

Kósztolni a szép-tudományba



Kóstolni a szép-tudományba

Tanulmányok
a Fiatal Művészettörténészek
IV. Konferenciájának
előadásaiból

KÓSTOLNI A SZÉP-TUDOMÁNYBA

*Tanulmányok
a Fiatal Művészettörténészek
IV. Konferenciájának
előadásaiból*

Kóstolni a szép-tudományba

Tanulmányok a Fiatal Művészettörténészek IV. konferenciájának előadásából

Főszerkesztő: Székely Miklós

Szerkesztők: Dragon Zoltán, Entz Sarolta Réka, Raffay Endre, Szerdahelyi Márk, Tóth Áron

Grafikai terv, tördelés: Papp Gyula

Szöveggondozás: Asztalos Emese

A borítón a berhidai Szent László templom belső kapujának részlete látható. Konceptió: Sidó Anna, fotó: Szerdahelyi Márk.

A kötet megjelenését támogatta:

Magyar Tudományos Akadémia

Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet

Nemzeti Kulturális Alap

Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar



PÁZMÁNY PÉTER
KATOLIKUS EGYETEM
*Bölcsész- és
Társadalomtudományi Kar*

© Szerzők

© Szerkesztők

© Fotósok

© Grafikusok

© CentrArt Művészettörténészek Új Műhelye Közhasznú Egyesület

© Fényképek intézményi jogtulajdonosai: Artur Żmijewski; Central Booking Gallery, NYC, USA; Elek István hagyatéka; ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe, Németország; Erdélyi Unitárius Egyház Gyűjtőlevéltára, Kolozsvár, Románia; Fajó János; Foksal Gallery Foundation, Varsó, Lengyelország és Galerie Peter Kilchman, Zurich, Svájc; Forgács Péter; Forster Gyula Nemzeti Örökségvédelmi és Vagyongazdálkodási Központ, Fotótár, Műemléki Tervtár; Hargita Megyei Állami Levéltár, Csíkszereda, Románia; Jan de Nys, Aalst, Belgium; Kiel University Library, Kiel, Németország; London, The British Museum / Trustees of the British Museum, Egyesült Királyság; Magyar Építészeti Múzeum, Budapest; Márton Áron Gimnázium gyűjteménye, Csíkszereda, Románia; MTA KIK Kézirattár, Budapest; National Gallery of Art, Washington D.C.; Országos Széchényi Könyvtár Mikrofilmtár, Budapest; Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest; Róma, Scuola Lante della Rovere; Római Katolikus Gyűjtőlevéltár, Kolozsvár, Románia; Soproni Múzeum, Storno-gyűjtemény; Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest; Laczkó Dezső Múzeum, Veszprém.

A kiadványban megjelent írások tartalmaért és a képek jogtisztaságáért minden esetben a tanulmány szerzője felelős.

The authors of the essays are responsible for the contents of the texts as well as for obtaining permission to reprint the images included in their essays.

ISBN 978-963-88825-5-4

CentrArt, 2014



CentrArt

Tartalomjegyzék

<i>Előszó</i>	7
ROSTÁS TIBOR	
<i>Graeco opere – görög modorban II.</i>	
<i>A veszprémi „Gizella-kápolna” és a lékai várkápolna 13. századi falképei</i>	9
KOVÁCS GERGELY	
<i>A felvinci református templom italobizánci stílusú falképei</i>	33
KÓNYA ANNA	
<i>Ikonográfiai összefüggések az alcinai templom falképein</i>	45
MEZEI EMESE	
<i>Hétköznapi jelenetek egy késő középkori kályhán¹</i>	61
PÁL EMESE	
<i>Rubens Szamosújváron?</i>	71
PÁSZTOHY JÚLIA	
<i>Pákei Lajos villa- és lakóház-építésze</i>	85
VARGA ORSOLYA	
<i>Lang Adolf Szegeden és Pécsen</i>	97
SALAMON GÁSPÁR	
<i>Tagok és ragok</i>	
<i>Építészet és nyelv kapcsolata Schulek Frigyes terminológiai kísérletezéseiben</i>	113
IMECS-MAGDÓ ESZTER	
<i>Borszékfürdő modernizációja a 20. század elején</i>	125
GÁL ZSÓFIA	
<i>A kolozsvári Arany János utcai bérvillák</i>	143
LADÓ ÁGOTA	
<i>Az Erdélyi Római Katolikus Státus csíkszeredai főgimnáziumának tervezéséről</i>	157
BALDAVÁRI ESZTER	
<i>A német korai Jugendstil hatása Körössy Albert Kálmán építőművészetére</i>	173
ZSOLDOS EMESE	
<i>A pécsi Jókai-ünnepély képi emlékezete</i>	187

F. DÓCZI ERIKA	
<i>A Betonszemle folyóiratról</i>	199
SEBESTYÉN ÁGNES ANNA	
<i>Molnár Farkas és az építészeti szaksajtó mechanizmusai a két világháború közötti Magyarországon</i>	211
JÁSZ BORBÁLA	
<i>Funkcionalizmus és racionalizmus között Adolf Behne elemzése a modern építészet hőskorából</i>	225
DÉNES MIRJAM	
<i>Ki a naiv? A Dallos Marinka kutatás alapvető kérdései a naiv művészet jellemzőinek tükrében</i>	235
BRUNNER ATTILA	
<i>A magyar játéktervezés történetének néhány kérdése</i>	251
SIMON BETTINA	
<i>Egy festménysorozat öndefiníciója. Károlyi Zsigmond Mérték-képei</i>	265
BRADÁK SOMA	
<i>A rendszerváltás performansa. Elek István köztéri akciói 1985 és 1993 között</i>	277
DUDÁS BARBARA	
<i>Globalizálódó művészet lokális problémákkal – avagy mi történt a művészet vége óta?</i>	295
GÁRDONYI LÁSZLÓ	
<i>A képregény metamédiuma</i>	307
KOSINSKY RICHÁRD	
<i>Michael Fried befogadáselmélete</i>	321
JAN ELANTKOWSKI	
<i>Replaying Memory. Holocaust and Video Art in Péter Forgács's "Meanwhile Somewhere... 1940-1943" and Artur Żmijewski's "The Game of Tag"</i>	331
Személy- és helymutató	343

A rendszerváltás performansa.

Elek István köztéri akciói 1985 és 1993 között¹

Bradák Soma

A nyolcvanas évek második felének valamelyest enyhülő kultúrpolitikai légkörében Elek István (Elek Is, Kada) Budapest utcáinak és tereinek birtokbavételére tett kísérletet. A rendszerváltás hajnalán úgy érezhette, hogy az állam által felügyelt köztér pusztán állampolgári szabadságjogok gyakorlásával átformálhatóvá válhat. Utcai akcióival a korábban alkotott plakátjaiban rejlő verbális közlésvágyának talált egy új médiumot; a járókelőkkel létrejövő spontán párbeszédnek során kialakuló interszubjektív viszonyrendszer pedig egy olyan participatív művészeti stratégiának bizonyult, ami tökéletesen illett Elek Is intézményellenes attitűdjéhez.

Elek Is köztéri akciói pályájának második szakaszára tehetők. Ez az időszak nagyjából egybeesik a Hejettes Szomlyazók² működésével, és nemkülönben a magyarországi rendszerváltást szegélyező évekkel. Elek művészetében a performativitás ugyan csak ezekben az években válik az egyik meghatározó elemmé, de a korábbi periódusára jellemző plakátok illegális kiragasztása már megelőlegezi azt. A plakátok és az akciók fókuszában a köztér, illetve az abba való beavatkozás igénye áll.

Akcionizmus és relációesztétika

A performativitásra építő művészeti gyakorlatok differenciálása, valamint az elnevezések közötti különbségek rögzítése alapvető fontosságú e dolgozat szempontjából. Eből kifolyólag szeretném tisztázni az egyes fogalmakat, amiben nagyrészt Beke László *Az emberi test és a médiumok – képzőművészet és színház között* című tanulmányára hagyatkozom.³ Ezek a fogalmak azokat a performatív jellegű művészeti törekvéseket határozzák meg, melyek a II. világháború utáni művészet legtöbb progresszív gondolatot hozó évtizedében, az 1960-as években bukkantak felszínre.

Az 1960-as évek első felében kialakuló happening számos előzménnyel rendelkezett, többek között ilyenek voltak a dadaista akciók, a szürrealista kiállítási installációk és az ötvenes évek absztrakt expresszionista festészete is. A festészettől a happeningig a kollázson, a *combine painting*-en, az *assemblage*-on és az *environmen*ten keresztül vezetett az út: „a happening az *assemblage* és az *environment* idő-faktorral és eleven emberi (olykor állati) testekkel gazdagodó változata.”⁴ Ebben a szituációban az ember

eltárgyasul és vice versa. Alávetettsége abból fakad, hogy nem tudja előre a folyamat végkimenetelét, ugyanakkor ezzel együtt a felszabadulás esélye is adottá válhat. A happening esetében kiemelten fontos a történés egyszerűsége: ez igazodhat előre megírt vagy elgondolt forgatókönyvhöz, azonban „az egyszeri és megismételhetetlen történés *realitás*.”⁵ Ekképpen a happening a mindennapihoz próbál közeledni, az élet és a művészet közti határvonalat próbálja eltörölni. Erre mutat a lazán kezelt időbeliség, a felhasznált tárgyak és a helyszín kérdésében tanúsított nyitottság. Továbbá a résztvevőknek sem kell színésznek lennie, ugyanis itt szerepjátszás helyett egy szituációba kell belehelyezkedni. Végso soron a happeningnek éppen kettőssége miatt nem sikerült megszüntetnie a művészet és nem-művészet, a mű és befogadó közötti távolságot.

Sok tekintetben nehéz megkülönböztetni a happeningtől a nemzetközi Fluxus-csoport tevékenységét. Mindkettő az 1960-as évekhez köthető, sok esetben a résztvevők személye között is átfedés volt, továbbá közös jellemzőjük a játékoság, a humor és a népünnepély-hangulat. Megegyeznek elveikben is: „mindenki művész”, „minden művészet”. Azonban a Fluxus inkább gyűjtőfogalom, ami a költészettől a tárgyalakotáson át a filmig terjedően magába foglalja az egyes aktivitásformákat, valamint erősebben és intellektuálisabban kötődik a zenéhez, mint a happening. A George Brechthez köthető *event* a happening alfajának tekinthető, ami „semmit se jelent többet, mint a szó szó-tári meghatározását.”⁶ A minimalizmus és az egyszerűség a reális jelleget húzza alá, és ezáltal válik láthatóvá, hogy Duchamppal szemben Brecht „a művészeti kontextusból kiszakadó realitást akar[ja] ismét létrehozni.”⁷ A Fluxus csoport fesztiválok és koncertek szervezésével biztosított teret ezeknek a különböző aktivitásformáknak.

Az emberi test, illetve személyiség kerül előtérbe a performansz esetében. A performansz „általában gondosan előkészített egyszeri előadásra, közönség számára készül.”⁸ Ezek helyszíne többnyire egy kiállítótér, esetenként a művész installációi és egyéb munkái is láthatóak a performanssszal egyidejűleg. Maga az eseménysor – a happeninghez hasonlóan – reális: a performer nem szerepet alakít. Az egyszerűbb próbátételektől a biológiai vagy lelki tűrőképesség megtagasztalásáig, az identitást kereső vagy azt alkotó performatív önarcképtől a férfi és női magatartásformák felcseréléséig tart a performanszok spektruma, s így, minthogy határterületeken mozog, eljuthat végső kérdésekig. A legfontosabb azonban, hogy hitelessége érdekében nem léphet a fikció területére, ám egyúttal „a művészetben *belül* akar maradni, ezért realizálásban sohasem megy el a végsőig.”⁹

Végül az akció mint műfaj fogalmát kell tisztázni, amennyire ez lehetséges. Beke szerint ez „lazán definiált terminus, jelenthet »klasszikus« happeninget, [de] annál jóval direkter nyilvános cselekményt, szigorúan megszervezett képzőművészeti rendezvényt vagy rendezvénysorozatot, de akár magányosan végrehajtott, egyetlen gesztust is.”¹⁰ Amennyiben műfajként tekintünk rá, legfontosabb jellegzetességét az ideiglenességben lehet meghatározni, ami egyben a spontaneitáshoz kötődik. Kiindulópontja pusztán egy gondolat vagy ötlet, ám ez soha nem válhat leírt vagy kigondolt eseménysorrá. Ebből a meghatározatlanságból fakad nyitottsága és dialektikus jellege. Nem igényel közönséget vagy dokumentációt, ezek nélkül is végbemegy, de nem is zárkózik el előlük. Amennyiben közönség alakul az akció körül, elviseli annak passzivitását, ám az interakció felerősíti szabadon alakuló karakterét. Az akció végső soron egy rögtönzött(nek ható) szituáció, amely tér, idő és részvétel tekintetében teljes mér-

tékben nyitott, s ilyen szempontból a performativitásra építő művészeti gyakorlatok közül az egyik legkevésbé korlátozott cselekvésforma.

Az akcionizmus irányzatainak megkülönböztető definíciói után az 1990-es évek művészetelméletének egy – véleményem szerint – idevágó gondolatkörét szeretném ismertetni, jelesen Nicolas Bourriaud 1998-ban megjelent *Esthétique Relationnelle* című tanulmányának vonatkozó részeit.¹¹ Úgy vélem ugyanis, hogy Bourriaud 1990-es évek művészetével foglalkozó írása releváns szempontokkal szolgál Elek Is 1985 és 1993 közötti köztéri akcióinak értelmezéséhez. Ahogyan Elek művei is az 1960-as és 1970-es évek neoavantgárdjára mutatnak vissza, és bizonyos szempontból onnan merítenek, úgy a relációesztétika is a Fluxus és a performanszok alapállása felől közelít a művészet kérdéseire, miközben módszertanát tekintve sok tekintetben különbözik attól.

Bourriaud kiindulási pontja a kortárs művészet értelmezésekor fellépő tanácstalanság, amit ő azzal magyaráz, hogy a kritikusok és a filozófusok nem reagáltak érzékenyen a művészet kérdésfeltevéseinek és stratégiáinak változására. Arra világít rá, hogy „a művészet sakktábláján a legélénkebb játszma mostanság az interaktivitás, a közösségi szellem és az emberek közötti kapcsolatteremtés jegyében zajlik.”¹² A kortárs művészetnek ezt a fókuszáltságát azért is tartja fontosnak hangsúlyozni, mert az emberek közötti kommunikáció leginkább ellenőrzött területeken zajlik, ahol a kapcsolatok árucikké, eldologiasodott, szabványosított és mesterséges jelenségekké válnak. Ez szerinte a spektakulum társadalmához vezet – a Guy Debord által megalkotott fogalom egy olyan helyzetre utal, melyben „az emberi az emberi kapcsolatokat már nem közvetlenül éljük át, hanem eltávolítva, látványos reprezentációjuk révén.”¹³ A kortárs művészet mint egyfajta társadalmi kísérletezés pedig pont arra keresi a választ, hogy lehetséges-e a – hagyományosan a reprezentációkhoz kötődő – művészetén keresztül kapcsolatot teremteni a világgal.

Bourriaud a relációs forma definíciójához az adott történelmi szituációt határozza meg. Szerinte „a modernizmus nem halott, de idealista és teleológiai verziója igen.”¹⁴ Ugyanis a felvilágosodással összeköthető politikai modernizmus elsődleges célja az egyén és a nép emancipációja volt, azonban ez a XX. század során a fejlődés, a termelés általános racionalizálásán keresztül az elnyomás különféle módszereit eredményezte, s így az emancipáció helyett egyfajta melankólia vált uralkodóvá. Ahogy korábban is, az avantgárd irányzatokra jellemző maradt a progresszivitás, ugyanakkor már nem „egy elképzelt vagy utópikus valóság létrehozásán, hanem a létező valóságon belül létezési formák vagy cselekvési minták kialakításán” fáradoznak.¹⁵ Ekképpen a művek sem a szimbolikus, autonóm és magánjellegű tér, hanem az átélt és megtapasztalt időtartam felől értelmezhetőek igazán. A kiindulópont az „emberek közötti kapcsolatok, relációk összessége és ezek társadalmi kontextusa”,¹⁶ az így keletkező relációművészet alapja pedig az interszubsztitívitás és a korlátlan párbeszéd lehetősége. A műalkotás Bourriaud szerint egyfajta társadalmi rés, a rés marxi fogalmára alapozva: „szabad teret és új ritmust teremt, mely eltér a mindennapi életet irányító ritmustól, az emberek közötti kapcsolatok olyan fajtáit és minőségeit generálja, melyek különböznek a ránk kényszerített »kommunikációs zónáktól«.”¹⁷ Egy-egy kiállítás során ideiglenes közösségek alakulhatnak ki, amennyiben a művek párbeszédteret alakítanak ki. Bourriaud az ilyesfajta művészetet egyfajta „találkozásállapotnak” nevezi.¹⁸

Az 1990-es évek művészetének két fő jellemzőjét a részvételben és a tranzitívitasban látja. A mű konstituálásában résztvevő befogadó problémája már a Fluxus idejében

aktuális volt, majd az interaktivitás a művészi gyakorlat központi elemévé vált. Bourriaud Jean-Luc Godardra is hivatkozva kifejti, hogy a befogadás korántsem egy zárt rendszer, hanem egy dialóguson alapuló alkotófolyamat. Továbbá „a művészet világa, mint minden más társadalmi tér, lényegét tekintve relációs, amennyiben »megkülönböztető pozíciók rendszerét« mutatja, mely lehetővé teszi olvasatát.”¹⁹ A művészet relációs jellegét egy átfogó és egyszerűsítő történeti összefoglalással is bemutatja: míg a középkor és az azt megelőző korok művészete az emberiség és az istenség közötti, addig a reneszánsztól kezdődő időszak művészete az emberiség és a tárgyak, illetve a fizikai világ közötti viszonyokra fókuszált. Ezek után és ezekkel szemben a XX. század végének művészei az emberek közötti kapcsolatokat helyezik vizsgálódásuk központjába. Ez a paradigmaváltás új formákat is előtérbe hozott: „a megbeszélés, találkozás, tüntetés, az együttműködés különböző fajtái, a játék, ünnepség, a társas együttlét helyszínei, egyszerűen a találkozás és a kapcsolatok megteremtésének mindenféle módja ma esztétikai tárgyként tanulmányozható lehet.”²⁰

Végző soron elmondható, hogy a relációs művészet a közelségre épít. Az alkotók számára az interszubsztívitás és az interaktivitás kiindulópont és végcél, illetve egyúttal formaadó stratégia is. A műveket kísérő párbeszéd „relációs téridőt” teremt, melyben lehetőség adódhat arra, hogy a társas kapcsolatok korlátainak ledöntését követően valamiféle közösség jöjjön létre.

Elek Is köztéri akcióinak elemzéséhez a fogalmi keretek rögzítésével kellett kezdeni. Először az akcionizmus egyes műfajainak meghatározására volt szükség, különös tekintettel az akció mint műfaj definiálására. Másodszor pedig a kilencvenes évek – s bizonyos mértékben az 1980-as évek második felének – újfajta művészeti stratégiájának, a relációkra és azok értelmezésére alapozó művészeti gyakorlatának Bourriaud írásán keresztül történő bemutatásával kijelölésre került Elek akcióinak interpretációs horizontja. Ebből a helyzetből szemlélve igyekszem tehát bemutatni Elek Is köztéri akcióit.

Az első köztéri megjelenés – *Diogenészt keresek!*

1985. november 15-én nyílt meg az első nemzetközi mail art kiállítás *Day1Art* címmel Budapesten a Liget Galériában Soós Tamás szervezésében. A tárlat megnyitóján részt vett az R. M. Rilke szavalókórus, a kiállítótérben pedig a Xertox csoport *Hosszúlépés* című installációja volt látható.²¹ Ebből az alkalomból került sor a galéria előtti járdaszakaszon Elek Is első utcai akciójára: egy kisszéken állva egyik kezében világító elem-lámpát tartott, nyakába akasztva tábla lógott „Diogenészt keresek!” felirattal, miközben spontán módon reagált az elhaladó járókelők megjegyzéseire (**1. kép**).

Az akció minden bizonnyal a Kr. e. IV. századi (404–323) görög filozófusra, Szinópe-i Diogenészre utal.²² Életéről a III. századi történetíró, Diogenész Laertiosz feljegyzéseiből²³ tudunk, aki azonban vélhetően több forrást használt az életrajz összeállításához. Eleinte Diogenész pénzváltással foglalkozott, csakúgy, mint apja, később azonban Antiszthenész tanítványa lett Athénban. Jellemét háromféleképpen lehet megragadni: vagy sértő és botránkoztató vagy művelten élcelődő vagy bölcs. A legismertebb anekdota vele kapcsolatban, hogy egy hordóban lakott a piac mellett. Egy alkalommal úgy ment



1. kép. Elek István: Diogenészt keresek! Fotó: Várnagy Tibor

az ifjak lakomájára, hogy fél arca le volt borotváltva, aminek következtében az ifjak megverték. Erre Diogenész felírta nevüket egy táblára, és azt nyakába lógatva járt-kelt, így az ifjak köznevetség tárgyává lettek. Kívülállását leginkább az jelezte, hogy az embereket pénzhajhászásuk miatt nem vette emberszámba. Ezt egyszer úgy hozta nyilvánosságra, hogy fényes nappal lámpást gyújtott, és fel-alá járkált az utcán, miközben azt ordította, hogy „Embert keresek!”. Egy másik alkalommal elkiáltotta magát, „Hé, emberek!”, majd, mikor odagyűltek köré, szétcsapott közöttük, mondván, az embereket szólította.²⁴

Valószínűsíthető, hogy Elek István ismerte a Diogenészhez kapcsolódó történeteket, ezekre való utalásai ugyanis teljesen egyértelműek. 1985-ös akciójában az említett elbeszélések szintézisét valósította meg nyakba akasztott táblával, elemlámpával és az „Embert keresek!” felszólítás kifordításával. A székre állás vélhetően az esemény hangsúlyozását szolgálta, a járókelők figyelmének felkeltését. Az emberek beszólásainak keresttüze – akár pozitív, akár negatív tartalommal bírtak – azt sugallhatta, hogy Elek is kívülálló. Kívülálló az adott szituációban a járókelők között és egy másik szinten a művészeti életben is, minthogy pályája nem szorítható a hagyományos keretek közé. Ebben az outsider-létben Diogenész társának mondható, ugyanakkor Elek akciójában a humor sokkal hangsúlyosabb. A járókelők megjegyzéseire való spontán reakciók vélhetően nem sértődött válaszok voltak, hanem sokkal inkább szellemes viccek. Amint Kürti Emese írja kritikájában az 1960-as és 1970-es évek progresszív művészeti törekvéseivel való összehasonlításában, „a nyolcvanas évek nagy újtása kétségkívül a röhögés volt. [...] a nyolcvanas évekbeli underground szóviccekben, gegekben, fricskákban és rövid [...] plakátokon megjelenő aforizmákban tombolja ki magát, és röhög mindenben.”²⁵ Ameny-

nyiben úgy vesszük, hogy Diogenész „túl komolyan vette magát”, Elek „Diogenészt keresek!” feliratú táblája egyszerű paródiaként működik. Némi továbbgondolás után azonban az akció egy újabb rétege tűnik elő: ha Diogenészt metaforikus értelemben keresni kell, akkor vélhetően egyre kevesebb a hozzá hasonló mentalitású ember, aki kételkedik, kérdéseket tesz fel, és nem veszi egyértelműnek a fennálló dolgokat, helyzeteket. Hiányoznak azok, akik nyíltan, a konfrontációt is vállalva kifejtik véleményüket, például az épp aktuálisan fennálló kulturális, társadalmi vagy politikai szituációról.

Diogenész alakja Elek akcióinak általános karaktere szempontjából is fontos lehet. Tolvaly Ernő *Diogenész hordója* című 1986-os szövegében a következő összehasonlítást teszi. „A modern művészet az átváltozásban a valóság metaforájaként viselkedik: a szerkezet megváltoztatásával, de a lényeg megtartásával alakítja át a történetet, más-képp állítja össze az elemeket, más nyelvet használ. Úgy viselkedik, mint Diogenész: »A peloponészoszi háború kitörésekor Athénban nagy készülődés indult meg. Az emberek ideügettek, odaloholtak, cipeltek, rejtegettek, fegyverkeztek, hurcolkodtak, búcsúztak, kiabáltak. Diogenész, az öreg Arlequin ezt látva, hordóját a főutcán elkezdte gurigázni. Tíz lépés oda, tíz lépés vissza. Rendkívüli buzgalommal és sürgősen. Mit csinálsz, kérdezték. Látom, felelte Arlequin, hogy mindenki szorgalmasan készülődik. Én se akarok lemaradni.« (Hamvas Béla)”²⁶

Ez az attitűd elsősorban Elek *Diogenészt keresek!* utáni akcióin érződik: a mindennapi tevékenységek – kéregetés, szalonnasütés – átalakulnak, és a művészet szférájába kerülnek. „A valóság lényegéhez igazodva építi a modern művészet az étellel szemben a maga valóságát; ítéletet mondvá, de ugyanakkor ironikusan a játék irracionálisával teszi ugyanazt – gurigázza a hordót –, de mégis mást.”²⁷ Elek hasonlóképpen jár el a *Diogenész*-akcióban és az azt követőkben egyaránt: a komoly és a nevetséges elemek keverésével egy „életszerű művészetet” hoz létre.²⁸

Elek István 1985-ös akciójával az életművében új fejezetet nyitott, amelyben olyan performatív események játszották a fő szerepet, amelyek a humor és a kritikus véleménynyilvánítás szintézise révén az egész korabeli magyar művészeti életben karakteresnek és kiemelkedőnek bizonyultak. A *Diogenészt keresek!* csak a kezdet volt, ám ebben is nyilvánvalóvá vált az egyszerűnek látszó, mégis komplex stratégia, amivel Elek a művészeti és társadalmi kérdéseket kezelte. A soron következő akciók során ez a hozzáállás még inkább kibontakozott, és a kibontakozás íve teljes mértékben láthatóvá vált. Ennek mentén haladva térek rá a következő eseményre.

Konfrontáció és párbeszéd – *Rózsadombi villára gyűjtők*

Az 1988-as év hozta Elek István következő köztéri akcióját, ami több szempontból is eltért az előzőtől. A *Rózsadombi villára gyűjtők* esetében (2. kép) egy mindennapi élethez tartozó jelenség (koldulás) paródiájáról van szó, ha úgy tetszik, továbbá a *Diogenészt keresek!* egyszerűségéhez képest ez esetben inkább egy akciósorozatról – egy folyamatról – van szó. Még ezeknél is fontosabb azonban, hogy a második akció már nem egy művészeti esemény előterében – vagy inkább: erőterében – megy végbe, hanem egy sokkal életszerűbb nyilvános térben, aminek következtében intenzívebb a konfrontálódás a társadalmi-politikai szituációval.

Amint azt már korábban említettem, Elek Is a hétköznapi cselekvési formákat költészettel töltötte meg, s így a koldulásból vagy a szalonnasütésből művészeti akció lett. „Én nem vagyok koldus. A koldus *betevő falatra* gyűjt, én meg, amint nem is titkolom, *rózsadombi villára*. [...] Én egy poént adok elő.” – nyilatkozta Elek az épp arra járó újságírónak.²⁹ A „szimbolikus emberi jelenlétet” a művészet eszközeivel lopta bele a hétköznapiakba,³⁰ ám ezt mégsem egy grandiózus vagy fennkölt attitűddel és korántsem programszerűen: „Ha van kedvem, kijövök, ha nincs, nem jövök.”³¹ Az akció a koldulás látszatát keltette, azonban lényegét tekintve nem volt az, mint ahogy arra Elek Is precíz megfogalmazása is rámutatott. A probléma azonban az volt, hogy Magyarországon akkor tilos volt a kéregetés.³²

Elek Is 1988 januárjában kezdte el *Rózsadombi villára gyűjtők* című akcióját budapesti aluljárókban és utcákon. Mivel azonban a rendőrök szemében ez koldulásnak minősült, a törvény alapján eleinte figyelmeztették Eleket, hogy „ha még egyszer meglátják itt, beviszik az őrszobára.” A többszöri felszólítás ellenére sem hagyta abba, ugyanis kifejezetten szeretett beszélgetni a járókelőkkel. A spontán párbeszédnek és az azonnali visszajelzések reményében folyamatosan felbukkant itt-ott, és tovább gyűjtött. Amennyiben nem volt megfelelő a rendőrségi kommunikáció, egészen sokáig maradhatott egy helyen. A járókelőkkel kialakult interakció adta a *Rózsadombi villára gyűjtők* sajátos dinamikáját, és ebből fakadt, hogy Elek Is még 1989 őszén is kiment ezzel a táblával az utcára.³³

A *Diogenész*-akcióval ellentétben az 1988-as gyűjtőakció már nem egy művészeti esemény intézményes háttérével ment végbe, hanem egy nyilvános közegben, úgyszólván védtelenül. Ennek lett áldozata Elek Is – szó szerint. Ha egy kiállítás kapcsán hajt végre utcai akciót, akkor a rendőrök nem bántják. Ugyanakkor vélhetően Elek szándékosan ment ki csak úgy az utcára, mert őt azok a szituációk érdekelték, amelyben a közönséggé alakuló emberek nem tudják semmihez se kötni, amit látnak. Mondhatjuk, hogy így valós élethelyzetek jöttek létre, melyekben a művészet észrevétlenül vált a hétköznapiak részévé. Ebben a nyilvánosságban a művészet majdhogynem transzparensnek bizonyul, eltűnik, és az intézményes keretek híján a köztér erőinek kitéve sodródik. Értelemszerűen el nem tűnik, hiszen folyamatosan jelen van az abszurd felirat. És pont ebben rejlik Elek akciójának titka. A felirat kelti életre az interakciót, és tartja életben a párbeszédet: egy olyan rés a hétköznapiiban, ami megakaszt, ha tetszik, barthes-i terminussal: *punctum*.³⁴ Amikor Bourriaud társadalmi résként határozza meg a műalkotást mint olyat, akkor szintén ezt emeli ki: „szabad teret és új ritmust



2. kép. Elek István: Rózsadombi villára gyűjtők.
Fotó: Batha László

teremt, mely eltér a mindennapi életet irányító ritmustól, az emberek közötti kapcsolatok olyan fajtáit és minőségeit generálja, melyek különböznek a ránk kényszerített »kommunikációs zónáktól«.³⁵ Elek Is gyűjtőakciója közben kapcsolatokat teremtett, és ezek során vélhetően kiközösítette beszélgetőtársait a mindennapi élet ritmusából, miközben egy pillanatra se hagyták el a mindennapi élet közeget. „The artist is present” – ám mégsem úgy, ahogy nemrég Marina Abramović ült a múzeum *white cube* terében, lehetőséget biztosítva a művésszel való találkozásra.³⁶ Természetesen Abramović esetében egész más jellegű megközelítésről van szó, más kérdések merülnek fel. Mindenesetre e távoli párhuzammal jól érzékelhetővé válik akció és performance, illetve köztér és intézményes tér különbsége. A két művészi cselekvésforma kiválóan rámutat arra, hogy a művészet valóban „egyfajta találkozásállapot”,³⁷ ugyanakkor ezek az attitűdök és a hozzájuk kapcsolódó terek alapvetően befolyásolják ezeknek a találkozásoknak a jellegét és minőségét. Elek Is köztéri akciójával végsőkéig redukálta a művészeti eszköztárat mint olyat, olyannyira, hogy a hétköznapi és a művészi szinte teljesen fedésbe került egymással, közben pedig az aktív befogadói magatartás másfajta intenzitását és új minőségét tudta létrehozni. Ahogyan ő maga fogalmazott: „aki a jelenetet nézi, vagy aki a résztvevője lesz, *nem tudja pontosan, hogy mire megy ki a játék*. A szürrealista művészetnek is ez a lényege, hogy a tárgyát nehéz konkréttá tenni, *mégsem hagyja nyugodni a lelket és a szellemet*.”³⁸ A *Rózsadombi villára gyűjtők* pont azért teljesezhetett ki, mert köztéri akció volt, a szó szoros értelmében: mind a nyilvánosság, mind az akciójelleg a társadalmi, politikai és művészi keretek szétfeszítése irányába terelte az eseményt.

Látható, hogy egy teljesen nyilvános tér erővonalai más hatással vannak egy benne zajló eseményre, mint egy művészeti intézmény által meghatározott téré. A nyilvánosság mint közeg biztosította Elek Is számára a lehetőséget, hogy a hétköznapi a maga valóságában vegye birtokba, és a járókelőkkel létrejött párbeszédnek egy új típusú befogadói attitűddé váljanak. Ugyanakkor a nyilvános tér egyfajta védtelenséget is magában hordoz, ami a magánszféra intimitásához képest akár sokkoló is lehet. A számos viszonylat közül, ami a közteret meghatározza, a legerősebbek – bizonyos szempontból – az erre vonatkozó határozatok és törvények. Legalábbis a rendszerváltás előtti politikai rendszerben a köztéri események megfelelő felügyelete lényegesnek bizonyult. Ugyan az 1980-as évek vége felé ez fokozatosan enyhült, mégse szabadult fel teljesen a köztér, és ez 1989-et követően sem feltétlenül változott megfelelő mértékben. Elek Is gyűjtőakciója pont azért jelentett konfrontációs felületet, mert életszerű művészet jellege miatt könnyen össze lehetett téveszteni egy hétköznapi momentummal. A nyilvános térben, bármiféle magyarázat hiányában az ilyesfajta utcai jelenlét provokatívan hat. Nevezhető akár társadalmi kísérletnek is, amit jól illusztrálnak a járókelők reakciói: „Volt, aki majdnem leköpött”,³⁹ „Rendőrt kellene hívni!”, „Az én tizesemet tegye félre az úszómedencére!” és hasonlók.⁴⁰ Ezek ugyanúgy a mű részét képezték, mint a rendőri szervek beavatkozásai. Sőt, éppen ezek hangsúlyozták az akció politikai vonatkozását, azaz az egyén szabadságjogainak köztéren való demonstrálását.

A *Rózsadombi villára gyűjtők* a művészet intézményes hátterének elhagyásával kétésgkívül továbblépés a *Diogenész*-akcióhoz képest, az előbbi erőteljesebbnek is mondható a társadalmi-politikai konfliktusok nyílt felvállalásával. A nyilvánosság közegeben művészi akcióvá formált hétköznapi cselekvésforma több szinten a meglevő keretek szétfeszí-

tését célozta meg: ez volt Elek Is első akciója, ami ilyen egyértelműen a nézői részvételre hagyatkozott, és ilyen értelemben a *participatory art* irányzatához köthető. Miközben a participációs modellt megtartotta, soron következő utcai megjelenésével sokkal intenzívebben reflektált az aktuális politikai helyzetre, az éppen akkor esedékes rendszerváltásra.

A rendszerváltás performansa – Az állam én vagyok

Elek Is második és harmadik utcai akciója szorosan összetartozik, nemcsak időben, hanem a megvalósítás módja és a felvetett probléma hasonlósága miatt is. Az 1988 januárja után több alkalommal is megismételt *Rózsadombi villára gyűjtők*-öt követően 1989 októberében⁴¹ Budapesten a Váci utcában kezdett újra pénzt gyűjteni. Ezúttal az államkasszának.⁴² Elek Is egy széken ül, előtte lábvíz, mellette táblák (3. kép). Az egyikben a Napkirály mondását idézi, „Az állam én vagyok”, a magyar mellett francia és német nyelven is. A másikon a következő felirat: „az államkassa/ for budget”, előtte pedig a pénz gyűjtésére szolgáló edény található. Ahogyan szokatlan felirata miatt az előző gyűjtőakció során is jó néhány járókelő szóba elegyedett Elekkel, úgy ez esetben sem kellett félni az interakció hiányától. Ráadásul a felirat ekkor nem pusztán egy spontán ötletnek tűnt, mint előző alkalommal, hanem tudatos reflexió volt a történelmi szituációra, az úgynevezett szocializmusból az úgynevezett demokráciába való átmenetre. Látható tehát, hogy bár a két akció összetartozik, mégis *Az állam én vagyok* egy összetettebb és politikailag motiváltabb köztéri művészeti eseménynek mondható.



3. kép. Elek István: Az állam én vagyok. Fotó: Halas István

A *Rózsadombi villára gyűjtők* felirata egy kottaállványra lett rögzítve, ezzel az akció egyszerűsége és hétköznapisága felerősödött, és így jöhetett létre összehatása, melyet az előző fejezetben részletesen kifejtettem. Az *állam én vagyok* esetében azonban Elek több táblát és egy vödör vizet is használt, tehát már egy ránézésre is sokkal komplexebb és keresettebb szituáció keletkezett, ami jobban kilógott a mindennapi élethelyzetek sorából. Tehát nem meglepő, hogy – a képek tanúsága szerint – tömegek állnak Elek Is körül, a többsége csak nézi, egyesek azonban oda is mennek hozzá, kérdezősködnék. „Egyhangúan telnek a percek, nézelődik, figyeli az arcokat, szót vált a bábmészakodókkal, majd szabóollót vesz a kezébe, és csöndben nyesegeti körmét, mert most ráér, épp semmi dolga.”⁴³ Érezhető, hogy ebben az esetben összetettebb jelenséggel állunk szemben: nem nevezhető performansznak, ugyanakkor egy spontán utcai akciónál egy fokkal tervezettebb. Elek Is azt csinálta a Váci utcában ülve, amit valószínűleg otthon is csinált volna, viszont célját csak akkor érthette el, ha valamivel megakasztja az emberek hétköznapiját. A járókelőkkel szeretett volna párbeszédet folytatni, egyszersmind demonstratív jelenlétével a nyilvánosság terébe egyfajta lyukat ütni. A *Rózsadombi villára gyűjtők* sokkal több figyelmet és érzékenységet követelt az emberektől, mivel a hétköznapi és a művészi erősen összetapadt, a két réteg pedig nehezen volt megkülönböztethető egymástól. Ezzel szemben Az *állam én vagyok* – ismét Bourriaud-t idézve – inkább működött társadalmi részként, könnyebben zökkentette ki a járókelőket napi rutinjukból. Ez pedig előnyösnek mondható, ugyanis – bármily egyértelműen is hangozzék – a köztéri művészetnek szüksége van a közre, az emberekre, pontosabban reakciójukra.

Fontosnak tartom tehát, hogy Elek Is akcióját a *participatory art* felől közelítem meg. Természetesen nem csak ezt az egyet, azonban Az *állam én vagyok* esetében jelenik meg nála először nyíltan a köztér használatának problémaként való felvetése. Nyilvánvalóan a rendszerváltás mint szituáció hívta elő ezt a kérdést: a demokrácia mint az állampolgárok szabadságának elismerése alapozta meg Elek feltevését, hogy „ez az ő tere is”.⁴⁴ Szemben az épp leváltásra kerülő rendszer felfogásával a nép, még ha csak közvetetten és csak bizonyos ügyekben is, de részt vehet az ország irányításában, vagy ha úgy tetszik az állampolgár elmondhatja: az „állam én (is) vagyok”. Éppen ezért lényeges, hogy Elek Is az utcán, a nyilvánosság terében vetett fel egy, a közösség életére vonatkozó problémát, mondván, hogy a köztér kérdése az azt léttétként használó emberek kérdése is egyúttal. Ebből következik, hogy az akció, mely provokáló feliratokkal operáló installációkat is működtetett, kizárólag a járókelők részvételével teljesedhetett ki. Onnan kezdve, hogy sokan ügyet se vetnek rá, azon keresztül, hogy valaki megáll egy pillanatra, és szemügyre veszi a jelenetet, egészen addig az aktív befogadói magatartásig, hogy egyesek beszélnek valamit vagy jobb esetben kérdéseket tesznek föl, minden jel arra mutatott, hogy mindez értelmezhető társadalmi kísérletként is. Elek Is a reakciókra és a véleményekre volt kíváncsi, de korántsem azért, hogy abból statisztikákat hozzon létre. Akció-reakció viszonyában gondolkodott, az abszolút társadalmi és politikai jelen időben. Emberek és vélemények viszonyát szeretne volna spontán módon feltérképezni a városban élő közösséget érintő kérdésekben, miközben akciója által kritikával is illette az intézményes rendszert.

Elek István azzal, hogy 1989-es utcai akciójával a „köztér használatára vonatkozó demokratikus igényét”⁴⁵ jelezte, egyúttal demonstrációt is folytatott. Az akció köztéren

zajlott provokatív, egy átalakulás visszásságaira reflektáló feliratok kísérete mellett, az esemény így a *protest art* áramlatába is sorolható; politikai aktivizmus, ha úgy tetszik, állampolgári jogok számonkérése egy rendkívül szellemes paródia formájában. Elek Is az előző gyűjtőakcióját kísérő folyamatos rendőri figyelmeztetések után a rendszerváltás évében is remélte, hogy jogában áll a köztéren való véleménynyilvánítás vagy művészeti akció folytatása, úgy, hogy mindehhez nem szükséges intézményes háttér vagy engedély. Remélte, hogy a rendszerváltás valós esemény valós következményekkel, másrészt ezzel az akciójával a maga módján a folyamat beteljesítője is kívánt lenni. Azzal, hogy a köztéren demonstratív akciót hajtott végre, az új rendszerben elméletileg adott jogokkal szeretett volna élni. Reményei azonban illúzióvá váltak, mikor elvitték a rendőrkapitányságra, és megverték.⁴⁶ Amiről azt hitte, hogy állampolgári joga, illegális tevékenységnek bizonyult.

A *Rózsadombi villára gyűjtők* után nem sokkal hajtotta végre Elek Is *Az állam én vagyok* című akcióját: e kettő a megvalósítás módja miatt és a felvetett problémák okán is összetartozik, a későbbi azonban összetettebb, sokkal inkább kigondolt és politizált esemény. Minthogy egy parodisztikus gesztussal – az abszolutizmus jelmondatának kifordításával, adott helyzetre alkalmazásával – a rendszerváltozással elméletileg együtt járó szabadságjogokra hívta fel a figyelmet, a korábbi gyűjtőakciónál talán intenzívebb reakciókat váltott ki a járókelőkből, de mindenképp tömegeket vonzott. A köztér használatának szabadsága minden állampolgárt érint, ezért az ezzel foglalkozó akció csak akkor lehet teljes, ha abban a járókelők részt vesznek akár bámészkodó tömegként, akár a művésszel párbeszédbe elegyedő egyénként, végső soron tehát az akció során létrejövő viszonyok rendszere képezi a művet magát. Elek Ist pusztán ez érdekelte, az akció-reakció jelen idejű, összetett hálózata, a társadalmi-politikai kérdések mentén spontán szerveződő ideiglenes közösség. Erre mutat az is, hogy már bőven a rendszerváltás után – 1993-ban – újabb akciót kezdeményezett, *Butapest visszafoglalása* címmel.

A birtokbavétel kudarca – *Butapest visszafoglalása*

Közel négy évvel *Az állam én vagyok* után Elek Is újabb köztéri akcióba fogott. Ezúttal nem gyűjtött pénzt: a *Butapest visszafoglalása* célja a közösségteremtés volt a köztér birtokbavételén keresztül (4. kép). A korábbi spontán megnyilvánulásokhoz képest ez egy előre eltervezett akciósorozat lett volna a Bartók 32 Galéria előtti Gárdonyi téren, a galéria pedig egyfajta befogadó-intézményként funkcionált volna. Azonban az intézmény akkori vezetője, Szentjóby Tamás egy olyan szerződést íratott alá Elekkel, amiben függetlenítette magát az akciótól. Ennek következtében Elek Is egy elkeseredett hangvételű iratot kezdett terjeszteni (5. kép), amiben kifejtette, hogy milyen akciót tervezett volna megvalósítani.⁴⁷ Ebből világossá válhat, hogy e kezdeményezések a köztéri művészet irányából indultak, a *street art* és a *participatory art* áramlatához is kapcsolódtak, miközben egy, az „élhetőbb fővárosért” jelszavával operáló mozgalom is ötleteket meríthetne belőlük.

Az akció első napját (1993. február 4.) megelőzően Elek még a Bartók 32 segítségével képekkel illusztrált meghívókat küldött ki, melyben köztéri szalonnasütésre invi-



4. kép. Elek István: Butapest visszafoglalása. Ádám nevet ad az állatoknak. Fotó: Nagy Attila

tálja az embereket. A „szép élet néhány kiirtott részletét akartam újra meghonosítani” – írja az említett akciótervében, majd a következőképpen folytatja: „Amíg a többiek szalonnát sütöttek, én szócsővel szoltam a járókelőkhöz és a villamosmegállóban várakozókhoz, kb. így: Hölgyeim és Uraim! Én most itt néhány világhírű érzelmet ajánlok az Önök figyelmébe. Azokat az érzelmeket, amiket szalonnasütés közben érzünk, szagolva az illatokat, melegedve a tűznél, a parázsba bámulva.” Elek célja, hogy az állampolgárok birtokba vegyék a várost, a helyet, ahol laknak, hogy közösségi élettel teljen meg Budapest. Amennyiben túl magasztosnak tűnne az elképzelés, Elek fogalmazásmódja humorossággal enyhíti ezt az érzetet: „Ez az önök városa, itt kell érzelmi életet élni. Ha meg tudják oldani, hogy közben ne gyűjtsanak fel autókat és parki fákat, akkor rakjanak tüzeket.”⁴⁸ Levonható az a következtetés tehát, hogy a korábbi akciókhoz képest a *Butapest visszafoglalása* első, megvalósult akciója sokkal direkter fordul az emberek és a közösségi élet kérdései felé. Számolt például azzal is, hogy lehetnek ellenzők és kedvelők, akik táborokba rendeződhetnek, az esemény akciójellege pedig kedvezett volna ennek a nyílt dinamikának. A közösségi viszonyok ilyesfajta kialakulásához azonban több időre lett volna szükség, a február 4-e és 13-a közötti időszakra tervezett sorozat pedig nem valósulhatott meg. Az ok nem pusztán az volt, hogy a Bartók 32 Galéria kihátrált az esemény mögül, és így Elek nem tudta hol tárolni az eszközöket, hanem az, hogy pénzühiány miatt elszállíthatni se tudta azokat.⁴⁹

Az utólagos leírásból kiderül, hogy a tíz napos szalonnasütés a visszafoglalási akciók része, ugyanakkor kiindulópontja is lett volna. A *Butapest visszafoglalása II. „a*

utcareneteget”, Budapest városát jelenti. Elek egy Weöres Sándortól kölcsönzött címet is adott volna az egésznek mint mesekönyv illusztráció: „Varangy ül a virágon, varjú a rózságon”. Ebben az esetben már sokkal inkább nyílt társadalomkritikáról van szó, mint a szalonnasütés vagy a növényültetés esetében, még ha nem is valósult meg mind: a társadalom és a vezetés kritikájáról lett volna szó, ugyanis mindkettő felelős azért, ha egy város szürkénék és lehangelőnek mutatkozik, a *Butapest visszafoglalása* pedig egészében a problémák feltárását és a megoldásukra irányuló cselekvést célozta (volna) meg.

Noha ezek a visszafoglalási akciók nem minősülhettek izgatásnak vagy parodisztikus demonstrációnak, hanem inkább a város életét színesítő eseménysornak, mégse valósulhattak meg. Elek is a következőképpen fogalmaz szövege végén: „Ez az ügyekvésem politikai üldözésben részesült. Kultúrpolitikai üldözésben. Ráadásul a rendszerváltozás tájképe arról volt szó, hogy a civilizáció nem fog többé belerondítani a kultúrába. Ez a rémisztgetéssel való nyomásgyakorlás tipikusan kommunista módszer.”⁵⁴ Ismét csak azzal találkozunk, hogy hiába történt meg névlegesen a rendszerváltás, pár évvel utána még mindig nem élhetnek az állampolgárok demokratikus jogukkal, még akkor sem, ha a köztér művészeti akcióval való megtöltését egy galéria intézményes hátterével támogatja. Nem csoda, ha a művész az esetet követően néhány száz példányban terjesztett akciótervében és dokumentációjában „megszomorodott szívvel”, dühös hangnemben, obszcén kifejezéseket használva fejtette ki véleményét, miközben a főszöveghez kapcsolódóan illusztrációk és versidézetek jelentek meg. Az utóbbiak főként Ady Endrétől származnak, és kettő ezek közül igazán jól jellemzi a szöveget és magát a helyzetet. A durva kifejezések használatára reflektálva idézi Ady *Ha visszajönne Margita* című költeményét: „Olyan jó néha keserűn magyar/ Szitkot görgetni művelt, úri szánkban.” Az egész szituációt pedig remekül illusztrálja ugyancsak Adytól a *Margita Párisba jött*: „Csilinges, kis honi históriák,/ Mögöttük a vén Hunnia, a rácsolt.” Félelem és szűklátókörűség miatt hiúsult meg Elek is visszafoglalási akciósorozata, mellyel színesebbé és élhetőbbé szeretne volna tenni a város életét, amire a szöveg szerint meseként tekintett, azonban csak „mesétlen mese” maradt végül.⁵⁵

Úgy tűnik tehát, hogy Elek is kísérlete, hogy visszaszolgáltassa a városlakóknak a város köztereit, megbukott. Azonban valamilyen mértékben sikerült rámutatnia a városi terek létezőként való használatának fontosságára és elengedhetetlenségére, továbbá korábbi művészi stratégiáihoz képest is változást mutat a *Butapest visszafoglalása*. A *Rózsadombi villára gyűjtök* és *Az állam én vagyok* gyűjtőakcióként működött, melyeknek ezáltal akciójellegük domborodott ki: Elek, ha éppen kedve tartotta, kiment feliratos tábláival az utcára, ha éppen akadt járókelő, akivel beszédbe elegyedhetett, akkor beszélgetett vele, ha éppen rendőrök elől kellett menekülnie, akkor menekült. Az alapvető demonstratív koncepción túl nem tervezett, és ez adta akcióinak dinamikáját. A kiprovokált interakció és az így kialakult interszubjektív viszonyrendszer képezte eme események lényegét. Ezekkel szemben a *Butapest visszafoglalása* egy előzetesen, jobban megtervezett, időben pontosabban meghatározott akciósorozat volt lett volna. Ennek ellenére még így is megmaradt a spontaneitásra építő módszer, melynek révén a hétköznapi és a művészi elemek természetesen keveredhettek volna. A *Butapest visszafoglalása* lehetett volna Elek is totális akciója, a rendszerváltás performansa, egy abszolút jelen időben működő és szerveződő ideiglenes közösség, melynek dinamikáját az egyének és azok pillanatnyi tevékenysége határozza meg.

Jegyzetek

- 1 A címötlet Kürti Emesétől származik, akinek ezúton is szeretném megköszönni a tanulmány megírása során nyújtott segítségét. Továbbá hálás vagyok Várnagy Tibornak, aki visszaemlékezéseivel és archívumával járult hozzá, hogy e dolgozat minél pontosabb információkat tartalmazzon, és minél teljesebb legyen.
- 2 A csoport tagjai: Beöthy Balázs, Elek István, Fekete Balázs, Kardos Péter, Nagy Attila, Pereszlényi Roland, Várnagy Tibor.
- 3 BEKE László: *Az emberi test és a médiumok – képzőművészet és színház között*. In: Uő.: *Médium/Elmélet. Tanulmányok 1972–1992*. Budapest, Balassi – BAE Tartós-hullám – Intermédia, 1997. 142–162.
- 4 BEKE, 1997. 144.
- 5 BEKE, 1997. 145.
- 6 BEKE, 1997. 149.
- 7 BEKE, 1997. 149.
- 8 BEKE, 1997. 151.
- 9 BEKE, 1997. 152.
- 10 BEKE, 1997. 149.
- 11 BOURRIAUD, Nicolas: *Relációsesztétika*. Ford. PÁLFI Judit, PINCZÉS Bálint. Budapest, Műcsarnok, 2007. 7–41. [Nicolas BOURRIAUD: *Esthétique Relationelle*. Dijon, 1998.]
- 12 BOURRIAUD, 2007. 8.
- 13 BOURRIAUD, 2007. 9.
- 14 BOURRIAUD, 2007. 11.
- 15 BOURRIAUD, 2007. 12.
- 16 BOURRIAUD, 2007. 12.
- 17 BOURRIAUD, 2007. 14.
- 18 BOURRIAUD, 2007. 16.
- 19 BOURRIAUD, 2007. 22.
- 20 BOURRIAUD, 2007. 24.
- 21 <http://www.artpool.hu/kontextus/eset/e851115.html> (letöltés ideje: 2014.05.02.)
- 22 Görög gondolkodók 3. *A cinikus és a megarai filozófia*. Szerk. STEIGER Kornél. Budapest, Kossuth Kiadó, 1994. 26–55.
- 23 DIOGENÉSZ LAERTIOSZ: *A filozófiában jeleskedők élete és nézetei*. Ford. ROKAY Zoltán. H. n., Jel, 2005.
- 24 STEIGER, 1994. 26–55.
- 25 KÜRTI Emese: *Rózsadombi villára gyűjtök!* In: *Magyar Narancs*, XXIV. (2012. szeptember 6.) 36. szám. 37.
- 26 TOLVALY Ernő: *Diogenész hordója*. In: *Kép-alá-írások. Művészek a művészetről*. Szerk. KÉSZMAN József. Budapest, Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete, 2004. 248. Itt szeretném megjegyezni, hogy Tolvaly modern művészet alatt elsősorban a progresszív tendenciákat érti, legyen az a dadaizmus vagy egy a II. világháború utáni neoavantgárd irányzatok közül.
- 27 TOLVALY, 2004. 248.
- 28 SCHRÖDER, Johann Lothar: *Bevezetés. A performance, valamint más rokon kifejezések és kifejezési formák fogalomtörténeti, történeti és elméleti áttekintése*. In:

- A performance–művészet.* Szerk. SZŐKE Annamária. Budapest, Artpool – Balassi Kiadó – Tartóshullám, 2000. 26.
- 29 VIGH Sándor: *Párbeszéd a kéregetés mű [...]*. In: *Népszava*, 1988. január 21. [oldal nélkül].
- 30 KÜRTI, 2012. 38.
- 31 VIGH, 1988.
- 32 VIGH, 1988.
- 33 BÚS Ella: *Engedetlen állampolgár vagyok, s maradok...* In: *Független Képes Hírlap*, 1989. október 9. 6.
- 34 BARTHES, Roland: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról.* Ford. FERCH Magda. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1985. 34. [Roland BARTHES: *La chambre claire. Note sur la photographie.* 1980.]
- 35 BOURRIAUD, 1998. 14.
- 36 Marina Abramović a New York-i MoMA-ban retrospektív kiállításának – *Marina Abramovic: The Artist Is Present* – egész ideje alatt (2010. március 14. – május 31.) egy asztalnál ülve fogadta a vele szembe leülő látogatókat.
- 37 BOURRIAUD, 1998. 16.
- 38 VIGH, 1988.
- 39 BÚS, 1989. 6.
- 40 VIGH, 1988.
- 41 Az októberre Bús Ella 1989. október 9-én megjelent riportjából következtetek (BÚS, 1989).
- 42 KÜRTI, 2012. 38.
- 43 BÚS, 1989. 6.
- 44 BÚS, 1989. 6.
- 45 KÜRTI, 2012. 38.
- 46 BÚS, 1989. 6.
- 47 ELEK István: *Butapest visszafoglalása* (akcióterv és –dokumentáció). Kézirat, 1993. február. [oldal nélkül].
- 48 ELEK, 1993.
- 49 ELEK, 1993.
- 50 ELEK, 1993.
- 51 ELEK, 1993.
- 52 A harmadik akcióra vonatkozó szövegrész hiányzik a leírásból.
- 53 Érdekesség, és e kritikus megjegyzéssel párhuzamba állítható a Société Réaliste Ludwig Múzeum-beli *empire, state, building* c. tárlata 2012. április 20. és augusztus 5. között Budapesten. A *State of Shades* egy helyspecifikus installáció volt, amely a Magyar Nemzeti Galéria mesterműveinek színeiből kivont átlagszíneket sorakoztatta föl, majd ezek keveréke adta ki a „magyar nemzeti szürkét”.
- 54 ELEK, 1993.
- 55 ELEK, 1993.

Képjegyzék

1. kép

Elek István: Diogenészt keresek!

Elek István hagyatéka

zselatinos ezüst nagyítás

1985

[fotó: Várnagy Tibor]

2. kép

Elek István: Rózsadombi villára gyűjtök

Elek István hagyatéka

újságkivágat

1988

[fotó: Batha László]

3. kép

Elek István: Az állam én vagyok

Elek István hagyatéka

zselatinos ezüst nagyítás

1989

[fotó: Halas István]

4. kép

Elek István: Budapest visszafoglalása. Ádám nevet ad az állatoknak

Elek István hagyatéka

zselatinos ezüst nagyítás

1993

[fotó: Nagy Attila]

5. kép

Elek István: Budapest visszafoglalása (akcióterv és –dokumentáció, kézirat)

Elek István hagyatéka

papír, gépírás, toll

1993

The Performance of Change, the Fall of the Communist Regime. The Street Actions of István Elek between 1985 and 1993

While the easing of pressure of cultural politics in Hungary in the second half of the eighties resulted in a somewhat freer atmosphere, artist István Elek (also called Elek Is, Kada) tried to occupy the streets and squares of Budapest. He might have felt that the public space, which was under the eye of the government, could only be reshaped by practising the basic freedoms of the citizen. With his street actions he found a new medium for his need for verbal communication—the spontaneous dialogues with the passers-by resulting in an intersubjective system of relations. All this turned out to be such a participative artistic strategy that perfectly suited the anti-establishment attitude of Elek.

The street actions of Elek differ from the classic performances, moreover they cannot be described by traditional genres of actionism, and therefore it is necessary to define action as a genre on its own. Its main characteristic is temporality and spontaneity—it is never a planned series of events. Thus it is open and dialectic concerning space, time and participation. Action as a genre bears resemblance to relational art, the term coined by Nicolas Bourriaud, which is based on intersubjectivity and interactivity. These two keywords can be applied to the performative pieces of Elek, thus his street actions fall into the category of relational art, and can also be associated with participatory art, protest art and public art.