

ALBERT Ádám

1975, Veszprém (HU)

Budapesten él és dolgozik | Lives and works in Budapest (HU)

Egy történet metamorfózisa: víz és kő | The Metamorphosis of a Story: Water and Stone, 2022

tardosi vörös mészkő, vas, horganyzott lemez, ambrotípiá, videó; változó méretek |

Tardos red limestone, iron, galvanised metal sheet, ambrotype, video; dimensions variable

A művész jóvoltából | Courtesy of the artist

© Albert Ádám

Legyen szó személyes, közösségi vagy társadalmi traumáról, annak kiterjedése és nagyságrendje nyilvánvalóan nem mérhető. Mind maga a tapasztalat, mind a feldolgozásának folyamata **performatív** módon, fennakadásokkal, megszakításokkal és összeomlásokkal bontakozik ki az időben. Sok esetben az adott trauma egy bizonyos szakaszban megkövül, és többé nem hozható elő, illetve – az elveszett és eltemetett levéltári anyagokhoz hasonlóan – nem kutatható vissza. Ez a megkövülés a sehova nem tartozás érzéséhez vezet: az egyéni traumaforrás nem képes a trauma összetevőit egyetlen narratív keretbe helyezni. Ahogyan az üledékes kőzetek esetében (amelyeket az emberek gyakran tévesen márvánnyá azonosítanak) nincs olyan átalakulási folyamat, amely a kő márvánnyá válását eredményezné, az alkotóelemek (pl. vízililiomok, szivacsok, egysejtűek) különállóak és felismerhetőek maradnak. A mintegy 200 millió éves kő ezeknek az egykor élő szervezeteknek egy kis temetőjeként funkcionál. Az emberi élet mikroszkopikus jellege szöges ellentétben áll a mészkő felfoghatatlan élettartamával.

Az installációban a mészkődarab a vízhiányra utal, míg a barkácsolt vizesedény formáját öltő félig absztrakt tárgyat a nap melegíti. A kőhöz hasonlóan ez a tárgy is paradox módon egyszerre absztrakt és konkrét, reprezentációs tulajdonságai éppen a nem reprezentációs aspektusából táplálkoznak. Ez a kétértelműség lehetővé teszi a nézők számára, hogy az installációt saját traumáikkal szemben a régészeti folyamat **katalizátor**aként értelmezzék. A videóban a kőlapok kettéhasadása nemcsak a rossz lelkiismeret feloldódásának allegóriája, hanem utal a dzsinn által rendelkezésünkre bocsátott mitikus három kívánságra is.

TIMÁR Katalin

Whether personal, communal, or societal, the scope and the scale of trauma is definitely unquantifiable. Both the experience itself and the process of handling it, unfold in time in a **performative** manner, with disruptions, discontinuity, and breakdowns. In many instances, the given trauma fossilizes at a certain stage and cannot be brought forward or – similarly to lost and buried archival materials – retrieved. This fossilization results in a sense of not belonging: the individual trauma-source is not able to place the components of the trauma into one narrative framework. As it is the case with sedimentary stones (that people often misidentify as marble), there is no metamorphosis that would result in the stone's transformation to marble, the constituting elements (e.g. water lilies, sponges, unicellulars) remain discrete and recognizable. The approximately 200-million-year-old stone functions as a small cemetery of these once living organisms. The microscopic character of human life is diametrically opposed to the ungraspable life span of the limestone.

Within the installation, the piece of limestone can be associated with a lack of water, while the semi-abstract object, takes the shape and size of a DIY water vessel, heated by the sun. Similarly to the stone, this object is paradoxically both abstract and concrete, its representational qualities rely precisely on its non-representational aspects. This ambiguity allows the viewers to take the installation as a **catalyst** to the archaeological process vis-à-vis their own traumas. The splitting of the stone boards in the video is not only an allegory of the release of bad conscience but alludes to the mythic three wishes one might make at a jinn.

Kader ATTIA

1970, Saint-Denis (FR)

Berlinben és Algírban él és alkot | Lives and works in Berlin and Algiers (DE & DZ)

Visszatükrözött emlékezet | Reflecting Memory, 2016

színes videó hanggal | colour video, sound; HD, 16:9; 45'56''

A művész és a Nagel Draxler Galerie jóvoltából | Courtesy of the artist and Nagel Draxler Galerie

Kader Attiát a Galleria Continua, a Nagel Draxler, a Krinzinger, és a Lehmann Maupin galéria képviseli. |

Kader Attia is represented by galleries Galleria Continua, Nagel Draxler, Krinzinger, Lehmann Maupin.

Kader Attia kettős, francia és algériai kulturális háttérrel szolgált elsősorban kiindulási pontként dinamikus művészeti gyakorlatához, mely különböző kultúrák esztétikájára és etikájára reflektál. Kutatásának főfókuszja az egyes társadalmak történelméről kialakított sajátos perspektívája, illetve a kollektív emlékezet alakulása a hagyomány és modernitás tükrében. Kader Attia munkásságában központi szerepet kap a **reparatív** megközelítés (*Repair*), mint az emberi természet konstans tényezője.

Interkulturális és interdiszciplináris megközelítésének egyik legkomplexebb találkozása a Visszatükrözött emlékezet című videómunkája, mely az általa megnyert 2016-os Marcel Duchamp-díj keretein belül, a Centre Pompidou-ban bemutatott kiállításának főeleme volt. A videó az amputált végtagú embereknél jelentkező fantomvégtag-szindrómát, illetve a fantomfájdalom kérdését helyezi középpontba. Attia a filmben amputációt átélt emberek „reparálásával” foglalkozó tudósokat szerepeltet: arra keresi a választ, hogyan lehet a fantomvégtag jelenségét értelmezni, honnan ered, és hogyan lehet gyógyítani a fantomfájdalmat. A videó végeredményben egy dokumentumfilmbe ágyazott filozófiai metafora: mi történik akkor, ha a fantomvégtag jelenségét az individuális testről a társadalom egészére vonatkoztatjuk, a normán kívüli traumákat átélt civilizációk szintjére emeljük. Attia a tagadásban maradt, meg nem gyógyult civilizációs traumákat társadalmi fantomfájdalmakként értelmezi, és miközben filmjébe alig észlelhetően csempészi be Vilayanur Ramachandran neurobiológus tükrödő elméletét, mely a teljes végtag visszatükröződését használja a páciensek amputált végtagjának meggyógyítására, e tudományos felfedezést teszi meg a videó vizuális vezérfonalának, és támasztja alá koncepcióját a reparálásról, mint az embert definiáló konstans tényezőről.

KÁLMÁN Borbála

Kader Attia's dual French-Algerian cultural background has served as a point of departure for his dynamic art practice, which reflects on the aesthetics and ethics of different cultures. The main focus of his research is the particular perspective of each society on its history and the evolution of collective memory in the light of tradition and modernity. Central to Kader Attia's work is the **reparative** approach (*Repair*) as a constant factor of human nature.

One of the most complex encounters of his intercultural and interdisciplinary approach is his video work Reflecting Memory, which was the main element of his exhibition at the Centre Pompidou, organised in the scope of the Marcel Duchamp Prize, which he won in 2016. The video focuses on the phantom limb syndrome in people with amputated limbs and the issue of phantom pain. In the film, Attia features scientists working to “repair” people who have undergone amputations: looking for answers on how to understand the phantom limb phenomenon, where it comes from and how to cure phantom pain. The video is ultimately a philosophical metaphor embedded in a documentary: what happens when the phenomenon of the phantom limb is transposed from the individual body to society as a whole, to the level of civilisations that have experienced traumas outside the norm. Attia interprets as yet unmourned civilizational traumas that remain in denial as social phantom pains, and in doing so, he subtly smuggles into his film the mirror box theory of neurobiologist Vilayanur Ramachandran, which uses the reflection of the whole limb to mourn the amputated limb of a patient. Attia makes this scientific discovery the visual leitmotif of the video, supporting his concept of reparation as a constant factor that defines the human being.

Mohamed BOUROUISSA

1978, Blida (DZ)

Párizsban él és alkot | Lives and works in Paris (FR)

Holtidő | Time Out (Temps mort), 2009

színes videó hanggal | colour video and sound; 18'05"

© ADAGP Mohamed Bourouissa

A művész és a galerie kamel mennour, Paris jóvoltából | Courtesy of the artist and galerie kamel mennour, Paris

Holtidő, cím nélkül 32 | Time Out, untitled (Temps mort, sans titre) n° 32, 2008

Ezüstnyomat, diasec, alumíniumra kasírozva | Silver print on Diasec, mounted on aluminium – 92.5 x 114 cm; Ed. 2/5

© ADAGP Mohamed Bourouissa

A művész és a galerie kamel mennour, Paris jóvoltából | Courtesy of the artist and galerie kamel mennour, Paris

Holtidő, cím nélkül 83 | Time Out, untitled (Temps mort, sans titre) n° 83, 2008

Ezüstnyomat, diasec, alumíniumra kasírozva | Silver print on Diasec, mounted on aluminium – 86 x 106.4 cm; Ed. 4/5

© ADAGP Mohamed Bourouissa

A művész és a galerie kamel mennour, Paris jóvoltából | Courtesy of the artist and galerie kamel mennour, Paris

Holtidő, cím nélkül 43 | Time Out, untitled (Temps mort, sans titre) n° 43, 2008

Ezüstnyomat, diasec, alumíniumra kasírozva | Silver print on Diasec, mounted on aluminium – 86 x 106.4 cm; Ed. 3/5

© ADAGP Mohamed Bourouissa

A művész és a galerie kamel mennour, Paris jóvoltából | Courtesy of the artist and galerie kamel mennour, Paris

Holtidő, cím nélkül 38 | Time Out, untitled (Temps mort, sans titre) n° 38, 2008

Ezüstnyomat, diasec, alumíniumra kasírozva | Silver print on Diasec, mounted on aluminium – 97 x 119.5 cm; Ed. 2/5

© ADAGP Mohamed Bourouissa

A művész és a galerie kamel mennour, Paris jóvoltából | Courtesy of the artist and galerie kamel mennour, Paris

Korának aktív tanújaként lehetne jellemezni Mohamed Bourouissát: a fotóalapú installációiról ismert művész elsősorban saját generációjáról kíván nyomot hagyni. Műszaki rajzot tanult, majd jelentős graffitis tevékenysége mellett elvégezte a művészeti főiskolát Párizsban, bár korábban ez az álom elérhetetlennek tűnt számára. Lévén, hogy az órák nagy hányada erősen nyugat-központú, „fehér-narratívát” alátámasztó művészettörténetet közvetített, Bourouissa számára jelentőségteljesebb elhivatásnak tűnt saját környezetének, a párizsi külváros hétköznapijainak rögzítése, az utca költészetének vizualizálása, amely messzemenően került közeg volt. Műveiben gyakorta állít szembe egyéneket – öltözködési, társadalmi, hatósági – kódokkal, átlépve a „magas” és „helyi” kultúra közötti, számára értelmezhetetlen szétválasztás okozta szakadékon: a (művészettörténeti) kódokat saját kulturális aspektusain keresztül írja újra. Művei többségében **katalizátorként** hatnak az adott közegben, hisz a sajtó által tömegével ontott sztereotípiákat felhasználva kívánja megkérdőjelezésre késztetni a nézőt.

Holtidő című munkája két ütemben alakult, elsőként a mű fényképes elemei valósultak meg. Egy MMS-sel kezdődött, amit egy börtönbe került barátja küldött neki. Bourouissa megkérte – továbbra is SMS-ben kommunikálva –, hogy küldjön több dokumentációt bentről. Ezeket ő átdolgozta: az általa visszaküldött rajzok inspirálták a bent készült beállításokat, amiket barátja készített. A folyamat egyrészt a szerzőség eredetiségének megkérdőjelezéséről szólt, másrészt a bezártság mentális terét, magányát kívánta érzékeltetni. Ezt követte a második fázis 2009-ben: Bourouissa szabaduló barátját megkérte, hogy az illegálisan bevitt készüléket adja át egy bent lévő társának, aki ezzel átvette a közvetítő szerepét. A bezárt és szabadon mozgó ember közötti levelezés egy tanulási folyamat volt, kettős szerzőséget eredményezve immáron egy filmdokumentáció keretében. Ez a **performatív** hozzáállás tulajdonképpen **erőforrássá** avanzsálja a művet, hiszen a bezártságban új perspektívát nyitott az elítélt számára, és a közvetítés cselekménye új tartalmat adott az időnélküliségben.

Mohamed Bourouissa could be described as an active witness of his time: known for his photo-based installations, the artist is primarily interested in leaving a mark for his generation. He studied technical drawing and, alongside his considerable activity as a graffiti artist, completed a degree at the Paris College of Art, a dream that had previously seemed out of reach for him. Since a large proportion of his classes were devoted to a strongly Western-centred art history underpinning a “white narrative”, Bourouissa found it a more meaningful vocation to record his own environment, the everyday life of the Parisian suburbs, and to visualise the poetry of the street, a largely avoided medium. In his works, he often confronts individuals with – dress, social, official – codes, crossing the divide between “high” and “local” culture, a divide he finds unintelligible: he rewrites (art historical) codes through his own cultural aspects. Most of his works act as **catalysts** in their context, using the overflow of stereotypes pouring forth from the press to make the spectator challenge them.

His *Time Out* was a two-phase work. First, the photographic elements were completed. It all started with an MMS sent to him by a friend who was in prison. Bourouissa asked him – still communicating via SMS – to send more documentation from inside. He then reworked these: the drawings he sent back inspired the set-ups his friend then made inside. On the one hand, the process was about questioning the authenticity of authorship, and on the other hand, it intended to capture the mental space and loneliness of confinement. This was followed by a second phase in 2009: when his friend was about to be released from prison, Bourouissa asked him to slip the unauthorized device to a fellow inmate, who would take on the role of intermediary. The correspondence between the incarcerated and the free man was a learning process, resulting in double authorship, now in the context of video documentation. This **performative** approach in fact elevates the work to the status of **resource**, since it opened up a new perspective for the prisoner in confinement, to whom the plot of broadcasting gave new purpose in a state of timelessness.

CHILF Mária

1966, Marosvásárhely (RO)

Budapesten él és dolgozik | Lives and works in Budapest (HU)

Átmeneti tárgyak | **Transitory Objects**, 2014-2022

Installáció | Installation

jacquard szőnyeg, női díszmagyar, gyűrű, archív fotók, dokumentumok, fotókivágások |

jacquard carpet, traditional Hungarian ladies' gala-dress, ring, archival photos, documents, cut out photographs

A művész jóvoltából | Courtesy of the artist

© Chilf Mária

Chilf Mária munkája egy tárgyi örökség, egy díszmagyar ruha köré épülő, számtalan irányba szerteágazó, majd több ponton összekapcsolódó családtörténeti kutatáson és egyúttal a személyes megélés és feldolgozás, a feltárt múlt megértésének folyamatán vezet keresztül. A ruha útja a család sorsának alakulásával fonódik össze, ennek kutatása pedig egyúttal személyes történetté is válik. A művész szinte kívülállóként kezdte kutatni a számára ismeretlen felmenők személyes sorsát a huszadik század jelentős és sokszor tragikus történelmi eseményeinek láncolatában. A részletek feltárása, az összefüggések kibontása során folyamatosan csökken a távolság a művész és a források között. A transzgenerációs minták és családi sebek feltárása nyomán a munka az alkotó identitásának részévé, formálójává válik, a tárgyi emlékekhez kötődő szellemi örökség elválaszthatatlanul nehezedik rá a jelenre. Chilf nemcsak **feltáró**, hanem egyúttal **reparatív** munkát végez, a múlt és a jelen megszakadt folytonosságát kapcsolja össze. Egy olyan narratívát sző, amely nem csupán a családtörténet darabjait mozgatja, hanem a megértési, önismereti munkán keresztül saját jelenére és múltjára is reflektál. A tárgyak mögött feltáruló sorsok önmagára gyakorolt hatását vizsgálja, miközben átdolgozza a feltáruló emlékképeket. A munka lezáratlan, sőt, lezárhatatlan, hiszen időről időre a múlt egy újabb részlete tárul fel a művész előtt.

Based on a piece of material heritage, a traditional Hungarian ceremonial dress, the work of Mária Chilf takes us on a journey of research into her family history, branching out in numerous directions and then reconnecting at several points, while delving into questions of personal experience, processing and understanding the revealed past. The journey of the dress is intertwined with the development of the family's fate, and research turns into a personal story. The artist began to explore, almost as an outsider, the personal fate of ancestors unknown to her, in a chain of significant and often tragic historical events in the course of the twentieth century. As the details are revealed and the connections are unravelled, the distance between the artist and the sources is gradually reduced. By revealing transgenerational patterns and family wounds, the work becomes part of the artist's identity while also shaping it, and the intellectual heritage of the material artefacts is inextricably linked to the present. Chilf's work is not only **revealing** but also **reparative**, linking the broken continuity of past and present. She weaves a narrative that not only moves the pieces of family history, but also reflects on her own present and past through the work of understanding and self-awareness. She explores the impact of the fates revealed behind the objects on herself, while reworking the memories that emerge. The work is open-ended, even irresolvable, as from time to time another detail of the past is revealed to the artist.

Phil COLLINS

1970, Runcorn (UK)

Berlinben és Wuppertalban él és dolgozik (DE) | Lives and works in Berlin and Wuppertal (DE)

A marxizmus ma (prológus) | marxism today (prologue), 2010

HD videó, színes és fekete-fehér, hanggal; 35' | HD video, colour and black & white, sound; 35'

A művész és a Tanya Bonakdar Gallery, New York / LA jóvoltából | Courtesy of the artist and Tanya Bonakdar Gallery, New York / LA

Az 1989–90-es rendszerváltást nem szívesen soroljuk a traumatikus történelmi események közé, inkább egyfajta eufórikus diadalmenetként szoktunk rá gondolni. A mai napig szinte tabudöntögetésnek számít az események utóhatásainak árnyalt értékelése, akár egyéni, akár társadalmi csoportok sorsát vesszük. Phil Collins videóiban gyakran dolgozik együtt különféle társadalmi csoportok képviselőivel (török és brit valóságshow-k szereplőivel, mexikói szappanoperák sztárjaival, koszovói menekültekkel, palesztin diszkótáncosokkal, egy szimfonikus zenekarral, bebörtönzöttekkel stb.). *A marxizmus ma (prológus)* esetében az egykori NDK-ból származó marxizmus-leninizmus tanárokkal készített interjúkat, majd ezeket archív filmek témába vágó részleteivel egészítette ki.

Az interjúalanyok foglalkozásának szempontként való meghatározása különös háttérrel ad a rendszerváltás – azaz a szocializmusból a kapitalizmusba való átmenet – témájának. A 89-et követő privatizációk során sok százezer ember vált munkanélkülivé. A hőn áhított kapitalizmus számukra óriási csalódást jelentett, mert nemhogy javult volna, hanem jelentősen romlott az életük. A tanárok esetében ez a váltás jóval kevesebbet érintett, de a sors iróniája, hogy az „ideológiaként” számon tartott tantárgyak esetében az egykori politikai gazdaságtan tanárookra is a munkanélküliség vagy a szakmaváltás várt. Ahogy az első interjúalany is meséli, nemcsak a rendszer változott meg szinte egyik pillanatról a másikra, de az ország is eltűnt, ahol született és ahol addig élt (hogy a privát életében bekövetkezett traumatikus eseményeket már ne is említsük). Collins az interjúalanyaival közösen végzett munka során **feltárja** ezeket a traumaforrásokat a néző számára világossá téve a lehetséges **erőforrásokat**. A mű egyben **katalizátora** lehet a vakfoltjainkra eső traumák további feldolgozásának.

TIMÁR Katalin

We don't like to think of the regime change of 1989–90 as a traumatic historical event, but rather as a kind of euphoric triumph. To this day, a nuanced assessment of the aftermath of these events, whether we are talking about the fate of individuals or social groups, is almost considered a violation of taboos. In his videos, Phil Collins often works with representatives of various social groups (Turkish and British reality TV stars, Mexican telenovela stars, Kosovar refugees, Palestinian disco dancers, a symphony orchestra, prisoners, etc.). In the case of *marxism today (prologue)*, he interviewed teachers of Marxism-Leninism from the former GDR and supplemented these with relevant excerpts from archive films.

The identification of the interviewees' occupation as a key aspect provides a particular backdrop to the theme of regime change, i.e. the transition from socialism to capitalism. The privatisations that followed in '89 left hundreds of thousands of people unemployed. For these people, coveted capitalism was a huge disappointment, because their lives were not improved, but in fact significantly worsened. In the case of teachers, far fewer were affected by the transition, but the irony of fate is that regarding school subjects considered "ideological", it was the former political economy teachers who were facing unemployment or a change of profession. As the first interviewee tells us, not only did the system change almost overnight, but the country where she was born and where she had lived until then (not to mention the traumatic events in her private life) disappeared as well. Collins **reveals** these sources of trauma in a collaborative process with his interviewees, making the potential **resources** clear to the viewer. The work also serves as a **catalyst** for further processing traumas in our blind spots.

Susana Pilar DELAHANTE MATIENZO

1984, Havanna | Havana (CU)

Hollandia és Kuba között ingázva él és alkot | Lives and works in tandem between the Netherlands and Cuba

Alma (Lélek) | Alma (Soul), 2019

egycsatornás hangfelvétel | single channel audio record; 68'

A művész és a Gallerie Continua jóvoltából | Courtesy of the artist and Galleria Continua

Delahante Matienzo performanszművészként definiálja magát lassan húsz éve, elsősorban saját testét, lelkét és múltját helyezi megnyilvánulásainak középpontjába, mely vezérfonalakat tágabb történelmi és társadalmi kontextusokra, így dekolonizációs folyamatokra is kivetíti.

Az évtizedek óta zajló, egyesült államokbeli afroamerikaiakkal szemben elkövetett rendőri brutalitás, szisztematikus igazságtalanság és egyenlőtlenség adja Delahante Matienzo e hanginstallációjának keretét. *Alma (Lélek)* című hangmunkája egy performansz dokumentációja, mely **reparatív** kísérlet a hang által: összehatását nézve egy megismételhetetlen improvizációs zeneeseményről van szó, melyben a művész a performansz helyszínén, a résztvevők zenei átélése révén kapcsolja össze a múltat és a traumaforrást.

Detroit 1967-ben Észak-Amerika 20. századi történelme egyik legvéresebb zavargásainak helyszínévé vált. Delahante Matienzo performansza tisztelgés a The Dramatics zenekar előtt, akik véletlenül lettek áldozatai egy kiemelkedően kegyetlen rendőri intézkedésnek sokadmagukkal július 23. és 25. között. Egy Fox Theatre-beli koncert után a zenekar a zavargások elől menedéket keresve szobát vett ki az Algiers Motelben, ahol a mai napig sok tisztázatlan körülmény által övezett rendőri akció történt – a későbbi perekben egyik rendőrt sem ítélték el. Cleveland Larry Reed és Roderick Davis, alapító tagok túléltek a rendőri akciót, miközben Fred Temple-t, a zenekar csupán 18 éves, egyértelműen fegyvertelen kiegészítőjét a rendőrök lelőtték. A két túlélő kiszállt utána a zenekarból. A performansz az 1979-ben városi rendezés keretében elbontott szálloda helyén készült a Virginia parkban. A soul és bolero stílusú zenékből készült improvizáció helyi afroamerikai zenészekkel **erőforrásként** marad meg a jövő számára: a művész szándéka szerint a zene révén szeretne pozitív üzenetet létrehozni a fiatal detroiti afroamerikaiknak, túlmutatva a rájuk nehezedő, a társadalomba évtizedek óta beékelődött igazságtalan faji prekonceptiókon.

KÁLMÁN Borbála

Delahante Matienzo has defined herself as a performance artist for almost twenty years, focusing her expressions on her own body, soul and past, projecting these leitmotifs into broader historical and social contexts, including decolonisation processes.

Decades of police brutality, systemic injustice and inequality against African Americans in the United States provide the framework for this sound installation by Delahante Matienzo. Her audio work *Alma (Soul)* is the documentation of a performance that is a **reparative** experiment through sound: in terms of its overall effect, it is an unrepeatably improvisational musical event in which the artist connects the past and the source of trauma through the musical experience of the participants at the performance site.

In 1967, Detroit became the scene of one of the bloodiest riots in 20th century North American history. Delahante Matienzo's performance is a tribute to the band The Dramatics, who, among many others, were the accidental victims of an exceptionally brutal police action between 23 and 25 July. After a concert at the Fox Theatre, the band, seeking refuge from the riots, rented a room at the Algiers Motel, where a police action happened to take place, still shrouded in an array of unclear circumstances – subsequent trials have not resulted in the conviction of any of the officers. Founding members Cleveland Larry Reed and Roderick Davis survived the police action, while Fred Temple, the band's clearly unarmed valet, a mere 18 years of age, was shot dead by the police. The two survivors left the band afterwards. The performance was filmed at the site of the hotel in Virginia Park that was demolished in 1979 as part of a rezoning project. The improvisation of soul and bolero style music with local African American musicians will remain as a **resource** for the future: the artist intends to use music to create a positive message for young African Americans in Detroit, moving past the unjust racial preconceptions that have been embedded in society for decades.

Susana Pilar DELAHANTE MATIENZO

1984, Havanna | Havana (CU)

Hollandia és Kuba között ingázva él és alkot | Lives and works in tandem between the Netherlands and Cuba

Sin titulo (Cím nélkül) | Sin titulo (Untitled), 2002 / 2022

giclée print (analóg fotográfia alapján | based on analogue photograph); 5x (cca. 75 x 50 cm); kiállítási példány | exhibition copy

A művész és a Gallerie Continua jóvoltából | Courtesy of the artist and Galleria Continua

Susana Pilar performanszaiban egészen radikális helyzeteket teremt a mélyen megbúvó lelki törések, társadalmi egyenlőtlenségek vizuális feltárásához és megfogalmazásához; a dekolonizációs folyamatok mellett munkáival elsősorban szimbolikus megoldásokat és személyes válaszokat keres a nők ellen elkövetett erőszak hosszan visszanyúló történelmére. Az *Előhívásban* két munkája szerepel (a másik a bejáratnál).

A *Sin titulo* diplomamunkájának háttérprojektjeként bontakozott ki: elsöre nyers dokumentációnak tűnik, ám épp az ellenkezője. A képeken a trauma **feltárása** folyik: Delahante Matienzo képzőművészeti eszközrendszerrel határolja körül az érzelmi vákuumba zárt kimondhatatlant, művészi performálása révén lehetőséget teremtve a második tanúságtétel (Nadine Siegert). Bár egy végül nem kiteljesedett sorozatról van szó, számára ez a munka alapvető kiindulási pont későbbi megnyilvánulásaihoz. A kétezres évek elején érvényben lévő hivatalos narratíva szerint „nem létezett” Kubában nők ellen, családon belül elkövetett erőszak; a forradalom szellemiségét kompromittálta volna. Saját környezetéből kiindulva, a nemzeti szintű problémával önálló kutatással szállt szembe – természetesen nem hivatalosan – a havannai bűnügyi intézet keretein belül. Ugyan egy orvos segítségével láthatott multimédia-dokumentációt az erőszakos cselekmények áldozatairól, valódi dossziékhoz, bizonyítékokhoz nem férhetett hozzá. Hogy alátámassza projektjét, sorozatával saját elképzelése nyomán előállított, valós történetek alapján rekonstruált jeleneteket hozott létre. Ezzel a fordulattal kíván **katalizátorként** szót emelni azon nők helyett, akik haláluk miatt nem tudtak nyilvánosan kiállni. Az akkor teljesen analóg módszerrel készült, duplaexpoziációs képekhez saját testét használta a performativitás jégében.

Susana Pilar’s performances create quite radical situations to visually explore and articulate deep-seated psychological ruptures and social inequalities; in addition to decolonization processes, her works predominantly seek symbolic solutions and personal responses to a long history of violence against women. Two of her works are included in *Emplotment* (the other at the entrance).

Sin titulo unfolded as a background project for her university thesis: at first glance it seems like raw documentation, but it is quite the opposite. The images **reveal** trauma: Delahante Matienzo uses visual art to delimit the unspeakable trapped in an emotional vacuum, and her artistic performance creates an opportunity for second witnessing (Nadine Siegert). Although it is a series that has eventually remained incomplete, for this work is a fundamental starting point for her later expressions. According to the official narrative of the early 2000s, violence against women within the family “did not exist” in Cuba; it would have compromised the spirit of the revolution. Starting out from her own environment, she tackled the national problem with her own independent research – unofficially, of course – within the Havana Criminal Institute. Although she was able to look at multimedia documentation of violence victims with the help of a doctor, she did not have access to the actual files and evidence. To underpin her project, she created a series of scenes based on her own imagination, reconstructed from real stories. With this turn, she wanted to act as a **catalyst** to speak out for women who were unable to speak out publicly because of their deaths. In the spirit of performativity she used her own body for the double-exposure images, which were made by a completely analogue procedure at the time.

Andrii DOSTLIEV & Lia DOSTLIEVA

Andrii DOSTLIEV (Андрій Достлєв): 1984, Brianka (UA); Lia DOSTLIEVA (Лія Достлєва): 1984, Donetsk (UA)

Poznanban élnek és dolgoznak | They live and work in Poznań (PL)

Háborús sebek nyalogatása | Licking War Wounds, 2016-2021

digitális fotó; változó méret | digital photograph; dimensions variable

A művészek jóvoltából | Courtesy of the artists

© Andrii Dostliev & Lia Dostlieva

Lia Dosztljeva és Andrij Dosztljev közös munkáinak fókuszában a trauma, az emlékezet és a reprezentáció kérdései állnak. *Háborús sebek nyalogatása* (*Licking War Wounds*) című munkájuk egy 240 héten át zajló performatív mű. A képsorozaton – egyre kevésbé – látható sólámpa egy bahmuti ajándékbolt terméke. A kelet-ukrajnai, sóbányáiról híres várost 2014-ben szeparatisták (DPR) szállták meg, de az ukrán hadsereg rövid időn belül sikeresen visszafoglalta azt. A szokatlan, tank alakú sólámpák a felszabadítás után jelentek meg a város boltjaiban. A dísz tárgyak korábban is fontos részét képezték a szuveníriparnak, de a támadás után a meleg fényű, kellemes hangulatot teremtő tárgyak egy robosztus katonai jármű alakját öltötték. A művészek **feltáró** munkájukban rámutatnak arra, hogy ezek a tárgyak csupán apró jelei egy egész társadalmat érintő súlyos traumatizáltságnak, amelyet a háború okozott és okoz napjainkban is. A traumafeldolgozás egy nagyon összetett, évekig, évtizedekig vagy akár élethosszig tartó folyamat. Dosztljev és Dosztljeva, akik a háború miatt kényszerültek Donyeck elhagyására, öt éven keresztül, napról napra nyalogatták a háborús sebeket szimbolizáló lámpát és rögzítették annak állapotát. „2021 júliusában fejeztük be ezt a projektet, abban a reményben, hogy a háború is hamarosan véget ér, ami mindnyájunknak lehetőséget ad arra, hogy végre nyalogathassuk a sebeinket. Ehelyett azonban 2022. február 24-én Oroszország teljes körű katonai inváziót indított Ukrajna ellen, és a békés ukrán városokra hulló bombák árnyékában egyszerre mindennemű művészet hiábavalóvá vált.” (Andrij Dosztljeva & Lia Dosztljev)

Lia Dostlieva and Andrii Dostliev's collaborative works focus on issues of trauma, memory and representation. Their work *Licking War Wounds* is a performative piece that takes place over 240 weeks. The photo series shows a – gradually disappearing – salt lamp from a souvenir shop in Bakhmut. Famous for its salt mines, the town in eastern Ukraine, was invaded by separatists (DPR) in 2014, but was successfully retaken by the Ukrainian army within a short time. Unusual tank-shaped salt lamps appeared in the city's shops after the liberation. Such decorative objects had always been an important part of the local souvenir industry, but after the attack, the objects designed to emit a warm glow for a pleasant mood took the form of a robust military vehicle. In their **revealing** work, the artists show that these objects are only small signs of the severe traumatising of an entire society, caused by war to this day. Dealing with trauma is a very complex process that can take years, decades or even a lifetime. Forced to leave Donetsk because of the war, for five years, Dostliev and Dostlieva continued to lick the lamp, which symbolised the wounds made by the war, recording its changing condition day after day. “In July 2021, we have finished this project. Hoping that the war would also end soon giving all of us the chance to finally lick our wounds. But instead, on February 24th, 2022, Russia launched a full-scale military invasion of Ukraine. And all art suddenly became futile in the face of bombs falling onto peaceful Ukrainian cities.” (Andrii Dostlieva & Lia Dostliev)

Harun FAROCKI

1944, Nový Jicin (Neutitschein) (CZ) – 2014, Berlin (DE)

Komoly játékok I: Watson halott | Serious Games I: Watson is Down, 2010

színes videó hanggal | video, colour, sound; 8'

A Harun Farocki GbR jóvoltából | Courtesy of Harun Farocki GbR

Komoly játékok II: Három halott | Serious Games II: Three Dead, 2010

színes videó hanggal | video, colour, sound; 8'

A Harun Farocki GbR jóvoltából | Courtesy of Harun Farocki GbR

Komoly játékok IV: Egy nap árnyék nélkül | Serious Games IV: A Sun with no Shadow, 2010

színes videó hanggal | video, colour, sound; 8'

A Harun Farocki GbR jóvoltából | Courtesy of Harun Farocki GbR

Komoly játékok III: Belemerülés | Serious Games III: Immersion, 2009

színes videó hanggal | video, colour, sound; 20'

A Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum gyűjteményéből | Collection of the Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest. Vásárlás az aacheni Peter und Irene Ludwig Stiftung támogatásával, 2010 | Purchased from funds provided by Peter und Irene Ludwig Stiftung, Aachen, 2010

A poszttraumás stressz zavart (PTSD) olyan traumatikus események okozhatják, amelyek kívül esnek a mindennapi emberi tapasztalatokon. Ilyen például a katonai harc. A PTSD során a természetes stresszreakció a traumatikus esemény után is fellép, a zavar elhúzódóvá válik. A virtuális valóságban (VR) végzett expozíciós terápiát az amerikai hadsereg is széles körben alkalmazza. Az eljárás lényege az, hogy a beteg számára kontrollált módon jelenítik meg a tüneteket kiváltó környezetet, helyzeteket, egészen addig, amíg az azokra adott reakció nem enyhül. Harun Farocki négy videóinstallációból álló **feltáró** munkája nemcsak a katonai bázisokon alkalmazott, katonák kiképzéséhez és veteránok kezeléséhez használt videójáték-technológiát mutatja be, hanem ezek alkalmazásának, a virtuális és valós hadviselés keveredésének kritikus dokumentációját nyújtja. A felvételeken a rajtaütéses támadás virtuális szimulációját, statisztákkal eljátszott gyakorlatot és a Virtual Iraq bemutatóját láthatjuk.

A szimulációk minden esetben valós térképészeti adatokra épülnek, a számítógépes környezet pontosan jeleníti meg a közel-keleti tájat, a helyi földrajzi viszonyokat. A kiképzés során alkalmazott „játék” célja, hogy már azelőtt virtuális képet nyújtson a háborúról, hogy a katonák a bevetések helyszínére utaznának. A felvételeken a katonák saját halálukat élik át, az élmény azonban apró bosszúsággá enyhül, hiszen – a számítógépes játékok működéséhez hasonlóan – a hadművelet bármikor újratekinthető. A Virtual Iraq ezzel szemben a virtuális eszközök terápiás célú felhasználásának egyik példája. A workshopon a páciens sivatagi vagy városi környezetben navigál, de az eseményeket a terapeuta választja ki, aki a katonát egy támadás elszenvetőjévé vagy szörnyű események szemtanújává teheti. Az osztott képernyős szerkesztésnek köszönhetően a néző egyszerre látja belülről a szimulációt és válik valós események szemtanújává, miközben szembesül a valós események rekonstrukciójának folyamatával is. A sorozat utolsó fejezetében Harun Farocki egy fontos különbségre világít rá: a rehabilitációra használt program olcsóbb, mint a kiképzésre használt, legfejlettebb technológiát alkalmazó változat. A legszembetűnőbb különbség, hogy az előbbin nincsenek árnyékok.

Post-traumatic stress disorder (PTSD) can be caused by traumatic events that are outside the scope of everyday human experience. Examples include military combat. In PTSD, the natural stress response continues to occur after the traumatic event, and the disorder becomes prolonged. Exposure therapy in virtual reality (VR) is widely used by the US military. The technique involves presenting the patient with a controlled visualisation of the environment and situations that trigger the symptoms, until the patient's reaction to them is attenuated. Made up of four video installations, Harun Farocki's **revealing** work not only presents the video game technology used on military bases to train soldiers and treat veterans, but also provides a critical documentation of their application, the blending of virtual and real warfare. The footages include a virtual simulation of an ambush attack, an exercise performed with extras and a demonstration of Virtual Iraq.

In all cases, the simulations are based on real cartographic data, and the computer-generated environment accurately represents the Middle Eastern landscape and local geography. The “game” used in training is designed to provide a virtual picture of the war before the soldiers even travel to the theatre of operations. In the footages, the soldiers experience their own deaths, but the experience is reduced to a minor annoyance, as the operation can be restarted at any time, as in computer games. Virtual Iraq, by contrast, is an example of the therapeutic use of virtual tools. In the scope of the workshop, the patient navigates in a desert or urban environment, but the events are chosen by the therapist, who can make the soldier a victim of an attack or a witness to horrific events. Thanks to the split-screen format, the spectator both sees the simulation from the inside, witnessing the actual events, while also coming face to face with the process of reconstructing real events. In the final chapter of the series, Harun Farocki highlights an important difference: the software used for rehabilitation is cheaper than the state-of-the-art version used for training. The most striking difference is that in the cheaper version there are no shadows.

Daniel & Geo FUCHS

Daniel FUCHS, 1966, Alzenau (DE)

Geo FUCHS, 1969, Frankfurt am Main (DE)

Németországban élnek és alkotnak | Live and work in Germany (DE)

STASI – titkos szobák | STASI – secret rooms, 2004-2006

10 nagyméretű kép: C-print, akril, aludibond, bükkfa keret |

10 large pictures: C-Print, acrylic, alu-dibond, beech tree frame; 170 x 135 cm

5 kisméretű kép: C-print, akril, aludibond, üvegezett bükkfa keret |

5 small pictures: C-print, alu-dibond, beech tree frame with glass; 88 x 70,5 cm

Daniel & Geo FUCHS jóvoltából | Courtesy Daniel & Geo FUCHS

© Daniel & Geo FUCHS

Daniel & Geo Fuchs a 2000-es évek elején fogott neki annak a sorozatnak, amellyel az egykori NDK hírhedt Állambiztonsági Minisztériumának (Stasi) fennmaradt helyszíneit kísérelték meg **feltárni**. Az épületek egy része új funkciót kapott, másik részük emlékhelyként működik, vagy teljesen lezárva, érintetlenül őrzi a múlt állapotát. Mivel ezek a helyek nemcsak a szocialista időkben voltak az emberektől elzárva, hanem ma is, ezért a múlt feltárása és feldolgozása csak részleges lehet a Stasi esetében, mert a konkrétumok helyett kizárólag a fantázia teremtheti meg a közösség számára a fogódzót. Amikor Daniel & Geo Fuchs megmutatják számunkra a valódi tereket, akkor szinte megfoghatóvá válnak mindazok az atrocitások, amelyeket ezek a hatóságok közvetlenül a letartóztatottak, közvetve pedig az egész korabeli társadalom ellen elkövettek. A kínzásokról és a fogva tartás körülményeiről verbális beszámolókat ismerhetünk, de ezeket az elénk tárt fotók vizuális tartalommal egészítik ki és teszik még erőteljesebbé.

Daniel & Geo Fuchs az általuk készített fotókat olyan formális esztétikai minőségekkel ruházzák fel, melyek épp a nézők **performatív** bevonását teszik lehetővé. A nagyméretű képek esetében a nézőknek az az érzésük lehet, hogy ők maguk is épp az adott térben vannak, ők járnak végig az elhagyatott tereket, vagy akár ők maguk az elfogott, kihallgatásra, illetve bebörtönzésre váró rabok. Bár a fotók nem beállítottak, a fotósok egy szten-derdizált nézőpontot választottak. Egy olyan formai megoldást, amivel az általuk közvetített látvány bemutatásának a lehető legobjektívebb módját kívánták megteremteni. A terek egységes, személytelen megvilágítása is hozzájárul az ún. új tárgyiasság (Neue Sachlichkeit) fotográfiájának felidézéséhez.

TIMÁR Katalin

In the early 2000s, Daniel & Geo Fuchs embarked on a series intended to explore and **reveal** the surviving sites of the former GDR's notorious Ministry of State Security (Stasi). Some of the buildings have been given new function, while others are either memorials or remain completely closed and untouched, preserving their past condition. Since these places were closed to the public not only during the socialist era but remain so today, revealing and processing the past can only be partial in the case of the Stasi, since only imagination, rather than concrete facts, can provide the community with pointers. When Daniel & Geo Fuchs show us the actual spaces, we can almost grasp all the atrocities committed by these authorities directly against the detainees and indirectly against the entire society of the time. We have verbal accounts of the tortures and the conditions of detention, but these are augmented and made even more striking by the visual content of the photographs.

Daniel & Geo Fuchs endow their photographs with a formal aesthetic quality that allows for the **performative** engagement of the spectator. In the case of the large format images, the spectators can have the feeling of being present in the very space, walking through the deserted spaces, or even being the prisoners themselves, captured and awaiting interrogation or imprisonment. Although the photos are not staged, the photographers chose a standardised point of view. A formal solution that was intended to create the most objective way possible of presenting the spectacle conveyed by their images. The uniform, impersonal lighting of the spaces also contributes to the evocation of the photography of the so-called Neue Sachlichkeit (New Objectivity).

Daniel & Geo FUCHS

STASI – titkos szobák | STASI – secret rooms, 2004-2006

10 nagyméretű kép: C-print, akril, aludibond, bükkfa keret |

10 large pictures: C-Print, acrylic, alu-dibond, beech tree frame; 170 x 135 cm

5 kisméretű kép: C-print, akril, aludibond, üvegezett bükkfa keret |

5 small pictures: C-print, alu-dibond, beech tree frame with glass; 88 x 70,5 cm

Daniel & Geo FUCHS jóvoltából | Courtesy Daniel & Geo FUCHS © Daniel & Geo FUCHS

(KÉPEK BALRÓL JOBBRA | IMAGES FROM LEFT TO RIGHT)

Állambiztonsági Minisztérium – Erich Mielke irodája – padló 2004

Ministry for State Security – Erich Mielke's office – floor 2004

Állambiztonsági Minisztérium – Erich Mielke testőreinek és sofőrjének szobája 2004

Ministry for State Security – room for Erich Mielke's bodyguards and driver 2004

Különleges Stasi börtön Bautzen-ben – látogatói szoba 2004

Special Stasi prison Bautzen – visitor's room 2004

Vizsgálati fogda Berlin-Hohenschönhausenben – kihallgató szoba I 2004

Investigation prison Berlin-Hohenschönhausen – interrogation room I 2004

Vizsgálati fogda Potsdamban – börtöncella II 2004

Investigation prison Potsdam – cell II 2004

Vizsgálati fogda Potsdamban – fotózáshoz használt szék 2004

Investigation prison Potsdam – photochair 2004

Vizsgálati fogda Hohenschönhausenben – kihallgató emelet I 2004

Investigation prison Hohenschönhausen – interrogation floor I 2004

BStU (Szövetségi Archívum – Stasi Iratok Archívuma) – berlini központi archívum I 2004

BStU – archive central office Berlin I 2004

Állambiztonsági Minisztérium – Erich Mielke irodája – előszoba 2004

Ministry for State Security – Erich Mielke's office – anteroom 2004

BStU (Szövetségi Archívum – Stasi Iratok Archívuma) – berlini központi archívum II 2004

BStU (Federal Archives – Stasi Records Archive) – archive central office Berlin II 2004

Határátkelő Marienbornnál – iroda 2005

Border Crossing Marienborn – office 2005

Állambiztonsági Minisztérium – Erich Mielke irodája

– Erich Mielke befejezetlen bunkere az irodaépületben 2005

Ministry for State Security – Erich Mielke's office

– Erich Mielke's unfinished bunker in the office building 2005

Vizsgálati fogda Hohenschönhausenben – elkülönítő börtöncella 2004

Investigation prison Hohenschönhausen – isolation cell 2004

Freuenwaldi bunker – előszoba 2005

Bunker Frauenwald – anteroom 2005

Vizsgálati fogda Berlin-Hohenschönhausenben – első kihallgatás 2004

Investigation prison Berlin-Hohenschönhausen – first hearing 2004

HAVEIT Collective

Hana QENA: 1988, Pristina (KS); Vesa QENA: 1991, Mitrovica (KS); Arbërore SYLAJ: 1988, Pristina (KS); Alketa SYLAJ: 1991, Mitrovica (KS)
A HAVEIT kollektíva 2011 működik Pristinában, ahol a tagok élnek és alkotnak | The HAVEIT Collective is active since 2011 in Pristina where the members live and work (KS)

Ekzaminimi (Vizsgálat | Examination), 2013

performansz videófelvétele, TV-archívum | video-recording of the performance, TV-archive
A művészek jóvoltából | Courtesy of the artists

Koszovóban a köztér hagyományosan férfiak által dominált térnek – politikai gyűlések, közéleti tanácskozások, tüntetések helyszínének – számít, ahol a nők rendszerint nem nyilváníthattak véleményt. A férfiak a „köztéri lét” megalkotásán felül történelmi idők óta rendelkezettek a nők sorsáról, köztéri megjelenésük szabályairól. A HAVEIT csoport megalakulását 2011-ben a Diana Kastrati-ügy hívta elő: Diana, átlagosan évi másikk ezer koszovói nőhöz hasonlóan, családon belüli erőszak rendszeres áldozata volt, Diana viszont a férje bántalmazása következtében meghalt, és az ügy nagyjából következmények nélkül maradt. Az albán társadalmi törvénykönyv, a Kanun szerint a nő vére kevesebbet ér a férfiénál: általános jelenség, hogy a hatóságok hallgatásba burkolódnak hasonló esetekben. A HAVEIT aktivizmusa a nők elleni erőszak felszámolását és a figyelem felkeltését célozza meg; a feminizmus számukra radikális fellépést jelent, hiszen az alapjogoknál kell kezdeni – elsősorban egyenlő, emberi bánásmódot szeretnének biztosítani a nők számára. A fentebbi kontextus tekintetében nem meglepő, hogy megnyilvánulásaik helyszínéül a nyílt utcát választják performanszaik számára. Az *Ekzaminimi* is ehhez a **feltáró** folyamathoz kapcsolódik: becslések szerint a koszovói háborúban húszezerre tehető a megerőszakolt nők száma. Hosszú ideig teljesen ignorálták őket, és szégyentől sújtva némán viselték átélt traumáikat. Évekkel a háború után a parlamenti képviselők körében végre felmerült az állami támogatás gondolata, azonban hamarosan vita alakult ki: az egyik képviselő követelte, hogy a nők essenek át nőgyógyászati vizsgálaton, hogy bebizonyosodjon, valóban erőszak áldozatai voltak. A HAVEIT performansa a parlament épülete előtt zajlik: a kalapáccsal a törvényhozásra, a fehér lepedővel a nőgyógyászati rendelőre, az almával pedig a kedves albán dalokra és mondókákra utalnak, amelyben az alma szimbolizálja a női szépséget, üdeséget.

KÁLMÁN Borbála

Public space in Kosovo has traditionally been male-dominated, a place for political meetings, public councils, demonstrations, where women have not usually been allowed to express their opinions. In addition to instituting “life in the public space”, men have historically been able to exercise control over the fate of women and the rules of their public appearance. The establishment of the HAVEIT group was prompted in 2011 by the Diana Kastrati case: along with another thousand women per year on average in Kosovo, Diana was a regular victim of domestic violence, but Diana died as a result of her husband’s abuse and the crime remained largely without consequences. According to the Kanun, the Albanian social code, a woman’s blood is worth less than a man’s: it is common for the authorities to remain silent in such cases. HAVEIT’s activism is aimed at eradicating violence against women and raising awareness; feminism to them is radical action, because it all starts with fundamental rights – they want to ensure equal, humane treatment for women in particular. In the light of the above context, it is not surprising that they choose the open street as the venue for their performances. *Ekzaminimi* is also linked to this process of **revealing**: it is estimated that 20,000 women were raped in the Kosovo war. For a long time, they remained completely ignored and shamed, enduring in silence the trauma they had suffered. Years after the war, the idea of state support was finally mooted among members of parliament, but soon turned into a dispute: one MP demanded that the women undergo a gynaecological examination to make sure they had been raped. HAVEIT’s performance takes place in front of the Parliament building: the hammer refers to legislature, the white sheet to the gynaecology clinic and the apple to the charming Albanian songs and sayings in which the apple symbolises feminine beauty and freshness.

HAVEIT Collective

Hana QENA: 1988, Pristina (KS); Vesa QENA: 1991, Mitrovica (KS); Arbërore SYLAJ: 1988, Pristina (KS); Alketa SYLAJ: 1991, Mitrovica (KS)
A HAVEIT kollektíva 2011 működik Pristinában, ahol a tagok élnek és alkotnak | The HAVEIT Collective is active since 2011 in Pristina where the members live and work (KS)

Fenevad | Wild Beast, 2018/2022

performansz hanganyaga, porszívó, LED-fényújság; változó méret és időtartam | sound recorded during performance, vacuum-cleaners, LED scrolling text display; dimensions and length variable

A művészek jóvoltából | Courtesy of the artists

Koszovó közvéleményét a hosszú idő alatt berögzült társadalmi és vallási kódok (Kanun, iszlám) uralják, és csak lassan engedik kibontakozni a kevésbé hagyományközpontú és kevésbé patriarchális gondolkodást. Mindazonáltal a fiatal generáció egyre markánsabban ki szeretne lépni ebből a merev rendszerből: a HAVEIT kollektíva a progresszív szellemiségű fiatal kortársak élén, **katalizátor**ként rendre nyíltan feszegeti a tabunak tekintett kérdéseket, határozott állásfoglalást fogalmazva meg többek között a gender vonatkozású témákban. Kritikus felütésű performanszaik provokatívnak számítanak a koszovói közegben, így mondhatni szószólóivá váltak a változást követelő (képzőművészeti) színtérnek. A két testvérpárból álló HAVEIT több mint tíz éve szervezte meg első performanszát: azóta legfőbb helyszínük a köztér, az utca, hiszen itt tudják elérni legnagyobb számban, válogatás nélkül a „hétköznapi embert”, akit meg kívánnak szólítani **feltáró**, szembesítő akcióikkal. A *Fenevad* című performansz az elsősorban családi közegen belül használt szitkok gyűjteményét boncolgatja, kiemelve a kimondott szavak súlyát, amely az embert a legkisebb kortól kíséri. E szitkokból rengeteg verzió van – a hét kiemeltet a kollektíva tagjai saját tapasztalatból merítve választotta. Bár a társadalmon belül egyre kevesebben használják őket, a szitkok/átkok verbálisan nagyon mélyen rögzülnek és generációról generációra tovább öröklődnek. A házimunka ellátása és a gyermekek nevelése hagyományosan a nőkre hárul: az átkok leginkább a házimunka (nem)végzésekor kerülnek elő, azaz a porszívó zaja „egyértelműen” összefonódik az átkok hangjával. A lázadó „fenevad” gyermekbe e két hang mélyen beépül – leírva viszont a hétköznapiakba beivódott, már fel sem tűnő mondatok durvasága sokkal plasztikusabbá válik és rávilágít erre a már alig észlelhető, mégis súlyos lelki teherre.

Kosovo’s public opinion is dominated by long-established social and religious codes (Kanun, Islam) and is slow to allow less traditional and less patriarchal thinking to emerge. Nevertheless, the young generation is increasingly keen to break out of this rigid system: at the forefront of progressive young contemporaries, the HAVEIT collective is a **catalyst**, often openly challenging issues considered taboo, taking a strong stance on gender issues, among others. Their critical performances are considered provocative in the Kosovar community, making them spokespersons for the (visual) arts scene that is demanding change. The two pairs of siblings that make up HAVEIT organised their first performance more than ten years ago: since then, their main venue has been the public space, the street, as this is where they can reach the largest number of “ordinary people” indiscriminately, whom they wish to address with their **revealing**, confrontative actions. The performance entitled *Wild Beast* explores a collection of curses used primarily within the family, highlighting the weight of the uttered word, which accompanies people from the earliest age. There are many versions of these curses – the highlighted seven were chosen by the members of the collective from their own experience. Although decreasingly in use within the society, curses are verbally very deeply imprinted and passed down from generation to generation. Traditionally, women are responsible for housework and child-rearing: curses are most often uttered when housework is (not) done, so the noise of the vacuum cleaner is “clearly” intertwined with the sound of curses. These two sounds are deeply imprinted on the rebellious “wild beast” child – but when written down, the harshness of the sentences, which have permeated everyday life and are not even noticed any more, becomes much more tangible and sheds light on this barely perceptible yet still heavy psychological burden.

HTEIN LIN

1966, Mezaligon (MM)

Yangonban él és alkot | Lives and works in Yangon (MM)

Kéztár | A Show of Hands, 2012/2013 – folyamatban | ongoing

gipszlenyomat(ok) és multimédia | plaster casts and multimedia
változó méret | dimensions variable

A művész jóvoltából | Courtesy of the artist

Photo: ©Than Kyaw Htay

Kéztár | A Show of Hands, 2017

videó | video, 32'

Projektmenedzser | Project Manager: Bo Bo

Operatőrök | Camera Operators: Banyar, Ne Lynn Aung, Moe Gyi, Nang Saw

Szerkesztő | Editor: Pe Maung Sein

Htein Lin, aki egészen fiatal korától hosszú és fájdalmas tapasztalatot szerzett a katonai hatalomról, azzal a céllal kezdte el a *Kéztár* című projektet, hogy vizuális és szimbolikus formában fogalmazza meg azokat az atrocitásokat, amelyekkel a cenzúra miatt a mianmari civileknek szembe kell nézniük. Htein Lin részt vett a 8888-as felkelésben (1988): két évig egy indiai menekülttáborban tartották fogva, ahonnan megszökött, hónapokig gerillaként harcolt a dzsungelben, majd elfogták és megkínózták. Évekkel később, 1998-ban, amikor újra művészként és színészként dolgozott – eredetileg joghallgató volt, illetve hagyományos színházi képzést is kapott –, egy éjszaka elvitték a hatóságok. Közel hét évre bebörtönözték, mert a neve szerepelt egy másik '88-as tüntető levelében. Htein Lin, aki soha nem kapta meg a levelet, a börtönben továbbfejlesztette művészi képességeit, és még jobb festőként és performanszművészként tért vissza. Miután személyes okokból elhagyta Mianmart, 2012/2013-ban tért vissza, és bekezdett a *Kéztár* projektbe. Úgy döntött, hogy hangot ad (a szó szoros értelmében és egyénileg) az egykor bebörtönözött politikai foglyoknak, akiknek a számát csak az 1988 és 2012 közötti időszakban legalább 3000 körülre becsülik, de valós számuk ennél valószínűleg jóval nagyobb. A projekt még mindig folyamatban van, a cél az 1000 személy elérése. Az eljárás a következő: Htein Lin felveszi a kapcsolatot a volt foglyokkal (régii művészbarátoktól kezdve írókig, értelmiségiekig...), vagy ők keresik fel. Leül minden egyes személlyel, és begipszeli az illető alkarját, miközben beszélget vele, és rögzíti a beszélgetésüket – a begipszelés a gyógyulás szimbóluma. Gyűjteménye mára már majdnem 500 gipszöntvényenél tart.

A Ludwig Múzeum jelen termében Htein Lin installációja részeként nagyjából kétszáz gipsz kézlenyomatnak kellene a polcokon képviselnie a ma is több ezres nagyságrendben politikai foglyként börtönbe zárt mianmari civileket. Az év elején már előkészítettük a szállítást Yangonból, ám a 2021. február 1-jén bekövetkezett katonai puccs óta fenntartott hadi állapot és a máig tartó brutális megtorlások arra késztették a művészt, a kurátorokkal egyetértésben, hogy mind az ő biztonsága, mind az egy évtizede épülő „szóbeli archívum” tárgyi lenyomatainak biztonsága érdekében (a faládjában utazó kezeket bármikor könnyen elkobozhatták volna a hatóságok, ami beláthatatlan következményekhez vezetett volna a mű tematikája miatt) más alternatívát keressünk a folyamatban lévő projekt bemutatására.

Az aktuális politikai kontextus, a tragikus keretek között ismétlődő történelem arra sarkallta a művészt (ma több fogoly van, mint az elmúlt évtizedekben összesen), hogy egy 2021 júniusában, három hónap után szabadult fiatal alkotótársával készítse el soron következő performanszát, és kifejezetten az *Előhívás* kereteit figyelembe véve (az elmúlt két évben a pandémia és a puccs miatt nem készültek újabb lenyomatok) folytassa a projektet. Ily módon fordulhat elő, hogy Htein Lin projektjében a minden egyes kéznél ötujjas kézfej-tartás Moe Satt esetében háromujjasra csökkent, mely a mai napig sem szűnő felkelés által adoptált szimbólum.

A 2012/2013 óta épülő **performatív** és performanszon alapuló projekt, az egyenként zajló gipszelések alatt készített hang- vagy képi dokumentáció révén rögzített anyag „oral history” jellegénél fogva a képzőművészeti szintéren jóval túlmutató súllyal bír: amellett, hogy a következő generációk számára képez **erőforrást**, összeköti a bebörtönözött kortársakat, és egy megismerhetetlen, kölcsönös bizalmon alapuló kapcsolatot hoz létre társadalmi kereteken belül. Htein Lin szavaival élve, számára és a projektben résztvevő közösség számára a legfontosabb aspektus, hogy képesek legyenek elmélyíteni emberi mivoltuk érettségét. Azáltal, hogy a közönség az egykori rabokkal együtt szemtanúja lehet ezeknek a performanszoknak, a hivatalos narratívából kitiltott gondolatok felszínre kerülnek, és a folytonosság révén a performatív szeánsz ciklikus, élő aktussá válik. A művész így munkáján keresztül elérheti a többi embert, lényegében a közösségeket összekovácsoló traumagyógyítóvá válik – így lesz a művészet terápia eszköze.

Htein Lin, who since a young age has had a long and painful experience with the military rule, initiated *A Show of Hands* aiming to create a visual and symbolic formulation of the atrocities faced by civilians in Myanmar due to censorship. Htein Lin took part in the 8888 Uprising (1988): he was detained in a refugee camp in India for two years; he then escaped, fighting for months as a guerrilla in the jungle, then was captured and tortured. Years after, working again as an artist and actor – originally he was a law student and trained in traditional theatre – officials came to take him away one night in 1998. He was jailed for almost seven years because his name was mentioned in a letter sent by another '88 protester. Htein Lin, who had never received the letter, strengthened his artistic skills in prison and came back to the scene as a reinforced painter and performance artist. After leaving Myanmar for personal reasons, he returned in 2012/2013 and started his project: *A Show of Hands*. He decided to give voice (literally and individually) to once jailed political prisoners said to have been at least around 3000 between 1988–2012 only, but that's probably just an underestimated number. The project still continues with the aim of reaching 1000 individuals: Htein Lin contacts or is contacted by the individuals (from old artist friends to writers, intellectuals...). He sits down with each former prisoner and casts the forearm of the person while talking to him/her and recording their conversation – casting is a symbol of healing. Today he has almost reached 500 casts.

As part of Htein Lin's installation, in this room of the Ludwig Museum, around two hundred plaster hand-casts on the shelves should be representing the thousands of Myanmar civilians who are still behind bars as political prisoners. Arrangements were made earlier this year for the shipment from Yangon, but the state of war since the military coup on 1 February 2021 and the brutal retaliation that continues to this day led the artist, in agreement with the curators, to seek an alternative way of presenting the ongoing project, both for his own safety and for the safety of the material imprints of the “oral archive” that had been under construction for a decade (the hands travelling in the wooden box could easily have been confiscated by the authorities at any point, with inconceivable consequences owing to the theme of the work).

The timely political context and the tragic repetition of history (there are more prisoners today than in the last decades combined) prompted the artist to prepare his next performance with a young artist who was released in June 2021 after three months in prison, and to continue the project specifically with regard to the framework of *Emplotment* (no new casts have been made in the last two years due to the pandemic and the coup). In this way, the five-fingered position of each hand in Htein Lin's project has been reduced to three fingers in the case of Moe Satt, which is a symbol adopted by the uprising that continues to this day.

The **performative** and performance-based project, which has been developing since 2012/2013, with the material recorded through audio or visual documentation during the individual plaster castings, has a significance far beyond the visual arts scene due to its 'oral history' character: in addition to being a **resource** for future generations, it connects imprisoned contemporaries and creates a singular relationship of mutual trust within the framework of society. In the words of Htein Lin, the most important aspect for him and the community involved in the project is to be able to deepen their maturity as human beings. By engaging the audience to witness these performances with the former prisoners, thoughts banned from an official narrative emerge and the performative séance becomes a cyclical, living act as continuity is ensured. The artist hence can reach out through his work, basically becoming healer of traumas and binder of communities – art operates as a therapeutic tool.

Alfredo JAAR

1956, Santiago de Chile (CL)

New Yorkban él és alkot | Lives and works in New York (US)

Ruanda projekt – Mező, Út, Felhő | The Rwanda Project – Field, Road, Cloud, 1997

(3 db | pcs) cibachrome – 101.6 x 152.4 cm egyenként | each;

(3 db | pcs) fekete-fehér nyomtatás | black and white prints – 15.2 x 22.8 cm egyenként | each

A művész és a Galerie Thomas Schulte, Berlin jóvoltából | Courtesy of the artist and Galerie Thomas Schulte, Berlin

© Alfredo Jaar

Az elmúlt harminc év távlatában Alfredo Jaar a súlyos civilizációs traumákat művészi eszközök révén elősegítő feldolgozás egyik kiemelkedően elkötelezett és úttörő alkotója. Ruanda projektjében (1994–2000/2010) a traumaforrásokat egy egészen új megközelítésből és indíttatásból dolgozta fel, valóságos **katalizátor**ként, mindezt a kilencvenes évek közepén. Multidiszciplináris és **performatív** gyakorlata révén szembesít a multimediális tartalommal és azzal, ahogyan általában a sajtóból táplálkozva fogyasztjuk a képeket, híreket. „Filozófiai esszék az ábrázolásról” – így jellemzi a Ruanda projekt huszonöt egységét, melyről úgy gondolja, hogy egytől egyig kudarcra van ítélve, bár számára egytől egyig tanulási folyamatot jelentettek: mindet ábrázolási kísérletnek tekinti. Jaar kívülrőlként kapcsolódott egy civilizációs traumához: tenni akarása és tehetetlensége vegyülve a megismert horrorral vegyülve több mint hat évig nyújtotta el a projekt befejezését.

Ruandába éppenséggel a nemzetközi sajtó apatikus és indifferens hozzáállása vezérelte, illetve a világban tapasztalható hallgatás mértéke a népiábrázolásról. Bár háromezer képet készített a helyszínen, nem tűntek számára megfelelő médiumnak a megtapasztalt radikális élmények közvetítésére. Végül a projekt összes művében egy bizonyos részletre redukálta a valóságot, elősegítve a befogadó számára az azonosulást és az intellektuális kapcsolódási pont előhívását.

A *Mező, Út, Felhő* három tájképrészletként, illetve a mellettük felbukkanó, három 1994-ben vázolt rajz együttesen utal egy konkrét földrajzi helyre és az ott meggyilkoltak számára (500). A ntaramai templomnál különös kegyetlenséggel megölt tuzsik számát utólag a tízszeresére becsülik. Jaar művében a láthatatlan kihangsúlyozása döbbeneti meg a befogadót, illetve a kimondatlan kísérlet a népiábrázolás örök tanújaként fennmaradó földrajzi lokáció lehetséges feldolgozására.

Over the past thirty years, Alfredo Jaar has been one of the most engaged and trailblazing artists in the field of processing severe civilisational trauma by means of art. In his Rwanda project (1994–2000/2010), he processed sources of trauma from a completely new approach and motivation, as an actual **cat-alyst**, all this in the mid-nineties. Through his multidisciplinary and **performative** practice, he confronts us with multimedia content and the way we consume images and news, usually fed by the press. “Philosophical essays on representation” is how he describes the twenty-five units of the Rwanda project, all of which he considers to be doomed to failure, although for him they were all learning processes: he sees them all as attempts at representation. Jaar got involved in a civilisational trauma as an outsider: his will to help and his helplessness, mixed with the horror he had experienced, had prolonged the completion of the project for over six years.

He was led to Rwanda by the apathetic and indifferent attitude of the international press and the extent of the world’s silence on the genocide. Although he took three thousand photographs on the spot, they did not seem to him to be an appropriate medium for conveying the radical experiences he had witnessed. In the end, he reduced reality to a particular detail in all the works of the project, helping the viewer to identify with it and to evoke an intellectual connection.

The three landscape fragments of *Field, Road, Cloud*, with the three drawings alongside them, sketched in 1994, together point to a specific geographical location and the number of people murdered there (500). The number of Tutsis killed with extreme brutality at the Ntarama church is subsequently estimated to have been ten times higher. In Jaar’s work, the viewer is stunned by the emphasis on the invisible and the unspoken attempt at a possible way to deal with the geographical location that remains an eternal witness to the genocide.

Belinda KAZEEM-KAMIŃSKI

1980, Bécs | Vienna (AT)

Bécsben él és dolgozik | Lives and works in Vienna (AT)

Kihantolás – beszélgetéssel | *Unearthing. In conversation*, 2017

egycsatornás videó, színes, hanggal | 1-channel video, colour, sound; 13'

A mumok – museum moderner kunst stiftung ludwig wien jóvoltából |

Courtesy of mumok – museum moderner kunst stiftung ludwig wien

© Belinda Kazeem-Kamiński

Belinda Kazeem-Kamiński kutatói háttérével olyan egyedi művészeti gyakorlatot alakított ki, amely egyszerre kutatósalapú és folyamatorientált. Munkáinak **performatív** jellege a kutatás mint folyamat természetéből és a nézők munkáival való találkozásából fakad, amikor elkerülhetetlenül állást kell foglalniuk azzal kapcsolatban, amit a művész eléjük tár.

A *Kihantolás – beszélgetéssel* című munka párbeszédbe elegyedik a múlt, a jelen és a jövő különféle szereplőivel és résztvevőivel, és a művész közvetítésével összefonódó eszmecserét hoz létre közöttük. A párbeszéd fő szerepe azonban az, hogy **feltárja** és leleplezze azokat a zavarokat, egyenlőtlenségeket és elmozdításokat, amelyek a gyarmati állapotot meghatározzák. A kihantolás paradox jellege abban rejlik, hogy egyrészt a gyarmatosítást előmozdító szereplők (fotósok, etnográfusok, misszionáriusok stb.) mindig útban vannak, akadályozva a történelem feltárásának folyamatát, másrészt azonban a művész által használt fényképek nélkül nem állna rendelkezésre képi információ magáról a gyarmati rendszerről.

Annak érdekében, hogy a nézők Kazeem-Kamiński performatív beavatkozására összpontosíthassanak, a videó a szükségtelen és nemkívánatos asszociációk elkerülése érdekében puritán képi világot alkalmaz. A művész sokatmondó példaként említi, hogy bár az általa használt kék, sárga és piros alakzatok a Kongói Demokratikus Köztársaság zászlajának színeire utalnak, a művészeti szcena mégis a pop art, a minimalizmus vagy a konceptuális művészet példáinak és hatásaként értelmezte azokat. Az episztemikus engedetlenség (Walter D. Mignolo) aktusaként ezek az alakzatok lehetővé teszik a művész számára, hogy átformálja a gyarmati múltat, és egy képi történetet a szembenálló tekintet segítségével meséljen el újra.

TIMÁR Katalin

With her background as a researcher, Belinda Kazeem-Kamiński has developed a unique artistic practice that is both research-based and process-oriented. The **performative** character of her work derives from the nature of research as a process and the viewers' encounter with the work when they inevitably need to take a standpoint in relation to what the artist presents.

Unearthing. In conversation enters into a dialogue with a variety of actors and participants from the past, the present, and the future, creating an intertwining exchange among them with the mediation of the artist. The main role of the conversation, though, is to **reveal** and expose those disruptions, disparities, and displacements that define the colonial condition. The paradoxical character of unearthing lies in the fact that on the one hand the colonial agents (photographers, ethnographers, missionaries, etc.) are always in the way, hindering the process of revealing history, yet, on the other hand, without the photographs the artist uses, there would be no visual information on the colonial system itself.

In order to allow the viewers to focus on Kazeem-Kamiński's performative intervention, the video employs an austere visuality as a strategy to avoid unnecessary and unwanted associations. The artist mentions the telling example of her use of blue, yellow, and red shapes that are the constituting colours of the flag of the Democratic Republic of Congo, yet members of the art scene took them as instances and the influence of Pop Art, minimalism, or conceptual art. In an act of epistemic disobedience (Walter D. Mignolo) these shapes allow the artist to reframe the colonial past, enabling her to retell a visual story with an oppositional gaze.

Belinda KAZEEM-KAMIŃSKI

1980, Bécs | Vienna (AT)

Bécsben él és dolgozik | Lives and works in Vienna (AT)

Schebestas Schatten [Schebesta árnyéka] | [Schebesta's Shadow], 2017/2021

3 digitális C-print, fotópapír | 3 digital C-prints on paper;

10 x 15 cm egyenként | each

A *Schebestas Schatten* [Schebesta árnyéka] (2017/2021) című munkában három, részben kék, sárga, illetve piros színmezővel lefedett fekete-fehér, képeslap formátumú fotó látható egy vitrinben. Az eredeti fényképekből a fedetlen részekben egyedül a lefényképezett emberek testének és ruhájának felületére vetülő néhány árnyék marad látható, amelyek egy kettős kalap – valójában két egymásba tolt kalap – elmosódott kontúrját rajzolják ki. Úgy tűnik, hogy az árnyék a fotók készítőjének, Paul Schebestának (1887–1967) a szándékolatlan kézjegye. Az Osztrák Nemzeti Könyvtár archívumában több száz olyan fénykép található, amelyeket az osztrák-cseh misszionáriusnak, írónak, pedagógusnak és néprajzkutatónak tulajdonítanak. Valószínűleg a mai Kongói Demokratikus Köztársaság területén tett utazásairól hozta ezeket magával. A képek többsége olyan embereket ábrázol, akikkel találkozott, akiket megfigyelt, és akiket megrendezett jelenetekbe szervezett, ezáltal a „mátság” megtestesítőiként mutatva be őket, végső soron a nyugati rasszista gyarmatosító narratívát táplálva. E szándékokkal összhangban a képeken csak ritkán szerepel maga a fotós. Paul Schebesta valószínűleg tudatában volt a kívülállás előnyének, amely lehetővé tette számára, hogy afféle láthatatlan alkotóként működjön. Néhány fényképen azonban mégis szerepel – legalábbis az árnyéka. Éppen ezek azok, amelyeket Belinda Kazeem-Kamiński kiválasztott a művéhez. Azzal, hogy úgy döntött, egy apró, de alapvető részletre – a kalap(ok)ra és a gyarmatosító fotós teste által vetett árnyékokra – helyezi a fókuszot, a művész a láthatatlanságot mindkét irányban láthatósággá változtatja: a láthatatlan alkotó láthatóvá válik, a reflektorfénybe állított és leigázott modellek pedig védelmet nyernek az ideiglenes láthatatlanság révén.

Belinda KAZEEM-KAMIŃSKI, Anne FAUCHERET

In the work *Schebestas Schatten* [Schebesta's Shadow] (2017/2021), three black-and-white photographs in postcard format are each partially covered with a blue, yellow, or red colour field and placed in a vitrine. What remains visible from the original photographs, in the uncovered parts, are some shadows cast on the surface of the photographed people's bodies and clothes, delineating the blurry contour of a double hat – actually two hats piled on top of one another. The shadow seems to be the unintentional signature of the photos' author, Paul Schebesta (1887–1967). The archive of the Austrian National Library holds hundreds of photographs attributed to the Austro-Czech missionary, author, educator, and ethnographer, probably brought back from his travels to what is today known as the Democratic Republic of the Congo. The majority of them depict people he encountered, observed, and arranged in staged scenes, thereby presenting them as embodiments of “Otherness” and ultimately feeding the Western racist colonial narrative. Following these objectives, the pictures feature the photographer himself only rarely. Paul Schebesta was likely conscious of the advantage of being absent, allowing him to act as a sort of invisible creator. But some photographs do feature him – or his shadow, at least. And these are the ones Belinda Kazeem-Kamiński chose to include in her work. In deciding to focus on a tiny but foundational detail – the shadows cast by the hat(s) and the body of the colonial photographer – the artist changes invisibility to visibility in both directions: the invisible author becomes visible, and the hypervisibilized and subjugated models receive protection through temporary invisibility.

KESERUE Zsolt

1968, Budapest (HU)

Budapesten él és dolgozik | Lives and works in Budapest (HU)

Nemzeti Tankönyv | National Textbook, 2010-2022

Projektdokumentáció; változó méretek | Project documentation; dimensions variable

A művész jóvoltából | Courtesy of the artist

© Keserue Zsolt

A *Nemzeti Tankönyv* egy kutatáson és kollaboráción alapuló **performatív** projekt, amely 2010 és 2019 között működött, de bemutatása az egyes kontextusokat figyelembe véve, tovább folytatódik. A múzeumban most bemutatott válogatás a jelen kiállítás specifikus kereteivel számolva jött létre.

A komplex projekt a korábban objektívnek tételezett történetírás nemzeti meghatározottságára mutat rá annak a – részben önkéntesek és a véletlen által is irányított – kutatásnak segítségével, amelynek eredménye ma a Nemzeti Tankönyv, ami valójában egy kollázs. Ebben azok az információk, vélemények és keretezések jelennek meg, amelyeket egy nagy, nemzetközi gyűjtés hozott össze. Azokat a magyar történelmi eseményeket mutatja be, amelyek más országok tankönyveibe is bekerültek. Ezekből nemcsak az derül ki, hogy az adott országban mit tartanak fontosnak a magyar történelemből megemlíteni, hanem az is, hogy milyen eltérő nézőpontokat jelenítenek meg ezek a könyvek. A számunkra evidensnek tűnő történelmi traumák más nemzetek szempontjából mellékes vagy akár említésre se méltó mozzanatok.

A könyv később logikus módon egy sztereotípa-gyűjteménnyel bővült, ahol kevésbé kanonizált, hétköznapi források, szóbeli közlések alapján állítottak össze a résztvevők egy gyűjteményt rajzok, videók, animációk, makettek formájában. A munka bizonyos fázisaiban különböző workshopokon folyt az adatok gyűjtése és feldolgozása (pl. a Sziget Fesztiválon). A projekt során Keserue a kritikai pedagógia részvételi módszerét használva dolgozott együtt az elsősorban diákokból álló csoportokkal, elindítva és **katalizálva** ezzel a trauma-**feltárást**.

TIMÁR Katalin

The *National Textbook* is a **performative** project based on research and collaboration, which ran from 2010 to 2019, but will continue to be presented in accordance with different contexts. The selection now presented at the museum has been created with the specific framework of this exhibition in mind.

This complex project reveals the nationally determined character of previously objective history writing through a research – controlled partly by volunteers and partly by chance – that has resulted in the National Textbook, which is in fact a collage. It is a collage of information, opinions and frameworks brought together by an extensive international collecting project. It presents Hungarian historical events that have been included in the textbooks of other countries, revealing not only what is considered important to mention about Hungarian history in a given country, but also the differences in perspectives presented by these books. The historical traumas that seem obvious to us are minor or even unworthy of mention from the point of view of other nations.

Logically, the book was later augmented with a collection of stereotypes, where the participants compiled a collection of drawings, videos, animations, scale models and videos based on less canonised, everyday sources and oral accounts. During certain phases of the project, data was collected and processed at different workshops (e.g. at the Sziget Festival). Throughout the project, Keserue worked with groups of mainly students using the participatory method of critical pedagogy, initiating and **catalysing** the exploration and **revealing** of traumas.

NEOGRÁDY-KISS Barnabás

1989, Budapest (HU)

Budapesten él és alkot | Lives and works in Budapest (HU)

Solitude, ²⁰²⁰ / Stuttgart – Akademie Schloss Solitude

Kettős kötés | Double Bond, ²⁰¹⁸⁻²⁰²⁰

giclée print, Dibondra kasírozva, keretezve; változó méret | giclée print, mounted on Dibond, framed; dimensions variable

A művész és az INDA Galéria jóvoltából | Courtesy of the artist and INDA Gallery

© Neogrady-Kiss Barnabás

Untitled 46, Untitled 47, Untitled 48, ²⁰²²

giclée print, kasírozva, keretezve; változó méret | giclée print, mounted on Dibond, framed; dimensions variable

A művész és az INDA Galéria jóvoltából | Courtesy of the artist and INDA Gallery.

© Neogrady-Kiss Barnabás

A képek a szabadonbalaton-BALATORIUM-Európa Kulturális Fővárosa Veszprém-Balaton 2023 támogatásával készültek.

Neogrady-Kiss Barnabás 2020-ban nyerte el az Akademie Schloss Solitude rezidenciaprogramját és ugyanebben az évben kapta meg *Kettős kötés* című munkájáért a Capa-nagydíjat. A fotósorozat a személyes, a világ megváltozott érzékeléséhez kötődő élményeit járja körül, amelynek középpontjában a látása áll. Neogrady még tizenévesen esett át egy agydaganat-műtéten, amelynek következtében mindkét szeme látómezőjének csak bal felét képes érzékelni. Felépülése során, amikor olyan mindennapi mozdulatokat is újra kellett tanulnia, mint a járás, a beszéd vagy az írás, fordult komolyabban a fotográfiához, mint az önkifejezés egy lehetséges közepéhez. Az alkotó folyamatosan felülvizsgálja, átdolgozza, valamint értelmezi saját percepciósi folyamatait és ehhez fűződő viszonyát. Nem illusztrál, tehát nem törekszik arra – a lehetetlen kísérletre –, hogy képein keresztül mutassa be, miként látja ő a világot, hanem az önmagára irányuló kérdésekből és megfigyelésekből kiindulva tár fel mélyebb összefüggéseket, és teremt sajátos narratívákat. Tapasztalatait **erőforrás**ként is használja, tabusítás helyett identitásának részeként kezeli azokat. Munkáin sokszor ő maga látható, a fényképezőgép másik oldalára állva önmagát teszi fotói alanyává. A végleges beállítás, a kép létrejöttének pillanata ilyenkor kiszámíthatatlanná, részben esetlegessé válik. A véletlenszerűség és az intuitivitás nemcsak az alkotásnak, hanem a művek bemutatásának is fontos elemei. **Performatív** munkái a tér adottságait érzékenyen kihasználva, lazán összekapcsolt rendszereket alkotnak, és olyan helyzeteket teremtenek, amelyek a néző érzékelését is kimozdítják, arra ösztönzik, hogy a mű ritmusát, logikáját követve fogadja be a látottakat.

FEIGL Fruzsina

In 2020, Barnabás Neogrady-Kiss won a residency at Akademie Schloss Solitude and he was awarded the Capa Grand Prize for his work *Double Bond* in the same year. The photo series explores his personal experience of his altered perception of the world, with his vision in focus. Neogrady underwent a brain tumour operation when he was still a teenager, which left him with a capacity to perceive only the left half of the field of vision in both eyes. During his recovery, when he had to relearn everyday movements such as walking, speaking and writing, he turned more seriously to photography as a potential means of self-expression. The artist constantly revises, reworks and interprets his own perceptual processes and his relationship to them. He does not illustrate; that is, he does not attempt the impossible – to show how he sees the world through his images, but rather, he turns to questions and observations about himself as a point of departure to explore deeper connections and create peculiar narratives. He also uses his experiences as a **resource**, treating them as part of his identity rather than taboo. He himself is visible in many of his works, standing on the other side of the camera and making himself the subject of his photographs. The final setup, the moment of the photograph's creation then becomes unpredictable, partly contingent. Randomness and intuition are important elements not only in the creation but also in the presentation of his work. His **performative** works make sensitive use of space, creating loosely connected systems and situations that challenge our perception, encouraging us to follow the rhythm and logic of the work in our reception of the spectacle.

Janette PARRIS

1962, London (UK)

Londonban él és dolgozik | Lives and works in London (UK)

Tartsd magadban | Bite Yer Tongue, 1997-1998

toll, papír, 7 db, 36,7 x 28 x 2,4 cm | pen on paper, 7 pieces, 36.7 x 28 x 2.4 cm each

A művész jóvoltából | Courtesy of the artist

© Janette PARRIS

És veled mizu? | Catching Up, 2020

animáció, 5'51" | animation, 5:51

A művész jóvoltából | Courtesy of the artist

© Janette PARRIS

Janette Parris munkái a lehető leghétköznapiabb témákat dolgozzák fel látszólag hétköznapi módon. A *Tartsd magadban* sorozat rövid, szöveg alapú rajzok formájában jeleníti meg számunkra a művész életének egy-egy epizódját. Parris egyes szám első személyben adja közre ezeket a mini-narratívákat, ahol – a szépirodalomhoz hasonlóan – a szöveges információ alapján a nézőnek kell elképzelnie az adott történet részleteit (a helyszíneket, a szereplőket, a körülményeket, az érzéseket). A rajzok túllépnek a kép és a szó hagyományos opozícióján azzal, hogy magától értetődőnek láttatják a szövegnek a vizualításban betöltött, az adott élmény átadására szolgáló szerepét. Az egyes szám első személyben, azaz a Parris által előadott történetekben megjelenő helyzetek kellemetlenségét, kínosságát, dühítő, illetve olykor megalázó kimenetelét az elbeszélő visszatérő motívumként egy-egy vigasztaló étellel kíséri meg csillapítani, a magában keletkezett feszültséget feloldani, ám a motívum ismétlése azt sejteti, hogy ez a feloldás mindig csak ideiglenes lehet. Paradox módon azonban épp azzal, hogy számunkra **feltárja** ezeket az eseteket és az adott traumatikus élményt meghallgató tanúságtevő **performatív** pozíciójába helyez minket, a feldolgozásnak is megnyitja a lehetőségét. A sorozat épp azt bizonyítja, hogy Parris képes **erőforrásként** tekinteni a történetekre és műalkotássá alakítani a helyzeteket.

Az *És veled mizu?* című rövid, zenés animációban egy szintén jól ismert, városi szituációt helyez a művész a mai, pandémia korába. Az utcán összefutó ismerősök (köztük maga a művész vagy az alteregója) cserélnek eszmét részben arról, hogy milyen nehézkesen alakul az alkotói karrierjük, illetve hogyan küzdenek meg a home office kihívásaival. A dialógusok elemeit Parris maga gyűjtötte személyes ismerőseitől, illetve tágabb környezetétől. A szabadúszó alkotó életének materiális buktatóit a járvánnyal kapcsolatos lezárások csak fokozták, és ez a mai, sikerorientált társadalmi közegben még nehezebben feloldható, illetve elhúzódó belső feszültségek forrása. Ezt a kérdést exponálja Parris mindkét műve felkavaró őszinteséggel.

TIMÁR Katalin

Janette Parris's work explores the most ordinary topics in seemingly ordinary ways. The *Bite Yer Tongue* series presents episodes from the artist's life in the form of short, text-based drawings. Parris presents these mini-narratives in the first person singular; as in literary fiction, the viewer is left to imagine the details of the story (the locations, the characters, the circumstances, the emotions) based on the available textual information. The drawings go beyond the traditional opposition of image and word by presenting the text's role in visuality, serving to convey the experience, as something self-evident. In the stories told by Parris in the first person singular, as a recurrent motif, the narrator attempts to attenuate the unpleasantness and awkwardness, the angering and sometimes humiliating outcomes of the situations and relieve the tension within herself by consuming comfort food, but the repetition of the motif suggests that this release can only be temporary. Paradoxically, however, by **revealing** these instances to us and placing us in the **performative** position of witnesses who listen to the traumatic experience, she also opens up the possibility of trauma processing. The series proves that Parris is able to look at these stories as **resources** and transform these situations into works of art.

In *Catching Up*, a short animation with music, the artist places an equally familiar urban situation in the present-day pandemic era. Acquaintances (including the artist herself or her alter ego) bump into each other on the street and catch up, talking about the rough patches their creative careers have hit and how they are coping with the challenges of the home office. Parris collected the elements of the dialogues from her personal acquaintances and broader environment. The material pitfalls of the freelance artist's life were only aggravated by the lockdowns associated with the pandemic, which is a source of prolonged internal tensions that are even more difficult to resolve in today's success-oriented society. Both of Parris' works expose this issue with disturbing honesty.

Ruti SELA & Maayan AMIR

SELA: 1974, Jeruzsálem | Jerusalem (IL); AMIR: 1978, Hadera (IL)

Tel-Avivban élnek és alkotnak | They live and work in Tel Aviv (IL)

Túl a bűntudaton – A trilógia | Beyond Guilt – The Trilogy, 2003-2005

videó | video; 43'

A művészek jóvoltából | Courtesy of the artists

Ruti Sela és Maayan Amir közös videósorozata a hatalmi viszonyokat vizsgálja, miközben azok megbontásával játszik. A Tel-Avivban forgatott trilógia a tárgyiasítás, tárgyiasulás, birtoklás, illetve ennek rögzítésére vonatkozó felvetéseken keresztül a militarizmus izraeli fiatalok identitására gyakorolt hatását **tárja fel**. Az állandó katonai konfliktusban álló ország szigorú katonai rendszert működtet, amelyben minden nagykorú állampolgárnak kötelező sorkatonai szolgálatot kell teljesítenie. Ez a közös, identitásformáló tapasztalat az élet minden szférájába beépül, a magánéletre, az emberi kapcsolatok működésére is jelentős hatást gyakorol. A felvételek készítésekor a művészek aktívan részt vesznek az események alakításában, különböző helyzetek megteremtésében: férfiakat csábítanak el bárók mosdóiban, intim találkozókat szerveznek társkereső oldalakon és prostituáltakat hívnak fel hotelszobájukba. A találkozók résztvevői az alkotók kérdéseire válaszolnak, de a már-már valóságshow-szerű jelenetek kötetlen, elsősorban szexuális témákat érintő beszélgetései olykor váratlan, komoly fordulatot vesznek. A munka a szexualitás és a katonai-politikai identitás szoros összefonódását **tárja fel**. Azt teszi láthatóvá, hogy az erőszak és a háború traumái milyen hatással vannak az élvezek megélésére, az intim kapcsolatok teremtésének igényére és képességére.

FEIGL Fruzsina

Ruti Sela and Maayan Amir's joint video series explores power relations while playing on their disruption. Shot in Tel Aviv, the trilogy explores and **reveals** the impact of militarism on the identity of Israeli youth through propositions regarding objectification, possession and the recording of these. The country, which is in constant military conflict, operates a strict military system in which all citizens of legal age are conscripted for military service. This common, identity-forming experience is embedded in all spheres of life and has a significant impact on private life and the functioning of human relationships. While recording the footage, the artists are actively involved in shaping events and giving rise to various situations: seducing men in the bathrooms of bars, organising intimate encounters on dating sites and inviting prostitutes to their hotel rooms. The participants of the meetings do answer the artists' questions, but the informal conversations in the almost reality-show-like scenes, mainly broaching on sexual topics, sometimes take unexpected and serious turns. The work **reveals** the intimate intertwining of sexuality and military-political identity and shows the impact of the traumas of violence and war on the experience of pleasure and on the need and ability to create intimate relationships.

Selma SELMAN

1991, Bihács | Bihać (BIH)

Bihácson és New Yorkban él és alkot | Lives and works in Bihać and New York (BIH / US)

Majd megveszem a szabadságom, amikor | I Will Buy My Freedom When, 2014 – folyamatosan | ongoing

HD videó | HD video; 8'58"

A művész jóvoltából | Courtesy of the artist

© Selma Selman

Selma Selman bosznia-hercegovinai roma származású művész és aktivista. Művészeti gyakorlatának fontos alapját képezi saját életének története, családi háttere és öröksége, valamint a roma közösség narratívái. A művész hamar felismerte és problematizálta annak tapasztalatát, hogy nőként Kelet-Európa egyik leginkább marginalizált kisebbségi csoportjához tartozik, de hátterét képes **erőforrásként** használni autonóm alkotói munkájának építéséhez és hosszú távú, társadalmilag elkötelezett céljai megvalósításához.

A *Majd megveszem a szabadságom, amikor* című munka fókuszában a napjainkban is világszerte létező kényszerházasság intézménye áll, amely számos roma közösségben hosszú múltra visszavezethető szokásjogon alapszik. A hagyomány szerint a – gyakran kiskorú – lányokat a szüleik eladják a vőlegény családjának, ezáltal fontos bevételre téve szert. A tradíció a művész saját családjában is él, édesanyját is gyermekként adták férjhez. Selman öt éven keresztül készített felvételeket a családja mindennapjairól, az ebből készült videó azon törekvéseit mutatja be, hogy kiderítse és meghatározza élete értékét, szabadsága árát. Ez az összeg 11.166 dollár. Selman folyamatban lévő projektjében műveit, ruháit és haját árulja, hogy megvásárolhassa saját szabadságát. Célja önmaga és családja felszabadítása a tradíció terhe alól, valamint a jövő generációnak segítése a kollektív önfelszabadítás elérésében.

Selman fontos **katalizátora** annak, hogy a szülőhelye közösségében a nőkkel szembeni diszkrimináció csökkenjen. 2017-ben alapítványt hozott létre, amelynek célja, hogy ösztön-díjak segítségével támogassa a bihácsi roma gyermekek továbbtanulását. Az elsősorban lányokat célzó program fontos része a családok segítése és a korai házasság gyakorlatának felszámolása annak érdekében, hogy a gyerekek lehetőséget kaphassanak a továbbtanulásra.

FEIGL Fruzsina

Selma Selman is a Roma artist and activist from Bosnia and Herzegovina. Her art practice is informed by her own life story, family background and heritage, as well as the narratives of the Roma community. The artist was quick to recognise and problematise her experience of belonging as a woman to one of the most marginalised minority groups in Eastern Europe, but she is able to use her background as a **resource** to build her autonomous creative work and to pursue her long-term, socially engaged goals.

The focus of *I Will Buy My Freedom When* is the institution of forced marriage, which still exists today in many Roma communities around the world, based on a long history of customary law. According to tradition, girls, often underage, are sold by their parents to the groom's family, which is a significant source of income. The tradition also runs in the artist's own family, where her mother was married off as a child. For five years, Selman filmed her family's daily life, and the resulting video shows her efforts to discover and define the value of her life and the price of her freedom. That amount is \$11,166. In her ongoing project, Selman is selling her artworks, clothes and hair to buy her freedom. Her goal is to free herself and her family from the burden of tradition and to help future generations achieve collective self-liberation.

Selman has been an important **catalyst** in reducing discrimination against women in her local community, and in 2017 she set up a foundation to support the further education of Roma children in Bihać through scholarships. A key part of the programme, which mainly targets girls, is to help families and end the practice of early marriage to give children the opportunity to continue their education.

SOSTAR? CSOPORT | GROUP [2013-2014]

X-Pozícionálás | X-Position, 2013

videó, 2'27" | video, 2:27 | A művészek jóvoltából | Courtesy of the artists

Sostar, Sostar miért vagy te Sostar? | Sostar, Sostar, why are you Sostar?, 2014

videó, 5'23" | video, 5:23 | A művészek jóvoltából | Courtesy of the artists

„A Sostar? csoport célként annak a tudathasadásos állapotnak a megváltoztatását, visszautasítását és újragondolását nevezi meg, amely többek között a csoport tagjait is etnicizáló és moralizáló szerepvállalásra kényszeríti. További célok a művészeti szcéna működésének kritikai megközelítése, a szemléletmódbeli változás előidézése, továbbá utalás arra a hiányzó terminusra, amely újraértelmezheti a kánonban egyelőre etnikai kategóriaként szereplő roma művészetet. Ezt a változást előrevetítve, a jövőben a Sostar? csoport roma származású írói és művészei a magyar kortárs művészeti és irodalmi kánon részeként határozzák meg önmagukat, szabadon felvállalva európai szellemiségüket, cigányságukat és magyarságukat.” (Raatzsch André: *Beszámoló a {roma} The contract to sell the ethnicity című esemény eredményeiről*, tranzit.hu, 2014)

A Sostar? csoport 2013-as megalakulásával kísérletet tett művészeti, társadalmi és politikai státuszának meghatározására, és ezáltal a társadalmi és művészeti pozíciójának tisztázására. Ezt ugyan megelőzte az alapító tagok szellemi műhelymunkája és ismeretségi köre, ám a csoport aktivitásának időintervallumát jól behatárolható események, happeningek keretezték: művészeti gyakorlatának praxisa leginkább a 2013–2014 közötti időre tehető. Később – bár a kollektíva felbomlása sosem lett kimondva – aktivitása megszűnt. Ebben az értelemben az *Előhívásban* sem aktív művészeti résztvevőként van jelen: e pozíciót a válogatott művek is hangsúlyozzák, hiszen nem cél sem a történeti visszatekintés, sem a monografikus összegzés. A kiállítás a csoport szerepét a hazai képzőművészeti szintén ily módon dokumentációs jelleggel integrálja a koncepcióba. A bemutatott videók a kollektíva statementjét hivatottak képviselni és ezáltal rávilágítani arra, hogy a csoport **performatív**, **feltáró** és **reparatív** megközelítései miként valósultak meg a gyakorlatban.

A Sostar? egyik legfőbb célja volt rávilágítani a romák kirekesztésére a romákról szóló diszkurzusból, illetve fellépni a merev identitási meghatározás ellen. A tagok ki akarták mozdítani saját (képzőművészeti) mivoltukat a kettősség felé. A kollektíva performatív művészeti gyakorlata (ld. a tranzit.hu irodájában megrendezett *{roma} Szerződés az etnikai hovatartozás eladásáról* eseményt, külön keretben) elősegítette a szükség-szerű kérdések beemelését a perifériáról: a rövid aktív periódus ellenére a Sostar? által felszínre hozott problematikák komoly vitákat kavartak; kezdeményezései a hazai szcéna egészét fontos megfogalmazással egészítette ki. Bár a kollektíva eszmei vonalának nincs közvetlen folytatása, határozott és egyedülálló kiállása a sztereotípiák nélküli önreprezentációért inspirálóan hatott a későbbiekben.

A Ludwig Múzeum kiállításán belül, nemzetközi kontextusban vizsgálva, előtűnnek azok az árnyalatok, melyek segítségével érdekes párhuzammá válnak a dekolonizációs folyamatok és közelebb kerülnek a magyarországi valósághoz. Illetve még fontosabb, hogy érthetőbbé válik az intézményi struktúrák zárt rendszerének felelőssége, a felhatalmazott/jogosult örökségi diszkurzus („authorized heritage discourse”, Laurajane Smith) szerepe a kitörölt, elhallgatott narratívák tekintetében; az e narratívák hiánya által okozott hegek üresen tátongva mutatnak rá a kollektív emlékezetből kiesett rétegekre, melyeknek feltárását, előhívását tűzte ki többek között célul a Sostar? majdnem egy évtizede.

KÁLMÁN Borbála

“The Sostar group aims to change, reject, and rethink the schizophrenic conditions that, among other things, force also the group members to take on ethnicizing and moralizing roles. Further objectives include taking a critical approach to the functioning of the art scene and bringing about a change in perspective, as well as to point to the missing terminology that can facilitate a reinterpretation of Roma art, which is currently only present in the canon as an ethnic category. In projecting this change, the Sostar group’s writers and artists of Roma descent will, in the future, define themselves as part of the canons of Hungarian contemporary art and literature, freely owning their European mentality, as well as their Roma and Hungarian identities.” (André Raatzsch: *Report on the results of the event entitled {roma} The contract to sell the ethnicity*, tranzit.hu, 2014)

With its creation in 2013, the Sostar group attempted to define its artistic, social and political status, thereby clarifying its social and artistic position. Although this was preceded by the intellectual work and circle of acquaintances of the founding members, the time span of the group’s activity was framed by clearly definable events and happenings: their art praxis can be dated mainly to the period between 2013 and 2014. Subsequently, although the dissolution of the collective was never announced, their activity ceased. In this sense, the group is not featured in *Emplotment* as an active artistic contributor: this position is also emphasized in the selection of works, the aim of which is neither historical retrospection nor a monographic summary. In this way, the exhibition integrates the group’s role in the Hungarian art scene into the concept with a documentary approach. The presented videos are intended to represent the collective’s statement and thus to shed light on how the group’s **performative**, **revealing** and **reparative** approaches have been put into practice.

One of Sostar’s main objectives was to shed light on the exclusion of the Roma from the discourse on the Roma and to challenge the rigid definitions of identity. The members wanted to shift their own (visual) identity towards duality. The performative art praxis of the collective (see the event *{roma} The contract to sell the ethnicity*, held at the office of tranzit.hu, in the boxed section) helped the inclusion of pressing issues from the periphery: despite their short active period, the problems raised by Sostar generated serious debates; their initiatives and formulations significantly augmented the Hungarian scene as a whole. Although there is no direct continuation of the collective’s ideological trend, its resolved and singular stand for self-representation without stereotypes has been an inspiration for later work.

When observed in an international context within the exhibition at the Ludwig Museum, nuances emerge that help to draw interesting analogies with decolonisation processes, bringing them closer to Hungarian reality. More importantly, the responsibility of the closed system of institutional structures, the role of the “authorized heritage discourse” (Laurajane Smith) with regard to erased, silenced narratives becomes clearer; the scars caused by the absence of these narratives point to the layers that have disappeared from collective memory, the exploration and evocation was one of the missions of Sostar almost a decade ago.

SOSTAR? CSOPORT | GROUP [2013-2014]

„Számunkra a demokratikus, nyílt társadalom a művészetben azt jelenti, hogy a művész a maga egyediségében, művészi színvonalát figyelembe véve, szakmai alapon értékelt, semmiképpen sem etnikai alapon stigmatizált.” (idézet, *A Sostar? kiáltványa*, 2013)

A 2012-es, a Collegium Hungaricum Berlin és az Instituto Cervantes Berlin közös szervezésében létrejött *An die Grenzen gehen* című kiállításra való felkészülés valójában a csoport megalakulása előzményének tekinthető: a két intézet kifejezetten „kelet- és nyugat-európai” roma művészek találkozását vetette fel, viszont az akkor meghívott művészek közül a későbbi Sostar? csoport társalapítói, Kállai András és Raatzsch André kifejezetten „nem-megfelelési” hozzáállással kívántak részt venni a kiállításon (Omarával együtt): már akkor a következő évben kialakított állásfoglalást készítették elő. Kállai erre a kiállításra készítette a Ludwig Múzeumban is bemutatott *Emlékeztető | Reminder*, 2012 (sok helyen *Cím nélkül | Untitled*, 2012) című videót. Pár hónappal később a berlini Stiftung Kai Dikhas terében szervezett a csoport egy performatív kiállítást (itt készült az *X-pozicionálás* videó): ennek utóéletként jött létre a Sostar? művészeti közösség. Akcióik egyik kiemelkedő eseménye a tranzit.hu nyitott irodájában létrehozott kiállítás volt *{roma} Szerződés az etnikai hovatartozás eladásáról* (2014. január 10. – február 14.). Pontosabban nem kiállításról volt szó, hanem egy társadalmi elköteleződést és bevonást, szerepvállalást kezdeményező eseményről, amely jól tükrözte a kollektív performatív hozzáállását. Ebből az időszakból a Sostar? két legfontosabb közös videómunkája tekinthető meg a Ludwig Múzeum kiállításán: az *X-pozicionálás* című mű a művészeti pozicionálásukat kíséri meg, míg a *Sostar, Sostar miért vagy te Sostar?* a kiáltvánnyal egybecsengő megfogalmazás a kollektív álláspontjáról és perspektívájáról. A kollektív két főbb vizuális megfogalmazással nyomatékosította statementjét: az egyik a Péli Tamás és Kovács József Hontalan által egyaránt megfogalmazott „kettős aranypánt” hasonlatának materiális változata volt (kettős aranypánt a homlokon: az egyik mint a cigányság, a másik mint a magyarság megtestesítője). Ezt használta például Kállai András egyik happeningjén (gerilla-akciójában) „Bölcs dolog-e etnikai alapon a képzőművészetet kategorizálni?” feliratú pólóban, amely a budapesti Francia Intézetben zajlott, felhívva a figyelmet egy romákról szóló kiállításra, amelynek létrehozásában egyik létrehozó sem volt roma (*Rétegződő identitások*, 2013). A másik egy bélyegző: „Ez nem roma kiállítás” felirattal. A pecsét az „ellenbélyegzés lehetősége”-ként jött létre és lett kiemelt kelléke a csoport legtöbb és legfőbb megnyilvánulásainak. A Sostar? utolsó közös, *Dózsa-500. „a nyár heves a kasza egyenes”* című kiállítását a 2B Galériában mutatták be 2014 májusában.

KÁLMÁN Borbála

“To us, an open, democratic society in art means that artists, in their uniqueness, are evaluated on a professional basis in accordance with artistic standards, and are, by no means, stigmatized on ethnic grounds.” (quote, *Sostar? Manifesto*, 2013)

The preparations for the 2012 exhibition “An die Grenzen gehen”, jointly organized by the Collegium Hungaricum Berlin and the Instituto Cervantes Berlin, can actually be seen as a precursor to the formation of the group: the two institutions specifically envisaged an encounter of “Eastern and Western European” Roma artists, but the artists invited at the time, including András Kállai and André Raatzsch, later co-founders of the Sostar group, wanted to participate in the exhibition with a decidedly “non-conformist” attitude (together with Omara): they were already preparing the statement that would be formulated the following year. For this exhibition, Kállai had made the video *Reminder*, 2012 (often referred to as *Untitled*, 2012), which was also displayed at the Ludwig Museum. A few months later, the group organised a performative exhibition in the space of the Stiftung Kai Dikhas in Berlin (where the video *X-Positioning* was made): the Sostar art community arose from this collaboration. One of their most prominent actions was the exhibition *{roma} The contract to sell the ethnicity* at tranzit.hu’s open office (10 January – 14 February 2014). More precisely, it was not an exhibition, but an event that initiated social engagement, involvement and participation, reflecting the performative attitude of the collective. Two of the most important collective video works of Sostar from this period can be seen at the Ludwig Museum’s exhibition: the work *X-Positioning* attempts to position the group artistically, while *Sostar, Sostar why are you Sostar?* is an expression of the collective’s position and perspective in accordance with the manifesto. The collective emphasized its statement with two major visual formulations: one was a material version of the “double golden headband” metaphor (two golden bands on the forehead: one as the embodiment of Roma identity, the other as the embodiment of Hungarian identity), formulated by both Tamás Péli and József Kovács Hontalan. It was used, for example, by András Kállai at one of his happenings (guerrilla action), wearing a T-shirt with the sentence “Is it wise to categorize fine arts on the grounds of ethnic origin?” at the French Institute in Budapest, drawing attention to an exhibition about Roma people, none of the creators of which were Roma (*Layered Identities*, 2013). The other is a stamp with the inscription “This is not a Roma exhibition”. The stamp was created as a “possibility of countermarking” and became a prominent requisite of the group’s most important expressions. The Sostar’s last collective exhibition, *Dózsa 500. “the summer is hot the scythe is straight”*, opened at 2B Gallery in May 2014.

KÁLLAI András

1982, Kerepestarcsa (HU)

Sződligeten él és dolgozik | Lives and works in Sződliget (HU)

Emlékeztető | *Reminder*, 2012

színes videó hanggal | colour video with sound; 2'52"

Tihanics Norbert közreműködésével | with the contribution of Norbert Tihanics

A művész jóvoltából | Courtesy of the artist

Kállai András, a Sostar? csoport egyik alapítótagjának *Emlékeztető (Reminder)* című videója egy rövid évvel előzte meg a kollektíva megalakulását. E művével szerepelt együtt Raatzsch Andréval az *An die Grenze Gehen (Határokon túl)* című tárlaton Berlinben: bár a kiállítás kifejezetten „kelet- és nyugat-európai” roma művészek találkozását vetette fel, Kállai **feltáró** munkája sokkal mélyebbre ás: saját véréből pirosuló ujjlenyomatát használja fel a roma identitás körül kialakult diszkurzus megkérdőjelezésére, kiköszörvén medréből és felülbíráva azt a kulturális kontextust, amelynek narratívája számára kirekesztően hat. Kállai a videóval a kettős és rugalmas identitásra szeretné felhívni a figyelmet, kiemelve, hogy amennyiben a roma származású művészekre mindig „roma képzőművészként” hivatkoznak, legfeljebb a kirekesztés erősödik, hiszen az adott művészeket mintegy megfosztják magyar identitásunktól. Kállai a videóval utal a közös történelemre, a kettős nemzeti/etnikai identitásra, illetve annak egészséges megélésének a hiányára. Bak Árpád 2014-es, a munkával hosszan foglalkozó tanulmányában úgy fogalmaz, hogy Kállai „új nyelvet keres a közös önmeghatározáshoz”. A magyarországi vonatkozásában emblematikusnak ítélt helyszíneken járva, egy performansz keretében „pecsételi meg” ezeket, elővezetve a Sostar? egyik alapgesztusát, az „ellen-narratíva” felvetését, az „ellen-pecsételés” cselekedetét. Varga Krisztina a Minor Média kutatója szerint Kállai performansa egyfajta reparálás iránti igényként értelmezhető a kirekesztettséggel szemben, annak érdekében, hogy felülvizsgálva a magyar intézményi kánont, a romák szerepe megfelelően kerüljön összefüggésbe a magyar nemzeti múlttal, ennek historikus vagy képzőművészeti megközelítésével. Kállai, aki 2006-ban végzett Körösi Tamás osztályában a Képzőművészeti Egyetemen, szerepelt az 52. Velencei Bienálé első Roma Pavilonjában.

KÁLMÁN Borbála

The video *Reminder* by András Kállai, one of the founding members of the Sostar? group, preceded the formation of the collective by a brief year. This was the work he presented at the show *An die Grenze Gehen (Beyond Borders)* in Berlin, where he was featured along with André Raatzsch: although the exhibition specifically addressed the encounter between “Eastern and Western European” Roma artists, Kállai’s **revealing** work goes much deeper: he uses his fingerprints, red with his own blood, to challenge the discourse that has developed around Roma identity, subverting and overruling the cultural context whose narrative is exclusionary for him. With this video, Kállai intends to draw attention to double and flexible identity, emphasising that if artists of Roma origin are always referred to as “Roma artists”, all that strengthens is exclusion at best, as the artists in question are practically deprived of their Hungarian identity. With this video, Kállai refers to the common history, the double national/ethnic identity and the lack of a healthy experience of it. In his lengthy 2014 essay on the work, Árpád Bak writes that Kállai is “searching for a new language of common self-definition.” By visiting sites considered emblematic in a Hungarian context, he “marks” them in the scope of a performance, introducing one of the basic gestures of Sostar?, the proposition of a “counter-narrative”, the act of “countermarking”. According to Krisztina Varga, researcher at Minor Media, Kállai’s performance can be interpreted as a claim for reparation against exclusion, in order to revise the Hungarian institutional canon and to properly establish the role of the Roma people in the Hungarian national past as well as the historical or artistic approaches to it. Kállai, who graduated in 2006 from Tamás Körösi’s class at the University of Fine Arts, was a participant at the first Roma Pavilion of the 52nd Venice Biennale.

RAATZSCH André

1978, Ilmenau (DE)

Heidelbergben él és alkot | Lives and works in Heidelberg (DE)

Újraírható képek | *Rewritable Pictures*, 2010

színes videó hanggal | colour video with sound; 6'26"

A művész jóvoltából | Courtesy of the artist

Az *Újraírható képek*, akár Kállai videója, a Sostar? keletkezése előtt készült, mégis jól megvilágítja a csoport azon célját, hogy beillesse a roma diaszpóra kultúráját a hibrid európai kánonba. Raatzsch André magyar-német-beás roma kulturális háttérben Komlón nőtt fel, a budapesti és berlini képzőművészeti egyetemen/akadémián szerzett kettős diplomát. Kutatási fókuszát már több mint egy évtizeddel ezelőtt a roma identitás (nem-)láthatóságának kérdése, illetve a domináns és dominált valóságok hatalma alkotta: elsősorban a fényképes dokumentációra és az azt kísérő diszkurzusra támaszkodva vizsgálta a roma identitás reprezentáción keresztüli re- és dekonstrukcióját.

Első videómunkájában, az *Újraírható képek*ben a dokumentációs elemeket egy workshop formájában megszervezett, részvételen alapuló **performatív** művészeti gyakorlatként értelmezte. A videó kritikai reflexió a Magyarországon élő romák képi reprezentációjára: Raatzsch projektje egy önálló, elképzelt Roma Fotóarchívumhoz szánt válogatáson alapszik, mely alapvetően a Néprajzi Múzeumból származó fotókból állt. Míg a videóban a képeket az Edward Said posztkolonialista elméletére vetített struktúra bontja fejezetekké, a workshop résztvevői újrakiszajátítják e képeket: újraértelmezik a készítés kontextusát és a viszonyt fotós és alany között, újrajátsszák a valóságot.

Raatzsch e videóval leginkább a romákról kialakult identitás-klisék utóéletével foglalkozik: hogyan lehet nézőként felelősségteljesen viszonyulni olyan képi dokumentációhoz, amely kontextusából kiemelve, attól függetlenül kel életre, és amelyben az ábrázoltak „konstruált csoportként” vannak tárgyalva és láthatóvá téve az „uralkodó hatalmi és láthatósági viszonyokban betöltött funkciójuk és szerepük szerint”; ez pedig „ellehetetleníti a részvételüket és láthatóságukat mint személyek.” (Raatzsch – Marett, 2014). A kliséktől mentes önreprezentáció, az önazonosság felett való rendelkezés lehetősége elengedhetetlen egy adott közösség bourdieu-i értelemben vett valóságtudatához (*sense of reality*); ettől való megfosztása mélyreható (kulturális) törést eredményezhet folytonosságában.

KÁLMÁN Borbála

Rewritable Pictures, like Kállai's video, was made before Sostar? was formed, but it perfectly illustrates the group's aim to integrate the culture of Roma diaspora into the hybrid European canon. André Raatzsch grew up in Komló in a Hungarian-German-Boyash Roma cultural environment and holds a double degree from the University/Academy of Fine Arts in Budapest and Berlin. For more than a decade, his research has focused on the (in)visibility of Roma identity and the power of dominant and dominated realities: drawing primarily on photographic documentation and the discourse accompanying it, he has explored the re- and deconstruction of Roma identity through representation.

In his first video work, *Rewritable Pictures*, he interpreted documentary elements as participatory **performative** art practice organised in the form of a workshop. The video is a critical reflection on the visual representation of the Roma in Hungary: Raatzsch's project is based on a selection of photographs from the Museum of Ethnography, intended for an imaginary independent Roma Photo Archive. While in the video, the images are broken down into chapters by a structure projected onto Edward Said's postcolonial theory, the workshop's participants reappropriate these images: re-enacting reality, they reinterpret the context of their making and the relationship between photographer and subject.

In this video, Raatzsch is most concerned with the afterlife of Roma identity clichés: how to responsibly engage as a viewer with visual documentation that is taken out of context, that is brought to life independently of its original context, and in which the subjects are negotiated and made visible as a “group constructed” according to their “function and role in the dominant relations of power and visibility”; this in turn “makes participation and visibility impossible for them as individuals.” (Raatzsch – Marett, 2014). Self-representation free of clichés, the possibility of control over self-identity, is essential for a community's sense of reality in Bourdieuan terms; depriving a community of this can result in a profound (cultural) rupture in its continuity.

Taryn SIMON

1975, New York City (US)

New York-ban él és alkot | Lives and works in New York City (US)

Az ártatlanok | *The Innocents*, 2000-2003

C-print | C-print; 122 x 157 cm egyenként | each

A Kunststiftung DZ Bank, Frankfurt am Main jóvoltából | Courtesy of Kunststiftung DZ Bank, Frankfurt am Main

© Taryn SIMON

A fotográfia kezdettől fogva, közvetlenül vagy kerülőutakon, de a reprezentációt és annak a dokumentaritáshoz, azaz a képi igazsághoz fűződő viszonyát vizsgálja. Már az 1850-es években használtak fényképeket a modern állam különböző intézményei (rendőrség, elmeógyógyintézetek, iskolák stb.), amelyek „a test politikai technológiáit” (Foucault) feltalálták és a következő évtizedekben továbbfejlesztették. Ezekben az esetekben a fényképezés az emberi alanyok rögzítésének, megfigyelésének és elemzésének technikai eszköze volt akár tudományos, akár ellenőrzési céllal. A rendőrség az 1840-es években kezdett el fényképeket használni bizonyítékként és a bűnözők azonosításához, de e képek vizualitását csak az 1880-as évek végén szabványosították. A szakadás a fotográfia mint művészet és annak hétköznapi, alkalmazott használata között egyidős magával a technológiával, kritikai átértékelése pedig új lendületet kapott az 1980-as évek művészeti gyakorlati és kritikai elméletei révén.

Taryn Simon fotóhasználata jórészt a médium premisszáinak vizsgálatához köthető a legkülönbözőbb társadalmi és politikai kontextusokban, amelyek gyakran a fotográfiát eredetileg alkalmazni kezdő hatalmi intézményekhez kapcsolódnak (kormányzati szervek, tudomány, oktatás). A 2000-es évek elején Simon készített egy sorozatot (*The Innocents*), amelyben olyan férfiakat fényképezett, akik – főként téves azonosítás alapján – olyan bűncselekményekért ültek börtönben, amit nem követtek el. A tudomány és a DNS-bizonyítékok fejlődésével ezeket a férfiakat gyakran évtizedekkel az elítélésük után mentették fel és engedték szabadon. Simon ezekkel a férfiakkal együtt újra felkeresi a jelentős helyszíneket – a bűncselekmény helyszínét, letartóztatásuk helyét, alibiük helyszínét stb. –, és ezeken a helyszíneken fényképezi le a rosszul működő bűnüldözési rendszer áldozatait. A sorozat azt mutatja be, hogyan fonódik mélyen össze a fotográfiai ábrázolás objektivitása és a fotóhasználat objektivitása a médium társadalmi alkalmazásában.

Since its inception, directly or in a convoluted manner, photography has been concerned with investigating representation and its relation to the documentary, i.e. pictorial truth. Already in 1850s, photographs were used by various institutions of the modern state (the police, mental asylums, schools, etc.), where “the political technologies of the body” (Foucault) were invented and developed in the following decades. In these cases, photography was a technical means of recording, observing, and analysing human subjects either for scientific reasons or for reasons of control. The police started to use photographs as evidence and proof for the identification of criminals in the 1840s, but the visuality of these pictures was standardized only in the late 1880s. The schism between photography as art on the one hand and its everyday, instrumental use on the other is as old as the technology itself, while its critical reassessment received new impetus from the artistic practices and critical theory of the 1980s.

Much of Taryn Simon’s use of photography can be linked to the exploration of the basic premises of this medium within a wide range of social and political contexts which are often related to those institutions of power that started to use photography in the first place (governmental authorities, science, education). In the early 2000s, Simon produced a series (*The Innocents*) photographing men who – mainly on the basis of misidentification – had served time in prison for violent crimes they did not commit. With the development of science and DNA evidence, these men were exonerated and released, often decades after their conviction. Simon revisits the significant locations with these men – the scenes of the crime, the place of their arrest, the location of their alibi, etc. – and photographs the victims of the malfunctioning law enforcement system at these sites. The series demonstrates the ways in which the objectivity of photographic representation on the one hand, and the objectivity of its usage on the other are deeply intertwined in the social application of the medium.