

Autonómia-heteronómia a művészetben: Radnóti Sándor előadása

Radnóti az autonómia és heteronómia fogalmát Rembrandt és Vermeer reflexióján keresztül elemzi. Rembrandtnak, a fiatalon felfedezett, kétségbevonhatatlan, idősebb korában mégis elhanyagolt mesternek ma 600-1000 művet attribuálnak, a Rembrandt Research projekt foglalkozik ezek eredetiségével. Művein és tanítványain keresztül érvényesülő hatása talán minden idők legnagyobb mesterévé teszi. Radnóti szerint műveivel, a Vermeer-életművel ellentétben, minden korban lehetséges a párbeszéd, minden korban kortársá tud válni, így klasszikussá emelkedik. Ezzel szemben Radnóti szerint a Vermeer-életmű egy itt-és-most állapot lenyomata, egy időben megállított nosztalgikus, aranykorszakú tökélyt idéz. A Rembrandt-i életmű, Svetlana Alpers megfogalmazásában 'Rembrandt Enterprise' nem csak esztétikai, hanem piaci értékével is a módos hollandok önreprezentációjának fontos kulcsa volt. E tétel bizonyítását Radnóti a Night Watch c. festmény elemzésén keresztül bizonyítja, minthogy az, szimbolikájának korabeli jelentésrétegei nélkül nem képviselheti teljes jelentését. Radnóti megfogalmazásában tehát a heteronómia keletkezéstörténetébe illeszti a művet, míg az autonómia kontextusváltással operál.

A mai művészetfogalmat a reneszánszban látja megszületni, ami előtt a festő, mint mesterember, messze elmaradt a költészetet művelő nemesemberektől társadalmi státuszát illetően. A festészetnek, szobrászatnak, építészetnek, zenének a kézművességből való emancipációját, a művészeteknek *artes*-é, a tudomány mellé való felemelkedését hozza el a reneszánsz (Kristeller: *The Modern System of the Arts*, 1951), melynek eredetét Radnóti Horatius-ig ("Ut pictura poesis") látja visszanyúlni. A Richelieu-féle akadémia a képzőművészetek tárgyi alapú hierarchiáját teremti meg az Universitas-al szemben, történeti (bibliai, mitológiai, történelmi), és egyéb (életkép, portré, stb.) műfajok elkülönítésével. Radnóti Adornót a művészeti autonómia fő filozófusaként említi, a heteronómiát (morális állásfoglalás) és az autonómiát (függetlenség) állandóan egymásnak feszülő és egymással alakuló pólusokként értelmezi.

Hit és modernitás: Beke László előadása

Beke a modernitás értelmezését a hit problematikája felől közelíti. "Te boldog vagy, mert láttál, de még boldogabbak, akik nem látnak, és hisznek"- mondja Krisztus a hitetlen Tamásnak. Beke előadásában a konceptuális művészet a nem láthatóban való hit mentén értelmeződik, mint a materiális művészet felszámolása. A centrális perspektíva enyészpontja a halál, mondja. Az absztrakt képalkotást a zsidó-keresztény képalkotási tilalom mentén szakrális művészetként értelmezi, D. Judd minimalista tautológiáját az Ószövetség Kimondhatatlan Nevűjének önazonos kijelentésével állítva párhuzamba. ("A kocka az kocka"; valamint: "Vagyok, aki vagyok".) Jézust, az *akadémiateremtő* Mózeshez képest, avantgárdistaként értelmezi. Beke előadásában az in-spiráció (spiritus, *lat*) mint a Spiritus Sanctus-hoz, Szentlélekhez való kapcsolódás jelenik meg.

Megcsúszások és ellentmondások a magyarországi modernség alakulásában: Kappanyos András előadása

Kappanyos az irodalom felől közelíti a magyar modernitás definícióját, szélesebb kontextusból befelé haladva: a felvilágosodás során a modern eszmék megjelenésével a középkort meghatározó állandó hierarchikus értékrend változni látszik, a 19. században a földrajzi mobilitással (felfedezések, vasút) a társadalmi mobilitás is lehetségessé válik. Ezt a feszültséget dolgozza fel a realista irodalom, Stendhal, Balzac, Hugo, Flaubert művei. A technikai fejlődésre reagál a társadalom feszültsége, s arra a kultúra. A modern kultúra tehát reaktív képződmény, ezáltal szükségszerűen kritikus. Magyarországon a kulturális modernitás, a szubverzív, hatalomra rákérdező művészet a 19. század utolsó harmadában jelenik meg. A szubverzivitás, mondja Kappanyos, már az antikvitásra való emlékezésünkben háttérbe szorul, Aristoteles (életigenlő) Poeticája mellett Eco-nál hallunk a másik, eltűnt munkáról, a Comedia-ról (kritikus/abszurd). A szubverzív kultúra mindig veszélyes a hatalmi status quo-ra, kevesebb figyelmet kap. A modern művészetnek viszont alaphangja a szubverzivitás.

A 20. század totalitarista rendszereinek érdemei elvitathatatlanok a technikai modernizáció (áramellátás, közlekedésfejlesztés, stb.) terén, viszont kultúra terén nem a fejlődés, haladás (önreflexió) irányába mutatnak, e nagy társadalmi kísérletek célképzetei ellenére (igazságosság, hatékonyság). A náci Németország az avantgárd kortársak kiállítását például "Elfajzott művészet" címmel, elrettentő céllal utaztatta. A Harmadik Birodalom vágyott művészete idealizáló, nem kritikus. Felvetődik a művész felelőssége (Mephisto: meddig lehet azt mondani, hogy én *csak* művész vagyok?).

A milleneumi Magyarország építészete, bár technológiája a jövő felé halad, kultúrájában a múltba néz (neoklasszicizmus, neobarokk), s ez a magyar kultúra speciális sajátossága Kappanyos szerint. A Monarchiában a milleneum idején a magyar kulturális identitás mesterséges létrehozását kormányzati beruházások támogatták, s ezek a törekvések, a magyar nemzeti kultúra magát megteremtő törekvései az irodalomban is tükröződtek. Arany János életművében (ahogy egész nemzedéke is) próbált egységet alkotni a nemesi írásos, s a paraszti szóbeli kultúra egyesítéséből. Arany hősi eposz-kísérleteinek kudarcáért Kappanyos az eposz örök hierarchiában való gyökerezésének és a kortárs nyelvezet sokrétegűségének ellentmondását okolja. A Nyugat nemzedékét ért *nemzetellenes, magyartalan* vádak a nemzeti ideológiába zárkózó akadémiáktól érkeznek. A kiegyezés a Monarchiában közösen élő kultúrák emancipációja által lehetővé teszi a kulturális identitás szabadságát, miközben a hatalom kisajátítja a nemzeti kultúrateremtő törekvéseket, s elzárkodik a világtrendektől. Eközben a kultúra alternatív intézményrendszere, a sajtó egyre fontosabbá válik, többek közt azért is, mert az irodalom megélhetéssé képes válni a sajtó által, s így képes leválni a hatalom támogatása nemzeti ideológiateremtéséről. A nemzeti klasszicizmus így szembekerül a modernizmus autonómiájával. Ennek éles példája, hogy 1937-ben Thormay Cécile-t Nobel díjra jelölik, míg Babitsot, Móriczot nem. Kassák különleges zárványként képviseli a modernitás autonómiáját a magyar művészet történetében.

A Rákosi-korszakkal az autonóm irodalom születésének a koalíciós években feltámadó reménye végleg elillan. A politikát szolgáló irodalom és a cenzúra mellett az elhallgattatott autonómia asztalfiókokban pihen, a magánélet szűk terepére szorul. Később pont a kommunista írókban ébred fel az autonómia vágy (Déri, Eörsi), akik az ötvenes években kritikai hangvételükkel 1956 szellemi előkészítésében vesznek részt. A forradalom megtorlását követő konszolidáció, a Tilt, Tűr, Támogat politikája a tűrésben az autonómia új terét engedi létezni. Pilinszki, Konrád, Kertész késői műveikkel járulnak hozzá ehhez a korszakhoz, amelyben a szilárd tabuk ('56, baráti népek, szovjet csapatok) egyre fogynak, puhulnak. Ez a hetvenes évekre jellemző bizarr öncenzúra kialakulásának kezdete, melyben a szubverzivitás az elbutult, előregedett hatalmi ideológia számára érzékelhetetlen, így, pl. Esterházy műveiben, túlél. Kappanyos előadását azzal zárja, hogy a modern művészet kritikus szubverzivitása mellett nem létezhet vállalható színvonalú akadémikus művészet, s ez napjainkban kifejezetten aktuális probléma.

Varga Tünde: A képzelőerő hatalma? A művészeti autonómia és a kritika szerepe a globális művészeti világban

Varga Tünde referenciákban gazdag előadása a művészeti autonómiát a nyugati kánon, és az azon kívül eső világ (West and the rest) kontextualizálásával közelíti meg. Megkérdőjelezi a kanonizáló, zárt struktúrákat, valamint, hogy egyáltalán létezik-e olyan időszak, amiben az autonómia értelmezhető a nyugati kánon szűk keretein belül. A képzelőerőt, mint párhuzamos alternatív valóságok alapkövét látja, s az emberek egyenlőségét, az önrendelkezést és az érték differenciákat támasztja követelményként egy kiterjesztett diskurzus alapjául, a posztkolonialista-feminista párbeszédhez híven.

Tradíció és innováció. Az opera öröme: Jákfalvi Magdolna előadása

Jákfalvi Christoph Marthaler 2007-es Figaro-rendezésén keresztül szemlélteti a kortárs színház autonómia-törekvéseit, azt a posztmodern elméletíráshoz, a simulacrum-ságához, és a színházi avantgárdhoz viszonyítva. A dramatikus hagyományt az elbeszélhetőség mentén definiálja. Az autonómia-kísérletek a színházi hagyomány kereteinek feszegetéseként valósulhatnak meg, nem csak a színpadi, de a nézői "viselkedés" eltérései mentén. Brecht törekvését a drámai színház felszámolására az epikusság újradefiniálásaként értelmezi, amely kísérlet ezáltal dramatikus kérdéseket, nem pedig színházi kérdéseket fogalmaz újra. Jákfalvi Brecht antidramatikus színházánál sokkal inkább a posztdramatikus

színházi kísérleteket látja hiteles autonómia-törekvéseknek, melyekben leginkább az eseményszerűség, a test performatív jelenléte, és az akusztikus táj játsszák a főszerepet. A posztdramatikus színház fő jellemzőjeként írja le tehát egyfajta nyíltan konstruált valóság-hang-táj-kép megalkotását, ahogy azt Marthaler rendezésében is részletesen elemzi.

A művészet kérdései 100 évvel ezelőtt: Keserü Katalin előadása

Keserü a modernizmust és autonómia-törekvéseit a gazdasági-politikai-tudomány képezte hatalmi hármassal való viszonyban elemzi. A hetvenes évek művésztelepeit és népművészetét e hatalmi rendszeren kívül esőnek látja. Előadása szerint a modernizmusban az autonómia olyan illúzió, amely új akadémiákat teremt.

Nagyon érdekesnek tartom, hogy az akadémizmus és modernitás dialektusában, bár az előző félévben inkább a szó szerinti Akadémia viszonylatait vizsgáltuk, ebben a félévben majdnem minden előadáson felmerült a high-brow műkereskedelem, a sztárművészek stratégiái és bevételei, mint egyfajta kapitalizmus-kritika, a az autonómia törekvésekkel szemben. Mintha a feltételezett autonómia nem csak egyféle állami-intézményi történetíró akadémizmussal állna szemben, hanem, ahogy ez Varga Tünde, Hervé Fischer, El-Hassan Róza és Birkás Ákos előadásából is kiderül, egy másik, a művészeti világ horizontját majdnem betöltő, bizonyos értelemben akadémikussá váló, szűk centrális elitet érintő mainstream beruházási és kereskedelmi folyamattal is. Továbbra is hiányoltam az egy éve meghirdetett UTÓPIA tematikát, mely véleményem szerint többünk számára fontos és aktuális lenne.

Berlioz első eszmecseréje Cherubinivel, KÖNIG FRIGYES

Az akadémizmus és autonómia Kőnig értelmezésében egymást feltételező entitások, melyek egymás nélkül nem létezhetnek. Berlioz a 19. század programzenéjének úttörője, de utólag nem tűnik forradalminak, inkább konzervromantikának, mint a Rolling Stones, mondja Kőnig. Az előadás során egy festményt elemez, melyen a párizsi Conservatoire könyvtárában Berlioz kottákat tanulmányoz, eléugrik a portás, s ülőőre fogja. A Queen albumbortóján megjelenő világszellemet hozza példaként, illetve Jean-Jacques Grandie-t, a párizsi romantikusok közül kitűnő nyugtalan szellemet. További, utólag akadémikussá váló művészeket hoz példának, mint Andrea Pozzo, Lewis Carroll, Hitchcock, és Dali.

A képzelőerő hatalma? művészeti autonómia és a kritika szerepe a globális művészeti világban, VARGA TÜNDE

Varga Tünde a Francia Akadémiával kezdődő intézményes történeti elbeszélés időben változó autonómia-narratíváit elemzi, s azok ellentmondásaira hívja fel figyelmünket. Előadása a globalitás fogalmának hatalmi dimenzióját járja körbe, a diskurzív keret kitágításának valódiságát kérdőjelezi meg, különös tekintettel a posztkolonialista jelenségekre. Ilyen például a brit kortárs szcénában a kortárs afrikai művészek túlréprezentációja vagy a road tripping artist fogalma, akinek sikeressége repülőjegyeinek számában mérhető. A valódi autonómia mércéjének a teljes önrendelkezést állítja, mint amelyet a Harlem Renaissance mozgalom tudhatott magáénak az 1920-as években az Egyesült Államokban, vagy mint amelyet a Tanja Brugera neve által fémjelzett [Citizens Manifesto for European Democracy, Solidarity and Equality](#) képvisel. Az olyan projektek, mint György Péter Kortárs Kritika Generátora, [Cildo Meireles Coca-Cola Projectje](#), vagy [Ai Weiwei Fairytale-je](#), élesen világítanak rá a mainstream narratíva súlyos visszasságaira. Claire Bishop [online elérhető](#) szövege, az Artificial Hells jól reflektál a az elmúlt évtizedeknek a fentiekre irányuló kritikai fordulatára. Varga Tünde előadása a fentiekén kívül a hatalmi narratívának gazdasági aspektusait is elemzi, Koons és Hirst műgyűjtő-piaci sikerei mentén akár a piacot is értelmezhetjük médiumként, mondja.

A téma forrásaként T.J. Demos The Migrant Image c. munkáját emeli ki.¹ Összefoglalva, Varga előadása az intézményi elbeszélésmód hatalmi visszaéléseivel olyasféle, intézményrendszerbeli autonómia-geztusokat

1In The Migrant Image T. J. Demos examines the ways contemporary artists have reinvented documentary practices in their representations of mobile lives: refugees, migrants, the stateless, and the politically dispossessed. He presents a sophisticated analysis of how artists from the United States, Europe, North Africa, and the Middle East depict the often ignored effects of globalization and the ways their works connect viewers to the lived experiences of political and economic crisis.

állít szembe, mint az Izlandon, a 2008-as válságot követő időszakban az utcára kiülő, hitelének történetét a járókelőknek megéneklő bácsi története. Az előadásában említett Renzo Martens: Institute for Human Activities munkára személyes élmény okán később térek ki.

TEST és TÉR, Az aranyalap (antik és modern között) jelentősége mai térfelfogásunkra, JOVÁNOVICS GYÖRGY

Jovánovics Bodonyi József *“Az aranyalap keletkezése és értelmezése a késő-antik művészetben”* című munkájából kiindulva elemzi az arany alap használatának változó gyakorlatát és szimbolikáját az antikvitástól a modernitásig. Az antikvitást elemezve Randóti Sándort idézi: *“a tér eszmei alapja egy ideális tér”*, mely a klasszikus kultúrában egységes és végtelen. Az antik ember nem úgy ábrázolja a távolságot, mint később Turner vagy Manet. Az antikvitás síkba kötött színes zónákat, aggregátumokat ábrázol, mondja Jovánovics. Számtalan példával erősíti meg Bodonyiból kiinduló, azt továbbfejlesztő elméletét, mint reliefek, Constantinus diadalíve, stb. Az aranyalap használatának szempontjából időben következő korszakot a hellenisztikus-román térfelépítés felől határozza meg, s a harmadik nagy korszakot az első ezredfordulótól napjainkig datálja. A hellenizmussal induló időszakban már feltűnik a festményeken vetett árnyék; a vörös márvány reliefeket a térérzet illúziója végett *“illik”* felpolírozni; az aranyszín a bizonytalanná váló köztes légtérbe hatol be, a levegő atmoszféráját jelenti. Ez az időszak e szerint átmenet az antik parataktikus (mellérendelő), s a reneszánsz perspektíva hipotaktikus ábrázolása között. (Riegl distinkciója: haptikus-optikus.) 1000 után a perspektíva válik a képi ábrázolás fő szervező eszközévé, az antik alapsíkja nem síkként, hanem térként értelmeződik tovább az ábrázolásokon. Jovánovics főleg az átmeneti időszakok félmegoldásait elemzi előszeretettel, mert határon levőként mindkét stratégiát megpróbálják beépíteni, sőt összehangolni, például Jákob és Lábán sorozat, Átkelés a Vörös-tengeren. Az előadás kiemelten elemzi a római Santa Maria Maggiore oltára fölött található boltív gazdag aranyalappal ellátott festményeit. Jovánovics előadása szerint a 20. századi művészet, ahogy a Santa Maria Maggiore freskója is, sokat merít az antik térfelfogásból, mégpedig a semmi-levegő-fény-arany metonímia mentén.

Az aranyalap használatának elemzése után az előadás a síkbeli és térbeli művészetek festészetre és szobrászatra korlátozott összehasonlítására vállalkozik. E szerint a festészet esetén a szemlélő helye az alkotó helye, míg a plasztika részt vesz a 3-dimenziós világban, végtelen lehetséges nezőponttal. Továbbá, ezáltal a szobrászat nem csupán szobrok, hanem helyek létesítését jelenti.

BIRKÁS ÁKOS (cím nélkül)

Birkás az aktív alkotó nézőpontjából szemléli az akadémizmust, mely szerinte inkább probléma, mint fogalom. Hundertwasser *“Öt bőr”* elméletéhez hasonló, művész-specifikus *“léthagymát”* vázol, melyben legbelül a művész közvetlen kontextusa, társai vannak, körülöttük a kortárs alkotók, melyet tartalmaz a mai magyar képzőművészek halmaza, s azt tartalmazza a nehezen definiálható globális kontextus. Ez a *“lokális hagyma”* azért megtévesztő, mert az alkotó áll a közepén, ellentétben a globális környezettel, amivel a magyar művészet sporadikus, véletlenszerű kapcsolatban áll, kívül a szerves környezeten, aminek e halmaz tagjaiként belenőttünk. Az alkotó számára óriási kihívás, hogy elhelyezze magát a globális környezetben. A globális információs tér diffúz volta miatt a hagyma-metafora értelmét veszti, hiszen az geológiailag kötött. A globális térnek sokkal inkább időbeli középpontja van, a MOST, mely a múlt-tudat és jövő-tudat közös projekciójából születik. A művészettörténet a kortárs alkotó szemében lomha, visszafelé konstruál, a kortárs fogalmát az elmúlt 50-60 évben keresi, a legutóbbi 10-15 kibogozhatatlan évvel nem foglalkozik, hiszen a MOST gyorsan változó divatjaira nehezebb szellemi konstrukciót építeni. A jelen művészetének tudata tehát egy múltbeli fiktív művészet projekciójából születik meg, ebből születik a nagyvárosi nyilvánosság dinamizáló hatására a kortárs művészet, mondja Birkás, például hozva a párizsi szalonfestészetet az impresszionizmus születésekor.

A 2007-es Dokumenta alcíme: *is modernity our antiquity?* melyben megnyilvánul a modernitás előtti művészettörténetírás elvénytelenedése, egy újfajta, globális térben való múltértelmezés szükségessége. Ha a kortárs művészet globális, akkor a modernitás újraértelmezése, mint a globalitás fő témája, nem szorítkozhat arra a modernitás kánonra, ami az euroamerikai kanonizált modernitás-kép, hiszen az egyén modernitás-

élménye összekapcsolódik a lokális történettel (*pl MO: Kassák, de a csehek másba botlanak. De ki hallott a brazil modernitás történetéről?*). Ebből az útvesztőből vezet ki Malevich munkássága, mint az újítás metaforája, hiszen nem a múltra vonatkozik. A jövőre vonatkozik, játékra szólít fel: egy új világ vizionálásának közös játéka. De képes-e a kortárs életforma-moddal lépést tartani a művészet? A globalizáció az összeegyeztethetlenség feszültségével való együttélésben új stratégiák megalkotására kényszerít, s az elzárkózókat mítoszokkal vigasztalja kultúra gyanánt. A globalizált világ tágabb kölcsönhatásokat, hibriditást jelent, állandóan változó stuktúrákat, sűrűlődséget, új és új stratégiák kipróbálását, sikerét, kudarcát, nyitott játsszmaként. Az elzárkózás, mint alternatíva, ettől a kockázatvállalástól zárkózik el mítoszteremtésbe, intim részvilágokba. (ld. aktuális politikai retorika)

A globalizált információs mezőben ütközik és sűrűlődik egymással a szabadpiaci gazdaság és a szürke és fekete gazdaság; a centralizált állam és a kormányfüggetlen civil szervezetek; disszidens mozgalmak; a klímaváltozás és a fenntartható fejlődés. Mivel ezek közül egy tényező sem rendelkezik azzal az erővel, hogy az egészet a dinamikus egyensúly állapotában tartsa, létrejön a rizikó, a kontingencia világa. A centrum és periféria dichotómiája elavulttá válik, felfokozott kétirányú kommunikáció zajlik köztük. A centrumba a perifériából áramló információmennyiség fokozódik, nem azért, mert a periféria öntudatra ébredt volna, hanem azért, mert a centrum érdeklődése fokozott felé: a centrumban levőknek van igazán globális tudatuk, ezért van szükségük információra, mint hatalmi eszközre. A centrumokban alakul ki a megváltozott világ víziója (ld. Renzo Martens ismét lejjebb). A globális kultúra tehát nem modell a megoldásra, hanem a kihívás maga. A poszmodern negatívumok által határozza meg önmagát: az utópiák utáni kor, a történelem utáni kor, melyben sokszor maga a globalításban való mozgolódás válik referenciává (ld. Varga Tünde > Road Tripping Artist).

A sztárképzőművészeket Birkás a populista politikusokhoz hasonlítja, akik egy esztétikai populizmus (szép, kellemes, vicces) mentén gazdasági sikereket érnek el. Vargához hasonlóan Koonst és Hirstet, és racionalizált műtárgy-gyártási stratégiájukat hozza példának. Ellenpéldának hozza Mike Kelley-t, a Californiában született, traumákkal terhelt, meleg képzőművészt. Aaz általa kúrált 2006-os MUMOK kiállítás az UNKENNY (német: Unheimlich) címet viselte. A kiállítást a "minden rendben" marketingje és a háttérben sejlő szörnyűségek megjelenítésének kettőssége határozta meg.

Birkás előadását Kelley-hez kapcsolódóan Alois Riegl műemlékről szóló gondolataival zárja. Riegl-nél az emlékmű lehet szándékos (műemlék) vagy szándékolatlan (emlékhely), ahogy az áru, product lényege, hogy újdonsága miatt nincs története, a régi tárggyal ellentétben, ami szándékolatlan elmékhelyként funkcionál. Birkás Riegl-t Duchamp mentén egészíti ki: a ready made megfelel egy banális ipari design-nak, s lepattan róla a történet, a tulajdonság viszonylata, így jelentés nélkül szemlélhető. Ez a szemlélés pedig a dandy tekintete: a ready made a baudelaire-i dandy művészetének csúcscsajátlása, "elegáns, nem alakít, ellebeg, megnéz, de nem gondol semmit. Mert nem kötelező neki. Elit. Ráér."

Szociális dizájn és autonóm művészet, EL-HASSAN RÓZA

El-Hassan Róza három témára osztja a művészeti autonómia vizsgálatát. Elsőként egy 2001-02-es baseli kiállítás és konferencia kapcsán² nyelvészeti-filozófiai-ismeretelmélet szempontokat elemez. Malevich szuprematista kiáltványát teszi meg a művészeti autonómia sarokkövének, politikai üzenetmentessége kapcsán. A második nagy felvetés-góc a művészeti terek politikai autonómiája, melyet szándékosan nem fejt ki, de hivatkozik kapcsolódó publikációira.

A harmadik, hosszan kifejtett téma a design- és környezetvédelem felől közelített művészeti autonómia kérdése. Jó példaként említi Viktor Papanek MIT professzor munkásságát, aki olcsó alapanyagokból elektromosság nélküli háztartási eszközöket tervez olyan emberek számára, akik sem drága eszközökhöz, sem áramhoz nem férnek hozzá. Példái között vannak Paolo Soleri (geodézikus betonkupolák Nevadában) és Khalili (holdkő téglák a Holdon) projektjei is, melyek mind (design vagy építészeti) "akadémián kívüli" megoldásokat alkalmaznak. Hasonlóan akadéimán kívüli saját projektje is, amely az eltűnőfélben lévő Közel-Keleti vályogépítészet know-how-ját menekülttáborokban kívánja alkalmazni az ideiglenes sátorvárosok helyett. El-

²Autonomie in der Kunst

Hassan előadásában méltatja azokat a kezdeményezéseket, amelyek társadalmi és személyes kontextusból indulnak ki és különböző tudásformák autentikus összekapcsolásán alapulnak, s ötvözik az archaikus és a legújabb technikákat. Számos, a mainstream esztétikai kánon határán mozgó, és azon kívül eső példán keresztül elemzi a művészeti autonómiát a DIY-revolution és az intuitív design nézőpontjából.

Előadása záró szakaszában a "kreatív munkások" és a befektetői kultúra egymásrahatásának kockázatát elemzi, kitérve például a gentrification kritikájára, mondván, hogy az addig értéktelen külvárosi területek kulturális értékének emelésével a művészcsoportok fenntartják a kapitalista-befektetői status quot. Előadását az optimizmus fontosságával zárja, s arra hívja fel a figyelmet, hogy a művészet autonómiája napjainkban folyamatos változásban van, kölcsönhatásban ugyanúgy a közösségi, környezetvédelmi, társadalmi, mint a globális gazdasági folyamatokkal.

Sociological art practice in the seventies and today's actualisation, HERVÉ FISCHER

Fischer, grown on the Frankfurter school of sociologists like Adorno and marxist theorist Guy Debord, started questioning the avant-garde movement surrounding him as a young artist in the seventies, from a sociologically sensitive point of view. Tired of the exclusivity of the art-world, he started developing a new concept and practice of creation built around questioning the art world and political/religious power in general. He wanted to develop an artistic practice that takes in account the relations between art and society, and to make this relationship visible. His approach was critical and left-wing oriented, involving random people, and his aim was not giving answers but raising questions.

In an era when everyone was obsessed with avantgard, trying to create their own statement, he started destroying his own previous artworks, and exhibiting other artists' pieces in steril plastic bags as an anti-avantgard endeavour. His idea behind this was to try to destruct the artistic ego, like destroying the meaning of a painting's mise-en-scene (textstruction). His following projects include sarcastic public street signs (Defense d'Art Fischer³) and stamp works, fictional bureaucratic tools giving you permission for different things. Typically enough for the institutional (academic?) art scene, some of these works were repeated by him on state commission.

Artistic Research and Academy, PROF. STEPHEN SCRIVENER

Scrivener questions the difference between creative production and a doctoral degree. Examining England's 20-year-old policy changes of artistic research, he developed a problem solving research model applied to art school context with different actors relating to each other: - the World; - the Idea; - Critique; - Testing the Idea; stating that the method of research is defined by the approach from general to particular, through the contribution to making, with an internationally conducted, justified, systematic acquisition of new knowledge on a certain subject. His view is that there is a certain mismatch or proposition of this model in art school context to be accepted and explored. In general, he says, a work of art needs text to speak for itself, but research follows from the works themselves, not from theory. As a consequence, if artworks change one's opinion about art, this very opinion change is research itself.

From the *commonplace learning* cognitive theory by pragmatist philosophers like John Dewey, where humans are defined as creatures of habit, research is the fine resolution method of learning. In habit, say pragmatists, we do not think, as it is a continuous, unbroken function of knowledge, where unconscious knowledge becomes belief, and when facing novelty, we experience felt difficulty, identification/definition of novelty, find possible solutions and reason towards a conclusion. Felt difficulty is caused by unprecedented events, instances that deduct fast generalisation. Pragmatists divide cognitive process into habitual and reflective mental operations, where new, reflective operations drop into habit with time, equaling the *habit of creative production*, a controversy by itself.

³ *Defense d'afficher* = tilos ragasztani, a *defense* eredetileg védelem, így az általa használt szöveg többértelmű, tilos Fischer művészete, vagy védelem Fischer művészetétől)

Donald Schön describes a reflective practice as expansion of practice to accommodate unexpected events defined by consequence in relation of intention and desirability, where reflection is located in felt difficulty. Schön defines unreflective creative production as knowledge in action, resulting in unexpected events to be experienced as the only motive of gaining new knowledge.

In the last chapter of his presentation, Scrivener bridges commonplace learning with research. Research methods, says he, are formalised reflective operations consisting of induction, hypothesis, deduction and experimentation, although there is an irrational and unreasonable moment of discovery/creative intuition. Only the confirmation can be rationalised by facts and hypothesis. Describing new conceptions of scientific discovery, he cites Rheinberger revealing the prejudice of ideas versus observation. An experimental system is designed to generate unprecedented events, so called spatiotemporal singularities. *Thus art becomes an event of the production process, an instrument of new knowledge- not for the creator, but for the viewer, experiencing the above described felt difficulty encountering a certain work of art. This trend I have experienced first-hand, as described below:*

Volt szerencsém ellátogatni a KW Institute of Contemporary Arts-ban Renzo Martens által jegyzett "[kiállításra](#)". A KW ICA Berlin egyik legprominensebb kortárs intézménye, mely ekkor épp teljes átrendezés alatt állt, egy teremben sem volt látható kiállítás-szerű kiállítás. Egyetlen kis projekt-terem volt, ahol bármit is találtam, s ott egy nagy irodai asztal körül 4 ember ült a laptopjaik előtt, beszélgetve, telefonálva. Meglepetésemre ez volt Martens munkája: a kvartett afrikai emberek fejről készült csokoládé-másolatok forgalmazásával volt elfoglalva. A csoki-fejek az életnagyságnál kisebb méretben, fehér díszdobozban várták a kiszállítást. Afrikában termesztett csokoládéból Hollandiában készültek.

Egy másik figyelemre méltó kiállítás-élmény a [Black Mountain College-et mutatta be](#). Számomra az tette kihagyhatatlanná a megnyitót, hogy a berlini Raumlabor installálta a kiállítást. Maga a kiállított anyag archív jegyzetekből, szövegekből, könyvekből és fotókból állt. A Black Mountain College, mint téma, kiállítás nélkül is figyelemreméltó: "*experiment for a democratic, experiential, interdisciplinary educational facility in line with the forward-thinking pedagogical ideas of philosopher John Dewey*". Az érdekes kérdés viszont, magával a kiállítással kapcsolatban, hogy vajon a megnyitón megjelenő illusztris szakmai tömeg, a Raumlabor munkája, vagy az archívok-e a kiállítás artefaktuma.

Fotó/modell – a kép a természet és művészet között, PETERNÁK MIKLÓS

kiállítás-előkészítés, MKE Barcsay terem, 2015. január – február.

Peternák Miklós beszámolt a Doktori Iskolát is érintő kiállításlehetőségről, mely 2016 januárban a Barcsay-teremben fog nyílni, s melynek témája a modern művész és modell, anyaga az MKE könyvtárában kutatható, részben feldolgozott grafika- és fotóarchívum. Az archívum tartalma: természeti tájak, városi panorámák, egzotikus helyek; növény, állat; modell, akt; műtárgymásolatok; női festőiskola fotográfiái; termények papírnegatívjai; stb.. A projekthez a Black Mountain College Museum für Gegenwart-ban nyílt kiállítása értékes inspirációt nyújthat.

Nemes Csaba kiállítását személyesen érdekesebbnek találtam Bak Imrénél, vagy a Celan házaspár kiállításánál. A Budapest Galéria Munka-művek című kiállításán számomra Györffi László munkája volt a legérdekesebb, mert felismertem benne a saját munkamódszeremet meghatározó archiválási kényszert, amit az alkotómunkám beszámolójában fejtek ki.

A szemeszter 13 előadásából 5-ön (Radnóti Sándor, Wessely Anna, Kicsiny Balázs, Kappanyos András, Hayley Newman) szakmai és személyes okokból nem volt módom részt venni. Számomra Varga Tünde, El-Hassan Róza és Birkás Ákos előadási képviselték a legtöbb tudást és aktualitást, ami egy doktoranduszra vonatkozhat akár lokális, akár globális környezetben. Jovánovics György előadásának apropóját éves tematikánkban nem tudtam értelmezni.