműködés* program keretében jött létre. A Feszty-házban két alkalommal bemutatott installációnk füstre vetített fényből keletkezett. A kiállítás állandóan változó, alakuló teret jelenített meg, mely a látogatók mozgásának és figyelmének irányításán alapult. A vetített terekre osztott kiállítótér építészeti asszociációkat, ebből következően történelmi (időbeli) utalásokat hordozott. Az elsötétített, füstös térbe vezetett néző direkt utalások nélküli, szakrális jelenséggént értelmezhet-e a fényből épülő látványt. Ezek a fényfalak áthatolhatók, nézeteiket tekintve a hagyományos térfelfogást feszegetik, olykor hatalmas tereket nyitnak meg, vagy éppen szűk, bezártság érzetét keltő folyosóba szorítanak.

A mű játékossága a több irányból változó látványt nyújtó fényen alapul. A fényforrás megközelítésétől függően, különbözően áttetsző, vagy a valós teret teljesen elfedő alakzatok, falak voltak észlelhetők.

A fényvel, a füsttel és a színkeveréssel való kísérletezésen túl cél volt egy interaktív módon működő, térben megjelenő, a hagyományos térérzékelésen túlmutató installáció létrehozása.



Az MKE Doktori Iskolájában kreativitási gyakorlat keretében kollektív műalkotás készült, amelynek címe *Folyamat mű* volt. A részvétel szabályait a közösség alakította ki: minden héten, kedden egy hallgatót jelölt ki Kicsiny Balázs adjunktus, hogy kedve szerint beavatkozzon, átértelmezze, vagy új irányt szabjon az előző hallgató munkájának. Műfaji megkötések nem voltak. A feladat részét képezte, hogy a résztvevő rövid magyarázatot írjon tevékenységének miéértjéről.

A közös munka azzal kezdődött, hogy Katarina Šević a Nagyműterem falára felírta a következő mondatot: „Még jól emlékszünk az indulás nehézségeire, a kezdeti lépések botladozásaira.” Az utolsó résztvevő pedig Tálosi Gábor volt, aki Katarina szövegét a következőképpen módosította: „Már nem emlékszünk a kezdeti lelkesedésre, az indulás őszinteségére.” Meghatározta az együttműködést az önreflexió, egy közösség vágya az önmeghatározásra. A kollektív munka során az egymással párbeszédet folytató hallgatói beavatkozások egyre összetettebb alkotást eredményeztek, talált tárgyak, videók, feliratok, tárgy applikációk által. Az alkotó munkának helyet adó tér, a Feszty-ház Nagyműtermének egyes elemei is jelentéssel telítődtek. A fekete-fehér mintás padló sakkasztalává alakult át, a véletlen és az elrendezett motívumok folyamatosan cserélődtek. A *Folyamat mű* részvételi alkotófolyamatnak tekinthető, amely során az egymás által kiváltott alkotói reakciók közösségi narratívát eredményeztek, amelyben a Doktori Iskola hallgatói és oktatója is megtalálta a maga szerepét.



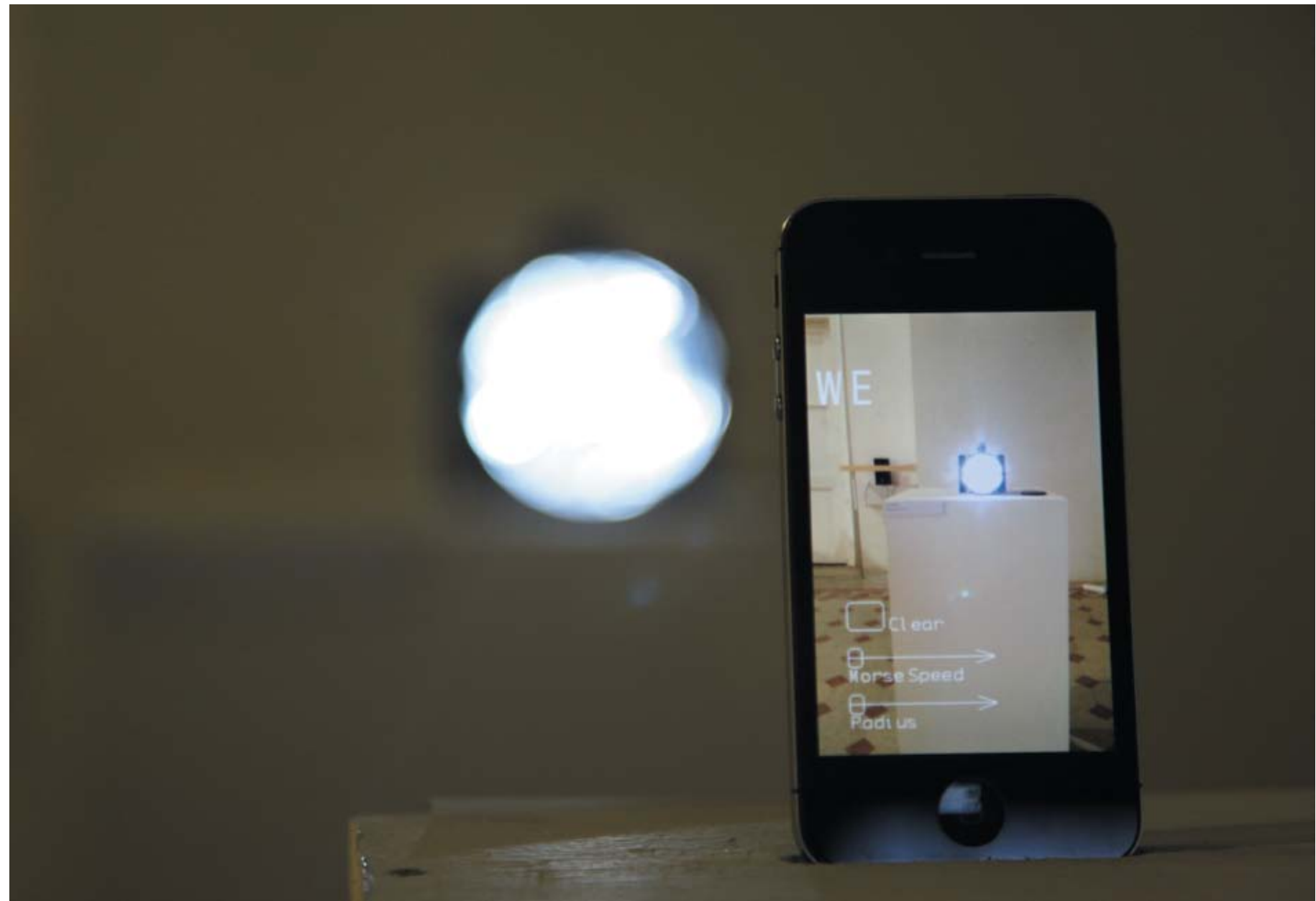
AZ ADAT SZÉP

csoporthos kiállítás, Körösényi terem, Budapest, 2012

Kiállító művészek:

MARIAN DÖRK, BEN FREETH, DAVID GAUTHIER,
DAVID GREEN, LANGH RÓBERT, LEPSÉNYI IMRE,
TOM SCHOFIELD, SZÉCSÉNYI-NAGY LÓRÁND,
SZILÁGYI KORNÉL, VÁNDOR CSABA,
PENGFEI ZHANG, ZICS BRIGITTA

Az adatvizualizációk új tudás-gyakorlatok, segítségükkel összetett információk válnak látványként hozzáférhetővé, s így az élet új mintázatait, jelentéseit fedezhetjük fel. Míg az utóbbi évek adatrobbanása soha nem látott mennyiségben termeli a feldolgozatlan adattömeget, egyre több olyan kreatív eszköz jelenik meg ezzel párhuzamban, amely megkönnyíti a digitális adattal való munkát valamint a hozzáférést. Az úgynevezett info-grafika (pl. a grafikonok), a tudományos célú képi elemzés és az adatvizualizáció látványos térhódítása megteremtette a kreatív gyakorlat hidját a természettudomány és a művészet között. Ez a meglévő diszciplínákat átfedő, keresztező terület, ez az újfajta áthatás a legkülönbözőbb szférák között új alkotói lehetőségeket is jelent. A kiállítás és rendezvénysorozat célja, hogy ráirányítsa a figyelmet e rohamosan fejlődő terület jövőbeli lehetőségeire és lehetővé tegye az új ötletek, eredmények, elméleti felvetések és kortárs alkotói módszerek összevetését és megismerését.



TOM SCHOFIELD:
NULL BY MORSE 2011, 2012
interaktív installáció, 2012

A Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskolája a kollektív emlékezet és az egyéni emlékezet kapcsolatát vizsgálta a 2010/2011-es tanév első szemeszterében. A *közölhetetlen emlékezete* címmel tartott előadás-sorozathoz kapcsolódott a *Csepel–Chelsea Projekt*, az a nemzetközi workshop, amely a Londoni Művészeti Egyetemen működő CCW Graduate School és a Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskolája közötti folyamatos együttműködéssé alakult. Az együttműködés Londonban és Budapesten egy sor, történelmi és jelenkori jelentőségű helyszínnel foglalkozó workshop formájában valósult meg.

Az egyik helyszín a Csepel-szigeten található Csepeli Vasmű volt, amely az 1980-as évek végéig a város ipari fellegváraként működött, majd a hanyatlás és a megújulás váltakozó szakaszain ment keresztül. A műhelymunka nyomán jött létre a *Csepel Művek* című kiállítás a budapesti Labor Galériában 2011 májusában.

2011 júliusában egy újabb workshopra került sor Londonban, amelynek témája a millbanki helyszín intézményi – azaz büntetés-végrehajtási, gyógyászati és művészeti – öröksége volt. A két workshop eredményeként és az együttműködésnek köszönhetően *Recalculating (Újrászámítás)* címmel kiállítást mutattunk be 2013 áprilisában a Chelsea College of Art and Design Triangle Space kiállítóhelyén.

A kiállítás címe a műholdas navigációs rendszerekre utal, melyeknél újrászámítás történik, ha a felhasználó eltér az előre tervezett útvonaltól. A Londoni Művészeti Egyetem CCW Graduate School és a Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskolája közötti együttműködés kontextusában a kifejezés általánosabb értelemben a történelem nyomait és a közösségi traumák jeleit hordozó, állandóan változó társadalmi, gazdasági és ökológiai közegen belüli navigációt jelenti. Ilyen körülmények között az útkereséshez szükséges lehet a kollektív és az egyéni emlékezet közötti kapcsolat vizsgálata. Noha az együttműködés során megvalósult műalkotások alapvetően eltérő egyéni művészi megközelítésekről tanúskodnak, mindegyik a történelmi és traumatikus események láthatatlan rétegeit érinti. Az *Újrászámítás* kiállításához kapcsolódóan két egész napos rendezvényre is került Londonban, *Contextualising Recalculating (Az újrászámítás kontextualizálása)*, illetve *Budapest-London: Exchanging artistic research (Budapest-London: A művészeti kutatás megosztása)* címmel.



ANA LAURA LOPEZ DE LA TORRE:
CENSUS
installáció, 2011



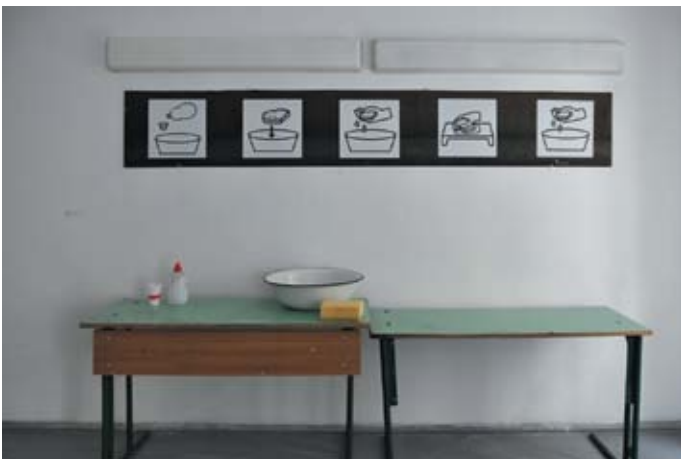
HAYLEY NEWMAN:
DOMESTIQUE (HN)
egyedi díszítésű takarító rongyok, 2011



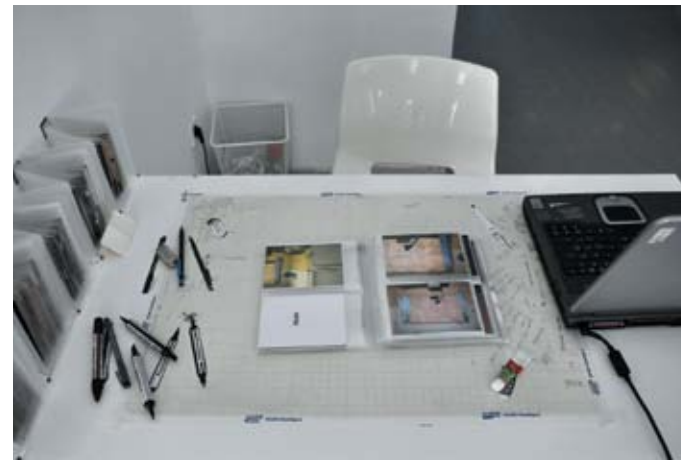
STEPHEN SCRIVENER:
NINCS MIT MONDANOM #1:
CSEPEL
részlet az installációból, 2011



MARIA ISABEL ARANGO:
TEGNAP, MA
képeslapok, 2011



SOÓS KATA:
ISKOLA, REND, FEGYELEM
installáció, 2011



STEPHEN SCRIVENER:
NINCS MIT MONDANOM #1: CSEPEL
részlet az installációból, 2011



SOMOGYI LAURA,
SÜLI ZAKAR SZABOLCS
ÉS KEREZSI NEMERE
VIDEÓINAK VETÍTÉSE



STEPHEN SCRIVENER:
NINCS MIT MONDANOM #1:
CSEPEL
installáció, 2011



SZOLNOKI JÓZSEF:
UPDATE 57/90
talált tárgyak, 2013



SOÓS KATA:
JUTALOMFALAT
multimédia installáció,
változó méret, 2013



SZILÁGYI KORNÉL,
SZOLNOKI JÓZSEF,
VÁNDOR CSABA:
PARANOIA RECYCLE
analóg film performansz, 2013

A Magyar Képzőművészeti Egyetem (MKE) doktori (DLA) programja a bolognai folyamat elvárásainak megfelelően jött létre. A doktori szintű művészeti képzések ellentmondásossága mára már nehezen tagadható. Stephen Scrivener a katalógus számára írt tanulmányában, illetve Kicsiny Balázs a TRIANGLE Project nemzetközi szemináriumra (2013) írt előadásában rámutatnak azokra a problémákra, amelyek a doktori programok kutatásalapú, akadémikus keretének a művészeti képzésekre erőltetéséből fakadnak. A kérdés, hogy milyen mértékben jelent korlátot és visszahúzó erőt a kutatás akadémikus protokollja, gyakorlati és elméleti szempontból is vita tárgya a rendszer bevezetése óta. Egyfelől problémát jelent, hogy hogyan gondolható el a művészeti gyakorlat természetéből adódó nem-akadémikus, nem-tudományos módszer a tudományos kritériumoknak megfelelően doktori program keretében. Másfelől kérdés, hogy a tudományok ismételtetű, egzakt kutatási módszerein modellált rendszer hogyan alkalmazható, vagy fordítható át a művészet „extra-territoriális” területére.¹

Az utóbbi időkben több, alternatívát kínáló, a nem akadémikus tudás, illetve a tudásprodukciónak ellentmondásaival foglalkozó szöveg jelent meg olyan szerzőktől, mint például Sarat Maharaj, David Beech, Jan Verwoert, Irit Rogoff, Maria Lind, Mick Wilson.²

1 Stephen Wright, *Towards an extraterritorial reciprocity*, 2008, <http://northeastwestsouth.net/node/66>

2 Sarat Maharaj, *Know-how, no-how, stopgap notes on "method" in visual art as knowledge production*, in *Art and Research*, 2009 <http://www.artandresearch.org.uk/v2n2/maharaj.html>; Irit Rogoff, *Academy as Potentiality*, 2007, Maria Lind, *The Collaborative Turn*, in Johanna Billing, Maria Lind and Lars Nilsson, szerk., *Taking the Matter into Common Hands: on Contemporary Art and Collaborative practices*, Black Dog Publishing, 2007, 15-31. *Four Theses Attempting to Revise the Terms of a Debate*, in *Artists with PhD: On the new Doctoral Degree in Studio Art*, J. Elkins, szerk., New Academia Publishing, 2009, 57-71, <http://summit.kein.org/node/191>; Jan Verwoert, *Leckék szerénységéből – A nyitott akadémia modelljéről* [2006] [Ezek a szövegek az új kifejezésformák után kutató művészeti gyakorlat további lehetőségeinek feltárását vagy megalapozását vizsgálják. Ilyen megközelítés a tudásprodukciónak kritikai vizsgálata, amely a tudás új módozatainak, a tanulás újabb nem ortodox módszereinek kutatását is célozza. Példa erre a művészeti és kurátori gyakorlat közeledésével előtérbe kerülő „oktatási fordulat” \(educational turn\) argumentációja, nevezetesen, hogy a művészeti gondolkodásmód olyan módszereket és tudásépítést tesz lehetővé, amelynek lehetőségei sokféle formát ölthetnek, a kiállításoktól kezdve a művészeti projekteken át a hétköznapi iskolai oktatásig vagy felnőttképzésig, de amely az oktatásban szinte teljes mértékben háttérbe szorul.³ Ezek a szövegek reflektálnak a művészeti termelés és a művészeti oktatás, illetve a művészképzés problémáira is. Bár több kérdést vetnek fel, mint ahány választ kínálnak a művészeti, kísérletező oktatás módszereivel, szerepével illetve kivitelezésével kapcsolatban, kiváltképp, ha a hosszú távú hatásait is figyelembe vesszük, a kollaboráción alapuló oktatási módszerek a DLA-programok számára is produktív kísérleti terepet kínálnak a művészeti oktatásuk meghatározásának szempontjából.](http://exindex.hu/in-</p></div><div data-bbox=)

Irit Rogoff például amellett érvel, hogy ha az akadémia mint „potencialitást”, azaz a lehetőségek sokaságát gondoljuk el, és nem csak mint az önki-fejezés vagy a kreativitás felszabadítását, akkor „a »világban-benne-lét« egy modelljévé válhat”.⁴ A művész-hallgató ebben a formában „együtt-alkotó” (co-producer), a kutatás pedig egy soha véget nem érő tanulási folyamat. Claire Bishop Anton Vidokle

dex.php?l=hu&page=3&id=596 stb. David Beech, *Weberian Lesson: Art, Pedagogy and Managerialism*, in *Curating and the Educational Turn*, Paul O'Neill és Mick Wilson, szerk., Open Editions/de Appel, 2010.

3 Jaques Rancière, *On Ignorant Schoolmasters*, in Bingham és Biesta, Jaques Rancière: Education, Truth, Emancipation, Continuum, 2010, 1-25. Education, Documents of Contemporary Art, szerk. F Allen, White Chapel-MIT Press, 2011.

4 Irit Rogoff, *i. m.*

művészeti gyakorlatára utalva jegyzi meg, hogy a művész az alkotás minden egyes napján tanuló, mivel az a terület, amelyet feltár, vagy felhasznál a mű elkészítéséhez, ismeretlen számára, vagyis a „területén kívüli területre” kalandozás következtében a kutató művész belemerül egy olyan előre meghatározhatatlan kimenetelű folyamatba, amelyben a művészi munka folyamatos tanulás és kísérletezés is.⁵ Ebből a szempontból a doktori iskolák által előírt ismételhető kísérleten alapuló kutatás hátrányt jelent. Ahhoz, hogy ez a csapda elkerülhető legyen, a művészeti doktori programokat a kísérletezés potenciális helyeinek kellene tekinteni, ahol az eredmény nem szükségszerűen ismételhető, tudományos, vagy közvetlenül felhasználható.

Sarat Maharaj szerint a probléma elsődlegesen a diszciplináris kutatás miatt jelentkezik. Úgy véli, a „pontos ismételhetőség” a művészetben, „nem csak valószerűtlen, de nem is kívánatos”, mivel a művészeti gyakorlatban „minden újrajátszás egy újabb egyedí, eltérő variációt hoz létre – ahol is az ismétlés megjósolhatatlan mértékű eltérést és elkülönbődést eredményez”.⁶ A művészeti gyakorlatot szerinte inkább „agglutinálóként” kell elképzelni, amelynek a „a helyszíne” a tanulást elősegítő „protokoll nélküli laboratórium”.⁷

Paul O’Neill és Mick Wilson számára a művész(et)i tanulás maga olyan, nem ortodox kutatási folyamat, amely nyitott végű, és nem eljárászerű, vagy taxonomizáló, mint a kimeneti eredményekre koncentráló tudományos programok.⁸ Az ilyen kísérletező iskolák felhajtóereje éppen az, hogy tesztelik a művészi tudás határait, csakúgy, mint a diszciplináris, specializáción alapuló kutatások módszereit, kánonjait és kompetenciáit. Mick Wilson szerint „egyértelmű hogy a vizuális művészetek szűk,

5 Claire Bishop, *Pedagogic Projects: How do you bring a classroom to life as if it were a work of art*, in *Artificial Hells*, Verso, 2012, 241-275.

6 Sarat Maharaj, *i. m.*

7 Uo.

8 Vö Paul O’Neill és Mick Wilson, *Introduction in Curating i.m.*

diszciplína-specifikus felfogása ellenkezik a kortárs művészeti gyakorlat széles látókörével és sokféle megközelítésmódjával.”⁹

A Magyar Képzőművészeti Egyetem jelenleg futó DLA programján számos workshop és együttműködés alapú kísérletezésre nyílik lehetőség, ahol a művész-„hallgatók” aktív résztvevők, és a tudás nem elsajátítás, hanem hosszú távú viták és közös munka, az új módszerek, kifejezésformák, percepciók modellekkel való, sok esetben próba-hiba módszerrel történő kísérletezés eredményeként jön létre. Az MKE DLA sajátossága, hogy a bolognai rendszernek megfelelő tudományos doktori programoktól eltérően, nem a mester (MA) kurzusok közvetlen folytatásaként működik: a művészeknek a művészeti szcena alapos ismeretével, illetve több év művészeti gyakorlattal kell rendelkezniük. Ennélfogva a hallgatók nem csak a művészeti világ rendszerét ismerik, hanem művek vagy művészeti projektek megvalósításának egyetemen kívüli gyakorlatával kapcsolatban is rendelkeznek tapasztalattal. Továbbá ebből adódó előnye a PhD kurzusokhoz képest, hogy fiatal és már elismert művészek dolgoznak együtt a programban. Az egymásra gyakorolt kölcsönös hatás pedig produktív módon jelentkezik az egyes művészek alkotó módszereiben, vagy akár a csoportos kiállításprojektek megvalósítása során is. A viták a tanulás bizonyos fajta nem-módszeres módszerének, Wilson elgondolásához hasonlóan a „közös tudás” olyan gyakorlati és elméleti kísérleteinek kedveznek, amely a művészi gyakorlat rugalmasságának és változtathatóságának felismerésén alapul. Ennek a sokszínű határ-, vagy inkább területátlépő gyakorlatnak az eredményét mutatja be a jelen kötet.

A laboratóriumszerű, kollaboratív, nem tudományos módszeren alapuló művészi attitűd produktivitását segítik elő a DLA iskola szervezésében létrejövő workshopok, ennek eredményeit mutatja be például az a két nagyszabású csoportos kiállítás, amely több hallgató bevonásával valósult meg. Az

9 Mick Wilson, *Four Theses i.m.*, 60.

előadásokon, műhelymunkán és kutatáson alapuló Labor-kiállítás (24-27. lap) a London School of Arts (Chelsea College of Art and Design) CCV Graduate School-lal együttműködve *Budapest-London: Exchanging research* program keretében került megszervezésre. A projekt koncepciója *Történelmi és traumatikus esemény-rétegek nyomkövetése* (Kicsiny Balázs és Stephen Scrivener koncepciója) a két város történelmi emlékezet szempontjából is hangsúlyos helyszíneire épül.¹⁰ Budapesten ez a helyszín az egykori Csepel Művek, míg Londonban, az együttműködő művészeti iskola és a Tate Britain épületének jelenlegi helye, a korábbi Millbank Penitentiary, amely a 19. század folyamán büntető- és átnevelő intézetként, majd katonai kórházként működött, vagyis mindkét helyszín súlyosan terhelt történelmi múlttal rendelkezik.¹¹ A helyszínek a művek inspirációs, illetve több mű materiális alapját is jelentik. A kutatómunka része volt a helyszínek történetének feltárása, illetve Csepel esetében a helyszínen végzett „archeológiai” kutatás, azaz a megőrzött történelmi nyomok feltárása is.

A budapesti gyár (az akkori Weiss Manfréd Lőszér-, Acél-, és Fémművek Rt.) az első, majd a második világháborúban (Weiss Manfréd Acél- és Fémművek Rt.) is hadiüzemként működött, tulajdonképpen e két időszakban élte virágkorát, míg a két világháború között a visszaeső termelést új szaba-

10 A Doktori Iskola *A közölhetetlen emlékezete – művészet és trauma kapcsolata* címmel tartott előadássorozatot, ehhez kapcsolódott a *Történelmi és traumatikus esemény-rétegek nyomkövetése* című workshop és a kiállítás.

11 A területet Jeremy Bentham, a Panopticon tervező felalálója vásárolta meg, a panopticonon modellált új nemzeti fegyintézet (1799) megépítésének céljával. Ugyan az eredeti terveket 1812-ben végleg feladták, a büntetőintézet több tervező munkája eredményeként 1821-ben megépült. 1890-ben zárták be. A helyén a National Gallery of British Art, jelenleg Tate Britain, illetve a Queen Alexandra’s Military Hospital épületét emelték, melyet később a London School of Art and Design kapott meg. További szakirodalom: Simon Thurlley, *Lost Buildings of Britain*, Viking, 2004, valamint Sharon Shalev, *Supermax: Controlling Risk through Solitary Confinement*, Willan, 2009.

dalmak megvásárlásával, illetve termékek, többek között varrógépek és biciklik gyártásával próbálták pótolni.¹² Ugyanakkor ez az a gyár, ahol az 1919-es kommun alatt a legerősebb munkásszakszervezetet állították fel saját különutas elképzelésekkel,¹³ és ahol az 1956-os forradalom alatt felállított Forradalmi Munkástanács mind a sztálinista, mind a nyugati kapitalista iránytól eltérő elképzeléseket próbált érvényre juttatni. A rendszerváltás után a változások a Csepel Műveket sem hagyták érintetlenül, a nyugati szolgáltatóipar alapú gazdasági váltás következtében az ipari termelés visszaesett és az üzem elkerülhetetlenül és látványosan lepusztult, gyárrészeit felaprózták, kis üzemek működnek bennük, vagy műteremnek, üzlethelyiségnek, szervíznek adják ki. A pusztulás mintegy szimbolikus mementója a képzelt öntudatos munkás eltűnésének, a soha be nem teljesített, egyenlőségen alapuló jövő ígéretének és a mindenkorai munkások kiszolgáltatottságának.

A *Történelmi és traumatikus esemény-rétegek nyomkövetése* koncepciója olyan keret, mely az egymásra rétegződő múlt és múltbeli traumák különböző szintjeinek művészi módszerekkel való feltárására, újrafelfedezésére ad lehetőséget. Az „archeológiai ásatás” a Csepel Művek olyan tereiben zajlott, amely még őrzi az 1940-es állapotokat is. Az itt épített bunker 1980-ig még használatban volt. Ez a feltárás a megőrzött több évtizedes táblák, tárgyak, piktoqramok, emléknymok segítségével a modern és háború utáni utópisztikus gondolkodás, a történelmi múlt traumáinak újragondolására is lehetőséget ad. A kiállítást befogadó Labor galériatere saját

12 Longa Péterné, *Karriertörténet a dualizmus korában: 150 éve született Weiss Manfréd, a csepeli gyár alapítója*, in *Iparjogvédelmi és szerzői jogi szemle*, 2007/4 <http://www.sztnh.gov.hu/kiadv/ipsz/200708-pdf/09.pdf>

13 Weiss 1919-ben, a gyár állami tulajdonba kerülése miatt öngyilkosságot kísérelt meg, családja Bécsben gyógyította. A német megszállás alatt a teljes vagyon elkobzása fejében távozhatott a Weiss család semleges területre. Vö. Longa valamint, http://www.archivnet.hu/politika/a_weiss_manfred_konszerntol_a_rakosi_matyas_muvekig_egy_csaladi_vagyon_vegnapjai.html?oldal=3

tos „lieu de mémoire”-ként, az emlékezet helyeként is felfogható, ahol a kiállított művek segítségével a kommunikálhatatlan és megmagyarázhatatlan történelmi, traumatikus események, az elnyomás különféle formái a jelenbe vetülnek.¹⁴ A kiállítás teret adott arra, hogy a látogató megtapasztalja a traumákkal terhelt történelmi múlt eltérő megközelítéseit a művészek munkáinak segítségével, ugyanakkor egymás mellé rendelésük felerősíti az egyes művek hatását.

A kiállítás láthatóvá teszi, hogy hogyan képes a nem akadémikus módszerekkel dolgozó művészi kutatás a történelmi múlt értelmezését a művészeti munkák segítségével megtapasztalhatóvá formálni.¹⁵ A múlt újrajátszásának imaginárius lehetősége eltérő médiumokban manifesztálódik. Néhány munka interaktivitásából adódóan is a megélt tapasztalat művészi formáját kínálja fel, és ezáltal segíti a nem egzakt befogadói narratívák létrehozásának lehetőségét. A megidézett múlt a művek különböző jelentésrétegein át kísért, és csak részben, a befogadó értelmezői horizontjának lehetőségeihez mérten tárja fel magát.¹⁶ A művek narratív emlékezettől való eltérésének előnye ugyanakkor, hogy az újraélesztett emlékek kézzelfoghatóan, az érzéki tapasztalat segítségével szembesítik a látogatót a kellemetlen, sokszor elhallgatott emlékekkel. A művek nem pusztán a múlt tárgyainak, eszközeinek újraértelmezéseként, sokkal inkább az emlékezetnek az érzéki tapasztalat segítségével történő újraélesztéseként értelmezhetők.

14 Pierre Nora, *Emlékezet és történelem között: a helyek problematikája*, in *Aetas*, 1999, http://www.aetas.hu/1999_3/99-3-10.htm

15 A kérdéshez lásd Derrida iterabilitás–fogalmát. Az archívum kérdésköréhez, Jaques Derrida, *Az archívum kínzó vágya*, Kijárat kiadó, Budapest, 2008. A jelenlét és a távollét vonatkozásában: 26. o.

16 A múlt kísértésének és a kísértetek kontrollálhatatlanságának kérdéséhez lásd Jan Verwoert, *Apropos Appropriation: Why Stealing Images Today Feels Different*, in *Art and Research*, 2007. <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/verwoert.html>, illetve Jaques Derrida, *Marx kísértetei*, Jelenkor, 1995.

Somogyi Laura a csepeli Weiss Manfréd Acél- és Fémművek Rt. ipari termelésének háború alatt folytatott kettősségére és ellentmondásosságára mutat rá: azaz, hogy a gyár a szerszámok és a hétköznapi életet segítő eszközök előállításával mellett a hadiipar fontos termelőegysége volt. Somogyi műve a női kreativitás felől közelít: a varrógépet, a hétköznapi női találékonyság és kreativitás eszközét szintén itt állították elő, a fegyvereket és lőszerkeket gyártó egységek szomszédságában. A varrógép olyan eszköz, amely segítségével a nők kánon szempontjából nem elismert kreativitása a mindennapi életet fenntartó, vagy azt segítő munkába csempészve nyerhet formát.¹⁷ Somogyi művében a pusztításra és erőszakra használt fegyverekre való referencia, a halálöszön és destruktivitás eszközei egymás mellé kerülnek a varrás kreatív, életösztönt jelentő potenciáljával. Az installáció referenciális dimenziója e két pólus között oszcillál, azzal, hogy a gyár termelésének két pólusára reflektál, ezt erősíti fel, a varrógép kattogásának és a gépfegyver ropogásának zaja közt megteremtett asszociatív kapocs. Egy következő értelmezési szinten az installáció aktuális szociálpolitikai olvasatot is felkínál: a varrás a varrónők mint a mai kor még létező proletárjainak – akik sokszor a határ menti településeken dolgozó vendégmunkások – embertelen munkakörülményeire, kizsigerelésére tett utalásként is érthető, arra a kiszolgáltatottságra, amely ellen a munkás szervezetek is síkraszálltak.

Soós Kata *Iskola, rend, fegyelem* című installációja a csepeli telep pincéjében talált iskolapadok alapján készült el. A padok az iskolának mint nevelő, fegyelmező és büntető intézménynek a *pars pro toto*i. Soós iskolákkal kapcsolatos longitudinális, terepmunkán alapuló projektjének egyik állomása a csepeli kutatás nyomán készült mű. Soós az

17 Ukeles a maintenance work kifejezést használja a nem látható, a művészet háttérben álló fenntartó munkára, melyet az életösztönhöz, míg a kanonikus művészeti aktivitást a halálösztönhöz köti. Mierle Laderman Ukeles, *Manifesto for Maintenance Art*, 1969, http://www.feldmangallery.com/media/pdfs/Ukeles_MANIFESTO.pdf

iskolát mint az ideológiai államapparátus részét,¹⁸ illetve mint ellenőrző, megfigyelő intézményt¹⁹ veszi górcső alá, azaz azt az intézményt, amelyben a fiatal állampolgárok megtanulják a társadalomba illeszkedés állam által is helyesnek tartott formáit. Ugyanakkor, ahogy Soós megjegyzi, minden ilyen intézmény kitermeli az egyén szintjén az ellenállás kreatív formáit. Az installációban ennek az ellenállásnak a jegyében a padok mellé elhelyezett szivacs szólítja fel a látogatót a cselekvésre, például a padok letörlésével a rossz emlékek, vagy bevésések szimbolikus törlésére.

A kollaboratív kiállítási projekt tematikája ugyanakkor elég rugalmas keret ahhoz, hogy befogadjon olyan munkákat, amelyek nem közvetlenül a csepeli kutatás eredményeként jöttek létre, de illeszkednek például a koncepcióhoz. Ez a rugalmasság lehetőséget ad a művészeknek, hogy saját munkáikat újra kontextualizálják. Ilyen például Süli-Zakar Szabolcs Szerencsi Cukorgyárról készített videoinstallációja (*Cukorgyár*, 2010–2011)²⁰, mely a munkások hasonló, elhallgatott kiszolgáltatottságára irányítja a figyelmet. A film a cukorgyári fokozatos elbocsátások, végül a gyár bezárása miatt munka nélkül maradt dolgozóinak elveszettség és kilátástalanság érzetét próbálja megragadni. A munkások céltalan, tétova gyülekezése a gyár bejáratánál a reménytelen néma tüntetése, azoké, akiknek nem volt idejük az életpálya tervezésre a mindennapi megélhetésért folytatott küzdelem során.²¹

A londoni Chelsea College of Art and Design által megrendezett kiállítás a Millbank Penitentiary intézményének alapításából és átalakulásából kiindulva a felügyelet, a fegyelmezés és a nevelés kér-

18 Louis Althusser, *Ideológia és ideologikus államapparátusok*, in *Testes-könyv*, I., Ictus, 1996, 373-412.

19 Michel Foucault, *Felügyelet és büntetés: a börtön története*, Gondolat, 1990, különös tekintettel a Fegyelmezés című fejezetre, 183-312.

20 <http://www.suli-zakar.com/cukorgyar.html#bookmark3>
21 Vö. Manuel Castells, *Az identitás hatalma*, Gondolat-Infónia, 2005, 34.

désköre felől vizsgálja a történelmi múlt rétegeit. A kiállítás projekt címe *Recalculating*. A kiállítótér felosztása az intézmény panoptikonon modellált alaprajzából indul ki, és eredetileg ennek megfelelően különböző funkciókat betöltő egységekre bontott termekben mutatták volna be a műveket, melyek többek között a másság, az eltérő gondolkodás, nem konform viselkedés és énkép kérdéseivel is foglalkoznak. A magyar résztvevők közül Soós Kata és Somogyi Laura a csepeli projekt keretében bemutatott munkáinak alap gondolata mentén létrehozott műveket állított ki. A két mű kapcsolatot jelent a Chelsea és a Csepel projektek közt, azt mutatják meg, hogyan lehet egy közös kutatás alapú projekt munkáit alkotások láncolataként tekinteni. Soós Kata *Jutalomfalat* című installációja a Labor kiállításban szereplő munkájához kapcsolódik: az iskola mint nevelő, fegyelmező intézet kérdését most az iskolai konyha felől vizsgálja. A konyha és az ahhoz tartozó kábitin közösségi hely, az étel elfogyasztásának és a kötetlen, felszabadult beszélgetések társadalmi tere. Az iskolai kábitin azonban nem csak a fegyelmezett viselkedés elsajátítására, hanem az amúgy nem tápláló, vagy ízletes étel monoton és hatékony elfogyasztására szolgáló helyszín is. Az iskola korántsem csak szellemi és testi táplálékot nyújtó, gondoskodó intézmény, rendszerében a konyha a biopolitikat megerősítő intézményként is kódolt. Erre utal az installációban elhelyezett törlőkendők uniformitása is. A kiállítás történetileg terhelt helyszínéből adódóan a mű további rétegeket nyer: nem csak az iskolák, hanem általában az intézmények, mint például a londoni helyszínen korábban működő kórház konyhájának és kábitinjának hasonló szerepére is utal.

Somogyi Laura *Sew As* (84-85. lap) című interaktív installációjának tematikája utal vissza a csepeli projektekre. Ezúttal Somogyi is a fegyelmezésre helyezi a hangsúlyt: a varrás során egymást követő öltések mint repetitív, monoton és időigényes munka a test és a szellem megfegyelmezésének eszköze, mivel az öltések precizitása figyelmet és fegyelmezettséget igényel. A középkorban a hímzést nem

csak díszítő szerepe miatt tartották elsősorban női feladatnak, a nemes asszonyok fegyelmét és hűségét, szüziességét volt hivatott bizonyítani, tudniillik a férj távollétében varrással eltöltött idő mennyiségének mércéjéül is szolgált.²² A probléma azonban már ekkor is az volt, hogy a gondolatok kordában tartására semmi garanciát nem nyújtott. Az ellenőrző felügyelet hiátusai mindig megjelennek, mint például az iskolák diákjainak kreativitása esetében is. Somogyi műve egy régi angol iskolai kép alapján készült, amelyen a lányok varrni tanulnak a tanár instrukciói alapján. Somogyi installációjánál a képen látható tanár kontrolláló szerepét a látogató veszi fel: a mű interaktív, a látogató számára elhelyezett „tű” segítségével tudja „instruálni” a „tanulókat”, akiknek csak a kezük transzparens, illetve irányítani az öltések sebességét. Az installáció a szorgos mintakövető kezeket mutatja, azonban a mögötte rejtőző személyek arctalansága nem csak a hatalom egységesítő, személyiségeket redukáló szempontja, de a láthatatlanságba burkolózó személyek fölött gyakorolt kontroll részlegességére is rámutat. A mű ugyanakkor azzal, hogy a működéséhez szükséges apparátust nem rejtje el, feltárja saját, szimbolikusan pedig a hatalmi gépezetek működési mechanizmusát, és a kontroll felett érzett elidegenítő eszközévé válik.

A kiállítások konceptuális keretének rugalmassága a londoni projekt esetében is produktívnak bizonyul. Vándor Csaba és Szilágyi Kornél *Elnyomásteszt* című videoinstallációja (92-93. lap) nem a büntetőintézetre reflektál, ellenben visszakötést jelent a csepeli projekt koncepciójához. A művészeti kutatást nem szorosan értelmezve, némi iróniával azt vizsgálják, milyen nyomást bír el egy-egy jelentős forradalmi történeti múlttal rendelkező város útburkolata. A teszt egy kvázi-tudományos eredményt

mutat fel: kimutatja, milyen mértékű nyomás után törnek darabokra a különböző kockakövek. Mivel a kockakő hagyományosan a legkézenfekvőbb fegyvere a legszegényebb rétegeknek, szimbolikusan a mű arra figyelmeztet, hogy az elnyomás vagy a méltánytalan bánásmód milyen mértékig tolerálható. Másrészt a nyomásteszt megmutatja azt is, milyen hatékony fegyver lehet a kockakő, vagyis rámutat a társadalmi elégedetlenségből következő forradalmak résztvevőinek cselekvőképességére.

Egy másik nagyszabású kiállítás, mely a DLA iskola hallgatóinak munkáit mutatja be, *Emberi beavatkozással készült művek* címen került megrendezésre a Paksi Képtárban, 2011 november–2012 január között (10-14. lap). A kiállítás kiindulópontját két szöveg adja: Walter Benjamin *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában* (1936) szövege,²³ illetve Benjamin aura-fogalma, valamint a WIPO-UNESCO szerzőjogi irányelve.²⁴ A két szöveg nem csak inspirációforrásként, hanem a kiállítás laza szervezőelvéként is tekinthető. A szövegek szoros, és egymás ellenében is működtetett olvasata olyan alapvető hagyományos, művészeti kérdések kritikai vizsgálatát teszi lehetővé, amelyek egyre sürgetőbb és megkerülhetlenebb problémát jelentenek a kortárs digitális média előtérbe kerülésével. Ilyenek például az eredeti és másolat kapcsolata, amely a digitális média előretörésével egyre kevésbé értelmezhető különbségtétel. A kérdés természetesen visszahat arra a fogalmi hagyományra is, amely az eredetiséget a műalkotás egyik alapismérveként tételezi. Ugyanakkor a kérdésfelvetés rámutat az 1988-as szerző jogi irányelv idejétmúlt gondolkodásmódjából eredő művészetelméleti problémákra is. Maga a kiállítás címében rejlő irónia is figyelemfelhívó: mint azt Szegedy-Maszák Zoltán kiemeli, az irányelv azt

jelenti, hogy „gyakorlatilag az emberi lények által készített minden fénykép szükségképpen magában foglalja az eredetiségnek valamely elemeit,” ugyanakkor azok a fotográfiák, amelyek már meglévő képekről készültek, nem.²⁵ Az emberi beavatkozás a kiállítás jelentős részében nem számítana eredetinek a szerzői jogi irányelv értelmében, ezzel a művészi originalitás problémakörének markáns kritikai értelmezésével állunk szemben, mely elemző (jogi vagy esztétikai) szövegek helyett kísérleti művek sorával járja körül a problémát (és amelyhez a koncepció laza-megengedő keretet biztosít). Bár a művek jelentős része a koncepció megfogalmazása előtt készült, azaz nem egy azt megelőző workshop és kutatás felvetéseire reflektálnak, a kiállítás művei ennek a kritikai felvetésnek különböző aspektusait járják körül (sőt, felfedezhető a szoros olvasat módszertani alkalmazása is). Több mű veszi alapul valamilyen szempontból Benjamin szövegének meglátásait úgy, hogy azt kísérleti feltevések mentén a digitális média szempontrendszer felől frissíti. Ugyanakkor a legtöbb mű kísérletező, kutatásalapú, a mérnöki-tudományos- és a művészi tudás kombinálásának sajátos technikai kísérlete, amely nem azt célozza, hogy szabványt, vagy valamilyen hétköznapi alkalmazást fejlesszen ki, hanem éppen ellenkezőleg, egy-egy technológiában, vagy médiumban rejlő lehetőségek felfedezését tűzi ki, miközben azok hagyományba ágyazottságát sem hagyják figyelmen kívül. A művek, bár nagy részük a digitális technológiával kísérletezik, nem tévesztik szem elől az anyagi, analóg világ fizikai realitását sem.

Értelemszerűen Harsányi Réka *Aura* című művéhez írt művészi statement reflektál legközvetlenebbül Benjaminra. Az *Aura* Benjamin szövegének olyan szoros olvasataként is érthető, mely egy szempont kiemelésével megy közel a benjamini szöveg felvetéseéhez, tudniillik az aurához kapcsolható jelenlét és távollét kettősének gondolatával ját-

25 Szegedy-Maszák Zoltán, *uo.*

szik el.²⁶ Az emberi jelenlét a tenyér (élet)vonalain játszó, immateriálisnak gondolt fény segítségével sejlik fel, és ezzel mutat túl a benjamini művészeti matéria szó szerintiségén. A jelenlét és távollét kettősével játszik Harsányi *Ecce Homo* című videója is, mely a történelmi elbeszélések kereteinek margójára szoruló kisközösségi emlékezetben megőrzött mikrotörténelem nyomainak feltárására tett történeti dokumentumfilm kísérletként is felfogható. Kiindulópontja Iris Disse *Táncol a halál is* című kísérleti hangjátéka, amely Nagyrév arzénos asszonyainak történetét dolgozza fel, hangtörédek, emlékfoszlányok leginkább hangulatokkal játszó formájában. A nőket gúzsba kötő hagyományok felszámolására tett kegyetlen kísérlet történetét Astrid Bussink holland dokumentumfilm is feldolgozta Tiszazugon (*A komp nem üzemel/The Angelmakers*, 2005). Harsányi munkája azonban Disse hangjátékához közelebb álló módon nyúl a történethez, és a dokumentatív feltáró feldolgozás helyett itt is a jelenlét és távollét kérdésével foglalkozik: a vidéki ház tárgyait a kamera lassú mozgásával úgy veszi sorra, mintha a tetthely nyomait rögzítené. Ahogy a kamera végigpásztáz a helységeken, újrajárja, illetve újraéleszti az emlékezetet, egy jól ismert középkori emlékezés technológiát tesz funkcionálissá: a szoba tárgyai felélesztenek egy-egy emlékezetfoszlányt, amelyből a történet rekonstruálható lehetne.²⁷ Harsányi művében az arzénos asszonyok története csak szimbolikusan, mint hiány van jelen, azokkal a magyarországi vidéki házakra jellemző tárgyakkal, materiális hordozókkal vonja párhuzamba, melyeket egy élet alatt halmoz fel az ember. A nagy folyamatok szempontjából arctalan emberek, szobáik hasonlósága, életük jelentőség nélkülsége és felejthetősége erős kontrasztban

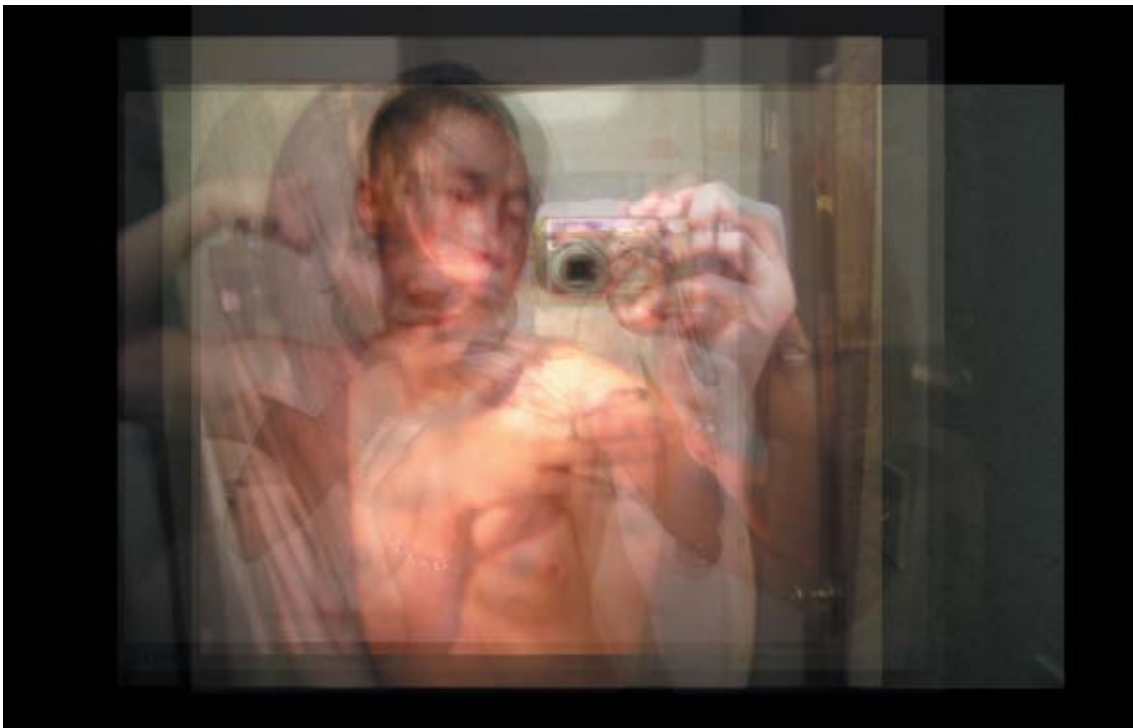
26 A jelenlét és távollét kérdéshez a nyom fogalmának szempontjából lásd: Jaques Derrida, *Writing and Difference*, ford. Alan Bass, Routledge, 1978, 393.

27 Vö. Mary Carruthers, *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge UP, 1990, valamint korábban Francis A. Yates, *The Art of Memory*, Routledge and Kegan Paul, 1966.

22Vö. A.R. Jones and P. Stallybrass, *Renaissance Clothing and the Materials of Memory*, Cambridge University Press, 2000. A nők és a hímzés mint fegyelmező eszköz tekintetében lásd még pl., Joseph Addison, *The Spectator*, 1714. no 606. <http://www.gutenberg.org/files/12030/12030-h/SV3/Spectator3.html#section606>

23 Mélyi József fordításában: http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html

24 UNESCO/WIPO/CGE/PHW/3. Ld.: „Copyright”, 1988. júniusi szám, 262-281., idézi Szegedy-Maszák Zoltán, Paks, kiállítás katalógus. http://paksikeptar.hu/res/ebkm_paks_s.pdf, <http://unesdoc.unesco.org/images/0007/000795/079565eb.pdf>



áll a botrányos és kegyetlen gyilkosságsorozat hírhedségével. A történet erősen hordozza azt a kilátástalanság érzést és elkeseredettséget is, amelyből a nők ezt az egy módot látták a kitörésre. Harsányi munkája a társadalmi kérdések mellett a dokumentumfilm és emlékezet kapcsolatának kritikai vizsgálata is: ahogy Bussink megjegyzi, a dokumentumfilmjében nyilatkozó emberek később bevallották, hogy már nem saját emlékeiket idézik fel, hanem azokat a történeteket, melyeket folyamatosan mesélnek az őket faggatóknak. Harsányi munkája ezt az ellentmondást eleve feloldja azzal, hogy a tárgyak mint néma szemtanúk, mint nyomok, a távollevő lenyomataiként vannak jelen. A nyom azonban olvasásra szorul, ahogy az írás, úgy a tárgyak is csak utalnak a történetre, a tiszta jelenlét, ahogy a történet teljességének rekonstruálhatósága is mítosz.²⁸

28 Vö. Rosalind Krauss, *Clock Time*, in *October*, 2011, spring, 213-217.

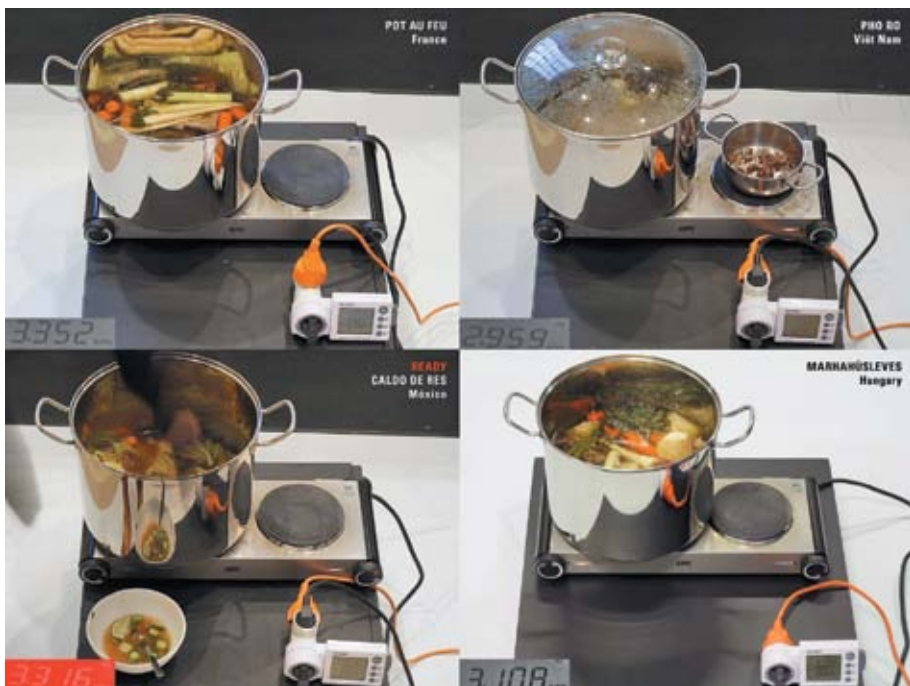
ÁFRÁNY GÁBOR:
SELFSHOT
kép az egycsatornás videoinstallációból, 2003

Áfrány *Selfshot* című munkája a kiállítás címében, illetve problémafelvetésében megfogalmazott szerzőség, eredetiség, tulajdonjog kérdéseit járja körül a digitális média, illetve a hálózati megosztás kontextusában. Áfrány az internetről töltött le olyan képeket, amelyek ebben az új nyilvános térben az önreprezentáció, önfeltárás egy sajátos, népszerű, médiasztárok által is gyakorolt formájának sémájára épülnek: tükörben pózoló, magukat fotózó emberek. A talált képeket Áfrány olyan sebességgel vetíti egymásra, hogy lehetetlen tisztán kivenni, elkülöníteni az egyes alakokat, a szem számára egymásba mosódó testek képei összefolynak, és így épp a nemi sztereotípiákat megerősítő, tömegmédiából ismert beállítást mossa el. Az egyetlen viszonylag rögzítettnek tűnő pont a kamera, amelyet a pózból adódóan nagyjából ugyanazon a helyen tart az egyének keze, az egymásra vetítésből adódóan az alakokhoz képest csak lassan és kismértékben mozdul el, így azt a hatást nyújtja, mintha a művész által tudatosan rögzített pontról lenne szó és nem a képek egymásra vetítéséből adódóan jönne létre ez a hatás. A vetítés sebességéből áll elő az a jelenség is, amely következtében az alakokat úgy érzékeljük, mintha mozgásban lennének, azaz a művészi beavatkozás következtében a statikus képek az animáció (vagyis az életre keltés) illúziójából adódóan a jelenlét „itt és most”-jának képzetét keltik. Áfrány műve ugyanakkor több szinten is értelmezhető. A művészeti gyakorlat hagyományának szempontjából a rögzített kamera körül mozgó képek tekinthetők tisztelgésnek Ivan Ladislav Galeta *Water pulu* című munkája előtt. Az azonban, hogy Áfrány az interneten talált és nem saját maga által készített képeket használ fel művéhez, visszautal, illetve kritikailag reflektál a szerzői jogi irányelv kapcsán megfogalmazott kérdésfelvetésre, nevezetesen arra a problémafelvetésre, amely képtelen a művészi eredetiség kérdését kezelni. Az internetről gyűjtött képek nem a szerző-művész által készített munkák, míg a koncepció, az elrendezés, azaz a vetítéssel való kísérlet, a művészi beavatkozás révén jön létre műként. Áfrány több munkája is

foglalkozik a kérdéssel, ilyen például a *Foto Recycling* (42-43. lap), vagy a TV címűek. Benjamin szövegének szempontjából ugyanakkor Áfrány műve a művészet mint társadalomkritika hagyományának kérdésére is reflektál. Az összegyűjtött, egymásra vetített képek egyes elemein látható önreprezentáció a tömegmédiával által generált sémára épül, az Én idealitása mintegy a lacani tükörstádium, azaz az imaginárius képzelte tökéletességének fixációjaként is érthető. Áfrány ezzel a szemponttal a test és az Én, a külső és a belső tulajdonságok közti korrespondencia hosszú kultúr-történeti múltra visszatekintő, nagyon is sok problémát felvető kérdésére mutat rá.²⁹ Az a sebesség, amellyel egymásra vetülnek, és amely egybemosza ezeket az alakokat, éppen ellenmozgása révén szembesít azzal a sematizáló médiahatással, amelynek a magukat megfeleltető egyének mégis különlegesnek, kiemelkedőnek, az ön-reprezentáció szempontjából feltehetően – mivel azt készítők a virtuális térben teszik közzé (posztolják) – ideálisnak tekintik.

A kiállító művészek munkáinak lényeges szempontja, hogy a digitális médiával való kísérletezés mellett nem hagyják figyelmen kívül az analóg világot sem. Lepsényi Imre Paksra készült, a helyszínt is szem előtt tartó műveiben az analóg világ mint interfész jelenik meg. Két munkája az emberi találékony-ság következtében létező atomenergia kettősségének kritikai vizsgálata: az életet segítő energiaforrás és a hosszútávon is kontrollálhatatlan halálos sugáranyag, romboló erő – amely bármikor kiveshet az ember ellenőrzése alól – áll egymás mellett. Lepsényi *Mibe kerül majd a leves* című munkája a közösségi

29 Jacques Lacan, *A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója*, in *Thalassa* (4), 1993/2, 5-11. A megerősítő reprezentáció gender szempontú, Freud és Lacan elméletére építő kritikáját lásd Laura Mulvey, *Vizuális élvezet és az elbeszélő film*, in *Metropolis*, 2000/4, 12-23. A külső-belső közti korrespondancia kérdéséhez tartozó nagy hagyományra visszatekintő kérdéseket lásd például: John Locke, *Értekezés az emberi értelemről*, Osiris, 2003, illetve Sarah Bartmannhoz kapcsolódó szakirodalom, többek között Sascha Renner, *Hatalmi anatómia*, in *A modell*, Magyar Nemzeti Galéria kiállítási katalógus, 2005. 99-105.



főzés, közösségi konyhák művészeti hagyományába is illeszkedik: Gordon Matta-Clark *Konyhájától (Kitchen, vagy Open House, 1972)* Rirkit Tiravanija számtalan projektjén át (*Untitled Free 1992, Utopia Station, 2003*) SZAF/AMBA, Mécs Miklós és Fischer Judit *Jöjj/Intervall: Come, 2008*, Dorottya Galéria), a Cellux Csoport *Gyermekkonyhája*, Szabó Eszter Ágnes-Dudás Andrea, *Kenyérszaporítás (FKSE, 2012)* közösségi ételkészítésén át a tavalyi documenta (13) and and and ...-csoport közösségi kert és tér rendezvénysorozatához kapcsolódó *Food Kioskjáig* található művészeti példákat. A közös főzés Lepsényinél is túlmutat a relációesztétikával szemben felhozott pusztán „feel-good” érzést generáló közösségi eseményen. Lepsényi a helyszínből kiindulva, arra a kérdésre hívja fel a figyelmet, amivel a német állam és polgárai 2022 után mindenképpen szembesülnek, amikor Németország a teljes atomerőmű parkjának felszámolását ígéri. Amennyiben konzekvens lesz a döntésével kapcsolatban, más, atomerőművel energiát előállító államoktól sem vásárolhat a

LEPSÉNYI IMRE:
MIBE KERÜL MAJD A LEVES?
installáció, 2011

kieső energiaszükséglet pótlása érdekében. Vagyis más módon kell a hiányt megoldani: természetesen a német állam ennek érdekében többek között nagyszabású szélenergiatermeléssel próbál megfelelni, amely társadalmi-közösségi szempontból csöppet sem problémamentes (sok esetben kitelepítésekkel, települések és ezáltal kisközösségek felszámolásával jár). Lepsényi műve alternatív megoldásként a főzési idő lerövidítése, illetve az alapanyagok előállításának energiaszükséglete mentén gondolja át a kérdést azzal, hogy különböző nemzetek marhahúslevesének főzési idejét méri kvázi-laboratóriumi körülmények között. A tudományos(kodó) kutatás ilyen közvetlen gyakorlati hasznosítása a laboratóriumi kísérletek műviségének, a kutatás, valamint a tudományosság kérdéseinek játékos kritikája is. Lepsényi másik munkája a *Valóban kellemetlen helyek, az atomenergia előállításának mint állandó veszélyforrásnak végzettségére irányítja a figyelmet*. Lepsényi a városi infrastruktúra főbb pontjaira (mint például uszoda, mozi) küldött postai levelezőlapokat azért, hogy felmérje, valóban léteznek-e, lakottak-e az atomerőmű katasztrófák után a környéken régebben létező települések. Ahonnan a levél visszatér a „megszűnt cím” pecséttel, ott a sugárfertőzés miatt nem lakható, azaz elnéptelenedett a régi település. A két hely a fukusimai erőmű – a legutóbbi legnagyobb és a világ közvéleményét leginkább megrázó katasztrófa –, illetve Csernobil, a magyar lakosság emlékeiben is még élénken élő atomerőmű katasztrófájának környéke. A munkához a hagyományos analóg postai hálózatot használja fel. A mű arra is rámutat, hogy ezek az anyagi alapú technológiák bizonyos esetekben egyszerűbb információforrást is jelenthetnek. A műbe épített egyértelmű figyelemztetés egy jel segítségével, a visszaküldött képeslapok kézzelfogható jelenlétén keresztül mutat rá a katasztrófa távol levő hatásának nyomaira. A képeslapok egy analóg infrastruktúra rendszerével végzett kutatás dokumentációjának eszközei.

Összegzés helyett arra mutatnék rá, hogy ugyan a tanulmány csak két kiállításprojekt néhány

művét vette alapul, de ez a két projekt is láthatóvá teszi, hogy a MKE Doktori Iskola művészeinek sokszínűsége, kreativitása és gondolkodásuk, művészi felfogásuk, megközelítésmódjaik divergenciája termékeny vitákat, előremutató művészeti kutatási módszereket képes generálni. A DLA iskola működése és művészeinek divergens érdeklődési köre, illetve módszerei visszamutatnak arra az elméleti problémafelvetésre, amely a kötött tudományos kutatási módszerek helyett a művészeti doktori képzést egy lényegesen szabadabb kísérletezési terep helyszínékként képzelet el. Az iskola művészeinek tevékenysége számos izgalmas példát mutat arra a szabadon kísérletező művészeti felfogásra, alkotói attitűdre, melynek dokumentációja a jelen kötet.

MŰVÉSZEK A DOKTORI ISKOLÁBAN

Válogatás a doktori fokozatot szerzett és a jelenlegi hallgatók műveiből

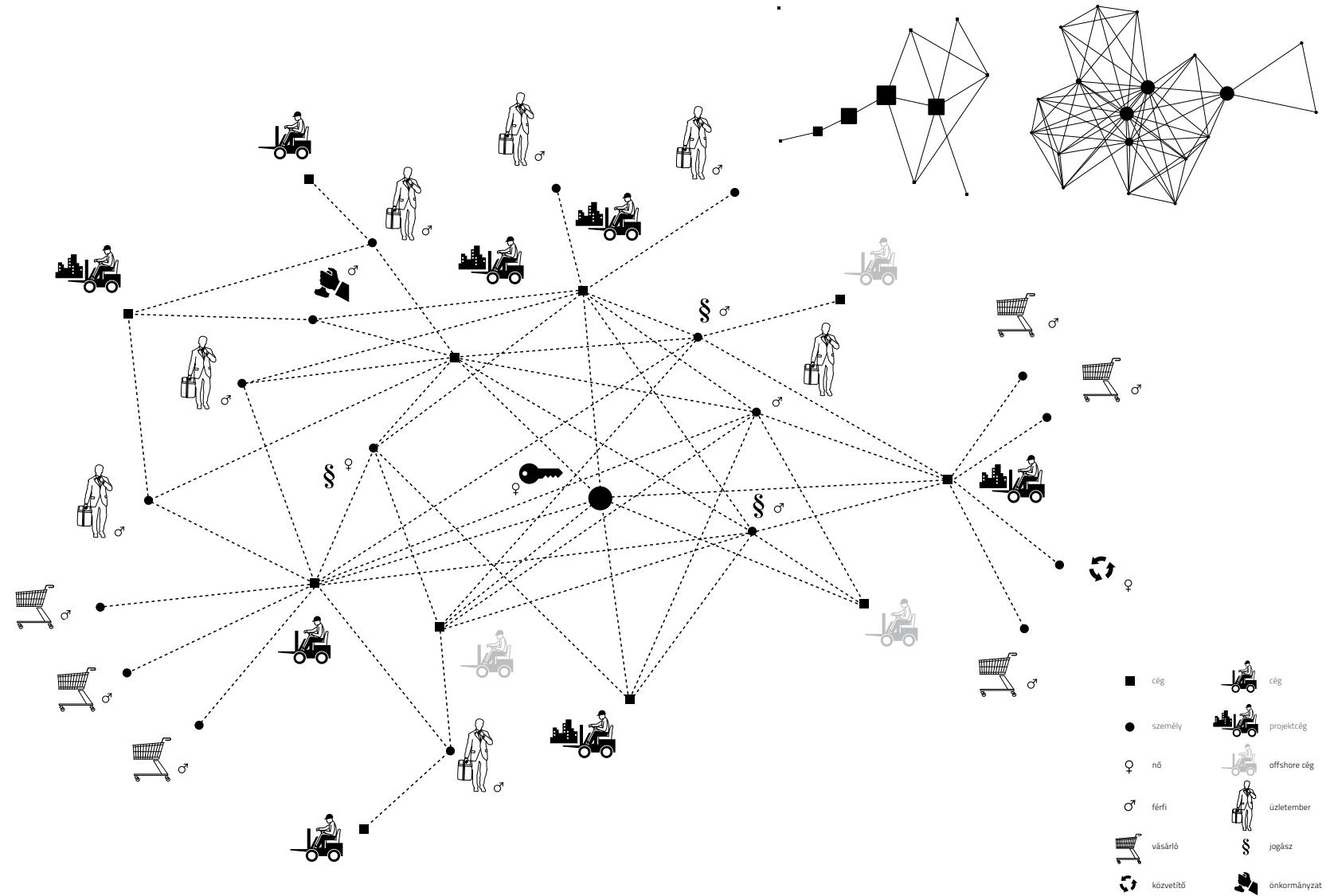
ÁFRÁNY GÁBOR:
FOTÓ RECYCLING
részlet a hat képből álló sorozatból,
lambda-print, 70x100 cm, 2011

Az első fotó elkészítésétől napjainkig körülbelül 3,5 billió fotó született. A rendelkezésre álló adatok alapján valószínű, hogy mindebből a 19. században legfeljebb csak egy-két millió kép készült. Világszinten számszerűsíthető adatokat a Kodak Brownie fényképezőgép megjelenésével, egyben a tömegfotózás beindulásával jegyezték fel. A fényképezőgépek fejlődésével egyre egyszerűbbé és népszerűbbé vált a fotózás. Az analóg fotózás csúcstermelését és egyben a végét is a 2000-es év jelentette, akkor 85 milliárd papírképet készítettek a világban. Ma, a digitális képek korában csupán a Facebookra ebben az évben 70 milliárd képet töltenek fel a felhasználók, ez a képmennyiség becslések szerint a 2,5 milliárd digitális rögzítőeszközzel készített képeknek (beleértve a mobiltelefonokat is) csupán a 20 százaléka. Napjainkra ez a fotó gyűjtemény mintegy 140 milliárd képet tartalmaz. Az elképesztő, több 10 petabyte-os képmennyiség tárolása és kiszolgálása hatalmas szerverparkokat feltételez, nagyvárosnyi energiafelhasználással. A már kezdetektől környezetszennyező technológia ma sem rendelkezik kisebb ökológiai lábnyommal. Az Interneten található elképesztő mennyiségű képanyag egyfajta másodlagos valóságként is értelmezhető. A feltöltött képek nagy része nem tudatosan komponált, nem művészi igénnyel szerkesztett munka, de kitűnően leképezi, részletesen „letapétázza” a minket körülvevő világot. Felesleges tovább szaporítani a megapixel tengerét; a sok milliárd nézőpontból készített képeket megfigyelve, azok részleteit kivágva anélkül készíthetők képek egzotikus helyszínekről, hogy a fotográfusnak fel kellene keresnie azokat.

A képkivágással mint virtuális fényképezőgéppel Áfrány ezeket a tájakat járja be, és az elfeledett kicsiny részleteket, a homokban labdázó, középre komponált gyerekek mögötti, elfelejtett 21x30 pixeles részleteket nagyítja ki. Az újrahasznosított fotók kiválasztása, a képkivágások kompozíció tudatosak, festői esztétikájuk viszont a bonyolult matematikai interpolációk véletlenszerű eredményei. Áfrány Gábor képsorozata összefügg egy videoművével, mely szintén a parányi felbontású kép fraktális algoritmusokkal való felnagyításán alapul. Mindkét mű felteszi a kérdést: vajon mekkora az a legkisebb felbontás, mennyi az a legkevesebb képi információ, mely még értelmezhető?



ALBERT ÁDÁM:
 KERESD A KULCSOT: INGATLANPANAMA
 A „A LEGPESTIBB” BUDAPESTI UTCÁBAN.
 A KAPCSOLATHÁLÓZAT VIZUALIZÁCIÓJA
 zománc/vaslemez, 200x140 cm, 2010



Az ábra két, Budapest szívében található, műemlékké nyilvánított lakóház adásvételi folyamatának hálózati topográfiáját mutatja be. Az oknyomozó újságírói cikkek alapján összeállított adatokat hálózatelemzési módszerekkel dolgoztuk fel. Az elemzés során készített hálózati térkép egy rendkívül összetett, komplex folyamatot tár elénk, amelynek lényege, hogy egy egyszerű adásvételi folyamat során mobilizált kapcsolatokat teszi átláthatóvá. A szereplők között feszülő viszonyrendszer megrajzolása révén aprólékosan kidolgozott korrupciós hálózat tárul elénk, melynek különlegessége, hogy az elmúlt 6 évben Budapest világörökségi területén végbement adásvételi ügyletek közül 6 lényegében ugyanezen tranzakciós mechanizmuson keresztül valósult meg. A Király u. 25–29. hálózati elemzése tehát egy olyan gazdasági modellt fed fel, amely sablonként szolgált tucatnyi budapesti ingatlan privatizációjához, jelentősen hozzájárulva ahhoz, hogy a magyar főváros fontos építészeti emlékeket veszítsen el az önkormányzatok legcsekélyebb haszna nélkül.

BAGLYAS ERIKA:
A KÖZÖSSÉG MINT ORVOS.¹
Óbudai Társaskör Galéria, Budapest, 2011

Koncepció: Baglyas Erika, Tóth Zsuzsanna, Zalka Zsolt

Csoportvezetők: Milák Piroska és Zalka Zsolt

Az Óbudai Társaskör Galériában Baglyas Erika az egy hónapra szóló kiállítási lehetőségét események sorozataként értelmezi. A koncepció három barát közös gondolkodásának eredménye. Ennek rögzített elemei a következők: 1. csak meghatározott időpontokban lehet a kiállítóhelyet látogatni; 2. a galéria terében koncentrikus körökben elhelyezett székekre lehet leülni; 3. két csoportvezető van jelen a találkozók során; 4. azt tekintjük a projekt tartalmának és üzenetének, ami a kiállítóterben a négy csoport-alkalom során megjelenik. Az Óbudai Társaskör Galéria terében ez alkalommal a megszokott kiállítási szituációt felfüggesztjük. Ezáltal nem csak a kiállítóter funkciója változik meg ideiglenesen, hanem a létrehozó/alkotó és a néző/befogadó/résztevő szerepe, definíciója is módosul, szűkül a köztük lévő szakadék. Az alkotó ez esetben nem egy vagy több művészt jelent, a produktum nem előre létrehozott, éppen ezért ennek a klasszikus értelemben vett bemutatására sem kerül sor. A kiállítóter jelen esetben felkínált térként funkcionál, a művész a folyamat katalizátora, a projekt szervezői az események kereteinek kidolgozói. A művész és a közönség szerepei átértékelődnek, a „kiállítás látogató” – ebben esetben – kollektív alkotóvá, érzései, gondolatai pedig tartalomává válnak.

Minden résztvevőnek lehetősége van a négy megadott időpontban másfél órára helyet foglalni, beszélni vagy hallgatni a kiállítóterben. Mint minden Nagycsoporton, itt is az lesz, amit hozunk és az, amit ezzel kezdünk. Jelen projekt modellt kíván nyújtani arra, hogy egy nagyobb közösség alkalmi csoporttá formálódó tagjai, – idegen vagy ismerős emberekként megtapasztalva, és kibírva a Nagycsoport „személytelenebb” világát, a mély bizonytalanságot és „magárahagyatottságot” – képesek olyan kis világot alkotni, ahol kitapinthatóvá válik a személyes és a közös érintkezése. Ha megpróbáljuk megosztani egymással az ott és akkor felbukkanó érzéseinket és gondolatainkat, képet kaphatunk a tágabb közösségünk életét szervező fantáziákról, a párbeszéd lehetséges erővonalairól. Az így közösen megszerzett tudás gyógyíthatja a nagyobb emberi közösség kapcsolatainak zavarait is.

¹ Robert N. Rapoport, *Community as a Doctor: New Perspectives on a Therapeutic Community*, Tavistock Publications Ltd., London, 1960.



BORSOS LŐRINC:
KIÁLLÍTÁS SZÜLEINKNEK
Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, 2012

Borsos Lőrincet 2008-ban hoztuk létre. Neve a vezetékneveinkből áll össze (Borsos János, Lőrinc Lilla), mint egy új személyiség, akinek négy keze, lába és két feje van, így képes egyszerre két helyen is megjelenni és különböző, összehangolt tevékenységet folytatni. Számos médiumban alkot, aktuális és egyetemes társadalmi, vallási és politikai ügyekbe üti bele folyamatosan mindkét orrát.

Gyökereivel Székesfehérvárhoz kötődik, hiszen mindkét „alkotóeleme” itt nőtt föl, itt tanult, és jelenleg újra itt él. Ezért sem véletlen a projekt helyszín-választása. Az itt megvalósult, Borsos és Lőrinc munkásságát az óvodától kezdődően napjainkig bemutató mini életmű-kiállítás érdekessége, hogy a szülők a kurátorok.

Munkánk során gyakran azon kapjuk magunkat, hogy a szüleink iránt érzett megfelelési vágy teljesen beszívargott a gondolatainkba, felfogásunkba. Folyamatosan bizonyítani szeretnénk nekik, hogy nem hoztak rossz döntést, amikor gyerekkorunkban engedték, hogy művészeti pályára lépve azzal foglalkozhassunk, amit igazán szeretünk. Azóta is ők a kiemelt szponzoraink ebben – mind anyagi, mind lelki értelemben. Akkor is támogatnak, ha éppen nem értik, miért és mivel is foglalkozunk. Ennek ellenére egyre nagyobb motivációt éreznek műveink megértésére, melyek mentén – a művészettel és a művészekkel kapcsolatos megítélést árnyaló – beszélgetéseket tudunk velük folytatni. Mára már attól sem riadnak vissza, hogy diskurzust kezdeményezzenek a koncepcióinkkal kapcsolatban, vagy akár új ötleteken törjék a fejüket. Eleinte nem tudtuk, hogyan kezeljük ezt a helyzetet, most viszont elérkezettnek láttuk az időt arra, hogy szabad kezét adjunk nekik egy kiállítás erejéig, teljes betekintést engedve számukra az alkotás folyamatába.

A szülők kurátorként való bevonásával kölcsönös megértésen alapuló szituációt akartunk teremteni. Hol van a határ az elvárás, a megfelelési kényszer, valamint az egészséges motiváló erők között? Vajon mihez kezdenek a – művészeti szempontból – laikus szülők egy kiállítás rendezésének feladatával? Mi alapján szelektálnak, hova teszik a hangsúlyokat? Milyen érzéseket kelt bennük és hogyan élnek ezzel a lehetőséggel?

A kiállításon bemutatott munkák teljes mértékben a szülők szelekciói, ami – a kiállítótér méretei miatt – hosszú és nehéz kiválasztási folyamat eredménye, ugyanis egy ponton túl nagyon nehezen mondtak le bármiről is. Az ő preferenciáikat tükrözik a kiállított díjak és elismerések is. Az installálásban szükséges volt tanácsokat adnunk, de a fal színét ők választották meg. A közel másfél évnyi együttműködés folyamatát végig dokumentáltuk, amiből készült egy fél órás videó, valamint a hangfelvételek alapján kísérszövegek kerültek az egyes munkák mellé, sajátos szülői nyelvezettel, egy-egy személyes történettel gazdagítva az alkotások élvezetét.

Kurátor: id. Borsos János és Borsos Jánosné Katona Biborka,
Lőrinc László és Lőrinc Lászlóné Paksi Rózsa
Szakmai konzultáns: Izinger Katalin művészettörténész

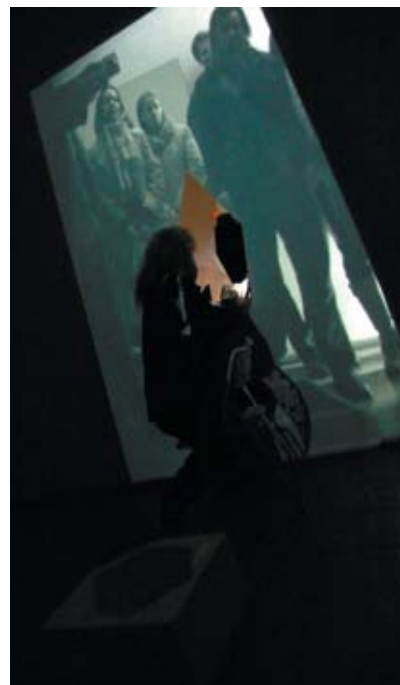
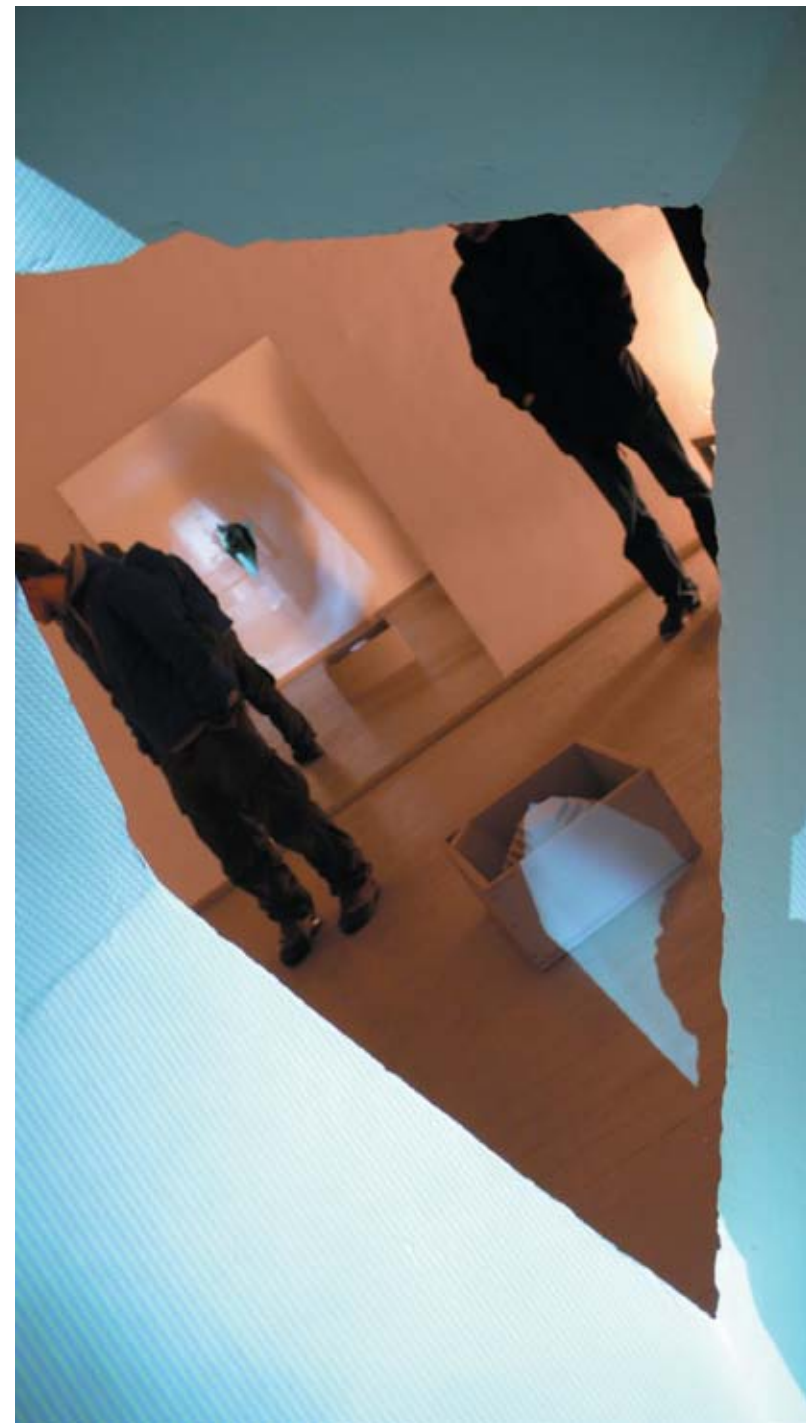
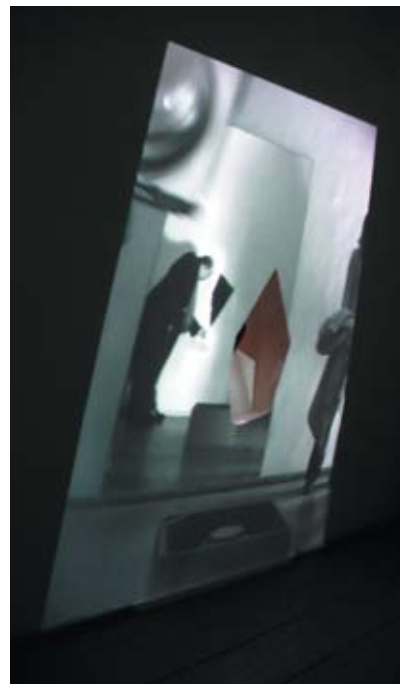


DABI ISTVÁN M., HÜBLER JÁNOS, KEREZSI NEMERE:

PRE-VISIO

3 ALKOTÓ – 2 TEREM – 1 MŰ

Labor Galéria, Budapest, 2007



A PRE-VISIO esetünkben téralakítás, melynek során a galéria tere egyetlen közös művé vált. Kamera, vetítő, tükör, szappan, pozdorja és egyéb anyagok, valamint szobrászati eljárások alkalmazásával a kiállítótér építészeti adottságait értelmeztük újra. Azaz nem a gondolatainkat alakítottuk a helyhez, hanem a hely térbeli adottságait alakítottuk – lehetőségeinkhez mérten – gondolatainkhoz. Az alkotó folyamatok és munkamódszerek egybeolvasztásával egyidőben inspiráltuk és hagytuk inspirálni. A hiányt hiánytérként értelmeztük.

A Somogy-megyei roma kosárfonómester, Kakas József műhelyében járva pillantottam meg először a karikába tekert főzött rőzsekötegeket. Szobrászként az anyagot megérintve azonnal feltűnt számomra, hogy a szobrászatban (illetve az iparban) elterjedt anyagokhoz képest különösen magas e természetes, olcsó anyag rugalmasságának és szilárdságának együtthatója, illetve hogy a könnyű szerkezetből mennyire erős felületeket, tárgyakat lehet létrehozni. Lenyűgöző, hogy a fonott vesszőből készült tárgyak milyen takarékosan bánnak a mára értékessé vált nyersanyaggal, a fával, a lyukacsos szerkezet mennyivel kevesebb anyagot használ, mint a tömör deszkalap. Az olcsó, természetes anyagból készült tárgyak sok esetben kiválthatják a ma elterjedt mesterséges anyagból készült használati tárgyakat.

Nap mint nap használok számítógépet, kamerákat, különböző technikai eszközöket. Arra gondoltam, hogy ezeknek a korszerűséghez kötődő szerkezeteknek mennyire finom és rugalmas természetbarát burkot lehetne gyártani vesszőből vagy természetes rostokból. Ha ma még ez utópia is csupán, de hosszú távon a természetes anyag némelyik elektronikus eszköz saját gépházává is válhatna. Természetesen ez még hosszú fejlesztést igényel, amihez meg kell találni a préselés és feldolgozás új formáit, ám jelenleg is megvalósítható a táskák, burkok, csomagolások kézműves előállítására.

Magyarországon sok faluban értenek még a nagy szegénységben élő kis falvak roma mesterei a kosárfonáshoz. A bolygónk szintjén egységesülő piac, a tömegtermelés nem csupán veszélyezteti, de gazdaságilag is ellehetetleníti a kosárfonók megélhetését. Létezik tehát még olyan tudás, hagyomány, mely megfelelő funkció, felvevőpiac híján pillanatok alatt elsorvad, eltűnik, holott olyan értéket jelent, melyre építeni lehetne. Kezdeményezésemben a környezetbarát fejlesztés és a magas munkanélküliséggel küzdő roma kisebbség helyzetének javítása párhuzamosan jelen van. A projekt neve: No Corruption Social Brand.



EL-HASSAN RÓZA:
FONOTT KOCKA
készült Kakas József roma vesszőfonó művész műhelyében, 2009

EPERJESI ÁGNES:
SZÍNÜGYEK: 3 KIÁLLÍTÁS 3 HELYSZÍNEN – 1 TÉMA KÖRÜL, 1 IDŐBEN

Mindig lesz friss szennyes. (Mai Manó Ház, 2009. április 30 – június 21.)
Semmi a szín alatt. (Nessim Galéria, 2009. május 5 – június 5.)
Rövid ima. (Szent István Király Múzeum, 2009. május 9 – szeptember 20.)

„A Színügyek egy komplex, különböző médiumokat keverő, azok határain gyakran túllépő, szerkezetileg a hagyományos mű fogalmát sokszor megkérdőjelező, felül-író, a befogadóhoz való viszony szempontjából is kevert, hol statikus, hol interaktív művekből álló, nyitott, önreflexív, többféleképpen értelmezhető és helyenként bizonyos értelemben a művészet határait átlépő, tudományos kutatásként is fel-fogható alkotás.

Mi is voltaképp a Színügyek? Kiállítás vagy kiállítás-sorozat, kiállítás vagy mű, egy műalkotás vagy több?” Cséka György: Goethe, Hegel, mosógép, *Fotóművészet*, 2009/3.



EPERJESI ÁGNES:
SZÍNKIOLTÓ MOSÓGÉP
interaktív installáció, 2009
részlet a *Mindig lesz friss szennyes* című kiállításból

A falra mosógépben forgó mosás képe vetül: kétrétegű, színes betűkből álló szöveg, az egyik réteg forog. A két réteg színei egymás komplementerei, ezért a forgásban adódik egy pillanat, amikor a betűk teljesen fedik egymást, és a színek szürkévé olvadnak össze. A mosógép ajtajának nyitásával a forgás sebessége szabályozható, egy ponton meg is állítható, így a teljes színkioltás pillanata kimerevíthető.

HÜBLER JÁNOS MIHÁLY:
NATURA NATURANS
hullámkarton, egyedi technika, változó méretek, 2006

A fény mozgásaként megjelenő tér érzékelésével foglalkozom. Ezt tekintem a legelementárisabb élménynek, minden emberi érzés és gondolat alapjának. A képzelet, mint az érzékelés alapfeltétele mellett a művészetelmélet atmoszférájára és a művészettörténet ismeretére hagyatkozom egyéni művészeti világom kiteljesítésére. A háromdimenziós jelleg megörökítésének vágyát kvázi-komplementer architektonikus kapcsolatokban jelenítem meg. A formálásban a pozitív, aktív elemek egymásraépítéskor keletkezett hiány-terek, üres terek együttes egymáshatásának jelenségeit vizsgálom.

Munkáim a technikából, a formálásból keletkeznek. Ez annak a logikának felel meg, mely szerint nem állítok fel fontossági sorrendet a gondolat, a technika és a formálás között. A technika nem egy magasabb gondolatot szolgál, nem eszköz a kezemben, hanem munkáim alapja. Építek és nem faragok: vágok – kiválasztok – összeszeretek. Nem tagadom a klasszikus hagyományt, sem az additív szobrászi metódust, csak újraértelmezem azokat. Munkám nem technikai virtuozitásról szól, nem a kivitelezéshez szükséges technikai tökélyre, hanem a technika tudatosságára helyezem a hangsúlyt, amibe bőven belefér a technika szegényessége és esetlensége. A nyersanyagon való uralkodás egy bizonyos fokig szükségszerű, de nem cél; tudatában vagyok, hogy felettem állnak a nyersanyagok asszociációiból eredő inspirációk.

Formálási módszeremet a látvány kifordításával közelítem meg, azt teszem kérdéssé, hogy mi van bent és kint, mi a belső és mi a külső. Így válnak a negatív tér, illetve annak kifordított formái pozitívvá anélkül, hogy ettől elvesztenék negatív előjelüket. A belső folyamatosan a külső felé fordul ki, és a kimerevedés folyamatában mutatkozik meg a párbeszéd a természet nyers állapota és a rá ható művészi munka között egy felettebb mesterkéltnek nevezhető szimbiózist alkotva.



IZSÁK ELŐD:
PIHENÉS
talált rajz, c-print, 150x72 cm, 2011



A mű pihenési helyzetek képi lenyomatait szemlélteti.

Folyamatmű, amely pihenésre kijelölt helyeken inaktív szándékkal folytatott aktív tevékenység vizuális illusztrációja: várakozók falnak támaszkodó talpnyomai, aszfaltba nyomódott széklábnymok, a fészkelődés lenyomatai. Kérdés persze, hogy a lenyomatok az unatkozás, a helyezkedés, vagy a lázas diskurzus nyomai-e.

KÁLDI KATA:

VAS

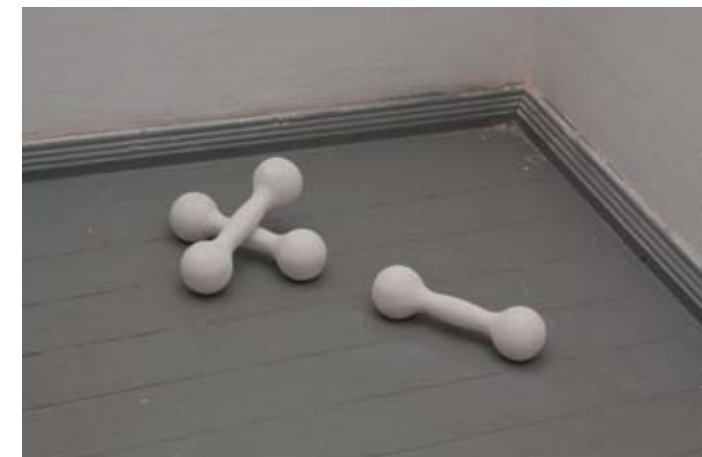
84 gipsz kéziszülőző változtatható kiterjedésben, 2012

2012 elején kiöntöttem egy két kilogrammos, vas kéziszülőzőről készült szilikon negatívba 84 darab gipsz elemet. Ezeket korábbi festményeim kompozíciói alapján a földre helyeztem kis, különálló csoportokba, de ez esetben nem választotta el őket egymástól képszél és fal. Maga a kiindulási tárgy (kéziszülőző) felkelti a csontok képzetét egyfelől, másfelől ebben a formájában egy, a római kor óta használt testedző eszköz (pontosan ilyen látható egy római kori mozaikon). Bár a médium változott, de ugyanaz volt a szándékom: különböző jeleket megjeleníteni egy valószínűség, hétköznapi tárgyon keresztül, egy elem addig-addig való sokszorozásával, míg maga az egyes darab (szülőző) fel nem oldódik a kirajzolt jelben, mint cukor a vízben. A jelek maguk sokfélék lehetnek, + és – jel, reláció jel, egy évszám, ellipszisek (mindig hordoz valamit egy dinamikus mozgás pályájából), egy szív, vagy csak egyszerű mellérendeléseként egy sor.

Hogyan bontakozhat ki, nyilvánulhat meg a rend az esetlegességben, a törvényszerű a konkrétban, a pillanatnyiban – a rendet végül is az különbözteti meg a rendtelenségtől, hogy felismerjük a szabályt. Az elrendezésre kell tehát figyelni, a szó szoros értelmében, rend-ezésre, ahogy ki-ki kísérletet tesz egy kis rend-illúzió megteremtésére a maga és mások megnyugtatására, vigasztalására.

Külön kell figyelni ennek a szerkesztési módnak az időhöz való viszonyára, amennyiben egy elem ismételtetése egymásra következő időegységeket, pillanatokot jelöl, így tulajdonképpen az időben, a saját, személyes, kiszabott időnkben és az örökkévalóságban is egyben szeretnénk mi jól érezni magunkat, biztonságosan eligazodni egy érthető, belátható, uralható struktúra mentén. Ez nem egy különösebben kritikus magatartás, ez a vágy maga, a kívánság.

Hogy megvizsgálhassuk az ismétlődés jelenségét, szemügyre kell vennünk a számokat, a számosságot és a számtalanságot. Figyelni kell arra is, hogy az a bizonyos struktúra, alakzat hány elemből jön létre? Az ismétlés a kettővel kezdődik, illetve tovább számolgatva szeretnénk eljutni a számtalanig, amikor a rengeteg rendezett formát ölt, illetve amikor nem ölt, hanem kaotikusan elterül, halmozódik.



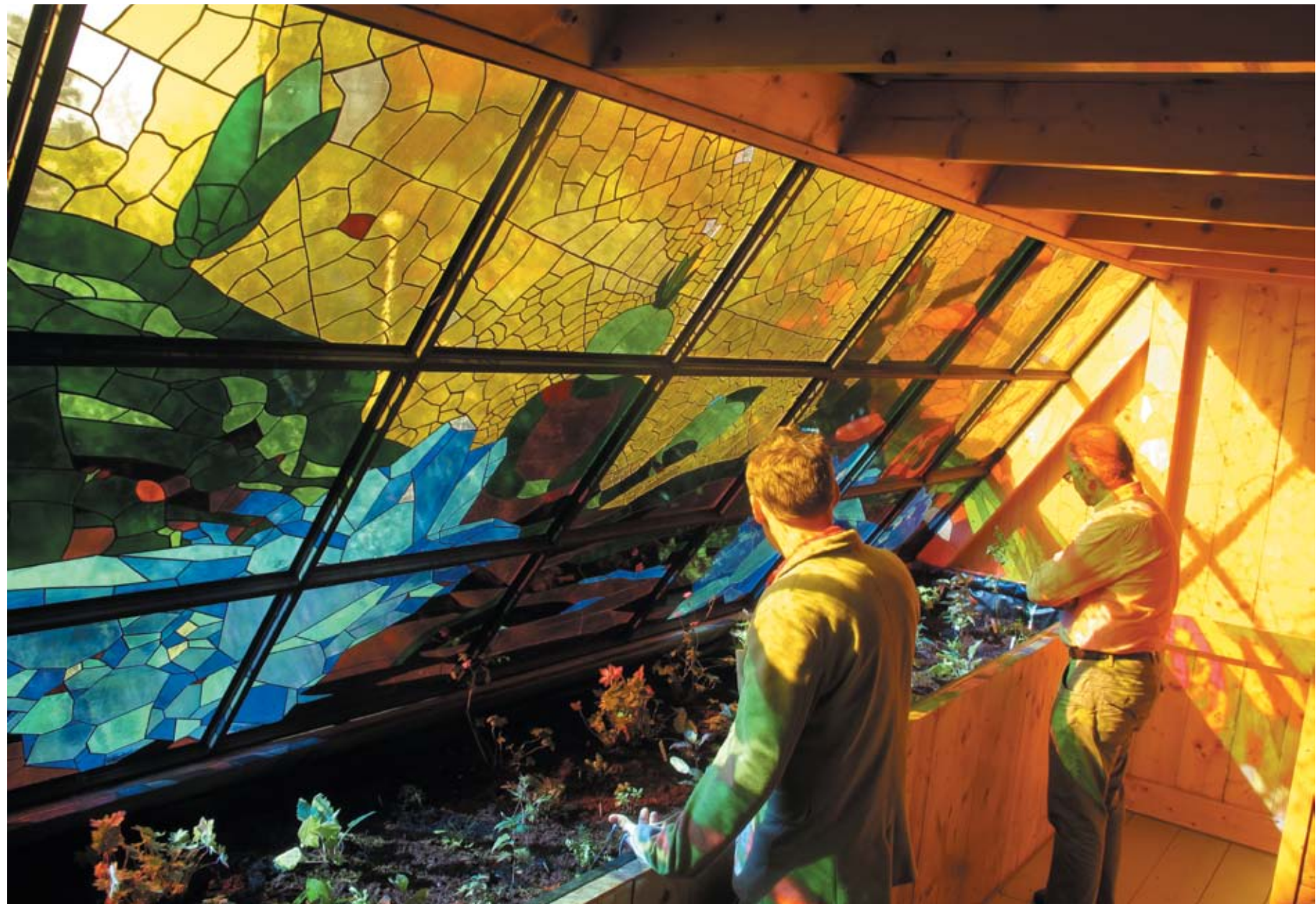
KASZÁS TAMÁS:
SOKSZÍNŰSÉG ÓVÓHELYE
kültéri installáció A SZÍNEK A FÉNY TETTEI
című kutatási projekt részeként
fa, fém, üveg, föld, növények, 500x300, 200x380 cm, 2010

A *Sokszínűség óvóhelye* (a templomablakokhoz hasonló) színes ólomüvegből épült, valóban működő üvegház, amelyben növények, főleg fűszer- és gyógynövények termelhetők. Az egyik cél gyógyteának való növények termesztése a különböző rezgésszámú színes fények hatására. A hely élő organizmusokról gondoskodik, ugyanakkor gondolkodásra és meditációra alkalmas légkört is teremt.

A művészeti kutatás részeként az interdiszciplináris projekt több más szempontra is tekintettel van:

- biofizikai aspektus: a különböző színű fények hatása a növények növekedésére.
- fizikai aspektus: a színes fény tanulmányozása; miként képes a levegőt ionizációval megtisztítani.
- ökológiai aspektus: a biodinamikus kertgazdálkodás, illetve a fenntarthatóság és a biodiverzitás kérdései.
- spirituális-tudományos aspektus: Rudolf Steinernek Goethe színelméletéről, a színekről és a növények metamorfózisáról folytatott tanulmányai alapján.
- ikonográfiai, építészeti és további szempontok is vizsgálhatók a projekten keresztül.

A *Sokszínűség óvóhelye A színek a fény tettei* kutatási projekt első megvalósult verziója. (További verziók tervezése és készítése folyamatban van.) A jelenlegi, első változat Utrechtben épült meg a Kaap (egy kifejezetten gyermekeknek szóló szabadtéri kortárs művészeti biennále) számára. A kiállítás után a *Változatosság menedékházát* Hágába szállítják, s ott egy nonprofit biodinamikus közösségi kertben építik fel újra, ahol mentálisan sérült emberek dolgozhatnak és gyógyulhatnak. (Mens en Tuin: Hillenraadweg 352532 AD Den Haag, www.mensentuin.nl)



KEREZSI NEMERE:

SZÖVETSÉG – PRIZMABÉLYEGZŐ

lap prizma: oldalélek 2,1 cm, átmérő 4,2 cm,

magasság 7 mm + oszlop prizma: oldalélek 7 mm,

átmérő 1,4 cm, magasság 5 cm, 2007



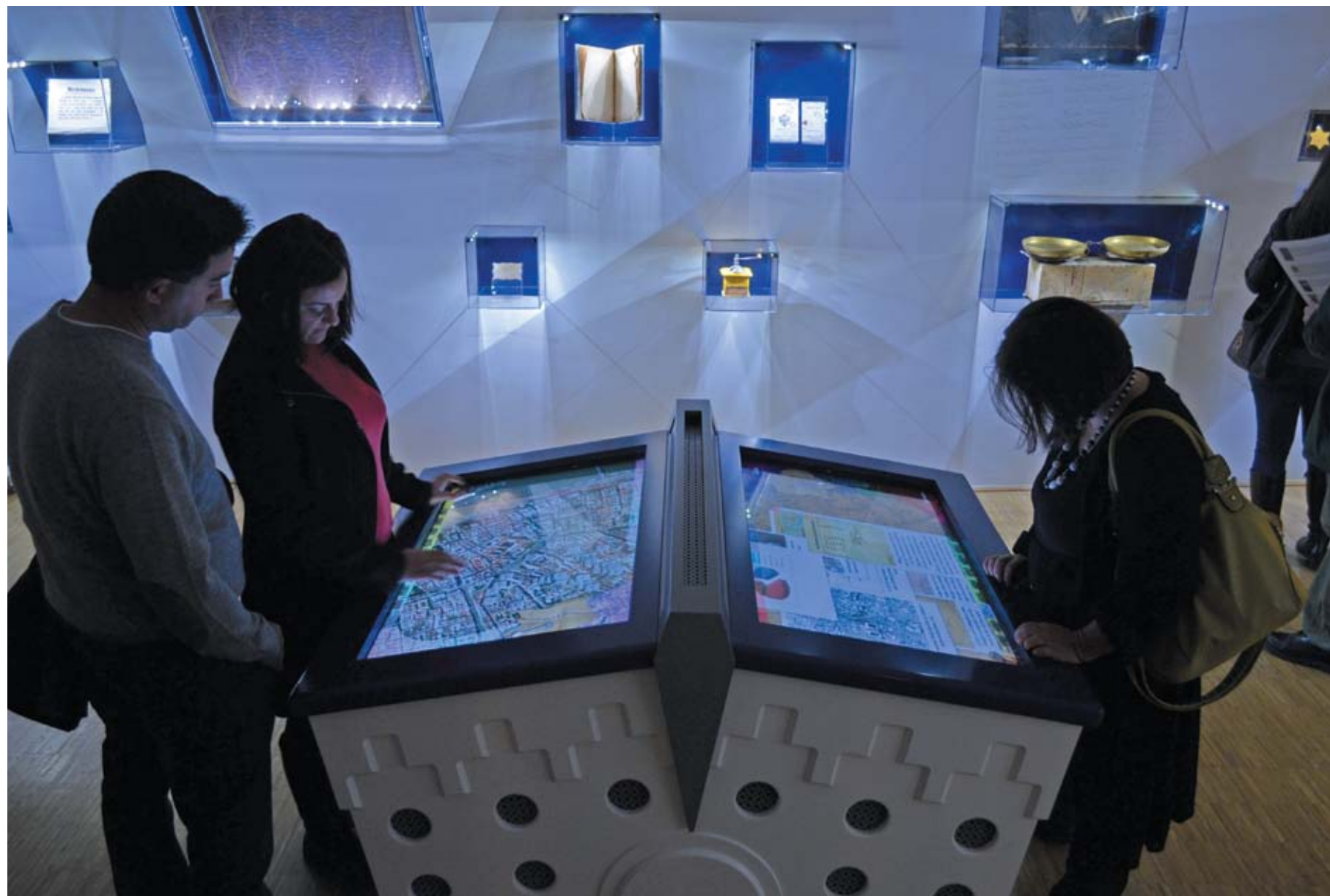
Ahogy a tudományos megismerés egyik módszere a megfigyeléseken alapuló szimuláció, úgy számomra a valóság mélyebb megértésének eszköze az alkotás. Mindkettőre igaz, hogy nemcsak létrehozójuk, hanem kívülállók számára is érthetőek. A tudományos modellezés és a bibliai jelentésen alapuló szubjektív alkotás módszerének összekapcsolását a *Prizmabélyegző* mutatja. A mű anyagi része: a tudományos szimuláció igényével készült optikai tárgy. E mellé szubjektív alkotói gondolat társul, jelképes többletjelentést adva a tárgynak.

KOTUN VIKTOR:
ÉGŐ ÚJSÁGOT OLVASOK + INSTANT VERSEK + ÚJSÁGTORTA
2011 – 2012



Munkáim e csoportja egyazon alapanyagból építkezik, újságpapírból, abból a sajtótermékből, amit minden nap elének raknak, mi pedig „megesszük”. Ezt szimbolizálja az Erdély Miklós ötlete alapján készített multiplika/sokszorozvány munka, az *Újságtorta* (Erdély jelen ötletét több ízben is megvalósította már Altorjay Gábor, St.Auby Tamás, Kaszás Tamás, Kangiszer Dóra); a médiával kapcsolatos feszültségeket hivatott illusztrálni a gyerekkorra jellemző piromán gesztustól fűtött *Égő újságot olvasok* akció. Instant verseim írása során különböző politikai/bulvár napi- és hetilapokból vágtam ki újságcikk-címeket, majd ezeket szétterítve olvastattam, kerestem a kombinációkat, összeszerelődő panelekből ragasztottam össze verseket, így létrehozva a dadára, a fluxusra vagy a punk vizualitására jellemző költeményeket.

Az érintő képernyős multimédia elterjedésével egyre időszerűbb valamiféle analitikus megközelítés kidolgozása, amely segít feltárni, hogy mit értünk interaktív, retroaktív, reaktív vagy éppen non-interaktív kapcsolati modelleken, hogyan épül fel, és mitől aszimmetrikus a kommunikáció befogadó és grafikus interfész között. A mestermunkámként megjelölt három szoftver-implementáció (*Budapest20*, város-történeti kiállítás, BTM, 2010 – „*Itt lakott Rosenthal*”, a Király utca és a pesti gettó története, állandó kiállítás, Goldmark terem – *Régészeti feltárások Budapest területén*, állandó kiállítás, BTM) természetszerűleg trilógiát, ezáltal egységet alkot, egymást segítő értelmezésükben legalább annyi hasonlóságot találunk, mint különbözőséget. A kiállításokon futó programok tervezése és elkészítése, vagyis a vizuális és funkcionális design, összhangban a belsőépítész szándékaival, ritka példája a transzdiszciplináris együttműködésnek, illetve a formai elemek közötti párbeszédnek. Milyen belső ellentmondásokat igyekszik tehát feltárni e műtárgy-együttes? Az interfész, mint a szoftver „lelkének tükré”, problematikus metafora lehet, amikor a monitor képe nem egyfajta narratív animáció, hanem a „lelkes” látogató érintésére rendeződik át. Mivel a multimédiás szoftver egészében nélkülözi az animációs film linearitását, a grafikus interfész maszkjában inkább csak törekszik az önálló narrativitás elérésére. Az animáció spiritualizmusával szemben ez merőben realista álláspont: negatív vagy semleges jelentést tulajdonít a lélek vegetatív és szenzitív képességeinek, míg célja egy az animációhoz hasonlóan vezérelt intellektív kommunikáció létrehívása. Az ilyen, animációt nélkülöző képi diskurzus elemei olyan vizuális igék, amelyek feladata a műtárgy által elsajátítható tartalom valóságú, de legalábbis hiteles közlése, és ebbéli szerepüket a nyelvi struktúrákhoz hasonló absztrakt, de kulturálisan értelmezhető közegben töltik be. A grafikus szoftverek elemzéséhez tehát az eddigiektől eltérő analógiákat és terminológiát kell keresni. A Földrajzi Információs Rendszer (GIS) képében megjelenő egyedi helytörténeti adatok, fotók és múzeumi ritkaságok tematikus, kronológiai, és sok egyéb, az öncélú vizualizációt elkerülő módon kapcsolódnak egymáshoz; a nézőpont- és léptékváltás lehetőségét felkináló asszociatív közegben az objektív szemlélet gyakran vonzóbbnak bizonyul, mint az imaginárius tér. A CGI szintetikus valóságával szemben a GIS a valóság szintézise.



LEPÉNYI IMRE:
NIASONO
interaktív hanginstalláció, 2012

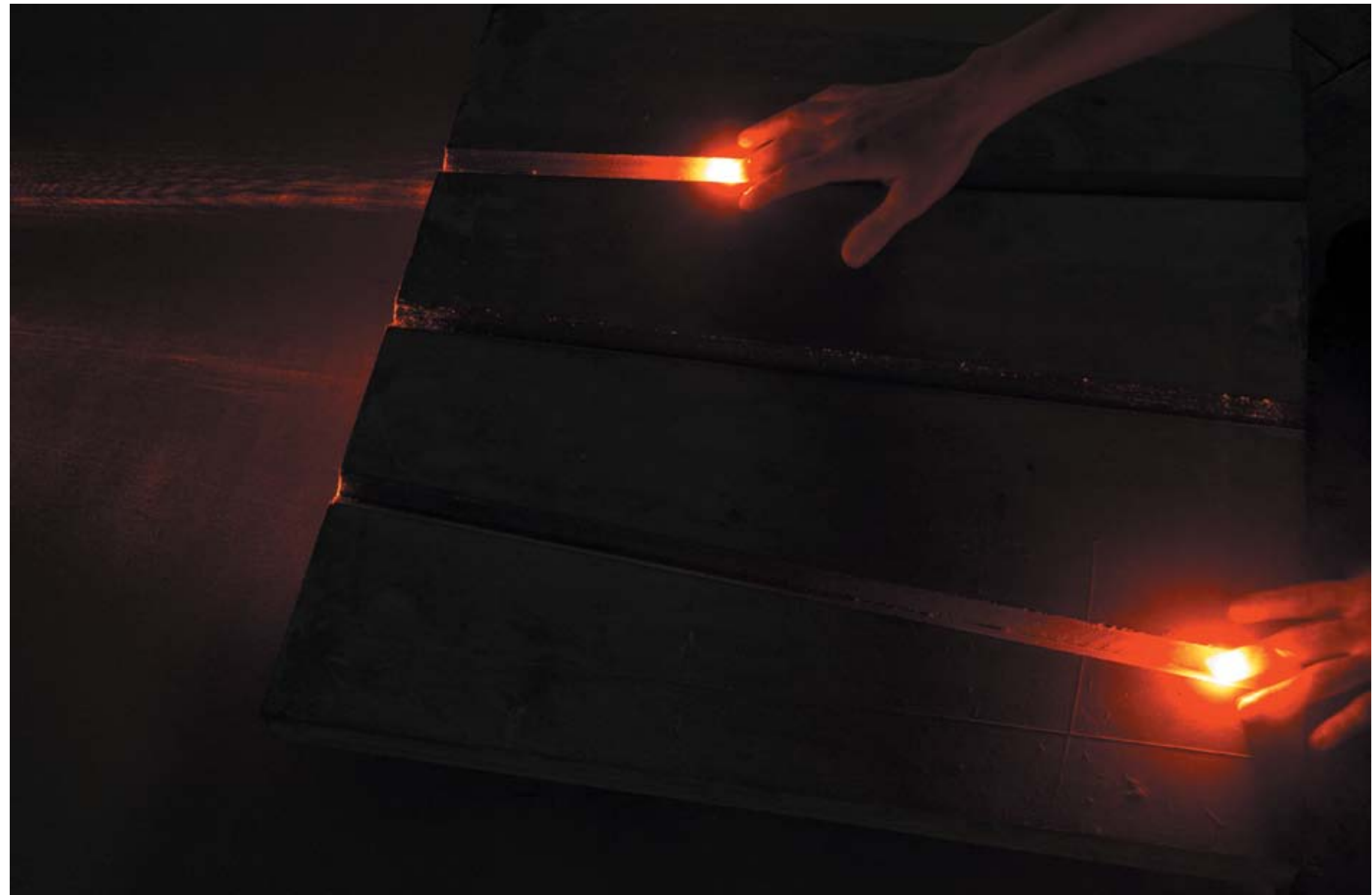
vadászkürt, harci kürt, hangosbeszélő,
trombita, szaxofon, sziréna,
hajókürt, dallamkürt, dudu.

vadászat, csata, riadó,
koncert, tűzvész, iskolarádió,
tüntetés, oszlatás, jazz.

a hangtölcsér hangerősítő találmány („Erfindung”, ld. Nietzsche),
használatát kiemeli az egyenlők közül.

mi a hatalom hangja?
hogyan válik a tömeg morajlásából,
a mi hangunkból (nia = mi, sono = hangzat),
hatalmi zengés?

erről építetek digitális hang-szert.



MÁTRAI ERIK:

PORTICUS

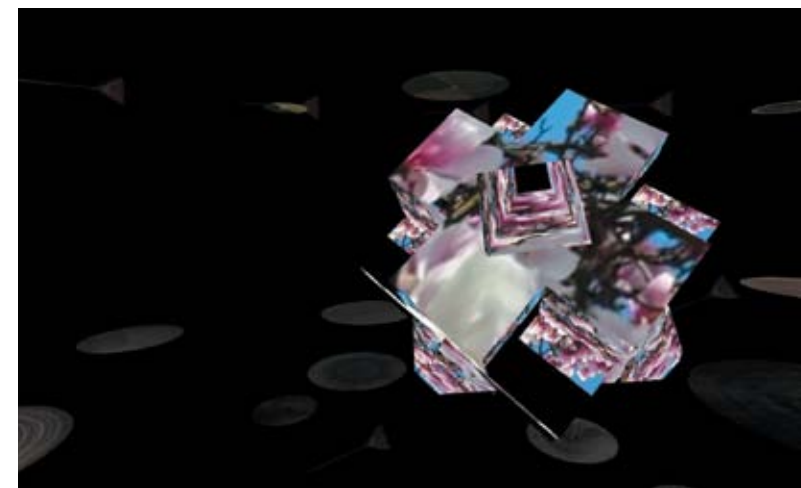
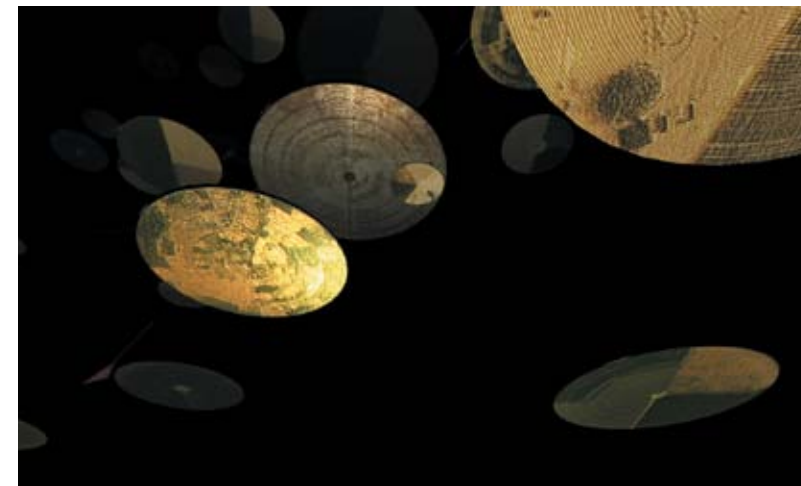
helyspecifikus installáció, füst és fény, 2012

A Doktori Iskolában eltöltött három évemet szinte teljesen fény és füst kísérletek, installációs munkák készítésével töltöttem. Első kísérleteim a falakon megjelenő surlófényekkel foglalkoztak. Később a teret teljesen megtöltöttem füsttel, így a két dimenzióból három dimenzióba léptek a munkák. A fénypázmák vonalakat, síkokat, sőt összetett térbeli alakzatokat rajzolnak a füsttel teli térbe.

Ezek az installációk három dimenziós vetítéseket tesznek lehetővé. A kép nem egy képernyőn jelenik meg, hanem a tér válik analóg interfésszé. A három dimenziós képkalkotás egyik lehetséges iránya is lehetne ez a módszer, a teret betöltő füst a kép hordozójává válik, a térben három dimenzióban jeleníthetünk meg pontokat, vonalakat és síkokat. Mivel a kép nem virtuális, hanem a valós tér három dimenziójában terjed ki, nem szükséges hozzá szemüveg vagy más segédeszköz, sőt a néző be is sétálhat a térbe. A *Porticus* című munkámhoz speciális, korong alakú lámpapárokat építettem, amelyeknek hozzávetőlegesen 45 cm az átmérője és 25 cm a magassága. A lámpákban egy-egy izzó volt, amelynek fényét tükrök és a dobozon lévő lyukak segítségével alakítottam 12 függőleges fénypázmává. A lámpapárok egymással szemben voltak elhelyezve a kiállító terem padlóján és mennyezetén. Így a lyukakon keresztül kitörő, és egymással szemben világító fénypázmák folyamatos vonalnak látszottak a füsttel teli térben, és olyan hatást keltettek, mintha megvilágított oszlopok kannelúrái lennének. Ezek a fényoszlopok oszlopsorokat alkottak, amelyek három termen végighúzódnak, az egész teret betöltő oszlopcsarnokot hoztak létre.



NAGY RÓBERT, HORVÁTH GERGELY:
SÁTOR ALATT
interaktív installáció, változó méret, 2013



Az installáció közös munka eredménye. A kiállítóteret körülöleli a sub tentorium virtuális tere.

A *Sátor alatt* egy több szinten felépített interaktív játéktér, világmodell. A világot a kiállítás látogatója, mint felfedező, az általunk fejlesztett konzol (a sátor) alá lépve, a sátorral a kiállítóterben közlekedve tudja feltárni. A kiállítóterem fizikai terében való helyváltoztatást a sátor terébe vetülő virtuális valóság-kép hűen követi. A valóságélményt erősíti a térhatású hangi környezet is. A játékosnak különféle megismerési stratégiákat kell alkalmaznia az egyes narratív terek bejárásakor.

NÉMETH RÓBERT:
TRANSZLOKÁCIÓS KÍSÉRLET 1–2
helyspecifikus fényinstalláció, 2011

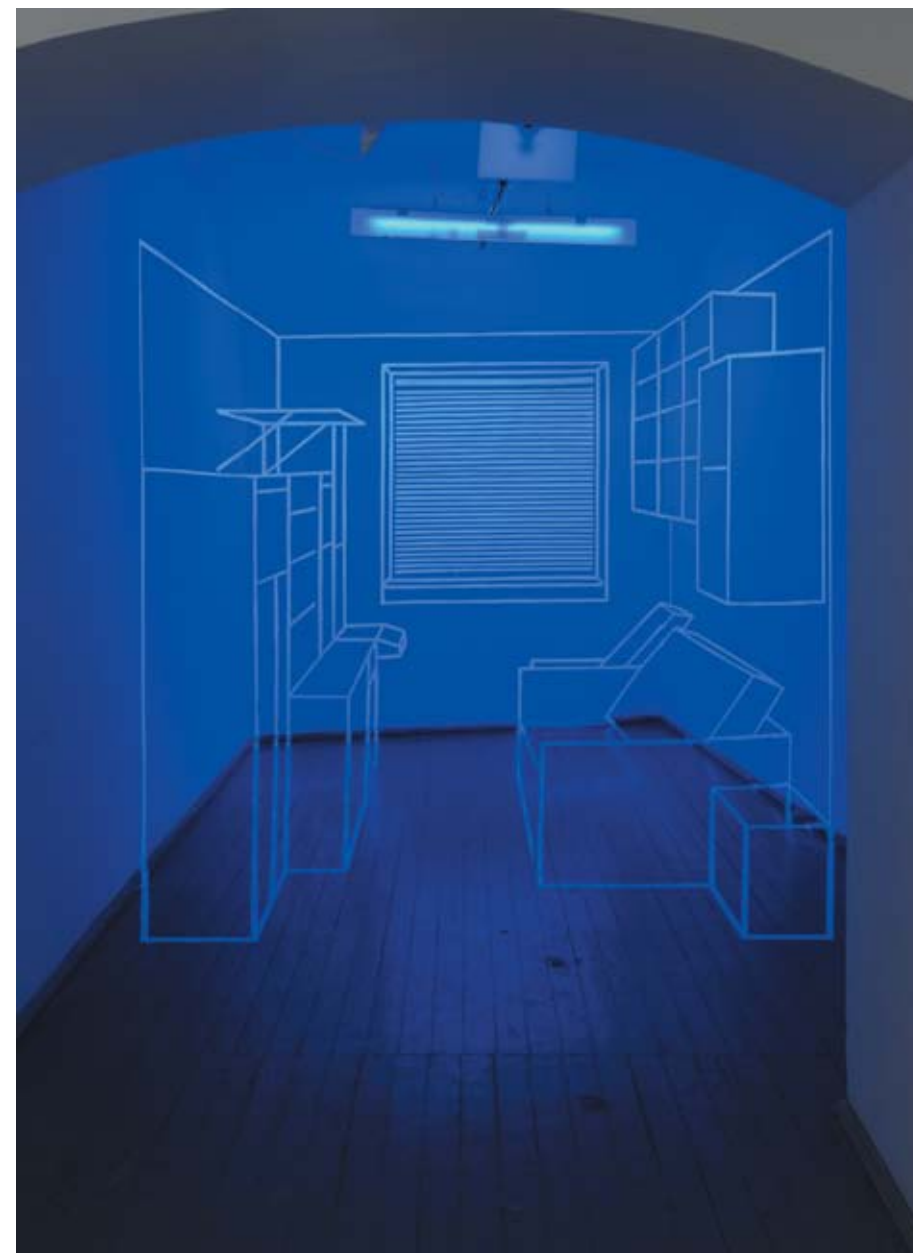
2011-ben, DLA mestermunka kiállításomon a saját hálósobám jelent meg a kiállítótérben, két különböző megközelítésben, a falakra UV festékekkel készült nagyméretű rajzokon. A belső teremben az anamorfikus illúzióval foglalkoztam, a szoba bejárat felől látható, perspektivikus képét vittem fel a falakra. A padlóra elkészítettem a valósággal megegyező méretű alaprajzot, majd síklézer segítségével kiszereztettem a szoba oldalfalainak falra vetett képét. A rajzot három centiméteres vonalakkal, UV-festékekkel vittem fel. Nappali fénynél vagy mesterséges megvilágításnál csupán a kiállítóterem megszokott tere volt látható. Feketefényben viszont megjelent az életnagyságú anamorfikus rajz. A helyes nézőpont a terem bejárata előtt, körülbelül két méterre volt, innen nézve a belső tér közepén kialakult a szoba háromdimenziós képe. Ha a néző belépett a terembe, az illúzió megszűnt, a falon csak eltorzult geometrikus alakzatok látszottak.

Fontosnak tartottam, hogy a kiállítótérben ne legyen semmi, ami a műalkotáshoz tartozik, csak a falakon. A téri illúzióknak úgy kellett létrejönni, hogy a rajz nem hagyja el a síkot. Hagyományos értelemben vett rajzot és nem térbeli vonalakból álló installációt szerettem volna készíteni.

A kétdimenziós vonal sohasem hagyja el a hordozófelületet, mégis bizonyos feltételek teljesülésekor kilép a síkjából, és háromdimenziós illúziót teremt. UV fény nélkül a galéria tere, UV fényvel egy másik tér illúziója tűnik elő.

A külső teremben a szobában található bútorok vetületeit rajzoltam a falakra. Mesterséges, tompa megvilágítást használtam, így a néző beléptekor nem látott semmit a falakon. Az UV festékekkel készített rajzot meg kellett „keresni”. Minden néző fekete fényű zseblámpát kapott, amivel felfedezhette a falra készített rajzokat. Mivel a lámpák fénysugara csupán a kép egy-egy részét tette láthatóvá, a néző nem láthatta a teljes rajzot. A kép csak az egymás utáni részekből állhatott össze a képzeletében.

A falra készített installáció természeténél fogva ideiglenes, csak dokumentáció marad utána. A kiállítás időtartama alatt látható, egyszeri, megismételhetetlen esemény.



NEMERE RÉKA:
TRÉNING II.
festmény, olaj-vászon, 60x70 cm, 2012



Festészetemben a környezetem eseményei, az ott megtapasztalható látványok érdekelnek. Képeimről mellőzöm a nagyon látványos jeleneteket, kerülöm a közvetlen üzeneteket és a szimbolikus tartalmakat is. Focis képeimnél is a legkevésbé dinamikus vagy heroikus jelentésekkel foglalkozom. Munkáimban azt a szépséget szeretném megmutatni, ami a látszólag triviálisban és hétköznapiiban fedezhető fel.

Gyakran különböző perspektivikus megoldásokat alkalmazok képeimen; a centrális perspektíva keveredik minimalista megközelítésekkel, így módon különböző szintek keletkeznek a képen. Egyfelől a kiindulópontként megszerkesztett kompozícióban a perspektívával kísérletezem. Másfelől gyakran átfestem a képeimet, melynek során a perspektíva is megváltozhat akár az utolsó pillanatban, erősítve az ábrázolás spontaneitását.

POLGÁR BOTOND:
LILITH
nagyharsányi mészkő, 50x75x55 cm, 2011



A nagy magasságok szélének istennője, Lilith mitikus lény, Éva elődje, engedetlen, öntudatos, érzéki démon-nő, kísértő, éji boszorkány. A szobor az ikonikus Sixtus kápolnabeli *Ádám teremtése* jelenet mellékalakját jeleníti meg. Idézet, töredékes és elfogult visszaemlékezés a művészet hőskorára; a hagyomány nosztalgiája.

KATARINA ŠEVIĆ:
HÍREK SEHOLORSZÁGBÓL
objektsorozat, fa, lakk, 2009

A *Hírek Seholországból* kézi munkával, fából készült tárgyakból álló sorozat. A munka William Morris brit művész, iparművész és író 1890-es években megjelent regényétől kölcsönözte címét, amely a korai szocialista radikális eszmék által áthatott és ihletett utópikus-futurisztikus látomás példája.

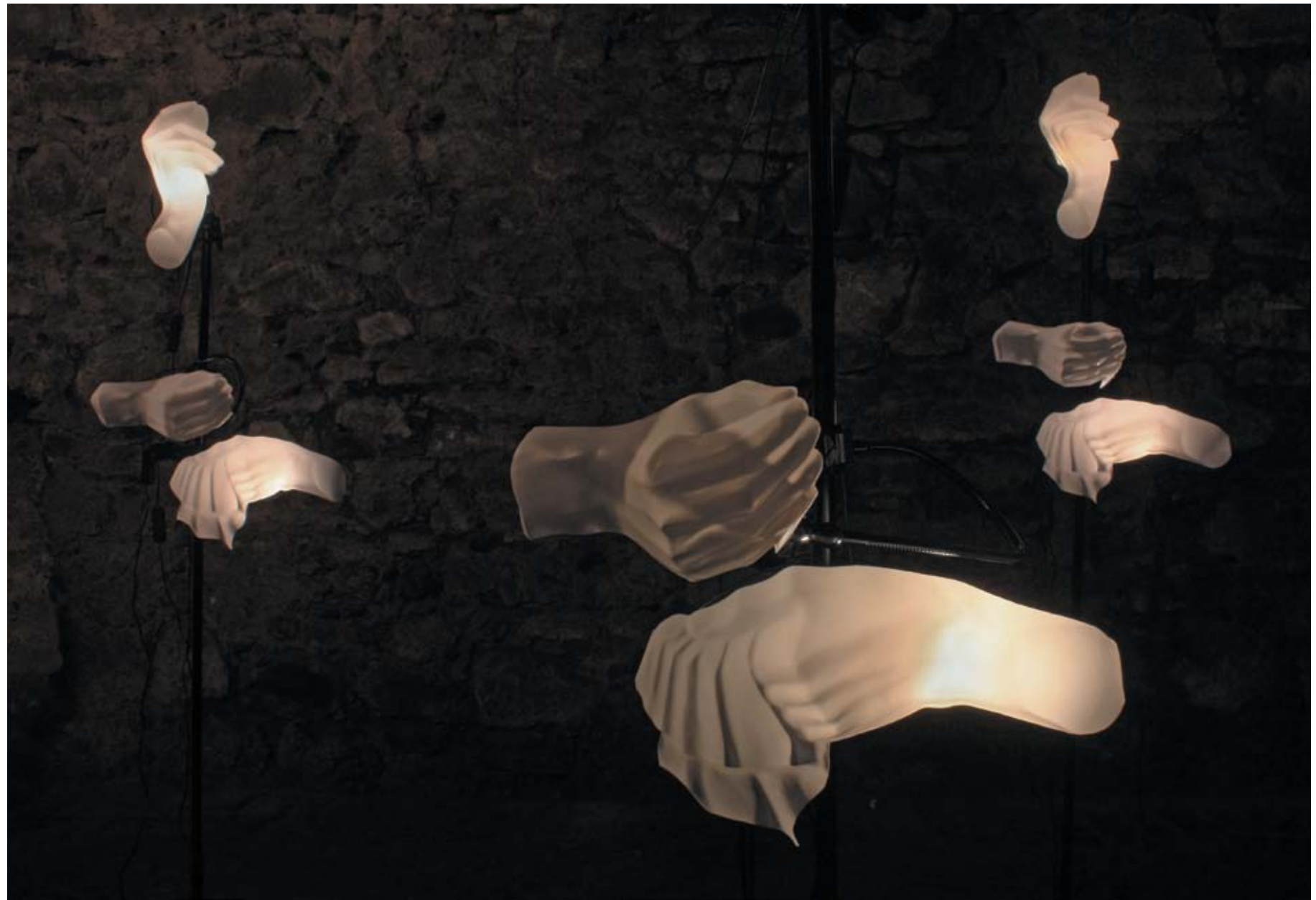
Az objektsorozat az iparművészet kérdéskörét járja körül, valamint viszonyát és szerepét a (mai) társadalomban. Bár az iparművészet ritkán merül fel az általános kritikai elméletekben, nem is tekintik bizonyos ideológiák lényegi részének, mégis számos politikai és gazdasági szempont jelenik meg benne, és maradandóan jelen van az ideológiák gyakorlati megvalósulásában és az ideológiai változásokra irányuló kezdeményezésekben.

A *Hírek Seholországból* című projektben az általánosan ismert formák (és mutációik), illetve bizonyos kézműves technikák anakronisztikus ötvöztetésével kísérletezem, amivel a társadalmunkban jelenlévő és (hétköznapi) tárgyakban testet öltő (diz)funkcionális szimbolizmusra kívánom felhívni a figyelmet.

A festett és polírozott tárgyak kézi munkával készültek fából. A méretek változók, a 20x25x30 cm körüli kisebb mérettől a nagyobb, 2x4 m körüli darabokig. A tárgyak bizonyos formák lehetséges jövődöbeli (a használatból akkorra már kikerült) modelljeinek, illetve egy későbbi jövőben lehetséges „rekonstrukciójának” a gondolatával játszanak el. A projekten folyamatosan dolgozom tovább.



SOMOGYI LAURA:
SEW AS
interaktív installáció, változó méret, 2012–2013



Egy tantermi kézimunka óráról készült rajz nyomán támadt vízió, interaktív installáció formájában. Az utasítások betartásával részesévé válhatunk a jelenetnek. Ha részt is veszünk benne, két mozdulatunkat utánozzák csak az öltögető kezek, így mi is hamar megtanuljuk az irányító mozdulatokat. Mindkét részről ugyanannak a rendszerbe kódolt mintának a követése történik. Az installáció nyitott szerkezeti rendszere láthatóvá teszi önnön felépítését, és egyúttal felfedi ennek a rendszernek a gépies működését.

SOÓS KATA:
FELELTETÉS
installáció, változó méret, 2011

A legvagányabb az iskolában a tornaóra volt. Utáltam, hogy épp abból vagyok felmentve, a játékból. Amikor nagy sokára beállhattam a tornasorba, az elejére, mert elég gyorsan, elég nagyra nőtem, büszke voltam rá, hogy a legfontosabb feladatot ilyen jól megoldottam. Ám ami a két sorakozó között történt, az maga volt a téboly. A szekrényugrás nem is szekrényen ugrálás, az indián szökdelésnek semmi köze az indiánokhoz, a kidobósnak az a lényege, hogy olyan erősen kell egy fonnyadt gumilabdával eltalálni a másikat, hogy garantáltan lilába hajló vörös folt cuppanjon a lábán. Mit lehetne ezen szeretni? Alig vártam, hogy begyűrhessem a tapadós nejlondresszemet és a gumiszagú tornacipőmet a tornaszákba, és felcipelhessem a matekórára.

Érdekes, hogy vannak nekünk ezek az iskoláink, ahol egymást passzírozhatjuk, amíg közösséggé nem formálódunk. Ez vagy sikerül, vagy nem. Kötelező és közös. A szabályok betartása és azok egyénítése kreativitást igényel. Bizarr és már-már tragikus ez az egész.

Ebben az installációban az osztálytermet fordítottam ki egy folyosó alakú térbe. A folyosó falára saját festményeimet állítottam ki szabályos rendben, a jól ismert, kredenczöld falfestéket a fehértől elválasztó sötétokker csíkra, éppen úgy, ahogyan a gyerekek rajzait rakják ki az iskolában a lambéria fölé.

Szitanyomat formában is lemásoltam a festményeket, majdnem egyformák, csak a címeikben különböznek. A címek neveket és osztályokat jelölnek: pl. Bódis Enikő 2/A., Kovács Éva 2/B. Ez a lényeges különbség közöttük. A galéria(folyosó-terem)-installációt iskolapadok, székek, vonalzó, ceruzák, tábla, szivacs, vibráló neoncsövek alkotják. A festmények és a grafikák egy mindenki számára ismerős élménykomplexum tárgyi világának a részét képezik.

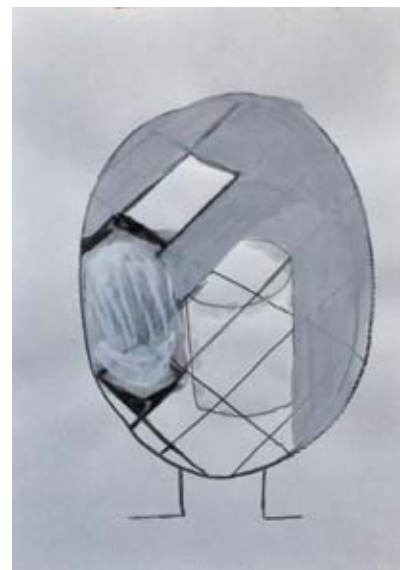
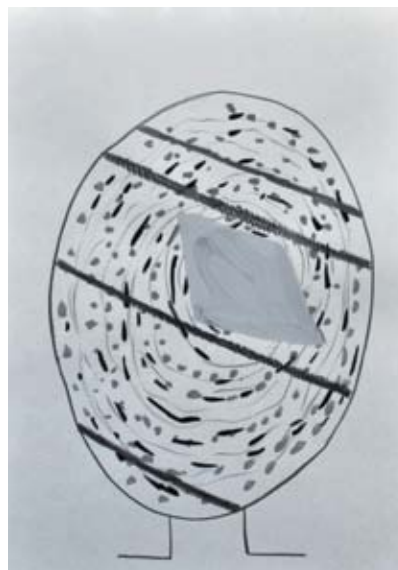


SÜLI-ZAKAR SZABOLCS:
EMLÉKMŰ
installáció, beton, föld, fű, közlekedési lámpa,
táblák 2240x1450 cm, 2009



Emlékművemben egy nincstelen ember napi rutinját vizsgáltam, mindennapi munkájának hatékonyságát, annak látható nyomát. Két éven keresztül figyeltem, ahogyan reggeltől estig fel s alá járkált, rendületlenül újságot árulva, télen-nyáron, munkanapokon, s hétvégeken egyaránt. Állandóan jó kedve volt, viccelődött az arra járókkal. Sokan igényelték jelenlétét, másokat kifejezetten zavart ennek a kilátástalan helyzetben lévő embernek a felhőtlen jókedve. Jókedvén túl monoton csoszogása volt még jellegetessége, melynek köszönhetően átalakította munkahelyét, mint patak a medrét. 2009 telén a vizsgált helyszín megüresedett, installációmban ennek az embernek szeretnék emléket állítani.

SZELLEY LELLÉ:
MEGTÖRT A VARÁZS
képsorozat, papír, vegyes technika, 2010



A világosság formája, zavarja a szemet.
A szeretne, – ahogyan Legyen.
Láthatóvá tenni a Mögöttességet.

avagy..:

A szabad mozdulata – finom közlesnek az igyekvő ismétlése.
Ez a lelki matéria – megérinteni a megfogalmazhatatlant.
A rezonanciája az az áttetsző üres emocionális Tér ajándéka.

SZILÁGYI KORNÉL, VÁNDOR CSABA:
KOCKAKŐ A NÉP FEGYVERE. ELNYOMÁSTESZT
videoinstalláció, négy 30x30x110 cm-es posztamens,
LCD monitor, négy kockakő, 2012



Két kutatóművész Közép-Kelet-Európa négy országából utcán lerakott kockaköveket gyűjtött, majd a Budapesti Műszaki Egyetem laboratóriumában nyomástesztet végeztek a köveken. Az útburkolatok nem csupán tüntetések, de lánctalpas katonai eszközök súlyát is el kellett viseljük az elmúlt évtizedekben, mind a négy helyszínen.

A mérés eredménye azt mutatta, hogy a magyar kockakő kiemelkedően jól bírja a mechanikai nyomást.

Kézenfekvő állításnak tűnik tehát, hogy a magyar ember messze a legjobban bírja az elnyomást.

„A magyar ember hátán fát lehet hasogatni.”



SZIRA HENRIETTA, SZABÓ ESZTER ÁGNES:
IMPLANTÁTUM



Implantátum című kritikai projektünk 2012-ben indult DLA-s kutatásként. Elsődleges célja a funkciójukat veszített kiállítóhelyek és az intézményrendszer átalakulásában való aktív részvétel, valamint a figyelem ráirányítása arra a többoldalú problémára, ami ezt a helyzetet előhívta. Utópisztikus elképzelésünk, hogy ezzel az irányított figyelemmel az intézményrendszer visszanyeri funkcionálisát, rugalmasságát, mozgékonyágát és párbeszédkészségét. Formailag egy lakócsiról van szó, amit mi független mobil intézményként értelmezünk. Nemcsak az ellehetetlenített helyszínek rehabilitációjával foglalkozunk, hanem a művészeti intézményekben „bennragadt” információt, aktivitást is megpróbáljuk reaktiválni, illetve eljuttatni a legszélesebb közönséghez. Első állomásunk a székesfehérvári kiüresedett Babaház újrainyítása volt a Múzeumok Hosszú Éjszakája keretében.

SZIRA HENRIETTA, SZABÓ ESZTER ÁGNES:
A SZÉKESFEHÉRVÁRI BABAHÁZ ÚJRANYITÁSA
2012

SZÜTS ESZTER, KUND IVÁN PATRIK:
AUTONÓMIA ELHALLGATÁS NÉLKÜL
Emlékmű a családon belüli erőszak áldozatainak emlékére
köztéri projektjavaslat, 2011–2012



A családon belüli erőszakkal foglalkoztunk.
A nyilvánosság bevonásakor nehézségek támadtak, tabukba ütköztünk.
Pedig a tudatosításnak és gyásznak helyre lenne szüksége.
Művünk ez a keresés, ez a sikertelenség, és a további próbálkozás.

SZVET TAMÁS:
KUTATÁS
installáció, változó méret, 2012

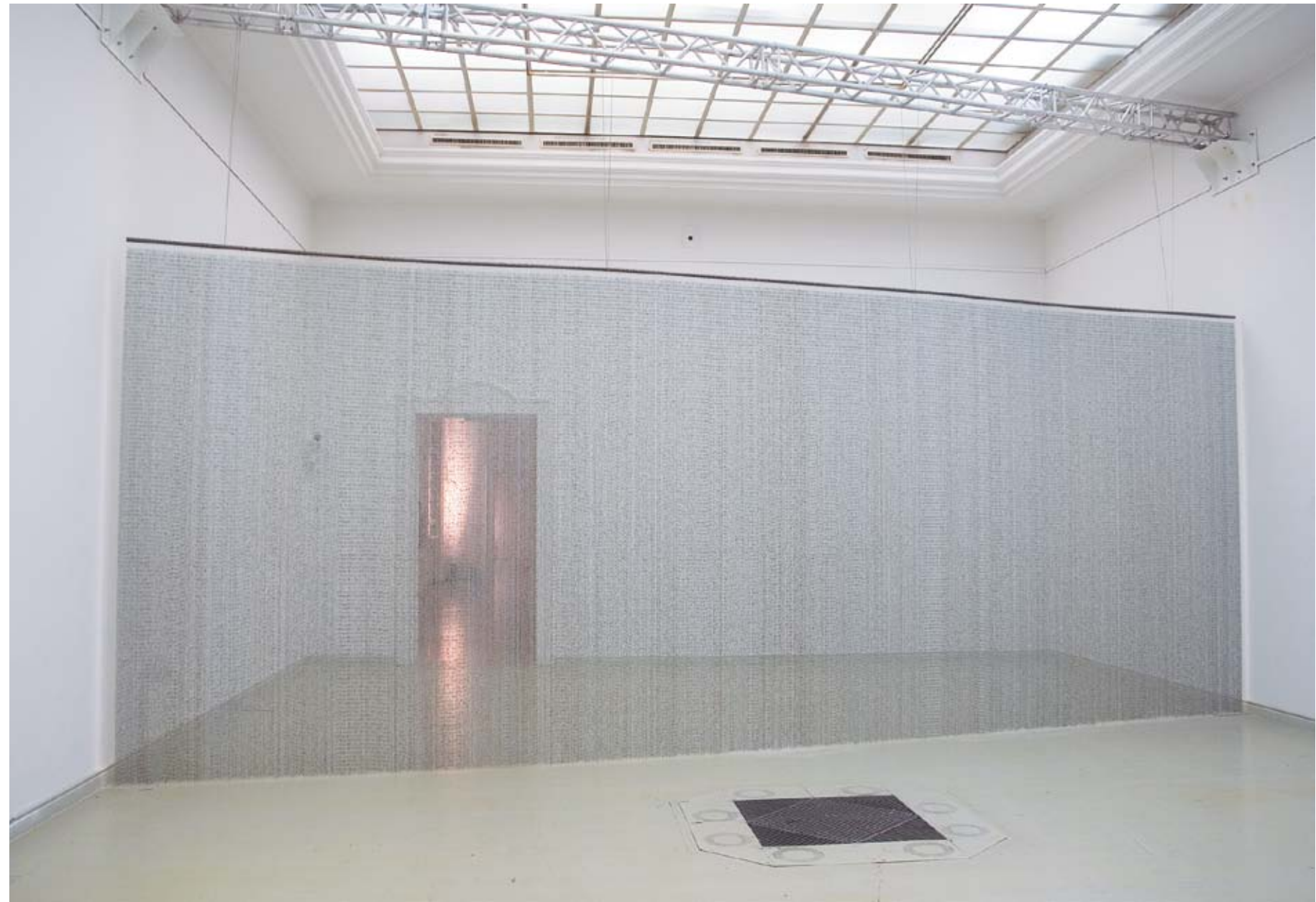


Munkám a kutatásra reflektál, olyan banális módon, hogy első ránézésre egy csillagászati távcsőnek tűnik. Így a szemlélést modellezi, a megfigyelés és a fókuszálás által. Ugyanakkor a látcső itt nem úgy funkcionál, ahogy elvárnánk, nem rendelkezik lencsékkel vagy optikai eszközökkel, sőt felülete lyukacsos, áttört. Belenézve, ezek a negatív formák képpé állnak össze.

A kiállításon a mű mellé egy gyűjtő dobozt helyezek, arra kérve a látogatókat, hogy írják le, ők mit keresnek a kiállításon, múzeumban. A begyűjtött válaszok a jövőben elkészülő (táv)csövek kiindulópontjai.

TARR HAJNAL:
ATTACHMENT
installáció gemkapcsokból, 350x900 cm, 2008

2008-ban a Semmelweis Orvostudományi Egyetem Pszichiátriai és Pszichoterápiás Intézet pácienseivel egy hónapig tartó projekt keretében fűztük össze ezt a 700.000 gemkapocsból álló „falat”, amely a Műcsarnokban került installálásra. Olyan fal létrehozását terveztem, amely rendelkezik a fal áthatolhatatlan jellegével, mégis áthatolható. Amely egyszerre masszív (250 kg fém) és közben egy érintésre is könnyen megmozdul. A mű a mentális falak valótlan és ugyanakkor meglehetősen valósnak tapasztalható kettős jellegét próbálta prezentálni. A gemkapcsok repetitív mozdulatsorokkal való fallá fűzése azt a sajátos jelenséget prezentálta, ahogy a saját gondolati, érzelmi reflexeinket erősítjük meg automatikusan egészen addig, amíg az adott gondolat, érzet (félelem, elképzelések) falként nem tornyosulnak előttünk. A klinika kliensei olyan emberek, akiknek a mentális falaik már olyan akadálypályát jelentenek számukra, hogy csak orvosi segítséggel lehetséges annak lebontásának megkísérlése. A csoportos gemkapocs fűzés folyamán az abban résztvevő emberek folyamatos spontán diskurzust folytattak egymással. E beszélgetések egyik sajátossága az volt, hogy egymás „falait” könnyednek és lebonthatóknak találták, tanácsokat adtak egymásnak, míg a sajátjuk előtt továbbra is tehetetlenül álltak. Ezt a jelenséget nagyon tipikusnak találtam, miszerint mások életére, akadályaira könnyedén rálátunk, hiszen olyan távolságból nézzük azokat, amely távolságot a saját belső folyamatainkkal kevésbé vagy egyáltalán nem tudunk kialakítani. A mű címe egyaránt jelent „csatolmányt”, valamit, amelyet kívülről jövő, hozzánk erősített dologként érzékelünk valamint „ragaszkodást”, amely valójában az oka minden kívülről jövőnek tűnő mentális/érzelmi teher nyomásának rajtunk.



UDVARDY EMESE:

ÉBER ÁLOM

olaj-vászon, 100x120 cm, 2010

„Egyfolytában születünk és haldoklunk. Ezért az idő problémája jobban érint bennünket, mint a többi metafizikai kérdés. Mert a többi absztrakt. Az idő problémája a mi problémánk. Ki vagyok én? Kicsoda bármelyikünk is.”

(Jorge Luis Borges)

A festmény az *Elmulás* című csoportos kiállításra készült. A címadó fogalom összetettsége azt eredményezte, hogy többféle megközelítésből igyekeztem végiggondolni a megadott tematikát. A halálhoz, a veszteséghez fűződő tapasztalat, az el- és különválasztottság érzése, valaminek az elévülése és avittá, idejétmúlttá válása mellett nyilvánvalóan felvetődött az idő megélése is. Ez adta az *Éber álom* kiindulópontját.

Számomra az „elmulás” tapasztalata magában hordozza és sajátosan fölerősíti az időiség élményét. Abban, amit addig otthonosnak és némileg időn kívülinek éltem meg – amiben éppen emiatt nem érzékeltem a változást –, hirtelen törés áll be. Ilyen érzés fog el egy-egy utazás alkalmával. Személyes időélményem, mely az emlékeimen keresztül élettörténetté rendeződik, ekkor a szokottnál erőteljesebben kapcsolódik össze más emberek szintén időiségbe ágyazott sorsával, akár a maguk testi valóságában, akár a használati tárgyaikon keresztül vannak is jelen.

Munkáimban igyekszem a személyes élettapasztalatokat valamifajta általánosabb mondanivalóba foglalni. Az *Éber álom* című festmény egy valós franciaországi utazás kapcsán meglátogatott, de – szándékosan – közelebből meg nem határozható helyszínt mutat be. Valóságos és átvitt értelemben is egy emlékhelyet ábrázolok: saját emlékem és más emberek emlékezetének helyszínét. Mi válhat emlékhellyé? Mennyire fonódhat össze egy ilyen helyszínen a történelmi- és a magánemlékezet? Nem válik-e az egyik a másik kulisszájává?



VÁNDOR CSABA:
„LEMEGYEK A FÖLDBE LAKNI”
videoinstalláció, 2012–2013



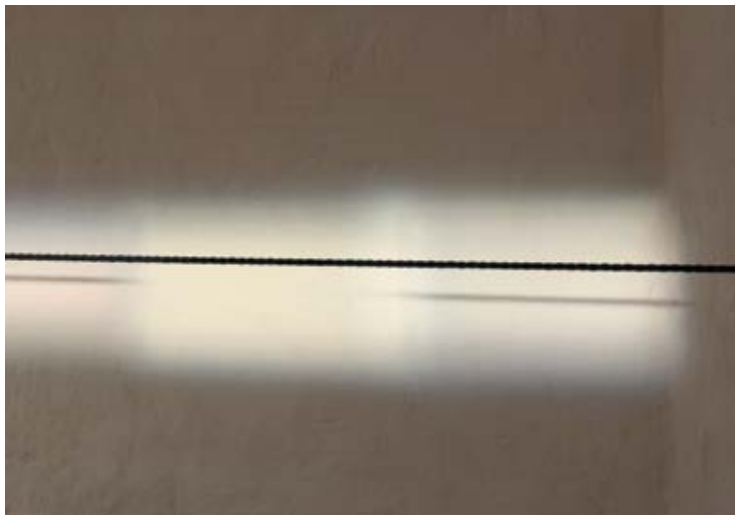
Az installációban szereplő videóban egy kevésbé ismert, régi magyar népdalt hallunk.

„Lemegyek a földbe lakni, hogy ne taszigáljon senki.
Olyan házat csináltatok, ablakot rá nem vágatok.”

VARGA ESZTER:
FOGADÓSZOBA
installáció, homok, építőkocka,
szőnyeg a falon, 1000x500x30 cm, 2012



A szőnyegmintából egymás után sorra élednek meg azok a virtuális terek és helyek, melyeket a minta sugall nekem. Így egy folyamatosan, napról napra épülő és változó struktúra jön létre. Az installációmnak helyet adó Parthenón Fríz termet Stróbl Alajos szobrászművész építtette 1889-ben. A vendégek fogadására szolgáló térben a felülvilágító ablak alatt eredetileg egy pálmafákkal, szőnyegekkel körülvelt, halas medence volt. A *Fogadószoba* című installációban az építőkocka város közepén lévő tavat az egykori halas medence helyére tettem. Az installáció révén a padló egy teljes termet betérítő szőnyeggé lényegül át, mely a homok süppedő puhasága által is érzékelhetővé válik. A szőnyeg tükre, a padló közepén ismét vízzé, oázissá válik, az azt körülölelő minta pedig várossá.



STEPHEN SCRIVENER: HOL VAN A MŰVÉSZETI KUTATÁSOK KÖZÖSSÉGE?

A művészeti képzés akadémizálása az Egyesült Királyságban¹

Miután 16 évesen kikerültem az iskolából, pár évig nem foglalkoztam semmivel, csak éppen nem túl megerőltető munkával megkerestem annyit, hogy a hétvégeken jól érezhessem magam. Közben a művészet vonzásába kerültem, így 1967-ben beiratkoztam az oxfordshire-i Banbury Művészeti Iskola egyéves kurzusára, amelyet akkoriban diploma előtti képzésnek neveztek. Tanulmányaim végén, tekintélyes mennyiségű munkával a hátam mögött, különböző művészeti főiskolákra adtam be a jelentkezésemet, hogy diplomát szerezhessenek, de csak annyit értem el, hogy kiderült, időközben megváltoztak a szabályok. A főiskolai felvételhez az előző évekhez képest több és magasabb szintű iskolai minősítésre volt szükség, ezért a jelentkezésemet nem fogadták el. Csalódottan bár, de törve nem, megismételtem a diploma előtti kurzust, miközben belevágtam a magasabb szintű tanulmányokhoz szükséges „O” és „A” szintű képzési programokba, így 1969-ben megkezdhettem tanulmányaimat Leicesterben. Tehát olyan pillanatban kezdődött művészi létem az Egyesült Királyságban, amikor a művészeti és a többi – például a tudományos – képzés történelmileg eltérő felfogásmódja közeledni kezdett egymáshoz: a művészeti képzés is kezdett akadémikussá válni.

Ha megnézzük az „akadémikus” szó melléknévi jelentéseit az angol nyelv értelmező szótárában, azt találjuk, hogy az oktatási intézménnyel kapcsolatos; elméleti, elvont, vagyis gyakorlati szempontból természetlen; tanult vagy tudományos, a gyakorlati és hétköznapi gondolkodással szemben; illetve az aka-

¹ Megfigyeléseim kizárólag az Egyesült Királyságbeli kontextusra vonatkoznak, így amikor művészeti kutatásról beszélek, az Egyesült Királyságbeli művészeti kutatást értem alatta, egy Egyesült Királyságbeli akadémikus szemszögéből nézve.

démia előírásaihoz, szabályaihoz vagy a hagyományokhoz igazodó. A szó melléknévi alkalmazásait tekintve a művészet akadémizálása felfogható úgy is, mint a művészeti képzés átültetése az egyetemes oktatási rendszerbe annak elméleti, hipotetikus, tanult, tudományos, elvont és formalizálható dimenzióinak fejlesztése, kiterjesztése és átalakítása révén. Más szóval, az egyetemen belüli művészeti oktatás újabban ugyanolyan – egyesek szerint nagyobb – figyelmet szentel a művészi alkotás kognitív és reflektív dimenzióinak, mint az érzéki, perceptuális, materiális, belülről fakadó, aktív és nem reflektív dimenzióinak.

Most, hogy művészeti akadémiai pályafutásom vége felé járok, egy olyan dologban veszek részt, amely úgymond felteszi a koronát egy folyamatra. Ez pedig ugyanannak a (számár)létrának a végigjárását jelenti, mint az egyetemet alkotó többi tudományág esetében, azaz az alapképzést, a mesterképzést és a doktori képzést. A folyamat végső fázisának, a doktori szintű programoknak az a sajátossága, hogy a művészet világába bevezeti a gondolatot, mi szerint bizonyos művészek – jelesül azok, akik a kutatás színterére kívánnak lépni – olyan új tudásnak és értelmezésnek az elsajátításával és átadásával foglalkoznak, amely változást jelent a már meglévőhöz képest. Az akadémizálási folyamat végén aztán a többi akadémiahoz, azaz a tudományos, mérnöki vagy orvosi akadémiahoz hasonlóan a művészeti akadémia is elmondhatja magáról, hogy tudásteremtő dimenzióval rendelkezik.

A művészeti kutatás doktori projekt különállása

1992 előtt nagyon kevés művész szerzett doktori minősítést, és nagy részük nem is művészeti tanzsékeken. Az Egyesült Királyság új tudomány- és oktatáspolitikájának köszönhetően azonban az 1990-es évek elején egyre nagyobb számban indultak doktori (és mesterképző) programok. A doktori tudományos kutatási programokban résztvevő hallgatók számának növekedését máig tartó, olykor éles viták kísérték az úgynevezett gyakorlati szempontú, illetve

SZÍJ KAMILLA:

NEM TÖBB, NEM KEVESEBB

installáció: függőnyzsinór, lámpák, változó méret, 2012

gyakorlati alapokon nyugvó kutatás elméletéről és gyakorlatáról, amelyet újabban – a szintéren fellépő európai országok új hullámának köszönhetően – művészeti kutatásnak neveznek. Ez a diskurzus elméleti szempontból láthatóan két felvetés talaján áll: az egyik oldal kutatásként értelmezi a művészetet, míg a másik szerint a művészet és a kutatás két teljesen külön vállalkozás. A gyakorlatban egyik felvetésnek sincs sok támogatója, de a két véglet között valahol bősséggel akadnak olyan vélemények, amelyek a legkülönbélebb kutatási módokban, illetve többékevésbé az új tudás létrehozásában jelölik meg a művészi gyakorlat és a műalkotás működésének terepét. Ez a diskurzus azonban rávilágít arra, hogy a képzőművészet területén a doktori képzés elindítása nem egyszerűen egy olyan oktatási program kialakítását jelenti, amely a művészeket bevezeti egy az életben már evidenssé vált gyakorlatba. A művészeti oktatók hiába néztek körül a világban, sehol sem találtak olyan gyakorlatot, amely megfelelt volna a művészeti kutatás elméleti elvárásainak: tehát a művészeti kutatást az akadémián kell elvégezni,² és onnan bevezetni a világba. Ezért tehát a művészeti főiskola akademizálását inkább radikálisnak, mint fokozatosnak kell elképzelni: egy új életforma ígérete ez, amelynek a meglévő környezetbe való bevezetése megjósolhatatlan hatásokat válthat ki.

Az újfajta művészi létmód megteremtésének a terhe legnagyobb részben a képzőművészeti doktori hallgatók vállát nyomja. A doktori képzésben való részvétel ugyanis egy köztes, liminális térbe való belépésként is felfogható, amelyben az ember átalakul: nem a már meglévő tudásban részesül,

2 Az Egyesült Királyságban az „akadémia” szó leginkább a művészeti oktatás történelmileg kialakult színhelyére vonatkozóan használatos, mint pl. a Royal Academy. Erre a hagyományra utalva itt a „főiskola” értelmében használtam a szót, de írásom további részében az „akadémia” terminus alatt az egyetemen belüli művészeti oktatást értem, mivel 1992 után a létező egyetemekkel való megállapodás vagy parlamenti rendelet alapján az 1992 előtti intézmények, azaz a BA, MA és PhD fokozatú képzést nyújtó „főiskolák” többségét beépítették az egyetemi szektorba.

hogy majd azt alkalmazza, hanem új tudásra tesz szert, és azt közvetíti. A legtöbb tudományágban az egyik társadalmi kategóriából a másikba – pl. tudományos kutatóvá – való átlépés rítusai jól ismertek, és a kutatói gyakorlat helyi tapasztalatainak gazdag tárházát kínálják, amelynek segítségével a hallgató átléphet a kutatás világába. Ez egy tudományágban csak akkor lehetséges, ha a kutatás mint létmód időben megelőzi az újoncok beavatására szolgáló oktatási programok kifejlesztését. Ezeket a területeken a doktori képzést tekinthetjük differenciálisan reproductív³ abban az értelemben, hogy a múltbéli tapasztalatokat mozgósítja a jövő tapasztalat megteremtőinek formálása érdekében. Ezzel szemben a képzőművészeti doktori képzés konstruktív és spekulatív, amennyiben valami olyat kell létrehozni, ami szakít a művészet differenciálisan reproductív ciklusával, hogy a világba beerőltesse a művészeti

3 Hans-Jörg Rheinberger jellemzi az általa kísérletinek nevezett rendszert a differenciális reprodukció rendszereként. A kísérleti rendszer differenciális reprodukciója „olyan események folyamatos láncolatának” a fenntartását jelenti, amelyeken keresztül „megőrződnek magának a kísérleti folyamatnak a folytatásához szükséges anyagi feltételek”, de egy kicsit másként. Ez az „információ létrehozásának, továbbításának, felhalmozásának és megváltoztatásának materiális folyamata. Az új jelenségek generálása minden esetben szükségszerűen a már létezőkkel együttműködésben történik. E nélkül a koprodukció nélkül nem lenne összehasonlítási alap; nem lennének precedensek, amelyekkel szemben felmutatható a még példa nélkül álló.” H-J Rheinberger: *Toward a History of Epistemic Things* (Stanford, California: Stanford University Press, 1997, 75.) (A „differential reproduction” szókapcsolat, bár ebben az összetételben nem szerepel *A fajok eredetében*, Darwin elméletéhez kapcsolható. A „survival of the fittest”, vagyis a rátermettebb túlélése a modern evolúciós elméletekben illetve a genetikában az egyed szaporodásának a sikerességét veszi figyelembe, s ennek lehetséges alapja, megnevezése a „differenciális szaporodás”, vagy „differenciális reprodukció” jelensége. Minthogy a szakkifejezésre megfelelő magyar változat még nem született, jelen szövegben meghagytuk a – kicsit körülményesnek tűnő, az angol eredetiben sokkal világosabb – „differential reproduction”-t mint „differenciális reprodukciót” – a félreértések elkerülése végett. – A szerk.)

kutatás rokon, de különálló, differenciálisan reproductív ciklusát.

Ezért aztán a képzőművészeti doktoranduszok olyan helyzetben találják magukat, amelyben szakítaniuk kell a múlttal, hiszen a közmegegyezés szerint a művészet nem egyenlő a művészeti kutatással, és szakítaniuk kell elképzelt jövőjükkel, mert a művészeti kutatói lét nem azonos a művészi léttel. Továbbá, nem várhatnak doktori témavezetőjüktől egyértelmű útmutatást arra nézve, hogy miként hozzák létre ezt a változást, hiszen legtöbben ők maguk sem szereztek képzőművészeti doktori fokozatot, illetve nem művészeti témában szereztek meg doktorátusukat. Minden egyes képzőművészeti doktori kutatási projektben a hallgató és a témavezetők ugyanabban a csónakban eveznek: együtt kell megteremteniük a művészeti kutatás precedensét. Egy művészeti kutatás akkor lesz példaértékű, amikor a team meg egyezik abban, hogy amit maguk előtt látnak, az művészeti kutatás. Ebből a szempontból tehát akkor számít egy tevékenység és annak eredménye művészeti kutatásnak, amikor helyileg, helyzetbe ágyazottnak és a kollektíván belül a művészetről és a kutatásról kialakult vélemények függvényében a közösség úgy értékeli, hogy az hozzájárul a tudáshoz és a megértéshez. Ezzel arra célok, hogy jelenlegi nyilvánulásában a művészeti kutatás egymáshoz nem kapcsolódó mozzanatok halmazaként értelmezhető, amelyek mindegyike – ha hallgatólagosan is – a még előttünk álló dolgok, azaz a művészeti kutatás differenciálisan reproductív ciklusának részeként tételeződik. Ha létre kell hozni a differenciális reprodukció művészeti kutatásnak nevezhető rendszerét, akkor annak olyan létformát kell alkotnia, amelyben megtestesülnek az egyéni doktori művészeti kutatási programok összekapcsolt, feldolgozott, összegyűjtött és megőrzött eredményei, a művészeti kutatók aktuális gyakorlataival és munkájával egyetemben. Érzékelhetőbbé tehetjük ennek a ciklusnak a jelenlegi hiányát, ha feltesszük a kérdést, hol vannak azok a nyilvántartások, archívumok, diskurzusok és közösségek, amelyek tárolják, újra aktiválják és fel-

dolgozzák a múlt művészeti kutatásait. Hol reprodukálódnak a művészeti kutatás gyakorlatai úgy, hogy érzékelhető legyen a különbség? És hol vannak azok a diskurzusok, amelyek továbbadják az ilyen gyakorlatokban felmerülő új művészeti kutatási eredményeket? Véleményem szerint ma ezekre a kérdésekre minden esetben azt a választ adhatjuk, hogy nem sok helyen, pontosabban, a differenciális reprodukció valódi értelmében sehol.

Jelenleg nem látok mást az Egyesült Királyságban, mint hogy a képzőművészeti doktorandusz belép egy doktori kutatási programba, küszködik, hogy létrehozzon valamit, ami a helyi team véleménye szerint hozzájárul a tudáshoz és a megértéshez, és erről – rendszerint – a teamen kívüli szakértőket is sikerül meggyőznie. A folyamat végén aztán azzal kell szembesülnie, hogy nincs hova mennie, legalábbis sehol nincs olyan hely, ahol a teamen belül működő gyakorlatok és diskurzusok reprodukálódnának. A doktori fokozatot szerzett művészek az esetek többségében visszakerülnek – ha megváltozva is – abba a létformába, amelyből kiszakadtak, mikor beléptek a doktori képzésbe. Vagyis a művészeti világba. A doktori projekt mikrovilágában kialakult művészeti kutatási gyakorlat, azaz ami abból megmaradt, egyénhez kötött, és ahol működik, ott egyénileg működik (sokszor egyfajta bűnös titokként, hiszen a legtöbb művész nem tárja művészi kutatói bizonyítványát a művészeti világ nyilvánossága elé).

A művészeti akadémia, mint a differenciális művészeti kutatás reprodukációs rendszere

Talán számíthatunk arra, hogy mindez bekövetkezik; a jövő talán a legrátermettebbek túlélését jelenti. Igen, ha a művészeti kutatáson azt értjük, hogy létrehozunk valamit, ami újnak számít, akkor ésszerű a felvetés, hogy idővel a művészeti kutatás világa tisztán láthatóvá válik, és a történelmi, filozófiai, szociológiai és egyéb vizsgálódási módok önálló tárgyát képezi. Másfelől az a nézet is méltányolható, miszerint a művészeti kutatásnak nincs a művésze-

ti akadémián túl más életre szüksége; abban játszik szerepet, hogy a művészt felkészítse a határain túli életre, illetve arra, hogy tanárként visszatérjen az akadémiára. És igen, a művészeti kutatás jelentőségét kiválóan lemérhetnénk, ha minden egyes példáját kieresztenénk az akadémián kívüli világba, és a dolgok természetére bízánk, hogy eldöntse, vajon beilleszkedik-e a létező dolgok közé, vagy a hozzá hasonló természetű dolgokkal kapcsolódva, majd az idők során új dolgokkal továbbgyarapodva, létrehoz-e egy életképes tömeget, amelyet aztán a művészeti kutatás világának, azaz a művészeti kutatás differenciálisan reproductív rendszerének nevezhetünk.

Másfelől viszont, ha az egyes művészeti kutatási projekteket kísérletként fogjuk fel, akkor nem tekinthetünk el a külső kényszerektől. Amikor a művészeti akadémia az egyetem területére lépett be, akkor olyan intézménybe került, amely jól ismeri a kutatás gyakorlatát, például a természet-, a humán- és a társadalomtudományok terén, és amely a hallgatói és kutatói tevékenységet irányító strukturális, adminisztratív, szabályozó és pénzügyi politikát és ügyrendet működtet. A Londoni Művészeti Egyetem (UAL) például a kutatói diploma előírásait a Nemzeti Akadémiai Oklevelek Tanácsától (Council of National Academic Awards) örökölte meg, amely a nem egyetemi szintű felsőoktatás és az egyetemi szektor egyesítése előtt a nem egyetemi szektor doktori fokozatainak a szabályozásáért és odaítéléséért volt felelős. Ezek a szabályozások megegyeztek az egyetemi szektoron belül működő szabályokkal, amelyeket – mint már említettem – művészetén kívüli akadémiai kutatói területeken dolgoztak ki, és nem vetették alá jelentősebb egyeztetéseknek az egyesítés után.

Noha e szabályozásoknak az a feladata, hogy bizonyos mértékben szabványosítsák a kutatásokkal kapcsolatos eljárásokat az egyetemi rendszeren belül, illetve részleges átfedésekkel több egyetemre kiterjedően, és noha nem írják le a kutatás tényleges gyakorlatait, alkalmazásuk mégis bizonyos gyakorlatokra korlátozódik. Ezt jól szemlélteti, hogy az UAL-on a felvételi előtti két eljáráshoz, nevezetesen

a regisztrációhoz és a felvételi vizsgához (amely eldönti, hogy a hallgató folytathatja-e tanulmányait PhD szinten) követelmény a kutatási tervről írott szöveges beszámoló; az előbbihez nem lehet vizuális anyagot benyújtani, az utóbbi pedig a szöveges beszámólót elbíráló beszélgetés. Noha a vizsgára kreatív munkákat is be lehet nyújtani, az értekezés csak írott formátumú lehet. Ezek a szabályok végső soron azt a hatást érik el, hogy a tevékenységet elviszik az absztrakció irányába, az úgymond tetetlenné gondolatok, a koncepcióknak a dolgoktól való elvonatkoztatása felé. A szabályozások ennél alattomosabb módon is hatnak. A művészeti kutatás gyakorlatainak hiányában ugyanis – amelyek rendezik a kutatás valódi gyakorlatait és az egyetemi irányítási rendszer közötti viszonyt – a hallgatók könnyen úgy vélhetik, ezek a szabályozások azt jelzik, hogyan kell a kutatómunkát végezni. Így azt a következtetést vonhatják le, hogy olyan munkamódszerre kényszerítik őket, amelynek a saját szempontjukból nem sok értelmét találják, és ezt el kell fogadniuk, vagy visszautasítaniuk. Továbbá, amikor a művészeti kutatás kikerül az akadémiáról, nem egy semleges közegbe lép be, ahol egyedül kell a kialakult feltételekhez alkalmazkodnia, hanem olyan közegben találja magát, ahol versenyeznie kell más létformákkal, amelyek többek között el akarják pusztítani, magukba olvasztani, vagy együtt élni vele.

Ha a művészeti akadémia keretein belül – egy „mi van akkor, ha” kísérlet módján – adódik lehetőség egy művész számára, hogy művészeti kutatást végezzen, az nem csak egy semleges tér kinyitását jelenti, amelyben saját formát ölthet egy jövő: a jövőt részben már eleve meghatározták a művészeti akadémián belüli és kívüli világok. Ebben az értelemben a be nem avatkozás nem a teljes szabadság biztosítását jelenti. Ennek a ténynek a felismerése húzódik meg a vadászó és gyűjtögető életmódról a földművelésre való áttérésünk mögött. Tehát annak ellenére, hogy a művészeti kutatást egyelőre még nem nevezhetjük létformának, mert ehhez a művészeti kutatási gyakorlatok és eredmények szerte-

ágazó és lazán kapcsolódó területeinek integrálása szükséges, a művészeti akadémia számára adott a lehetőség, hogy kísérletezéseket kezdeményezzen a földművelés terén.

Először is egy művészeti akadémia törekedhet arra, hogy kifejlessze saját reproductív ciklusát a művészeti kutatást illetően. Ehhez valószínűleg szükséges lehet, hogy már az elején leszögezze álláspontját a művészeti kutatás természetéről, például, hogy a műalkotás folyamata és a mű maga központi jelentőséggel bír a tudás és a megértés megszerzésében és továbbadásában. Ahhoz, hogy ennek az állásfoglalásnak következményei legyenek az akadémiai kutatói gyakorlatban, végig kell gondolni, mit jelent ez az egyes kutatócsoportokon belül és a közöttük működő eszmecsere módozataira nézve; mennyire megfelelőek a hatályos kutatási szabályozó rendszerek, és milyen eszközökkel reprodukálódnak a múlt művészeti kutatói gyakorlatai a művészeti kutatás jelen világában. Vagyis át kell gondolni a művészeti kutatásra vonatkozó hatályos szabályozási politikákat és eljárásokat, beszédek, gyakorlatokat, laboratóriumokat és a mindenkor működő projekteket. Másodsorban, a művészeti akadémia feladatának tekintheti azt is, hogy a kutatásban együttműködésre lépjen hazai és nemzetközi akadémiaikkal.

Mi a helyzet ezek után az én művészeti akadémiamon, azaz a CCW-n, amely Camberwell, Chelsea és Wimbledon egyesített egyetemeiből áll? E sorok írása idejéig 60 kutató hallgató szerezte meg a doktori fokozatot, amelyeknek többségét művészeti kutatásnak tekintették a sikeres kandidátusok. Tehát a művészeti kutatásban legalább már némi múltra tekinthetünk vissza. A doktori programokra beiratkozott hallgatók száma mintegy 100-nál tart. Így jelentős számú művészeti kutatás folyik nálunk, a sikeres megvalósulás reményében. Ezeket a kutatásokat több mint 40 akadémiai munkatársunk felügyeli, akik közül sokan szintén a nálunk folyó kutatási programokban szereztek doktori fokozatot. És ez a szám nem tartalmazza a többi UAL fakultásról vagy az UAL-on kívüli intézményekből érkező

témavezetőket. A fenti elemzések fényében tehát elmondhatjuk, hogy művészeti kutatások színhelye vagyunk, és feltételezve, hogy a művészeti kutatás tapasztalt témavezetői az irányításuk alatt dolgozó hallgatókkal végzett aktuális munkájukban építenek a már megszerzett tapasztalatokra, akkor bizonyos mértékben magunkénak tudhatjuk a művészeti kutatási gyakorlat reproductív ciklusait, még ha ezek csupán az egyéni témavezetői gyakorlat reproductív ciklusai is. Továbbá, a legmesszebbmenőkig valljuk azt a nézetet, hogy a művészi alkotómunka és a létrejött műalkotások alapvetőek a mi területünkre vonatkozó új tudás megszerzésében és továbbadásában. Azt azonban túlzás lenne állítani, hogy e közös cél egyben akadémiainknak a művészeti kutatásra vonatkozó egyöntetűen vallott és megfogalmazott álláspontja lenne, vagy, hogy akadémiaink egyfajta példáját nyújtaná a fentiek szerint elképzelt differenciális művészeti kutatás reproductív rendszerének. Még sok mindent kell és szeretnénk is tenni.

A CCW és a Magyar Képzőművészeti Egyetem közötti együttműködés

A fentiekben már céloztam rá, hogy az aktív művészeti akadémia nem tarthatja meg magának az ott folytatott művészeti kutatás tapasztalatait, beleértve annak lefolytatását, dokumentálását és archiválását, az együttműködést, az egységesítést és a nyilvánosság elé tárását, hanem fel kell vennie a kapcsolatot más hazai és nemzetközi akadémiaikkal, amelyek hasonló erőfeszítéseket tesznek a művészeti kutatás gyakorlatának a kialakítása érdekében. Véleményem szerint a nemzetközi együttműködés különösen fontos, hiszen a tudomány- és oktatáspolitikai, annak gyakorlata és hagyományai gyakran jelentős mértékben eltérnek az egyes országokban. Más és más módon korlátozzák és segítik a művészeti kutatás kialakulását, legalábbis így tűnik a kívülálló számára. Mivel akadémikusként többször volt alkalmam meghívások alapján tapasztalatot szerezni többek között az ausztriai, dániai, észtországi, romániai,

norvégiai, svájci, belgiumi, hollandiai és magyarországi akadémiák világában a művészeti kutatás gyakorlatáról, elméletéről és kommunikációjáról, fel tudtam mérni, milyen mértékben alakítja a helyi kontextus a művészeti kutatás gondolkodását, cselekedetét és létét. Annak ellenére, hogy a helyi adottságoktól nem tekinthetünk el, a művészeti kutatás globális rendszerének a megteremtése lehet végső soron a célunk, azaz a differenciális reprodukció globális rendszerének a megteremtése, amelyben minden művészeti kutató részt vehet. A különböző országokkal való kapcsolatteremtés azonban nem pusztán a művészeti kutatás hosszú távú jövőjének a kialakításáról szól. Felszabadító hatása sok esetben azonnali erővel érvényesül. Azonnali felfedezéseket tehetünk: például az ember felfedezheti, hogy ami az otthoni közegben a művészeti kutatás lényegének számít, jelesül az elmaradhatatlan értekezés, tulajdonképpen hagyomány és szokás kérdése, hiszen művészeti kutatásként ismerünk el valamit egy olyan közegben is, ahol nem követelmény az írott értekezés. Rájöttem, hogy a nemzetközi művészeti kutatási együttműködés gazdagította gondolkodásomat a művészeti kutatás elméletéről és gyakorlatáról, és meggyőződésem, hogy munkatársaim a CCW-ben osztoznak ebben az érzésben.

Különösképpen érdekes itt a londoni CCW Graduate School és a Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskolája között folyó együttműködés. Ennek eredménye mára a két egyetem doktoranduszainak műhelymunkája a csepeli ipari körzetben, amely az 1980-as évek végéig a város ipari erőforrását jelentette, majd a hanyatlás és a megújulás különböző szakaszain ment keresztül. A workshop egy kiállítással ért véget 2011 májusában, a budapesti Labor Galériában, *Csepel Művek* címmel (a kiállítás képei megtalálhatóak a <http://www.flickr.com/photos/csepelproject/> oldalon). Még az év júliusában a csapat újra összegyűlt Londonban, ahol a CCW millbanki kampuszának története mint történelmi helyszín adta a fő témát, központi eseménye pedig egynapos rendezvény volt, melynek során az adott helyszínen

található három alapintézmény mutatkozott be, beszélgetéseket folytatott (és további kutatási célokra videókat rögzített). Jelenleg egy kiállítást tervezünk kapcsolódó rendezvényekkel együtt 2013 áprilisára, a 2011. júliusi esemény példáján felbuzdulva. Hosszú távú célunk a folyamatos együttműködés kialakítása a két egyetem között, új résztvevők bevonásával és a mindkét helyszínen közösen szervezett eseményekkel, amelyek előbbre viszik a művészeti kutatás elméletét és gyakorlatát.

Az együttműködés jól példázza, hogy az egyéni alkotói és kutatói érdekek, valamint a történelem, a kultúra és a művészeti képzés és kutatás hagyományainak különbözősége ellenére megteremthető a művészeti kutatók olyan közössége, akik megosztják egymással, és ha egy kicsit másként is, de újratertetik az elméleteket, gyakorlatokat és műalkotásokat. Az együttműködés lehetővé teszi számunkra, hogy feltérképezzük a művészeti kutatás különböző megközelítéseit, megvalósításának eltérő gyakorlatait és az egymás közötti, illetve a tágabb világgal való kommunikáció különböző módozatait. Az együttműködésnek van múltja és jelene, amelyben a múlt másként teremődik újra, utat mutatva a jövőnek. Ebben az értelemben a differenciális reprodukció kialakításával kísérletezünk. Más szóval, a művészeti kutatás kísérleti világa ez: a művészeti kutatás aktív, változó és kitartó hálózata, amely érintkezik és átfedésbe kerül a művészeti kutatás más hálózataival, mint ahogyan az a Chelsea-beliek és a budapestiek esetében történik. Ha eljön annak az ideje, hogy a hálózatoknak ez a láncolata széles körben elterjed, akkor majd látható formát ölt, mint a művészetnek hívott létmódhoz kapcsolódó, de attól különálló, művészeti kutatásnak nevezett létforma. A jelent illetően pedig a két egyetem között létrejött és hasonló együttműködések egyfajta közösségi érzetet teremtenek, örömmel fogadott kiszabadulási lehetőséget nyújtanak a doktori képzéssel járó elszigeteltségből, és egy közösség ígéretét hordozzák annak teljesítése után.



JAKATICS-SZABÓ VERONIKA:
 LOBOGÁS
 vegyes technika, akvarell, papír, 48x63 cm, 2012



NEMZETKÖZI MESTERKURZUSOK, WORKSHOPOK, 2011 – 2013

Művészet, mint tudás

Stephen Scrivener professzor a londoni Chelsea College of Art & Design, CCW Graduális Iskola Kutatói Tanszékének vezetője. A CCW Graduális Iskola és a MKE Doktori Iskola együttműködése több évre tekint vissza, Stephen Scrivener már több alkalommal volt meghívott előadó az MKE Doktori Iskolában. 2012 májusában vezetett mesterkurzusának témája a művészet, mint kutatás volt. Előadásában Stephen Scrivener arra a kérdésre kereste a választ, hogy a művészet értelmezhető-e tudásként a tudományos kutatás összefüggésében. Ha ennek a feltevésnek van létjogosultsága, akkor a gyakorlaton alapuló kutatás (practice based research) értelmezhető tudományos kontextusban is, azonban nem szükséges, és nem is lehetséges, hogy megfeleljen a tudományos kutatás szűken értelmezett kritériumainak. Tézisét illusztrálva a University of Arts London doktoranduszainak disszertációit ismertette, amelyek különbözőféleképpen értelmezték a kutatói metódust, az alkotói tevékenység és a kutatás kapcsolatát. A mesterkurzus fontos részét képezték a workshopok és a hallgatói konzultációk.

Művészeti kutatás

Jan Kaila professzor a helsinki Finn Képzőművészeti Akadémia rektorhelyettese és a Doktori Program vezetője. Előadásában példákkal illusztrálva a helsinki Finn Képzőművészeti Akadémia Doktori Programját ismertette, amely az angolszász gyakorlaton alapuló kutatástól (practice based research) eltérően az elméleti kutatást az alkotói tevékenységnek rendeli alá. Ebben az értelmezésben a művészi kutatótevékenység nem szükséges, hogy megfeleljen a tudományos kutatás alapelveinek. Ez a megközelítés eltért az előző mesterkurzusok gyakorlaton alapuló kutatás értelmezésétől és fontos segítséget nyújtott ahhoz, hogy az

MKE Doktori Iskola meghatározza oktatói koncepcióját a művészet, mint kutatás diskurzusban. A mesterkurzus workshopokkal és hallgatói konzultációkkal egészült ki. A konzultációk és workshopok segítséget nyújtottak az MKE Doktori Iskola hallgatóinak kutatási témájuk kidolgozásában, alkotói tevékenységük teoretikus megközelítésében. Jan Kaila mesterkurzusa szimpóziummal egészült ki, melynek eredményeként együttműködés jött létre a helsinki Finn Képzőművészeti Akadémia Doktori Programja, az angliai Loughborough University, School of the Arts, Posztgraduális Kutató Programja és a Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskolája között.

Vizuális rendszerek, interaktivitás és az emberi észlelés

Gyakorlat-alapú kutatási stratégiák, módszerek és alkalmazások

Dr. Zics Brigitta, Tom Schofield, David Gauthier, Jamie Allen előadásai és komplex workshopjai lényegét röviden talán úgy lehetne leírni, mint a változó művészet a változó világban közhely szembesítését valóságos, új típusú gyakorlati és elméleti közelítésekkel, vagyis mint a jó praxis példáiból építkező szubverzív akciót. A műhelymunka a doktori képzés angolszász irányának – gyakorlat-orientált attitűd, tudományos vs. művészeti kutatási módszerek, kritikai szövegelemzés – ismertetése mellett alkalmat adott konkrét tevékenységekre is, így nyílt forráskódú szoftverek megismerésére, a szemmozgás-érzékelő használatára és ezzel történő kísérletekre az adatvizualizáció kontextusában, új eszközök alkalmazására, valamint ezen élményszerű munka értelmezésére a kortárs művészetelmélet keretei között, megengedve az ebből adódó filozófiai következtetések irányába történő kitekintést is. A szenzorok, az emberi és gépi érzékelés különbségeinek összevetése, a valós idejű alkalmazások megtapasztalása s ezen folyamatok közös értékelése jelentette a két hetes együttlét egy-szerre érzéki és fogalmi keretét.

A digitális kép-állapot

Zbigniew Rybczyński a technikai képek elmúlt 40 évben megfigyelhető radikális átalakulását mutatta be, saját pályája, művei, technikai felfedezései, szabadalmi és ezek alkalmazásának kontextusában. Vizuális (kép-)világunk – mint az Rybczyński Értekezés a képről című tanulmányában olvasható – nagyjából olyan szinten áll, mint az írás és sokszorozása a könyvnyomtatás felfedezése előtt. Technikai kép-környezetünk, eszközeink – a fotókamerától a film és videó berendezéseken, monitorokon és optikákon át a komputertechnikán alapuló gépekig – a reneszánsz perspektíva meghatározta képalkotásra épül. A perspektivikus ábrázolás azonban nem felel meg az emberi látásnak, mivel a komputerrel lehetővé vált bármely érzéki tény digitális átfordítása, kontrollja és manipulációja. A művészeti kutatás, a kísérleti szemlélet mint újradefiniált kutatói attitűd a művészetben új, korábban nem ismert kihívások előtt áll. A kísérlet tekinthető úgy, mint az elképzelt és létező valóság közti viszony meghatározásának tesztje, s e minőségében az innováció és invenció alapja.

Az adat szép

Szimpozium és workshopok az adatvizualizációról
<http://dataisbeautiful.c3.hu/symposium/>

A szimpózium előadói, George Legrady, Zics Brigitta, David Link, Nina Czeglédy, Marian Dörk és Kovács Gyula a téma különböző aspektusait mutatták be. Művészeti és tervezői megközelítések, megvalósult, adatvizualizáción alapuló művek, a történeti-média archeológiai nézőpont mellett az agykutatás tudományos adatkezelése kerültek bemutatásra és nyújtottak átfogó képet ezen új, transzdiszciplináris területről. David Gauthier, Marco Donarumma, Ben Freeth, Christos Michalakos, Tom Schofield és Marian Dörk párhuzamos workshopjai az adatátvitel, a hang és kép érzéki transzformációi, a különböző interfészek technikai és kognitív lehe-

tőségei, vagyis gyakorlati, produkciós lehetőségek és ezen – újfajta gondolkodást igénylő eszközhasználaton alapuló – közös munka révén segítették a (digitális) adatkezelés és alkalmazás megváltozott formájának megértését.

Taktikus média

A képzelet és a médiatervezés újragondolása: hálózat és nyilvánosság a művészet és elmélet történeti-kritikai példáinak tanulságai alapján

Eric Kluitenberg és Tatiana Goryucheva kritikai közelítése a jelen „hálózati társadalmait” két szempontból vizsgálta. A „taktikus médium” fogalma, melyet David Garcia és Geert Lovink vezettek be az 1990-es évek elején, különösen alkalmas a mai transzdiszciplináris művészeti és kommunikációs aktivitás jelenségének produktív újraértelmezésénél, különös tekintettel a változó kommerciális és politikai gyakorlat kontextusára. A nyilvános, közösségi webfelületeknél alkalmazott média design elemzéséhez az 1960-as évek intézménykritikai attitűdje, a konceptuális művészet eredményei és felvetései nyújthatnak – elméleti és történeti háttérként – új, inspiratív, izgalmas és hasznos szempontokat. Úgy az intézménysülés folyamatát, mint az ezzel együtt járó tervezői és használói szokásokat meglepő, szokatlan fénybe állítja a képzelet, elképzelés fogalmainak felelevenítése és a jelen tényeivel történő szembeállítás.

AnArcheology – Variantology

A művészet, tudomány és technológia előtörténete

Siegfried Zielinski professzor a médiaarcheológiai kutatások egyik kezdeményezője, a tudományos, technikai, mediális, elméleti és művészeti folyamatok összefüggő, állandó interakcióban változó, komplex szemléletű vizsgálatának, diszciplináris szokásainktól független, tágasabb látószögből történő újraértelmezésének úttörő gondolkodója. Az

anarcheológia módszere, melyet a mediális „előtörténet” legutóbbi időkig elfelejtettek tűnő, a fejlődés fősodrából kivetett tényeinek és eredményeinek újraértelmezése jellemez, a jelen állapotból visszatekintve új megvilágításban mutatja fel a mához vezető utakat. A linearitás, a fejlődés teleologikus felfogásába vetett hit szertefoszlik a látás és hallás technikáinak megismerése, a valós történeti tények vizsgálatának hatására, cserében megmutatkozik a kísérlet és kutatás folyamatainak variabilitása, időben változó de irányultságában kortól független, ma is érvényes lényege. *Variantology* címmel indított, öt év alatt öt tanulmánykötetet eredményező kutatási projektje e nyitottság jegyében fogalmazza újra – globálissá vált – mediális kérdéseinket.

Zielinski szerint: „Az akadémiai tanulmányoknak – ma inkább, mind valaha – azt kell jelenteniük, hogy védett idő és tér áll rendelkezésre az eredeti gondolatok és ötletek végiggondolásához és kipróbálásához. A kísérletezéshez hozzátartozik a kudarc lehetősége is. Ez nem más, mint a kortárs laboratórium eszménye, melynek ajtajai és ablakai sem lehetnek zárva.” (Interjú-részlet, <http://turbulence.org/blog/2007/08/08/interview-with-siegfried-zielinski/>)

EndArt. Hiba, mint a kreativitás bázisa

Ivan Ladislav Galeta képzőművész, a 20. század második felének egyik legmeghatározóbb filmkészítője négy évtizedes munkásságának, művészi fejlődésének jelentősebb fordulópontjai segítségével vezetett végig a kortárs képzőművészet és a technikai képek művészi használatának fontos állomásain. Az 1970-es évek konceptuális fotográfiája, az első televíziós akció-kísérletek, majd a mozgókép új lehetőségei kerültek bemutatásra az expanded cinemától a trükkasztalon, kockánként újraforgatott filmekig. A sokszor évekig tartó gondolkodás és formálás személyes és technikai háttérén túl megismertük azt a szellemi közeget, mely műveit a nemzetközi szcéna kivételes, egyedi alkotásaivá avatja. Galeta legújabb munkáinak meghatározó eleme életmódváltáshoz

kötődik. Természetközeli, vidéki környezetbe költözött, s ettől kezdve a táj, a mezőgazdasági munka, az évszakok ciklusai, a növények és állatok világa, mint egy folytonos dolgos meditáció áll élete és művésze centrumában. A workshop és a prezentációk során világosan megmutatkozott az a következetes építkezés, mely e látszólag szokatlan tűnő művészi és emberi döntést az alkotói munka szerves folytatásaként mutatta fel: az avant-garde eszménye, művészet és élet egysége, a határok elementáris átélése és metamorfikus feldolgozása (a *Deep End Art* videók) kivételes, inspiráló plaszticitással vált élményszerűvé a – néhol már-már performanszá alakuló – jelenléte során.

KUTATÁSOK A DOKTORI ISKOLÁBAN

A Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskolájának legfontosabb küldetése, hogy a doktoranduszok egyéni művészeti- és kutatási tevékenységei között megteremtse a párbeszéd lehetőségét. Ennek megfelelően olyan programokat szervez, melyek ösztönzik az együttműködést, a csoportos kutatást. Az Új Széchenyi-terv támogatásával megvalósult *Új interfészek, interaktív technikák* című extrakurrikuláris program e törekvés jegyében indult el 2011-ben. A TÁMOP 4.2.2-B pályázat keretében hazai és nemzetközi szakértők bevonásával olyan oktatási programokat, workshopokat szerveztünk, melyek a képzőművészetben használható modern technikai eszközök történeti-, elméleti hátterét is bemutatják, s gyakorlati műhelymunka keretében a korszerű technológiák használatának elsajátítására is lehetőséget biztosítottak.

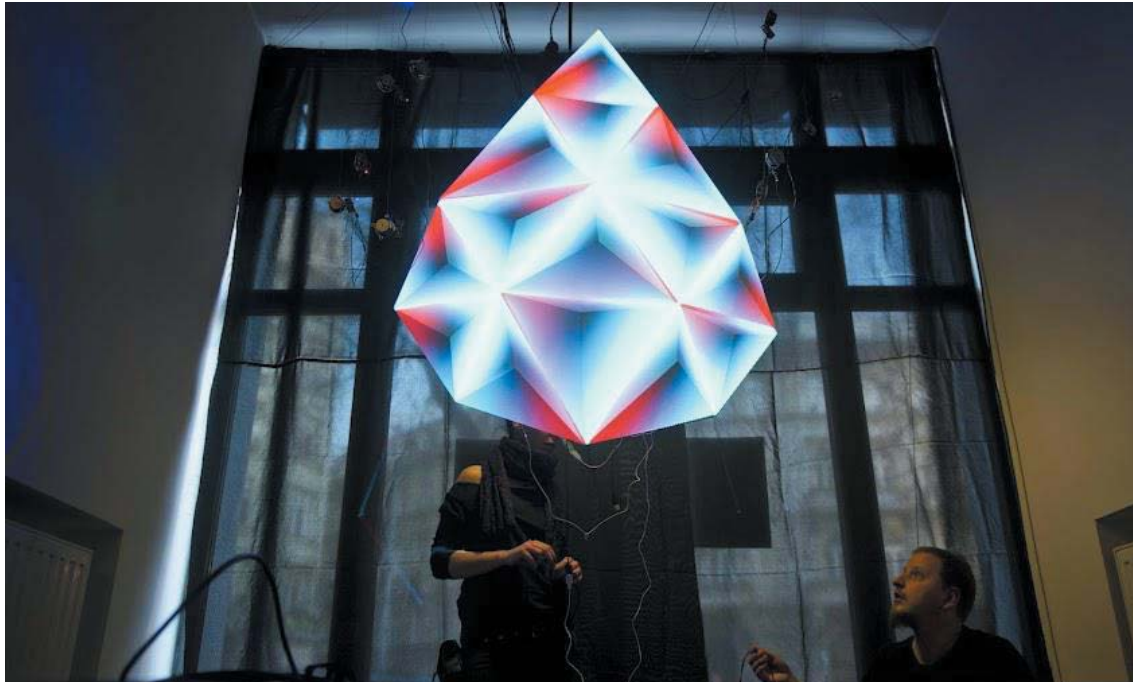
Talán a leglátványosabb eredményekkel az Előd Ágnes vezette számítógépes szobrászati program büszkélkedhet, melynek elindításához egy magyar fejlesztésű eszköz, a Leonar3Do interfésszel felszerelt, 12 munkaállomásos számítógépes műhelyt hoztunk létre. A kísérletezésre és alkotómunkára egyaránt alkalmas labor kiépítése önmagában is egyedülálló kezdeményezés. Az ott készült alkotások akár közvetlenül beépülhetnek a kurzust hallgató alkotók műveibe, vagy a megszerzett tudás teljesen önálló művészeti projekteket inspirálhat.

A pályázat lehetőséget jelent a doktoranduszok technikaigényes, kísérleti fejlesztéseken alapuló saját művészeti alkotásainak létrehozására is. Langh Róbert az érintőképernyős interfészek alkalmazási módjait kutatja interaktív multimédiás alkotásaiban (68-69. lap). Saját műalkotásai mellett együtt dolgozik számos hallgatóval, nem csupán a doktori-, de a graduális képzésbe is visszacsatolva programunk eredményeit. Lepsényi Imre számos műve jött létre e TÁMOP projekt támogatása révén. A 70-71. lapon bemutatott *Niasono* című interaktív hanginstallációja olyan audiovizuális környezet, mely ugyan tisztán

digitális, számítógépes eszközökön alapul, a befogadó számára mégis intuitív módon, valódi hangszerként teszi megtapasztalhatóvá az algoritmusokon alapuló mesterséges akusztikát. Mátrai Erik *Porticus* című installációja fényhatások segítségével a kiállítóterem fizikai terében jeleníti meg a virtualitást (72-73. lap). Nagy Róbert és Horváth Gergely installációja a számítógépes játékok virtuális valóságát használja fel és teszi bejárhatóvá a kiállítóteremben (74-75. lap). Somogyi Laura *Sew as* című interaktív installációja (84-85. lap) több változatban készült el és került bemutatásra az elmúlt két év során (*Közös ismeretlen*, 2012, 14-17. lap és *Csepel-Chelsea projekt*, 2012–2013, 24-28. lap). Harsányi Réka és Sztojánovits Andrea kutatási programja a bioszenzorok képzőművészeti installációkban való hasznosításának lehetőségeit térképezi fel (122-123. lap). A kutatási program eredményeként létrejött alkotások egy részét *Az adat szép* című rendezvénysorozat részeként megvalósult kiállításon mutattuk be 2012 októberében (22-23. lap).



SZTOJÁNOVITS ANDREA:
BRAIN „CRYSTAL” MAPPING/CYBERMEZŐ
installáció, változó méret, 2012–2013



A *Brain „Crystal” Mapping* (<http://attaray.com>) kísérleti installáció a kettősség (sztereoszkopikus, binaurális) elvén alapul, s a látás és a hallás komplex, egymásra és a nézőre ható folyamatait térképezi fel az agyhullámok vizsgálatának segítségével. A működő installáció mint kutatási folyamat három kérdésre keresi a választ. Milyen hatással van a sztereokép-nézés az agyműködésre, illetve módosítja-e ezt a sztereokép architektúráis megkettőződéséből adódó együttes vizuális hatás? Hogyan változtatja a vetített, aktív képet az agyműködést befolyásoló binaurális hangok hatása? Mi sztereokép és a binaurális hangok együttes jelenlétének hatása az agyműködésre?

HARSÁNYI RÉKA:
ALFA
interaktív videoinstalláció, 2012



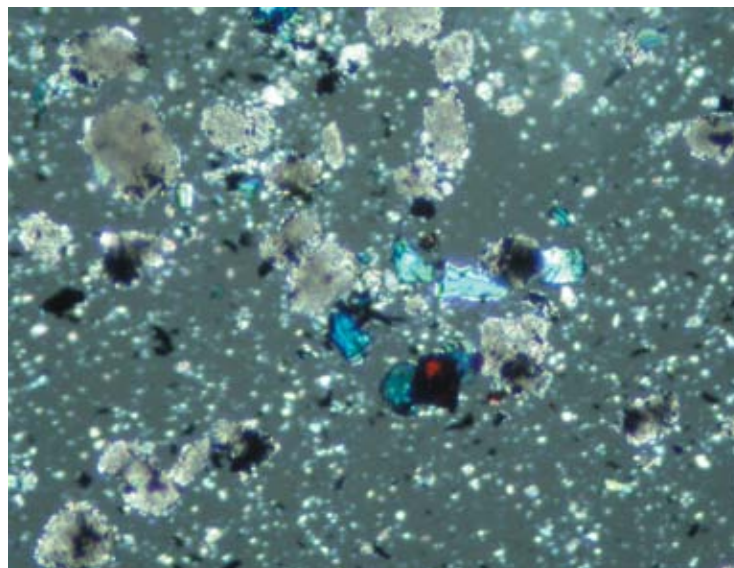
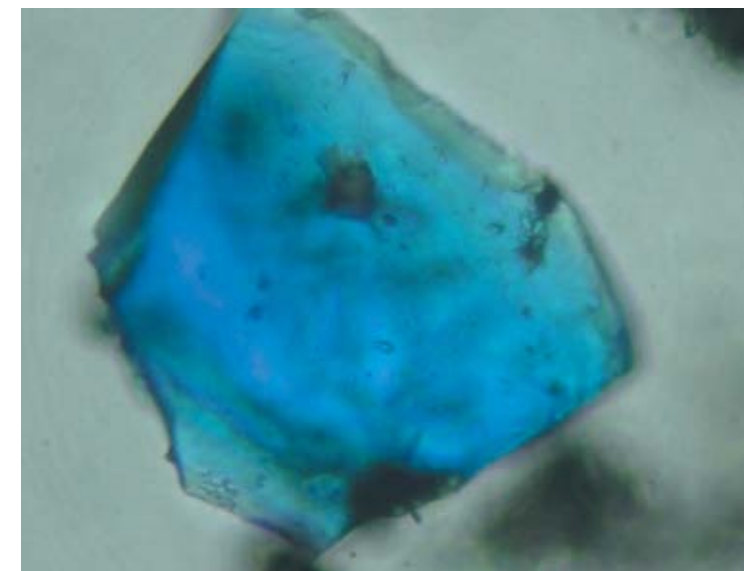
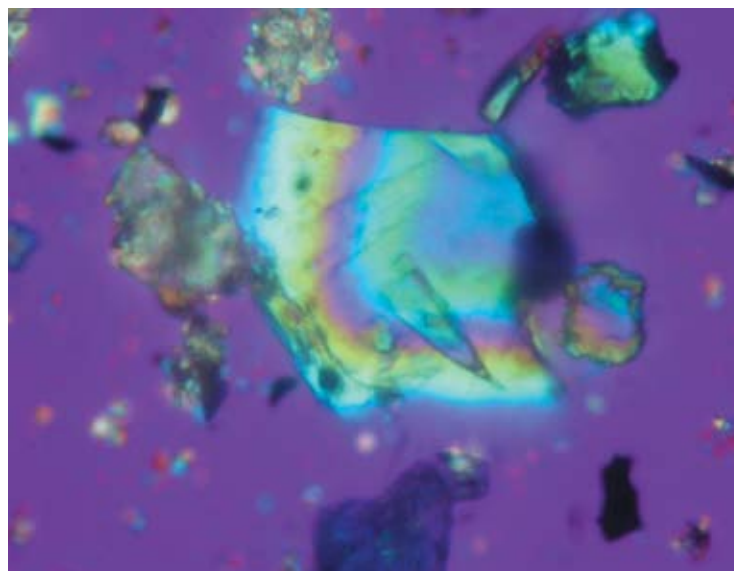
Az installáció központi eleme az agyszenzor segítségével vezérelt videó. A szenzorból jövő adatokat hat részre osztottam a nyugalmi állapottól a fókuszált figyelem állapotáig, melyeket hat videóloophoz rendeltem. Az adott sávokban mozgó agyhullámok intenzitása az egymásra úsztatott videóloopok intenzitását változtatja, tehát az a kép válik kivehetőbbé, ahol nagyobb az agytevékenység. Mivel a rendszert működtető néző csak akkor tud relaxálni, ha becsukja a szemét (ekkor megnő az alfa és béta hullám, illetve csökken a gamma), ezért nem láthatja a végeredményt, amit létrehozott. Aktívan csak a képernyő előtt álló nézők tudják a képet figyelni, hiszen ha a változást létrehozó látogató nézni kezdi az előtte lévő monitort, agyhullámjai ismét beállnak gamma szintre.

DR. GALAMBOS ÉVA – DR. VIHART ANNA:
FESTÉKRÉTEGEK SZERVETLEN PIGMENTJEINEK
POLARIZÁCIÓS MIKROSKÓPPAL TÖRTÉNŐ
RESTAURÁTORI ALAPVIZSGÁLATAI ÉS PIGMENT-
ADATBÁZIS KÖZZÉTÉTELE MAGYARORSZÁGON

A restaurátori munka során végzett vizsgálatok célja többek között a festékrétegek megismerése. A festékrétegek egyik fő alkotóeleme a színt adó pigment. A szervetlen pigmentek mikroszkópos vizsgálata nemcsak önálló vizsgálati módszer, hanem olyan alapvizsgálat, amelynek az elvégzése minden más műszeres vizsgálat előtt fontos lehet annak eldöntéséhez, hogy milyen költségesebb vizsgálat alkalmazása a célszerű.

A két évig tartó alapkutatás során kidolgoztuk a polarizációs mikroszkópos vizsgálati technika magyar protokollját, kiépítettük a technika gyakorlati alkalmazásához szükséges pigment adatbázist, amely eddig magyar nyelven nem állt rendelkezésre. Az adatbázisban összegyűjtöttük a szervetlen pigmentek legfontosabb adatait. Az adatbázisban a pigmentek elnevezése, pontos összetétele, tulajdonságai, optikai tulajdonságai, azonosításához szükséges módszerek, továbbá fotók találhatóak a bevizsgált pigmentekből, nagyobb részt valós, hazai műtárgyakból származó mintákkal.

A pigmentvizsgálatok egyik fontos funkciója, hogy összeköti a felhasználás kulturális területeit az anyagvizsgálat természettudományos területeivel. Így a protokoll szerint készített vizsgálatok eredményeit többek között restaurátorok, művészettörténészek, régészek és természettudományos szakemberek egyaránt használhatják. A széleskörű felhasználás érdekében az adatbázis teljes tartalmát ingyenesen elérhetővé tesszük interneten a szakemberek részére, illetve az egyetemi képzésben oktatási segédanyagként is használjuk. A projekt befejezésén túlmutató terveink szerint az adatbázis továbbépítése érdekében később lehetővé válik a kutatók számára, hogy a saját vizsgálataik eredményeit is feltölthessék az online adatbázisba.
<http://www.pigmentum.hu>



A kiadványt szerkesztette:
Előd Ágnes, Kicsiny Balázs, Peternák Miklós,
Szegedy-Maszák Zoltán, Szűcs Réka

Fordítás:
Szekeres Andrea

Szöveggondozás:
Kürti Emese

Tervezte:
Lepsényi Imre

Kiadó:
Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2013.
Rektor: Kónig Frigyes

© MKE Doktori Iskola és a szerzők

Példányszám:
500db

Nyomda:
Elektroproduct Nyomdaipari Kft.

ISBN:
978-963-7165-50-4

A kiadvány megjelenését a TÁMOP-4.2.2/B-10 támogatása tette lehetővé.

A Doktori Iskola adatai:
Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola
Feszty-ház, 1063 Budapest Kmetty Gy. u. 27.
Postacím: 1063 Budapest Andrásy út 69-71.
dla@mke.hu
Tel: +36 1 354 16 43
<http://doktori.mke.hu/>



Nemzeti Fejlesztési Ügynökség
www.ujszechenyiterv.gov.hu
06 40 638 638



A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósul meg.



