

Magyar Képzőművészeti Egyetem

Doktori Iskola

**Alulról szerveződő művészeti hely és közösség mint
utópia-gyakorlat**

Az artist-run helyek szerepének és fenntarthatóságának vizsgálata a
kortárs művészeti intézményrendszerben

DLA Értekezés

Agg Lili

Budapest

2026

Témavezető: Dr. habil. **Varga Tünde Mariann** PhD

Köszönetnyilvánítás

Köszönettel tartozom témavezetőmnek, Varga Tündének, aki végtelen tudásával, nyitott gondolkodásával és éles meglátásaival alakította azt az utat, amit az elmúlt több mint öt évben bejártam. Hálával tartozom nemcsak azért, mert megmutatta, hogy milyen sokszínű a világ, de empátikus hozzáállásával átsegített a legnehezebb időszakokon is.

Köszönettel tartozom a MŰTŐ artist-run galéria és kollektíva mindenkori tagjainak, különösképp azoknak, akik a dolgozat megírásának idején alkották a csapatot: Balázs Nikolettnek, Barta Bencének, Kókai Zsófiának, M. Kállai Katának, Pálhegyi Flórának, Romhány Veronikának és Teplán Nórának. Végtelen hálával tartozom, amiért tudásukkal, barátságukkal, önfeláldozó munkájukkal létrehozták mindazt, amit a MŰTŐ képviselt. Nélkülük sosem készült volna el ez az írás.

Köszönöttem tartozom mindazoknak, akik itthon és külföldön segítettek a kutatásomat azzal, hogy megosztották velem tapasztalataikat és irányt mutattak ebben a rendkívül sokszínű közegben. Köszönöm a támogatást a Peter und Irene Ludwig Stiftungnak, az ERASMUS+ mobilitási programnak és az Új Nemzeti Kiválóság Programnak, hogy lehetővé tették az utazásaimat.

Köszönettel tartozom a családom tagjainak, akik nemcsak abban támogattak, hogy a disszertáció elkészüljön, de lehetővé tették azt a privilegizált helyzetet, hogy művészetet foglalkozhassam. Köszönettel tartozom mindenkinek, aki a mestermunka létrejöttében segített, különösképp a kiállítás kurátorainak, Kókai Zsófiának és Tóth Lili Rebekának. Végül hálával tartozom Barta Bencének a gondolatébresztő meglátásaiért, a lelki támogatásért és az életmentő csokoládékért.

Tartalomjegyzék

1. Bevezetés	1
2. Alulról szerveződő kulturális kezdeményezések vizsgálatának nehézségei	4
2.1 Felbomló intézmények	5
2.2 Artist-run hely Magyarországon a 2010-es években	6
2.3 Vizsgálati keretrendszer újragondolása	11
3. Esettanulmány – Külföldi kitekintés: New York	12
3.1 New York, az artist-run helyek bölcsője	12
3.2 Példák a non-profit szcéna jelenére	15
3.3 Konklúzió	22
4. Alulról szerveződő művészeti helyek szerepe az utópia fogalmának megújításában	24
4.1 Utópia kudarcai.....	25
4.2 Utópia fogalmának kiüresedésétől az utópiagyakorlatig.....	29
4.3 Kortárs utópiák az alulról szerveződő művészeti helyek szolgálatában.....	30
5. Esettanulmány – MŰTŐ: Ezt a vad mezőt ismerem	33
5.1 Közösség	33
5.2 MŰTŐ: Ezt a vad mezőt ismerem című kiállítás létrehozása a Budapest Galériában	35
5.3 Munkafolyamat	37
5.4 Mű/terem leírások	38
5.5 Konklúzió	44
6. Adaptáció	47
6.1 Chimera	47
6.2 Intézményesülés helyett adaptáció	49
6.3 Alulról szerveződő művészeti közösségek hálózata a fenntarthatóság érdekében	51
6.4 Javaslatok és példák egy fenntarthatóbb rendszer létrehozásának érdekében	55
7. Konklúzió	60
7.1 Tézisek összegzése	60

8. Mestermunka bemutatása

8.1 Helyszínválasztás	63
8.2 Lelet T-6391/3	64
8.3 Festmények, mint a hatalom idolkai	65
8.4 Szimbólumrendszer a korai 21. századból	67
8.5 Utópiakezdemény	68
8.6 Képdokumentáció	69

9. Irodalomjegyzék

82

10. Függelék 1.

Interjúk a MŰTŐ: Ezt a vad mezőt ismerem című kiállításhoz kapcsolódóan.....	85
---	-----------

11. Függelék 2.

Agg Lili: Hipotézis a „művészet” fogalmának létezéséről című videómunka szövegének leirata	94
---	-----------

Tézisek

1. Az általam vizsgált alulról szerveződő művészeti közösségek alternatívát kívánnak nyújtani a fennálló kulturális intézményrendszerben, melynek egyre inkább elismert részei. Működésük arra a paradoxonra épül, hogy az alternatívaként megjelenő, intézményesülés előtti rugalmas és demokratikus működési struktúrához az önkizsákmányolás és létbizonytalanság társul.

2. A New York-i esettanulmányon keresztül bemutattam az állami támogatás fontosságát, hiszen az alulról szerveződő művészeti közeg ennek köszönhetően a 70-es években a virágkorát élte. Az állami támogatás csökkenésével az artist-run helyek mára elvesztették mozgalom-szerű jelenlétüket a város művészeti intézményrendszerében. Ha csak a piac logikája mentén kialakuló trendek alakítják a kulturális mezőt, akkor a művészet könnyen az önisméltés nosztalgiájába fulladhat, elveszítve gondolatformáló erejét.

3. Magyarországon is megjelent az a tendencia, hogy a korábban az európai országok kultúrpolitikájára jellemző állami támogatási rendszer helyett az állami pénzek csak kevesek számára elérhetőek, így a művészeti intézményrendszert egyre inkább a piaci szereplők alakítják. Létrejött egy hibrid rendszer, amiben egyszerre érvényesülnek a kultúrpolitika hatása, a független, alulfinanszírozott, szűk szakmai közeg megléte, és a kapitalista piac egyre növekvő befolyása.

4. A kapitalista kulturális rendszerből való kiszakadás, alternatíva létrehozásának egyik lehetséges útja a jövőről való gondolkodás és az utópia fogalmának megreformálása a művészet eszközeivel. Az artist-run helyek és az azokhoz hasonló felépítésű non-profit kezdeményezések magukban hordozzák a szakmai egyenlőség, a függetlenség és a szabad kísérletezés terének utópikus ígérését. Így nemcsak művészeti program szintjén beszélhetünk a jövőről való gondolkodás megújításáról, hanem a helyek működtetése maga is utópia-gyakorlat.

5. Az alulról szerveződő kezdeményezésekre intézmény helyett tekinthetünk olyan kísérleti laboratóriumként, melynek alapja a köré szerveződő közösség. Ahhoz, hogy a közösség tartósan és jól tudjon működni, inkluzívnak kell lennie a közösségen kívüli elemekkel, nyitottnak maradnia a változás lehetőségére. A kollektív gyakorlat belső konfliktusokkal és külső nyomással egyszerre kénytelen megküzdeni, ezért a belső dinamika és külső szervezettség relációja folyamatos és reflektív munkát igényel.

6. Az alulról szerveződő művészeti helyek fenntarthatóságának lehetséges módja az, ha maguk is közösségbe szerveződnek, amelyek pedig hálózatot alakítanak ki. Megoldás lehet az intézményesülés, azonban amellet érvelek, hogy ebben az esetben elvesztik adaptív képességüket, becsontosodnak a fennálló rendszerbe elvesztve a kreatív és kísérletező gyakorlatok lehetőségét. Cél lehet egy olyan ernyőszervezet kialakítása, mely becsatornázza ezeket a szerveződéseket az intézményrendszerbe, segít nekik a gyakorlati fenntartás biztosításában anélkül, hogy azok működését átírná.

7. A fenntarthatóság kérdése számtalan olyan külső tényezőtől is függ, amin nem tudnak változtatni a helyek, azonban próbálkozhatnak olyan gyakorlatokkal, részben a kortárs utópiaelméletekkel összefüggésben, melyek segíthetik a munkájukat. Végezetül, a társadalmi és egyéni akarat segíthet egy-egy hely hosszabb távú fennmaradásában, melynek példaként a magánmecenatúra szerepét, az idősebb művészgeneráció kapcsolatrendszerének és tőkéjének visszaforgatását érdemes kiemelni.

A Grassroots Initiative as Utopian Practice

A Study of the Role and Sustainability of Artist-run Spaces in the Contemporary Art Institution System

Theses

1. The grassroots initiatives aim to provide an alternative to the existing cultural institution system, of which they are increasingly recognised as part. Their operation is based on the paradox that their flexible and democratic structure, which appears as an alternate to institutionalisation, is linked to self-exploitation and precariousness.

2. Through the New York case study, I demonstrated the importance of state support, as the alternative art scene flourished in the 1970s thanks to state funding. However, as state funds declined, artist-run venues have now lost their movement-like presence in the city's art institutional system. If the cultural field is shaped solely by market logic, art can easily drown in the nostalgia of self-repetition, losing its influence.

3. This tendency has also emerged in Hungary, where, instead of the state subsidy system that previously characterised cultural policy in European countries, state funds are now available only to a select few, meaning that the arts institution system is increasingly shaped by market players. A hybrid system has emerged in which the impact of cultural policy, the existence of an independent, underfunded, narrow professional milieu, and the growing influence of the capitalist market all come into play simultaneously.

4. One possible way to break out of the capitalist cultural system and create an alternate is to reform the concept of the future and utopia through artistic practice. Artist-run spaces and similarly structured non-profit initiatives carry within them the utopian

promise of professional equality, independence, and freedom to experiment. Thus, we can talk about renewing our thinking about the future not only at the level of artworks, but also in terms of the operation of these spaces as utopian practices.

5. Instead of institutions, grassroots initiatives can be viewed as experimental laboratories based on the communities that organise around them.. For communities to function effectively over the long term, they must remain open to change and inclusive of influences beyond their own boundaries. Collective practice has to contend with both internal conflicts and external pressures, so the relationship between internal dynamics and external organisation requires continuous and reflective work.

6. One possible way to ensure the sustainability of grassroots art spaces is to organise them into communities and then form a network. Institutionalisation may be a solution, but I argue that in this case they lose their adaptive capacity, become rigidly embedded in the existing system, and miss the opportunity for creative and experimental practices. The goal could be to create an umbrella organisation that channels these organisations into the institutional system and helps them ensure their practical sustainability without rewriting their operating principles.

7. The issue of sustainability also depends on countless external factors that these places cannot change. Still, they can try practices, partly in connection with contemporary utopian theories, that can help their work. Finally, social and individual willingness can help a place survive in the long term. Examples of such efforts include private patronage and the reinvestment of the older generation of artists' network and capital.

Absztrakt

Doktori kutatásom középpontjában a kortárs alulról szerveződő kulturális közösségek vizsgálata áll. Az artist-run helyek működése, helyzete, tágabban véve az ezekhez kapcsolódó művészeti kollektívák és alulról szerveződő kezdeményezések szerepének vizsgálata a művészeti intézményrendszerben adja azt az alapot, melyre a disszertációmát építem. Az elmúlt öt év kutatási, kurátori és alkotói tevékenysége alakította ki azt a fogalmi kontextust, melynek keretein belül nemcsak a fent említett szerveződések lehetséges jövőjét kutatom, hanem kísérletet teszek arra, hogy rajtuk keresztül érveljek a művészet szerepéről a jövőnkéről való gondolkodásban.

A kérdésfelvetésem kevésbé az említett szerveződések működését vizsgálja, ehelyett olyan nézőpontokat vázlok fel, melyekkel érthetőbbé válnak a helyek motivációi, nehézségei, valamint kirajzolódnak a vizsgált korszakra jellemző akadályok, lehetőségek, melyekre válaszként ezek a mikroközösségek megszületnek. Tovább menve, amellet érvelek, hogy ezek a szerveződések kísérleti laboratóriumként is vizsgálhatóak, melyek változatos megküzdési stratégiákat használva magas alkalmazkodóképességgel rendelkeznek. Az önreflexív működés, a tudásmegosztás, az egyéni érdekeken túlmutató gondolkodás pedig lehetőséget biztosít arra, hogy a szerveződések által létrehozott hálózatok a gyakorlatban is példát mutassanak egy fenntarthatóbb rendszer működéséhez. Összefoglalva arra keresem a választ, hogy ezek a kezdeményezések kicsiségük ellenére jelenthetnek-e alternatívát nemcsak a helyi viszonyok kontextusában, de tágabb perspektívából nézve tekinthetők-e egy fenntartható kultúra képviselőinek?

Kutatásom három módszertan ötvözésekképp igyekszik feltárni a kortárs alulról szerveződő művészeti közösségek mélyebb működési rétegeit és javaslatokat tesz a fenntarthatóságuk érdekében. A dolgozat így külföldi példák, interjúk, interjúkötetek, személyes tapasztalatok mellett a dolgozatban felrajzolt művészetfilozófiai fogalmi hálóra, és az ezzel összefüggésben formálódott művészeti praxis eredményeinek beépítésére támaszkodik.

Summary

My doctoral research focuses on contemporary grassroots cultural organisations. The functioning and status of artist-run spaces, along with the broader role of related art collectives and grassroots initiatives within the art institutional system, provide the foundation for my dissertation. My research, curatorial, and creative activities over the past five years have shaped the conceptual context within which I not only explore the possible future of the above-mentioned organisations, but also attempt to use them to argue for the role of art in thinking about our future.

My question is less about analysing the functioning of these organisations and more on outlining perspectives that make their motivations and difficulties easier to understand, while also highlighting the obstacles and opportunities characteristic of the period under study, to which these micro-communities are a response. Furthermore, I argue that these organisations can also be viewed as experimental laboratories, highly adaptable and employing a variety of coping strategies. Self-reflexive functioning, knowledge sharing, and thinking beyond individual interests provide an opportunity for the networks created by these organisations to serve as practical examples of a more sustainable system. In summary, I am seeking an answer to the question of whether, despite their small size, these initiatives can serve as an alternative not only in the context of local conditions but also, from a broader perspective, as representatives of a sustainable culture.

My research combines three methodologies to explore the deeper layers of contemporary grassroots initiatives and to make recommendations for their sustainability. Thus, in addition to international examples, interviews, interview collections, and personal experiences, the thesis draws on the conceptual network of art philosophy outlined in the thesis and the integration of the results of artistic practice that has been formed in this context.

1. Bevezetés

Doktori kutatásom középpontjában a kortárs alulról szerveződő kulturális közösségek vizsgálata áll. Az artist-run helyek működése, helyzete, tágabban véve az ezekhez kapcsolódó művészeti kollektívák és alulról szerveződő kezdeményezések szerepének vizsgálata a művészeti intézményrendszerben adja azt az alapot, melyre a disszertációm építem. Az elmúlt öt év kutatási, kurátori és alkotói tevékenysége alakította ki azt a fogalmi kontextust, melynek keretein belül nemcsak a fent említett szerveződések lehetséges jövőjét kutatom, hanem kísérletet teszek arra, hogy rajtuk keresztül érveljek a művészet szerepéről a jövőnkéről való gondolkodásban.

A kérdésselvetésem kevésbé az említett szerveződések működését vizsgálja, ehelyett olyan nézőpontokat vázolok fel, melyekkel érthetőbbé válnak a helyek motivációi, nehézségei, valamint kirajzolódnak a vizsgált korszakra jellemző akadályok, lehetőségek, melyekre válaszként ezek a mikroközösségek megszületnek. Tovább menve, amellet érvelek, hogy ezek a szerveződések kísérleti laboratóriumként is vizsgálhatóak, melyek változatos megküzdési stratégiákat használva magas alkalmazkodóképességgel rendelkeznek. Az önreflexív működés, a tudásmegosztás, az egyéni érdekeken túlmutató gondolkodás pedig lehetőséget biztosít arra, hogy a szerveződések által létrehozott hálózatok a gyakorlatban is példát mutassanak egy fenntarthatóbb rendszer működéséhez. Összefoglalva arra keresem a választ, hogy ezek a kezdeményezések kicsiségük ellenére jelenthetnek-e alternatívát nemcsak a helyi viszonyok kontextusában, de tágabb perspektívából nézve tekinthetők-e egy fenntartható kultúra képviselőinek?

Ahogy látni fogjuk, a kutatás előre haladtával, a gyakorlati tapasztalat számtalanszor megingatta a kezdetben állított hipotéziseket, akár a vizsgált közösségek fenntarthatóságával, akár intézménykritikai szerepével kapcsolatban. Ugyanakkor a művészeti kutatás rugalmas keretrendszere lehetőséget adott arra, hogy előtérbe helyezve a gyakorlati kísérletezés lehetőségeit, a spekuláció eszközét, a disszertáció végére megszülető konklúzió amellet, hogy számba veszi a problémákat, lehetséges megoldásokat is ajánljon.

Hamar világossá vált, hogy sem a leíró esettanulmányok és történetek, sem az intézménykritikai megközelítés önmagukban nem alkalmasak arra, hogy bemutassák ezeknek a helyeknek a motivációit, kudarcait, túlélési taktikáit. Nehezen differenciálhatók

nemcsak az azonos időben és kulturális közegben működő kezdeményezések, de valójában a korábbi alternatív csoportosulások fontos jellemzői és különbségei is elvesznek, pedig ennek a közegnek az egyik legfontosabb tulajdonsága, egyben célja, a heterogenitásra való törekvés.

A későbbiekben részletezett okok miatt a kutatás háromféle módszertan ötvözeképp próbálja elkerülni, hogy művészeti kezdeményezések listaszerű felsorolásává váljon. Részben interjúkötetek leírásaira, általam készített interjúkra, helyszíni kutatómunkára (New York, Bécs, Lisszabon) támaszkodva mutatok be példákat, elsősorban külföldi esettanulmányokon keresztül, melyek célja, hogy az aktuális geopolitikai kontextustól – amennyire ez egyáltalán lehetséges – elvonatkoztassam a megállapításokat.

Fontosnak éreztem, hogy a fenti kutatás kiegészüljön egy tágabb, művészetfilozófiai kontextussal, ahol olyan fogalmakat részletezek, melyek vissza-visszaköszönnek az évek alatt. A disszertációban felvázolt fogalmi háló célja, hogy ne csak aktuális intézménykritikai, gazdasági és infrastrukturális vonatkozásban vizsgálja ezeket a szerveződéseket, hanem hogy feltárjon általánosabb és mélyebb működési struktúrákat.

A negyedik fejezetben szó esik a kortárs utópiaelméletekről, melyek érintik a fenntarthatóság és a művészet jövőbeli szerepének kérdését. A tapasztalatok azt mutatták, hogy a jól működő művészeti szerveződés maga is utópia, ezért érdemes vizsgálni a fogalom jelentésének változását. Az utópia fogalmához szorosan kapcsolódik a közösség fogalma is, melynek értelemezése segít rávilágítani az artist-run helyek egyik fő motivációján túl azok törekenységére, időszakosságára.

A harmadik forrás a személyes tapasztalat, amit a MŰTŐ artist-run hely és kollektíva alapítótagjaként gyűjtöttem. Az ötödik és hatodik fejezetben részletesen bemutatok két olyan művészeti projektet, ahol a kollektíva tagjai már nem szervezőként, hanem közös művész-entitásként hoznak létre műalkotásokat, reflektálva korábbi működésükre és a közösség fogalmára. Kiemelten fontos ez a két tanulmány, hiszen a létrejöttük érinti és válaszol azokra a kérdésekre, melyeket a kutatás feltesz. Itt érhető tetten leginkább, hogy azok az elméleti megállapítások, melyeket a fejezetek egyes pontjain teszek, hogyan épülhetnek be a művészeti gyakorlatba, majd az eredmények hogyan alakíthatják a kutatást.

A hatodik fejezet az intézményesülés kérdését vizsgálja, melyben amellet érvelek, hogy egy-egy ilyen szerveződés fontos tulajdonságai veszhetnek el a növekedés és az intézményesülés során, ugyanakkor hangsúlyozom a tudásátadás fontosságát, melyben az intézmények fontos szereppel bírnak. Bécsi példát hozok, melyekben a helyek közt kialakuló hálózat válik a kulturális intézményrendszer részévé, segítve egymást és a hosszútávú működést. A fejezet végén javaslatokat teszek, melyek mentén fenntarthatóbbá válhatnak az artist-run helyek, majd nemzetközi példákon keresztül mutatok be olyan eseteket, ahol egy-egy ember elkötelezett támogatása segíti ezeknek a szerveződéseknek a létrejöttét és fennmaradását. Zárásként, összegezve és összevetve a tapasztalatokat a kezdeti feltételezésekkel, végigveszem a megszülető téziseket.

A dolgozat folyamatként is olvasható, melynek végkifejlete a mestermunka totálinstallációjában öltött testet. A Torula terében megvalósuló önálló kiállítás a jövőarcheológia spekulatív módszerét alkalmazva vette végig és építette be az egyéni művészeti praxisba azokat a problémafelvetéseket, amelyek visszaköszönnék a fejezetekben. A kiállítás és a köré szervezett programsorozat helyet adott a személyes reflexióknak, a felkért művészek és kulturális dolgozók részvételével kívánta kinyitni a diskurzust a művészet jövőbeli szerepéről. Így a kiállítás a megvalósításában is igyekezett összegezni a dolgozat eredményeit, hangsúlyozva annak közösségépítő és tudásmegosztó potenciálját.

2. Alulról szerveződő kulturális kezdeményezések vizsgálatának nehézségei

A kutatás a kortárs, tehát a 2010-es évektől napjainkig tartó időszak alulról szerveződő, non-profit helyeit vizsgálja. Az ezekhez hasonló kezdeményezések feltűnése az 1950-es, elterjedése a 60-as, 70-es évek idején kezdődött, például Londonban¹ és New Yorkban, megjelenésük köthető a DIY kultúra és punk szcéna előre töréséhez. Napjainkban szinte bárhol bukkanhatunk hasonló kezdeményezésekre: az alulról szerveződő, független helyekre sokszínű működési modell jellemző, így lehetnek pályakezdő képzőművészek által alapított projektroom-ok (Lateral ArtSpace, Kolozsvár), több évtizedes múltra visszatekintő intézmények (Kunstverein Baden, Baden) vagy szociálisan elkötelezett közösségi terek, projektek (Assemble, London). Természetesen minden országban jelentős különbség van a motivációk között ugyanúgy, mint a lehetőségeket tekintve. Közös bennünk azonban, hogy egy-egy ilyen tér létrejötte tudatos vagy tudatalatti válasz a fennálló kulturális mezőre. Kikerülhetetlenségüket, és így tulajdonképpen helyüket a kulturális intézményrendszerben az is mutatja, hogy a 2022-es Documenta indonéz kurátorai egy jakartai artist-run közösség, a Ruangrupa tagjai közül kerültek ki.²

Disszertációmban elsősorban olyan artist-run helyeket és közösségeket vizsgállok, amelyek tagjai művészeti vagy kurátori diplomával rendelkeznek, ebben az értelemben szorosán kötődnek a művészeti intézményrendszerhez, viszont az általuk működtetett tér és közösség organikus szerveződés eredménye, melyek nem rendelkeznek intézményi struktúrával. A vizsgált helyek sokszor rövid működésre kényszerülnek, illetve nehezen elérhetőek a programok dokumentációi, gyakran az underground színtérhez kötődnek, melynek megismerése sokszor korlátokba ütközik. Ezért fontosnak tartottam, hogy fő-

¹ Korai példa az 1965-ben Barbara Steveni és John Latham kezdeményezésére alapított Artist Placement Group Londonban, mely társadalmilag vagy politikailag elkötelezett művészeket delegált hosszabb-rövidebb időre céges vagy kormányzati szervekhez, hogy a művészeti gondolkodás segítségével oldják annak merev struktúráit. A művészek a tapasztalataikból kiállításokat csináltak, bár végül ez nem vált gyakorlattá. Megszűnésükhöz is részben ez vezetett, mivel a korábban a projektet támogató Art Council számára nem volt megfelelő a művészeti praxisuk.

Varga Tünde, *APG: a politikai művészet úttörői* = Uő., *Határátlépők: A kortárs képzőművészet kulturális és társadalmi kontextusai*, Balatonfüred, Balatonfüred Városért Közalapítvány, Tempevölgy könyvek 33., 2019, 97-103.

² Documenta Fifteen, <https://documenta-fifteen.de/en/>

ként olyan példákat mutassak be, amelyet személyesen is megismerhettem, szerencsésebb esetben a tagokkal is tudtam beszélni, így kutatásom első kézből átadott tapasztalatokra épül.

2.1 Felbomló intézmények

Az alulról szerveződő kezdeményezések virágzásának okát érdemes tágabb társadalmi változásban keresni. A kulturális szférában is tetten érhető a nagy intézményekkel szembeni bizalmatlanság, melyről Francis Fukuyama tesz említést. Szerinte az információs társadalomban felbomlottak a nagy szociális és közösségi intézmények, növekvő individualizmus miatt az emberek elutasítják a tekintélyelvű társadalmi berendezkedés formáit. Ugyanakkor Fukuyama azt is hangsúlyozza, hogy az ember alapvetően közösségi lény, aki, hogy pótolja a kieső intézményeket, képes spontán közösségekbe szerveződni. Az így megszülető közösségek pedig egyértelműen társadalmi tőkének tekinthetők, gondoljunk például a civil szervezetek munkáira.³

A fenti gondolatmentet használva a kulturális intézményrendszerre, a vizsgált alulról szerveződő kezdeményezésekre tekinthetünk úgy, mint kulturális tőkére. Nemcsak abban az értelemben, hogy flexibilitásuk miatt alkalmasabbak a kísérletező művészeti irányzatokat is bemutatni, melyeket aztán fokozatosan felszív az intézményrendszer többi része, hanem fontos gyakorlati tudást generálnak a kulturális munkások számára. Sok esetben olyan mikroközösségek köré szerveződnek, amelyek inkluzívak, így a kultúrafogyasztás is nyitottabb, kevésbé elit eseménnyé válik. Működésük fenntarthatósága viszont komoly problémákba ütközik: annak érdekében, hogy ne csupán a fennálló rendszer kiszolgálói, hanem alternatívái legyenek, érdemes megvizsgálni röviden a neoliberalizmus hatásait a kulturális közegre.

Adrea Fraser esszéjében a világ vezető kortárs múzeumainak példáján keresztül arról ír, hogy a nagy intézmények programját egyre inkább azok a cégek alakítják, akik támogatják annak fennmaradását. A minél nagyobb léptékű műalkotások, tömegeket vonzó látványosságok és eseményközpontú programok nem jöhetnének létre a globális piacot meghatározó szereplők pénze nélkül. Az átalakulás legnagyobb vesztesei a non-profit,

³ Fukuyama, Francis, *A nagy szétbomlás*, ford.: M. Nagy Miklós, Budapest, Európa, 2000.

közepes méretű helyek, akiket nem éri meg finanszírozni, hiszen nem várható piaci haszon a létezésükből, így vagy megszűnnek, vagy egy nagyobb intézmény bekebelezi őket. Az alternatív kis helyek esetében látszólag nem jelent változást a piaci befolyás erősödése, hiszen újabb és újabb kezdeményezések rövid életük ellenére fenntartják az étellel teli művészeti közeg látszatát.⁴ Ahogy a későbbi fejezetekben is újra előkerül, az alulról szerveződő helyek aktívan szolgálják azt a struktúrát, aminek alternatívái kívánnak lenni. Fraser szövegében leírja azt a támogatási rendszert, ami projektek megvalósítására ad pénzt, így a művész és a non-profit helyek kénytelenek vállalkozóként funkcionálni. A kulturális trendeket így valójában lekövetik, nem pedig megteremtik azokat.⁵ El lehet-e képzelni egy olyan működési struktúrát, amely ki tud törni ebből az önmagában zárt világból? Fraser elsősorban az amerikai és nyugat-európai modell kritikáját fogalmazza meg, de rávilágít olyan problémákra, amelyek bárhol előjöhettek, ahol a művészet támogatás rendszere a piaci igények fele toródik el.

2.2 Artist-run hely Magyarországon a 2010-es években

Számomra egy ilyen hely a kulturális túlélés terepe ugyanúgy, ahogy a kultúra frissességét, az underground sokszínűségét bemutató platform, közösségformáló erő, aminek létezése kultúrpolitikai statement. Bár egy-egy szerveződés kapcsán ritkán találkozunk több évtizedes múlttal, viszont időről-időre újak bukkannak fel, vagy öltenek más formát korábbi kezdeményezések.

Amikor a MŰTŐ létrehozásának ötlete felmerült, távol álltunk bármiféle tudatos elképzeléstől, hogy mit is csinálunk, csak a szükségét éreztük, hogy betöltsük azt a hiányt, ami a non-profit kiállítótereket visszaszorulásával kialakult a 2010-es évek közepén.⁶ Egyetemre járó vagy frissen diplomázott képzőművészként azt éreztük, hogy csak úgy tudunk szakmában maradni, portfóliót és kapcsolatokat építeni, fejlődni, ha közö-

⁴ Fraser, Andrea, *A Museum Is not a Business. It is Run in a Business-like Fashion*, in *Art and Its Institutions*, ed. Nina Möntmann, London, Black Dog Publishing, 2006, 88-98.

⁵ Uo.

⁶ Laki Ildikó, Sebestyén István, Bartal Anna Mária, *A magyar kulturális civil-nonprofit szervezetek és az önkéntesség jellemzői a szakirodalmi elemzések és a statisztikák (2010–2021) alapján*, *Önkéntes szemle*, 3. évfolyam, 3. szám, 2023, 3-30.

sen, magunknak megteremtjük a kiállítási lehetőséget. Másrészt olyan irányvonalakkal találkoztunk, amik nem voltak elég nyitottak és progresszívek arra, hogy a kortárs művészet plurális világát bemutassák. Sok esetben nem értettünk egyet azzal, hogy mit tekintett a szakma „eladhatónak” vagy mit tekintett az éppen aktuális politikai hatalom „művészetnek”. Amit láttunk magunk körül az intézményekben, amellet szerettünk volna alternatívát létrehozni. Generációs lázadásként is lehetett ezt értelmezni, ami aztán később ideológiai és esztétikai állásfoglalásban csontosodott meg. Hamar kiderült, hogy nem vagyunk egyedül⁷, az országhatárt átlépve pedig egy teljes szektor nyílt meg előttünk⁸, így aztán ráléptünk a tudatos szerveződés útjára.



1. ábra Artist-run Space weblapon található térkép, mely a világ artist-run helyeit gyűjti össze
forrás : <https://www.artist-run-spaces.org/>, 2026.

Közép-Kelet-Európa sajátos politikai berendezkedése és kulturálisan félperiférikus helyzete miatt egy ilyen hely létezése egyszerre kitett a helyi kultúrpolitikai akaratnak, a kapitalizmus sajátos formáinak és legfőképp a pénztelenségnek. Érdekes megfigyel-

⁷ A 2010-es évekhez köthető a PINCE, ISBN+, Telep Galéria korai formájában, Hidegszoba, Feri, MŰTŐ megalakulása és működése. A felsorolt helyek közül a Pince és a MŰTŐ tekinthető artist-run galériának, a disszertáció írásának idejében már csak az ISBN+ működik. Korábban alapult helyek, mint a Liget Galéria, az aqb, a 1111 a mai napig fontos részei a non-profit szcénának.

⁸ Például nemzetközi vásárok, melyek az artist-run helyekre specializálódtak, a cél nem az eladás, hanem a kapcsolatépítés:

Supermarket Stockholm Independent Art Fair. <https://supermarketartfair.com/>

Platform Projects Athen. <https://platformsproject.com/>

Nemzetközi online platform, mely az artist-run helyeket gyűjti össze:

Artist-run Europe. <https://artist-run.eu/>

Artist-run Spaces. <https://www.artist-run-spaces.org/>

ni, hogy az olyan praktikus dolgokban is, mint egy hely felfutása milyen sajátságosan keverednek ezek az elemek. Kis szerencsével, de hozzá lehetett jutni olyan ingatlanhoz, ami saját kezű felújítás után alkalmas volt galériatérnek, ez mára már a dzsentifikáció miatt jelentősen megváltozott. Programot könnyű találni, hiszen Magyarországon a legtöbb művész önköltségesen is bármikor megcsinál egy kiállítást, a közösségi platformok pedig megoldják a marketinget, pontosabban régen még élt ez az illúzió. Az artist-run galéria tagjai pedig pénzt keresnek máshol, pont annyit, hogy megéljenek és azon felül ki lehessen festeni a teret. Magyarországon az állami kultúratámogatás horizontja alatt helyezkednek el ezek a helyek, valamint sok kezdeményezés a függetlenségét abban látja, hogy egyébként sem pályázik állami támogatásra, ahogy a Pince vagy MŰTŐ sem tette. Kitekintve a közép-kelet-európai régióra, azt látjuk, hogy míg például Romániában fontos részét képezik az artist-run helyek a kulturális exportnak, gondoljunk az Ecsetgyárra⁹, addig Szlovákiában a korábban államilag támogatott, vitális közegtől vonta meg a pénzt az új politikai vezetés, ezzel ellehetetlenítve az addig virágzó szektort.¹⁰

A sok nehézség ellenére úgy tűnt, mégis megéri csinálni, hiszen az ilyen helyek köré szerveződő közösségek, a helyek között kialakuló nemzetközi kapcsolati háló ténylegesen fel tudott mutatni egy alternatív kulturális rendszert. Abban az értelemben nem teljesen önzetlen munkáról van szó, hogy akik elkezdtek egy ilyen hely működtetésébe energiát tenni, részben a saját karrierjüket is építették ezzel. A nemzetközi kapcsolatháló kialakítása olyan befektetés a fiatalabb generáció részéről, melyre a későbbi pályája során támaszkodhat. Ha egy hely tartós támogatáshoz jut, akkor azzal munkahelyeket is teremt, bár ez itthon csak nagyon kivételes esetben valósult meg, mint például az aqb vagy a 1111 esetében. A művész a köztudatban nem szakemberként vagy munkásként jelenik meg, hanem szabad alkotóként. A kortárs művészeti mező a művészi autonómia nevében legitimálja az önkizsákmányolást, a késleltetett jutalmazással pedig eléri, hogy mindig újabb és újabb művészek lépjenek a rendszerbe a sikeres jövő kecsegtető víziója miatt.¹¹ Ugyanakkor ez csak nagyon keveseknek adatik meg, a legtöbb esetben azonban

⁹ Rieder Gábor, *A kolozsvári sikertörténet*, Artmagazin, 50. szám, 2012, 20-24. <https://www.artmagazin.hu/articles/archivum/514b734ec9389e1c2c38b9320849de92>

¹⁰ Nagy Gergely, *A szlovákiai kultúrában ugyanaz megy, mint nálunk, csak még durvábban*, 2025, április. <https://qubit.hu/2025/04/22/a-szlovakiai-kulturaban-ugyanaz-megy-mint-nalunk-csak-meg-durvaban>

¹¹ Bourdieu, Pierre, *A tiszta esztétika történeti genezise*, in *A művészet szabályai*, ford. Seregi Tamás, Budapest, Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, 2013. 308-334.

a közösség tagjait még azelőtt felőrli a végtelen önkéntes munka, hogy profitálni tudnának a befektetett munkájuk eredményeiből.

Gregory Sholette „dark matter” fogalma arra világít rá, hogy a kortárs művészeti rendszernek van egy láthatatlan része, melyet azok művészek, kulturális munkások, hobbyművészek alkotnak, akik nem tartoznak a művészeti piac és a múzeumi rendszer elit részébe, viszont munkájukkal sokáig kiszolgálják azt. Az ő ingyenmunkájuk, investálásaik nem csupán járulékos részei a művészeti mezőnek, hanem a tevékenységük hiánya annak összeomlásához vezetne. Az artist-run helyekre is tekinthetünk úgy, mint az művészeti intézményrendszer fekete anyagára, melyek gyakran autonóm, informális vagy fél-intézményes terekben működnek, alternatív gazdaságokra (csere, önkéntesség) támaszkodva, és sok esetben politikailag vagy közösségileg elkötelezettek. Sholette hangsúlyozza, hogy a dark matter ellentmondásos tér, ahol az autonómia és a kizsákmányolás folyamatos feszültségben állnak egymással.¹²

Ahogy egy hely rálép a növekedés útjára, infrastruktúra, tapasztalat és emberi erőforrás hiányában kell felvennie a versenyt a piac többi szereplőivel nemcsak a láthatóságért és egy-egy nagyobb hangvételű program finanszírozásáért, hanem magáért a fennmaradásért. Támogatás nélkül ezek az alulról szerveződő, független helyek összeroppannak a dzsentifikáció, az infláció, a gazdasági válság súlya alatt. Szemléletváltásra lenne szükség, ami az artist-run helyeket a művészeti világ gyökérrendszerének tekinti: nélkülük nem lenne utánpótlás, kísérletezés, kritika és megújulás. A jövő kulcskérdése az, hogy képesek vagyunk-e elismerni azt a sajátos értéket, amelyet ezek a terek létrehoznak, és ennek megfelelően alternatív finanszírozási, értékelési és fenntarthatósági modelleket kialakítani anélkül, hogy intézményesülésre kényszerülnének.¹³

A régió artist-run helyeinek esetében láthatóvá válik, hogy működésük alapja az önkéntes munka, a szabadidő feláldozása, mindezt abban a hitben, hogy a kulturális élet fenntartható, formálható, megújítható. Fogalmazhatunk úgy is, hogy egy pályakezdő

12 Sholette, Gregory, *Dark Matter. Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, London, New York, Pluto Press, 2011.

13 Murphy, Gavin, *What makes artist-run spaces different? (And why it's important to have different art spaces)*, in *Artist-Run Europe: Practice/Projects/Spaces*, eds. Gavin Murphy, Mark Cullen, Eindhoven, Onomatopoe, 2016. Reprinted, Set Margins, 2023. <https://artist-run.eu/introduction>

művész és egy non-profit hely is abba a munkába fullad bele, melyről azt hiszi, a túlélés, és egyben az ellenállás záloga.¹⁴ Tehát láthatóvá válik egy olyan prekariát rendszer, melyben egyéni és intézményi szinten is kifejezetten távoli és kevesek által elérhető cél érdekében folyik a munka, melynek hosszútávú kivitelezése jó eséllyel lehetetlen egy olyan környezetben, ahol a gazdasági helyzet bizonytalan és nincs közös társadalmi akarat a politikától és gazdasági érdekektől független kultúra fenntartására.

Mélyi József megjegyzi a *Nem kacsák vagyunk egy tavon, hanem hajók egy tengeren* című kötetben: "A folyamatosan bizonytalan helyzet miatt az alternatív szereplők élet-tartama kiszámíthatatlan; míg Berlinben egy-egy újonnan alapított galéria vagy független művészeti helyszín életpályája általában leírható a fellendülés, csúcspont, hanyatlás kategóriáival, addig Magyarországon bármely pillanatban bármely stádium bekövetkezhet."¹⁵

A kötet, bár egy másik politikai rendszer időszakának kezdeményezéseit írja le, illetve azóta már a berlini példa sem állja meg a helyét az elszálló bérleti díjak miatt, mégis jól érzékelteti azt a létbizonytalanságot, mely a mai napig jellemzője az artist-run helyeknek. Rávilágít arra is, hogy az alulról szerveződő helyeket nem biztos, hogy intézményként lenne érdemes vizsgálni, hiszen a problémáik ugyan nagyon hasonlóak voltak régen és most is, ugyanakkor sokszínűségük miatt nehéz őket ebben a kontextusban elemezni. Az önszerveződő, művészek által működtetett terek nem egységes modell szerint működnek: formájuk, időtartamuk és szervezeti struktúrájuk mindig helyzetfüggő. Ez a differenciáltság a kritikai potenciál egyik forrása, sokféleségük lehetővé teszi, hogy rugalmasan reagáljanak saját szükségleteikre és az adott kulturális kontextusra.¹⁶

¹⁴ Fontos megérteni, hogy a probléma ellen való cselekvés az egyén szintjén egyrészt kevés, másrészt a vágyai elérése érdekében az önmagát folyamatos munkavégzésre kényszerítő ember, - aki az eddig bizonyos szempontból jól működő neoliberális kapitalizmus motorja volt, - valójában sokkal inkább a kiegészítő, állandó szorongással, figyelemzavarral kénytelen megküzdeni. Ahogy Mark Fisher a kapitalista realizmus fogalma kapcsán kifejti, a neoliberális gazdaság okozta szorongás önmagában nem idézné elő ezt az általános válságot, viszont a jelenlegi berendezkedés látszólag kizárja bármiféle alternatíva létezését, sőt, az egyént okolja saját gondjai miatt.

Fisher, Mark, *Kapitalista realizmus*, ford. Tillmann Ármin, Zemplényi-Kovács Barnabás, Budapest, Napvilág Kiadó, 2020.

¹⁵ Mélyi József, *Az intézményrendszer alternatívái*, in *Nem kacsák vagyunk egy tavon, hanem hajók egy tengeren*, szerk. Kálmán Rita, Katarina Šević, Budapest, Impex, 2010, 32.

¹⁶ Murphy, *What makes artist-run spaces different? (And why it's important to have different art spaces)*

2.3 Vizsgálati keretrendszer újragondolása

Ha intézményként tekintünk ezekre a helyekre, akkor mindig hasonló problémákat látunk: pénztelenség, kimerülés, ingatlan hiány. Ugyanakkor nem jutunk közelebb a létrejövetelük miértjére, nem látjuk a különbségeket egy 2000 elején létező és egy 2016-ban alapult hely között. Valamint elsiklunk olyan általános motivációk és lehetséges modellek felett, amelyek túlmutatnak a geopolitikai adottságokon. Az Impex önművelés pedig pontosan megmutatja, hogy ezek a helyek valójában kollaboratív projektek, melyek sikeressége, élettartalma a tagok élethelyzetéből és egymáshoz való viszonyuktól függ.¹⁷

A definiálás problémája is felmerül, amennyiben ragaszkodunk a kulturális intézményi megközelítéshez. Valójában nincs olyan fogalmunk, ami kellően pontos, ugyanakkor egybe tudná fogni ezeket a kezdeményezéseket.¹⁸ Az olyan elnevezések, mint *artist-run*, *non-profit*, *self-organised*, *alternatív*, *független más-más tulajdonságra*, *értékrendre*, *működési elvre utalnak*, jelentésük sok esetben tisztázatlan. Például mit értünk *független kulturális szcénán*? Hogy tudnák ezek a helyek, intézmények közösen reprezentálni magukat? Egy-egy kezdeményezés esetén, akik kijelölik azt a kontextust amiben meghatározzák függetlenségüket, érthető a használat, de amint ez a fogalmi környezet megszűnik, már zavarossá válik a jelentésük. Egy-egy ilyen tisztázatlan szóhasználat aztán könnyedén válhat jól hangzó marketing szöveggé olyan szereplők számára is, akik látványosan politikailag ugyan függetlenek, de programjukat valójában gazdasági érdekek mentén alakítják.

Továbbiakban az intézményi megközelítés helyett arra teszek kísérletet, hogy ezeket a helyeket közösségi kezdeményezésként, művészeti alkotásként, utópia-gyakorlatként vizsgáljam. Mielőtt felrajzolnám ezt a fogalmi hálót, New York alulról szerveződő helyei felé teszek kitekintést, hogy olyan példával is találkozhatunk, ahol az állami szerepvállalás elhanyagolható tényező, és minden kis kezdeményezésnek a kapitalizmus szisztémájában kell boldogulnia.

¹⁷ Impex alapító tagok, *Import – Export, Önművelés*, in *Nem kacsák vagyunk egy tavon, hanem hajók egy tengeren*, szerk. Kálmán Rita, Katarina Šević, Budapest, Impex, 2010, 63-81.

¹⁸ Talán az angol *grassroot initiative* kifejezés fogja át legjobban ezeket a helyeket.

3. Esettanulmány

Külföldi kitekintés: New York

Azért tartom fontosnak a New York-i alulról szerveződő művészeti közeg történetét és változását röviden összegezni, mert a folyamat jól mutatja nemcsak ezeknek a helyeknek a szerepét a kritikus, sokszor „forradalmi hevületben” megszülető¹ és társadalmilag elkötelezett művészet fenntartásában, de arra is fontos példa, hogy bemutassa az állami támogatás szerepét az artist-run helyek esetében. Mint látni fogjuk, a könnyen hozzáférhető állami forrás, a lakatlan épületek elfoglalásának büntetlenül hagyása adta az üzemanyagot, hogy egy sokszereplős és élettel teli DIY közeg jöjjön létre az 1970-es évek New York-jában. Egy kivételes időszak eredményeként megszületett az a kulturális tőke, melynek története és bizonyos kiállításai a mai napig nehezen illeszthetőek a magas művészet polcaira², de hatásuk vitathatatlan, ha körbenézünk nemcsak a vezető kortárs múzeumok, de akár a kereskedelmi galériák tereiben is. Bár az állami támogatás hiánya és gazdasági tényezők nem kedveznek a jelenben alakuló DIY helyeknek, bizonytalan ideig tartó tevékenységük továbbra is fontos szerepet tölt be a város gazdag művészeti közegében.

3.1 New York, az artist-run helyek bölcsője

New York-ban már az 1950-es évektől jelen voltak artist-run galériák, melyek célja részben az volt, hogy a II. világháború hatására az Európából a tengerentúlra emigrált művészek számára bemutatkozási lehetőséget biztosítson.³ Az 1960-as évektől a művészek szembe mentek azokkal az intézményi szabályokkal, melyek a művészek kiegyensúlyozatlan jelenlétét, mint a nemek aránya, kisebbségek reprezentálása, és a források-

¹ Moore, Alan with Cornwell, Jim, *Local History: The Art of Battle for Bohemia in New York*, in *Alternative Art New York, 1965-1985: A Cultural Politics Book for the Social Text Collective*, ed. Julie Ault, New York, Drawing Center, 2002. 321-365.

² Moore, Alan with Cornwell, Jim: *Local History: The Art of Battle for Bohemia in New York*

³ Ezt az időszakot tárta fel a 2017-ben megrendezett az *Inventing Downtown: Artist-Run Galleries in New York City, 1952–1965* című kiállítás a Grey Art Museum-ban. <https://greyartmuseum.nyu.edu/exhibition/inventing-downtown-artist-run-galleries-in-new-york-city-1952-1965/>

hoz való egyenlőtlen hozzáférést belebetonozták a rendszerbe. Szembe mentek azzal a gyakorlattal, ami a művészeti világban a versenyt és az individualista művészképet erősítette. Az így kialakult programok és artist-run helyek sokszor válogatás és kurálás nélkül biztosítottak láthatóságot az addig reprezentáció nélküli csoportok, mint a nők és a kisebbségek, például feketék, ázsiaiak és őslakos amerikaiak számára.⁴

A 70-es évek tekinthető a művészközösségek, mozgalmak és artist-run helyek virágkorának. Brian Wallis – *Public Funding and Alternative Spaces* írásában a 68-as diákmozgalmak és a vietnámi háború elleni tüntetések idejére teszi azt az időszakot, amikor ezek a szerveződések tömegesen elindultak. A 70-es években a kormány célja volt, hogy a kereskedelmi galériák mellett támogasson olyan művészeti kezdeményezéseket, melyeket nem a piac igényei határozzák meg.⁵ Már a 60-as évektől számos alternatív hely jelent meg, amelyek egyrészt étellel töltötték meg a lakatlan épületeket (Group Material)⁶, másrészt képviselni tudták a politikai elnyomás sújtotta csoportokat és a helyi közösségeket is. Az 1965-ben alapított National Endowment of Artists (NEA) szervezet 1972-től kezdődően állami támogatásban részesített szinte minden művészeti kezdeményezést. A helyeknek nem volt szükségük különösebb tervre vagy szakértelemre, így szemben a piaci alapon működő galériákkal, a művészek állami pénzből tudták fenntartani a közösségeiket, segíteni egymást. A 80-as években bekövetkező konzervatív politikai fordulat, illetve a művészek társadalmi megbélyegzése (pl.: AIDS terjedése miatt támadás a meleg közösségek ellen) vezetett ahhoz a fordulathoz, hogy az eddig könnyedén lehívható támogatást komoly feltételekhez kezdték kötni, aminek csak pár hely tudott megfelelni. A művészek kénytelenek voltak olyan pozíciót elvállalni, amihez tulajdonképpen nem volt szakképesítésük. Így azok a helyek, amelyek fent tudtak maradni, professzionalizálódtak (pl.: Artists Space), a művészeknek pedig intézményvezetői és adminisztratív feladatokat kellett ellátni több-kevesebb sikerrel.⁷ A helyek nagy része így megszűnt, illetve kénytelenek voltak stratégiát váltani. A for-profit galériák

⁴ Szanyi Ágnes, *Alternative space movement and activism*, in *It Doesn't Mean We Should Shut Up: Moral conflicts in the New York art activist scene, 2011-2023*, New York, The New School, PhD disszertáció, 2024. 62-65. old.

⁵ Wallis, Brian, *Public Funding and Alternative Spaces*, in *Alternative Art New York, 1965-1985: A Cultural Politics Book for the Social Text Collective*, ed. Julie Ault, New York, Drawing Center, 2002. 161-181.

⁶ Szanyi, *Alternative space movement and activism*

⁷ Wallis, *Public Funding and Alternative Spaces*

térnyerése, a műkereskedelem felvirágzása miatt az egyik ilyen út az lett, hogy az artist-run helyek is kereskedelmi modellre álltak át.

A kint tartózkodásom New York nagysága és az idő rövidege miatt arra volt elegendő, hogy benyomást szerezzek arról, milyen változáson ment keresztül az elmúlt években a művészeti intézményrendszer. A helyek létét befolyásoló egyik legfontosabb tényező az ingatlanok jelentős megdrágulása városban, melynek következtében egy pár négyzetméteres hely bérlése is komoly kihívást jelent a stabil bevétellel nem rendelkező terek számára. Talán ennek is köszönhető, hogy az artist-run helyek esetében nem lehet non-profit modelltől beszélni, hanem „not for profit” a galériák többsége. Ez azt jelenti, hogy aki, amit tud, megpróbál eladni, a bejövő összeg pedig a hely fenntartására megy el. Egy másik modell, amivel találkoztam, bár nem annyira a galériák, mint inkább a zenei szcéna jellemzője, pedig a közösségi finanszírozás. A Chaos Computer esetében, ami egy underground művészeti-zenei közösség, titkos programjaikat felajánlások és az események bevételéből biztosítják. A képzőművészeti közegben kevésbé volt tetten érhető ez az attitűd.

A *Band á Part* című kiadványban található egy interjú az egykori P! nevű New York-i artist-run galériával, ami Prem Krishnamurthy által 2012-ben alapított, 5 évig működő hely volt. Az interjúban számomra az volt az érdekes, hogy a kezdeményezés kezdettől fogva összeolvasztotta a kereskedelmi galériát, a project space alapú bemutatóteret és egy művészeti közösséget, mely nagy hangsúlyt fektetett az edukációs programokra. A bevételekből kívántak megvalósítani egy olyan kísérleti helyet, ahol a bemutatkozó művészek kiállításai reagáltak egymásra, illetve a környékre, ezzel is szorosabbra fűzve a művészeti és helyi közösség viszonyát. A tér maga egy építészeti koncepció mentén született meg, ezért fontos volt, hogy olyan kísérletező projektek kerüljenek megvalósításra, melyek szabadon alakították magát a teret is. Ahogy az számtalan más hely esetében is megtörtént, egy ponton nem tudták biztosítani az anyagi háttérrel a programoknak, így részben online térbe kényszerültek, illetve Berlinbe költöztek át.⁸

New York a kis helyek életének rövidege ellenére még méreteihez képest is elképesztően pezsgő művészeti élettel bír. A változó színvonalú kereskedelmi galériák tömkelege

⁸ Krishnamurthy, Pem, *P!*, in *Bande á Part*, eds. Sarah Demeuse, Rhea Dall, Prem Krishnamurthy, Chris Sharp, Milan, Mousse Publishing, 2021

mellett a nagy múzeumok és az alapítványi működésű non-profit intézmények tulajdonképpen biztosítják azt a sokszínű kulturális közeget, ami folyamatosan mozgásban van, ami meg tud újulni. Az artist-run helyek ugyanakkor mára elvesztették azt a mozgalmoszerű és társadalomformáló rendszerkritikusságukat, ami a 70-es években tetten érhető volt. Mindez nem jelenti azt, hogy egy-egy helyet ne ilyen célok motiváljanak, azonban ennek tömeges jelenléte már nem látható. Az aktuális, társadalmilag érzékeny és politikailag kritikus kulturális diskurzus részben áttevődött nemcsak a nagyobb non-profit intézményekbe, hanem ma már bármelyik kereskedelmi galériában találkozhatunk olyan kiállítással, amely ezeknek a témáknak a hívószavai mentén jönnek létre. A folyamat jól mutatja az alulról szerveződő közösségek által kitermelt kulturális tőkét, mely egy kapitalista rendszerben aztán hamar meghaladja eredeti szerepét és gazdasági tőkévé alakul át.

3.2 Példák a non-profit szcéna jelenére

Az alábbiakban kiemelek néhány, a mai napig működő helyet, amelyek megtartották azokat a társadalomformáló és edukációs célokat, mely korábban az egész szcénát jellemezte. Több közülük hosszú évtizedes múltra tekint vissza, míg a felsorolásban helyet kaptak egészen friss kezdeményezések, és non-profit intézmények is. A végén bemutatok egy klasszikus értelemben vett artist-run helyet, melynek egyik tagjával sikerült interjút készítenem a hely működése és a kihívásai kapcsán.

Artists Space⁹

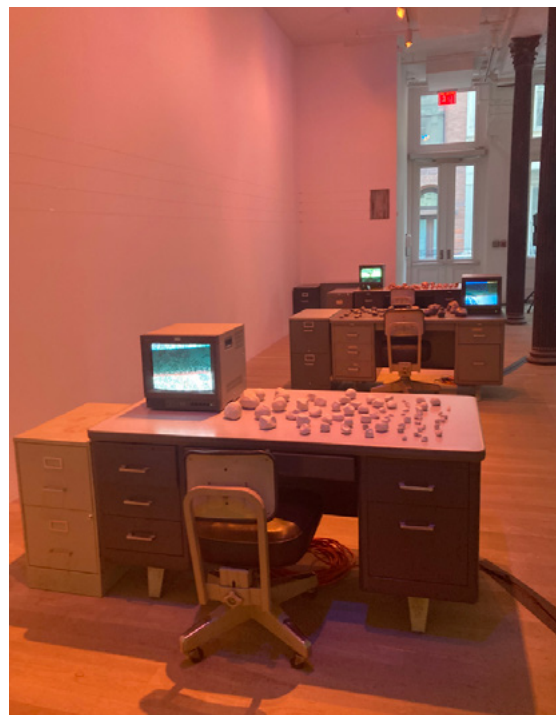
1972-ben alapult a New York State Council of Art támogatásával, és ma is működik. Kezdetektől fogva nagyobb artist-run hely, mely hamar intézményesült. Művészek hozták létre művészeknek, hogy egymás segítség, tanítsák, a kiállításokat közösen fejlesszék. Elsősorban a NEA támogatásától függtek, megalapulásukat is ez biztosította, ezért a feltételek változásakor szükség volt az addig laza működésük helyett egy strukturált, intézményi teret létrehozniuk. 1973-1991 között működtetett két támogatási programot, amivel olyan kiállításokat finanszíroztak, amelyek off-space-ekben vagy más artist-run

⁹ Artists Space, <https://artistsspace.org/home>

helyeken valósultak meg. A kiállítási programot a művészek választják ki a mai napig, szem előtt tartva, hogy olyan projekteknek adjanak teret, amik kísérletezőek és innovatívak.¹⁰ A tagjai között számos mára már szupersztár művész fordult meg, mint Cindy Sherman vagy Jeff Koons.



2. ábra *Las Nietas de Nonó: Posibles Escenarios, Vol. 1 LNN* című kiállítás az Artists Space terében
forrás: saját fotó, 2022.



3. ábra *Las Nietas de Nonó: Posibles Escenarios, Vol. 1 LNN* című kiállítás az Artists Space terében,
forrás: saját fotó, 2022.

The Bronx Museum¹¹

A 1971-ben alapították, a MoMA és Bronxváros támogatásával, célja, hogy a helyi közösséget reprezentálja és edukálja a művészetten keresztül. Kezdetben hagyományosabb, gyűjteményes kiállítások jellemezték működését, majd az 1985-ben történő átköltözés után fontos szemponttá vált, hogy helyi művészeket, projekteket is bemutassanak a múzeum terein belül. A kiállítások kiegészültek számos edukációs és közösségszervező eseménnyel, mely a mai napig fontos része a programoknak¹²

¹⁰ Ault, Julie, *Cronology of Alternative Structures, Spaces, Artist's Groups, and Organizations in New York City, 1965-1985*, in *Alternative Art New York, 1965-1985: A Cultural Politics Book for the Social Text Collective*, ed. Julie Ault, New York, Drawing Center, 2002. 35-36.

¹¹ The Bronx Museum, <https://bronxmuseum.org/>

¹² Ault, *Cronology of Alternative Structures, Spaces, Artist's Groups, and Organizations in New York City*,

Elizabeth Grady, a múzeum adományozásáért felelős igazgatója, a vele készített interjúm során megerősítette azt az érzékelhető változást, miszerint a korábbi artist-run helyek és közösségek visszaszorultak. Ennek okát ő is a megfizethetetlen ingatlanárakban látja, illetve az állami támogatások elérhetetlenségében. Fenntartani egy, a közönség számára látogatható galériateret csak úgy lehet, ha a galéria eladási tevékenységet végez, esteleg magántámogatást szerez. Noha ezek a helyek visszaszorultak, azért továbbra is léteznek olyan kezdeményezések, amik hasonlóan a 70-es évekhez, valamilyen szociális, társadalmi probléma megoldását tűzve ki célul szervez művészeti közösségeket. Nem feltétlenül nyitott helyek ezek, inkább hub-ként szolgálnak, ahol a művészek együtt gondolkodhatnak, alkothatnak fontos kérdésekben, mint a Black Lives Matters vagy akár a feminizmus aktuális témafelvetései. A művészeti aktivizmus központjára, valamint a 70-s évek szellemiségének továbbélésére, a DIY kultúrára, a konzumerizmus kritikájára egyaránt jó példa az ABC no Rio, Recess és a Chinatown Art Brigade.



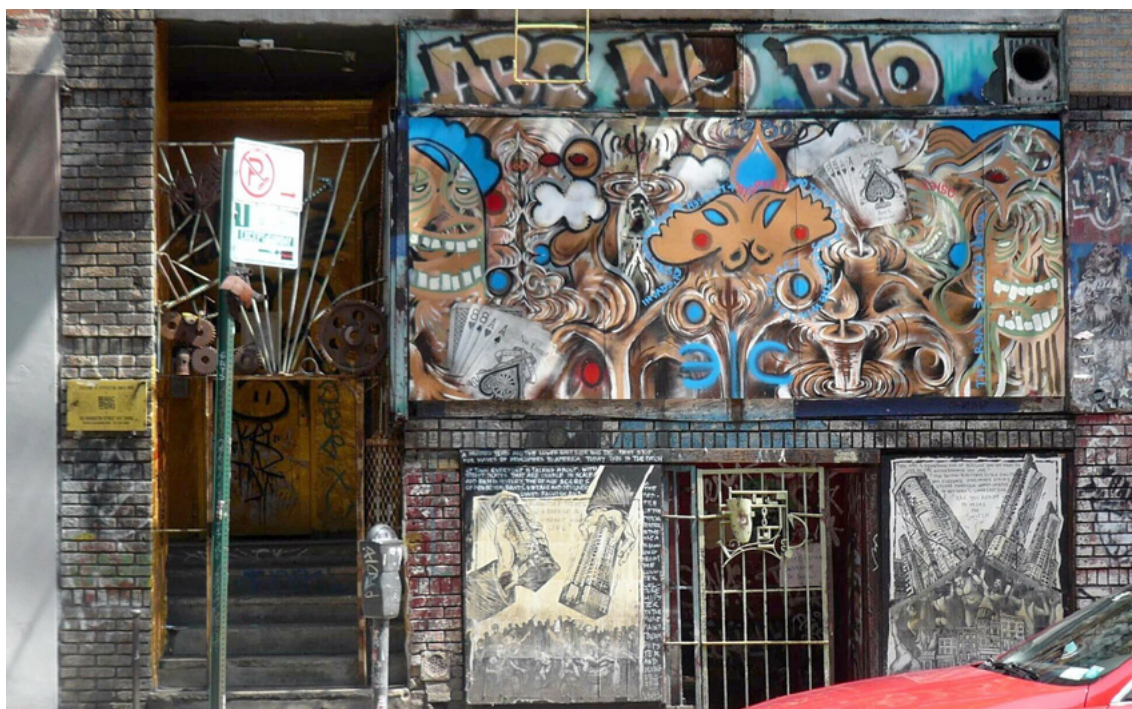
4. ábra The Bronx Museum

forrás: © Kate Glicksberg, <https://news.cision.com/nyc---company/i/bronx-museum-of-the-arts,c1660892>, 2015.

Ahogy az interjúból kiderült, a The Bronx Museum fontos feladatot vállal abban, hogy The Bronx városrészben pótolja a művészeti oktatás hiányát. A szegény negyedekben nincs pénz arra, hogy az iskolák művészeti oktatást biztosítsanak, ezt próbálja helyette-

1965-1985, 35-36.

síteni a múzeum nemcsak közösségi és múzeumpedagógiai programokon keresztül, hanem anyagilag is segítik ezeket az oktatási intézményeket. Arra a kérdésre, hogy nem tart-e attól, hogy a múzeum és a művészeti projektek a dzsentifikációt mozdítják előre, azt válaszolta, hogy The Bronx városrészt ez a probléma még biztosan nem fenyegeti, akkora a szegénység és a szegregáció. Sőt, a múzeum azon kevés példák közé sorolható, ahol a kultúra valóban tudja segíteni a környezetét, képes támogatni a lokális közösséget. A múzeum részben állami (The Bronx, New York), részben magánadományokból tartja fenn magát.



5. ábra ABC No Rio korábbi helye, melyet 2016-ban lebontottak. Az új galériatér 2026-ban nyílik meg
forrás: © Cory Doctorow, <https://www.archpaper.com/2024/08/abc-no-rio-156-rivington-street-paul-castrucci-architects/>, 2024.

ABC No Rio

Az ABC No Rio egy művészeti kollektíva és aktivista központ, az ellenzéki kultúra színtere. 1980-ban alapították politikai és társadalmi elkötelezettségű művészek, akik a mai napig megőrizték ezeket az értékeket. Az ABC No Rio létrejötte nem tudatos intézményalapítás eredménye volt, hanem a Real Estate Show (1979) váratlan következménye. A művészek egy csoportja egy elhagyott épület illegális elfoglalásával kívánta láthatóvá tenni New York városának ingatlanspekulációs gyakorlatát. Bár a hatóságok

gyorsan felszámolták az akciót, a nyilvános és sajtóbeli visszhang nyomán egy alternatív, bérmentes helyszínt ajánlottak fel a Lower East Side-on. Az itt létrejött ABC No Rio nyitott, nem kurátori elvek mentén működő művészeti és közösségi térként indult, amelynek alapvető meggyőződése szerint a teret azoknak kell meghatározniuk, akik használják, nem pedig azoknak, akik profitorientált módon kontrollálják.¹³ A helyi és nemzetközi közösség elkötelezett a társadalmi igazságosság, az egyenlőség és az alternatív struktúrák ápolása mellett. A közösséghez olyan művészek és aktivisták tartoznak, akik munkájukkal kritikai elemzést és tágabb látásmódot mutatnak be nemcsak a város és közvetlen környezetük, de a társadalom egészének lehetőségeiről is. Tagjai között vannak azok a punkok is, akik a „DIY” szellemiséget vallják, és elutasítják a vállalati kereskedelmi szemléletet. Az ABC No Rio mind a mai napig kiállításokat, bulikat és zenei eseményeket szervez.¹⁴

Chinatown Art Brigade (CAB)

A Chinatown Art Brigade (CAB) tagjai ázsiai-amerikai származású és az ázsiai diaszpórához tartozó képzőművészek, médiaszakemberek, írók, oktatók és szervezők, akik több generációs gyökerekkel rendelkeznek Manhattan kínai negyedében. A CAB-ot 2015-ben Tomie Arai, Betty Yu és ManSee Kong művészek alapították.¹⁵ Munkáik középpontjában a művészet és a kultúra áll, amelynek segítségével támogatják a dzsentrifikáció és a kitelepítés kérdéseivel kapcsolatos közösségi kampányokat. A CAB a Chinatown Tenants Union (CTU)-val való szoros együttműködés során a bérlői önszerveződés, érdekképviselet és lakhatási igazságosság erősítésére fókuszál. A kollektíva művészeti gyakorlata – mint a nagyléptékű fényvetítések, valamint workshopok, séták, kiállítások és happenings – a közösségi történetek láthatóvá tételét és a kollektív jövők újragondolását szolgálja. A CAB saját küzdelmét globális kontextusba helyezi, hangsúlyozva, hogy a dzsentrifikáció és a kiszorítás világszerte összekapcsolódó, rendszerszintű problémák.¹⁶

¹³ Ault, *Cronology of Alternative Structures, Spaces, Artist's Groups, and Organisations in New York City, 1965-1985*, 59.

¹⁴ ABC No Rio, <http://www.abcnorio.org/>

¹⁵ Chinatown Art Brigade, <https://laundromatproject.org/people/chinatown-art-brigade/>

¹⁶ Lum, Mei and Arai, Tomie, *Chinatown's Art and Activism—Then and Now*, <https://www.metmuseum.org/perspectives/chinatown-art-and-activism>, 2021, augusztus.



6. ábra Chinatown Art Brigade kiállításmegnyitó
forrás: © Elaine Velie, <https://hyperallergic.com/the-artists-resisting-the-gentrification-of-new-yorks-chinatown/>, 2023.

Essex Flowers

Végezetül Linnea Vedder-rel készítettem interjút, aki egy viszonylag újkeletű artist-run hely tagja. Az Essex Flowers egy művészek által működtetett galéria, amelyet 2013-ban alapított egy művészbarátokból álló csoport az Essex Street-en található virágbolt alagsorában, a neve is innen származik.¹⁷ Az eredeti alapítók közül ma már egyikük sem vesz részt a hely működtetésében.

Az Essex Flowers létrehozásának fő motivációja az volt, hogy olyan teret hozzanak létre, ahol a művészek kereskedelmi nyomás nélkül állíthatják ki műveiket. A tagsági díjak fedezik a működési költségek nagy részét, így a galéria kevésbé piacképes vagy kísérleti jellegű műveknek is helyet adhat. A vezetés teljes mértékben együttműködésen alapul: a döntéseket havi üléseken többségi szavazással hozzák meg. Minden tag körülbelül 18 havonta egy kiállítást rendez, ezt egészítik ki a csoport által szervezett közös kiállítások,

Chinatown Art Brigade, <https://www.chinatownartbrigade.org/>

¹⁷ Essex Flowers, <https://essexflowers.us/>

és évente egy performansz fesztivál. A finanszírozás elsősorban a tagok díjaiból származik, amelyet adománygyűjtés és alkalmi műalkotás-eladások egészítenek ki.

A közösségi struktúra elősegíti a tagok közötti mélyebb kapcsolatok kialakulását, a stúdiólátogatások és az együttműködések hozzájárulnak a közös gyakorlat érzésének kialakításához. A galéria küldetése a tagság változásával együtt fejlődött: míg kezdetben szoros kötelékű csoportként működött, amelynek tagjai egymás munkáit mutatták be, mára egy szélesebb, kifelé nyitott platformmá nőtte ki magát, amely alulreprezentált és kísérleti művészeket támogat.

A New York-i művészek által működtetett galériák jelenlegi helyzetét illetően Vedder megjegyzi, hogy bár alulról szerveződő terek még mindig léteznek, a pénzügyi nyomás ma sokkal jelentősebb, mint az 1970-es években. A jövőre nézve az Essex Flowers azt tervezi, hogy öt éves bérleti szerződése lejártáig a jelenlegi Two Bridges-i helyszínén marad, pályázati kiírásokkal bővítik kiállításaik programját, és együttműködések építenek ki más artist-run helyekkel Amerikában.



7. ábra Laura Bernstein: *Hell Mouth* című kiállítása az Essex Flowers terében
forrás: saját fotó, 2022.

3.3 Konklúzió

Első látásra a fentiekben vázolt New York-i művészeti színtér jelentősen különbözik a magyartól, ugyanakkor itthon is megjelentek azok a folyamatok, amik a New York-i alulról szerveződő művészeti közeget jelentősen átalakították. Annak ellenére, hogy bizonyos feltételek sosem fognak teljesülni Magyarországon, mégis sokat tanulhatunk a fenti példákból.

Napjaink New York-jában az alulról szerveződő és non-profit helyeknek a piacorientált művészeti intézményrendszerben kell túlélni és különböző módon biztosítani a fennmaradást. Az állami finanszírozás átalakulása mellett az sem segít a kezdeményezéseknek, hogy mára már a megfizethető fizikai tér gyakorlatilag eltűnt az ingatlan alapú gazdaság miatt. Emellett a közterületek használatának általános bürokratizálódásával a közösségi, részvétel alapú művészet is átveddött a foglalt házakból a nagyobb művészeti intézményekbe.¹⁸ Ami a jelenleg is működő alulról szerveződő helyeket illeti, New York esetében tekinthetőek a neoliberalizmus kritikájának, olyan platformnak, ami a piaci működéssel szemben kíván alternatívát nyújtani. Az általam bemutatott példákon is jól látszik, hogy bár számtalan kreatív megoldással próbálnak túlélni, hamar bekebelezi őket egy-egy nagyobb szereplő, vagy a gazdasági erőviszonyok őrlik fel a működésüket. Úgy tűnhet, három lehetséges út áll egy ilyen kezdeményezés előtt: intézményesülés alapítványi támogatással, a rövid működés elfogadása, vagy radikális kiszakadás a kapitalizmus rendszeréből.¹⁹

Magyarországon is megjelent az ingatlanárak elszállása mellett az a tendencia, hogy a korábban az európai országok kultúrpolitikájára jellemző állami támogatási rendszer átalakult. Az állami pénzek csak kevesek számára elérhetőek, és nem elégségesek sem a projektek kivitelezésére, sem a helyek fenntartására, így a művészeti intézményrendszert egyre inkább a piaci szereplők alakítják. A kis és közepes méretű non-profit intézmények számának jelentős visszaesése kibillentette azt az egyensúlyt, aminek a non-profit és a for-profit szereplők között fenn kéne állnia. Létrejött egy hibrid rendszer, amiben egyszerre érvényesülnek a kultúrpolitikai irányvonalak, a független, alulfinan-

¹⁸ Ault, *Cronology of Alternative Structures, Spaces, Artist's Groups, and Organisations in New York City, 1965-1985*, 1-17.

¹⁹ Uo.

szírozott, szűk szakmai közeg, és a kapitalista piac egyre növekvő befolyása. New York példája jól mutatja, hogy mennyire fontos a kulturális rendszer rétegzettség, és a kényes egyensúly, ami megteremti a különböző alternatívák egymás mellett létezését. Ha csak a piac logikája mentén alakul a kulturális mező, akkor azok a szereplők, akik nem felelnek meg az épp aktuális trendeknek, hamar kiesnek. A trendek pedig egyre gyorsabban követik egymást, hogy aztán az önisméltés nosztalgiájába fulladjanak. A művészet így könnyen elveszítheti gondolatformáló erejét még akkor is, ha társadalmilag fontos témákat hoz fel. Egy-egy érzékeny ügy reflektorfénybe kerülése adhat löketet, azonban ez a figyelem átmeneti és ritkán nyújt valódi segítséget, ahogy azt Tania Bruguera a Columbia University-n tartott előadásában kritikusan megjegyezte a globális intézményrendszer működése kapcsán.²⁰



8. ábra Instituto de Artivismo Hannah Arendt ("INSTAR")

forrás: <https://www.artactmap.org/organizations/the-instituto-de-artivismo-hannah-arendt-instar/>

A következő fejezetben, kissé elszakadva a pénzügyi és egyéb, gyakorlati tényezőktől, arra keresem a választ, hogy az alulról szerveződő művészeti kezdeményezések miként mutathatnak alternatívát a kapitalista logika alapján működő művészeti közeg számára, és válhatnak ismét társadalom- és intézményrendszer-formáló tényezővé.

²⁰ Tania Bruguera a kubai INSTAR (Instituto de Artivismo Hannah Arendt) kezdeményezéséről beszélt. A 15. Documenta-n való szereplés bemutatta ugyan a kubai művészek munkáját és helyzetét, de ahogy az esemény lezárult, a figyelem megint elterelődött róluk. Nem változtatott kubai művészek helyzetén, hiszen ugyanúgy a börtönben maradtak politikai fogolyként.

4. Alulról szerveződő művészeti helyek szerepe az utópia fogalmának megújításában

Az utópia kifejezés a görög ou-topos, szó szerint „sehol hely” vagy „nincs (ilyen) hely” szavakból ered, Thomas More 1516-ban megjelent azonos című művében az eszményinek tartott berendezkedéssel bíró szigetet nevezte el így.¹ Eredetileg irodalmi műfaj, ahol a kollektív szenvedésre a leleményes, közéleti egyén megoldásai - a szerzőé magáé – kínálnak megoldást. Az utópistákat nemcsak a politikai szenvedély hajtotta, hanem értelmiségiek, művészek voltak, irodalmi, alkotói vágy vezette őket.²

Az artist-run helyek és az azokhoz hasonló felépítésű non-profit kezdeményezések ma-gukban hordozzák a szakmai egyenlőség, a függetlenség és a szabad kísérletezés terének ígéretét. Ennyiben utópiáknak látom őket. Ezek a szerveződések részben azzal a céllal jönnek létre, hogy a fennálló művészeti intézményrendszer mellett alternatívát kínáljanak. Felépítésük alapvetése, hogy nincs feltétlenül szükség egy hierarchikus intézményi struktúrára, a művészeti piacba és intézményrendszerbe való beágyazottságra, hanem egy kötöttségektől mentes, horizontális struktúra³ alkalmasabb a „művészeti szabadság” feltételeinek megteremtésére.⁴ Ahhoz, hogy megtartható legyen ez a művészeti sziget vagy inkább inkubátor, folyamatos, reflektív munkaként kell egyensúlyozni a vágyak és a lehetőségek határterületén.

Hogy tudnánk mégis megragadni azt a potenciált, ami emögött a kísérletezés mögött van? Miként használhatjuk ezeket a művészeti helyeket arra, hogy kitörve a gondolkodásunk korlátoltságából, olyan rendszerekkel kísérletezzünk, ami nemcsak a művészeti intézményrendszer számára lehet alternatíva, de előmozdíthatja magát az utópikus gon-

¹ Országgyűlési Könyvtár, „Nincs ilyen hely” avagy Thomas More Utópiája, 2023, február https://konyvtar.parlament.hu/nyitolap/-/asset_publisher/LFDc8ychJkFW/content/thomas-more-utopiaja

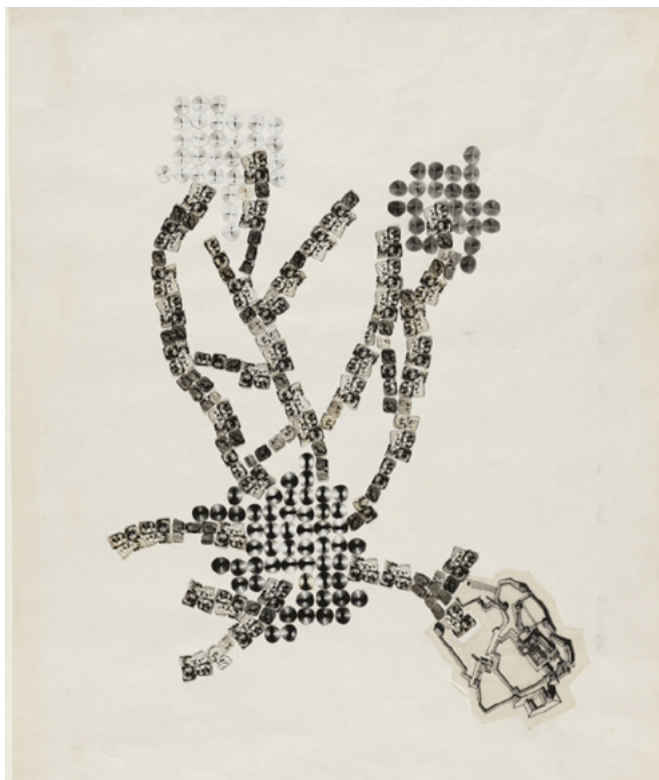
² Jameson, Frederic, *Utópikus tudomány versus utópikus ideológia*, ford. Tillmann Ármin, Kellék. Filozófiai folyóirat, Kolozsvár, Nagyvárad, Szeged, 64. szám, 2020, 83-100.

³ Itt érdemes Félix Guattari és Gilles Deleuze rizóma-elméletére gondolni az önszerveződő helyek esetében, melyek decentralizáltan, rugalmasan és hálózatszerűen alakulnak ki, a résztvevők vágyainak és cselekvéseinek dinamikájának összességéként.

Guattari, Félix és Deleuze, Gilles, *Rizóma*, in *Milles Plateaux* (1980), ford. Gyimesi Tímea <https://www.c3.hu/~exsymposion/HTML/fu/deleuze/szoveg.htm#teteje>

⁴ Borgen, Maibritt, *The Inner and Outer Form of Self-Organisation = Self-Organised*, eds. Stine Hebert, Anne Szefer Karlsen, London, Open Editions, 2013, 37-49.

dolgozást? A fejezet további részében, röviden felvázolva az utópia fogalmának változását, az utópia olyan elemzéseit használom az artist-run helyekkel összefüggésben, melyek a kapitalizmus kritikája felől közelítik meg annak kiüresedését. Arra keresem a választ, hogy a jövő víziója miként teremthető meg a művészeti közösségekkel összefüggésben, ha a gondolkodásunkat meghatározó eszközkészlet már régóta nem funkcionális.



9. ábra Kurokawa Kishō: *Helix City Plan for Tokyo (Helix keikaku)*, 1961.
forrás: © Kurokawa Kishō, <https://www.moma.org/slideshows/7/143>, 2012.

4.1 Utópia kudarcai

Az artist-run helyek létrejötte annyiban hasonló a klasszikus utópiák⁵ megszületéséhez, hogy kezdetben egy közösség ideája mentén szerveződnek, maguk által meghúzott határokkal kialakítva saját integritásukat a fennálló művészeti intézményrendszerben. Max Horkheimer *Az utópia*⁶ című művében arra a következtetésre jut, hogy a jobbagyság

⁵ Legfontosabb példákra: Thomas More: *Utopia* (1516), Thomas Hobbes: *Leviatán* (1651), Tommaso Campanella: *Napállam* (1602), Francis Bacon: *Új Atlantisz* (1626), Jean-Jacques Rousseau: *Társadalmi szerződés* (1762)

⁶ Horkheimer, Max, *Az utópia*, ford. Tillmann Ármin, Kellék. Filozófiai folyóirat, Kolozsvár, Nagyvárad, Szeged, 64. szám, 2020, 13-24.

megszűnésének következtében a várost elárasztják a vidékről elköltöző szegény emberek, akik manufaktúrákban kezdenek el dolgozni. A társadalmi változás következményeként előtérbe kerül a magántulajdon fontossága, amivel párhuzamosan az addigi közösségek eltűnnek. Erre a változásra próbálnak választ adni ezek az utópiák, melyek időben nem, csak térben kerülnek távol attól a társadalmi közegetől, melyben keletkeztek. A helyszín valamilyen falanszter-szerű sziget, kolostor, melyeket a külvilágtól elzáró falak vagy víz vesznek körül. Az itt megálmodott társadalmi berendezkedés alapja a magántulajdon megszűnése, a vágyott közösség kerül előtérbe, illetve feltételezik az ember vele született jóságát.⁷ Azonban ezek a klasszikus utópiák mára elvesztették pozitív formáló erőiket, részben az önmagukba való zártságuk miatt. A falanszter-szerű felépítésük disztópiába hajló mivoltát nem kell különösebben magyarázni, mégis annak ellenére képzelünk el ilyen rendszereket, hogy tudjuk, a valóságban sose működtek volna. Ahhoz, hogy az alulról szerveződő művészeti közösségek ne egy utópia zárványként fulladjanak ki, számukra létkérdés, hogy az, amit saját világukként álmodnak meg, valójában egy nyitott, külső kapcsolatokkal rendelkező, hasonló helyekkel hálózatot alkotó szerveződés legyen.

Horkheimer kiemeli, hogy hiába mennek végbe radikális változások a társadalomban, a felvilágosodás kori utópia a fennálló intézményeket örökérvényűnek veszi, valamint nem vesz tudomást arról, hogy az újkorra a társadalom egészsége nem azonos a benne élők jóllétével.⁸ Az artist-run helyekre is jellemző – ami a dolgozat későbbi pontján is előjön –, hogy adottnak veszik a fennálló művészeti intézményrendszert. Valójában nem tudják elképzelni sem, hogy ne ahhoz viszonyítva kísérletezzenek. Egy gyakorlati példával szemléltetve: a legtöbb artist-run hely esetében kiállítások jönnek létre kiállítóterben, nagyjából olyan folyamat mentén, ahogy egy kereskedelmi galériában történne, miközben a helyek fenntartása az erőforrások jelentős részét leköti.⁹

⁷ Uo.

⁸ Uo.

⁹ Természetesen vannak kísérletek ennek meghaladására, hogy itthoni példát említsek, a Useless Gallery nomád módon szervez kiállításokat, sokszor off space-ekbe is. Mégis, a kiállítóter, mint a szerveződés alapja, megingathatatlan, ahogy erről majd a következő fejezetben is szó esik a közösség kapcsán.

A művészeti közösségek gyakorlati működése értelemszerűen a jelenhez köthető, azonban a művészeti programokon keresztül tetten érhetjük az utópia temporalizálódását, melyet Reinhardt Kosseleck a Föld 18. századi feltérképezéséhez köt. Az utópia szerzőjének helyzete a világ kitágulása miatt megváltozik, ahogy nemcsak térben, de időben is eltávolodik a keletkezésük idejében létező rendszerektől. Az utópia emiatt eleve kudarcra van ítélve, hiszen a megnőtt várakozások sosem esnek egybe a későbbi tapasztalatokkal. A történelmi folyamatok tényleges lefolyása mindig eltér attól, ahogyan azt retrospektíven vagy a jelenben értelmezzük. A korábban pozitív utópiák így inkább negatívvá válnak, bár sok esetben prognosztikusak, még ha nem is a megfelelő előjellel.¹⁰

„A tényleges történelem többé-kevésbé mindenkor és ex post szemlélve mindig más, mint amit el tudunk képzelni. Emiatt léteznek utópiák és pontosan ezért vannak tévedésre ítélve. Sikerük inkább a boldogtalanság felé tendál, semmint a beígért boldogság felé.”¹¹



10. ábra Anca Beneira, Arnold Estefán: *Visible Manifestations of Invisible Forces*, 2019-2021
installáció, hang: Esteban de la Torre (*Ejtech*)
forrás: © Bilák Krisztina, Bíró Dávid, <https://www.beneraestefan.ro/works/visible-manifestations/>

¹⁰ Kosseleck, Reinhardt, *Az utópia temporalizálódása*, ford. Tillmann Ármin, Kellék. Filozófiai folyóirat, Kolozsvár, Nagyvárad, Szeged, 64. szám, 2020, 39-53.

¹¹ Uo. 53. old.

Továbbmenve Kosseleck gondolatmenetén, a kortárs művészetben trendként¹² is megjelenik az a változás, hogy az utópia kudarcának következményeként, azt lényegében felváltotta a disztópikus gondolkodás.¹³ Az így elképzelt jövő általában az emberi civilizáció végeként, sok esetben a Föld élővilágának pusztulásával írható le. Bár vitathatatlan a disztópia társadalomkritikai haszna, azonban nem kínál alternatívát, sőt, a jövő negatív víziói egyben a jelen megváltoztathatlanságát is magukban hordozzák.

Karl Mannheim szerint utópia nélkül az ember elveszíti a történelemalakítás szándékát és ezáltal a történelem megértésének képességét is. Ha „a művészet, a kultúra, a filozófia itt is kisugárzódások, az utópia világformáló expanziói”,¹⁴ akkor az utópia eltűnése valóban jelentheti a civilizáció végét. Az utópia Mannheimnél olyan, a jelen berendezkedésnek ellentmondó eszme, ami pont a felforgató mivolta miatt képes társadalmi változást előidézni.

Két formáját különbözteti meg a társadalomformáló, szellemi konstrukcióknak:

- Ideologikusak: ha az a szándékuk, hogy dicsőítsék vagy stabilizálják a fennálló társadalmi valóságot.
- Utópikusak: ha olyan kollektív tevékenységet idéznek elő, mely úgy kísérli meg a valóság megváltoztatását, hogy ezáltal a valóságot az azt meghaladó célokkal hangolja össze.

Mannheim szerint a 19. században elterjedt szociális eszmerendszerek - dióhéjban a mannheim-i értelemben vett ideológia - volt az, ami a francia forradalom után érvénytelenítette az utópiát. Megfosztotta attól a képességétől, hogy a fennálló renddel szembeni valóságértelmezésként működjön. Nem elfojtja azt, hanem átértelmezi, megszelídíti, intézményesíti és történetivé zárja.¹⁵

¹² Anca Benera, Arnold Estefán, Esteban de la Torre: A láthatatlan erők látható megnyilvánulásai című installációja az antropocentrikus gondolkodás meghaladására kényszerít bennünket. Cyprien Gaillard: Ocean II Ocean című kiállítása pedig a modernizmust és annak elcsúszott utópiáit mutatja romként, hogy csak pár, Magyarországon is látható kortárs példát említsek.

¹³ Berardi, Franco, *After Future*, ford. Arianna Bove, Melinda Cooper, Oakland, AK Press, 2011.

¹⁴ Mannheim, Karl, *Utópia*, ford. Tillmann Ármin, Kellék. Filozófiai folyóirat, Kolozsvár, Nagyvárad, Szeged, 64. szám, 2020, 7-11.

¹⁵Uo.

A mannheim-i elméletet rávetítve a kulturális mezőre, akkor az alulról szerveződő helyek gyakorlata és eredményei lehetnek azok a fennálló intézményeken kívüli világok megnyilvánulásai, a helyek maguk pedig valamiféle utópiák keltetői. Ebben az értelemben mutathatnak alternatívát egészen addig, amíg intézmények és a piac be nem kebelezi őket, és el nem inflálja eredményeiket, ahogy arra az előző fejezetben, a New York-i artist-run helyek esetében hoztam példát.

4.2 Utópia fogalmának kiüresedésétől az utópiagyakorlatig

Frederic Jameson a Képzelet és Ábránd¹⁶ fogalmán keresztül vezeti le az utópikus gondolkodás „fantáziává” való piacosítását. Jameson esetében a vágy, avagy a Képzelet előkelő fogalom, míg az Ábránd, avagy a másodlagos kifejtés pusztán dekoratív utógondolat. Épp ezért a vágyteljesülés két formáját különbözteti meg: egy individuális, „egoisztikus” típust és egy leplezett verziót, amit valahogy univerzalizáltak, más emberek számára érdekessé, fogyaszthatóvá tettek. Jameson a problémát abban látja, hogy megszűntek a tisztán személyes ideológiák: a személyes elgondolások automatikusan közösségi színezetet kapnak. Az utópikus gondolkodó számára gyakran már csak nosztalgia marad látható, különösen a késő kapitalista rendszer feltételei között, ahol a politikai alternatívák beszűkülnek. A képzelet ekkor a gyakorlati politikába szorul, elveszíti mozgását, és ezzel elkorcsosul. Az ábrándra túl nagy teher hárul: neki kell pótolnia azt, amit a valódi képzelet már nem képes betölteni.

Pedig az utópia alapvető előfeltétele éppen a képzelet mozgása. Amikor ez a mozgás megszűnik, a vágyteljesülés struktúrája eltolódik, és elhomályosítja magát az utópikus vágyat. Az utópia összekeveredik a „fantázia” piaci fogalmával, a tudományos-fantasztikum világával. Az utópia műfajának kiüresedéséhez vezet: az utópia már nem kritikai jövőkép, hanem fogyasztható fantázia. Visszautalva Kosseleck gondolatmenetéhez, az utóbbi években ez a fantázia (sci-fi) is már sokkal inkább disztópikus színezetet kap, végleg eltemetve az utópikus vágyat.¹⁷

¹⁶ Jameson, *Utópikus tudomány versus utópikus ideológia*

¹⁷ Uo.

Jameson szerint ennek következménye az a tehetetlenség, ami kollektív meghatározottságú. Még akkor is idegenkedünk a változástól, ha kívánatosnak tartjuk azt. Ezért az utópiát, mint terapeutikus módszert kell szembefordítani a változástól való páni félelemmel. Így lesz az utópia a jövőbe nyúló képzelet által támogatott terv helyett apró cselekvések sorozata.¹⁸

Az artist-run helyekre alkalmazva Jameson javaslatát – amivel egyben a nagyszabású, sosem látott és tökéletes rendszer megszületésének kényszerét is levehetjük ezeknek a helyeknek a válláról – a cselekvések, mint események, programok, reflexiók és átalakítások sorozata hozhat egy olyan gyakorlatot, ahol apró lépésekben, kísérletezések mentén formálódnak víziók, jönnek létre új rendszerek.¹⁹ Míg a műveken keresztül – gondolati és intuitív síkon – a képzelet felélesztése történik, addig a vizsgált szerveződések a gyakorlati működésükön keresztül képesek kísérletezni új rendszerekkel, modellekkel, megoldásokkal. Így nemcsak művészeti program szintjén beszélhetünk a jövőről való gondolkodás megújításáról, hanem a helyek működtetése maga is utópia-gyakorlat.

4.3 Kortárs utópiák az alulról szerveződő művészeti helyek szolgálatában

Az alábbiakban pár olyan kortárs elméletet mutatok be, ahol a létező rendszerek meghaladására és a jövőről való gondolkodás kreatív eszközeinek megszületésére tesznek javaslatot. Az általam hozott példák a kapitalizmus logikájának kritikája felől közelítenek az utópia és művészeti gyakorlat felé, újradefiniálva az *új* és *jövő* fogalmát. Azért tartom érdekesnek ezeket a felvetéseket, mert szorosan épülnek Jameson utópiafogalmára, Fischer kapitalista realizmus²⁰ elméletére, és olyan kivitelezhető stratégiákat javasolnak, melyekkel való kísérletezés elősegítheti az artist-run helyek fenntarthatóságát, illetve a

¹⁸ Losoncz Alpár: *Utópia: a lehetőség és lehetetlenség dialektikája*, Kellék. Filozófiai folyóirat, Kolozsvár, Nagyvárad, Szeged, 64. szám, 2020, 155-168.

¹⁹ Fitting, Peter: *The Concept of Utopia in the Work of Fredric Jameson*, in *Utopian Studies*, Penn State University Press, Vol. 9, No. 2, 1998. 8-17. <https://www.jstor.org/stable/20719758>

²⁰ Mark Fisher a kapitalista realizmus fogalma kapcsán kifejti, hogy a neoliberális gazdasági és politikai berendezkedés kizárja az alternatíva létezését. A képzelet elkorcsosul, nem képes kiszakadni, a beteljesületlen múlt kísért minket az új jövőkép helyett. Jacques Derrida: *Marx kísértetei* című kötetében használja először a hantológia fogalmát, melyet Fisher később továbbvisz és alkalmaz a kulturális mezőre. A jelen idő sosem „tisztá”, mert a múlt el nem rendezett ígéretei és a soha el nem ért jövő kísértetei hatják át.

Fisher, *Kapitalista realizmus*

Derrida, Jacques, *Marx kísértetei*, ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1995.

művészeti gondolkodás nosztalgia hullámának²¹ meghaladását. Az elméletek gyakorlatba való átültetésének feladata az önszerveződő művészeti közösségekre hárulhat, akik az önreflexív működés, a tudásmegosztás, az egyéni érdekeken túlmutató gondolkodás és a mikroközösségek hálózatai által elősegíthetik a jövőnkéről való gondolkodást.

Franco 'Bifo' Berardi szerint, ha elfogadjuk, hogy az utópia, vagy jövőkép, is a kapitalizmus terméke, akkor érdemes újradefiniálni ezt a fogalmat, mégpedig a jelen megélése által. Annál is inkább, mert a digitális világ okozta felgyorsulást, az extrém változásokat nem tudja az emberi tudat lekövetni. Az ember mentálisan sérülékennyé válik, ami pszichopolitikai válságot okoz.²² Berardi mellett érvel, hogy lassuljunk le, szálljunk ki a munka és termelés alapú, digitalizálódott társadalomból és próbáljunk minél több szociális időt felszabadítani.²³ Elsőre banálisnak tűnhet ez a gondolat, de valójában egyáltalán nem magától értetődő, hogy hogyan is lehetne kiszakadni abból a produktivitást jutalmazó, munkaalapú társadalomból, melyben létezünk. Az artist-run helyek esetében érdemes átgondolni a tudatos lassulást, a projektalapú működés helyett egy jóval organikusabb, lassabb és a közösség felől történő építkezést. Amíg havonta cserélődnek a kiállítások, pályázatokat kell teljesíteni, addig valójában egy prekariát struktúrának a fenntartói, melyek sosem lesznek képesek valódi alternatíva felmutatására. Visszahozva Mannheim elméletét, a művészeti támogató- és intézményrendszer így szelídíti meg ezeket a helyeket, egy ponton a megszűnés vagy intézményesülés válaszutja elé állítva azokat.

Ha az általam vizsgált kezdeményezések a körjük szerveződő közösség felől alakítják programjukat, akkor érdemes a részvét alapú művészeti ágakat bevonni. Elena Esposito például a performanszt tartja annak a műfajnak, ami a jelenben adott emberi reakciók miatt kiszámíthatatlan, így mindig tud újat mutatni. Esposito a digitális világ és figyelem társadalma miatt arról beszél, hogy a jövőről való gondolkodás az algoritmusok jósla-

²¹ Mark Fisher szerint a kortárs kultúra kényszeresen újrahaznosítja a múlt stílusait, mely már nem kreatív emlékezés, hanem a jövőkép kimerülésének tünete.

Fisher, Mark, *Ghosts of My Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Winchester, Zero Books, 2014, 1-49.

²² Berardi, *After Future*

²³ Lijster, Thijs, *Disentanglement of the Present – An Interview with Franco 'Bifo' Berardi*, in *The Future of the New – Artistic Innovation in Times of Social Acceleration*, ed. Thijs Lijster, Amsterdam, Antennae-Arts in Society by Valiz, 2018, 195-216.

taivá vált, ami aztán alakítja és meghatározza a művészeti trendeket.²⁴ Az ebből való kilépést az eseményszerű programok hozhatják el, melyek a valódi szociális időtöltés pillanatai is egyben.



11. ábra Under500 kortárs tánc és performansz fesztivál
forrás: © Babai Dénes, 2025.

Hogyan is juthatnak el ezek a kezdeményezések ahhoz, hogy a lassulással és performatív eseményekkel kísérletezhessenek? Hogyan szabadíthatnák fel nemcsak a helyek, de maguk a művészek is a projektalapú gondolkodás alól? Rutger Bergman²⁵ mára már közkeletűvé vált javaslata nyújthat megoldást, mint a feltétel nélküli alapjövedelem bevezetése. Egy utópikus gondolat, mely valósággá vált Írországban, ahol a kreatív ágakban dolgozók számára vezették be három év kísérletezés után.²⁶ Nem is olyan elképzelhetetlen az a szemléletváltás, ami elismeri a művészeti és kulturális munka szükségességét és társadalmi hasznosságát.

²⁴ Esposito, Elena, *Predicting Innovation*, in *The Future of the New – Artistic Innovation in Times of Social Acceleration*, ed. Thijs Lijster, Amsterdam, Antennae-Arts in Society by Valiz, 2018, 235-242.

²⁵ Bregman, Rutger, *Utópia realistáknak*, ford. Beke Ádám, Győr, CSER Kiadó, 2019.

²⁶ Nagy Gergely, *A kísérlet sikerült, Írország 2026-tól bevezeti a garantált alapjövedelmet a kreatív ágazatban dolgozóknak*, <https://qubit.hu/2025/11/20/a-kiserlet-sikerult-irorszag-2026-tol-bevezeti-a-garantalt-alapjovedelmet-a-kreativ-agazatban-dolgozoknak>, 2025, november.

5. Esettanulmány

MŰTŐ: Ezt a vad mezőt ismerem

5.1 Közösség

Az önszerveződő művészeti kollektívák alappilléret, a közösség fogalmát vizsgálom meg, mely egyben az utópiák elengedhetetlen részét is képezi. Kutatásom célja az, hogy egy művészeti kísérlet mentén – mely egy kiállítás létrehozásában öltött testet – feltárjam azokat a fogalmakat, amelyek segíthetnek megérteni a kis művészeti közösségek létrejöttének okát, működési és motivációs jellemzőiket.

Kutatásom során igyekeztem olyan értelmezést keresni, melyek gyakorlati reflexiója mentén közelebb juthatok annak megértéséhez, hogy miként szerveződnek ezek a közösségek, mit nyújt hosszútávon a bennük rejlő potenciál. *Roberto Esposito: Communitas*¹ című politikafilozófiai könyve ugyan jóval túlmutat az általam felvetett témán, mégis szolgált néhány olyan fogalommal, melyek új megvilágításba emelték a közösség fogalmát. Az egyik ilyen felismerés, ami a művészeti kollaborációkban is tapasztalható, hogy a közösség nem valami közös érték vagy tulajdon mentén jön létre, hanem a hiány válik szervező erővé. Tehát a közösség tagjai nem valamiféle közös tulajdon vagy identitás miatt tartanak össze, hanem a környezetükből való kitettség miatt fordulnak egymás felé. A közösség tagjainak nem közös tulajdonuk, hanem közös feladatuk van, kötelezettségeik egymás és a közösség felé.²

Esposito felvetésén keresztül az artist-run helyeket és közösségeket egyrészt a művészeti intézményrendszer hiányosságára adott válaszként lehet értelmezni. Ahogy a korábbi fejezetekben jeleztem, ennek oka országonként változó lehet, Magyarországon a non-profit, független, progresszív helyek nemléte hagyta űrt próbálják betölteni. Másrészt viszont felerősödött a mikroközösségek iránti igény, aminek bizonyítéka, hogy számtalan olyan kezdeményezés jelent meg az utóbbi években, ahol hátrahagyva az egyéni alkotómunka magányát, hosszabb-rövidebb időre művészek kollaboráltak egymással.³

¹ Esposito, Roberto, *Communitas: The Origin and Destiny of Community*, ford. Timothy Cambell, Stanford, Stanford University Press, 2010.

² Uo.

³ Csak néhány fontosabb hazai példa: T+U, Hollow, Borsos Lőrinc, Kis Varsó, PAD, MMM című kiállítás

A művészkollektívák megszületését érdemes a hiányhoz kötni, viszont a tagok kilétét, a köztük lévő kapcsolatot sokkal inkább a közös értékrend és a barátság mentén lehet meghatározni. A barátság és a szolidaritás összekapcsolódik abban a tapasztalatban, hogy közös projekthez tartozunk, részt veszünk „a világ építésében”, amely elköteleződéssel és felelősségen alapul. A barátság így nemcsak a közös munka feltétele, hanem maga is produktív dimenzió, amelyben ügyekhez, emberekhez és kontextusokhoz „barátkozunk hozzá”. Ebben az értelemben a barátság cselekvő kapcsolatként az önszerveződés egyik motorjává válik, ahol a tagok önkéntes módon tesznek energiát annak működésébe.⁴

Ahogy a közös érdeklődés, barátság, ugyanúgy a szervezethez is fontos, mert anélkül könnyen működésképtelenné válhat a kooperáció. Maibritt Borgen megkülönbözteti egy közösség külső és belső jellemzőit: a csoport felépítése és működési rendszere a külső jellemzői, míg a belső a csoport vágyait, dinamikáit foglalja magába. Külső struktúrák belső átalakulás nélkül könnyen kiüresednek vagy újratermelik a domináns logikákat, amiknek az alternatíváit kívánták felmutatni. A kettő relációja folyamatos és reflektív munkát igényel, állandó kísérletezést, mivel egy jól működő hely esetében egyik sincs a másik nélkül.⁵

A legfontosabb felvetés, melyet már az utópia kapcsán is megvizsgáltam, hogy a közösséget ne egy zárt, az egyéneken felül álló szervezethez fogjuk fel, hanem egy folyamatosan változó, nyitott struktúráként, mely szerencsés esetben rizóma-szerű hálózatot alkotva kapcsolódik sok másik közösséghez. A közösségre így tekinthetünk lényként, entitásként, működése pedig leírható a test metaforájával. Esposito elmélete nyomán, a közösséget az immunitás fogalmának analógiáján keresztül vizsgálva a túlzott önimmunizálás, tehát a közösség teljes zártsága helyett, egy nyitott immunrendszerre, azaz a közösség kitágítására tesz kísérletet. Ez a módszer a kívülről érkező idegen elemek, impulzusok elől nem lezárja a közösség határait, ami kockáztatná az önmegsemmisülést, hanem nyit ezek irányába, adott esetben integrálja is azokat. Az így létrejövő közösség tehát egy nyitott rendszer, ami folyamatosan alakul, és ő maga is alakítja a környezetét.⁶

az aqb-ben, Xtream, Csakoda, Parasztok Atmoszférában.

⁴ Condorelli, Céline, *Too Close to See, Notes on Friendship, A Conversation with Johann Frederick Hartle*, in *Self-Organised*, eds. Stine Hebert, Anne Szefer Karlsen, London, Open Editions, 2013, 62-73.

⁵ Borgen, *The Inner and Outer Form of Self-Organisation*.

⁶ Esposito, *Communitas: The Origin and Destiny of Community*.

5.2 MŰTŐ: Ezt a vad mezőt ismerem című kiállítás létrehozása a Budapest Galériában

Esettanulmányomban a MŰTŐ csoport Budapest Galériában megvalósuló, *Ezt a vad mezőt ismerem* című kiállítást és az ehhez vezető alkotófolyamatot mutatom be. Ennek oka, hogy a kiállítás létrejöttének közel másfél éves folyamatában nyilvánult meg leginkább a művészeti kutatásban rejlő potenciál, ahol a gyakorlati eredmények és az elméleti kutatás segítették és formálták egymást. A közösség fogalmának vizsgálata, a projekthez tartozó munkafolyamat, valamint a kész alkotás elemzése a saját kutatásom, míg az kiállítás koncepciója és maga a műegyüttes a MŰTŐ szellemi tulajdona. A továbbiakban a MŰTŐ-re, mint művészkollektívára fogok hivatkozni.

A MŰTŐ⁷ több éves fennállása óta ez a kiállítás volt az első olyan törekvés, amikor a kollektíva nemcsak a közösen létrehozott kiállítótérben, a megvalósított kiállításokon, performanszokon, zenei eseményeken dolgozott együtt szervezőként, hanem a csoport nyolc tagja⁸ művészeti kollektívaként együtt is alkotott. A MŰTŐ identitását meghatározza, hogy 2016-ban a nyolcadik kerületi Heinrich-udvarban, egy második emeleti, ablak nélküli térben – műtermek, műhelyek és kreatív vállalkozások szomszédságában – indult el, néhány ambiciózus egyetemista és friss diplomás művész kezdeményezésére. Megalakulásuk a fullasztó levegőjű képzőművészeti intézményrendszerre, és az ebből fakadó pályakezdési nehézségekre, a párbeszéd hiányára reflektálva igyekezett alternatívát találni.

⁷ A MŰTŐ egy 2016-ban Budapesten alakult, művészek által vezetett független platform és kollektíva. Küldetésük, hogy fizikai teret biztosítsanak fiatal művészek számára a kísérletezéshez és az alkotás új formáinak megtalálásához. Közösségüket kritikus kurátori megközelítéssel és a DIY [do it yourself, vagyis csináld magad] kultúra demokratikus elvei szerint szervezik. Az elmúlt években több, mint 40 kiállítást és 30 zenei performanszt rendeztek, együttműködve a hazai és a nemzetközi művészeti színtérrel. Működésük kezdetben kizárólag önkéntes alapú és saját finanszírozású volt, majd 2018-tól kezdve hazai, később nemzetközi, kollaboratív projekt-támogatásokat is elnyertek, ami nagyobb léptékű kezdeményezéseknek adott lehetőséget. Ilyen volt 2019 és 2021 között a Nemzetközi Visegrádi Alap által támogatott ALTERUM projekt, amely a művészek által működtetett terek együttműködése a régióban, és a Summa Artium által patronált, 2021-ben megvalósult háromnapos nemzetközi performansz fesztivál, a Sandbox.

A MŰTŐ elsődleges célja a hazai és külföldi pályakezdő képzőművészek számára teret és szakmai segítséget biztosítani projektjeik megvalósításához. Ezt egészítik ki a kísérő programok, a megnyitó és/vagy záróesemény során experimentális zenei performanszok, koncertek, melyeket a tagok a résztvevőkkel közreműködve szerveznek, hiszen a kapcsolódásuk a zenei szcénához alkotói, szervezői és baráti kapcsolatok révén is meghatározó.

<http://www.mutogroup.hu/>

⁸ A MŰTŐ tagjai a kiállítás létrehozásakor: Agg Lili, Balázs Nikolett, Barta Bence, Kókai Zsófia, M. Kállai Kata, Pálhegyi Flóra, Romhányi Veronika, Teplán Nóra.

A csoport a kortárs kultúra alakításának lehetőségét, – ebben a forráshiányos, független közegben – a közösségépítésben látta, és ezen dolgozott a kezdetek óta. A MŰTŐ tagjai a kiállítókkal, a fellépőkkel és a közönséggel egy összetartó közeggé, egy egymást támogató hálózattá alakult az évek során. A kollektívaként alkotás, a csapatmunkában rejlő lehetőségek a hely üzemeltetésének növekvő kihívásaival párhuzamosan váltak a tagok számára egyre fontosabbá, amit az elmúlt éveket meghatározó és a csoportban is tetten érhető közérzet, például az egzisztenciális bizonytalanság, és a közösségi élményektől megfosztott egyén magánya, a világjárvány miatti online térbe kényszerülés még jobban felerősítettek.



12. ábra *Please, Mind the Gap* című nemzetközi kiállítás enteriőr fotója a MŰTŐ terében
forrás: © Offner Gergely, MŰTŐ 2021.

A kiállítás egy intenzív, kollektív alkotói folyamatként valósult meg, amely a közösségi ember és az alkotói ego között húzódó feszültséget is vizsgálta. A MŰTŐ, mint önálló szakmai pályával is rendelkező egyének közössége, olyan módszereket alkalmazott, ami által lehetséges a közös művészeti produktumok létrehozása a gondolat megszületésétől a megvalósításig. A munkafolyamat célja az volt, hogy kilépjünk az egyéni alkotómunka komfortzónájából, kísérletezzünk az alkotói identitás határainak elmosásával, és a közös munka során megtapasztaljunk egy alternatív alkotói módszert, annak sikereivel és nehézségeivel együtt. Az ötletek kidolgozása során olyan műtárgyak, installációk jöttek



13. ábra MŰTŐ által szervezett Sandbox multimédia fesztivál
forrás: © Szombathy András, MŰTŐ 2021.

létre, amik változatos médiumokon keresztül kommunikálják a csapattagok gondolatainak közös nevezőjét. A projekt megvalósításával a csoport szándéka volt, hogy megmutassa a közösségben és a kollektív alkotói folyamatban rejlő lehetőségek mellett annak kihívásait is.

5.3 Munkafolyamat

Mielőtt a MŰTŐ belevágott volna a kiállítás megtervezésébe, a tagok lefektették az alapszabályokat: mindenki úgy vesz részt a munkafolyamatban, ahogy ideje és élethelyzete engedi. A csapat rendszeres megbeszéléseket iktatott be, viszont ennél részletesebben nem határozta meg a folyamatot. Az együttműködés szabadabban kezelése azért volt fontos, hogy nyomon követhető legyen, melyek azok az elemek, amik később szervező erővé váltak.

A közös megbeszélések után kisebb munkacsoportok jöttek létre. Ennek oka egyrészt, hogy nyolc ember ritkán tudott egyszerre részt venni a találkozásokon, így alkalmazkodni kellett ehhez a körülményhez. Másrészt a Budapest Galéria térszerkezetére reflektálva a MŰTŐ kijelölt 4+1 altémát, melyek meghatározták a munkacsoportok fókuszát.

Mindenki annyi csoportban vett részt, amennyiben akart, a végére mégis elmondható, hogy minden tag szinte mindegyik alkotásból kivette a részét. Munkacsoportoknak kijelölt vezetőik lettek, akik a szervezési feladatokat végezték. Ez a folyamat jól mutatja, hogy a horizontális felépítésű közösség számára is létre kell hozni a munkafolyamatban megjelenő minimális struktúrát a döntésképtelenné válás elkerülése érdekében. A tagok igyekeztek kerülni bármiféle hierarchikus felépítést, ezért eltérő metódusokkal, például workshopok tartásával mozdították előre a munkafolyamatot.

A kísérlet fontos része volt az is, hogy ne csak a koncepció legyen közös ötletelés eredménye, hanem a művek olyan módon kerüljenek megvalósításra, amelyeknél maga a munkafolyamat is valamilyen közösségi tevékenység, happening vagy fizikailag közös alkotás legyen. Ezen a ponton jelent meg a tér, mint közösségszervező erő, hiszen ennek hiányában maga a szerveződés kötetlenebbek, míg ha van olyan hely, ahol a tagok fizikailag időt tölthetnek együtt, az egyértelműen erősíti, stabilizálja a közösség működését.

5.4 Mű/terem leírások

Hangfolyam

A hálózatépítés fontosságának hangsúlyozása érdekében olyan csoportok, alkotók, valamint szervezői közösségek képviselőivel készített interjúkat a MŰTŐ csapata, akikkel valamilyen formában korábban együtt dolgozott. Egyéni és kollektív együttműködésekhez fűződő viszonyaikról, tapasztalataikról beszéltek: kinek, hogyan formálja identitását egy közös alkotói vagy operatív együttműködés; befolyásolják-e az alkotói folyamatokat baráti viszonyaik; milyen mértékben érznek felelősséget a csoport jövőjével kapcsolatban. Az interjúkat a dolgozat függelékében olvashatóak. Az így megszülető válaszok adták a hangfolyam alapját, melyek összekeveredtek a tagok jelenlétéből származó atmoszferikus hangokkal. Az létrejött hangszöveget egy pszeudó karakter hangjaként töltötte meg és követte végig a látogató útvonalát az első tértől az utolsóig. A hangfolyamon keresztül a mű, így a csoport is kinyílt, hiszen az interjúalanyok tapasztalatai kitágították, egyben alátámasztották a MŰTŐ saját tapasztalatait.



14. ábra MÚTÓ: Ördögszántás, installáció, 2022
forrás: © Juhász G. Tamás, Budapest Galéria, 2022.

Első tér – Ördögszántás

A közösséghez tartozás alapvető emberi szükséglet, azonban hamar kiütköztek az individuum és a csoport érdekei között feszülő ellentétekkel. Horkheimer utópiaelméletéhez visszanyúlva, az egyén jól léte sokszor ellentétes a közösség, vagyis szervezet egészségével, vagyis annak működése érdekében sokszor olyan döntéseket kell meghozni, ami sérti a csoport tagjainak egyéni érdekeit.⁹ Hasznos tagjává úgy válhatunk egy-egy szerveződésnek, hogy háttérbe toljuk egyéni jól létünket és áldozatokat hozunk a közösség egésze érdekében.¹⁰

Egy közösségben egymás szempontjaival folyamatosan szembesülünk, ami óhatatlanul is felülvizsgálatra kényszerít, mint egy mindent elmosó ár. A “semmitben” szabadon áramlás csak pillanatnyi lehet, azonnal új kategóriák kiépülése azonnal megkezdődik, amik később megint átalakulnak. A MÚTÓ tagjainak eltérő gondolkodási struktúráit kellett összehangolni, olyan elemeket megfogni, melyek vezetőként jelölik ki azt az út-

⁹ Horkheimer, *Az utópia*.

¹⁰ Esposito, *Communitas: The Origin and Destiny of Community*.

vonalat, melyet végigjárva próbálják elérni a közösség ideáját, megtapasztalni az ahhoz való tartozás érzését. Ahogy a felépített rendszer hatására egyenként is változtak, úgy a közösség tagjai is alakítják, formálják a rendszert. Ezt a dinamikát jeleníti meg a terem egy videóinstalláción keresztül. A csoport egy része egy földdarabon szántásokat ásott ki, majd árasztotta el vízzel. Az árasztás után visszahúzódó víz átformálva az eredeti szántásokat, más struktúrát alakított ki. A happening dokumentációja egy szinte észrevétlenül mozgó PVC függöny-sávra vetítve volt látható.

A víz és annak alakító ereje végigkíséri a munkákat, utalva az alulról szerveződő közösségek sokszor lassú, szinte láthatatlan, de mégis erős alakítókéességére. Ez a gondolat szoros összefüggésben áll a kiállítás címével, ami Ady Endre: *A magyar Ugaron* című¹¹ versének egy sora, és kifejezi azt a kettősséget, amit tapasztalunk a hazai közegben. A sok nehézség ellenére ezer szállal kötődnek a csoport tagjai ehhez a kulturális örökséghez, amiért felelősséggel tartoznak és változtatni akarnak rajta.

¹¹ Ady Endre, *A magyar Ugaron*

<https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Verstar-verstar-otven-kolto-osszes-verse-2/ady-endre-13441/uj-versek-13446/a-magyar-ugaron-134B9/a-magyar-ugaron-134F5/>



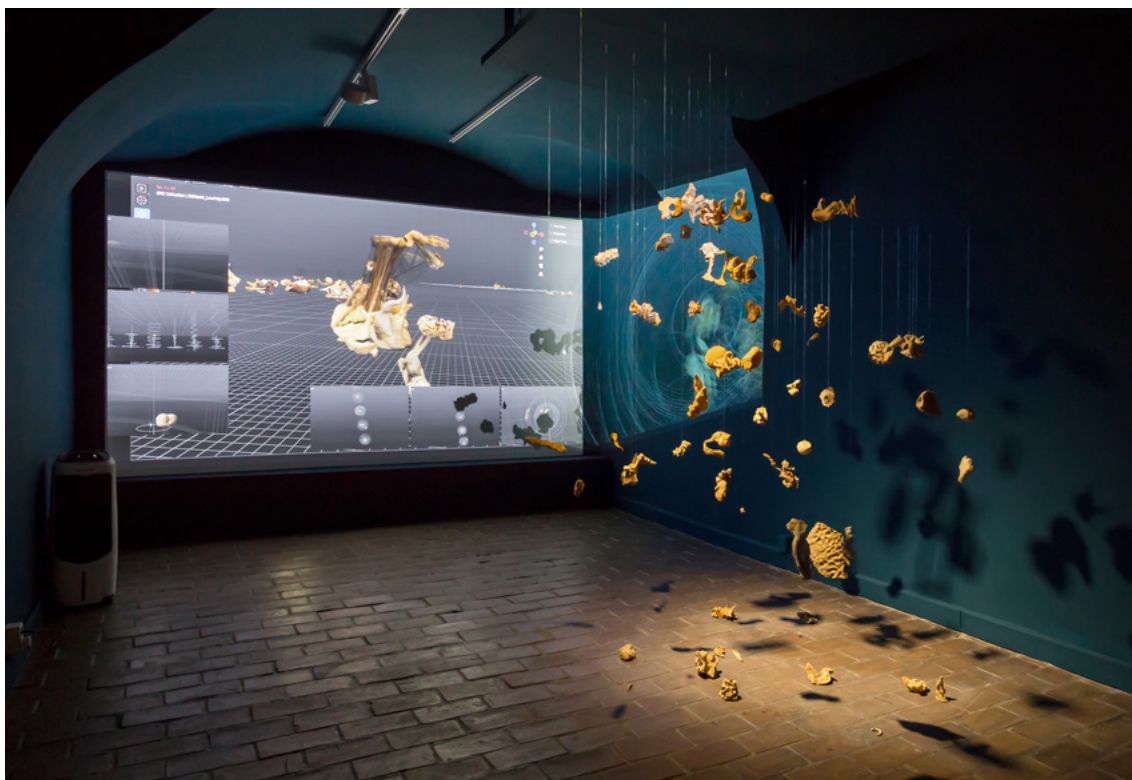
15. ábra MÚTÓ: *Idegmező*, installáció, 2022

forrás: © Juhász G. Tamás, Budapest Galéria, 2022. 16. ábra MÚTÓ: *Mágneses mező*, installáció, 2022

Második tér – Idegmező

A rizóma-szerű installációt képező mindenfelé tekeredő kötegek fekete, homokos-iszapos anyaggal bevont felülete egyszerre teszi a hálózatot élővé, egy organikus szervezet érzetét adva, és egyszerre emlékeztet egy elszenesedett és elhalt maradványra, felvetve ezzel a közösség működésének ellentmondásos aspektusait. A hálózatban több helyen megjelenő gócpontok ízesülnek, már-már sebként törik meg a szervezet egységét, amely a rendszerben jelentkező külső behatás, “vírus” jelenlétét mutatja, ugyanakkor ez nem jelenti a hálózat megszűnését. Itt fontos visszaaltni Esposito korábban már érintett immunitás fogalmára, ahol azt mondja, hogy egy közösség teljes immunizációja hiába véd a vírus (betolakodó, külső hatás) ellen, annak túlzott jelenléte autoimmunitásba torlik a szervezet (közösség) végét jelentve. A feladat, megtalálni a kényes egyensúlyt a közösség és a külső elemek között, melynek kontrollált befogadása fenntarthatja a közösség vitalitását.¹²

¹² Esposito, *Communitas: The Origin and Destiny of Community*



16. ábra MÚTŐ: Mágneses mező, installáció, 2022
forrás: © Juhász G. Tamás, Budapest Galéria, 2022.

Harmadik tér - Mágneses mező

A térben elhelyezett több tucat, maroknyi méretű, egymáshoz idomuló, biomorf agyag szobor mindegyikéhez a videóban egy-egy tag által választott fogalom vagy érzet is társult, egy pozitív-negatív érzelmi töltetű skálán és egy adott fogalmi halmazon belül elhelyezve. Ezt összegzi egyfajta adatvizualizációként a morphing 3D animáció, ahol a tárgyak beszkenelt megfelelői szubjektív spirálokat, DNS láncokat alkotnak, majd meghatározott kritérium alapján egymásba folynak. A teremben látható installáció esetében tehát a MÚTŐ tagjai azzal kísérleteztek, miként lehet egy adott anyag – legyen ez akár a tudat – megmunkálásán keresztül a csoport belső dinamikájára irányítani az alkotói figyelmet. Milyen tárgyak születnek, ha az alkotói kifejezés egyfajta véleménynyilvánítási formaként értelmezendő? Hogyan lehet a csoport saját manifesztóját, egyéni belső feszültségeket, relációkat egymáshoz viszonyítva felvállalni?

Az intenzív workshopon keresztül megszületett mű egyfajta terápiaként igyekezett felszínre hozni a tagok saját közösségéhez való viszonyát. A tagok közti ellentmondások

nem hibaként jelennek meg, hanem a kollektív lét lényegeként, amely energiát és potenciált ad a közös munkának. Ahogy Gregory Sholette is rávilágít, a valódi közösség egyik alapja a heterogenitása:

„...a túl sok mindent megkísérlő vagy elutasító, túl sok mindent napirendre tűző és napirenden kívül hagyó ülésezés, a közös erőfeszítések pillanatnyi extázisa és a hirtelen megnyíló tér, ahol osztály, faj, nem, szexuális preferencia, életkor, képességbeli, tudásbeli és karrierbeli különbségek – mindez soha nem foglalható bele a csoport identitásába; mégis ez a túlzás teszi a kollektívát életképessé.”¹³



17. ábra MÚTŐ: Karrmező, installáció, 2022
forrás: © Juhász G. Tamás, Budapest Galéria, 2022.

Negyedik tér – Karrmező

Ennél a teremnél a kiindulási pont az inverz közlegelő elméletén alapult, ami azt mondja, hogyha a közösség tagja nem annyit vesz ki, amire szüksége van a közösből, sőt, áldozatot hozva tesz is bele, akkor hosszútávon a közösség tagjainak nagyobb haszna

¹³ Saját fordítás. Sholette, Gregory, *Counting on Your Collective Silence, Notes on Activist Art as Collaborative Practice*, in *Delirium and Resistance. Activist Art and the Crisis of Capitalism*, ed. Kim Charnley, London, New York, Pluto Press, 2017, 170.

lesz, mintha csak elvették volna a saját részüket.¹⁴ Az installáció esetében ez a közös érték a kultúra, amit a víz szimbolizál, és ezt az értéket kívánja a MŰTŐ, vagy tágabban a közösségben gondolkodó művész, kulturális munkás a köz javára eljuttatni. Az idea, a forrás, ami egy 3D animáció, és a rozoga kút, mint a valóság szimbóluma, hívja fel ennek a sok áldozattal járó, ám mégis rengeteget adó, szép pozíciónak a disszonanciáját. Az utolsó tér így valamiféle utópiát, pillanatnyi megnyugvást kívánt felmutatni.

A kút egyben a közösségi élet tereként, és a közjavak szimbólumaként jelenik meg. Közjavak alatt általában olyan dolgokat értünk, amiket nem lehet kisajátítani, és amik jobb esetben maguktól bőségesen adódnak. A MŰTŐ számára ilyen a szabad gondolkodás, a kreativitás, az alkotás lehetősége, és a kultúra, ami esetében közös érdek, hogy azt ne lehessen elzárni. A közkútra, mint szimbólumra azért esett a választás, mert az éltető víz hozzáférhetősége a civilizáció kezdete óta magához vonzotta az embereket, ami így nemcsak biztosította a túlélésüket, de egyben olyan teret is teremtett, ahol az emberek kapcsolódni tudtak egymáshoz.

Egy jól működő közösség esetén ez a folyamat szervesen, de irányítva – a közösség működésének szabályait követve – alakul ki, így az organikusság és strukturáltság fogalmai hangsúlyos szerepet kaptak a közös alkotómunka során is. Az installáció mindkét szimbólummal dolgozik, de fizikailag kissé külön választva jeleníti meg ezeket, hiszen a forrás magához az ideához, a kút pedig a hozzáférhetőség megteremtéséhez tartozik inkább.

5.5 Konklúzió

Az *Ezt a vad mezőt ismerem* című kiállítás kísérlet és komplex műalkotás is egyben: egy öndefiníciós törekvés, amely az egyén és a közösség, valamint a kapcsolódás különböző megközelítéseit vizsgálja. A művészeti kutatás eredményeként kirajzolódtak azok a fogalmak, mint a közös tér és idő, barátság, melyek a legfontosabb szervező erőként jelentek meg. A közösséget érdemes ugyan definiálni, de ez a folyamat el is távolíthatja

¹⁴ Az inverz közlegelő kifejezést a közgazdaságtanban a közlegelő tragédiája ellentétéként használják. Ebben az esetben egyének vagy közösségek járulnak hozzá a társadalmi jólét növeléséhez saját erőfeszítéseikkel, ahelyett hogy az erőforrásokat saját céljaikra használnák fel.

https://hu.wikipedia.org/wiki/Inverz_k%C3%B6zlegel%C5%91

azt azoktól az egyénektől, akik alkotják. Fontosabb úgy felfogni ezeket a szerveződé-
seket, mint individuumok változó konstellációját, akik ajándékot adnak és áldozatokat
hoznak,¹⁵ ahol a közösen tapasztalt hiányra olyan közös céllal kell felelni, amit időről
időre újból meghatároznak a tagok.

Pozitívumként értékelhető, hogy a kiállítás és a hozzá vezető alkotófolyamat során meg-
valósult a közös gondolkodás, sikerült félretenni a „művészi ego”-t. Az elkészült mun-
kákat már nem is lehetett konkrét személyhez kötni, a kezdeti ötletek feloldódtak a cso-
port megszülető művészeti világában. Sholette a Mátrixból hozza azt a példát, amikor a
közös alkotás a piros pirulaként megváltoztatja az egyén munkamódját, amely után már
nem lehet visszatérni a tisztán egyéni művészi gyakorlat illúziójához.¹⁶ A MŰTŐ tagjai
bevették ezt a pirulát, aztán gyorsan ki is köpték. A kiállítás megszületésekor bár több
erőforrást, ismeretet és kreatív potenciált egyesítettek, mint amit egy-egy tagjuk elér-
hetne egyedül, de túl nagy volt az áldozat. Ahhoz, hogy folytatni tudják a megkezdett
kollektív munkát, fel kellett volna adni az egyéni művészeti karriert, melyet elég nehéz
meglépni abban az esetben, hogy ezzel a tudatos perifériára szorulást választják. Ahogy
Sholette kritikusan megjegyzi, a valódi kollektív munka nem összeegyeztethető az indi-
vidualista zsenit éltető intézményrendszerrel.¹⁷

Egy-egy ilyen intenzív és nagy áldozatokkal járó munka jobban felszínre hozza a tagok
közti különbségeket. Ahogy Sholette hangsúlyozza, a kollektív gyakorlat gyakran belső
konfliktusokkal és külső nyomással egyszerre kénytelen megküzdeni. A különféle né-
zőpontok, elvárások és identitások összehangolása érzelmi és szakmai terhet egyaránt
jelent¹⁸, mely sokszor olyan ár, amit a közösség tagjai már nem akarnak megfizetni. A
csoport széthúzásának okai egyrészt származhatnak a tagok eltérő hozzáállásából, de

¹⁵ Esposito, *Communitas: The Origin and Destiny of Community*

¹⁶ Sholette, Gregory, *Counting on Your Collective Silence: Notes on Activist Art as Collaborative Practice*
in *Delirium and Resistance. Activist Art and the Crisis of Capitalism*, ed. Kim Charnley, London, New
York, Pluto Press, 2017, 167-183.

¹⁷ Uo.

Ezen a ponton érdemes megjegyezni, hogy a Sholette-i kritika csak feltételekkel húzható rá a magyar
művészeti közegre, hiszen itt csak kivételes esetekben jelenik meg az individualista művészmodell és an-
nak logikáján alapuló kollaborációk, melyet szembeállít a tényleges közösségi aktivizmussal. Nálunk talán
egyik sincs igazán jelen, de abban az értelemben alkalmazható a helyi viszonyokra is ez az elméletet, hogy
a művész brand és a valódi közösségi művészet nem összeegyeztethető egymással.

¹⁸ Uo.

fakadhatnak más-más élethelyzetükből is. Az interjúk során is felmerült, hogy például egy-egy közösség mennyire köthető az adott életszakaszhoz, amiben megszületett, például a család megjelenése mennyiben bontja meg azt a rendszert, ami az addigi fiatal felnőttek korlátoktól mentesebb életformájával még összeegyeztethető volt. A tapasztalat azt mutatja, hogy a tagok eltérő szituációja még akkor is kiütözik, és konfliktusokat generál, ha ennek kezelésére tudatosan készültünk. Egy közösség szétzilálódását okozhatják eltérő célok: kinek mennyire fontos az adott közösség? Miként tekint rá? Fontosabb-e a barátság és a kellemesen eltöltött időtöltés, mint az, hogy mi a végeredmény? Mennyire fontos a professzionalitás? Ezekre a kérdésekre egyénenként különbözhet a válasz, amely előbb-utóbb szakadáshoz vezethet. A közös célok időről időre történő tisztázása az egyik legfontosabb alapja annak, hogy hosszútávon fenntartható legyen a közösség, mely különösen igaz az organikusan működő artist-run helyek esetében.

6. Adaptáció

„For the moment I am dormant but not asleep. Tomorrow might be well uncertain, but we can be sure that we will meet again in another body and thus in another atmosphere. Yet, I have no illusions. Building on the traditions of self-criticism, I will still operate within the limits of the possible...”¹

A dolgozat előző fejezeteiben hátrahagyva az intézményi megközelítést, megvizsgáltam az utópia fogalmának kiüresedését és lehetséges újragondolását az alulról szerveződő művészeti közösségek szempontjából. A közösség fogalmán keresztül pedig felszínre kerültek olyan tulajdonságai ezeknek a szerveződéseknek, melyek közelebb vittek azok működésének megértéséhez. A mostani fejezetben az így kapott fogalmi háló birtokában mutatom be a művészeti közösségek adaptációs képességét, az ebben rejlő lehetőségeket, valamint kitérek arra, hogy miért is olyan fontos fogalom ez az alulról szerveződő művészeti közösségek számára.

6.1 Chimera

Az előző fejezetben kifejtett közösség-fogalom mentén alakult a MŰTŐ artist-run galéria és kollektíva a bécsi Kunsthalle Exnergasse *Open Floor: Practice of Common Ground* című kiállítására készült Chimera című installációja. A mű célja az volt, hogy középpontba állítsa a közösségek transzformáció képességének lehetőségeit és fontosságát, mint a körülmények és a környezet változására adott, a túléléshez nélkülözhetetlen válaszreakcióit. Az alkotói folyamat során a változás fogalmát az adaptáció és a reakció

¹ Saját fordításban: „Jelenleg pihenek, de nem alszom. A holnap ugyan bizonytalan, de biztosak lehetünk abban, hogy egy másik testben, és így egy másik közegben újra találkozunk. Ennek ellenére nincsenek illúzióim. Az önkritika hagyományára alapozva továbbra is a lehetséges határain belül fogok működni...” Az idézet abból a kötetből származik, amiben a lisszaboni Kunsthalle Lissabon nevű non-profit kulturális tér dokumentálja a projektjeit. Számukra kezdetektől fontos kérdés az intézményesülés: olyan szakmabeliek által indított helyről van szó, akik tudatosan (a névválasztásukban is megnyilvánul), a non-profit szcéna intézményeinek működését próbálják reflexíven és kísérleti úton újraértelmezni. Hisznek abban, hogy intézményi modell változását „belülről” lehet megtenni, részben megtartva egyes elemeit, részben kiforgatva azt. Városi és állami támogatással működnek. Számomra az ő víziójukban is van potenciál, de ez csak egy stabil támogatói háttérrel lehetséges.

Fokidis, Marina, *The Institution as a Performance*, trans. David Alan Prescott, in *Kunsthalle Lissabon: Performing The Institutio(nal) Volumes 4&5*, eds. Joao Mourao, Luis Silva, Lisbon, Cura.Books, 2016, 32. Kunsthalle Lissabon, <https://www.kunsthalle-lissabon.org/en/>

fogalmi felől közelítette meg a csapat. Olyan következetes módszertant dolgozott ki, amely erős támaszként működik, de teret ad a játékosságnak is. Mivel a csoport tagjainak fele külföldre költözve kezdett új életet, úgy döntöttünk, hogy létrehozunk egy kollektív entitást, egy multimédia “Chimerát”.



18. ábra MÚTŐ: Chimera, installáció, 2023
forrás: © Balázs Nikolett, MÚTŐ 2023.

Ahogy a MÚTŐ eddigi munkái esetében, úgy ennél az installációnál is nem csupán a végeredmény, hanem maga a kísérleti munkafolyamat is elemezte a témát. Első lépésként a tagok lefektettek egy szabályrendszert, melynek segítségével próbáltak meg áthidalni a tér- és sokszor időbeli korlátokat, megteremteni azt a virtuális buborékot, melyben a tagok ötleteltek, együtt dolgoztak a projekten. A kiindulópont egy beszélgetéssorozat volt, ahol a véletlenszerűen kialakult párok olyan témákat beszéltek át, mint az „önerő, önszerveződés véges forrása”, „a közösség illúziója és valóság”, „a transzformáció és változás fontossága”, ezek alapján készült el a Chimera monológ-

ja. Az öt csatornás videoinstallációt körbevevő burok elkészítése a helyszínen történt. Szimbolikusan találkoztak a csoport tagjai, hogy létrehozzák ezt az organikus, félig nyitott mezőt, a Chimera bőrét. A kőzetgyapotra, mint egyszerre puha, de mégis szűrős ipari anyagra esett a választás, mely az építés egyértelmű metaforáján túl a közösség ideáját és nehézségeit is szimbolizálja.

Maga a lény, mely 3d animációként jelent meg, egyszerre érzékelteti a közösséget összetartó erőt és az egyének széthúzását. Alakja utal egy, biológiai értelemben vett chimérára, az *elysia chlorotica*-ra, mely a környezetéhez való adaptáció eredményeként fotoszintetizálásra is képes. Az installáció nemcsak a közösség életében bekövetkező konkrét helyzetet elemezte, célja az volt, hogy megküzdési stratégiákat javasoljon. Az elrugaszkodottabb biológiai átváltozáson és a szövegben megjelenő ön- és helyzetelemző gondolatokon túl három videómontázs jelenített meg egy szubjektív archívumot, ami az öndokumentáció fontosságát emelte ki. Olyan eszköz, mely az alulról szerveződő művészeti közösségek által felhalmozott tapasztalatot és tudást menti el és örökíti át, megjelenése egy művészeti intézményben pedig láthatóvá teszi azt. Tulajdonképpen becsatornázza magát a művészeti intézményrendszerbe.

6.2 Intézményesülés helyett adaptáció

Hogyan is értelmezhetjük ezt az installációt az alulról szerveződő művészeti közösségek szempontjából? Pontosan mire is válaszreakció a Chimera életre hívása?

Kutatásom során számtalan hosszabb-rövidebb életű artist-run hellyel találkoztam, melyek közös jellemzője volt finansiális problémákkal való sziszüphoszi küzdelem. Az állami támogatás vagy magánmecenatúra jelenléte csupán kivételes esetekben oldotta meg a nehézségeket, ha egyáltalán részesültek a helyek ilyesmiben. A másik probléma a dzsentrifikáció, a bérleti díjak elszállása, mely nemcsak a magyar közeget érinti, a világ számos országában probléma. Azonban félrevezető egy-egy ilyen hely ellehetetlenülését csupán ezeknek az akadályoknak betudni, noha kétségtelenül hatalmas terhet rónak a közösségekre. A MŰTŐ galériaterének megszűnésén és az újraindulás ellehetetlenülésén keresztül láthatóvá vált, hogy az ehhez hasonló mikroközösségek a legkitettebbek a mindenkori gazdasági válságnak, változásoknak és az épp aktuális politikai akaratnak.

Mivel az ekkora szerveződések kultúrpolitikai horizont alatt helyezkednek el, nem tudatos cenzúráról van szó. Sokkal inkább egy olyan alattomosan működő rendszerről, ami ugyan hagy létezni, de a fokozatos ellehetetlenítés, kifárasztás útján szépen lassan megtöri az olyan alternatív buborékokat és hálózatokat, amelyek politikai, vagy akár művészetfilozófiai meggyőződésből tudatosan nem fordulnak számukra kétes háttérű támogatásért. Felmerül a kérdés, hogy miként reagálhat erre egy közösség? Adja fel az elveit és olvadjon be? Küzdjön, amíg bír? Játssza ki a rendszert? Vagy transzformálódjon valami radikálisan mássá?

Boris Groys a *Philosophy of Care* című könyvében rávilágít Alexandr Bogdanov írásának elemzésén keresztül, hogy amíg ugyanazokat a nyelvi és jogi struktúrákat használjuk, mint annak a tekintélyelvű berendezkedésnek a csontvázként megmerevedő készletét, ami ellenében szorgalmazzuk a horizontális „rizomatikus” társadalom létrejöttét, addig valójában továbbra is a megmerevedő folyamatokat segítjük elő.²

„A forradalom csak akkor igazán forradalmi, ha beláthatatlan jövőt nyit meg. De a forradalom sem a többletenergia kreatív befektetésének eredménye, hanem annak a döntésnek az eredménye, hogy nem támogatjuk a fennálló rendet, nem törődünk vele tovább. A forradalom nem több, hanem kevesebb energiát igényel, mint a mindennapi, [leépítő] munka.”³

Groys elméletét alkalmazva a kulturális mezőre, tekinthetjük úgy az artist-run helyeket, mint egy önkizsákmányoló, prekariátus módon fenntartott alternatívát, ami pont azért nem hoz valódi változást, mert a befektetett, sokszor láthatatlan munka valójában ugyanúgy a rendszer eszközeit használja. Véleményem szerint nem kell minden kezdeményezésnek forradalmi változásokat elindítani, azonban fontos észlelni azokat a helyzeteket, amikor a korábban alternatívának gondolt működési modell nem tekinthető hosszútávú, valódi megoldásnak. A Chimera megszületése egy olyan radikális transzformációja a MŰTŐ artist-run galériának és közösségnek, ami beismeri, hogy kiszámíthatatlan ideig nem tud a rendszeren belül alternatívát működtetni a korábbi formájában. A folyamatos változás útjára lépett, keresi azokat a csatornákat, ahol meg tudja mutatni, hogy a tudatos és radikális transzformáció lehet egy eszköz arra, hogy az adott művészeti közösség

² Groys, Boris, *Philosophy of Care*, London, New York, Verso, 2022.

³ Uo., 171. old.

tovább éljen. Ami talán ennél is fontosabb, hogy a mindig megújuló formájában tudjon beszélni a saját történetéről, és láthatóvá tenni azt.

Sikeresnek tekinthető-e a projekt, mint közösséget fenntartó aktus? Rövidtávon kevésbé, hiszen a közösség elszigetelődése, bezárulása történt. Talán úgy érdemes megközelíteni, hogy valamiféle hibernáció állapota ez. Tudatos visszalépés, kivárás, más utak keresése. Ugyanakkor felmerült két fogalom: az archívum és az intézményi láthatóság. Ezek közül az első lehet az az eszköz, ami biztosíthatja nemcsak a térbeli, hanem időbeli hálózat létrehozását az alulról szerveződő kulturális kezdeményezések között. Az öndokumentáció tudatos vállalásával és annak rendszerezésével megőrizhető és továbbadható az a tudás, ami ilyen művészeti közösségekben megteremtődik. A budapesti Artpool⁴ példája jól mutatja ezt a folyamatot.

A másik fogalom, hogy valójában van-e mód megmutatni a radikális nem jelenlétet, bemutatni egy „intézményi” alternatívát egy intézmény falai között már jóval nehezebb kérdés. Tekinthejtük-e ezt a rendszer kijátszásának?⁵ Ha általánosságban vizsgáljuk, például a bécsi artist-run helyek és művészeti kollektívák esetében, akkor az mindenképp igaz, hogy ezek a kezdeményezések így nagyobb láthatóságot kaptak, munkásságuk eredménye az intézményen keresztül kanonizálódott és archiválódott.

6.3 Alulról szerveződő művészeti közösségek hálózata a fenntarthatóság érdekében

Hogyan tudjuk visszaforgatni a láthatóságot a közösség számára? Hogyan tudjuk megtartani azt a kísérletező közeget, ami annyira flexibilis, hogy nem merevítik az intézményesülés vázai? Ami olyan gyors adaptációra képes, hogy a hatalom mechanizmusa nem tudja lekövetni?

⁴ Artpool, <https://www.artpool.hu/>

⁵ A példa szempontjából nem mellékes, hogy a Kunsthalle Exnergasse nem abban a kultúrpolitikai közegben van, mint amiben a MŰTŐ létrejött, tehát a magyar intézményrendszeren kívüli jelenlétről beszélhetünk. Itt megjegyezném, hogy a korábbi Budapest Galériában rendezett *Ezt a vad mezőt ismerem* című kiállítás viszont a magyar intézményrendszerbe írta be a MŰTŐ nevét, bár kevésbé ezeknek a szerveződéseknek a működését mutatta be, inkább művészkollektívaként kapott helyet.

A második fejezetben az alulról szerveződő művészeti közösségek esetében amellel érveltem, hogy nem intézményként érdemes rájuk tekinteni. Ezek a közösségek addig tudnak élni az előnyös adottságaikkal, amíg nem merevednek bele az intézményi struktúrákba. Amint egy hely az intézményesülés útjára lép, már teljesen más feladatok válnak prioritássá, így elvesztik azt a szabad, kreatív és önreflektív működési módot, mely tulajdonképpen kitermeli azt a kulturális tőkét, ami hozzájárul a művészeti közeg időről időre való megújulásához. Azonban, ahogy a dolgozat oldalain keresztül is kiderült, a fenntarthatóság kérdésre nem született megnyugtató válasz. Egyrészt kénytelenek vagyunk elfogadni azt, hogy ezek a mikroközösségek belső működésük instabilitása, a tagok élethelyzetének és a külső körülményeknek való kitettsége miatt csak kevés esetben tudnak túllépni az időszakos működésen. Másrészt viszont nagyon is sok lehetőség áll rendelkezésre ezeknek a szerveződéseknek arra, hogy munkájukat folytassák, átörökítsék. Nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy pénzre szükség van, ennek elnyerésére és kezelésére pedig elengedhetetlen egy strukturált működési modell. Ha a kis közösségeknek meghagyjuk a folyamatos alakulás és kísérletezés lehetőségét, akkor azokon



19. ábra Artist-run helyek találkozója és workshopja Temesváron, a Lateral ArtSpace szervezésében
forrás: saját fotó, 2023.

kívül, mintegy ernyőszervezetként lenne szükség egy olyan konstrukcióra, amely képes az intézmények által uralt közegben labdába rúgni. Ha a kezdeményezések összefognak és megalakul a szerveződések közössége, az így megszülető hálózat már kevésbé sérülékeny.

Képzeld el azt az eshetőséget, hogy 5-6 különböző méretű és profilú szerveződés összefog. Példámban két kisebb artist-run galéria, egy hely nélküli kurátori csapat, közösségi rádió, nagyobb méretű műteremház kiállítóterrel, valamint egy underground zenei fesztivált veszek alapul.⁶ Úgy tűnhet elsőre, hogy nem sok közös van ezekben a szerveződésekben, hiszen méretben, infrastruktúrában, programkínálatban és működésben is eltérnek. Azonban közös bennük az, hogy alulról szerveződnek, illetve egyetértenek abban, amit a kontextusukban a függetlenség fogalma alatt értenek, tehát többé-kevésbé azonos értékrenddel rendelkeznek. A különbözőség ebben az esetben előny, - gondoljunk vissza Esposito gondolatmenetére, amit a közösségről szóló fejezetben elemeztem -, mivel az eltérő tapasztalatok nemcsak a szakértelmet hatványozzák, de a pályázati lehetőségeket is kibővítik. A képzeletbeli ernyőszervezet tagjai részben a szerveződések tagjaiból kerülnek ki, azonban szükség esetén más szakemberek segítségét is igénybe vehetik. Ebben az esetben fizetett és szervezett állásról van szó, melynek célja, hogy tőkét biztosítson az alá tartozó szerveződések munkájához, valamint becsatornázza azokat a nemzetközi hálózatokba. A források elosztása arányosan történik, míg programokba, működésbe nincs beleszólása az ernyőszervezetnek. Egy ilyen felállással nemcsak azt nyernénk, hogy egy-egy szerveződés tagjai számára csökkenteni lehetne az önkéntes munkát, biztosítani a programok finansziális hátterét, hanem a közös portfólióépítéssel egy átadható tudás keletkezne, mely akkor sem veszne kárba, ha - visszatérve a példánkhoz - az egyik artist-run hely megszűnne, helyette egy másik alapulna és kapcsolódna be a közösség munkájába. Az ernyőszervezet, ha nem is intézmény, de működésében közelít azok irányába, így biztosítani tudja azt, hogy azok a kezdeményezések, melyek önállóan túl kicsik, hogy láthatóak legyenek, együttesen, akár más kollaborációkban, már stabilabb alapokat tudnak felépíteni.

Külföldi példaként érdemes megemlíteni azt a kezdeményezést az Independent Space Index névre hallgató kiadványt, térképet és fesztivált, mely a bécsi alulról szerveződő

⁶ A példa valójában nem teljesen légből kapott, hanem az MŰTŐ és saját alkotói közegéből hozott szereplők szolgáltak mintául, mint a Pince, Useless Gallery, Lachmacun Rádió, aqb Budapest és az UH Fesztivál.

művészeti szereplőket fogja össze. A programsorozat célja, hogy bemutassa az osztrák főváros non-profit helyeit, párbeszédet indítson a szereplők között és szorgalmazza az arról való gondolkodást, hogy miként képzelhető el ennek a szcénának a jövője. A *Vienna's Independent Scene as an International, Decentralized Institution* füzetben olvasható⁷, hogy a résztvevők lehetőségként vetik fel, hogy a nagyobb intézményekkel való együttműködés segíthet nemcsak a nagyobb közönség bevonásában, de pályázati, pénzügyi és infrastrukturális tőke megosztásában is.⁸



20. ábra *Independent Space Index*: független helyeket összesítő térkép Bécsben
forrás: <https://www.independentspaceindex.at/map>, 2026.

Bár távolinak tűnik a gondolat kísérletben felvázolt konstrukció, és jogosan emlékeztethetjük magunkat azokra a buktatókra, amelyeket a közösség kapcsán is elemeztem, azonban ha sikerül egy tudatos és reflektív működési modellt kialakítani, akkor létrejöhet az a Chimera, melynek részei szabadon formálódhatnak, csápjai pedig képesek a fennálló intézményi és pályázati rendszerbe becsatornázni ezeket a kezdeményezéseket azok integritásának sérülése nélkül.

⁷ Az azonos című kerekasztal-beszélgetés szöveges kivonata, mely 2022-ben zajlott a fesztivál keretein belül.

⁸ *Vienna's Independent Scene as an International, Decentralized Institution*. eds. and published by Francis Ruyter and Bruno Mokoss, Wien, 2022.

6.4 Javaslatoak és példák egy fenntarthatóbb rendszer létrehozásának érdekében

A továbbiakban arra próbálok választ adni, hogy amíg ez az ernyőszervezet nem épül fel, mit tehetünk az alulról szerveződő művészeti közösségek életének megkönnyítéséért. Visszautalva a fejezet elején olvasható idézetre, a következő bekezdésekben eljártok a gondolattal, hogy mik is azok a működési módok, melyek a lehetséges mezején belül maradnak. Első ránézésre talán nem olyan megoldásokat mutatnak, amelyeket egy sikeres szerveződés következő lépéséhez társítanánk, azonban hosszú távon segítenek nemcsak a fenntarthatóságban, hanem ezek a tettek már önmagukban rendszeren kívüli alternatívákat képviselnek.

Livia Pancu a romániai Vector nevű artist-run hely kapcsán ír arról, hogy megjelenésükkor nem volt megfelelő kortárs intézmény a környezetükben, ezért nyolc művész megalapította 2001-ben a Vector-t. Igény mutatkozott a kortárs művészetre, edukációra, különböző programokra, ezért mindent bevállaltak. Egy ponton érezték, hogy túl nagyra nőttek, intézménnyé váltak és a működésük már nem volt összeegyeztethető az eredeti céljaikkal, ezért a vállalt visszavonulás mellett döntöttek.⁹ Úgy gondolom, hogy a fenti példa jól mutatja, hogy a növekedésnek ára van, ezért behozva Berardi korábban kifejtett elméletét, a nem növekedés és lassulás mellett érvelek. Az intenzíven váltakozó programok, egyre nagyobb projektek valójában a kapitalista logika mentén felőrlik a javarészt alulfizetett vagy önkéntes munkaerőt, melynek már nem lesz kreatív ereje arra, hogy valóban gondolatformáló művészeti eseményeket hozzon létre. A gyakorlatban ez azt jelentheti, hogy érdemes kevesebb kiállítást, programot csinálni, illetve külső közreműködőket bevonni, amivel nemcsak a feladatok válnak szétoszthatóvá, de biztosíthatjuk azt is, hogy a közösség nem záródik önmagába és folyamatosan új impulzusok érik.

Ha egy csoport eredeti törekvései számtalan okból meghíúsulnak, az ideiglenes hibernáció nem jelenti feltétlenül a csoport megszűnését. Más kontextusban – például egy művészeti intézmény falain belül – nagyobb láthatóság mellett tud beszélni nemcsak a jelenlegi kultúrpolitikai helyzetről, a múlt tapasztalatairól, de ez az átalakulás, a külföldi reprezentáció lehet egy módja nemcsak a túlélésnek, de az ellenállásnak is.

⁹ Pancu, Livia, *The Almost Institution*, in *Self-Organised*, eds. Stine Hebert, Anne Szefer Karlsen, Open Editions, London, 2013, 74-81.

Ahhoz, hogy ezek a történetek és a felhalmozott tudás ne tűnjön el, elengedhetetlen az öndokumentáció, illetve az önarchiválás folyamata, amely az internet korában már viszonylag könnyű feladat. A létrejött archívum elősegíti a tudásátadást, hogyha egy hely meg is szűnik, akkor a következőnek ne kelljen mindent előlről kezdenie. Az archívum amellett, hogy a múlt megőrzésének és a jelen jövőbe való átvitelének az eszköze, Boris Groys szerint segítheti az utópikus gondolkodás létrejöttét. A művészek mindig a jövő számára is dolgoznak: alkotásaik az archívumokban fennmaradnak, és így hosszú távon fejtenek ki hatást. Nemcsak emiatt válnak a jövő részeivé, hanem azért is, mert megváltozott az, ahogy az archívumokat kezeljük. Már nem történetileg kutatjuk ezeket, hanem dekontextualizáljuk és újrajátszuk az elemeiket. Groys – némi iróniával– üdvözli ezt, szerinte ez a típusú feldolgozás növeli az archívumokban rejlő potenciált az utópikus gondolkodás visszaszerzésére.¹⁰

Végezetül, hogy a dolgozat végkicsengését ténylegesen az utópikus gondolkodás felé mozdítsam el, hozok pár, számomra fontos példát, melyek létezése arra bizonyíték, hogy akár egy-egy ember mennyit tud segíteni nemcsak a művészeti, de a tágabb értelemben vett közösségeknek is.

Elsőként a belgrádi U10 artis-run galériát¹¹ hozom fel példaként, amelyet a jelenleg pályájuk közepén tartó művészek alapítottak 2012-ben, Belgrádban. A célja, hogy platformot biztosítson a fiatal helyi művészek bemutatkozásához. Hasonló terekkel és kezdeményezésekkel együttműködve a kiállítások mellett jelentős szerepet töltenek be a művészeti oktatásban, valamint a művészetelméleti szakemberek, művészek és a szélesebb közönség közötti eszmecsere kultúrájának megteremtésében. Együttműködnek a helyi művészeti egyetemmel, művészettörténészek, művészek töltenek be náluk gyakornoki pozíciót, illetve külföldi cserekiállításokkal épülnek be a nemzetközi hálózatba. Létük hatalmas hiányt tölt be a szerb fővárosban, stabil működésüket pedig a pályázati pénzek mellett annak köszönhetik, hogy egy osztrák mecénás támogatja a hely fennmaradását. Ez az alap megteremti azt a környezetet, hogy ne teljesen önkéntesen dolgozzanak a galéria tagjai, az egyetemi kapcsolataik pedig segítik, hogy a feladatok egy részét a következő generációból kikerülő gyakornokok lássák el. A galéria programjába nincs

¹⁰ Groys, Boris, *Art Workers: Between Utopia and the Archive*, <https://www.e-flux.com/journal/45/60134/art-workers-between-utopia-and-the-archive>, 2013, május.

¹¹ U10 Art Space, Belgrád, <https://u10.rs/en/>



21. ábra *Masterpieces VII.* című csoportos kiállítás enteriőr fotója az U10 Art Space terében
forrás: © Nina Ivanović, <https://u10.rs/exhibitions/masterpieces-vii-2/>, 2025.

beeszlása. A mecenatúra, mely a műgyűjtésen túl megnyilvánulhat egy artist-run hely fenntartásának segítségével, vagy egy műteremház és kiállítótér működtetésében, mint a budapesti aqb esetében is, jelentős segítség a non-profit művészeti szcéna számára.

A következő példa a generációk közötti kapcsolat fontosságát hangsúlyozza, hogy egy sikeres művész, hogyan tudja visszaforgatni a szakmai sikereit, kapcsolati tőkéjét és segíteni a következő generációt, illetve biztosíthat platformot a kollégái számára. A liszaboni Buraco¹² az elismert szobrászművész, António Bolota¹³ által alapított kiállítótér, ahol az éves programot duó kiállítások teszik ki. Egy-egy fiatalabb és idősebb művész állít ki közösen, ezzel segítve a generációk közötti párbeszédet és kontinuitást. Bolota szakmai tevékenysége során többször is vállalkozott arra, hogy felújítson és ideiglenesen új funkciót adjon átalakítás alatt álló régi épületeknek. Így segített létrehozni több független kiállítótérrel Lisszabonban, melyek a képzőművészek számára központi helyszínné váltak, ahol nemcsak kiállíthattak, de műtermek is létesültek. Azért tartottam fontosnak megemlíteni ezt a példát, mert bár kevésbé dokumentált, mégis a helyi művészeti közegben fontos szerepet tölt be. A hazai helyzettel összevetve feltűnt számomra az, hogy míg itthon a generációs ellentétek szinte áthidalhatatlannak tűnnek a művészeti

¹² Buraco, Lisboa, <https://buraco.pt/>

¹³ António Bolota, <https://www.antoniobolota.com/>

közegben, ellehetetlenítve a párbeszédet, a tudásátadást és a közös lehetőségek megteremtését, addig a portugál művészeti közegben ez nem létező probléma, részben a hasonló kezdeményezéseknek köszönhetően.



22. ábra Ana Vidigal, Luís Rocha: *Fornada* című kiállítás a Buraco terében, 2023
forrás: <https://buraco.pt/2023>, 2023.

Utoljára a világsztár Theaster Gates munkásságát említem. Művészetét azért hozom fel pozitív példaként, mert az egyszerre jelent valós társadalmi beavatkozást és a művészet kapitalista logikájának tudatos „meghekkelését”. Kritikaként hozható fel, hogy nem teljesen világos, hol az a határ, amíg ténylegesen kívülálló és tudatosan kihasználja a rendszert és hol járul hozzá annak fennmaradásához. Ugyanakkor nyíltan reflektál a pénz, a spekuláció és a művészet összefonódására, kreatívan kiforgatja a műtárgypiac konzervatív világát. Gates az asszablázsai értékesítésével keresett pénzt forgatja vissza a chicago-i afroamerikai közösség számára, miközben végig hangsúlyozza és láthatóvá teszi a fekete kulturális örökséget és identitást.¹⁴ Volt szerencsém élőben is látni a New Museum-ban bemutatott kiállítását¹⁵ és a hozzá kapcsolódó előadását, ahol fontos

¹⁴ Sholette, Gregory, *Delirium and Resistance: Activist Art and the Crisis of Capitalism*, Pluto Press, London 2017, 132-138. old.

¹⁵ Theaster Gates: *Young Lords and Their Traces*, <https://www.newmuseum.org/exhibition/theaster-gates-young-lords-and-their-traces/>

szerepet kapott az afroamerikai közösségek mindennapi kultúrájának és tapasztalatainak bemutatása mellett a University of Chicago professzoraként végzett tevékenysége is. A múzeumban kiállított installációkon keresztül beemeli a kánonba nemcsak saját alkotásait, de rajtuk keresztül archiválja és láthatóságot biztosít környezetének munkásságának is.



23. ábra Theaster Gates: *Young Lords and Their Traces* című kiállítás a New Museum terében, 2022
forrás: saját fotó, 2022.

7. Konklúzió

A doktori kutatásom öt éve alatt jelentős változás ment végbe az általam vizsgált alulról szerveződő kulturális közegben. A helyek nagy része megszűnt, a MŰTŐ hibernációban szunnyad. Bár lehet látni életjeleket, ami részben a következő generáció kezdeményezéseinek elindulását mutatja, még várni kell arra, hogy a helyek megszűnését követő hiány ismét betöltődjön. A dolgozat vége egyben lezárása egy számomra nagyon fontos időszaknak, de ahogy az előző fejezetben is utalok rá, a kutatás eredményeit felhasználva lehetőség nyílik az újjáéledésre: a tanulságok leszűrése után egy emberségesebb, fenntarthatóbb és bizonyos szempontból radikálisabb modell felépítésére, melynek körvonalai egyelőre homályosak, de semmiképp nem lehetetlenek.

A dolgozat elején feltett hipotézis, miszerint az általam vizsgált kezdeményezések kicsiségük ellenére jelenthetnek alternatívát egy fenntartható kultúra képviselőiként, ugyan nem dőlt meg, de részleteiben komoly feltételekhez kötötté vált. A kutatás összegzéseként végig veszem azokat a téziseket, főbb következtetéseket, amelyek árnyalják vagy épp át is írják a hipotézist.

7.1 Tézisek összegzése

Az általam vizsgált alulról szerveződő művészeti közösségek alternatívát kívánnak nyújtani a fennálló kulturális intézményrendszerben, melynek egyre inkább elismert részei. Hosszútávú fenntartásuk jelentősebb akadályokba ütközik, hiszen azonos rendszerben kell megmérettetniük magukat, mint a nagyobb intézményi és for-profit szereplőknek. Létüket nemcsak az aktuális társadalmi és kultúrpolitikai akarat befolyásolja, hanem az állami támogatások számukra való hozzáférhetetlensége miatt egyre kitettebb a kapitalizmus művészeti piacra gyakorolt hatásainak is. Kulturális tőkét hoznak létre, melyet felszív a kulturális intézményrendszer, viszont a részben láthatatlan működésük arra a paradoxonra épül, hogy az alternatívaként megjelenő, intézményesülés előtti rugalmas és demokratikus működési struktúrához az önkizsákmányolás és létbizonytalanság társul. Ahhoz, hogy innovatívak és kreatívak tudjanak maradni, meg kell próbálniuk kiszakadni a kapitalista rendszer logikájából. A kutatás során kiderült, hogy noha ezekben a

helyekben a kezdetektől fogva benne van a potenciál a kritikus és friss gondolkodásra, a projektalapú művészeti pályázati rendszer és a prekariát működési modell lehetetlenné teszi, hogy ezzel hosszútávon élni tudjanak.

A New York-i esettanulmányon keresztül bemutattam az állami támogatás fontosságát, hiszen az alulról szerveződő művészeti közeg ennek köszönhetően a 70-es években a virágkorát. Az állami támogatás csökkenésével az artist-run helyek mára elvesztették mozgalom-szerű jelenlétüket a város művészeti intézményrendszerében. Többségüket hamar bekebelezi egy-egy nagyobb szereplő, vagy a gazdasági erőviszonyok örlik fel a működésüket. Magyarországon is megjelent az a tendencia, hogy a korábban az európai országok kultúrpolitikájára jellemző állami támogatási rendszer helyett az állami pénzek csak kevesek számára elérhetőek, így a művészeti intézményrendszert egyre inkább a piaci szereplők alakítják. Létrejött egy hibrid rendszer, amiben egyszerre érvényesülnek a kultúrpolitika hatása, a független, alulfinanszírozott, szűk szakmai közeg megléte, és a kapitalista piac egyre növekvő befolyása. Ha csak a piac logikája mentén kialakuló trendek alakítják a kulturális mezőt, akkor a művészet könnyen az önisméltás nosztalgijába fulladhat, elveszítve gondolatformáló erejét.

A kapitalista kulturális rendszerből való kiszakadás, alternatíva létrehozásának egyik lehetséges útja a jövőről való gondolkodás és az utópia fogalmának megreformálása a művészet eszközeivel. Az artist-run helyek és az azokhoz hasonló felépítésű non-profit kezdeményezések magukban hordozzák a szakmai egyenlőség, a függetlenség és a szabad kísérletezés terének utópikus ígérletét. Ezért az utópia fogalmának megújításában gyakorlati szerepet tölthetnek be – alkalmazva Jameson utópiaelméletét – amennyiben nyitott hálózatokat alkotva, rendszeres cselekvések, események és reflexív átalakulások sorozata mentén működnek. Folytatva a gondolatmenetet, az általam bemutatott kortárs utópiaelméletek mindennapokba való átültetésének feladata is rájuk hárulhat flexibilis és kísérletező felépítésük miatt, így nemcsak művészeti program szintjén beszélhetünk a jövőről való gondolkodás megújításáról, hanem a helyek működtetése maga is utópiagyakorlat.

Az alulról szerveződő kezdeményezésekre intézmény helyett tekinthetünk olyan kísérleti laboratóriumként, melynek alapja a köré szerveződő közösség. A közösség sokszor valaminek hiányát tölti be, ez a legfőbb szervező erő. A tagok között lévő kapcsolatot

pedig a közös értékrend és a barátság mentén lehet meghatározni, mely összekapcsolódik a közös projekt megteremtésének, a hiány betöltésének érzésével. Ahhoz, hogy a közösség tartósan és jól tudjon működni, inkluzívnak kell lennie a közösségen kívüli elemekkel, nyitottnak maradnia a változás lehetőségére. A kollektív gyakorlat belső konfliktusokkal és külső nyomással egyszerre kénytelen megküzdeni, ezért a belső dinamika és külső szervezettség relációja folyamatos és reflektív munkát igényel. A közösség felbomlásának egyik legnagyobb veszélyét az hordozza, ha tagok céljai eltérőek, a személyes érdekek és akarat felülírják a közösség érdekeit.

Az alulról szerveződő művészeti helyek fenntarthatóságának lehetséges módja az, ha maguk is közösségbe szerveződnek, amelyek pedig hálózatot alakítanak ki. Egy-egy hely önmagában túlságosan kitett a gazdasági nehézségeknek és a változó belső dinamikának. Erre megoldás lehet az intézményesülés, azonban amellet érvelek, hogy ebben az esetben elvesztik adaptív képességüket, becsontosodnak a fennálló rendszerbe elvesztve a kreatív és kísérletező gyakorlatok lehetőségét. Cél lehet egy olyan ernyőszervezet kialakítása, mely becsatornázza ezeket a szerveződéseket az intézményrendszerbe, segít nekik a gyakorlati fenntartás biztosításában anélkül, hogy azok működését átírná.

Mint a dolgozat végére világossá vált, a fenntarthatóság kérdése számtalan olyan külső tényezőtől is függ, amin nem tudnak változtatni a helyek, azonban próbálkozhatnak olyan gyakorlatokkal, részben a kortárs utópiaelméletekkel összefüggésben, melyek segíthetik a munkájukat. Az artist-run helyek számára a fenntarthatóság eszköze lehet a tudatos „nem növekedés” és lassulás választása, mellyel csökkenthetik az önkéntes munka mennyiségét. Az általuk felhalmozott tudás átadásához elengedhetetlen az öndokumentáció, archívum létrehozása, mely a hely megszűnése után is hasznos alap egy következő alulról szerveződő művészeti közösség létrejöttéhez. Végezetül, a társadalmi és egyéni akarat segíthet egy-egy hely hosszabb távú fennmaradásában, melynek példaként a magánmecenatúra szerepét, az idősebb művészgeneráció kapcsolatrendszerének és tőkéjének visszaforgatását érdemes kiemelni.

8. Mestermunka bemutatása

8.1 Helyszínválasztás

Amennyiben az artist-run helyeket kísérleti laboratóriumoknak tekintjük, úgy ezen az analógián tovább menve, a mestermunkám egyik célja, hogy a művészet eszközeivel összegezze és reflektáljon a kutatás eredményeire, elméleti szinten javaslatot tegyen az alulról szerveződő kulturális közösségek és szerveződések fenntarthatóvá tételére. Mint a későbbiekben részletesen kifejtésre kerül, noha a kiállítás szorosan kötődik a doktori kutatáshoz, azonban nem titkolt szándéka, hogy általánosabb érvényű mechanizmusokat mutasson be. Ennek a nyitásnak az egyik oka részben abból a vágyból fakad, - ami a korábbi fejezetekben felmerülő fogalmak esetében is megmutatkozott -, miszerint ezeknek a szerveződéseknek a létrejöttük és a megszűnésük is csak akkor érthető meg, ha részben kilépünk az intézménykritikai keretrendszerből. Másrészt azt szeretném bemutatni, hogy az alulról szerveződő művészeti terek tapasztalatai érvényessé válhatnak nagyobb közösségek, intézmények számára is, ha ezekre a tapasztalatokra egy tágabb kontextus részeként reflektálok.

A kiállítás témája miatt fontosnak tartom az azt befogadó intézményt röviden bemutatni, hiszen bár a Torula nem artist-run hely, intézményi jellege és működése illeszkedik abba a non-profit struktúrába, mely létezése mellett érvelek a kutatásomban.

A Torula kulturális tér - ahogy a neve is utal rá - egykoron az alkohol előállításához szükséges élesztőgomba előállításának helyszíne volt. A galériát a nagy ipari múltú, 1884-es alapítású Győri Szeszgyár és Finomító Zrt. hívta életre 2017-ben, az általa létrehozott Concilium Arts Alapítványon keresztül. Maga az épület az 1960-as években épült, 1992-ben került jelenlegi tulajdonosához, és az 1990-es évek közepéig üzemelt. Ezután évtizedekig üresen állt. Nemcsak a kihasználatlan terek kulturális hasznosításának ötlete, de a finansziális háttér is modellként szolgálhat. *„Az, hogy a Torula független, talán az egyik legfontosabb attribútuma. Főleg privát finanszírozásból és pályázatokból valósítjuk meg a projekteket, újfajta finanszírozási modellekben gondolkodunk.”* - hangsúlyozza Rechnitzer Zsófia, a tér művészeti vezetője. A művészetpártolásnak egyébként komoly hagyománya van a Győri Szeszgyárnál: August Lederer osztrák iparmágnás,

aki 1895-ben lett többségi tulajdonos, ipari tevékenysége mellett jelentős mértékben támogatta a bécsi szecesszió művészeit¹. A Torula esetében a fenntartás mellett a periférikus elhelyezkedés jelent kihívást, hiszen a nemcsak gazdaságilag, hanem kulturálisan is vízfejű Magyarországon nehéz a közönség kimozdítása Budapestről. A tér földrajzi elhelyezkedése azonban Bécs és Pozsony közelsége miatt alkalmas lehet arra, hogy a határokon átívelő művészeti olvasztótégellyé váljon.

Párhuzamként említhető Bécs és a közeli Krems esete. A történelmi helyszín, mely egyrészt magán őrzi a középkori kisvárosok turistacsalogató mivoltát, nem mentes a szomorú történelmi örökségtől: a II. világháborúban náci központ volt, az itt őrzött politikai foglyokat 1945-ben a háború végéhez közeledve lemészárolták. A börtönt, mely a mai napig üzemel, az egyetem és a kulturális negyed fogja közre. Nem titkolt cél, hogy a rezidenciaprogram, a kunsthallék, művészeti alapítványok és komoly fesztiválok útján próbálják a kisváros számára új, kulturális profilt építeni. Bécs közelsége egyszerre lehetőség és átok: számos szakember a fővárosból került át, ahogy a közönség is innen jön, már ha hajlandó megtenni az egy órás vonatutat.

8.2 Lelet T-6391/3

A kiállított installáció a korábbi fejezetekben vizsgált fogalmak mentén épül fel és alakít ki dialektikus rendszert. A mestermunka esetében a Torula kiállítótere részben klaszrikus értelemben vett white cube-ként szolgál, azonban kihasználva az ipari csarnok sajátosságait, vizuális elemeit, egy off-space érzetet kelti. A középső, lehatárolt térrész, mely a kulturális intézményi tér metaforája, csonka: a korábban háromfalú tér egyik oldala 2025 januárjában kibontásra került. A visszaépített gipszkarton-tartó vázszerkezet jelzi ennek a falnak a nyomát, azt a nehezen alkalmazkodó, becsontosodott rendszer maradványát, mely dacolva a kortárs művészet performatív jellege és az internet adta kihívásokkal, fenntartja szerepe kiváltságosságát.

A látogató egy építkezési területen találja magát, pontosabban egy archeológiai feltáráson. Az építkezéseken használt anyagok, mint a ponthegesztett síkháló, a kőzetgyapot, a lábunk alatt elpattanó betonszemcsék a tér átmenetiségét erősítik. Az installációt felépi-

¹ Urbánium, *Kulturális revitalizáció a győri Torulában*, <https://www.octogon.hu/epiteszet/kulturalis-rehabilitacio-a-gyori-torulaban-urbanum-meets-octogon/>, 2023, február.

tő műtárgyak olyan artefaktumokként jelennek meg, melyek valamikor a közeli jövőben készültek. A jövőarcheológia spekulatív módszerével élve arra teszek kísérletet, hogy eltávolítsam a jelent, és rámutatok arra, hogy minden jelenlegi kulturális objektum valójában a jövő archívumának lehetséges része. Ez a gondolat egyszerre utal a történelmi gondolkodás szükségességére, és arra a kánonkritikai álláspontra, mely a múlt megismerését a töredékeken és „kulturális szemetek” keresztül képzei el.²

A kiállítás időben való eltolása és a galériatér építkezési területté formálása egyszerre hordozza magában a pusztulás folyamatát, de jelentheti az újjáépülés köztes, instabil állapotát. Átmeneti állapotot jelöl, melynek megélése nagyon is a jelenhez tartozik. Megértése azonban, ironikus módon, az idő perspektívájának megfordításával, a jövő szemszögéből lehetséges. Az installáció tehát egy játéktér, „sandbox”, ahol elképzelve a nem túl távoli jövőt, arra invitálok a befogadót, hogy a töredékekből felépített párhuzamos narratívák között ismerje fel azokat a hatalmi struktúrákat és rendszerszintű hibákat, melyek alattomosan szivárognak be nemcsak a kulturális intézményrendszer, hanem emberi létezés legmélyebb rétegeibe. Végig vezetve a látogatót a kijelölt útvonalon olyan fogalmakat mutatok be, melyek potenciálisan segíthetnek felszámolni ezeket a destruktív és elnyomó folyamatokat, de főként az adaptáció szükségességét hirdetik. A kiállítás végére, amikor a művészi én is feloldódik egy pillanatnyi közösségben, felépül egy utópiakezdemény.

8.3 Festmények, mint a hatalom idolkai

A kép, mint médium fontossága nem különlegességében és igazságtartalmában rejlik, hanem kikerülhetetlenségében, állandó jelenlétében mutatkozik meg. Annak ellenére tekintünk rájuk információforrásként, hogy kihangsúlyozzák saját hamisságukat.

Mitchellt idézve: *„Ha feltesszük magunknak a kérdést, hogy miért éppen most, a többnyire „posztmodernként” jellemzett korszakban, a huszadik század második felében zajlik le egy képi fordulat, akkor egy paradoxonnal szembesülünk. Nyilvánvalónak tűnik, hogy a videó, a kibernetikus technológia és az elektronikus reprodukció kora a vizuális szimuláció és az illuzionizmus soha nem látott eszköztárát teremtette meg. Ugyanakkor*

² Assmann, Aleida, *Szövegek, nyomok, hulladékok: A kulturális emlékezet változó médiumai*, in *Narratívák 8. Elbeszélés, kultúra, történelem*, szerk. Kisantal Tamás, Kijárat Kiadó, Budapest, 2009, 146-159.

a képektől való félelem, a szorongás, hogy a „képek hatalma” végül még alkotóikat és manipulálóikat is elpusztíthatja, olyan ősi, mint maga a képalkotás. A bálványimádás, a képrombolás, az ikonofília és a fetisizmus nem „posztmodern” jelenségek. Úgy gondolom, hogy jelen pillanatban éppen ez a paradoxon az, ami specifikus. A képi fordulat, a képek által totálisan uralt kultúra fantáziája mára reális technikai lehetőséggé vált az egész világon. Marshall McLuhan „globális faluja” ma már a valóság, és ez egyáltalán nem kellemes.”³

Talán túlzottan disztópikusnak tűnhet, ahogy a képek szerepe megjelenik, de valójában minden adott ahhoz, hogy a képek önálló entitásként kezdjenek létezni. Nemcsak arról van szó ugyanis, ahogy nap, mint nap használjuk őket, hanem a technikai fejlődésnek köszönhetően olyan lehetőségek nyílnak meg, amik emberi beavatkozás nélkül hoznak létre újabb és újabb képeket. A képek készítése, használata és felügyelete jelenti a hatalomhoz vezető utat az információs társadalomban, legyen szó politikai, gazdasági vagy kulturális területről.

A három központi festmény a hatalom idolként jelenik meg, mely önmagában hordozza a képektől való félelmet és fenntartásunkat, valamint az irántuk érzett féltést és megkerülhetetlenségüket. Egyszerre agresszívek, de törékenyek is, melyek nemcsak formailag, hanem a képi struktúrák szintjén is folyamatos mutálódáson mennek keresztül. A művek formailag a klasszikus hatalmi szimbólumokat, mint a fejdísz, a szarv idéznek meg, míg a fa szerkezet leplezése és a formák változásai, a véletlenszerű képkivágatok és töredékek a képet, mint konstrukciót mutatják.

Az ábrázolt felületek kiindulópontja a tájkép, a tájról alkotott felvételek, térképek, tervlapok és az orvosi képalkotás során keletkező felvételek összemosása. Számomra ezek azok a vizuális produktumok, melyeknél a jelölő és a jelölt közti viszony olyan komplex olvasási módot és tudást igényel, mely szembe megy a képek felszínes befogadásával. Noha a festmények esetében az eredeti kontextus elvész, céлом mégis az, hogy a nézőt aktív, elemzői pozícióba tereljem.

³ Mitchell, William J. T., *A képi fordulat*, ford.: Hornyik Sándor. http://balkon.art/1998-2007/2007/2007_11_12/01fordulat.html, 2007, november.

Barthes irodalomelméletének⁴ analógiájaként olyan festészeti jelrendszert kívánok létrehozni, amely az elméleti tudást, az intuitív benyomást, és a testi érzékelés különböző formáit egyszerre használja az adott témafelvetés körüljárásához. Így a nézés aktív cselekvéssé válik, ami a szövegek és jelek értelmezésén keresztül feltárja a rejtett rétegeket. Célom, hogy a befogadó ne passzívan szemlélje ezeket a konstrukciókat, hanem felismerje azokat a paradox helyzeteket, ahol úgy leszünk manipuláció áldozatává, hogy mindvégig tisztában vagyunk saját megvezetettséggünkkel.

A központi műtárgycsoport formai és tartalmi struktúráját követi a két ellentétes pólusú műtárgy az *Idol: Szétbomlás*, valamint a térben megjelenő Preidol, az *Idol: Újrarendezés* és a kőzetgyapot installáció együttese, a dialektikai megsemmisülés, majd újjáépülés viszonyait képviselve.

8.4 Szimbólumrendszer a korai 21. századból

A Szimbólumrendszer a korai 21. századból... című installáció megszületésének gondolata a groys-i⁵ kritika mentén valójában annak a beismerését szorgalmazza, hogyha az adott közösség a korábbi formájában kiszámíthatatlan ideig nem tud a rendszeren belül alternatívát működtetni, akkor a folyamatos változás útjára kell lépni. Keresni azokat a csatornákat, ahol meg tudja mutatni, hogy a tudatos és radikális transzformáció lehet egy eszköz arra, hogy az adott művészeti közösség továbbéljen. Ami talán ennél is fontosabb, hogy a mindig megújuló formájában tudjon beszélni a saját történetéről és adja át a tudást, amit az évek alatt összegyűjtött. Legyen egy archívum vagy beszélgetések sorozata, legyen épp műtárgy, legyen egészen apró. Aztán, mint egy elburjánzó daganat, legyen egy mutálódó, performatív hálózat, amely nyomait belevési az kulturális közeg emlékezetébe. Így, előbb-utóbb, már nagyon is láthatóvá és kikerülhetetlenné válik, tényezővé, mely változtatni képes.

Az installáció rajzainak redukált anyaghasználata kontrasztban áll a festmények burjánzó felületeivel. Az ókori kőtáblák töredékeinek esztétikája keveredik az orvosi metaszetek analitikus alkotómódszerével, megteremtve azt a mezőt, amiben a szimbolikus

⁴ Barthes, Roland, *A szöveg öröme*, ford.: Babarczy Eszter, Kovács Sándor, Mihancsik Zsófia, Romhányi Török Gábor, Budapest, Osiris, 2001.

⁵ Groys, *Philosophy of Care*

rajzok eljátszanak a pontos megismerhetőség korlátaival, az értelmezési lehetőségek viszonylagosságával. Egyszerre jelenítik meg azt a fogalomhálót, mely egy jól működő közösség zálogának tartok, és mutatnak rá azokra a pontokra, ahol felismerhetővé válnak a rendszerszintű problémák megismétlődései. Például a *Communitas - Immunitas* című rajz bemutatva az egyén és a közösség ambivalens viszonyát, egy olyan szimbiotikus rendszert ábrázol, ami szolgálja a fa és a szimbionta növények túlélését, azonban a törékeny erőviszonyok felbomlásával a rendszer könnyen kizsákmányolóvá válhat. A rajzok szimbolikájában megjelenik a rizóma fogalma, a tudásátadás fontossága, az empátia szerepe és az új nyelvi struktúra kialakításának elengedhetlensége.

8.5 Utópiakezdemény

A totálinstalláció utolsó, szintetizáló eleme a Hipotézis a “művészet” fogalmának létezéséről című videókommentár, melyben felkért közreműködő művészek segítségével olyan kritikai meglátások és megküzdési mechanizmusok feltérképezésére teszek javaslatot, amelyek célja egy humánusabb, szabadabb és fenntarthatóbb kulturális közeg megteremtését szolgáló eszközkészlet megteremtése. A felkért művészek konkrét tapasztalatokon, személyes megéléseken és szabad asszociációkon keresztül osztják meg feltételezéseiket a jövő művészeti struktúráival kapcsolatban.

A munka során Balázs Nikolett, Daniel Hüttler, Mézes Tünde Karolina és Zilahi Anna egy meghatározott folyamat mentén először kérdésekre válaszoltak, majd az interjúk összegzéseként megszületett szövegben egy-egy intervenciót hajthattak végre. A szöveges kommentárt kiegészítette egy, a *Torula* terét ábrázoló, a művészek által hozott metaforák beemelésével megszülető 3d animáció, ami a „kiállítótér” 100 évvel későbbi működését mutatja be.

Az elkészült videóinstalláció a művészet és a művészet intézményeiről elmélkedik. Szándékosan olyan embereket kértem fel, akik munkásságát, gondolkodásmódját közel érzem magamhoz, pont azért, hogy a finom eltérések kerüljenek kihangsúlyozásra. Meglepően különböző válaszok születtek, az egyetlen vízió, ami mindenkinél közös volt, az a művészet radikális transzformációja és a jelenlegi intézményrendszer megszűnése. A videómunka teljes szövege a fejezet végén olvasható.



24. ábra Agg Lili: Lelet T-6391/3 című kiállítás interiőr fotók a Torula térben
forrás: © Simon Zsuzsi, Torula, 2025.



25. ábra Agg Lili: Lelet T-6391/3 című kiállítás interiőr fotók a Torula térben
forrás: © Simon Zsuzsi, Torula, 2025.



26. ábra Agg Lili: Lelet T-6391/3 című kiállítás interiőr fotók a Torula térben
forrás: © Simon Zsuzsi, Torula, 2025.



27. ábra Agg Lili: Lelet T-6391/3 című kiállítás interiőr fotók a Torula térben
forrás: © Simon Zsuzsi, Torula, 2025.



28. ábra Agg Lili: *Lelet T-6391/3* című kiállítás enteriőr fotók a Torula terében
forrás: © Simon Zsuzsi, Torula, 2025.



29. ábra Agg Lili: *Idol I.*, olaj, pasztell, akril, lakk, formázott vászon, festett fa,
152x180x6 cm, 2024
forrás: © Simon Zsuzsi, Torula, 2025.



30. ábra Agg Lili: *Idol II.*, olaj, pasztell, akril, lakk, formázott vászon, festett fa,
152x178x6 cm, 2024
forrás: © Simon Zsuzsi, Torula, 2025.



31. ábra Agg Lili: *Idol III.*, olaj, pasztell, akril, lakk, formázott vászon, festett fa,
152x166x6 cm, 2024
forrás: © Simon Zsuzsi, Torula, 2025.



32. ábra Agg Lili: *Idol (Szétbomlás)*, olaj, pasztell, akril, lakk, formázott vászon, festett fa, rozsdamentes acél, huzal, 152x180x6 cm, 2025
forrás: © Simon Zsuzsi, Torula, 2025.



33. ábra Agg Lili: Szimbólumrendszer a korai 21. sz.-ből: Rizóma, Tudásátadás, Empatikus szem, Közösség - immunitás, Mutálódó nyelv, szén, akvarell, papír; beton, síkháló, kb. 62x105x7 cm, 2024-2025
forrás: © Simon Zsuzsi, Torula, 2025.



34. ábra Agg Lili: Szimbólumrendszer a korai 21. sz.-ből: Rizóma, Tudásátadás, Empatikus szem, Közösség - immunitás, Mutálódó nyelv, szén, akvarell, papír; beton, síkháló, kb. 62x105x7 cm, 2024-2025
forrás: © Simon Zsuzsi, Torula, 2025.



35. ábra Agg Lili: Szimbólumrendszer a korai 21. sz.-ból: Rizóma, Tudásátadás, Empatikus szem, Közösség - immunitás, Mutálódó nyelv, szén, akvarell, papír, beton, síkháló, kb. 62x105x7 cm, 2024-2025
forrás: © Simon Zsuzsi, Torula, 2025.



36. ábra Agg Lili: Szimbólumrendszer a korai 21. sz.-ból: Rizóma, Tudásátadás, Empatikus szem, Közösség - immunitás, Mutálódó nyelv, szén, akvarell, papír, beton, síkháló, kb. 62x105x7 cm, 2024-2025
forrás: © Simon Zsuzsi, Torula, 2025.



37-38. ábra Agg Lili: Szimbólumrendszer a korai 21. sz.-ból: Rizóma, Tudásátadás, Empatikus szem, Közösség - immunitás, Mutálódó nyelv, szén, akvarell, papír, beton, síkháló, kb. 62x105x7 cm, 2024-2025
forrás: © Simon Zsuzsi, Torula, 2025.



39. ábra Agg Lili: Preidol, pasztell, lakk, formázott, vászon, fa, beton, 80x80x4 cm, 2025
forrás: © Simon Zsuzsi, Torula, 2025.



40. ábra Agg Lili: *Idol (Újrarendeződés)*, olaj, pasztell, akril, lakk, formázott vászon, 200x147x6 cm, 2025
forrás: © Simon Zsuzsi, Torula, 2025.



41-42. ábra Agg Lili: Hipotézis a „művészet” fogalmának létezéséről, videóinstalláció: 2 csatornás 3D animáció, hang, betontörmelék, alumínium, 4:17 perc; (közreműködők: Balázs Nikolett, Daniel Hüttler, Mézes Tünde Karolina, Zilahy Anna), 2025
forrás: © Simon Zsuzsi, Torula, 2025.



9. IRODALOMJEGYZÉK

ADY, Endre: *A magyar Ugaron*, (1906) <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Verstar-verstar-otven-kolto-osszes-verse-2/ady-endre-13441/uj-versek-13446/a-magyar-ugaron-134B9/a-magyar-ugaron-134F5/>

AULT, Julie (ed.), *Alternative Art New York, 1965-1985: A Cultural Politics Book for the Social Text Collective*, New York, Drawing Center, 2002.

BACON, Francis, *Az új Atlantisz*, (1626), ford. Csatlós János, Sarkady János, Szeged, Lazi Könyvkiadó Kft. 2001.

BARTHES, Roland, *A szöveg öröme*, ford.: Babarczy Eszter, Kovács Sándor, Mihancsik Zsófia, Romhányi Török Gábor, Budapest, Osiris, 2001.

BERARDI, Franco, *After Future*, trans. Arianna Bove, Melinda Cooper, Oakland, AK Press, 2011.

BOURDIEU, Pierre, *A művészet szabályai*, ford. Seregi Tamás, Budapest, Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, 2013.

BREGMAN, Rutger, *Utópia realistáknak*, ford. Beke Ádám, Győr, CSER Kiadó, 2019.

CAMPANELLA, Tomasso, *Napváros*, (1602) ford. Sallay Géza, Szeged, Lazi Könyvkiadó Kft. 2002.

DEMEUSE, Sarah, DALL, Rhea, KRISHNAMURTHY Prem, SHARP, Chris (eds.), *Bande á Part*, Milan, Mousse Publishing, 2021.

DELEUZE, Gilles és GUATTARI, Félix, *Rizóma*, (eredeti megjelenése: *Mille Plateaux*, 1980), ford. Gyimesi Tímea, <https://www.c3.hu/~exsymposion/HTML/fu/deleuze/szoveg.htm#teteje>

DERRIDA, Jacques, *Marx kísértetei*, ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1995.

ESPOSITO, Roberto, *Communitas: The Origin and Destiny of Community*, trans. Timothy Cambell, Stanford, Stanford University Press, 2010.

FISHER, Mark, *Ghosts of My Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Winchester, Zero Books, 2014.

FISHER, Mark, *Kapitalista realizmus*, ford. Tillmann Ármin, Zemlényi-Kovács Barnabás, Budapest, Napvilág Kiadó, 2020.

FITTING, Peter: *The Concept of Utopia in the Work of Fredric Jameson*, Utopian Studies, Penn State University Press, Vol. 9, No. 2, 1998. 8-17. <https://www.jstor.org/stable/20719758>

FUKUYAMA, Francis, *A nagy szétbomlás*, ford.: M. Nagy Miklós, Budapest, Európa, 2000.

GROYS, Boris, *Philosophy of Care*, London, New York, Verso, 2022.

- GROYS, Boris, *Art Workers: Between Utopia and the Archive*, <https://www.e-flux.com/journal/45/60134/art-workers-between-utopia-and-the-archive>, 2013, május.
- HEBERT, Stine and KARLSEN, Anne Szefer (eds.), *Self-Organised*, London, Open Editions, 2013.
- HOBBS, Thomas, *Leviatán*, (1651), ford. Vámosi Pál, Kolozsvár, Polis Könyvkiadó, 2001.
- HORKHEIMER, Max, *Az utópia*, ford. Tillmann Ármin, Kellék. Filozófiai folyóirat, Kolozsvár, Nagyvárad, Szeged, 64. szám, 2020, 13-24.
- JAMESON, Frederic, *Utópikus tudomány versus utópikus ideológia*, ford. Tillmann Ármin, Kellék. Filozófiai folyóirat, Kolozsvár, Nagyvárad, Szeged, 64. szám, 2020, 83-100.
- JAMESON, Frederic, *Az utópia mint módszer, avagy a jövő használati módjai*, ford. Barcza Zsigmond, Földvári Ármin, Fredric Jameson, Kovács Eszter, Major Alexa, Molnár Zsófia., Ocsenás Péter, Szabó Máté, Szilágyi Borka, Takáts Márk Dávid, <https://laokoon.hu/fredric-jameson-az-utopia-mint-modszer-avagy-a-jovo-hasznalati-modjai/>, 2025, február
- KÁLMÁN Rita, ŠEVIĆ, Katarina (szerk.), *Nem kacsák vagyunk egy tavon, hanem hajók egy tengeren*, Budapest, Impex, 2010.
- KISANTAL Tamás (szerk.), *Narratívák 8. Elbeszélés, kultúra, történelem*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2009.
- KOSSELECK, Reinhardt, *Az utópia temporalizálódása*, ford. Tillmann Ármin, Kellék. Filozófiai folyóirat, Kolozsvár, Nagyvárad, Szeged, 64. szám, 2020, 39-53.
- LAKI Ildikó, SEBESTYÉN István, BARTAL Anna Mária, *A magyar kulturális civil-nonprofit szervezetek és az önkéntesség jellemzői a szakirodalmi elemzések és a statisztikák (2010–2021) alapján*, Önkéntes szemle, 3. évfolyam, 3. szám, 2023, 3-30.
- LIJSTER, Thijs (ed.), *The Future of the New – Artistic Innovation in Times of Social Acceleration*, ed. Thijs Lijster, Amsterdam, Antennae-Arts in Society by Valiz, 2018.
- LOSONCZ Alpár: *Utópia: a lehetőség és lehetetlenség dialektikája*, Kellék. Filozófiai folyóirat, Kolozsvár, Nagyvárad, Szeged, 64. szám, 2020, 155-16
- LUM, Mei and ARAI, Tomie, *Chinatown's Art and Activism—Then and Now*, <https://www.metmuseum.org/perspectives/chinatown-art-and-activism>, 2021, augusztus.
- MANNHEIM, Karl, *Utópia*, ford. Tillmann Ármin, Kellék. Filozófiai folyóirat, Kolozsvár, Nagyvárad, Szeged, 64. szám, 2020, 7-11.
- MITCHELL, William J. T., *A képi fordulat*, ford. Hornyik Sándor, http://balkon.art/1998-2007/2007/2007_11_12/01fordulat.html, 2007, november.
- MÖNTMANN, Nina (ed.), *Art and Its Institutions*, London, Black Dog Publishing, 2006.
- MORE, Thomas, *Utópia*, (1516), ford. Geréb László, Officina Nyomda és Kiadóvállalat, 1941. <https://mek.oszk.hu/10600/10652/10652.htm>

- MOURAO, Joao and SILVA, Luis (eds.), *Kunsthalle Lissabon: Performing The Institutio(nal) Volumes 4&5*, Lisbon, Cura.Books, 2016.
- MURPHY, Gavin, CULLEN, Mark (eds.), *Artist-Run Europe: Practice/Projects/Spaces*, Eindhoven, Onomatopée, 2016. Reprinted, Set Margins, 2023. <https://artist-run.eu/introduction>
- NAGY Gergely, *A kísérlet sikerült, Írország 2026-tól bevezeti a garantált alapjövedelmet a kreatív ágazatban dolgozóknak*, <https://qubit.hu/2025/11/20/a-kiserlet-sikerult-irorszag-2026-tol-bevezeti-a-garantalt-alapjovedelmet-a-kreativ-agazatban-dolgozoknak>, 2025, november.
- NAGY Gergely, *A szlovákiai kultúrában ugyanaz megy, mint nálunk, csak még durvábban*, <https://qubit.hu/2025/04/22/a-szlovakiai-kulturaban-ugyanaz-megy-mint-nalunk-csak-meg-durvabban>, 2025, április.
- ORSZÁGGYŰLÉSI KÖNYVTÁR, „Nincs ilyen hely” avagy Thomas More Utópiája, https://konyvtar.parlament.hu/nyitolar/-/asset_publisher/LFDc8ychJkfW/content/thomas-more-utopia, 2023, február.
- RIEDER Gábor, *A kolozsvári sikertörténet*, Artmagazin, 50. szám, 2012, 20-24. <https://www.artmagazin.hu/articles/archivum/514b734ec9389e1c2c38b9320849de92>
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Társadalmi szerződés*, (1762) ford. Mikó Imre, Kolozsvár, Kriterion, 2001.
- RUYTER, Francis and MOKROSS, Bruno (eds) *Vienna's Independent Scene as an International, Decentralized Institution*. self-published, Wien, 2022
- SHOLETTE, Gregory, *Dark Matter. Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, London, New York, Pluto Press, 2011.
- SHOLETTE, Gregory, *Delirium and Resistance. Activist Art and the Crisis of Capitalism*, ed. Kim Charnley, London, New York, Pluto Press, 2017.
- SZANYI Ágnes, *It Doesn't Mean We Should Shut Up: Moral conflicts in the New York art activist scene, 2011-2023*, New York, The New School, PhD disszertáció, 2024.
- URBÁNUM, *Kulturális revitalizáció a győri Torulában*, <https://www.octogon.hu/epiteszet/kulturalis-rehabilitacio-a-gyori-torulaban-urbanum-meets-octogon/>, 2023, február.
- VARGA Tünde, *Határátlépők: A kortárs képzőművészet kulturális és társadalmi kontextusai*, Balatonfüred, Balatonfüred Városért Közalapítvány, Tempevölgy könyvek 33., 2019.

10. Függelék 1.

MŰTŐ: Ezt a vad mezőt ismerem című kiállításához kapcsolódó interjúrészletek

Az alábbiakban a MŰTŐ: Ezt a vad mezőt ismerem című kiállítás Hangfolyam című munkájának alapját biztosító interjúk kivonata olvasható. A hálózatépítés megmutatásának érdekében olyan csoportok, alkotók, valamint szervezői közösségek képviselőivel készített interjúkat a MŰTŐ csapata, akikkel korábban együtt dolgozott. Egyéni és kollektív együttműködésekhez fűződő viszonyaikról, tapasztalataikról beszéltek: kinek, hogyan formálja identitását egy közös alkotói vagy operatív együttműködés; befolyásolják-e az alkotói folyamatokat baráti viszonyaik; milyen mértékben érznek felelősséget a csoport jövőjével kapcsolatban.

Bokor Péter — az MMN blog és a Lahmacun közösségi online rádió alapítója

„Én azt látom, hogy ez a nagyon demokratikus dolog az inkább egy idea, és szükség van a struktúrára. Tényleg segíthet a klasszikus piramis felépítés is, ahol van, aki meg tud mondani dolgokat és felelősséget tud vállalni. A skála egyik extrémje a céges formák, a másik pedig egy ultra demokratikus [még azt is megszavazzuk, hogy levegőt veszünk] szervezet, ami azért nem jut előre, mert nem tudja még a szemetet se levinni. Ezeknek valamiféle jó kombinációja lenne a cél.

Hogy szerintem miért jó egy közösség? Barátokkal együtt dolgozni nagyon jó és ezen túl, több ember több mindent is tud vállalni. Szerintem ez nagyon lényeges, mert egy közösségben ott lehet akár egy multiplikatív hatás is, hogy tíz ember nem tízszer annyit bír, hanem többet. Számomra ezért jó egy közösség, és ezért érdemes érte harcolni, hogy jobban és hatékonyabban működjön. Szerintem, és remélem, hogy nem csak kikopott belőlem az idealizmus, de ahhoz, hogy valami működjön sokkal fontosabb tud lenni a pragmatizmus, mint az, hogy barátságok legyenek simogatva.

Én még keresem azt a jó formátumot és struktúrát, hogy hogy lehet olyan közegeket és olyan terméket létrehozni - termék lehet akár egy művészeti galéria, újságírás, zene produkciók stb. -, úgy, hogy ne ölje meg se a pénz, se a “szétfolyás”. Azaz, hogy lehet egy olyan jó kompromisszumot találni, ami létre tud hozni egy szimpatikus közeget, ami egy hatékony struktúrában dolgozik, és ami tud értéket teremteni és egzisztenciát adni azoknak, akik ezen/ebben dolgoznak. Tehát valami olyan, ami belátható időn belül megélhetést is tud biztosítani a közösségnek. Nekem úgy tűnik, hogy könnyű (legalábbis könnyebb) úgy értéket teremteni, meg egy szimpatikus pozíciót felvenni, hogyha teljesen kizárod a pénzt. Könnyű “villogni”, hogy te mennyire jó dolgokat csinálsz. Akkor tud jól működni hosszú távon egy ilyen rendszer, hogyha eladhatóvá tudott tenni azt, ami amibe az idődet, a szívedet, a szeretedet, a kreativitásodat, a tudásodat öntöd, és azzal tudsz magadnak egzisztenciát teremteni. Tehát nem úgy, ahogy én csináltam sok ideig, hogy volt egy “pénzkereső munkám”, és abból, amellet csináltam a “többi projektet”, amikbe nem csak forrást (időt és pénzt), hanem frusztrációkat és hasonló mellékhatásokat is vittem, olyanokat, amiket ez a skizó élet kinevelt. Úgymond “átlapátoltam a pénzt és a maradék energiát”, de ez nem egy fenntartható modell. Nem lehet attól jó egy közösségi rádió vagy egy artist-run művészeti projekt, hogy teljesen kivesszük belőlük a pénz faktort, úgy hogy még az önfenntartásra sincs benne pénz. Olyan projekteket próbálok most vizionálni, és létrehozni, amik önfenntartóak tudnak lenni.”

Hollow — képzőművészeti kollektíva (tagok: Muskovics Gyula, Páll Tamás, Szeri Viktor)

„2018-ban, egy kutatói ösztöndíjnak köszönhetően kezdtünk el együtt dolgozni. Mindenki azt tette bele a munkába, ami belőle spontán jött. A végeredmény, ami egy virtuális avatarokkal kiterjesztett spekulatív queer buli volt egy elhagyatott szupermarketben, mindhármunknak nagyon tetszett. Egyértelmű volt, hogy ezt folytatni kell. Nem sokkal később elnyertünk egy rezidencia programot Prágában, ahol hónapokon keresztül szinte minden percet együtt töltöttünk. Kiderült, hogy nemcsak a munka megy jól, de barátok is lettünk. Az együttműködésünknek fontos része, hogy úgy csinálunk művészetet, hogy közben jól is érezzük magunkat.

Külön-külön is fontos számunkra, hogy általában olyan emberekkel dolgozzunk, akikkel baráti viszonyban vagyunk vagy akikben látjuk a lehetőséget arra, hogy a közös munka során összebarátkozunk. Molnár Andrással és Marquetant Tamással zenészként például valamennyi projektben együtt dolgozunk. Ez egy nagy előnye annak, ha valaki művészettel foglalkozik. Ugyanakkor a bizalom, szakmailag és emberileg egyaránt, szükséges velejárója is a művészet csinálásnak, hiszen egy meglehetősen személyes dologról van szó. Nem témákból, hanem a saját dilemmáinkból, kérdéseinkből, vágyainkból vagy félelmeinkből szoktunk kiindulni. Nagyon izgalmas, ahogyan a különböző nézőpontok összeolvadnak, és az egész mutálódni kezd, a végkifejlet pedig rendszerint meglep minket, hiszen előre sosem tudjuk a kérdésekre a választ.

Az alkotási folyamat alapja számunkra tehát az együtt töltött idő. Abban a projektben, amin jelenleg dolgozunk, voltképpen ezt tematizáljuk. A Paracosmic Friend (vagyis képzeletbeli barát) nagyon röviden azzal foglalkozik, hogyan tud elképzelni és felépíteni egy csoport közösen egy valóságot, úgy hogy mindenkinek ugyanakkora szerepe van az építési folyamatban. A jelenleg is zajló kutatásunk egyik kiindulópontját a mi háromunk együtt létezése adja. Tbilisziben például, ahol nemrég eltöltöttünk egy hónapot, különféle gyakorlatokat találtunk ki ennek a vizsgálatára. Minden nap megajándékoztuk egymást, bizalmi játékokat játszottunk, közös naplót írtunk. A kutatást szeptemberben Varsóban folytatjuk, ahol – a tervek szerint – már azzal is foglalkozunk, hogy egy színházi szituációban hogyan tehetjük egy nagyobb csoport számára is átélhetővé a közös világalkotás élményét.

Meta-szinten valami ilyesmi már egyébként is zajlik. Abból adódóan, hogy mindhárman más irányból jövünk (tánc, médiaművészet, elmélet), a közönségünk is sokféle embert foglal magába, akik az elmúlt pár évben fokozatosan megismerték egymást, és akár újabb együttműködésekbe kezdtek. Ez nyilván nem csupán a mi érdekünk, de mindenképpen egy jó visszajelzés nekünk, mert a közösség formálás már a kezdetekben is Hollow céljai között szerepelt.”

Iva Kuzmanović — U10 artist-run space (tagok: Lidija Delić, Nina Ivanović, Sava Knežević, Isidora Krstić, Iva Kuzmanović, Nemanja Nikolić, Marija Šević, Sanda Kalebić)

„Gyakran kapjuk ezt a kérdést: Mik a terveitek? Miért gondolja úgy mindenki, hogy változásra van szükség?... Bizonyos értelemben minden ugyanaz maradt (mi is), vagyis ezek a változások nem annyira láthatóak. Ezek strukturális változások inkább. És volt persze némi növekedés is nálunk, tapasztalatok és így tovább... Ami az éves programot illeti, tisztában vagyunk azzal, hogy hol, mikor van szükség esetleges önreflexióra és igyekszünk tanulni ebből és az egymással való kommunikációból. A fő probléma számunkra az, hogy már rég nem mi vagyunk a legfiatalabb generáció, akikre próbálunk összpontosítani.

Szerintem a fiatalok többsége szerint is az a legfontosabb, hogy biztosítsunk megfelelő körülményeket, infrastruktúrát; hogy osszuk meg minél több gyakorlati tapasztalatunkat, tudásunkat és a teret, mind fizikai mind tartalmi értelemben: ha csak lehet, majdnem szó szerint bízunk teljes egészében rájuk: hogy hadd csináljanak azt, amit csak akarnak, mert ez a legfrissebb és legőszintébb helyzetjelentés a művészeti közegről. Próbáljuk motiválni a fiatalokat, hogy érezzék úgy, mintha ez az ő helyük lenne, ahol (mint alkotó) bármit véleményezhetsz, ahol felfedezhetsz, kísérletezhetsz, maradhatsz bármeddig, ha úgy érzed, stb. Emiatt döntöttünk úgy, hogy pályázatot (Open Call for Podium) írunk ki, az éves program egy részére, amelyre kollektívák jelentkezhetnek saját ötletekkel, hogy egy ideig önállóan vigyék a helyet. Ez volt az első lépés a fiatal művészek, kurátorok, hogy azok hosszabb időre beléphessenek az U10-be mind fizikai mind szellemi értelemben is.

Aztán, mi is szeretnénk megteremteni egy nagyon fontos szegmensét a művészeti életnek, és nagyon fontos hiánypótló szerepe lenne nálunk is: általános művészeti oktatást és a legspecifikusabb, célirányos művészeti oktatást. Szóval szívesen dolgoznánk ezen a közeljövőben. Úgy értem, bármi is történjen, legyen hely és mód együtt gondolkodni, találkozni, összeülni és együtt dolgozni.

Csak csináld... Igazán. Nagyon jó ezen a területen dolgozni... Hiszen ez bizonyos értelemben folyamatos öndíjazás.”

Mézes Tünde és Varga Ádám — PINCE artist-run space (tagok: Balogh Boglárka, Gyuricza Mátyás, Magyar Zsuzsa, Mézes Tünde, Varga Ádám)

„Az egyik legfontosabb összetartó ereje a PINCÉnek, hogy adott a tér, amivel tudunk számolni a jövőben is. Már az elején eldőlt, hogy a PINCE nem egy alkotótér, hanem egy kiállítótér. Fontos, hogy akár évről évre tudjon módosulni a funkciója, de mindeközben meg tudjon maradni, mint friss és őszinte kezdeményezés.

Már eltelt pár év az egyetem elvégzése óta, emiatt talán sokkal jobban átlátjuk, hogy milyen kiállítóhelyek vannak. Emiatt talán jobban látjuk azt is, hogy milyen feltételek mellett lehet megvalósítani valahol egy kiállítást, vagy akár egy személyes projektet.

Vannak a felívelő időszakok, amikor mindenki pont annyi energiát fektet bele, mint amennyit kell, de vannak időbeli elcsúszások is néha, amiket fel kell tudni ismerni.

Kezdetben voltak azért konfliktusok, elég sokan kiestek a csapatból, akik nem érezték annyira magukénak az egészet. Prioritás, hogy mindenki ugyanannyira tartsa fontosnak a PINCÉT.

Jelenleg hiányoznak azok az idők, amikor mindannyian le tudunk ülni és átbeszélni ezeket. Nagyon fontos tényező, hogy tudjunk tartani olyan csapatépítőket, amikor senkinek sincs millió másik dolga és tényleg együtt tudunk lenni és dolgozni.

Másik szempont, hogy nincs szükség a PINCE fenntartásánál pályázatokra és nem kell opponálnunk nagy összegek felett, ami nem hoz be plusz feszültségeket a csoportba.

Mi dolgozunk páran együtt mint művészek a PINCÉből, de függetlenül tőle. Ez egy teljesen más csoportosulás, akikkel már volt régebben is kiállításunk. A PINCE nem rólunk szól, nem tudunk művészeti kollektívaként gondolni a csoportra, inkább egy absztrakt fogalomként íránk le. A mi alkotói attitűdünk persze benne van, de csak származtatott formában. Döntéseinkkel formáljuk a közeget is, ami miatt nehéz leválasztani a személyünket róla, de mint alkotók, nem szeretnénk a PINCE színeiben feltűnni. Ha meg

kellene fogalmaznunk egyszerűbben, akkor talán úgy mondanánk, hogy a PINCÉvel foglalkozunk, de nem mint művész.”

Molnár Ráhel Anna — író, szerkesztő, kulturális munkás

„Számomra a MŰTŐ volt az első, kimondottan kollektívaként működő közösség, aminek a szervezésében részt vettem. Amikor 2018 decemberében tag lettem, elsősorban az motivált, hogy nagyobb transzparenciát kapjon mindaz, amivel foglalkozom, még hozzá kölcsönhatásokon keresztül. Ki szerettem volna próbálni, hogy milyen egy csapat részeként, itthon mozgásba hozni a nemzetköziséghez kapcsolódó elképzeléseimet. Magyarországon kulturális munkásként nagyon hamar légüres térben érezheti magát az ember, ebbe pedig könnyű beleunni. A közösséghez tartozás mindannyiunk számára alapvető igény és feltétel is – amelyben ugyanazon elvek szerint és célokért dolgozunk és egy nagyon hasonló horizontot látunk (vagy épp nem látunk) magunk előtt.

Ugyanakkor az is előfordul, hogy ez összetartó csapat részeként feloldódnak az egyéni meggyőződések. Én azt gondolom, hogy minél erősebb személyiségek, minél kevésbé oldott, mégis rugalmas identitások dolgoznak együtt, annál többet tudnak adni a közösségnek, ez pedig egy-egy kollektíva hosszútávú fennmaradását, kiteljesedésének pályáját is meghatározza. Mindez persze egy folyamat és hosszú önismereti játék is, amelyben egyebek mellett nagyon felszabadító újra és újra felülemelkedni önmagunkon.

A kortárs kultúra vonatkozásában azokat a jelenségeket tartom érdekesnek, amelyek alulról szerveződő, az virtuális algoritmusoktól és valós intézményi elvárásoktól szabadulni vágyó dinamikák eredményeképp jönnek létre. Ezen a területen nagyon könnyű önismétlővé válni, annál is inkább, minthogy 2022-ben úgy tűnik, éppen ez a (piaci) siker kulcsa.

Mindennek a hivatásszerű üzése óriási privilégium, de nem jelenti önmagában, hogy ennek gyakorlói rendelkeznek azzal a tőkével, ami biztosítaná, hogy zavartalanul hódoljanak a hivatásuknak, hogy ne kelljen 40 órában lakhatásért és ennivalóért dolgozniuk. Azt hiszem fontos megjegyezni, hogy az artworld kimondatlanul, de elvárja az anyagi

privilegiumok birtoklását. Ha ez nincs meg, rettentően nehéz nemcsak közösségek fenntartásával, de bármi olyan dologgal foglalkozni, ami az embert boldoggá teszi.”

Nemes Z. Márió — költő, esztéta, egyetemi tanár, a *Technologie und das Unheimliche*, az egykori József Attila Kör és a Telep Csoport tagja

„Tehát ezt tudja nyújtani egy ilyen szervezet, mint a József Attila Kör: láthatóságot. Ebben máig nagyon fontosak ezek a nagy makróközösségek, melynek megvan a maga kvázi bürokratikus struktúrája az elnökséggel, hiszen ott pénz is van, támogatások, amiket fel kell használni. Van titkár és így tovább. Vannak szakmai felelősök, akik különböző programokat igazgatnak, tehát aki akar dolgozni és jobban részt venni ezekben a szakmai feladatokban, az ezt megteheti. Az egésznek volt egy nagyon erősen személyes része is. Barátokat szerzett az ember, tehát nem csak networking volt. Nem is ezt a network részét szerettem igazából, hanem azt, hogy ott tényleg lehetett emberi kapcsolatokat létrehozni, és az irodalmat, a szakmát, egyfajta családi keretben megélni. (Noha persze mint minden magyar családnak, ennek a nagycsaládnak is megvoltak a maga strukturális problémái.)

Ezenkívül ami nekem fontos volt, és ami már egy szűkebb dolog, az, hogy tagja voltam egy új generációs költői csoportosulásnak, a Telep Csoportnak. Mondhatjuk azt, hogy kvázi alkotóműhelyként is működött. Ez a méretén túl abban is különbözött egy nagy írószervezettől, hogy nem volt formális szerkezete. Ehelyett inkább az alkotók egymás közötti kreatív viszonyai szabályozták az egészet, miközben egy - és ez kardinális kérdés volt - baráti társaságból fejlődött ki az egész. Azért kerestem amúgy az ilyen közösségeket, mert ezt a kreatív éhséget, a személyes-szakmai impulzusok habzsolását akartam újra megtalálni. Generációm írói között aztán később már nem leltem meg ezt az intenzív élményt. Ez is az egyik magyarázata annak, hogy máshova mentem, mondjuk a képzőművészekhez, vagy olyan intermedialis közösségekbe, mint a T+U.

Visszatekintve azt látom, hogy sokat tanultam arról, hogyan működnek a közösségi dinamikák a kultúrában, az a bizonyos csoportos kémia, mely annyira titokzatos tud lenni, hogy végső soron alkímia. Az a tapasztalatom, hogy nemhogy nem lehet fenntartani a

végtelenségig ilyen közösségeket, de létezésüknek megvan a maga íve. Van egy bizonyos szociálisan, pszichológiailag, ideológiailag stb. meghatározott élettartam, ameddig minden közös találkozás valódi esemény, mintha minden gondolat, érzés és indulat egy közös idegrendszerben keringene, de aztán az emberek más élethelyzetbe kerülnek, elkopik a flow, megváltozik a kémia. Aztán ott a szakítás, aminek a sebeit hordani kell, mert el kell gyászolni a nagy közös testet. Ugyanakkor én azt tanultam meg, hogy ha valami véget ér, akkor mérs tovább és hálózatosan újabb közös sejteket építesz magadnak és másoknak. Nyilván átviszel sok mindent az előző együttlétekből: a tapasztalatokat vagy akár az embereket is, de más formációban, más konstellációban folytatod. Vagyis a tökéletes együtt-lét utópiája helyett inkább érdemes a folyamatos és sokirányú építkezésre berendezkedni. A baráti-személyes viszonyainkat is ápolni kell, mert egy kollektíva hatékony működése, legalábbis a mi esetünkben, ezen az intim dimenzióon múlik. Azon, hogy tudunk-e szinkronizálódni. Hogy olyan projekteket vállaljunk be, amiben mind a hárman valamennyire érintettnek érezzük magunkat. Az érintettség mértéke persze nem mindig azonos. Erre nagyon kell figyelni, hiszen bármikor könnyen kisodródhat valaki és összezavarodhat a közös kémia. Vagyis rengeteg minden múlik az állandó figyelmen, empátián és egymáson dolgozáson, hogy biztosítva legyen mindenkinek az együttalkotásban való kiteljesedés élménye, illetve a kompetenciák hatékony és arányos elosztása. Akkor nem kockáztatjuk, hogy valaki lepattan a flow-ról. A kollektíva idegrendszerét folyamatosan gondozni kell.”

Puskár Krisztián — UH Fest, Élő-halott, Küss Mich, Ukmukfukk Zinefeszt, szervező, médiamunkás

„Nekem kezdettől fogva társas az alkotás. Eleve nem vagyok művész. És bár önjáró vagyok, mindig izgalmasabb a csapat, és végeredményben csapat részeként működöm mindig. Ha egyedül is csinálsz valamit, a visszacsatolás akkor is kulcsfontosságú. Ha írsz, akkor is kell egy szerkesztő, legyen az tényleges vagy a képzeletbeli olvasó, akinek írsz. Magának senki ne írjon. Ha rádiómixet csinálsz, akkor is mesélsz valakinek. Ha kitalálok valamit, az a következő lépés, hogy kikkel akarok együttműködni. Amikor a médiában kezdtem másfél évtizede, az egy olyan szembesülés volt a csapatmunkával, amit fel kellett dolgoznom. Nehezen szocializálódó emberként a tanulási folyamat és a

személyiségfejlődésem talán legfontosabb része volt. Van abban egy kontraszt és szépség, hogy nekem ma a közös munka okoz örömet. Az első munkahely sokaknak traumatikus. Mindegy mennyire szociális figura valaki, közösségbe bekerülni nehéz. Minden csoport kis városként működik, funkciói, pozíciói vannak, személyiségei, összképe, alárendelt, domináns, függő viszonyok állnak benne fenn, folytonos a kiegyenlítetlenség. A profi pályám első tíz éve annak a története, hogy különböző emberekkel kellett valami összefüggő dolgot csinálnunk, többször, különböző körülmények között, különféle célokkal és keretekben: ki kellett találnom, majd újra kitalálnom, felépítenem egy csapatot megint.

Ezeket a tapasztalataimat hasznosítom másképp az Élő-halott kísérleteiben is. Különbö-
le nyelveken megszólaló szövegekből létrehozni valami közöset. Ebben eleve van egy olyan önreflexió, ami túlmutat a szubkulturális gondolkodáson. Az igazságot sokféle-
képpen meg lehet írni, szerkesztőként pedig minden emberrel másként szükséges dol-
gozni, mindenkiben másképp lehet megtalálni a legjobbat, ez egy egyénenként változó
pszichológiai folyamat és munka. Már ha sikerül.

Tizennégy éves a Küss Mich, illetve több mint tíz éve csinálom az Ultrahangot is. Egyi-
ket sem egyedül, de mások mindkettőnél a dinamikák. Ráadásul mindkettő hosszú tör-
ténét és barátságon alapul. Van, hogy nyomaszt a válladra nehezedő súly, és van, hogy
egyedül érzed magad egy csapatban is. Van, hogy arra kell figyelned, ne essen szét az
egész, vagy hogy sikerélményeket generálj a másoknak, aki épp nem érzi a helyét. A
közös munka mindenkivel más, a ritmus is változik, a szépsége is sokféle.”

10. Függelék 2.

Agg Lili: Hipotézis a "művészet" fogalmának létezéséről című videómunka szövegének leírata

A terület feltárása során előkerültek olyan szövegtöredékek, melyek felhasználásával rekonstruálni próbáltuk azt az átmeneti állapotot, amely a 21. század elejét jellemezte. Kezdetben arra gyanakodtunk, hogy a központi tér tudományos kísérletek helyszíne lehetett: laboratórium, ahol szabadon kísérletezve, gyakorlati szemlélettel és speciális eszközökkel próbáltak a társadalom egésze számára is hasznos eredményeket elérni. Több kutatás is úgy véli, hogy ennek körülményei sosem voltak adottak: a hely létezése oly mértékben függött az épp aktuális gazdasági és politikai rendszertől, hogy időszakos eredményeit aligha tekinthetjük relevánsnak.

Mai fogalmainkkal a tér szerepe nehezen körülírható, de több lelet is azt bizonyítja, hogy az egyenlőre tisztázatlan funkciójú tárgyak között – melyek száma kimutathatóan csökkent az éghajlatváltozás hatására – rituális performanszokat tarthattak. Időről-időre átmeneti közösségek szerveződtek az építmény köré, amelyek célja a szövegtöredékek alapján az volt, hogy “közös értékrend mentén játszanak, érzéki és eszmei tudást halmozzanak fel, valamint gondoskodjanak egymásról”.

Érdekes módon nem találtunk vezetőre és elit politikai csoportokra utaló nyomokat, a vizsgált közösségek struktúrája leginkább a mára kipusztult koralltelepekéhez hasonlíthatott.

Meglepetésünkre több helyen is előkerült a “művészet” kifejezés, ami akkoriban volt használatos, amikor a társadalom még megszállottan hitt egy szűk, úgynevezett nyugati ismeretelméleti rendszerben. Abban az időben a “műtárgyak” egy megdönthetetlennek tartott vallási fundamentalista gazdasági és politikai intézményrendszer részei voltak. Ma már szinte csak egy egészen kis csoport használja őket kereskedelmi céllal. Biztosra vehetjük tehát, hogy ebben az esetben másképp kell értelmeznünk a “művészet” fogalmát.

De mi vezetett ehhez a változáshoz? Miért nem tudtak a későbbiekben tartósan megmaradni ezek a horizontális berendezkedésű közösségek?

A kutatásaink alapján kirajzolódik, hogy a vizsgált évek alatt a társadalom számára elérhető infrastrukturális és pénzügyi lehetőségek jelentősen megcsappantak, pontosabban az elosztásuk egyenlőtlené vált. Számos esetben az emberek csoportjai úgy adaptálódtak ehhez a helyzethez, hogy birtokba vettek pusztuló gyárakat, épületeket - mint a konkrét példánk is mutatja - majd céljaiknak megfelelően átalakították azokat. A társadalomban végbemenő változásokat próbálták így ellensúlyozni, megoldásokat keresni az egyre táguló törésvonalakra, fenntartható alternatívákat felmutatni. Azonban a kezdetben jól működő közösségek is hamar az ellehetetlenülés szélére sodródtak az egyre növekvő egzisztenciális bizonytalanságban, a kiutat az jelenthette volna, ha a kezdeményezéseiket sikerül becsatornázni a meglévő intézményrendszerbe.

A források további problémaként hivatkoznak egy úgynevezett "individualista vallásra" is, ami annak ellenére szivárgott be az új szerveződések mindennapjaiba, hogy tanításai ellentétesek voltak azok eszmerendszerével. Hamar egyértelművé vált, hogyha az emberek nem szolidárisak és empátikusak egymással, azzal túl nagy lesz a veszteség.

Radikálisabb változásra volt szükség.

Ahogy a feltárás eredményeiből következtettünk rá, a térben nádat alakítottak ki, melyet helyenként korhadó fatörzsek gazdagítottak. Minden jel arra mutat, hogy az emberek feladva testük határait, egyé váltak ezzel a törékeny bioszférával.

A fentiekben vázolt ismereteinket a fatörzsekből kinövő tudástranszmitterek segítségével mentettük át. Az átalakulás folyamata, biológiai és kémiai leírása sajnos nem maradt ránk, csak az átvitelnél is megjelenő szokatlan érzésjelekből következtethetünk e merész vállalkozás részleteire. Feltehetően szellemi és fizikai síkokat próbáltak közelíteni, egymásba csúsztatni, mígnem maguk is a folyamat elszenvedőivé váltak.

A mai napig vitatott azonban, hogy feltételezéseink megegyeznek-e a valósággal. Mit is mondhatnánk? Mindig felmerülnek pillanatnyi kételyek...