

# RESONANCES

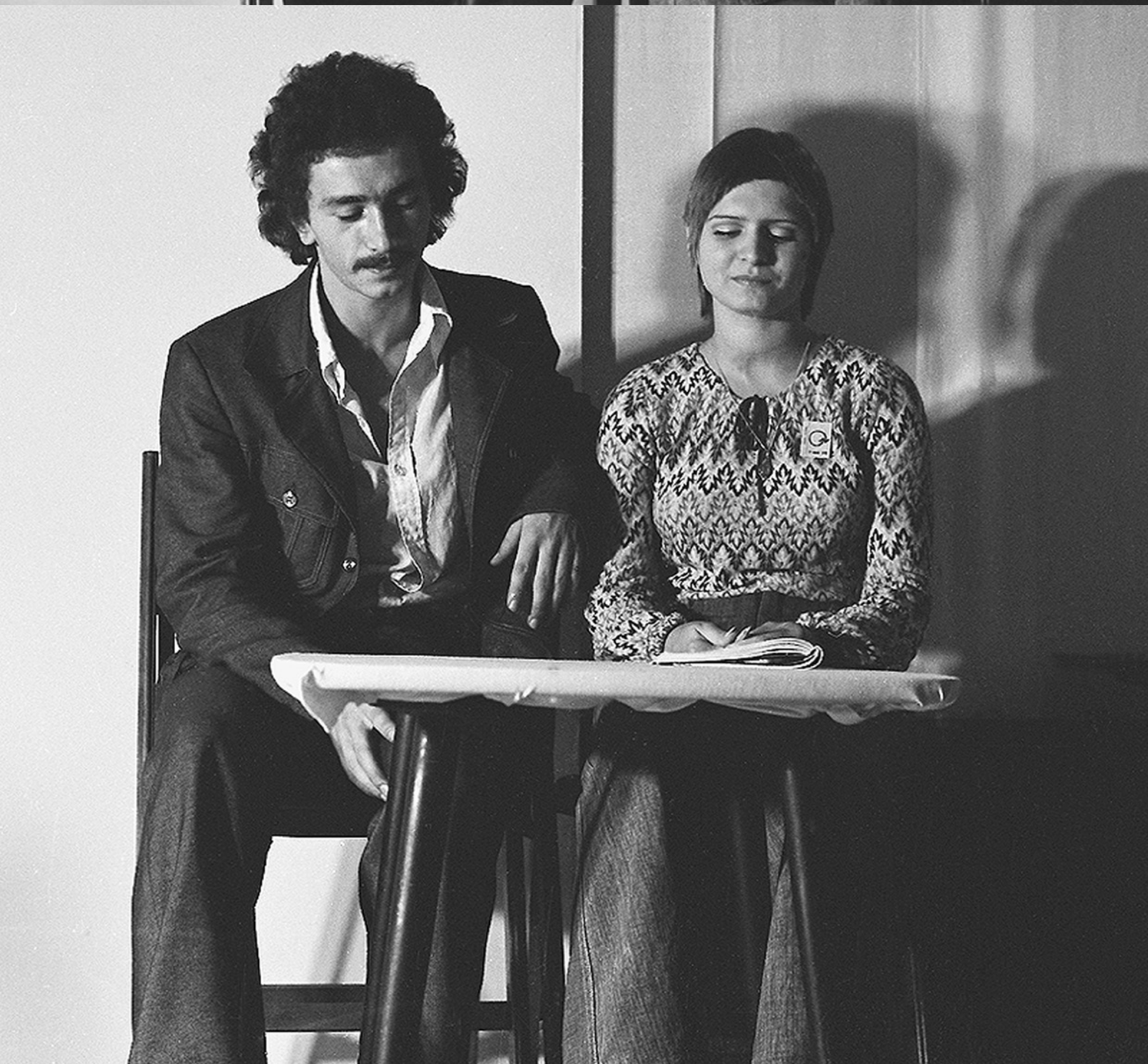
2

k o n f e r e n c i a

A barátságon innen  
és túl: régiós kulturális  
transzferek a hetvenes  
évek művészetében

Budapest, 2022. május 11–12.

R E S O N A N C E S



# P R O G R A M

## MÁJUS 11., SZERDA

9:30–10:00

Érkezés, regisztráció

---

10:00–10:20

Fehér Dávid:

Köszöntő, bevezető

---

10:20–11:30

A kulturális transzfer és fordítás  
elméletei

Moderátor: László Zsuzsa

- Boris Buden | Több mint transzfer, több mint egy terület. Művészettörténetek fordítása
  - Tomasz Załuski | Informális hálózatok az alternatív-hivatalos lengyelországi galériákban és a video-művészet koncepciója mint kulturális transzfer
  - Jelena Vesić | Kulturális kapcsolatok töredékei a narratíva nyomában
- 

11:30–12:00

Kerekasztal

---

12:00–13:00

Ebédszünet

---



13:00–14:10

## Személyes barátságok és dialógusok

Moderátor: Magdalena Radomska

- Alina Șerban |  
Sablonokon kívül és belül.  
Áttételek a Kelet–Kelet  
párbeszédekben
  - Aneta Zahradnik |  
Jiří Valoch és Heinz Gappmayr:  
művészek dialógusa a politikai  
határokon át
  - Radek Przedpełski |  
Egyéni beavatások láncolata:  
rizomatikus kulturális  
transzferek.  
Marek Konieczny/Klaus Groh
- 

14:10–14:40

Kerekasztal

---

14:40–15:10

Kávészünet

---

15:10–16:20

## Transzferzónák

Moderátor: Pavlína Morganová

- Kürti Emese | Kisebbségi  
kultúrák metszéspontban:  
a Bosch+Bosch csoport
  - Daniel Grůň | A vizuális zene  
mint a kulturális transzfer  
területe az 1970-es években
  - Magdalena Radomska |  
Poznań – Művészeti Dolgozók  
Nemzetközi Szövetkezete
-

16:20–17:00

Kerekasztal

---

17:00–18:00

Artpool-látogatás

## MÁJUS 12., CSÜTÖRTÖK

9:30–10:00

Érkezés

---

10:00–11:35

Közvetítők, képviselők, tolmácsok

Moderátor: Nagy Kristóf

- Hana Buddeus & Pavlína Morganová | Az információ közvetlen importőre és exportőre. Petr Štembera az 1970-es években
  - Tomáš Glanc | Chalupecký szerepe Közép- és Kelet-Európa művészeti hálózataiban
  - László Zsuzsa | A barátság szótárai: Beke László Kelet-Európa-projektje és közvetítő tevékenysége a kulturális transzfer és fordítás területén
  - Andrea Bátorová | Az Ostkunst paradigmája Tomáš Štrauss műveiben
-

11:35–12:10

Kerekasztal

---

12:10–13:10

Ebédszünet

---

13:10–14:45

A barátság intézményei

Moderátor: Véri Dániel

- Cristian Nae |  
Kiállítások mint a kulturális  
transzfer vektorai.  
A „humanista realizmus”  
és a „kontextuális művészet”  
különös esetei Romániában  
az 1970-es években
  - Zuzana Bartošová |  
Pinczehelyi Sándor példája.  
Nemzetközi kiállítások Pécsen
  - Natalia Słabon' |  
Programpolitika és kulturális  
diplomácia között – a Łódźi  
Muzeum Sztuki tevékenysége  
az 1970-es években
  - Małgorzata Misniakiewicz |  
„Bevezetés”, „együttlét”,  
„elemi jelenlét”: mail-artosok  
találkozása az F-Art  
fesztiválon
- 

14:45–15:45

Kerekasztal





# Több mint transzfer, több mint egy terület. Művészettörténetek fordítása

Boris Buden

Segít-e a fordítás koncepciója  
Közép-Kelet-Európa transznacionális  
művészettörténeteinek megírásában,  
és ha igen, milyen értelemben?  
A probléma nyilvánvalóan a  
transznacionalitás gondolatában  
rejlik. Mit jelent a „transz” előtag  
a nemzeti tudományágak – „magyar  
történetírás”, „szlovén filozófia”, „lengyel  
művészettörténet” stb. – episztemikus  
rendszerével kapcsolatban, amely  
a nemzet területi integritásán és a  
nyelv egységén alapul? Ha ez pusztán  
a Közép-Kelet-Európában zajló  
tudásfelhalmozást jelenti, akkor van egy  
másik probléma is: hogyan alakul ki és  
egységesül ez a terület? Önmagában  
az nem válasz, hogy ez a tudás eltérő  
jellegű, hiszen művészek interakciója  
és kölcsönös egymásra hatása hozza  
létre mind hivatalos, mind underground  
szinten. Honnan ered az a kulturális  
különbség, amely a közép-kelet-európai  
régiót létrehozta? A fordítás fogalma,  
amennyiben túlmutat a kommunikáció  
paradigmáján, segít abban, hogy a döntő  
fontosságú dolgokra koncentráljunk  
– a nyelvek, nemzetek, tudományágak,  
területek és művészettörténetek közti  
határszabás folyamataira. A fordítás  
több, mint a tartalom pusztá „átadása”.



Segít felfedezni a „transznacionális” vagy „transzdiszciplináris” területeken túlmutató nyelvi, kulturális, politikai és episztemikus heterogenitást, és aktiválni ezek emancipációs potenciálját.

# Informális hálózatok az alternatív-hivatalos lengyelországi galériákban és a videoművészet koncepciója mint kulturális transzfer

Tomasz Załuski

A kulturális transzfer készen kapott koncepciója számos aspektus kombinációját feltételezi: a transzfer tárgyát, a tartalom aktív befogadásának igényét, átalakító adaptációját, a folyamatok irányítóit (személyeket, intézményeket, infrastruktúrákat), a transzfert lehetővé tévő tágabb (történelmi, társadalmi, politikai, gazdasági) összefüggéseket, az átruházás eredményességét vagy eredménytelenségét, mértékét, terjedelmét és következményeit.

A kulturális transzfer gondolata alkalmas lehet a kelet-közép-európai művészettörténet átfogó történeti narratíváinak megalkotásához, hiszen lehetővé teszi többek között a helyi művészeti kultúrák sajátosságaival kapcsolatos kutatások integrálását, azok összehasonlító elemzését, kapcsolati hálók és cserék rekonstrukcióját, intézményelemzést, a művészi termelés feltételeinek, valamint a kiállítások történetének vizsgálatát. Ugyanakkor az ezekre az esetekre vonatkozó fogalmat

szükséges specifikálni annak érdekében, hogy ne mosódjon össze a két nemzeti kultúra közötti transzferekkel. Át kell gondolnunk a hálózati transzfereket, a multilaterális áramlásokat, a transznacionális történelmekről el kell jutnunk az államokon átívelő történelmekig, ahol a nemzet kérdése már csak egy aspektusa az egésznek, és mindenekelőtt azt a kérdést kell feltennünk, hogy a kulturális transzfereken keresztül kikristályosodik-e valamiféle konkrét univerzalizmus – legyen az szingularizmus vagy pluriverszalizmus.

Andrzej Rychard lengyel szociológus „valódi kommunizmusról” mint „intézményről” szóló elmélete alapján (elgondolásába egyaránt belefoglalta a hivatalos-formális és informális struktúrákat és mechanizmusokat) egy olyan fogalmi modell használatát javaslom, amely túlmutat a hivatalos és nem hivatalos kettősség leegyszerűsítő és nem működő dichotómiáján. Ez pedig több, egymással összefüggő kapcsolati aspektusból áll: mainstream – alternatív; formális – informális; központi – periferiális; nyilvános – félig privát; tradicionalista – mérsékelt modern – experimentális; esztétikai – szociokulturális. Ez a konfiguráció relevánsabbnak és produktívabbnak ígérkezik azokban a tényleges esetekben, amikor a „hivatalos” és a „nem hivatalos” viszonyok átfedésben vannak egymással.

Végül egy rövid esettanulmányt mutatok be. A lublini Labyrinth Galéria, amely Lengyelország periferiális keleti részén található, hivatalos intézmény volt, amely a helyi kultúrház irányítása alatt működött.



A galéria vezetője, Andrzej Mroczek olyan alternatív programot kezdeményezett és indított be, mely alapvetően a Kelet-Közép-Európa és a Nyugat között létező informális művészeti hálózatok eredményeire fókuszált. A lengyel neoavantgárd művészek 1976-os kollektív bemutatója, a *Video Art* kiállítás, melyet Józef Robakowski szervezett a galériába, értelmezhető a névadó fogalom és az általa leírt művészeti műfaj kulturális transzfereként.

Az előadásban rekonstruálom a kibontakozó videoművészeti színtér transzkontinentális hálózatának csomópontjaként működő amszterdami de Appel Galéria kezdeményező szerepét. Bemutatom, hogy milyen kölcsönös érdeklődések voltak jelen a lengyel és a holland művészeti miliőben, milyen tétjei voltak ezeknek a transzfereknek, és hogy hogyan épült be és alakult át a videoművészet fogalma a lengyel kontextusban.

# Kulturális kapcsolatok töredékei a narratíva nyomában

Jelena Vesić

Hogyan gondolkodjunk a kulturális kapcsolatokról, transzferekről, fordításokról Kelet-Európa művészeti-politikai kontextusában? Hogyan rajzoljuk meg pontosan a térség geopolitikai kereteit (kívül-belül) a nemzetköziség tágabb kontextusában? Tekinthejtük-e a specifikusan kelet-európai kulturális csereformákat hitelesnek? Megalkotja-e önmagát a kelet-európai kulturális tér a nyugati modernitás hegemon szférájával szemben, vagy tulajdonképpen a már meglévő modelleket, narratívákat és ismeretelméleteket reprodukálja?

A kelet-európai és jugoszláv területen belüli kapcsolatok és kulturális csere materiális körülményeit szeretném megvizsgálni, hogy átgondolhassuk ezek terminológiáját, illetve művészettörténeti elbeszélésüket. A párizsi Fiatal Művészek Biennáléja az úgynevezett alternatív szcéná egyik nyitott találkozási pontja volt az 1970-es években mind Kelet-Európa, mind a Nyugat szempontjából. A *Works and Words* című kiállítás (Amszterdam, 1979) kifejezetten a kelet-európai nonkonformista művészet nyugati reprezentációjaként készült, bár az eredeti kontextus megváltozott Goran Djordjevic beavatkozása nyomán, aki kritizálta a keleti művészet állatkerti

elkülönítését. Különbféle példákról fogok beszélni, köztük a belgrádi BITEF performatív művészeti fesztiválról; a zágrábi művészet és technológia kapcsolatával foglalkozó *Új tendenciák* kiállításokról és a hozzájuk kapcsolódó diszkurzív programokról (különösen a sorozatnak a technológia szocialista vonatkozásairól szóló darabjáról). Másik példám a régió nagy kiállítása, a Ljubljana-i Grafikai Biennálé lesz, amely sokféle már létező kulturális kapcsolatra épített: Kelet-Európában, Nyugaton és az el nem kötelezett országokban. A ljubljana-i biennálé azonban nem változtatott a paradigmán – a nyugati művészet központi pozícióban maradt, a kelet-európai kisebbség továbbra is csak színesítette a nemzetközi reprezentációt, míg az el nem kötelezett országok alkotói többnyire a kisebb terekbe kényszerültek, más esetekben pedig néprajzi érdekességekként jelentek meg. Kivételt csak az jelentett, ha agitációs, politikai értékkel bírtak, vagy ha a szocialista művészeti projekt szempontjából kiemelt ún. „naiv” (népművészeti) kontextusba tartoztak. A kisebb léptékű cserekapcsolatok inkább voltak egalitáriusak és kevésbé voltak alárendelve a reprezentáció kényszerének, de nem mindig tudtak kívül helyezkedni a centrum–periféria viszonyrendszeren (a kulturális transzfer fogalmába ágyazva). Megemlítem a belgrádi Diák Kulturális Központban (SKC) szervezett Áprilisi találkozót, az Elvtársnő konferenciát, mint az egyik első keleti autonóm feminista konferenciát, Lutz Becker kelet-európai művészeti projektjét, valamint a magyar-szerb Bosch+Bosch csoport tevékenységét.

# Sablonokon kívül és belül. Áttételek a Kelet–Kelet párbeszédekben

Alina Șerban

A háború utáni kelet-európai művészettörténetben a határokon átívelő cseréket gyakran tekintik rendkívüli pillanatoknak, amelyek a különböző kultúrák és egyének közötti összetartás kiváltságos alapját teremtik meg. A régió még meg nem írt művészettörténetei szempontjából kivételes művészeti gyakorlatokat, interakciókat és szituációkat hoztak létre. Az egyes országok különböző utazási korlátozásainak függvényében a szocializmus időszakában egy-egy külföldi út sokat jelentett a művészek számára: ajtó volt, amin keresztül friss levegő áramlott be. Ebből a nézőpontból a Kelet–Kelet viszonylatú cserék eddig sem intézményi, sem privát szinten nem kellőképpen kutatott pluralizált elemzése ígéretes perspektívák széles skáláját nyithatja meg: új rálátást kaphatunk az egyes művészek és új művészeti gyakorlatok képviselőinek életére és munkásságára, akik a Nyugat–Kelet irányú hatások (ön)gyarmatosító és ellentmondásos mintázatait problematizálták. Ez a perspektíva rávilágít a Kelet–Kelet kapcsolatok döntő fontosságára több művész gyakorlatában (akik nyugati kötődése csupán lábjegyzet



az életrajzukban), és segít megérteni, hogy újra kell pozicionálni a szóban forgó cserékkel kapcsolatban eddig kialakult elméleti kereteket, hogy differenciáltabban tudjuk használni a vonatkozó fogalmakat, körvonalazni tudjuk a személyközi kommunikáció többértékű operatív modelljeit.

Az ilyen regionális kapcsolatok ösztönözték a művészeti együttműködések különféle fajtáit, keveredését, és elősegítették a kulturális közvetítés folyamatait.

Ha azonban pusztán újra áttekintjük ezeket a történeteket, akár sikerült kibontakozniuk, akár nem az államilag ellenőrzött intézmények felügyelete alatt, nem kerülünk közelebb a keleti művészeti narratívák lényeges kérdéseinek megválaszolásához.

Az intézményi kapcsolatok esetleges és szórványos karaktere miatt ezek rendszerint a kivételes aspektusok maradnak, és nem teszik lehetővé a térség művészetének teljesebb körű vizsgálatát. Inkább azokat az elemeket helyezik előtérbe, amelyek a háború utáni művészet társadalomtörténetének részei, és kitöltik a történelmi hézagokat és újra kapcsolatot teremthetnek a hivatalos történelem és a magántörténetek között (aközött, amit a hivatalos forrásokból megismerünk, és aközött, amivel a művészek archívumában találkozunk).

A mikro- és makrotörténetek összefonódására reflektálva egy konkrét esettanulmányra koncentrálok, amely Constantin Flondor román művész 1968-as, 1972-es és 1982-es kelet-németországi utazásairól, valamint

a keletnémet művészekkel Robert Rehfeldten keresztül kialakított sajátos kapcsolatairól szól. Ezek eleinte hivatalos szituációkban jöttek létre (az 1968-ban a Romániai Képzőművészek Szövetsége által szervezett kelet-németországi kirándulás alkalmával), majd mikor Flondor megismerkedett Rehfeldt művész barátaival, privát párbeszédekkel folytatódott (hosszú távú levelezések formájában). Flondor bekapcsolódott a mail art hálózatba, és egy sor további kollektív akcióban vett részt keletnémet művészekkel (Drezdában és az Usedom szigeten, Uckeritzben).

# Jiří Valoch és Heinz Gappmayr: művészek dialógusa a politikai határokon át

Aneta Zahradnik

Heinz Gappmayr osztrák művész és cseh kollégája, Jiří Valoch a '60-as évek közepe óta ismerték egymást a vizuális és konkrét költészet terén végzett kísérleteik révén. Ettől kezdve több évtizedes szakmai kapcsolat alakult ki közöttük: folytonos párbeszédben álltak egymással, többször cseréltek műalkotásokat. Mindketten nagyon aktív elméleti írók voltak és hasonlóan gondolkodtak olyan témákról, mint a konkrét vagy a konceptuális művészet. Jiří Valoch az ilyen interakciók révén, valamint folyamatos gyűjtőmunkájának és kiterjedt nemzetközi kapcsolatainak köszönhetően brnói lakásában lenyűgöző műgyűjteményt halmozott fel a keleti blokkon belülről és kívülről származó művészekről. Gyűjteménye és archívuma, amelyet ma a brnói Morva Galériában és a Prágai Nemzeti Galériában őriznek, gazdag kutatási anyag, nemcsak Valoch Gappmayrrel folytatott kapcsolatának nyomon követésére, hanem széles körű nemzetközi hálózatának feltérképezésére is.

Heinz Gappmayr, aki 1925-ben született Innsbruckban, tehát húsz évvel idősebb Valochnál, a konkrét költészet korábbi generációjához tartozott. Gappmayr, aki

a nyelvet művészete anyagának tekintette, a lingvisztikai elemek és kategóriák radikálisan csökkentett választékával dolgozott: fel kívánta számolni a személyes szubjektivitás minden nyomát a maximális objektivitás érdekében. Valochhoz hasonlóan ő is a konkrét és konstruktív művészet hagyományában helyezte el magát. Egyúttal munkáinak a konceptuális művészethez fűződő viszonyára is intenzíven reflektált. Innsbruckban, ahol egész életében lakott, szoros kapcsolatot ápolt a müncheni Studio UND-dal, amely Valoch számára is meghatározó volt. Gappmayr és Valoch alkotói és elméleti gyakorlatában figyelemre méltó hasonlóságok mutatkoznak: mindketten a vizuális költészet művelői, országuk fővárosain (Prága és Bécs) kívül élnek és dolgoznak, a perifériáról fejtik ki hatásukat, és ugyanazon a személyes hálózaton osztoznak.

Jelen előadásomban konceptuális művészeti szerepükre fókuszálok, figyelembe véve a „dematerializált” művészeti gyakorlat anyagszerűségét. Megvizsgálom az olyan médiumoknak, mint például a szövegnek, a fényképnek vagy a nyomtatott grafikának a konceptuális művészetben betöltött sajátos szerepét: a földrajzi távolságokat, fizikai és politikai határokat áthidaló ideális kommunikációs eszközökként tekintek rájuk, ráadásul egy olyan történelmi helyzetben, amikor a vasfüggönyön való átutazás rendkívül nehéz volt a csehszlovák állampolgárok számára, különösen a '70-es években. Az összefüggések feltárása során reflektálok a konceptuális művészet

fejlődésére Csehszlovákiában és Ausztriában, valamint megkísérlem a konceptualizmus közép-európai narratíváját kidolgozni két földrajzilag szomszédos, de politikailag ellentétes régió, egy a keleti blokkba tartozó állam és a „Nyugat” országai közül a legkeletibb, közvetlenül a vasfüggöny mellett elhelyezkedő ország összekapcsolásával. Az esettanulmánnyal a konceptualizmus helyi változatainak szélesebb körű összefüggéseit szeretném felvetni; rámutatva olyan szembetűnő párhuzamokra és összefüggésekre, mint a konkrét művészet és a neokonstruktivista tendenciák jelentősége. A konferencia keretében ezt a dialógust mint a két művész magánszférájában zajló transzregionális kulturális transfert tárgyalom, amely elkülönül az állami és a hivatalos kulturális kapcsolatoktól.



# Egyéni beavatások láncolata, rizomatikus kulturális transzferek: Marek Konieczny/ Klaus Groh

Radek Przedpełski

Az előadás a transznacionális művészettörténetek új megközelítésére tesz javaslatot a Marek Konieczny (1936–2022) lengyel konceptuális intermédia-művész és nyugatnémet neoavantgárd művész kollégája, Klaus Groh (1936) közötti hosszú távú barátság és művészeti eszmecsere alapján. Az esettanulmány a brémai egyetem Forschungsstelle Osteuropa intézetében végzett kiterjedt levéltári kutatásaimra, valamint doktori disszertációmra épül. Konieczny 1973-ban Groh lakóhelyére, az alsó-szászországi Edewechtbe utazott – címét az I.A.C., azaz az International Artists' Cooperation hírleveléből tudta meg, melyet Groh egy évvel korábban indított el. Intenzív levelezés alakult ki közöttük, képeslapokat, leveleket, művészkönyveket és kiállítási katalógusokat is küldtek egymásnak. Ez a kapcsolat a mai napig tart. A két sziléziai születésű művész – Groh Nysában, Konieczny Sosnowiechen született – életre szóló barátságot kötött. Ily módon a művészet a nemzeti határok és a tőke más rezsimjeinek deterritorializáló (a fogalom deleuze-i

és guattari értelmében) platformjává vált, visszaállítva működésének alternatív regionális kereteit.

Tanulmányomban Deleuze és Guattari (a művészet rizomatikus és transzverzális működésére, valamint a mássá válás folyamatára vonatkozó) fogalmait fogom alkalmazni a Marek Konieczny és Klaus Groh közötti viszonyban szerepet játszó nem-intézményi kulturális transzfer dinamikájának megértéséhez. Groh barátsága alapvető jelentőségű volt Konieczny művészi pályájának formálásában; a mássá válás felé terelte és alapjaiban forgatta fel benne a gondolkodás és gyakorlat megszokott kliséit. A Konieczny Think Crazy programjának egyik legkorábbi megnyilvánulása *Sierpniowe Boże Narodzenie* (Augusztusi karácsony) címmel 1974. augusztus 8-án zajlott le Groh edeweichti házában kertjében. Miután Konieczny megkapta Groh kiterjedt címlistáját, lehetővé vált számára, hogy kiállítson Hollandiában, 1975-ben pedig már közösen ruccantak ki Anna Banana San Franciscó-i banánolimpiájára. Konieczny 1975-ben készült erotikus videósorozata a találkozás kérdését tematizálja, amelyet most személyközi, személytelen és molekuláris összefüggésben elemzek, követve Gilbert Simondon individualizációfilozófiáját. Az 1990-es években Konieczny a művészetet az „egyéni átalakulások láncának” tekintette. Esettanulmányom – e művészetfilozófiai megfontolások mellett – a kulturális transzfer új koncepciójának kidolgozására is lehetőséget nyújt.

# Kisebbségi kultúrák metszéspontban: a Bosch+Bosch csoport

Kürti Emese

A Vajdaságban, Jugoszlávia multietnikus régiójában kialakult magyar avantgárd kultúra sokáig egyfajta sajátos kettős marginalizációban működött: a magyarországi recepció számára túlságosan jugoszláv, a szerb, szlovén, horvát kritika számára pedig túlságosan magyar volt. A többszörös periféria ugyanakkor egyszerre jelentett előnyt és hátrányt a kortárs jugoszláv művészettel szoros interakcióban lévő, de a magyar avantgárd tradíció alapjain kialakuló jugoszláviai magyar művészet számára. Helyi adottságait, intézményrendszerét, kapcsolati hálóját tekintve sokat profitált a hatvanas években induló Új művészeti praxis mozgalmából, amely konceptuális, performatív karakterével, szemiotikai elméleti háttérével új vizuális nyelvek kutatását ösztönözte. A centrumoktól – Zágrábtól, Belgrádtól, Ljubljanától – távolabbi, nyomokban még mindig félféudális magyar bázisú városok, mint Szabadka és az urbánusabb Újvidék viszont sokkal inkább a lemaradással, a nyomasztó vidékiséggel és az esztétikai konzervativizmussal küszködött. A kihívást a hátrányok megfordítása, a nyelvek és kultúrák átjárhatóságának programszerű megélése, illetve a transzlokális és nemzetközi hálózatokba való bekapcsolódás jelentette.

Előadásomban más szerzők mellett Gilles Deleuze és Felix Guattari minoritásfogalmát használom a jugoszláviai magyar-szerbhorvát Bosch+Bosch csoport működésének értelmezésére és transzkulturális kapcsolatainak bemutatására. A Magyarországhoz közeli határvárosban, Szabadkán alapított művészcsoport tagjai az 1970-es években kerültek kapcsolatba a magyarországi progresszív kulturális szcéná szereplőivel, és a történeti avantgárd kapcsolatok tradícióiból kiindulva missziójuknak tekintették a kulturális kontinuitás biztosítását a két szcéná között. Jugoszláviai kisebbségi pozíciójuk sajátosságaiból adódóan azonban egy hibriditásban termékeny kulturális identitást képviseltek, amelyet elsődlegesen a kortárs jugoszláv művészet nemzetközisége és experimentalizmusa határozott meg. Így előadásomban amellet érvelek, hogy a Bosch+Bosch csoport kulturális közvetítő szerepe (amely különböző kiállítások megszervezésében és információs kiadványok megjelentetésében öltött testet) valójában a jugoszláv szcéná nagyobb mintázatainak szabályrendszerét követte. Ebből adódóan azokra a magánarchívumi dokumentumokból kiolvasható ambivalenciákra is kitérek, amelyek az eltérő gazdasági-politikai adottságok miatt a „magyar-magyar” kapcsolatok dinamikáját meghatározták.

# A vizuális zene mint a kulturális transzfer területe az 1970-es években

Daniel Grůň

Előadásomban a csehszlovák intermédia-művészet egyik kulcsfigurájával, Milan Adamčiakkal foglalkozom, aki tevékenységével a művészet részvételen alapuló és interdiszciplináris megközelítéseéhez kapcsolódik.

Elsőként az érdekel, hogy a marginális művészeti működés feltételei mellett hogyan vándoroltak bizonyos fogalmak több, gyakran egymásnak kölcsönösen ellentmondó művészeti terület között.

Másrészt Adamčiak azon alkotásaival foglalkozom, melyek világhírű művészek munkáinak parafrázisai, felhasználásai, vagy művésztársai előtti tisztelgések.

Számára az *hommage* tudatos alapelv volt: kisajátította és adaptálta, polemizálta, átfogalmazta és rekontextualizálta a műveket, hogy destabilizálja az eredetiség és szerzőség modernista fogalmát. Milan Adamčiak 1969-ben meghirdette a három szféra – a költészet, a zene és az akcióművészet – fúzióját, amely munkásságának lényeges eleme maradt egész életében.

Egyedülálló módon befogadta, egyesítette és átdolgozta a cseh kísérleti költészet és akcióművészet képviselőitől

(Jiří Kolářtól, Josef Hiršaltól, Bohumila Grögerovától, Milan Grygartól, Ladislav



Nováktól és Milan Knížáktól) származó kreatív impulzusokat, melyek az 1948-tól 1989-ig tartó időszak cseh és a szlovák művészet közti transznacionális művészettörténetek kontextusában is inspirálóak maradtak.

Az előadás megkísérli tisztázni a kulturális transzfer fogalmát, és részletesen elemzi, hogy a fluxus, az aleatorikus zene és a műalkotások nyitott koncepciója hogyan formálta a művészetről való gondolkodást. Adamčiak nemzetközi kapcsolatait, különösen a Zágrábi Zenei Biennálén (Muzički Biennale Zagreb) és a Varsói Őszi Fesztiválon (Warszawska Jesień ) tett látogatásai nagy hatással voltak az 1970-es évekbeli gyakorlatára. Az előadás Adamčiak tevékenységét olyan csehszlovákiai kulturális szereplők praxisával – nevezetesen Jiří Valochhal és Július Kollerrel – veti össze, akik szintén túlléptek a hivatalos és nem hivatalos művészet homályos definícióin.

# Poznań – Művészeti Dolgozók Nemzetközi Szövetkezete

Magdalena Radomska

Előadásomban Poznań 1970-es évekbeli szerepét, és azon belül a Galeria Akumulatory 2 szerepét vizsgálom. Az Akumulatoryt 1972-től Jarosław Kozłowski vezette, és az 1971-ben Kozłowski és Andrzej Kostołowski által alapított NET kezdeményezés elveinek gyakorlati megvalósítási terepeként is működött; 1977-ben itt megrendezték a Fluxus Fesztivált. Itt tevékenykedett Brendel János magyar művészettörténész is, és itt bontakozott ki Kozłowski tanítványa, Piotr Piotrowski érdeklődése Kelet-Közép-Európa művészete iránt. Kifejtem a Poznańban létrejött nemzetközi hálózat szerkezetét is, amely különböző regionális környezetek (például Csehszlovákia, volt Jugoszlávia, Magyarország) metszéspontjául szolgált. Ez határozta meg Poznań – Piotr Piotrowski megfogalmazásában – informatív és formatív közötti státuszát, mely az itt alkalmazott kollektív gyakorlatok vizsgálatának kiindulópontja. Ezek egyrészt az alternatív művészeti gyakorlatok akkoriban formálódó elképzelésein, másrészt pedig az anti-establishment és antikapitalista attitűdben gyökerező legexperimentálisabb és legradikálisabb Fluxus eszmeiséggel összefonódó

együttműködés és kollektivizmus területein alapultak. A NET egy sajátos, az internacionalizmusra épülő cserestruktúrát indított útjára, amely inkább az együttműködés paradigmájaként, semmint öncélú kezdeményezésként működött. Míg a NET-et általában a kommunista rezsim cenzúráját és korlátaait megkerülő módszerként értelmezték, tanulmányomban a kommunista utópiához való közelségének elhanyagolt aspektusát fogom vizsgálni. Emellett a kezdeményezés sokszínűségéből eredő műfogalomra és a nemzetközi együttműködések lehetséges modelljeire is kitérek.

# Az információ közvetlen importőre és exportőre. Petr Štembera az 1970-es években

Hana Buddeus –  
Pavlína Morganová

Petr Štembera performanszművész, a body art egyik legkiemelkedőbb cseh képviselője fontos kommunikátora volt a vasfüggöny keleti oldalán élő művészek sokszínű hálózatának (beszédes, hogy a művészek közül az ő nevéhez fűződik a legtöbb utalás Klara Kemp-Welch *Networking the Bloc* című könyvének indexében). Amint azt a Lucy Lippard *Six Years* című művében megjelent „Eventek, happeningegek, Land Art stb. Csehszlovákiában” című beszámolója is bizonyítja, Štembera a csehszlovák művészet egyedülálló közvetítője volt már azelőtt, hogy létrehozta volna legjelentősebb, a képzeletünket ma is izgató performanszait, mint például az *Oltást* (1975) vagy az *Alvás a fán-t* (1975). Számos ismert külföldi művészhez (Jean-Marc Poinso, Jorge Glusberg, Klaus Groh, Tom Marioni, Allan Kaprow, Chris Burden, Jarosław Kozłowski, Beke László) fűződő kapcsolata mellett Štembera dán, holland és belga (Roger d'Hondt) alkotókkal is kapcsolatban volt. A szerzők célja, hogy összefoglalják Štembera 1970-es évekbeli hozzájárulását a művészeti és kulturális információ-transzferhez. A tanulmány egyfelől Štembera külföldre

irányuló informátori tevékenységét mutatja be (a cseh művészek például intenzív lengyelországi és magyarországi kapcsolatai miatt állíthattak ki és mutathattak be performanszokat galériák közönsége előtt), másfelől azt, hogy Štembera hogyan informálta honfitársait (például Marshall McLuhan ikonikus, *A médium az üzenet* című művének fordításával). Az 1970-es években a konceptuális művészet információközvetítőnek számított, és ebben az értelemben kell értelmeznünk Štembera minden tevékenységét, amely a szabad média hiányát kompenzálta, miközben hatékonyan ellenállt a cenzúrának.

# Chalupecký szerepe Közép- és Kelet-Európa művészeti hálózataiban

Tomáš Glanc

A cseh művészetteoretikust és kurátort, Jindřich Chalupeckýt a háború utáni művészet kritikusaként és filozófusaként jegyzik nemzetközileg; Kelet-Európa azon kevés alakjainak egyike, akik a kontinenst kettévágó vasfüggöny mindkét oldalán elismertek. Jól ismertek a Duchamp-ról mint a kortárs művészet különböző irányzatainak ikonikus alakjáról szóló tanulmányai, valamint az 1960-as és '70-es évekbeli szovjet művészeti színtér történetének értelmezésében játszott alapvető szerepe, mellyel összefüggésben 1965-től kezdődően számos személyes kapcsolatot is kialakított.

Jelen előadásomban Chalupecký tágabb értelemben vett kelet-európai kontextusban betöltött szerepével, transznacionális műveltségével foglalkozom, valamint azzal a képességével, hogy különböző személyeket, hivatalos és nem hivatalos intézményeket, művészeti közösségeket, irányzatokat és mozgalmakat kapcsolt össze. Nem kevésbé fontos tevékenységében a nemzetközi művészeti helyzet azon – írásaiban és személyes gyakorlatában, előadásaiban és levelezésében is kifejtett – értelmezése, melyben megkérdőjelezte a hidegháború logikáját és a dichotómiáit.



Chalupecký meg volt arról győződve, hogy Kelet-Közép-Európa „szocialista világában” a művészet egyedi módon fejlődik, és ezt a jelenséget igyekezett elfogulatlan módon megérteni.

# A barátság szótárai: Beke László Kelet- Európa-projektje és közvetítő tevékenysége a kulturális transzfer és fordítás területén

László Zsuzsa

Beke László, amikor megbízást kapott az „Európai Párbeszéd” címmel megrendezett 1979-es Sydney-i Biennálén részt vevő magyar művészek kiválogatására, azzal a világos szándékkal tett eleget a felkérésnek, hogy elkerüli a nemzeti vagy regionális reprezentációt, és egyúttal provokatív is lesz: nemcsak Magyarországról, hanem Lengyelországból, Csehszlovákiából, Jugoszláviából és Romániából is meghívta művész barátait. Bár némelyikükkel sohasem találkozott, barátainak nevezte őket, hiszen ahogy a katalógusban is írta: „Számomra a barátság azt a sorsközösséget jelenti, amely magába foglalja mind a szeretetet, az eufóriát, a kínlódást, az alantas ellenségességet, de mindenekelőtt a fatális szinkronitást.” Beke sajátos kurátori döntése véleményem szerint nem pusztán extravaganciából született, hanem világosan következett az 1960-as évek második felében megfogalmazódott küldetéséből. Beke művészettörténész hallgatóként ekkoriban kezdett el

szlovákul tanulni; túl akart lépni a magyar nyelv lingvisztikai egyediségéből fakadó regionális elszigeteltségén, a Varsói Szerződés kényszerű diplomáciai barátságain, meg akart birkózni a Monarchia, Trianon történelmi terheivel. Később, az MTA Művészettörténeti Kutatóintézetének munkatársaként több tanulmányúton is részt vehetett az AICA vagy a szocialista művészeti intézmények szimpóziumaiban; ezek a kifejezetten diplomáciai kirándulások alapozták meg idővel egyedülálló nemzetközi hálózatát.

Tanulmányomban megvizsgálom Beke László csehszlovák, lengyel és jugoszláv „barátaival” folytatott eszmecseréit, valamint az e párbeszédnek során elsajátított szókincset, kölcsönös inspirációkat. A szlovák művészettörténész, Tomáš Štrauss és a cseh művészetkritikus-teoretikus Jindřich Chalupecký példaképként szolgáltak Beke számára a soknemzetiségű, többnyelvű, részint közös, részint eltérő helyi kontextusok kulturális és elméleti hagyatékának hasznosításában, valamint a marxizmus kritikai megközelítésére, a szemiotikára és a modernizmus decentralizált felfogására alapozott saját fogalmi szótárának kidolgozásában.

Beke számára alapvető jelentőséggel bírt, hogy az elméleti transzfereket a gyakorlatban is kipróbálja, tesztelje; ilyen alkalom volt számára az 1972-ben megrendezett cseh, szlovák és magyar művészek találkozója Galántai György balatonboglári kápolnaműtermében. Ezen a találkozón a kommunikációs nehézségeket és a résztvevők közti történelmi feszültséget a konceptuális

és az akcióművészet eszköztárával mint közös, közvetítő nyelv segítségével kísérelte meg feloldani. A varsói Foksal és a Remont Galériával folytatott együttműködései során Beke különböző baráti kapcsolatok és szemben álló csoportok között manőverezve kereste a választ arra a kihívásra, hogy a kelet-európai szocialista országok avantgárd művészete milyen kritikai viszonyt tud kialakítani a saját társadalompolitikai és egyúttal egyre globálisabbá váló kontextusával. Végül Beke Lászlónak azzal az egyszerre teoretikus-fordítói és provokatív-kurátori hozzájárulásával foglalkozom, amellyel az 1973-as zágrábi *Új tendenciák* és Új művészeti gyakorlatok közti vitába bekapcsolódott. Ezekkel az esettanulmányokkal igyekszem bemutatni, hogy kelet-európai küldetésén keresztül hogyan tudott transznacionális, közvetítő szerepet játszani különböző lokális vitákban és konfrontációkban, és ezek hogyan hatottak vissza saját teoretikus és kurátori nyelvezetére.

# Az Ostkunst paradigmája Tomáš Štrauss műveiben

Andrea Bátorová

Az Ostkunst terminus hátterét és különböző dimenzióit szeretném feltárni Tomáš Štrauss munkájában és gondolkodásában. Elsősorban a kifejezés megjelenésének körülményei foglalkoztatnak, de vizsgálni fogom eredetének, létrejöttének, kidolgozásának és alkalmazásának kontextusát. Előadásommal szeretnék rávilágítani az Ostkunst és a Westkunst fogalmak tágabb diskurzusra: felidézve az 1981-ben Kölnben rendezett híres, de ugyanakkor sokat vitatott *Westkunst* kiállítást, megvizsgálom, hogyan jelent meg és szilárdult meg a szocialista realizmus doktrínája Kelet-Németországban és az absztrakt művészeté Nyugat-Németországban. Štrauss az 1980-as évek elején Nyugat-Németországba emigrált, és így került a keleti és nyugati blokk közti konfliktus homlokterébe. Írásaiban direkt módon reagált az úgynevezett keleti blokk művészetét démonizáló propagandára, amellyel a nyugatnémet művészeti diskurzus az egész kulturális szférát éppúgy egy ideológiai mechanizmus szolgálatába állította, mint a kelet-európai kommunista pártok. Štrauss, mint a kulturális hidegháború közvetlen tanúja, egy olyan közép-európai kulturális tér tételezése mellett érvelt, melyben

a nyugati kultúra – az ún. Westkunst – ideológiai-politikai retorikája ellenére az avantgárd és a neoavantgárd éppúgy megjelent.

Kutatásom levéltári dokumentumokra, elsősorban Štraussnak a Szlovák Nemzeti Könyvtár Irodalmi Archívumában, Martinban őrzött, eddig fel nem dolgozott levelezésére és archívumára épül.

Az előadás kísérlet arra, hogy felmérjem Tomáš Strauss intellektuális életművének teoretikusi, művészettörténeti és művészeti, kritikai, valamint kurátori jelentőségét, és a közép-európai kulturális teret egy természetes egységgé összefonó komplex teoretikus gondolkodásmódját.



# Kiállítások mint a kulturális transzfer vektorai. A „humanista realizmus” és a „kontextuális művészet” különös esetei Romániában az 1970-es években

Cristian Nae

Az előadás középpontjában a romániai hivatalos és nem hivatalos művészeti szférák közötti termékenyítő kapcsolat áll. Azt a szerepet elemzem, amit az 1970-es évekre jellemző, Nicolae Ceaușescu „nemzeti kommunista” rezsimje által bevezetett progresszív-izolacionista kultúrpolitika idején a „hivatalos” állami intézmények által támogatott külföldi művészeti kiállítások játszottak a román experimentális művészeti gyakorlatok nemzetközi promóciójában. Szeretném bemutatni, hogy a hivatalos művészeti kiállítások olyan kulturális találkozások helyszínei voltak, amelyek többirányú átvételeket és értelmezéseket generáltak. Ezzel összefüggésben vizsgálom Hans Georg-Gadamer „horizont-összeolvadás” fogalmát és ennek potenciális alkalmazhatóságát az alapvetően a posztkoloniális diskurzusból kölcsönzött interkulturális fordítás elméletében. Azt állítom, hogy az experimentális művészeti gyakorlatokat

a már meglévő helyi művészi nyelvekre fordították le és ezekbe integrálták őket, ennek eredményeként eltérő motivációkból adaptált nyelvi struktúrák jöttek létre és integrálódtak a helyi mikrotörténelembe. Ezek az adaptációk gyakran eltérő művészetkritikai diskurzusokban és művészettörténeti narratívákban mentek végbe, ami nemcsak a terminológia leíró erejét, hanem annak normatív használatát is befolyásolta.

Ezt a hipotézist kívánom szemléltetni az olyan alternatív terminológiák vizsgálatának kontextusában, mint a „humanista realizmus” és a „kontextuális művészet” az 1970-es évek kritikai és művészeti diskurzusában, illetve Ion Bitzan és Wanda Mihuleac 1970-es években és az 1980-as évek elején készített alkotásaiban a politikai pop art, a fotórealizmus és a konceptuális művészet adaptált változataival összefüggésben. A Velencei Biennále román pavilonjában, a São Pauló-i és a Párizsi Biennálén, a Richard Demarco Galériában, valamint a Ljubljana-i és fiumei grafikai és rajzbiennáléken és egyéb nemzetközi kiállításokon való szereplésüket figyelembe véve elemzem az ezeken az eseményeken bemutatott alkotásaikat, hazai és nemzetközi művészetkritikai fogadtatásukat, a művészek állásfoglalásait és levelezéseit, valamint a művészeti gyakorlatukat érintő későbbi változásokat.

# Pinczehelyi Sándor példája. Nemzetközi kiállítások Pécsett

Zuzana Bartošová

Az 1970-es és '80-as éveket Csehszlovákiában az uralkodó kommunista rezsim „normalizációnak” nevezte. Az 1960-as évek politikai liberalizációja Csehszlovákia megszállásával ért véget, amikor 1968. augusztus 21-én a Varsói Szerződés hadserege bevonult az országba. Ennek ellenére a kultúrára és a művészetre jellemző liberális légkör még négy évig fennmaradt. A művészek továbbra is élvezhették a véleménynyilvánítás szabadságát, részt vettek hivatalos kiállításokon mind Csehszlovákiában, mind külföldön.

A helyzet 1972 őszén változott meg gyökeresen a Szlovákiai Képzőművészek Szövetségének második kongresszusa után. Azokat a művészeket, akik nem voltak hajlandók az ideológusok által elvárt szocialista realizmus újjáélesztéséhez igazodni, kizárták az Egyesületből, nem vehettek részt a hivatalos kulturális életben és nem állíthattak ki nyilvánosan. Ennek eredményeként a kizárt művészek létrehoztak egy olyan alternatív szcénát, amelyet nem hivatalos művészeti színtérnek nevezek. Lakásokban, műtermekben rendezett magánkiállításokkal igazolták ugyan művész státuszukat, de nevük így is

a feledés homályába merült volna, ha nem lehetett volna külföldön bemutatni munkáikat.

A nem hivatalos művészeti színtér szlovákiai alkotóinak európai-amerikai művészeti kontextusban való részvétele szempontjából meghatározóak voltak a Pinczehelyi Sándor által Pécsett rendezett nemzetközi kiállítások. A kiállítások koncepciója nem a politika által megosztott világot tükrözte. Pinczehelyi a grafikára és a rajzra helyezte a hangsúlyt, ezzel lehetővé tette, hogy a nem hivatalos művészeti színtér művészeinek küldeményei kikerüljék a cenzorok figyelmét, és így világhírű alkotók mellett vegyenek részt nemzetközi kiállításokon.

Az első szlovák művész, aki Pinczehelyi 1976-os *Modern Grafika* című kiállításán részt vett, Jozef Jankovič volt, őt Peter Bartoš, Juraj Bartusz, Ľubomír Ďurček, Rudolf Fila, Stano Filko, Michal Kern, Július Koller, Juraj Meliš, Marián Mudroch, Rudolf Sikora és Dezider Tóth követte. Pinczehelyi lebontotta a művészeti ágak közötti határokat, kiállításain különböző médiumokban alkotó művészek szerepelhettek együtt. Széles látókörű, szokatlanul nyitott koncepciójába a konceptuális és az akcióművészet is beletartozott.

Előadásomban a Pinczehelyi Sándor által rendezett kiállítások széles skálájával foglalkozom. A szocialista országok művészeinek és az európai-amerikai művészeti világ alkotói nyelvezetének összevetésével próbálom megfogalmazni e művészek helyét a korabeli képzőművészet nemzetközi térképén.

# Programpolitika és kulturális diplomácia között – a Łódźi Muzeum Sztuki tevékenysége az 1970-es években

Natalia Słabon'

A Łódźi Muzeum Sztuki az 1960-as évek közepe óta a kelet-közép-európai régió egyik legfontosabb modern és kortárs művészettel foglalkozó intézménye. Ez az időszak Ryszard Stanisławski igazgatóságával esett egybe, aki 1991-ig tartó intézményvezetői tevékenysége alatt nemzetközi kapcsolataira építve, valamint politikai pozícióját latba vetve igyekezett messzemenőkéig megvalósítani a saját programját és összekötni intézményét európai és a világ más részein működő múzeumokkal. Stanisławski programjának egyik fő pillére a kelet-közép-európai térségben kialakított együttműködésekre épült – ezt egyrészt politikai premisszák, a szovjet köztársaságok művészetét és a transznacionális szocializmust propagáló állami politika, másrészt pedig a Łódźi Muzeum Sztuki munkatársainak (például Urszula Czartoryskának vagy Jadwiga és Jacek Ojzyńscynek) érdeklődési köre motiválta. A Stanisławski munkásságával foglalkozó kevés tanulmány többsége a lengyel művészet külföldre

exportálásában szerzett érdemeit hangsúlyozza és problematizálja. A közép- és kelet-európai országok közötti kulturális csere sajátosságairól és régiós jelentőségéről azonban még mindig nem születtek komolyabb reflexiók. A Művészeti Múzeum intézménytörténetéből és Ryszard Stanisławski kurátori és diplomáciai tevékenységéből vett példák alapján igyekszem szemléltetni a Muzeum Sztuki 1970-es évekbeli, a közép- és kelet-európai területre kiterjedő programpolitikájának főbb irányait, témáit, jellegét. Rá kell világítani továbbá e tevékenységek társadalmi és politikai meghatározóira, valamint a vasfüggöny mögötti országok között zajló kulturális csere egyediségére is.



# „Bevezetés”, „együttlét”, „elemi jelenlét”: mail-artosok találkozása az F-Art fesztiválon

Małgorzata Misniakiewicz

1975-ben Lengyelországban a mail art a nemzetközi információk és kapcsolatok egyik fontos forrása volt, ugyanakkor számos művész kereste a személyes találkozás lehetőségét is. Kiemelt témává vált a kontaktus és az emberi interakciók lehetőségeinek feltérképezése a művészet mail arton kívüli területein is. Ez a felismerés egybeesik az akkori lengyel avantgárd művészet paradigmaváltásával: úgy tűnik, hogy 1975-ben jött el az addig érvényes megközelítések és kommunikációs módok átértékelésének pillanata mind a hálózaton belül, mind rajta kívül.

A Lengyelországba látogató külföldi művészek emelkedő száma egyenes arányban nőtt a mail art hálózatban való részvételükkel, ami kérdéseket vet fel a kapcsolati hálók kiépülésének módozatairól a művészet területén. Az F-Art kortárs művészeti fesztivál esettanulmányán keresztül elemzem, hogy hogyan reagáltak a művészek a kontaktus, a kommunikáció és az összetartozás fogalmaira, amikor ellátogattak egy olyan országba, ahova egyébként addig csak postai úton jutottak el.

Az 1975-ben Gdańskban megrendezett „F-Art kortárs művészeti szimpóziumot” (más néven F-art Ellenkulturális Fesztivált vagy a Balti Művészeti Iskolák Diákjainak Fesztiválját) hivatalosan a gdański Képzőművészeti Akadémián a Lengyel Művészeti Hallgatók Szocialista Szövetségének Akadémiai Tanácsa szervezte, melynek megbízottjai Romuald Kuterka, Lech Mrozek és Piotr Olszański voltak. Az F-Art esetében az experimentális nemzetközi művészet jelenléte és a külföldi művészek látogatása mind a szocialista szatellitállamokból, mind Nyugatról nagymértékben a lengyelországi mail art hálózat kiépülésének és sajátos kulturális politikájának a következménye, amelyet a művészek alakítottak ki és irányítottak a saját prioritásaik szerint.

Ez az átmenet a küldeményművészetről mint a párbeszéd médiumáról a személyes beszélgetésekre és az együttműködésen alapuló projektekre központi szerepet játszik az F-Art fesztivál elemzésében. A nemzetközi szimpózium olyan külföldön és belföldön megvalósuló projektek alapjává vált, amelyek új művészeti modelleket és elköteleződési módokat javasoltak.

Az 1975-ös év igazi áttörést hozott a lengyel küldeményművészetben, mivel a nemzetközi jelenlét és a személyes találkozások elősegítése is valóságos lehetőséggé vált. 1975-ben a magánlakások helyett már inkább olyan nyilvános és államilag támogatott galériákban rendeztek küldeményművészeti kiállításokat, mint például a Galeria Studio vagy a Galeria Labirynt, így szélesítették a hálózati művészet közönségét, deklarálták

a jelenlétét és egyúttal az intézményi legitimációját. Az előadás az 1975-ben Lengyelországban bekövetkező paradigmaváltásokat vizsgálja a művészeti cserék és a hálózati működés területén.



- 
- Visegrad Fund
- 
-

—

R E S O  
N C E S  
A V M