A MUHINA PROJEKT

LÉTÉRTELMEZÉSEK GALÁNTAI GYÖRGY ÉLETMŰVÉBEN

INTERPRETATIONS OF BEING IN GYÖRGY GALÁNTAI'S OEUVRE

THE MUKHINA PROJECT

(1971-79) 1979-**80**-81-83-84-93-2009-10-11-14-15-16 /2017

A MUHINA PROJEKT

LÉTÉRTELMEZÉSEK GALÁNTAI GYÖRGY ÉLETMŰVÉBEN

INTERPRETATIONS OF BEING IN GYÖRGY GALÁNTAI'S OEUVRE

THE MUKHINA PROJECT

(1971-79) 1979-**80**-81-83-84-93-2009-10-11-14-15-16 /2017

A kötet megjelenését támogatta / Supported by

Kiadja / Published by
VINTAGE GALÉRIA BUDAPEST 2018

Könyvkoncepció és -terv / book conception and design: GALÁNTAI György
© Szövegek / Texts: szerzők és örököseik / artists and the artists' estates

© Képek / Images:
GALÁNTAI György / Artpool pp. 9–13, 18, 20–21, 26, 28–29, 39, 40–44, 55, 112, 120, 124, 134, 137, hátsó borító / back cover (recto); HALASI Dóra pp. 123, 125, 138; HEGEDŰS György pp. 1, 3, 51–52, 58–83, 86–91, 139, első borító / front cover (recto); PÁCSER Attila pp. 102–105; ROSTA József pp. 94–99, 110–111, 113, 116–117, 126, 127, első és hátsó borító / front and back cover (verso); SZABÓ Kata pp. 130, 131, 133, 136; VETŐ János pp. 114–115

Szerkesztette / Edited by: KLANICZAY Júlia

Nyomdai előkészítés / Prepress: ARANY Imre – Layout Factory
Nyomdai munkák / Printed by: *mondAt Kft.*, www.mondat.hu
ISBN 978-963-9800-20-5

VINTAGE GALÉRIA 1053 Budapest, Magyar utca 26.
www.vintage.hu galeria@vintage.hu

BESZÉLGETÉS A MUHINA PROJEKTRŐL

Akik kérdeznek: **B**arkóczi **F**lóra, **N**agy **K**ristóf, **Sch**uller **G**abriella, **Sz**irmai **P**anni, aki szóban és írásban válaszol: **G**alántai **Gy**örgy.

Kérdéskörök: Barkóczi Flóra: **Az „élő szobor" jelentése a *Muhina projekt* 1980–84 közötti állomásai esetében**; Nagy Kristóf: **Az *Hommage à Vera Muhina* performansz viszonya a szocialista realizmushoz**; Schuller Gabriella: **A köztér performatív használata;** Szirmai Panni: **A vizuális jelhasználat lehetőségei Galántai György munkásságában és az *Hommage à Vera Muhina* performansz**.[1]

B. F.: Hogyan kapcsolódik a *Muhina projekt* a korábbi életművedhez, mit tartasz az előzményének?

G. Gy.: Ami a *Muhina projekt* előzményeként művészeti, alkotói szempontból elmondható az, hogy minden tevékenységem a munkamódszer, a magatartás és a jelentéskutatás együtteseként működött. A munkamódszerem a szándékolatlanság és a türelem. Minden adott helyzet mindig „megmondja", hogy mit tehetek, ha észreveszem. Az észrevétel művészete a szabadság művészete, és egy Vilém Flusser idézettel folytatva „A szabadság az a stratégia, mely a véletlent és szükségszerűséget aláveti az emberi szándéknak."[2] Ilyen módon készült a *Muhina projekt* egésze. De ugyanezt elmondhatom a dunaújvárosi vasműben készült szobraimról is. Kimentem az elegytérre – az a roncstelep –, és ott sétálgattam, szemlélődtem, nézegettem a tárgyakat. És amikor valamelyik darab „megszólított", akkor azt kiszedtem, de hogy miért szólított meg, azt persze nem tudtam. Majd a darabokat a műhelybe szállítottam, és türelmesen megvártam, hogy „megmondják", mit kell velük tennem. Mert – folytatva megint Flusserrel – „... az ember nem valaki, hanem viszonyrendszerek miképtje, kapcsolódási lehetőségek megvalósulása. Az interszubjektív mező virtuális tér, melyben az egyes individuumok éppúgy csomópontok, ahogy az anyag is csomópont az energetikai térben."[3]

1 Az interjúk 2017. április–májusában készültek. A leírt interjúkat Galántai György továbbgondolva kiegészítette és a hasonló kérdéseket összevonva szerkesztette az itt olvasható szöveggé Klaniczay Júlia segítségével.

2 Vilém Flusser: *A fotográfia filozófiája*, Tartóshullám – Belvedere – ELTE BTK, Budapest, 1990, p. 65. www.artpool.hu/Flusser/Fotografia/09.html

3 Vilém Flusser: Az információs társadalom mint földigiliszta, in: V. F.: *Az ágy,* Kijárat Kiadó, Budapest, 1996, p. 51. www.artpool.hu/Flusser/informacios.html

CONVERSATIONS ABOUT THE MUKHINA PROJECT

Interviewers: Flóra **B**arkóczi, **K**ristóf **N**agy, **G**abriella **Sch**uller, **P**anni **Sz**irmai
Verbal and written answers by: **Gy**örgy **G**alántai

Themes: Flóra Barkóczi: **The meaning of the 'living statue' in the various stages of the *Mukhina Project* between 1980 and 1984**; Kristóf Nagy: **The *Hommage à Vera Mukhina* performance and socialist realism**; Gabriella Schuller: **Performative usage of public space;** Panni Szirmai: **The potential uses of visual signs in György Galántai's oeuvre and the *Hommage à Vera Mukhina* performance**.[1]

F. B.: How is the *Mukhina Project* connected to your earlier works and what led up to it?

Gy. G.: What can be said about the artistic and creative antecedents of the *Mukhina Project* is that all my activities are a fusion of my work method, artistic attitude and semantic research. My method is unintentionality and patience. Every situation 'tells' me what I can do, if I notice it. The art of this noticing is the art of freedom, and if I may continue with a Vilém Flusser quote: "Freedom is the strategy of making chance and necessity subordinate to human intention."[2] This is the way the whole *Mukhina Project* was put together. But the same is true for my sculptures I made in the Dunaújváros ironworks. I went to the junk yard, walked about and looked around observing the objects. And when one of the pieces 'spoke' to me, I selected it, but of course why it spoke to me I didn't know. Then I transported the pieces to the workshop and patiently waited for them to 'tell' me what they needed me to do with them. Because – to quote Flusser once again – "… a human being is not perceived as an individual but rather as the way in which systems of relations function; as the realization of possible connections. The intersubjective field is a virtual space in which an individual is a node, insomuch as material is a node in energetic space".[3]

F. B.: How did your interest change in the course of your work in the seventies and what was your approach to the genre- /medium-based categories in 1980, when the *Mukhina Project* was conceived?

1 The interviews were conducted in April and May 2017. They were recorded in writing, then edited by György Galántai – supplemented, similar questions merged – to produce this text with help from Julia Klaniczay. English translation by Krisztina Sarkady-Hart.
2 Vilém Flusser: *Towards a Philosophy of Photography,* Reaktion Books, London, 2000, p. 80.
3 Vilém Flusser: Az információs társadalom mint földigiliszta [The Information Society as Earthworm], in: V. F.: *Az ágy* [The Bed], Kijárat Kiadó, Budapest, 1996, p. 51.

B. F.: Milyen változásokon ment át az érdeklődésed a hetvenes évek folyamán a munkásságodban, és milyen módon közelítetted meg a műfaji/mediális kategóriákat 1980-ban, a *Muhina projekt* létrejöttekor?

G. Gy.: A hetvenes évek folyamán, de még a *Muhina projekt* létrejöttekor, sőt talán később sem voltak meghatározóak számomra a „műfaji/mediális kategóriák". A jel és jelentés, a szemiotikára, az irodalomra és más, egyéb művészeti területekre is kiterjedő figyelmem abból származott, hogy valami olyan helyről jöttem, ahol semmi sincs. Ahol mindent nekem kell felépítenem és/vagy újraépítenem. Ezért éreztem késztetést a boglári kápolnaműterem létrehozására is. A boglári kápolna projekt közvetlen haszna számomra – többek között – az volt, hogy a munka „szociális" aspektusa, a másokkal való kommunikáció és a saját „én" újszerű megtapasztalása lehetővé tette a korábbi „tudásom" erőteljes átformálását. (Ez nagyjából olyan volt, mint ahogy magyarul is háromszor tanultam meg. Először tájnyelven beszéltem, mert vidéki gyerek voltam, majd középiskolásként székesfehérvári lettem, ahol megtanultam „fehérváriul", utána Budapesten meg kiderült, hogy még mindig vidéki vagyok. Akkor született az első fiam, és az ő segítségével tanultam meg rendesen magyarul. Ugyanis tőle visszahallottam a hibáimat, és amikor őt javítottam, magam is megtanultam helyesen beszélni.) A boglári „intézményi háttérből" indult ki a létjel problematikám (1971), majd a konceptuális munkáim is innen indultak. A célom olyan egységes vizuális gondolkodási, építkezési rendszer létrehozása volt, amellyel leírható minden jelenség, probléma – a világ. A műveletek egyszerűsége izgatott: hogyan tudok valamit nagyon egyszerűen megjeleníteni, és hogyan tudom alkalmazott módon is. A „két-ségek" meghatározóan jelen voltak, úgy mint az írásjeleknél a kérdő- és felkiáltójel. Ez a fajta gondolkodás, amit egyébként alkalmazott grafikusként tanultam meg, megfelelően jó technikának bizonyult a mail art munkák készítésénél is. Mint ahogyan az írás betűje sokszorozva szavakat alkot, az általam létrehozott *létjelek* is ismétlődve és átalakulva adtak lehetőséget konkrét jelentések, jelenségek megformálására. Minden jel négy modulból állt, azért, hogy bontani is, meg építeni is lehessen. Ha úgy tetszik, építőkockák voltak, hogy sokféle és változatos információt lehessen létrehozni velük. Ez a síkban gondolt építkezés a hetvenes évek második felére térbelivé fejlődött, majd a dunaújvárosi vasszimpozionnak[4] köszönhetően a korábbi létjel idea a tárgyszobrokban jelenik meg, sokkal markánsabban. Végül a *Muhina projekt* fő eleme az „élő szobor" is ugyanígy tárgyszobor, a létértelmezés tárgya, létjel.

4 Dunaújvárosi Acélszobrász Alkotótelep és Szimpozion – Galántai 1975-ben, 1977-ben, 1979-ben, 1983-ban, 1985-ben és 1989-ben is részt vett a Dunai Vasműben szervezett művésztelepen.

Gy. G.: In the seventies, but even when the *Mukhina Project* was set up and maybe even later, the 'genre-/medium-based categories' were not key to my art. My interest in signs and meaning, semiotics, literature and other areas of art sprung from the fact that I had come from a place where there was nothing. A place where I had to build and/or rebuild everything. That's why I also felt the need to establish the chapel studio in Balatonboglár. For me, the 'direct gain' – among other things – of the Balatonboglár chapel project was that the 'social' aspect of the work, the communication with others and a novel experience of my own 'self' enabled me to utterly transform my earlier 'knowledge'. (This was just like my having to learn Hungarian three times. First I spoke a dialect because I was a country boy, then I went to secondary school in Székesfehérvár, where I learned to talk like a local, and after that in Budapest it turned out I was still a country boy. Then, my first son was born and with his help I learned how to speak Hungarian properly because I heard back my mistakes from him and when I corrected him I learned how to speak correctly myself.) My exploration of life signs (1971) originated from the 'institutional background' of the Balatonboglár project, and so did my conceptual works. My aim was to create a unified system of visual thinking and construction suitable for describing every phenomenon and problem, i.e. the world. I was interested in how simple the operations could be made: how I could render something very simply and how I could apply this to my works. 'Two-nesses' were a fundamental aspect of this: like question marks and exclamation marks in the visual rendering of punctuation. This way of thinking – which I actually learned as a graphic designer – proved to be a suitable technique in my Mail Art works. Just as the repetitive use of letters form words in writing, my *life signs*, repeated and transformed, could be used to formulate concrete meanings and phenomena. My signs consisted of four modules, enabling me to disassemble and assemble them. They were, if you like, building blocks to create many diverse pieces of information with. This two-dimensional construction had developed into a three-dimensional one by the second half of the seventies, and then, thanks to the iron symposium in Dunaújváros[4], my earlier life sign idea took shape far more emphatically in my object works. The main element of the *Mukhina Project*, the 'living statue' is such an object, an object visually rendering an interpretation of existence: a life sign.

G. Sch.: Could you tell us more about the start of your career?

Gy. G.: One of the first periods that was important for me began in 1971, when I listened to a broadcast on Hungarian radio in which somebody was talking about John Cage. This kind of thing happened by chance… and John Cage said "Every day is a beautiful day".

G. Sch.: As far as I know, he got this idea from Zen Buddhism.

4 Dunaújvárosi Acélszobrász Alkotótelep és Szimpozion [Steel Sculptors Colony and Symposium in Dunaújváros]. Galántai was part of the artist colony in the Danube Iron works in 1975, 1977, 1979, 1983, 1985 and 1989.

continued on page 15

Sch. G.: A pályakezdésedről beszélnél még bővebben?

G. Gy.: Az egyik első, számomra fontos periódusom úgy kezdődött, hogy hallottam egy műsort a magyar rádióban 1971-ben, amiben valaki John Cage-ről beszélt. Véletlenül előfordult ilyesmi… és John Cage-nek volt egy mondata, hogy „Minden nap szép nap".

Sch. G.: Úgy tudom, ő ezt a zen buddhizmusból vette.

G. Gy.: Igen. Gyorsan felírtam, hogy el ne felejtsem: „Minden nap szép nap!" Hú! De jó! Merthogy nekem akkor egyáltalán nem voltak szépek a napjaim. Ami megfogott, az az azonos alakú és több jelentésű „nap" szó volt. Az égitest Nap, meg a mai nap. A tárgy és az idő verbális azonossága! Rajzoltam egy Nap-motívumot, kimetszettem linóleumból és azzal dolgoztam (játszottam, elmélkedtem) legalább egy évig. Ebből jutottam el a jelekig. A Nap-motívum, a későbbi létjelek archetípusa is volt. Ezzel azt „tanultam meg", hogy ha a Napot látom, ne a Napra gondoljak, hanem az én saját megélt napomra. Hogyan gondolhatok egyszerre vizuálisan, meg verbálisan is valamire? Hogyan lehetek egyszerre vizuális meg verbális is? Vagy, hogyan érzékelhetem egyszerre térként és időként is ugyanazt? Ez nagyon izgatott. De miért jut ilyesmi az eszembe?

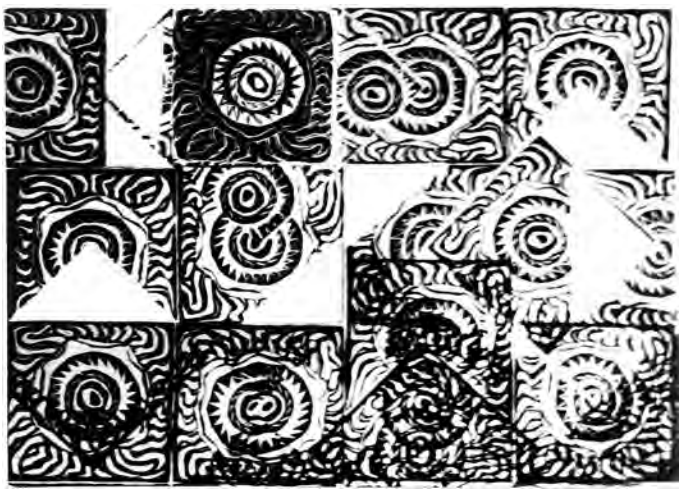
Sch. G.: Miért?

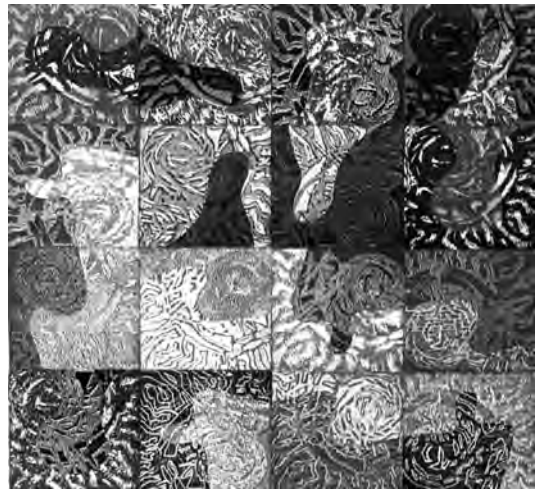
G. Gy.: Azért jut eszembe, mert már évek óta ilyen kérdésekkel foglalkozom, hogy gyakorlom, hogyan tudok valamit máshogyan vagy máshonnan nézni, látni és gondolni. Egy későbbi eset: a boglári tükör témájú kiállítás[5] bontásakor (1973) a padlón fekvő *Tükör* magazin címlapján egy női arcképre támasztva állt egy üveglap. Az üveglap attól függően, hogy honnan néztem tükrözte, vagyis torzította az arcképet, egy másik szögből nézve pedig nem, mert átláttam rajta. Akkor még nem tudtam, hogy ezzel a finom észrevétellel indult el a majdani „ego"-problémát kutató projektem. Érdekesség, hogy ez az eset a félig betiltott *Becsomagolt kiállítás*[6] hatásának volt köszönhető. Az „ego"-projekt pedig a létjelek folytatása lett, konkrét létértelmezésként, sokféle műfaji és mediális formában. Munkáimban a gyakran visszatérő nézőpont- és szemléletváltásnak, későbbről nézve, a paradigmaváltás fogalma jobban megfelel. Jerome Rothenberg szerint „a nézőpontváltás, azok számára, akik megtapasztalták,

5 *Tükör, Mirror, Spiegel, Miroir.* Nemzetközi kiállítás Beke László szervezésében, Kápolnaműterem, Balatonboglár, 1973

6 Galántai György: *Becsomagolt kiállítás,* BME, Münnich Ferenc Kollégium, Budapest, 1973 (Galántai 1970 és 1973 között készült jelmunkáiból tervezett kiállítási anyagának mintegy kétharmadát, a megnyitó előtti napon, a Képző- és Iparművészeti Lektorátus kizsűrizte. Hogy a kiállítást mégis megnyithassa, Galántai a kizsűrizett műveket becsomagolva rakta ki az eredetileg is tervezett helyre.) Bővebben lásd in: Galántai György: *Életmunkák / Lifeworks,* Artpool–Enciklopédia Kiadó, Budapest, 1996, pp. 74–75.; www.galantai.hu/naplo/Koncept.html

folytatás a 14. oldalon





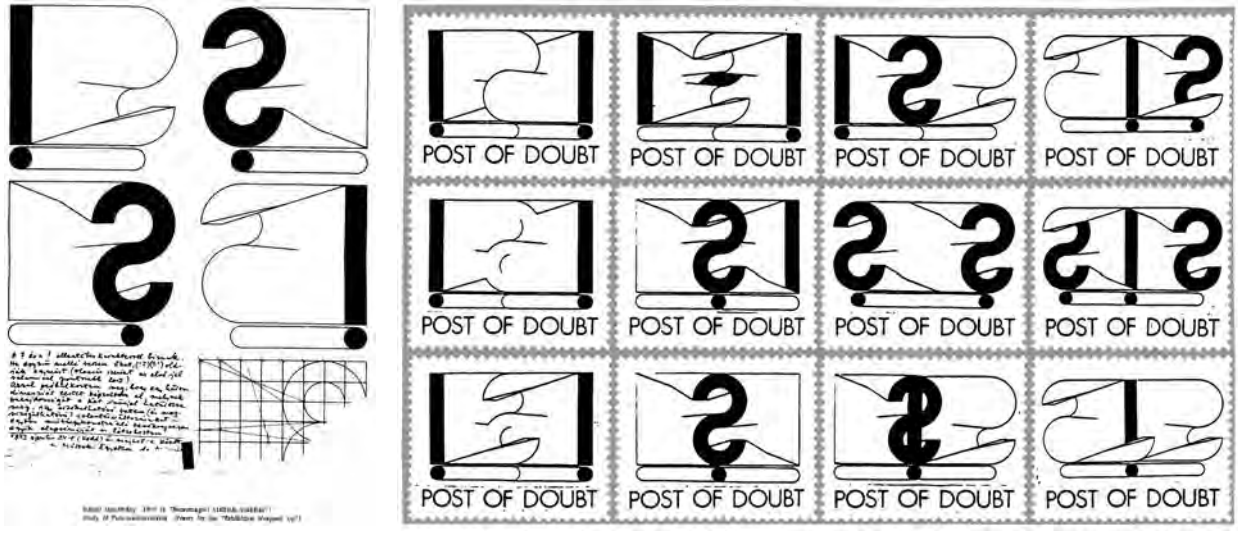
„Nap” motívum és kompoziciók, montázsok / The ‘Sun’ motif and compositions, montages (1971)

A Becsomagolt kiállítás (1973) – Galántai György a *Négy évszak* sorozatából betiltott *Nyár* című becsomagolt munkája előtt
„Becsomagolt képeim első ’Átfunkcionált tárgyaim’, a ’Becsomagolt kiállítás’ pedig első ’botrányművészeti’ munkám.” (Galántai György)
The Wrapped up Exhibition (1973) – György Galántai in front of the wrapped up *Summer,* a piece from his series the *Four Seasons* that he was not allowed to show
“The packaged pictures became my first ‘Trans-functioned Objects’, and the ‘Packaged Exhibit’ the first of my works of ‘Scandal Art’.” (György Galántai)

Lét-jelek / *Signs of Existence,* Szentendre, Szabadtéri kiállítás / Open air show (1973)

Az ellentétek természete (dialektikus egység), makett (1977)
The Nature of Contradictions (dialectic unity), maquette (1977)

1/2X=V (Félix=Viktória),
Dunaújvárosi Szoborpark (1979)



Írásjel tanulmány, plakát (1973), bélyeg (1985) / *Study on Punctuation Marks,* poster (1973), artistamp (1985)

Jel akció a kápolnában (fotóakció) – Balatonboglár (1972)
A meditáció és az önfeláldozás – szakrális jelek a deszakralizált térben.
Sign Action in the Chapel (photo-action) – Balatonboglár (1972)
Meditation and Self-sacrifice – Sacred Signs in Desacralized Space

Jel akció a kápolna tetején – Balatonboglár (1973)
Sign Action on the roof of the Chapel – Balatonboglár (1973)

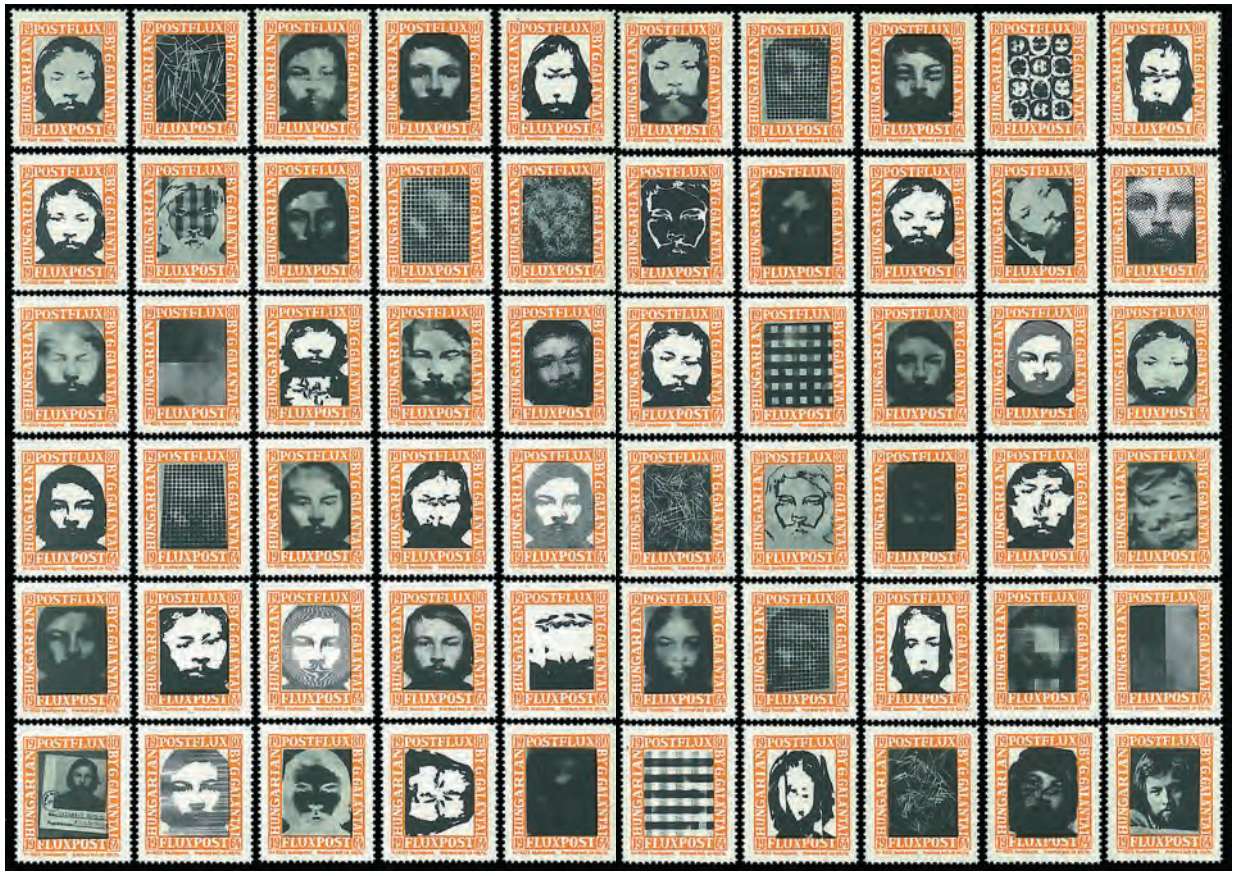
Változtatott nézőpont / Changed Point of View (1973)

Relatív helyzet / *Relative Position* (1974)

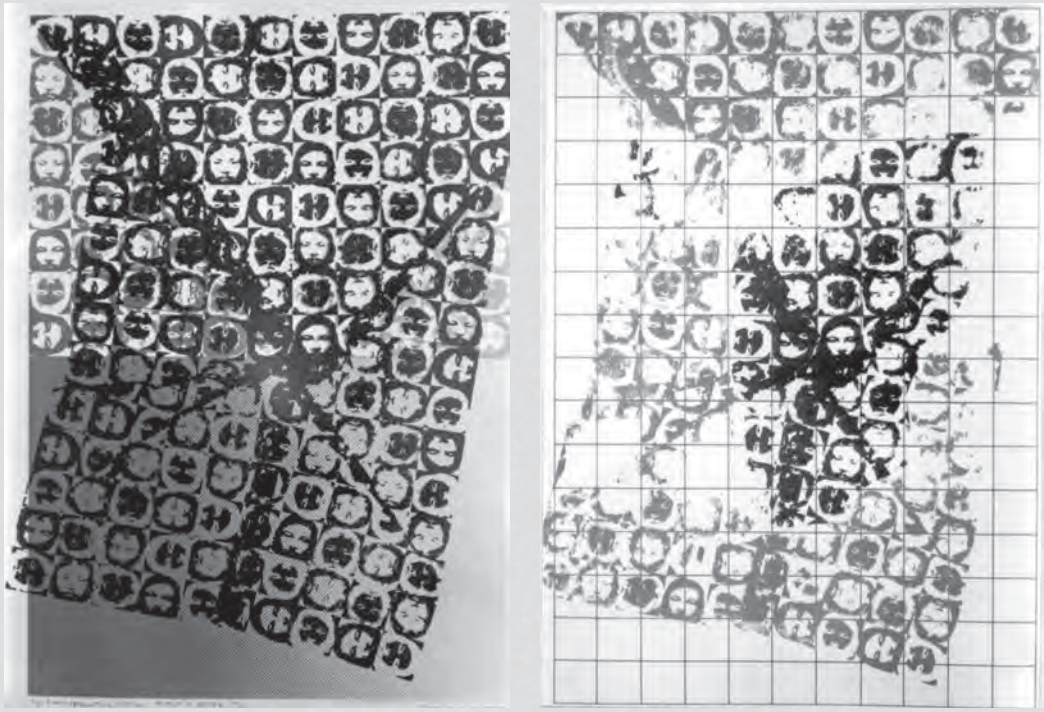
Ablak-tükör / Window-mirror (1975)

Átalakítása önmagával (ego probléma)
Transformation with Myself (ego problem) (1976)

Könyvmunka-katalógus /
Bookwork-catalog,
Studió Galéria (1976)



Postflux Fluxpost bélyeglap / Postflux Fluxpost stamp sheet (1980)



Színes szitanyomatok / *Color silk-screen prints* (1977) (70×100 cm)

Önátalakítás–Természetátalakítás művészbélyeg / *Self-transformation – Nature Transformation artistamp* (1979–1995)

folytatás a 8. oldalról

ma már valóban paradigmatikus. A mindennapi gyakorlat része lett, és egyre nehezebb szót értenünk azokkal, akik még mindig a régi paradigmában gondolkodnak."[7] Arthur Koestler szerint a jelen korszak két paradigma közötti állapotként jellemezhető, tele ellentmondással, káosszal, zavarodottsággal. Korábban, amikor a jelekkel kezdtem foglalkozni, a konceptuális főirányt számomra Marcel Duchamp paradigmatikus találmánya a *Három stoppolt etalon* adta meg.

Sch. G.: De az melyik ... a stoppolt etalon?

G. Gy.: Duchamp készített egy fadobozt, benne három favonalzóval. A vonalzók az egyik oldala egyenes, a másik fele meg görbe. A görbék úgy keletkeztek, hogy Duchamp egy sík felületre háromszor leejtett egy egyméteres cérnát, a cérna helyzetét berajzolta, majd ezeket a rajzokat másolta át a falécekre. Ez a deformált méterben konzervált véletlen. Ilyen módon etalonnak tekintette a véletlent, amivel hiteles műveket lehet alkotni. Próbáltam én is, de nekem sehogyan sem sikerült. Nem tudtam megcsinálni. Mondom, hogy a fenébe, milyen cérna volt az? A lényeg, hogy nagyon nagy hatással volt rám ez a *Három stoppolt etalon*. Az etalon, azért is volt fontos nekem, mert építőipari technikumban érettségiztem, ahol a legkedvesebb tárgyam az ábrázoló geometria volt. A geometriában az etalon az állandót, a viszonyítási pontot jelenti. Akkoriban még úgy gondoltam, hogy talán lehetnék geométer, geometria kutató tudós.

Sch. G.: Pedig az ábrázoló geometria nagyon nehéz tantárgy, azt hallottam.

G. Gy.: Igen. Másoknak nagyon nehéz volt, de nekem nem! A főiskolán is volt geometria, de az unalmas órákon nem tudtam figyelni. A vizsgára készülve otthon megoldottam mind a tizenkét tételt a lehető legegyszerűbb módon, és ellenőriztem a helyességét is. A vizsgán azonban amikor elkezdtem a megoldást, a tanár rám kiabált, hogy „mit csinál maga?!" Nem értettem, hogy mi a baja, kiderült, hogy ő egy másik, bonyolultabb megoldást tanított. Természetesen több lehetséges megoldás is volt.

Sch. G.: Mint a legtöbb feladatnak általában.

G. Gy.: És akkor mondja a tanársegéd a mesternek, hogy „de mester, hát ez jó, hagyja már, hogy végigcsinálja!" „De akkor én miért vagyok itt?! Akkor én miért tartom az óráimat?!"

7 Jerome Rothenberg: Új modellek, új nézőpontok: jegyzetek a performance poétikája elé (1977), in: Szőke Annamária (szerk.): *A performance-művészet*, Artpool – Balassi Kiadó – Tartóshullám, Budapest, 2000, p. 68. www.artpool.hu/performance/rothenberg.html

continued from page 7

Gy. G: Yes, I wrote it down quickly so I wouldn't forget it: "Every day is a beautiful day". Wow! That's great! Because at that time my days were anything but beautiful. What impressed me was the Hungarian word for day – 'nap' [pronounced: nɒp] – which has the multiple meaning of 'Sun' and '(to)day'. Verbal identicalness between object and time! I drew a Sun motif, cut it out of linoleum and worked with it (playing and pondering on it) for at least a year. This is how I arrived at signs. The Sun motif also became the archetype of my later life signs. Through this I 'learned' that when I see the Sun I shouldn't think of the Sun itself but my own day that I am experiencing. But how is it possible to think of something visually and verbally at the same time? How can I be visual and verbal at the same time? Or how can the same thing be simultaneously perceived as space and time? This really fascinated me. But why did this occur to me now?

G. Sch.: Why?

Gy. G.: Because I have been dealing with such questions for years: practicing how to see and think about things differently, from a different perspective. There is another story, from later on: when we were dismantling the mirror exhibition[5] in Balatonboglár (1973) there was a magazine called *Tükör* (Mirror) lying on the floor on the front cover of which was a plane of glass propped on a portrait of a woman. Depending on the angle from which I looked at it, the glass plate either reflected (i.e. distorted) the image, or it didn't because I could see through it. At the time I didn't know that this subtle observation would be the starting point for my future project exploring the 'ego'. It's interesting that this observation was made possible by the half-banned *Wrapped-up Exhibition.*[6] My 'ego' project then became the continuation of life signs, as a concrete ontological interpretation, rendered in different genres and mediums. In retrospect, I think that the recurring changes in viewpoints and approaches in my works can be best described with the concept of paradigm shift. Jerome Rothenberg says that "the change of view, for those who have experienced it, is virtually paradigmatic. We live with it in practice and find it more and more difficult to communicate with those who still work with the older paradigm."[7] According to Arthur

5 *Tükör, Mirror, Spiegel, Miroir.* International exhibition organized by László Beke, Chapel Studio, Balatonboglár, 1973.

6 György Galántai: *Wrapped-up Exhibition,* Ferenc Münnich Student Halls, Technical University of Budapest, Budapest, 1973 (One the day before the opening, the Fine and Applied Arts Jury rejected two-thirds of the material Galántai made in 1970-73 for the planned exhibition of his sign works. In order to be able to open the exhibition anyway, Galántai placed the rejected works, wrapped up, where they would have been displayed.) For more on this, see György Galántai: *Életmunkák/Lifeworks,* Artpool–Enciklopédia Kiadó, Budapest, 1996, pp. 74–75. www.galantai.hu/diary/Conceptworks.html

7 Jerome Rothenberg: New Models, New Visions: Some Notes Toward a Poetics of Performance, in: Benamou, Michel — Charles Caramello (eds.): *Performance in Postmodern Culture*, Center for Twentieth Century Studies — Coda Press, Inc., Madison, Wisconsin, 1977, pp. 11.

Sch. G.: Az etalontól kanyarodtál ide…

G. Gy.: Na most, amit Marcel Duchamp művelt a cérnaszállal, az egy abszurdum! Nagyon felizgatott! Egy véletlen hogyan lehet etalon? Egyszer egy hajnalban, még mielőtt Duchamp-mal „találkoztam" volna – mint leendő geométer – azon törtem a fejem, hogy a félálomban vizionált „amorf formák geometriája" elnevezésű ötletem lehetne-e a művészet új területe? Azután rájöttem, hogy Marcel Duchamp az etalonjaival pont ezt találta fel nekem. A *Három stoppolt etalon*nal ugyanis az amorf formák geometriája létrehozható. Ezután történt, hogy a Nap-motívumaimat a stoppolt etalon módszerrel vagdosni kezdtem és felfedeztem a létjelek lehetőségét. A létjelek „kutatása" vezetett el a sarló-kalapácsig, vagyis a *Muhina projekt*ig is. A művészeti munkának mint kutatásnak a felismerése Selye János *Álomtól a felfedezésig*[8] című könyvének megjelenéséhez (1974) kapcsolódik. A könyvben van egy fejezet, ami arról szól, hogyan ismerhetjük fel magunkban az alapkutatót, és akkor, abban a leírásban – mint művészetkutató – magamra ismertem.

Sz. P.: Hogyan ismerkedtetek meg Cavellinivel?

G. Gy.: Amikor az Artpoolt szervezni kezdtük, igyekeztünk minél több kapcsolatot kiépíteni a legkülönbözőbb módszerekkel. Szerveztünk például egy utazásprojektet Olaszországba a meglévő címeinkre építve. Cavellinit akkor még nem ismertük. Mint később kiderült, az 1978-as *Art Diary*-ben, ami a legismertebb nemzetközi művészeti címlista volt, a mi címünk is szerepelt. Ennek köszönhetően kaptunk egy könyvet Cavellinitől – zöld–fehér–piros (olasz trikolor) címoldallal – a címe: *Senki sem próféta a saját hazájában*. Erre rögtön reagáltam egy munkával és hamarosan választ is kaptam – egy „körposta" boríték kíséretével, rajta Cavellini „önemlék" művészbélyegeivel –, hogy látogassuk meg a Cavellini Múzeumot Bresciában. Az „önemlék" művészbélyeg egy időzített mém-bombának bizonyult. Ebből lett később az Artpoolban a „World Art Post" projekt, ami a világ legnagyobb „artistamp" gyűjteményévé fejlődött. Az 1979-es Artpool Art Tour során az invitálásnak eleget téve, meglátogattuk Bresciában Cavellinit akivel „performáltunk" egy kis „öntörténetiesítő" jelenetet, fotóesetet. Mindketten először bokszoló, majd győztes pozícióba álltunk, amit Juli fotózott. Ez a vidám kis jelenet az én értelmezésem szerint annak a fajta integrál szemléletnek volt a képi kifejeződése, amit minden mail art művész, más szóval networker (hálózatépítő munkás) művelt, gyakorolt a „végtelen hálózatban". A „végtelen hálózat" („The Eternal Network") kifejezés Robert Filliou francia fluxus művésztől származott, akivel akkor már

folytatás a 22. oldalon

8 Selye János: *Álomtól a felfedezésig,* Akadémiai Kiadó, Budapest, 1974 (második kiadás)

Koestler, the present era can be characterized as a condition in-between two paradigms, full of contradictions, chaos and confusion. In the past, when I first started to deal with signs, I derived my main conceptual line from Marcel Duchamp's paradigmatic invention: *3 standard stoppages*.

G. Sch.: Which one is it … the standard stoppages?

Gy. G: Duchamp made a wooden box with three wooden slats in it. One side of the slats was straight and the other was curved. The curves resulted from Duchamp having dropped a one-meter long thread onto a horizontal plane three times, he then marked the thread's positions and copied them onto the wooden slats. This was chance conserved in a deformed meter. Hence, he considered chance as a standard with which authentic works of art can be created. I tried this too, but it never worked for me. I couldn't do it. I have to say, what the hell, what kind of thread was it? The point is that the *3 standard stoppages* influenced me a great deal. It was especially important to me because I graduated from a technical school of building, where my favorite subject was descriptive geometry. In geometry standard represents the permanent, the point of reference. At that time I still thought that I could maybe become a geometer, a scientist researching geometry.

G. Sch.: I've heard that descriptive geometry is a very difficult subject.

Gy. G: Yes. For other people it was very difficult, but not for me! We had geometry at university too but the lessons were so boring I couldn't pay attention. When I was preparing for my exam, I solved the twelve exam questions on my own at home in the simplest way possible and checked if they were correct. But when I started presenting my solution at the exam, the teacher shouted at me: "What are you doing?!" I didn't understand what his problem was but then it turned out he had taught another, more complicated solution. Of course there were several possible solutions.

G. Sch.: Like there is for most tasks generally.

Gy. G.: And then the teaching assistant said to the senior teacher. "But sir, this is correct, let him finish!" To which the reply was: "Then why am I here? Why am I teaching lessons?!"

G. Sch.: We ended up here from standards…

Gy. G: Well, what Marcel Duchamp did with that thread is an absurdity! But it really fascinated me! How can chance become a standard? Once, at dawn – as a geometer-to-be – before I 'met' Duchamp I was wracking my brains trying to decide if my idea of "the geometry of amorphous

G. A. Cavellini: *Körposta akció* / *Operation Round Trip* (1979)

forms", which I envisioned in a half-dream state, could become a new area of art? Then I realized that with his standards Marcel Duchamp invented exactly this idea for me because the geometry of amorphous forms can be created with the *3 standard stoppages*. Then I started cutting my Sun motifs using the standard stoppages technique and discovered life signs. My 'research' into life signs led me to the hammer and sickle, hence to the *Mukhina Project* too. The publication of *From Dreams to Discovery*[8] (1974) by János Selye made me realize that creative work is research work. There's a chapter in this book about how we can recognize the basic researcher in ourselves and then, reading his description, I recognized myself as a researcher of art.

P. Sz.: How did you get to know Cavellini?

Gy. G: When we started to organize Artpool, we did our utmost to build up as many contacts as we could with the most diverse of methods. For example, we organized a travel project to Italy based on the addresses we had collected. We didn't know Cavellini then. It turned out later that our address was in the 1978 *Art Diary*, the most well-known international mailing list of artists. Thanks to this, we got a book from Cavellini with a green-white-red (the Italian tricolor) cover page and the title: *Nemo propheta in patria* [No man is a prophet in his own land]. I immediately reacted to this with one of my works and soon received a response – with a 'round trip' envelope with Cavellini's 'self-commemorative' artist's stamps – inviting us to visit the Cavellini Museum in Brescia. The 'self-commemorative' stamp turned out to be a meme time bomb, and it later became Artpool's *World Art Post* project, which eventually grew into the world's biggest 'artistamp' collection. Accepting Cavellini's invitation, we visited him in Brescia during the Artpool Art Tour in 1979 and performed a little 'self-historicizing' scene, a photo case, with him. We both assumed a boxer's pose first and then a victor's, which Julia took photos of. In my interpretation, this happy little scene was the pictorial expression of the kind of integral approach that every Mail Art artist, or networker, represented, produced, in the 'eternal network'. The term 'eternal network' originated from the French Fluxus artist, Robert Filliou, with whom we had already been in contact at the time. He inspired the idea for Artpool Periodical Space, a series of exhibitions to which we invited Cavellini in the following year, in 1980.

When we were in Brescia we agreed with Cavellini that he would come to Budapest after the 1980 InterDada festival in California. It was already in Budapest that he came up with the

continued on page 23

8 János Selye: *Álomtól a felfedezésig,* Akadémiai Kiadó, Budapest, 1974 (second edition). Original English publication: Hans Selye: *From Dream to Discovery: On Being a Scientist*, McGraw-Hill, New York, 1964

ARTPOOL´S ART TOUR, 1979. június 21. – augusztus 2.

AZ ARTPOOL ELSŐ "MŰVÉSZETI UTAZÁS" PROJEKTJE OLASZORSZÁGBA (RÉSZLET)*

Az utazás kimondott célja az olasz experimentális művészet és költészet néhány alkotójával, kiadójával és szervezőjével való találkozás, kiadványok gyűjtése, együttműködési lehetőségek kutatása. De semmit sem terveztünk meg előre. Az utazást megelőzően leveleket írtunk valahány olasz címünkre azzal a kéréssel, hogy nevezze meg a mai olasz művészetben azt, amit feltétlenül meg kell néznünk. Ezután az utazás alakulását és tartalmát a válaszok határozták meg. Aki magát ajánlotta - meglátogattuk.

A nyüzsgő velencei mesevilágból érkeztünk a csendes Bresciába. Cavellini házába belépve az ajtóval szemben mintegy névjegyként szorosan egymás mellett két azonos méretű kép fogadott: egy színes, eredeti Vasarely és egy fekete hátterű fehér Cavellini felirat, Ben Vautier stílusában. A felirat: “Vasarely egy szar”. A Cavellini Múzeum megtekintése után fotóakcióval dokumentáltuk első találkozásunkat, majd megbeszéltük a következő évi budapesti Cavellini kiállítást. Végül Cavellini vendégeként pompásan megebédeltünk.

* Forrás: www.artpool.hu/events/ArtTour79/

KLANICZAY Júlia & GALÁNTAI György, Brescia, 1979

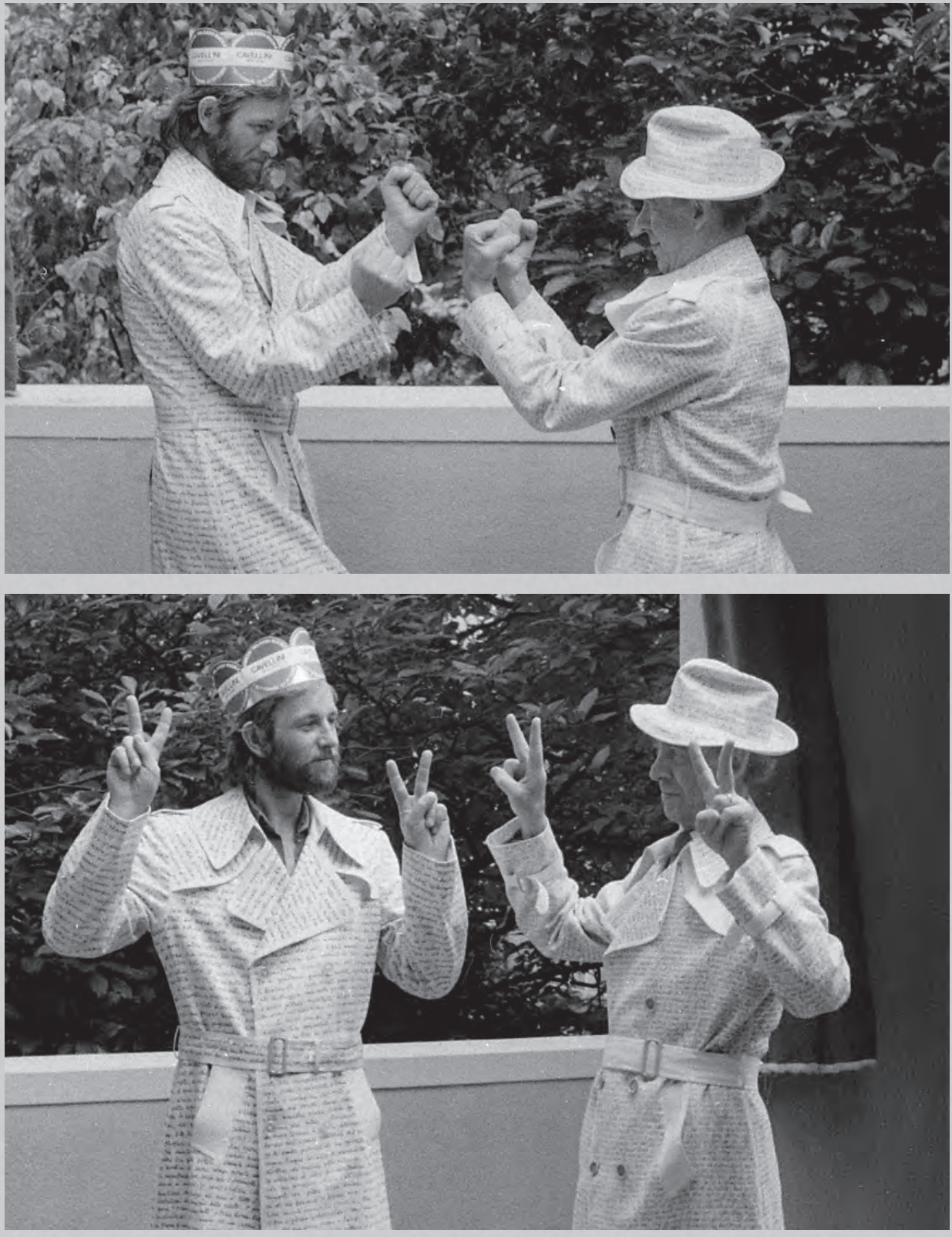
ARTPOOL´S ART TOUR, 21 June – 2 August 1979

ARTPOOL’S FIRST ART TOUR PROJECT TO ITALY (EXCERPT)*

The specific aim of the tour was to meet some of the artists, publishers and organisers of Italian experimental art, as well as to collect publications and look for opportunities for co-operation. But we had planned nothing in advance. Prior to the journey we had written letters to all the Italian addresses we had at our disposal, asking the addressees to specify what we must definitely see of contemporary Italian art. The answers determined the route and content of the tour. We paid a visit to those who recommended themselves.

After the wondrous cavalcade of Venice we arrived in Brescia. When we entered Cavellini’s house we were greeted by two pictures of the same size placed opposite the door, next to each other, functioning as a kind of name card: one was an original, colour Vasarely and the other a white Cavellini inscription in Ben Vautier’s style placed in a black background. The inscription read: “Vasarely is a piece of shit”. After seeing the Cavellini Museum we documented our first meeting with a photo project, and then we agreed on the Cavellini exhibition in Budapest for the following year. Finally, we enjoyed a fine dinner hosted by Cavellini.

* Source: György Galántai – Julia Klaniczay (eds.): ARTPOOL – The Experimental Art Archive of East-Central Europe. History of an active archive for producing, networking, curating, and researching art since 1970, Artpool, Budapest, 2013, p. 41. Online: www.artpool.hu/events/ArtTour79/index_en.html



Galántai és Cavellini megbeszélik a budapesti kiállítást
Galantai and Cavellini are discussing the exhibition in Budapest, Brescia, 1979

folytatás a 16. oldalról

kapcsolatban voltunk. Ő inspirálta az Artpool Periodical Space-eket, annak a kiállítás-intézmény sorozatnak az ideáját, amelybe a következő évre, 1980-ra Cavellinit is meghívtuk.

Cavellinivel Bresciában úgy beszéltük meg, hogy 1980-ban Kaliforniából az InterDada fesztivál után jön majd Budapestre. Azt, hogy a két utazásból könyvet is készít, már itt találta ki, mert annyira lenyűgözte a két helyszín közötti óriási kulturális különbség. Amikor a könyv elkészült, Cavellini szétküldte világméretű címlistájára, amitől az Artpool gyorsan ismertté vált a mail art világban.

Sz. P.: És hogyan kezdődött maga a projekt?

G. Gy.: A bresciai kis jelenetben rajtam is Cavellini kabátja volt, ezzel az ő öntörténetiesítését vettem magamra mint ruhát, de készült még Julival közös kabátos kép is, ami ezt az emlékképet erősítette. A bresciai kabátfelvétel indíthatta el a folyamatot, amit akkor nem vettem észre. A kulturális vírust láthatatlanul magunkkal hoztuk Budapestre! Az első mém a *Muhina projekt*hez Cavellini öntörténetiesítése volt, ha ez nincs, akkor a *Muhina projekt* valószínűleg el sem kezdődik. Az öntörténetiesítés nézőpontjából, a magyar történelem kontextusában, Cavellini egy itáliai mester Mátyás király udvarában (a Hősök terén), aki elhozza nekünk a reneszánszt, a megújulást! Hasonlóságokat keresve, heraldikai néző-pontból, a nemzeti identitás egyik jelképe a zászlónk is rokon! Ami most csak azért érdekes, mert Cavellini ugyanolyan módon viszonyult az olasz trikolorhoz, ahogy én is viszonyultam a magyarhoz: nagy szeretettel és kritikusan. Volt még néhány érdekesség, ami egy munkakapcsolatban jelentőséget nyerhet, például egy számjáték: ő 1914-ben született, én 1941-ben.

Sz. P.: Tehát volt miért folytatni ezt az együttműködést…

G. Gy.: Budapesten a Muhina téma azért is folytatódhatott, mert azt gondoltam akkor, hogy ha a nyolcvanas évek hivatalos állami álláspontja szerint Magyarországon „fejlett szocializmus” van, akkor a lehetséges valóságnak megfelelve (vagy csak tesztelve a valóságot), „fejlett szocialista realista” művész lehetek.

Miközben készítettem a levelezési anyagokat, és dolgoztam a Cavellini kiállításon, azon törtem a fejem, mivel töltjük majd az időt Cavellinivel? Kellene még valamilyen közös esemény. Egyszer csak eszembe jutott Cavellini feliratozott kabátja, azaz egy ruhás akció! Fehér ing, fehér trikó és tornacipő volt, de fehér nadrágunk nem volt. Ma elég furcsának tűnhet, de fehér nadrágot a fejlett szocialista „hiánygazdaságban” csak nyáron lehetett kapni! Szerencsére

folytatás a 30. oldalon

continued from page 19

idea of making a book about these two trips because he was fascinated by the huge cultural difference between the two places. When he had finished the book, he posted it to his global mailing list, so Artpool quickly became known in the Mail Art circuit.

P. Sz.: And how did the project itself start?

Gy. G.: In the little scene in Brescia I was wearing Cavellini's coat and through this I donned his self-historicizing like an item of clothing, but Julia and I also had a joint photo taken in the same coat, which consolidated this visual memory. The coat business in Brescia may have kicked off the idea for the Mukhina process but I wasn't aware of it at the time. We invisibly brought the cultural virus back with us to Budapest! The first meme for the *Mukhina Project* was Cavellini's self-historicizing. If it hadn't been for that, the *Mukhina Project* would never have got started. Viewed from the perspective of self-historicizing and in the context of Hungarian history, Cavellini was an Italian master in the court of King Matthias (on Heroes' Square) who brought us the renaissance, renewal! There was a heraldic similarity too: our flags, a symbol of national identity, are also akin. And it is only interesting here because Cavellini felt the same ambiguity towards the Italian tricolor as I did towards the Hungarian one: immense love and criticism. There were some other interesting points with the potential of gaining significance in our work relationship, for example a play on numbers: he was born in 1914 and I was born in 1941.

P. Sz.: So there were good reasons to continue this collaboration…

Gy. G.: The Mukhina theme continued in Budapest because at the time I thought that if according to the Hungarian state's official point of view we had 'developed socialism' in the eighties, then, corresponding to this possible reality (or just testing reality), I could be a 'developed socialist realist artist'.

While preparing the correspondence material and working on the Cavellini exhibition, I was trying to think how we could spend the time with Cavellini. We needed another joint event. Then I came up with the idea of Cavellini's inscribed coat, i.e. a clothes action! We had white shirts, white vests and trainers but no white trousers. It may seem pretty strange now but in the 'shortage economy' of advanced socialism you could only buy white trousers in summer! Luckily, Julia Klaniczay could sew so we had all the clothes for the action which Cavellini then inscribed. Julia wrote to him about the action we were planning and where we wanted to perform it so he prepared for it and brought everything. A fundamental prop we

continued on page 31

CAVELLINI KALIFORNIÁBAN ÉS BUDAPESTEN

Budapest – 1980. május 24., szombat, napló (részlet)*

[...] Júlia és Galántai teljesen fehérbe öltözve jelentek meg (pólók, nadrágok és teniszcipők), és készen álltak, hogy induljunk a Hősök terére, ahova az írásos akciót terveztük. A tér hatalmas. Ha a szobrok felé nézünk, bal kéz felé esik a Szépművészeti Múzeum, amely a múltat jelképezi; jobb kéz felé egy görög stílusú épület látható, amely a jelent jelképezi, hiszen a jelentősebb hivatalos kiállításokat rendezik itt. „És mától fogva" - mondta Galántai „a jövőt ez az akció fogja jelképezni, amit most fogunk véghez vinni". A Hősök tere a múlt század végén készült el (1895), a világkiállításra épült, mint a magyar nemzet születésének emlékműve. Középen az ismeretlen katona sírjával és körben a magyar hősök szobraival, ennek a térnek a kiválasztása erre az akcióra rendkívül szimbolikus. Itt történik minden fontos és hivatalos rendezvény. Júlia és Galántai a szobrok adta kör középpontjában helyezkedtek el. Egy Moszkvában található szobor pózában állnak, amit Muhina alkotott (két figurát ábrázol, egy férfit és egy nőt: a férfi egy ipari munkás, aki kalapácsot tart felemelt kezében, oldalán a nővel, aki egy agrármunkás sarlóval a kezében). Ez a szobor a Szovjetunió jelképévé vált és hatással volt a magyar kultúrára is, minden szovjet film elején látható. A performansz tehát értelmezhető ironikusan és szimbolikusan is. Júlia és Galántai felvették a szobrok pozícióit: a jobb láb elől, térdben bedöntve, a bal láb hátul kinyújtva, a karok magasba emelve tartanak egy könyvet, ami a szobor reprodukciójánál van nyitva. A szobor fényképére nyomtatott betűkkel már korábban ráírtam: „GAC 1980 Budapest". A pólójukra és fehér nadrágjukra, a történelem híres művészeinek neveit írtam, a legkülönbözőbb időszakokból, Giottotól Cimabue-n keresztül Cavelliniig és Galántaiig – ezeket még korábban kiírtam magamnak egy jegyzetfüzetbe. Csak a ruha elülső felére írtam, hogy megkönnyítsem a videofelvételt készítő férfi dolgát és a két művészét, akiknek így is sokáig kellett egy fárasztó pózban állniuk, valamint a magamét is: ahhoz, hogy a cipőikre is írjak, kis ideig az aszfalton is kellett térdelnem. Rajtam az élettörténetemmel teleírt kabátom és a kalapom volt. A fotósoknak sem volt egyszerű dolguk, hogy minden fázisról jó fotókat készítsenek. Időről időre rendőrautó szirénázása hallatszott, ilyenkor mindig megijedtem, hogy értünk jönnek és leállítják az akciónkat. Rengeteg ember állt meg, hogy megbámuljon minket, jól tudtuk, hogy nem maradunk észrevétlenül. Három alkalommal három különböző nő lépett oda hozzám, hogy kitűzzön valami vörös jelvényt a kabátom hajtókájára. Galántai megjegyezte: „Végre megvalósítottam egy gyerekkori álmomat. Hős akartam lenni és megmenteni valaki életét, mint egy tűzoltó". A délutánt Galántai otthonában töltöttük, ahol befejeztem a ruhák hátára az írást. [...]

* Forrás: Cavellini, Guglielmo Achille: Cavellini in California and in Budapest. Living-room Show 1980, Brescia, 1980, pp. 75–77. Magyar fordítás (2014): www.artpool.hu/2014/Cavellini/diary05241980hu.html

Cavellini kiállítás, Budapest, FMK, 1980. 05. 23–29.*

A kiállítás három részből állt:
– Cavellini pályázati anyag: 25 magyar művész Cavellini témára készített munkái
– Galántai György bemutatja G. A. Cavellinit
– Cavellini-Galántai közös munkák (Operation Round Trip)

Az eseményt Somogyi György művészeti író nyitotta meg. A megnyitón Cavellini-videók mentek performanszairól, portrékat rajzolt a résztvevőkről, sokszorosított munkáit, képeslapjait, bélyegeit, matricáit, osztogatta a közönségnek, majd a jelenlevőkkel a „művészet dzsungeléről" beszélt.

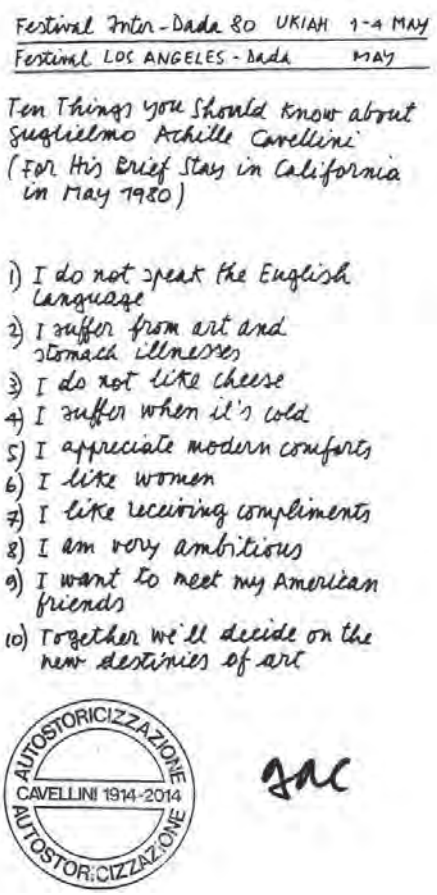
Cavellini kiállítás Budapest 1980 május 23–29

Amit tudni kell Guglielmo Achille Cavellini-ről (rövid budapesti tartózkodása alkalmából 1980 májusában)

1) Nem beszélek magyarul
2) Művészet- és gyomorbajban szenvedek
3) Nem szeretem a sajtot
4) Ha hideg van, fázom
5) Szeretem a kényelmet
6) Szeretem a nőket
7) Szeretem bókokat kapni
8) Nagyon ambiciózus vagyok
9) Találkozni akarok magyar barátaimmal
10) Együtt el fogjuk dönteni, mi legyen a művészet új sorsa

AUTOSTORICIZZAZIONE CAVELLINI 1914-2014 AUTOSTORICIZZAZIONE

GAC


Festival Inter-Dada 80 UKIAH 1-4 MAY
Festival LOS ANGELES - Dada MAY

Ten Things you Should know about Guglielmo Achille Cavellini (For His Brief Stay in California in May 1980)

1) I do not speak the English language
2) I suffer from art and stomach illnesses
3) I do not like cheese
4) I suffer when it's cold
5) I appreciate modern comforts
6) I like women
7) I like receiving compliments
8) I am very ambitious
9) I want to meet my American friends
10) Together we'll decide on the new destinies of art

AUTOSTORICIZZAZIONE CAVELLINI 1914-2014 AUTOSTORICIZZAZIONE

GAC

Cavellini exhibition, Budapest, FMK, 23-29. 05. 1980.*

The exhibition consisted of three parts:
– works by 25 Hungarian artists on the theme "Cavellini"
– G. A. Cavellini introduced by György Galántai
– works executed by Cavellini and Galántai (Operation Round Trip)

The event was opened by art critic György Somogyi. At the opening Cavellini video pieces of his performances were shown, he drew portraits of the participants, and distributed the reproductions of his works, postcards, stamps and stickers to the members of the audience. Then he talked about the "jungle of art" with those present.

* Forrás / Source: www.artpool.hu/events/Aps_5/GAC.html

G. A. Cavellini: *Körposta akció* / *Operation Round Trip* (1980)

CAVELLINI IN CALIFORNIA AND IN BUDAPEST

Budapest - Saturday, May 24, 1980, diary (detail)*

[...] Julia and Galántai showed up dressed entirely in white (T-shirt, pants, and tennis shoes) and were ready to go to the Square of the Hungarian Heroes to get on with the writing operation we had planned. The Square is absolutely immense. On the right, looking towards the monuments, there's the Museum of Fine Arts and this can be said to represent the past; on the left is a Greek style building that represents the present since that's where official shows of any importance are set up. «And from today» said Galántai, «the future will be symbolized by this action we're about to perform right now». The Square of the Heroes dates back to the end of the last century (1895) and was built for the world's fair as a monument to the birth of the Hungarian nation. It contains the tomb of the unknown soldier and the statues of the Hungarian heroes, and so the choice of this square for an action is highly symbolic. This is where all important and official ceremonies take place. Julia and Galántai set themselves up in the center of it, not far from the circular area given over to the monuments, and they posed in the attitude of a statue by the sculptor Mukhina, a sculpture now preserved somewhere in Moscow: there are two figures in it, a man and a woman, the man is an industrial worker holding a hammer in his up-raised hand, and the woman at his side is a farm laborer holding a cycle. This sculpture has been elevated to a symbol in the Soviet Union and it has a strong effect upon culture in Hungary. It is obsessively present, and even appears at the beginning of all the TV transmissions. The performance, then, can be seen as either ironic or symbolic. Julia and Galántai took up the position of their models, the right leg bent forward and the left leg held back stiff, arms raised, and they held up a copy of a book open at a reproduction of this statue. The picture of the statue was also adorned with a clearly visible hand-printed message that read «GAC 1980 Budapest». I wrote on their shirts and white pants and covered them with a list of the names of famous artists from all periods of history, names that I had copied down beforehand in a notebook, from Giotto and Cimabue down to Cavellini and Galántai. I only wrote on the front of their clothes so as to make things easier for the man who was making the video tape and for myself as well, not to mention that the pose would have been difficult to hold for too long. To write on their shoes. I had to get down for a while on my knees. I was wearing my top-coat and hat with my life-history on them. The photographers too had quite a job to take pictures of all of the various phases of this operation. Every now and then I'd hear the sirens of the police and I was always afraid that they were coming to make us stop. A great many people stopped to look at us and we had known all along that we wouldn't pass unobserved. At three different moments, three different women came up to me and put some sort of red badge on the lapel of my coat. Galántai remarked, «I've finally realized one of the dreams I had when I was a boy. I wanted to become a hero and to save somebody's life, maybe just as a simple fireman». The afternoon was spent in Galántai's house where I finished up my writing on the back of their clothes.

* Source: Cavellini, Guglielmo Achille: *Cavellini in California and in Budapest. Living-room Show 1980,* Brescia, 1980, pp. 75–77. Online: www.artpool.hu/2014/Cavellini/diary05241980.html

G. A. Cavellini: *Körposta akció* / *Operation Round Trip* (1980)

G. A. Cavellini: *Körposta akció* / *Operation Round Trip* (1980)

folytatás a 22. oldalról

Klaniczay Juli tudott varrni és így elkészült az akcióhoz a ruha, amit Cavellini feliratozhatott. Juli megírta neki, hogy milyen akciót és hol tervezünk megvalósítani, úgyhogy készült is, hozott mindent. Ami még a *Muhina projekt*hez alapvetően kellett, az a szocialista képzőművészetről szóló kis könyvecske[9], amit kezünkben tartunk, benne egy oldal Vera Muhina szobrának reprodukciójával. A kis könyvecske a könyvespolcomról egy „kész termék" ugye, vagyis ready-made, egy kontextus Marcel Duchamp irányába. (A ready-made vírust a hetvenes évek elején lehetett elkapni, amikor megjelent az első Duchamp könyvecske magyarul.)

Sz. P.: És azt, hogy mit írjon a ruhákra azt ő már előre kitalálta?

G. Gy.: Nem. Erről előre nem beszéltünk. Cavellininek volt egy kis háromszög alakú matricája a művészet történetét (fejlődését/evolúcióját) szimbolizáló művészek neveivel. Felül a csúcson Altamirával kezdődött, alul Cavellinivel fejeződött be. Küldött nekem ebből egy átalakított változatot, az alsó sorban „Artpool – Cavellini – Galántai" nevekkel. Így lett ez egy újabb mém a mémkomplexben. A ruha feliratául a szokásos Cavellini önéletrajz helyett – és természetesen összefüggésben a megvalósulás terével – ezt, a művészettörténet nagyjait felsoroló szisztémát javasoltam, amit Cavellini el is fogadott. Abban, hogy mely neveket és milyen sorrendben írja fel, Cavellini döntött. A feliratozást legfelül az inggalléron Cavellini és Galántai nevével kezdte.

Sz. P.: És azzal foglalkozott Cavellini, hogy ez a mű mennyire politikus?

G. Gy.: A politikai vonatkozástól volt némi félelme, de Juli megnyugtatta, hogy ez elsősorban kulturális ügy. Nézetem szerint mi, a szocialista realizmus részeként így voltunk hitelesek. Ezzel az „élő szobor" aktussal a jelen meghaladására törekedtünk. Ha a jelen szimbóluma a sarló és a kalapács, akkor a jövőé a könyv.

Sch. G.: Beszéljünk egy kicsit a térről ... Amikor először csináltál Balatonbogláron a kápolna-műteremben akciót, akkor a tér mit jelentett számodra? Valami plusz lehetőséget éreztél benne? Vagy csak ki akartad próbálni...?

G. Gy.: Azt gondolom, hogy az építészeti tér meghatározóan hat a benne történő dolgokra. Van néhány, a *Muhina projekt*tel kapcsolatba hozható fotóakcióm Balatonboglárról, amiket akkor csak „mellesleg munkáknak" tartottam. Például 1972-ben az egyik kiállítás után a kápolna

9 Németh Lajos: *Képzőművészet 1919-től napjainkig* (Művészettörténet 59.), Gondolat Kiadó – Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1960, 56 p.

continued from page 23

still needed for the *Mukhina Project* was a little book on socialist fine arts[9] with a page showing the reproduction of Vera Mukhina's sculpture; we held this in our hands in the action. The little book that came from my book shelf was actually 'ready-made', hence providing a context towards Marcel Duchamp. (You could catch the ready-made virus in the seventies when Duchamp's first little book was published in Hungarian.)

P. Sz.: And what about what Cavellini wrote on the clothes? Had he come up with that in advance?

Gy. G: No. We didn't discuss it in advance. Cavellini had a little triangular sticker with the names of artists symbolizing the history (development/evolution) of art. It started at the top with Altamira and ended at the bottom with Cavellini. He sent me an altered version of this with Artpool – Cavellini – Galántai in the bottom line. This is how it became a new meme in the meme complex. I suggested that instead of the usual Cavellini self-biography – and of course in connection with the place of the action – that we should inscribe the clothes with a system listing the greats of art history, which Cavellini accepted. However, he decided what names and what order he would write them in. He began the inscribing by writing the names Cavellini and Galántai at the top, on the shirt collar.

P. Sz.: And did Cavellini take an interest in the highly political nature of this work?

Gy. G: He was a bit concerned about the political implications, but Julia assured him that this was primarily a cultural affair. In my view, we, as part of socialist realism, were authentic exactly in this way. The 'living statue' action was an attempt by us to surpass the present. If the symbol of the present was the hammer and sickle, the book was the symbol of the future.

G. Sch.: Let's talk a bit about space… When you first did an action in the chapel studio in Balatonboglár, what did space mean to you then? Did you feel some kind of extra opportunity in it? Or did you just want to try it out?

Gy. G.: I believe that architectural space has a crucial impact on what goes on in it. I have a few photo actions from Balatonboglár, which can be connected to the *Mukhina Project* that I merely regarded as 'by-the-way works'. For example, in 1972, there was a white square on the floor of the chapel that had been painted around one of the plinths and I interpreted it as a sign. I attached two meanings – a sacred and a contextual – to a square, with no

9 Lajos Németh: *Képzőművészet 1919-től napjainkig* (Művészettörténet 59), [The Fine Arts from 1919 until Today (Art History 59)], Gondolat Kiadó – Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1960, 56 p.

padlóján ottmaradt egy posztamens fehér körbefestésének a négyzetes nyoma, amit jelként fogtam fel. Nevezhetném helyspecifikus újrahasznosításnak is azt, ahogyan a jelentés nélküli négyzetnek a hozzá való viszonyulásommal kétféle jelentést, egy szakrálisat és egy kontextuálisat adtam. A szakralitás – a vallásoktól függetlenül – szerintem azért fontos, mert az embernek van egy alapvető igénye a még nem érthetőre. Arra, amit a jobb agyféltekéjével fog fel – amivel ugye nem értjük, csak érzékeljük és átéljük, egyszóval sejtjük a dolgokat.

Sch. G.: És a *Muhina projekt* esetében a Hősök terén mit jelentett a tér?

G. Gy.: A boglári kápolna magánterület volt, míg a Hősök tere közterület, aminek a használatához engedélyt kellett volna kérni, de ez ugye akkoriban lehetetlen volt, ezért mai szóval mondva „meghekkeltük" a teret. A Hősök terének kiválasztása részben praktikus szempontból történt, mert közel volt a Cavellini kiállítás helyszínéhez, a Fiatal Művészek Klubjához. Másrészt mint kultikus helyszín, tartalmi szempontból magától értetődő volt. Mert volt egyszer a szoborcsoport: a politikai történelem, és voltak kétoldalt a múzeumok (a Szépművészeti Múzeum és a Műcsarnok), mint a művészeti történelem szimbólumai. A jelenkor és a múlt együttese felerősítették a Muhina figuráció jelentését. Mondhatnám úgy is, hogy történelmileg, politikailag és művészetileg együttesen kontextualizálták. A fotók, amikkel Hegedűs Gyuri az eseményt dokumentálta, gyönyörűen mutatják, hogy mennyire együtt van minden, mint a görög mitológiában. Nemcsak a készülő szobor van, születését illetően a tér közepén, de körbeveszik a létét meghatározó épületek, a „művészet szentélyei".

Sch. G.: Mondanál valamit a férfi–nő témáról is?

G. Gy.: Volt egy kiállítás 2009-ben Bécsben (MUMOK), majd 2010-ben Varsóban (Zacheta) a *Gender Check / A nemi kérdés – nőiesség és férfiasság a kelet-európai művészetben* címmel, amelyen a *Muhina projekt* is szerepelt öt nagyméretű digitális fotóval. Vera Muhina nem véletlenül gondolta úgy, hogy szobrában a gyáripar és a mezőgazdaság egységét a férfi és a nő szimbolizálja. A korabeli propaganda diskurzusában a nemek közötti egyenlőség elve érvényesült: a nők a történelem mellékes szereplőiből történelmet alkotó, politikailag és gazdaságilag emancipált társadalmi csoporttá léptek elő. A kommunista irányvonalnak megfelelően az élmunkás dolgozó nő ábrázolása a sztahanovista férfimunkások hagyományát követi. Még egy gondolat, amit a férfi-nő témáról akartam mondani: Az „élő szoborban" Klaniczay Júliával mi nemcsak együtt voltunk, de egyek is voltunk egyrészt azáltal, hogy

meaning of its own, through my own approach to it. This could be called site-specific recycling. I believe that the sacred – independent of religion – is important because people have an inherent need for things they cannot understand yet. Things grasped by the right hemisphere of the brain, with which we don't understand but rather perceive and experience, or put simply, with which we surmise things.

G. Sch.: And what did space mean in the case of the *Mukhina Project* on Heroes' Square?

Gy. G: The chapel in Balatonboglár was private property but Heroes' Square is a public space, which you had to get permission to use, but this was impossible at the time so to use a modern term we 'hacked' the square. We chose Heroes' Square partly for practical reasons because it was close to the Young Artists' Club, the venue of the Cavellini exhibition. On the other hand, it is a cultic space, so it was a self-evident choice in regard to the project's content. There was the group sculpture – political history – flanked by museums (Museum of fine Arts and Műcsarnok/Kunsthalle) – the symbols of artistic history. The present and the past together amplified the meaning of the Mukhina figuration. In other words, they simultaneously provided a historical, political and artistic context. The photos György Hegedűs took to document the event beautifully show how much everything came together like in Greek mythology. There was a statue in the making in the middle of the square surrounded by the buildings, the 'temples of art', that define its existence.

G. Sch.: Could you tell us something about the man–woman theme?

Gy. G.: There was an exhibition in Vienna in 2009 (MUMOK) and in 2010 in Warsaw (Zacheta) titled *Gender Check – Femininity and Masculinity in the Arts of Eastern Europe*, at which the *Mukhina Project* was also displayed in five large digital prints. It was no coincidence that Vera Mukhina thought that the man and the woman in her sculpture symbolized the union of the manufacturing industry and agriculture. The discourse of the propaganda of the time propagated equality between the sexes: women were shown to have emerged from their secondary role in history as a politically and economically emancipated social group with the power to shape history. In line with communist ideology, the depiction of the outstanding working woman followed the tradition of the Stakhanovist male workers. Just another thought about the male–female theme: In the 'living statue' with Julia Klaniczay, she and I were not only together but also as one: we were holding the same object (the book), which connected us, and Cavellini did not write the names on us separately but continuously on both of us, line by line, from top to bottom. In this way, the symbolism of cooperation between man and woman was more complete than in the original Mukhina statue.

ugyanazt a tárgyat (könyvet) fogtuk, ami összekapcsolt bennünket, másrészt Cavellini is úgy írta ránk a neveket, hogy nem külön-külön, hanem felülről lefelé sorban ment és folyamatosan írt fel mindkettőnkre. Így a férfi és női együttműködés-szimbolizáció jobban teljesült, mint az eredeti Muhina szobor esetében.

Sch. G.: Fantasztikus! Ezt eddig még észre se vettem!

G. Gy.: A férfi–nő témával már régebben is foglalkoztam, van egy 1979-es dunaújvárosi létjel szobrom, amely betű- és szójátékra épül, a címe *1/2X=V (Félix=Viktória).* A Félix férfi, a Viktória női név. Vagyis a másság egyben azonosság is. Egy másik 1977-es létjel szobrom, *Az ellentétek természete (dialektikus egység),* amely általános érvényű, de a férfi–nő témával is kapcsolatba hozható. Az ellentétek ugyanazokból az elemekből épülnek fel, csak más rendszerben.

N. K.: Beszélnél még a szocialista realizmusról is a magad szempontjából...?

G. Gy.: Hogy mit tekintünk művészetnek, mit nem? Tehát a szocreál és a pártállami szempontok? Nekem egyfolytában az volt az alapélményem, hogy itt nincs érték. Semmiféle szabad mozgása nem volt semminek. És ha nincs érték, nincs értéktudat. Tehát hiába alkotok egy „remekművet", ha akárkinek is megmutatom – nem látja. Nem látszik. Hiába vagyok sokkal jobb, csak gyanús lehetek. Például a pénzkereső, reklámgrafikai munkámban is igyekeztem jó lenni, de figyelmeztettek, hogy „vigyázz!, nem szabad se túl jónak, se túl rossznak lenni! Középszerűnek kell lenni!" Sehogyan sem tudtam belátni az értéktudat nélküli élet értelmét. Ehhez a csapda-helyzethez kapcsolható két kritikus hangvételű ready-made munkám, az *Ellenlapát* és a *200%-os csákány*. Ezek a munkaeszközök „egymást eszköztelenítő eszközök". Mint típusok – a szocreál szabálynak megfelelően – egyesül bennük a konkrét és a szükségszerű, ezért – kritikus tartalmuk ellenére is – szocialista realista alkotásoknak tekinthetők. A legfőbb értékük az, hogy markáns „ellen-értékek", vagy hasznos ellen-tanulmányok a sarló és a kalapács kapcsolatának mélyebb megértéséhez.

N. K.: Mennyiben tekinthető a Hősök terei akció aktivista műnek?

G. Gy.: A politikai gesztus, a kifelé forduló, aktivista művészet Magyarországon divatja-múltnak számított a nyolcvanas években. Ezzel szemben az *Hommage* à *Vera Muhina* performansz pontosan azt a célt szolgálta, amit az Artpool működésére 1979-ben meg-fogalmaztunk, tehát ebben az értelemben tekinthető aktivista műnek. Az Artpool mint „avantgárd archívum" egy olyan intézmény, amely „organikus és nyitott műként, vagy

G. Sch.: Fantastic! I hadn't noticed that 'til now!

Gy. G: I had addressed the male–female theme before this project too. I made a life sign sculpture in Dunaújváros in 1979, in which I played around with letters and words. It's called *1/2X=V (Félix=Viktória).* Félix is a man's name and Viktória is a woman's. (1/2 is *Fél*, meaning 'half' in Hungarian – *transl.*) That is, the difference here is identicalness at the same time. I have another life sign sculpture from 1977, titled *The Nature of Opposites (Dialectic Unity),* which has a universal meaning but can be linked to the male–female theme. Opposites are built from the same elements but in a different system.

K. N: Could you talk about socialist realism from your perspective…?

Gy. G: Do you mean what can be regarded as art and what cannot? The viewpoints of socialist realism and those of the party state? It was always my fundamental experience that there was no value anywhere. There was no free movement in anything. And if there's no value, there can be no sense of value. So it's pointless to create a masterpiece because whoever I show it to will not see it. It will not be visible. It doesn't matter if I'm far better, I will only be seen as someone suspicious. For example, when I worked as a commercial graphic artist to earn money, I tried to be good but they warned me: "Be careful not be too good, nor too bad! You have to be average!" I was utterly unable to fathom the point of life without a sense of value. It's this catch 22 situation that my *Counter Shovel* and *200% Pickaxe*, two of my ready-made works with a critical tone, can be linked to. These work tools are 'instruments that de-instrumentalize one another'. As types – in accordance with the rules of socialist realism – the concrete and the necessary are united in them, and that's why – despite their critical content – they can be regarded as socialist realist works. Their chief value is that they are strikingly 'anti-values', or useful anti-studies helping to gain a deeper understanding of the connection between the hammer and the sickle.

K. N.: To what extent can your Heroes' Square action be regarded as an activist work?

Gy. G: Political gestures, an outward-turning, activist art was regarded as outdated in Hungary in the eighties. In contrast, the *Hommage à Vera Mukhina* performance precisely satisfied the objective which Artpool had set for its program in 1979, so in this sense it can be regarded as an activist work. Being an 'Avant-garde archive', Artpool is an "institution that can be interpreted as an organic and open artwork or an activist kind of art practice. Its field of operation is the whole world; it works with an exact aim and direction sensitively

aktivista művészeti tevékenységként értelmezhető. Működési területe a világ, határozott célja és iránya van, érzékenyen követi a változásokat és maga is változik”[10]. Az archívum növekedését projekt-kiírásokkal, kooperációval, cserével, a hálózat bővítésével és az információk hálózatban való áramoltatásával éri el.

A Cavellinivel való együttműködés határozott irányt adott, egyrészt az Artpoolnak másrészt a saját tevékenységemnek. Az Artpool (intézmény/médium) fontos része és egésze is lett a művészeti munkámnak, mert a balatonboglári Kápolna projekt betiltása után (1974-től) egy nem létező (tiltott és/vagy tűrt) művésszé váltam. Hiába végeztem el a főiskolát, hiába voltam a Művészeti Alap tagja, ha kiállításra beküldtem munkát, mindig volt rá valamilyen ok, hogy kizsűrizzék. Ráadásul még a titkosrendőrség is megfigyelt.

N. K.: … az *Hommage* à *Vera Muhina* performansz felfogható-e rendszerkritikaként?

G. Gy.: A fiatalabb nemzedékben a pályatársak idegenkedésével is meg kellett birkóznia annak, aki a szabad kifejezés intézményes korlátainak áttörésével próbálkozott. A szocialista realizmus, mint tudjuk, a marxizmus-leninizmus világnézetén alapuló alkotómódszert jelenti, tehát nem stílus vagy adott formarendszer. A szocialista realizmus célja: a valóság mélyebb összefüggéseit megragadni konkrét képekben. Ennek legfőbb eszköze a tipizálás, a típus volt, mert a típusban egyesül a konkrét és a szükségszerű. A szocialista realista alkotónak mindenekelőtt magáévá kellett tennie a marxista esztétikát, hogy vállalja a szocializmus és a kommunizmus építését, az emberek ilyen szellemben való nevelését. Nézzük ezután a *Muhina projekt*et: a sarló és kalapács az ötágú csillag társaságában a Szovjetunió címerében és zászlajában is mint heraldikai elem szerepel. A marxista dialektikának megfelelhet az, hogy a sarló és kalapácsos Muhina szobor a könyvben a könyvvel együtt egy új szimbólummá váljon. A materialista dialektika szerint a fejlődés a mennyiségi változás minőségibe való átcsapása révén előrehaladó folyamat, vagyis a könyvben való sokszorosított megjelenés ennek megfelel. Más szavakkal a *Muhina projekt*ben a munkás-paraszt összefogást szimbolizáló jelet felváltja az értelmiség szimbóluma a könyv, amely az „élő szobor” részeként átlépés a „jövőbe”. Egy ilyen ugrással megtörténik a fejlődés kiinduló állapotának tagadása, majd a *Muhina projekt*ben performált „élő szobor” írott ruházata által egy további ugrás révén létrejön a tagadás tagadása és az eredeti idea magasabb szintű megvalósulása: az új típus. Ez paradigmaváltás vagy erős rendszerkritika.

10 Galántai György: *Aktív archívum,* 1979–2003, www.artpool.hu/archiveshu_aktiv.html

detecting changes and adjusting accordingly"[10]. The archive is augmented through project calls, cooperation, exchange the expansion of the network and the flow of information in the network.

The collaboration with Cavellini marked out a clear direction for Artpool and for my own activities alike. Artpool (as an institution/medium) also became an important part and whole of my work because I became a non-existent (banned and/or tolerated) artist after the Chapel Project in Balatonboglár was banned (i.e. from 1974). It didn't matter that I had graduated from university and that I was a member of the Arts Fund; whenever I submitted a work for an exhibition, there was always some reason for it to be rejected by the jury. Moreover, I was under the surveillance of the secret police.

K. N.: … can the *Hommage* à *Vera Mukhina* performance be understood as a criticism of the prevailing system?

Gy. G: Those members of the young generation of artists who seek to break through the institutional boundaries must deal with the suspicion of their contemporaries. As we know, socialist realism is a creative method based on Marxist-Leninist ideology, so it is not a style or a specific system of form. The aim of socialist realism is to capture the profound connections of reality through concrete images. The chief tool to achieve this was typifying because the concrete and the necessary are united in types. Socialist realist artists primarily had to adopt Marxist aesthetics, to undertake the building of socialism and communism, as well as to educate people in this spirit. Bearing this in mind, let's consider the *Mukhina Project:* the hammer and sickle along with the five-pointed star are heraldic elements in the state emblem and the flag of the Soviet Union. It accords with Marxist dialectics that the Mukhina statue with the hammer and sickle in the book would, together with the book, become the symbol of something new. In materialist dialectics, development is a progressive process propelled by quantitative change transforming into qualitative change; in this context, the reproduction in the book is just like that. In other words, the sign symbolizing the union of the peasants and workers in the *Mukhina Project* is replaced by the book, the symbol of the intellectuals and as part of the 'living statue' it crosses over into the 'future'. During such a leap the starting point of development is negated and then through the inscribed clothes of the 'living statue' created in the *Mukhina Project*, which is yet another leap, negation is negated and the initial idea is elevated to a higher level: that of a new type. This is a paradigm shift or a harsh criticism of the system.

continued on page 45

10 György Galántai: *Active Archive,* 1979–2003, www.artpool.hu/archives_active.html

Az idea megújul egy akkora nagy ugrással, mint amekkora a különbség Cavellini önéletrajza és a ruhára írt művésznévsor között van. Más szavakkal: a kulturális evolúció felváltja a személyes képzelődést, így az öntörténetiesítés meghaladása is megtörténik, vagyis segítségünkkel Cavellini is meghaladhatta önmagát.

Az engem nagyon felizgatott főiskolai tanulmányaim során, hogy a materialista esztétika szerint a művészek jelekkel (jelképekkel) dolgoznak. Majd 1974-ben megjelent Aradi Nóra könyve is, a *Szocialista képzőművészet jelképei*[11], ami bombaként hatott rám! Tanulmányként – Aradi Nóra könyvéből a „virág-motívumot" kiválasztva – „*Direkt tárgyak: A virág kontextus*" címmel készítettem egy szocialista realista kritikai koncept munkát / rendszerkritikát. Itt a képzőművészet nyelv, amely nem verbális, hanem vizuális. De hogyhogy nyelv? Tehát hogy milyen rendszer szerint? Ez volt a kérdésem, ezt próbáltam keresni és megtalálni.

Volt egy közismert „pre-informatikai" értelmezés Pavlovtól[12], miszerint a természet az első jelzőrendszer és az emberi nyelv a második. Ezt úgy tudtam értelmezni, hogy a művészet egésze e két jelzőrendszer között helyezhető el, esetleg egy spektrumban a vizuális és auditív művészetektől a nyelvi művészetekig. A létjelekkel kezdtem el, de a későbbi szobraimat is ezért készítettem. Rengeteg jelet kreáltam! A magam elé kitűzött feladat szerint olyan egyszerű jeleket kellett találnom, amit mindenki könnyen megért, amihez nem kell magyarázat, így az üzenet, az információ gyorsan tud átadódni.

N. K.: És erre a Muhina akció ideális választás volt.

G. Gy.: Igen, de erre találtam már korábban a talp-formát is, ami szintén egy véletlen volt, Dunaújvárosban, a Dunai Vasműben (1974). A talpszobraim a címeik által lehetővé teszik a vizuális és a verbális jelentésegyüttes mélyebb megértését. A tárgy elhasználódása, elvesztett funkciója relatív értelemben felerősíti a tárgy fogalmi jelentésének lehetőségét és ekkor – ha „műtárgy" keletkezik – a jelentés válik a tárgy funkciójává. Az átfunkcionált tárgyak megőrzik a tárgy eredeti jelentését vagy jellemzőit, és az új kódolással nyerik el műtárgyjellegüket. Az átfunkcionálás nem más, mint mozgatás: hozzáadás, elvétel, felcserélés. Általában a tárgyak előző funkciója megszűnik, de kivételt képeznek a direkt vagy indirekt tárgyak, melyek továbbra is vagy újból rendelkeznek az előző vagy rokon funkcióval is. Az átfunkcionálás lényege a tárgyak feltöltése új szellemi energiával. Az új információ a műtárgy címe által az eredeti vizuális jelentést megtartja és verbálisan is segíti

folytatás a 46. oldalon

11 Aradi Nóra: *A szocialista képzőművészet jelképei,* Kossuth – Corvina, Budapest, 1974, 284 p.
12 Ivan Petrovics Pavlov (1849–1936), Nobel-díjas orosz fiziológus, a feltételes reflex jelenségének felfedezője.

I. Direkt tárgyak: A virág kontextus (1974)*

Elsődleges utalás a kultúrpolitika 3T-jére (Támogatott, Tűrt, Tiltott)
1. Virág vízben.
2. Virág edényben víz nélkül.
3. Edényben víz, mellette szárad a virág.
4. A virág szöveges értelmezése (A. N. könyvéből).

„A virág-motívum többnyire béke-szimbólumként szerepel. Más összefüggésben a virág halálra, az embertelenségre utalhat: az élet vagy múló élet megnyilvánulásaként az antihumanista erőket kifejező motívumok, a szimbólumok ellenpólusa. Szerepelhet, mint az álszenteskedésnek, a képmutatásnak a kifejezője.

Előfordul a virág-motívum olyan alkalmazása, amikor a virágtípus a környezet jellemzéséül szolgál, vagy azt egészíti ki: az igénytelen virág a munkáskörnyezet jellemzője lehet."

(Aradi Nóra: A szocialista képzőművészet jelképei. 253–254. o., Kossuth-Corvina, 1974.)

I. Direct objects: The flower context (1974)*

Primary reference to the three Ts of cultural policy: Támogatott (tended/encouraged), Türt (tolerated), Tiltott (taboo)
1. Flower in water.
2. Flower in a mug, no water.
3. Water in the mug, flower wilting next to it.
4. Verbal interpretation of the flower (from N. A.'s book).

"The flower motif is usually a symbol of peace. In another context it may suggest death and man's inhumanity to man. As a manifestation of life or of the passing of life, it represents the exact opposite of the symbols of the anti-humane. It can express hypocrisy as well.

Depending on what type of flower is used, the flower motif can be effective in defining the surroundings it is placed in: the picture of a hardy, common flower may suggest a working class environment".

(Nóra Aradi: *A szocialista képzőművészet jelképei* [Symbols in Socialist Fine Art], Budapest: Kossuth – Corvina, 1974, pp. 253–254.).

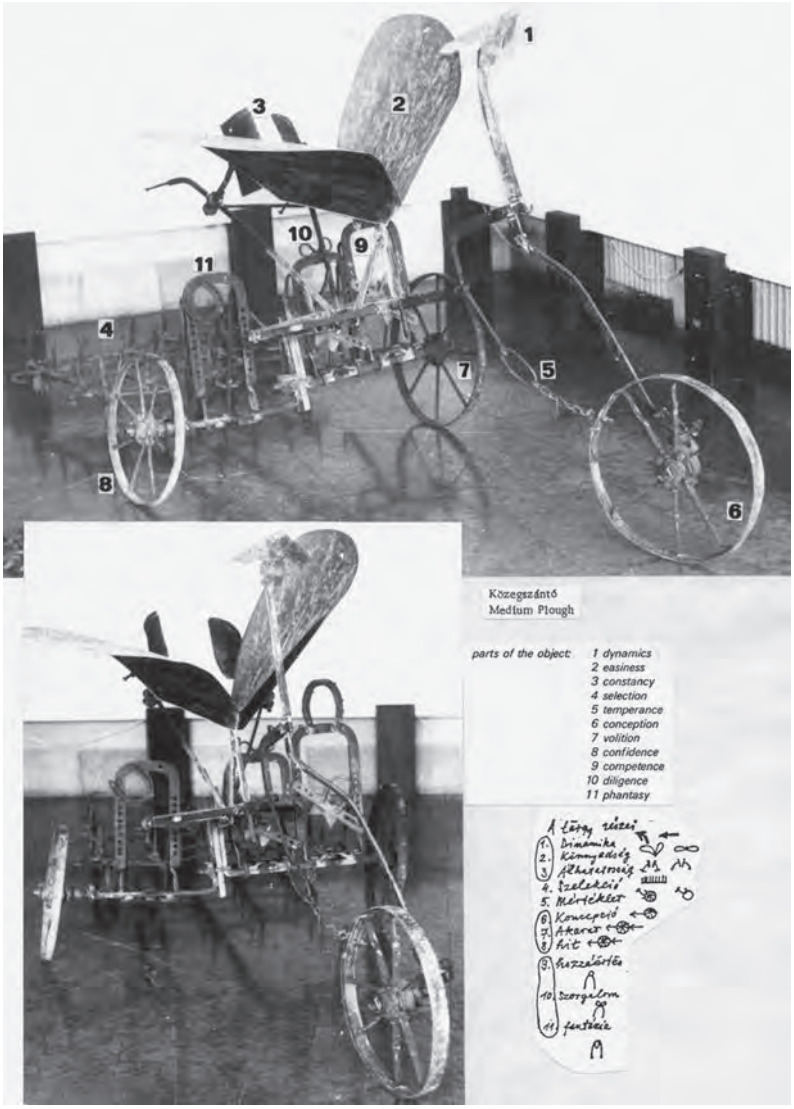
* Galántai György: *Életmunkák /Lifeworks,* Artpool–Enciklopédia Kiadó, Budapest, 1996, pp. 106–107.
Online: www.galantai.hu/naplo/Targymunkak.html (magyar), www.galantai.hu/diary/Objectworks.html (English)

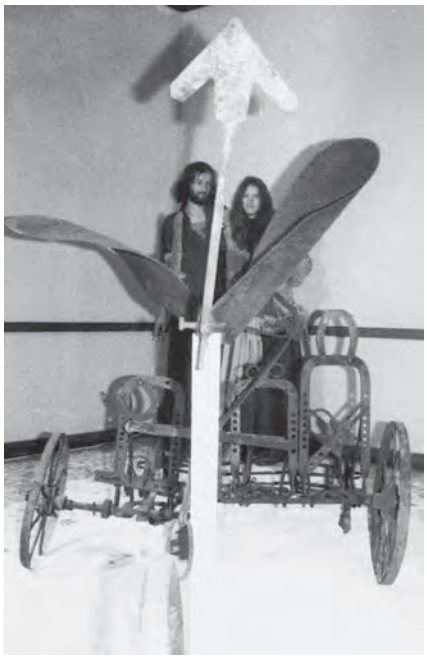
Közegszántó (1975)

A tárgy részei: dinamika – könnyedség – állhatatosság, szelekció, mértéklet, koncepció – akarat – hit, hozzáértés – szorgalom – fantázia.

Medium Cultivator (1975)

parts of the object: dinamics – easiness – constancy, selection, temperance, conception – volition – confidence, competence – diligence – phantasy.





KLANICZAY Júlia – GALÁNTAI György, Újpesti Mini Galéria, 1977

1977 – Tárgyak: A fontosság sohasem a tárgyaké, hanem a gondolaté, amely benne megjelenik. Most azt mondtam, hogy vas, de majd azt mondom, hogy fény, és akkor fényből fogok munkákat csinálni. (Galántai naplója)*

* Forás: www.galantai.hu/naplo/Targymunkak.html

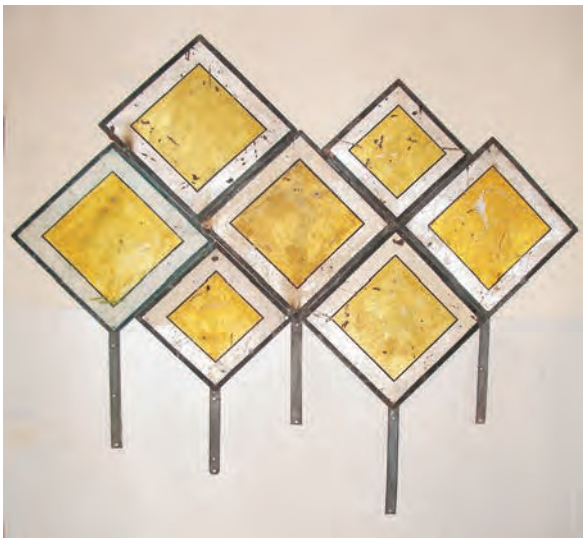
1977 – Objects: The importance lies not in the objects, but in the thoughts they represent. This time I said: steel, but later I will say: light, and then I will make works of light. (Galántai's Diary)**

** Source: www.galantai.hu/diary/Objectworks.html

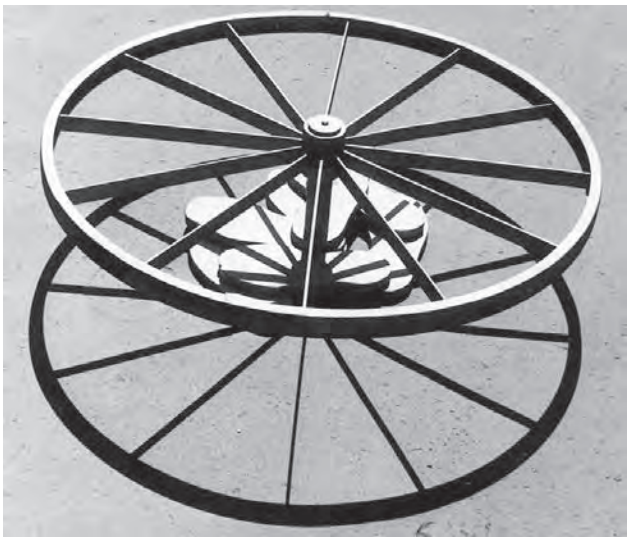
Művészetmérő eszköz
Art-Measuring Device (1975)

A művészet könnyű
Art is Easy (1979)

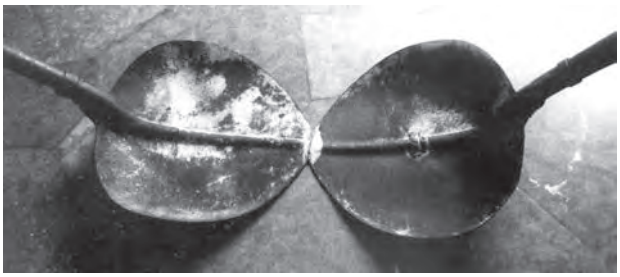
Kormányülés / Steering Seat (1979)



Főútvonaljelző csoport / Main-Road-Sign Group (1975)



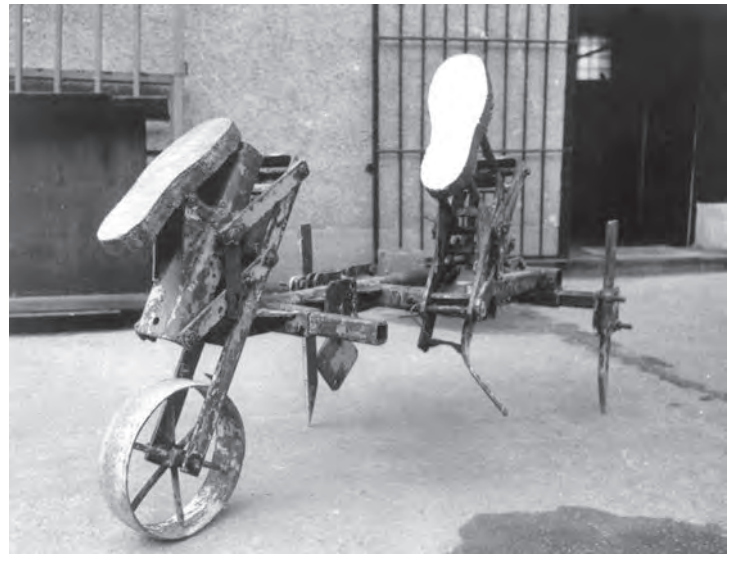
Helybenjáró / Marking Time (1979)



Ellenlapát / Counter-Shovel (1975)

200%-os csákány / 200% Pickaxe (1979)

Féltlépő / *One-Legged* (1975)

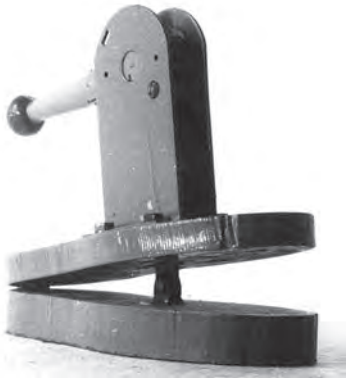


Ellenlépő / *Counter-Stepper* (1979)

Szabadság-börtön / *Liberty Jail* (1979)

Zabla talpbörtönben / *Bit in Sole Prison* (1979)

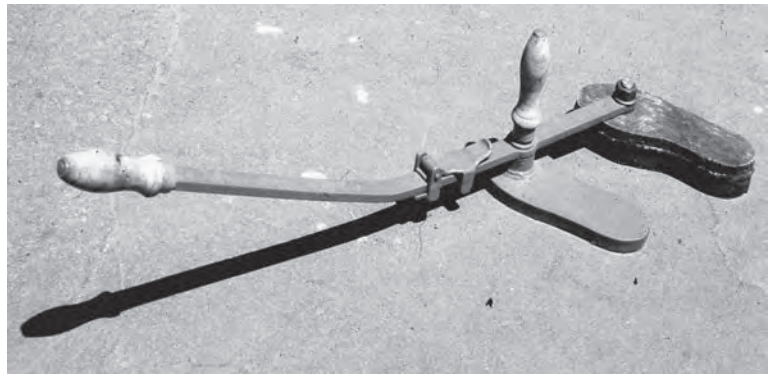
Belső számüzetés / *Internal Exile* (1979)



Hivatalos lépésmobil
Bureaucratic Step Mobile (1979)

Állásmorzsoló
Sole Scratcher (1979)

A második lépés
The Second Step (1977)

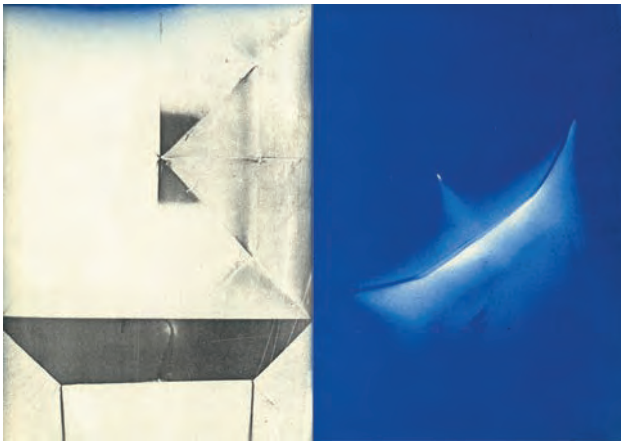


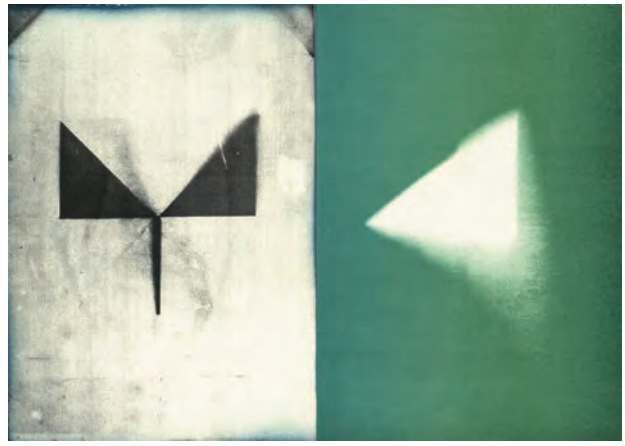
Kézzel lábbal / On All Fours (1979)

Nagy ugrás
Big Jump (1979)

Vágyakozás oda és vissza
Longing To and Fro (1979)

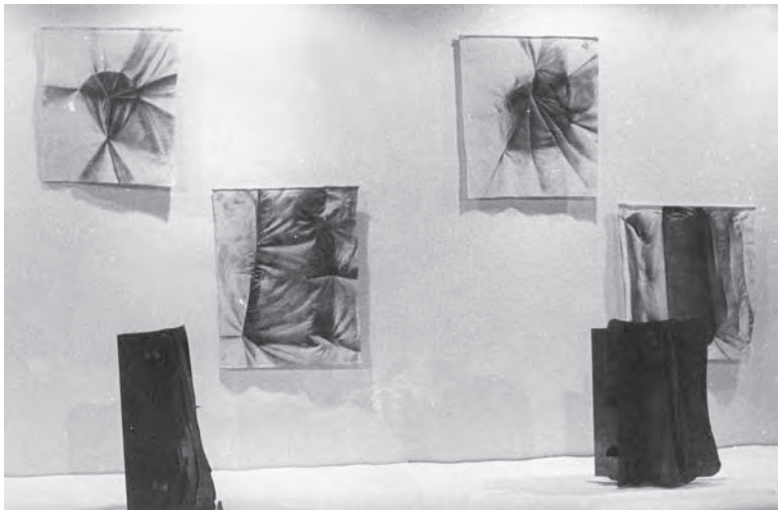
Vágyakozás fel
Longing Upwards (1979)





Két közlés a tárgyról (Hajó, Csákó) / Double Approach to Reality (Ship, Cap) (1977)

Könyvobjektek / Book Objects (1977–1979)



1978 őszén a budapesti Fészek Klubban Galántai öt könyvobjektjéből és lenyomataikból rendez kiállítást, melyet az éppen Magyarországon fellépő, a nemzetközi alternatív és mail art körökben jól ismert újdadaista akcióművész, **A**nna **B**anana nyit meg: (Galántai ötleteként) **B**án **A**ndrás magyarnyelvű megnyitószövegének felolvasásával*.

1978, fall: An exhibition of Galántai's five book objects and their imprints at the Fészek Club in Budapest. The exhibit was opened by **A**nna **B**anana, the Neo-Dada performance artist prominent in alternative and mail art circles, who was visiting Hungary at the time. It was Galántai's idea that she read a Hungarian text written for the occasion by András Bán.*

* Galántai György: *Életmunkák / Lifeworks,* Artpool–Enciklopédia Kiadó, Budapest, 1996, pp. 114–121.
Online: http://www.galantai.hu/works/Konyvobjektek.html (magyar), www.galantai.hu/works/BookObjects.html (English)

Napló
Diary

Nyitott dosszié
Open Dossier

Hátulról nyitott könyv
Book opened from the Back

Könyvcsutka
Book Core

Sikerkönyv
Best Seller

continued from page 37

The idea is renewed, with a leap that is as great as the difference between Cavellini's self history and the list of artists' names written on the clothes. In other words, cultural evolution supersedes personal imaginings, and thus self-historicizing is also surpassed, i.e. Cavellini was able to surpass himself with our help.

What excited me very much during my university studies was that according to materialistic aesthetics, artists work with signs (symbols). Then, Nóra Aradi's book *The Symbols of Socialist Fine Arts*[11] was published in 1974 and it had a massive effect on me! Selecting the flower motif from Aradi's book I produced a study titled *Direct Objects: The Flower Context,* a socialist realist critical conceptual work / a criticism of the system. In this the fine arts are a language, which is not verbal but rather visual. But how is it a language? And according to what kind of system? These were the questions I was trying to answer. There was a well-known 'pre-informatics' interpretation by Pavlov[12] saying that nature is the first system of signs and human language is the second. My interpretation of this is that the whole of art can be placed between these two systems of signs, possibly on a spectrum ranging from visual and auditive arts to linguistic art forms. I started with life signs but I was exploring these questions in my later sculptures too. I created a huge number of signs! I set myself the task of finding simple signs that would be easily understood by everyone and which would not need an explanation, thus they would quickly convey messages and information.

K. N: And the *Mukhina Project* was the ideal answer to this.

Gy. G: Yes, but even before that I had already discovered the sole format in the Ironworks in Dunaújváros (1974), completely by chance. My sole sculptures facilitate a deeper understanding of visual and verbal sets of meaning through their titles. In a relative sense, the deterioration of an object and its loss of function strengthen its potential conceptual meaning and then – if an 'artwork' comes into being in this way – the meaning becomes the function of the object. Trans-functioned objects preserve the objects' original meaning or attributes and they acquire their artwork status through the new coding. This trans-functioning is, therefore, nothing other than moving: adding, subtracting, exchanging. Generally, the given object's earlier function disappears but direct and indirect objects form an exception since they continue to have or resume their prior function or something akin to it. The point of trans-functioning is charging the objects with new spiritual energy. The new information retains the original visual meaning thanks to the title of the artwork and

11 Nóra Aradi: *A szocialista képzőművészet jelképei* [The Symbols of Socialist Fine Art], Kossuth – Corvina, Budapest, 1974, 284 p.

12 Ivan Petrovich Pavlov (1849–1936), Nobel Prize-winning Russian physiologist, father of classical conditioning.

folytatás a 38. oldalról

az értelmezést. Pár példa a két jelzőrendszer összekapcsolására a szobraimnál 1975-ből: *Féltlépő, Ellenlépő, Művészetmérő eszköz, Főútvonaljelző csoport, Közegszántó*, *Ellenlapát;* 1977-ből: *A második lépés*; 1979-ből: *Szabadság-börtön, Zabla talpbörtönben, Belső száműzetés, A művészet könnyű, Kormányülés, Helybenjáró, 200%-os csákány, Hivatalos lépésmobil, Állásmorzsoló, Kézzel lábbal, Nagy ugrás* stb. Azért fontos, hogy erre is gondoljunk, mert ami a *Muhina projekt*ben történik, az egy esszenciális csoda, az „élő szobor", az új típus mint metafora képes tartalmilag továbbalakulni.

B. F.: A *Muhina projekt* és annak továbbélése jól szemlélteti a kor intermediális közegét: olyan műfajokat érint, mint a performansz, a szobrászat, a textilművészet, az „öntörténetírás" (Cavellini), a szitanyomás (grafika), a videóművészet, az akcionizmus; és olyan médiumokat, mint a test, az „élő" szobor, az „átfunkcionált" szobor, a ruha, a szöveg, a videó, a film, az akció. Mindezt összefogja központi érdeklődésként a performativitás, az akcionizmus, az „élő szobor" jelenléte. Te hogyan látod ezen műfajok és médiumok összekapcsolódását, egymásba való átmenetét a *Muhina projekt* esetében?

G. Gy.: Minden tartalomnak, mint információnak, műfaji meghatározottsága van és valamely médium által jelenik meg. Így pl. a *Muhina projekt* esetében a test az átfunkcionált pozíció által, a ruha a feliratos szöveg által a performanszban „élő" szoborként informálódik. Az „élő" szobor, „átfunkcionált" szobor mint intermédia eset a „szobrászat" által válik információvá. Az intermediális közegben a test és az akció a szobor terében és idejében történő információs esemény kezdő és végpontjai. A műfajok és médiumok az információ által kapcsolódnak össze, míg egymásba való átmenetüket a kontextuális sajátosságok segítik.

Két 1977-es példa a műfaji kétségre, mint egységre. Az egyik a *Két közlés a tárgyról* című ofszet-nyomatom, ahol egy eltüntetett tárgy virtuális megjelenítése (egység) a tárgy által létrehozott két teljesen eltérő vizuális információ (kétség) – segítségével valósul meg. A másik, egy műtárgycsoport, sárga- és vörösréz síklemez hulladékból készült öt tárgy, a *Könyv-objektek*, amelyek (formai konvención alapuló tartalmi) címei és (alkotórészeik megnevezése általi) alcímei verbálisan is megjelenítik ezt a sajátos geometriát. Tartalom szerint: *Napló, Nyitott dosszié, Hátulról nyitott könyv, Könyvcsutka* és a *Sikerkönyv*. Forma szerint: Rézlemezvég-síksor összefogása nagyfeszültségű elektromos biztosíték alkatrészekkel. A tartalomnak és formának, mint kétség-egységnek megfelelve, fentről és oldalról két egymásra semmiben sem hasonlító textil lenyomatot is készítettem mindegyik darabról. Mindkét esetben az önazonosság kérdését kutattam, hogy milyen viszonyban van a formáció és az információ, vagyis a mű (a tárgy) és a művészet (az üzenet).

also verbally fosters its interpretation. Let me give a few of examples of joining the two sign systems through my *One-Legged, Counter-Stepper, Art-Measuring Device, Main-Road-Sign Group, Medium Plough, Counter-Shovel* (1975), *The Second Step* (1977), *Liberty Jail, Bit in Sole Prison, Internal Exile, Art is Easy, Steering Seat, Marking Time, 200% Pickaxe, Bureaucratic Step Mobile, Sole Scratcher, On All Fours, Big Jump* (1979), etc. It's important that we think about this too because what happens in the *Mukhina Project* is an essential miracle: the 'living statue', the new type as a metaphor, moved forward through a contentual transformation.

F. B: The *Mukhina Project* and its continued existence clearly illustrate the intermedial environment of the era: it involves genres like performance art, sculpture, textile art, self-historicizing (Cavellini), screen printing (graphic art), video art and actionism, as well as media like the body, the 'living' statue, the 'trans-functioned' sculpture, clothes, text, video, film and action. All of this is held together by performativity, actionism and the presence of the 'living statue' representing the focus of interest here. How do you see the link between genres and media as well as their transition into one another in the case of the *Mukhina Project*?

Gy. G.: All content, as information, is defined by a genre and is manifest through a medium. For example, in the *Mukhina Project* the body is given information by the trans-functioned position, while, in the same way, the clothes are lent the information of a 'living' statue thanks to the text written on them during the performance. The 'living' or 'trans-functioned' statue as an intermedial event becomes information through the medium of 'sculpture'. In the intermedial environment, the body and the action are the starting and endpoints of the information event that takes place in the space and time of the statue. The genres and the media are connected through information, while their transition into each other are helped by contextual attributes.

Two of my works from 1977 illustrate how genre two-ness can be one-ness. One is my offset print titled *Double Approach to Reality*, where the virtual representation of a missing object (one-ness) is realized using two pieces of entirely different visual information (two-ness) created by the object. The other is my *Book Objects*, an ensemble of artworks consisting of five objects made of brass and copper plate scraps. Their titles (based on the convention of form) and their sub-titles (resulting from naming of the component parts) verbally represent this peculiar geometry. In regard to their content: they are called *Diary*, *Open Dossier*, *Book Opened from the Back*, *Book Core* and *Best Seller*. In regard to their

Sch. G.: És konkrétan a performansz műfajáról mit gondolsz?

G. Gy.: Mitől miénk a kultúra? Mitől miénk az, ami a miénk? Attól a miénk, hogy átnevezzük és integráljuk, vagyis átnevezéssel integráljuk.

Sch. G.: Mármint terminológiai szempontból.

G. Gy.: Terminológiailag a performansz jellemvonásaival a művészet visszanyerheti az ősi kultúrákban betöltött szerepét. A performansz, ha magyarra fordítanánk, akkor – azt javasolnám, hogy nevezzük előadás-művészetnek, mert a performansz esetében nem előadnak valamit, hanem létrehoznak egy előadást.

Sch. G.: Alkotnak valamit.

G. Gy.: Itt lényeges, hogy különbséget tegyünk a régi művészetben az alakítás, és az új művészetben az elvégzés között. Az vagyok, amit meg tudok tenni. Nem műfaji a dolog, hanem mediális, ez az előadás-művészet. A történés (happening) és az esemény vagy eset (event) rokonságban vannak egymással, csak annyi a különbség, hogy a történésben a közönség kontrollálatlan résztvevő, míg az eseménynél vagy esetnél a közönség részvétele nem feltétel. Dick Higgins szerint (1978) „az érzéki tapasztalás vagy megismerés területei nem különülnek már el olyan élesen egymástól, mint korábban. Időnként intermédiává olvadhatnak össze – ilyen például a konkrét költészet, amely egyesíti a szöveget a vizuális művészettel, a hangköltészet, amelyben nem egyszerűen keveredik, de konceptuálisan egybeolvad szöveg és zene, vagy a happening, amely háromszoros intermédium, magába olvasztja a szöveget/drámát, a vizuális művészetet és a zenét, vagy az ‚event' (eset, esemény), amely a happening minimalista megfelelője – a fluxus-művek esetében."[13] Ennyi talán elég ahhoz, hogy azt gondoljam, hogy a *Muhina projekt* az esetek története. De, hogy milyen esetek? Lehet például fluxus eset, akármilyen eset lehet, ugye? Kontextus kérdése.

Volt 2001-ben egy projektem, egy kiállítás, *Lehetetlen realizmus*[14] címmel, ahol a fluxust és a koncept artot igyekeztem vizsgálat alá vonni. Azt vizsgáltam, hogy mi a különbség a koncept és a fluxus között.

13 Dick Higgins: A posztmodern performance jellegzetességei és általános ismérvei (1978), in: Szőke Annamária (szerk.): *A performance-művészet*, *op. cit.,* p. 78.; www.artpool.hu/performance/higgins.html

14 *Lehetetlen realizmus. Az áramlás és a fogalmi művészet vidéke.* (Tanulmányi kiállítás a nemzetközi fluxus és concept art magyar vonatkozásairól – kurátor: Galántai György), Artpool P60, 2001. www.artpool.hu/lehetetlen/real-kiall/

form: they are a fusion of a series of level brass and copper-plate ends with high-tension electric fuse parts. According content and form to two-ness and one-ness, I made two completely dissimilar textile prints of each part, one from above and one from the side. I explored the question of self-identity in both: what is the relation between formation and information, i.e. between the object (work) and art (message).

G. Sch.: And what exactly do you think about performance art as a genre?

Gy. G: Do you mean, what I think makes culture our own? How something becomes ours? We make it ours when we rename it and integrate it.

G. Sch.: You mean, from a terminological perspective.

Gy. G.: Terminologically speaking, thanks to the characteristic features of performance art, the role of art that it played in ancient cultures could be restored. In the case of performance art, something is not merely performed but a performance is brought into being.

G. Sch.: Something is created.

Gy. G.: It's essential here that we make a distinction between the different meaning of 'performing': 'presenting/acting' as in the old arts and 'carrying out/doing' as in the new arts. I am what I can do. Performance art isn't about genre but medium. Happenings and events are akin to one another; the only difference is that in happenings the audience is an uncontrollable participant, whereas in the case of events the audience's participation is not required. According to Dick Higgins (1978), "the areas of sensual experience or discipline came to be less discrete than they had been. At times these tended to fuse into the *intermedia* – concrete poetry, for example, which fuses text and the visual art, sound poetry which fuses text and music conceptually and does not simply mix them; or the happening, which is a three-way intermedium or fusion of text/drama, visual art and music; or the 'event' which is the minimalist analog of the happening – as in fluxus works."[13] This perhaps provides a sufficient basis for me to think that the *Mukhina Project* is the story of events. But what kind of events? It could be Fluxus events for example, or any kind of event, don't you think? It's a question of context. I had a project in 2001, an exhibition titled *Impossible Realism*[14], through which I tried to study Fluxus and conceptual art. I examined what the difference is between the two.

13 Dick Higgins: Postmodern Performance: Some Criteria and Common Points (1979) in: A. A. Bronson and Peggy Gale (eds.): *Performance by Artists,* Art Metropole, Toronto, 1979, p. 176.

14 *Impossible Realism. The territory of flux, concept and conceptual art.* (Study exhibition about the Hungarian relevancies of international Fluxus and conceptual art – curator: György Galántai), Artpool P60, 2001. www.artpool.hu/lehetetlen/real-kiall/

continued on page 53

Sch. G.: .... igen, már beszéltél róla...

G. Gy.: A *Lehetetlen realizmus* kiállítás, egy gyönyörű „tananyag", időben és térben szélesen kiterjesztve. Marcel Duchamp-tól kezdődően a mai napig. Azért igyekeztem minél tágabbra venni, hogy minden fontos példa bekerülhessen, hogy jól össze lehessen hasonlítani mindent mindennel. Még meg nem valósult műveket is létrehoztam, kiegészítésként, a jobb értelmezhetőség céljából. Ugyanis itt vagyunk ebben a szalmakazalban, és nem tudjuk, hogy mi micsoda. És hát kezdetben azért is gondoltam, hogy az Artpool kutatóintézet legyen, hogy kikutassuk minek mi az értelme, miért van, és az-e az, aminek nevezzük. A *Lehetetlen realizmus* projekt által számomra világossá vált, hogy Magyarországon se koncept, se fluxus nem volt. Hanem ami volt, azt úgy hívhatnánk, hogy kontextuális művészet. Merthogy a fluxus és a koncept is Amerikában keletkezett, illetve Nyugat-Európában. A társadalmi környezete a kapitalizmus volt, művészeti előzménye a pop art és a dadaizmus. Na és Magyarországon...?

Sch. G.: Nem volt?

G. Gy.: Nem volt! ... csak hallottunk róla!

Sch. G.: A színházban már az avantgárd se tudott igazán betörni, aminek máig ható következményei vannak...

G. Gy.: Ha Magyarországon mindezek a körülmények nem voltak, de ha már az említett hatások mégis ideértek, akkor mit lehet tenni? Megfelelően integrálni. Miért fontos ez? Mert egy művészeti produktum a kor, a hely és az alkotó összefüggésében értelmezhető. Például, ha a Marcel Duchamp-mal egyidejű jelenben Tamkó Sirató Károly dimenzionista manifesztuma (N+1) ismertebbé vált volna nálunk, hamarabb bekövetkezett volna egy szemléletváltás. Képzeljük el: „Az ember ahelyett, hogy kívülről nézné a műtárgyat, maga lesz központja és alanya a műalkotásnak, mely az emberre mint öt érzékszervű alanyra összpontosított érzékszervi hatásokból áll egy zárt és teljesen uralt kozmikus térben. A legrövidebben összefoglalva a dimenzionizmus lényege: Deduktív a múlt felé. Induktív a jövő felé. Élő a jelenben."[15] (Charles Sirato) Ebből a holonikus rendszerből könnyen jött volna létre például a sajátosan „magyar fluxus", mert a dimenzionizmus szerintem eléggé fluxus irányú volt. Erre bizonyíték, hogy a manifesztumot mindazok aláírták, akikre a későbbi pop art, koncept és fluxus művészek hivatkoznak. (A magam részéről a jövőt illetően optimista vagyok, csak érteni kell, hogy merre van az út.)

15 Charles Sirato: *Dimenzionista Manifesztum*, in: Tamkó Sirató Károly: *A Dimenzionista Manifesztum története,* Artpool – Magyar Műhely Kiadó, Budapest, 2010, p. 7.; www.artpool.hu/TamkoSirato/manifeszt.html

folytatás a 84. oldalon

A MUHINA PROJEKT

LÉTÉRTELMEZÉSEK GALÁNTAI GYÖRGY ÉLETMŰVÉBEN

INTERPRETATIONS OF BEING IN GYÖRGY GALÁNTAI'S OEUVRE

THE MUKHINA PROJECT

(1971-79) 1979-**80**-81-83-84-93-2009-10-11-14-15-16 /2017

A MUHINA PROJEKT

LÉTÉRTELMEZÉSEK GALÁNTAI GYÖRGY ÉLETMŰVÉBEN

INTERPRETATIONS OF BEING IN GYÖRGY GALÁNTAI'S OEUVRE

THE MUKHINA PROJECT

(1971-79) 1979-**80**-81-83-84-93-2009-10-11-14-15-16 /2017

continued from page 49

G. Sch.: … Yes, you already talked about it…

Gy. G.: The *Impossible Realism* exhibition is a beautiful 'course material', broadly extended in time and space. Starting from Marcel Duchamp to the present day. That's why I tried to make it as expansive as possible so that every important example could be included and everything could be nicely compared. I also created works that were not yet realized, using them as supplementary material and for better interpretation, because here we are in this hay-stack and we don't know what's what. And at the start I thought that Artpool should be a research institute so that we could research the meaning of things, why they exist and if they really are what we call them. The *Impossible Realism* project made me realize that there was neither conceptual art nor Fluxus in Hungary. What there was could be called contextual art, because Fluxus and conceptual art originated in the US and in Western Europe. Capitalism formed their societal environment and their artistic antecedents were Pop Art and Dadaism. And here in Hungary…?

G. Sch.: We didn't have them here?

Gy. G.: No! … We only heard about them!

G. Sch.: The Avant-garde couldn't really even break into the theatre and we can still feel the effects of that…

Gy. G.: If the above circumstances didn't exist in Hungary but all the influences I mentioned still reached us, what could be done? It had to be properly integrated. Why is it important? Because an art product can only be interpreted in the context of how time, place and artist are related. For example, if Charles Sirato's *Dimensionist Manifesto* (N+1) had become more widely known in Hungary simultaneously with Marcel Duchamp, a change of attitude would have soon commenced. Just imagine: "People will not be external observers of such artworks but indeed their centers and subjects; these artworks will be composed of sensory effects focused on their subjects, five-sensed human beings, and will operate in a closed and completely controlled cosmic space. This is the most concise summary of the essence of Dimensionism. Deductive with respect to the past. Inductive with respect to the future. Alive in the present."[15] (Charles Sirato). A specifically 'Hungarian Fluxus' could easily have developed based on this holonic system because I think Dimensionism had quite a strong leaning to Fluxus. Proof of this is that everybody who signed the Manifesto were later referred to by Pop Art, conceptual art and Fluxus artist. (As for me, I'm an optimist as far as the future is concerned, we just have to understand where the road is.)

15 Charles Sirato: *Manifeste Dimensioniste,* in: Tamkó Sirató Károly: *A Dimenzionista Manifesztum története* [The History of the Dimensionist Manifesto], Artpool – Magyar Műhely Kiadó, Budapest, 2010, p. 7. www.artpool.hu/TamkoSirato/manifest.html

continued on page 85

Galántai György

HOMMAGE À VERA MUHINA

performansz 1980. május 24., Budapest, Hősök tere
(Klaniczay Júliával és G. A. Cavellinivel)*

Idea: Az ember „átfunkcionált **szobor**”.

Realizáció: Vera Muhina szobrának átértelmezése (az élő szobor születése)

Az eredeti: A munkás-paraszt összefogás jelképeként egy férfi és egy nő feltartott kalapáccsal és sarlóval (forradalmi jelvény) lendületes pózban áll. Muhina szobra az 1937-es párizsi világkiállításon a szovjet pavilon orrmán állt, később a Moszfilm Stúdió emblémája lett. A köztudatban a Szovjetunió szimbólumává általánosult.

ÁTÉRTELMEZÉS:

Azonosság: a férfi és a nő figurája a legmélyebben ható konvenció, a legkisebb kollektivitásegység. Lendületesen előrelépő póz.

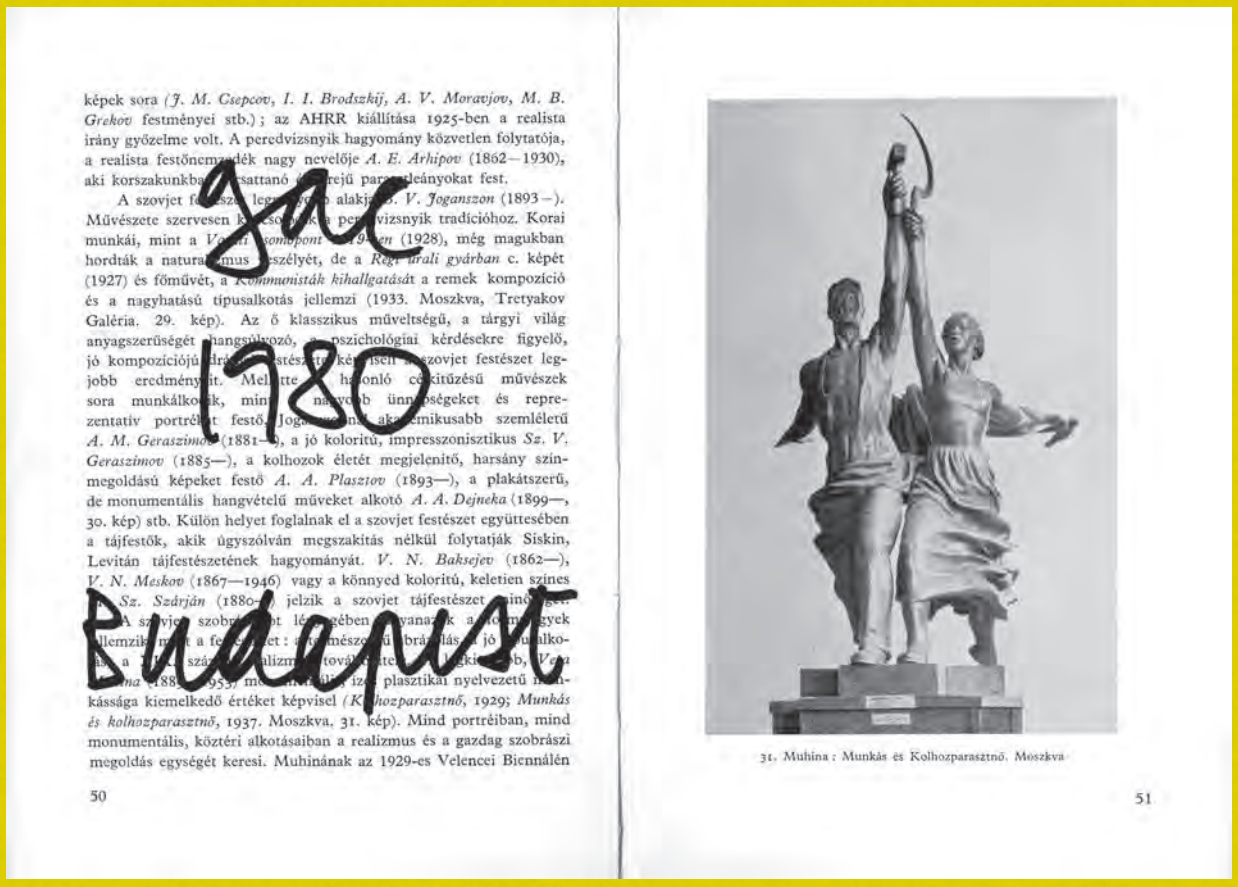
Eltérések: A sarló-kalapácsot könyv helyettesíti. A szobor reprodukciója a könyvben kiindulópontja az átértelmezésnek, s egyben az átértelmezés része. Az új kontextusban a könyvhöz kapcsolódik az írás a ruhákon: a művészettörténet legfontosabb neveinek felírásával jelződik a világ művészete. A férfi és a nő nem két osztály kifejeződése mint az eredetin, hanem az osztály nélküli világ legkisebb egysége.

A helyszín: Hősök tere. A mindenkori politikai hatalom reprezentációjának színtere. A nemzet színháza. Budapest egyetlen sugárútjának végpontja. A sugárút a város szívéből indul, hogy kiérve a természetbe megpihenjen. A lendületet a Millenniumi Emlékmű félköríves alakzata zárja le. Itt láthatók az ezeréves magyar történelem legfontosabb személyiségei. A tér bal oldalán a régi és egyetemes művészetet a Szépművészeti Múzeum, a jobb oldalon, ezzel szemben, a Műcsarnok – változó kiállításokon – a mai művészetet képviseli. E tér geometriai középpontja volt a helyszíne az átfunkcionált szobor elkészítési aktusának.

Közvetlen indíték: G. A. Cavellini, olasz művész jelenléte és művészeti koncepciójából adódó lehetőség: az öntörténetírás. Cavellini kézírásos munkái saját képzelt vagy valódi történetének részei, melyet mások meztelen testére vagy tárgyakra, saját ruhájára írt. Az akcióban Cavellini szimbóluma azoknak az olasz művészeknek, akik a történelem során az európai kultúrát hozták Magyarországra. (Köztudomású a magyar kultúra fejlődésére tett erős olasz hatás.)

* Az 1980-as *Hommage à Vera Muhina* performanszt és az 1981-84 közötti „élő szobor” akciókat leíró szövegek forrása: Galántai György: *Életmunkák/Lifeworks,* Artpool–Enciklopédia Kiadó, Budapest, 1996, 196–205. o.
Online: www.artpool.hu/Galantai/perform/Muhina/

A Hősök terei *Hommage à Vera Muhina* performansz (1980) fotóit Hegedűs György készítette.



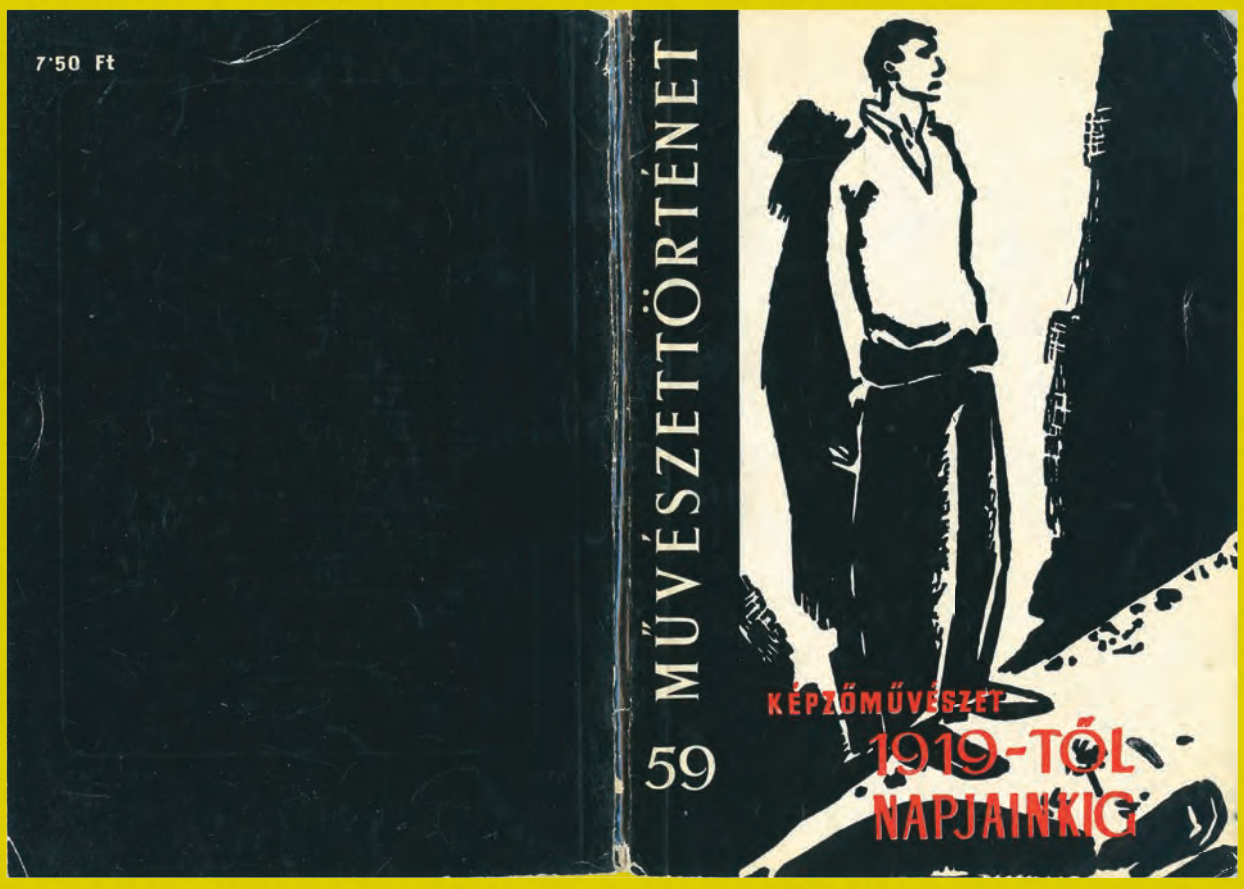
képek sora (*J. M. Csepcov, I. I. Brodszkij, A. V. Moravjov, M. B. Grekov* festményei stb.); az AHRR kiállítása 1925-ben a realista irány győzelme volt. A peredvizsnyik hagyomány közvetlen folytatója, a realista festőnemzedék nagy nevelője *A. E. Arhipov* (1862—1930), aki korszakunkban [illegible]sattanó [illegible]rejű par[illegible]leányokat fest.

A szovjet f[illegible] leg[illegible] alakja *[illegible]. V. Joganszon* (1893—). Művészete szervesen k[illegible] pe[illegible]vizsnyik tradicióhoz. Korai munkái, mint a *V[illegible] [illegible]somopont [illegible]9[illegible]en* (1928), még magukban hordták a natura[illegible]mus [illegible]szélyét, de a *Régi [illegible]rali gyárban* c. képét (1927) és főművét, a *Kommunisták kihallgatását* a remek kompozíció és a nagyhatású típusalkotás jellemzi (1933. Moszkva, Tretyakov Galéria. 29. kép). Az ő klasszikus műveltségű, a tárgyi világ anyagszerűségét hangsúlyozó, a pszichológiai kérdésekre figyelő, jó kompozíciójú [illegible]stészet[illegible] ké[illegible]isen [illegible]szovjet festészet legjobb eredmény[illegible]it. Mel[illegible]tte [illegible] ha[illegible]onló cé[illegible]kitűzésű művészek sora munkálko[illegible]k, min[illegible] na[illegible]ob ünn[illegible]ségeket és reprezentatív portré[illegible]t festő. Jog[illegible] [illegible]ak[illegible]emikusabb szemléletű *A. M. Geraszimov* (1881—), a jó koloritú, impresszonisztikus *Sz. V. Geraszimov* (1885—), a kolhozok életét megjelenítő, harsány színmegoldású képeket festő *A. A. Plasztov* (1893—), a plakátszerű, de monumentális hangvételű műveket alkotó *A. A. Dejneka* (1899—, 30. kép) stb. Külön helyet foglalnak el a szovjet festészet együttesében a tájfestők, akik úgyszólván megszakítás nélkül folytatják Siskin, Levitán tájfestészetének hagyományát. *V. N. Baksejev* (1862—), *V. N. Meskov* (1867—1946) vagy a könnyed koloritú, keletien színes *[illegible] Sz. Szárján* (1880—) jelzik a szovjet tájfestészet [illegible]. A szovjet szobr[illegible]t lé[illegible]gében [illegible]yanaz[illegible]k a [illegible]gyek [illegible]llemzik[illegible] a fe[illegible]et: a [illegible]mészet[illegible] [illegible]brá[illegible]lás[illegible] jó [illegible]alko[illegible] a [illegible] szá[illegible]alizm[illegible] [illegible]továl[illegible]te[illegible] [illegible]gki[illegible]b, *Vera [illegible]na* (188[illegible]—1953) m[illegible] [illegible] ízes plasztikai nyelvezetű [illegible]kássága kiemelkedő értéket képvisel (*Kolhozparasztnő*, 1929; *Munkás és kolhozparasztnő*, 1937. Moszkva, 31. kép). Mind portréiban, mind monumentális, köztéri alkotásaiban a realizmus és a gazdag szobrászi megoldás egységét keresi. Muhinának az 1929-es Velencei Biennálén

50

31. Muhina: Munkás és Kolhozparasztnő. Moszkva

51



Forrás / Source: www.artribune.com

Az 1937-es Párizsi Világkiállítás látképe az egymással szemben felépített szovjet és német pavilonnal. Vera Muhina *Munkás és kolhozparasztnő* című szobra a horogkeresztet tartó német sassal néz farkasszemet.

View of the 1937 International Exposition in Paris with the Soviet and German pavilions facing each other. Vera Mukhina's statue *Worker and Kolkhoz Woman* squared off with the Nazi Eagle holding the swastica.

Forrás / Source: Histomil.com

György Galántai

HOMAGE TO VERA MUKHINA

performance May 24, 1980, Hősök tere (Heroes´ Square), Budapest
with Julia Klaniczay and G. A. Cavellini*

Idea: Man is a 'trans-functioned' statue.

Realization: The reinterpretation of Vera Mukhina´s statue (the birth of the 'living statue').

The original: A statue symbolic of the worker-peasant alliance: a man and a woman striking a purposeful pose, their hammer and sickle (symbols of the revolution) raised high above their heads. Mukhina´s statue stood atop the Soviet pavilion at the Paris Expo of 1937; later, the Mosfilm Studio adopted it as its emblem. To the public mind, it came to symbolize the Soviet Union as a whole.

REINTERPRETATION:

Similarity: The figure 'man and woman' harks back to the most deep-rooted of conventions; it is the smallest unit of the collective. Purposeful, forward-striding pose.

Differences: Hammer and sickle are replaced by a book. The reproduction of the statue in the book is, at the same time, the starting point of the reinterpretation, and part of the reinterpretation. Within this new context and related to the book, there´s writing on the figures´ clothing: the most distinguished names in art history, signifying world art. The man and woman represent not two different classes, as in the original, but the smallest unit of a classless world.

Location: Hősök tere. The scene of displays of national pomp and political power, under whatever government. The nation´s theater. The point to which Budapest´s one and only avenue leads. The avenue starts in the heart of the city, to come to rest in a natural setting, [a park]. It terminates in the sweeping semicircle of the Millennial Memorial. It is here that [statues of] the key personalities of Hungary´s thousand-year history are on display. The Museum of Fine Arts on the left of the square stands for the old masters and for world art; across, on the right, the Exhibition Hall with its constant stream of temporary exhibitions stands for contemporary art. The geometric center of this square was the setting where the "trans-functioning" of the statue was enacted.

Direct motivation: The presence of the Italian artist G. A. Cavellini, and the possibilities inherent in his artistic approach: self-historiography. Cavellini´s manuscripts - written on the naked bodies of other people or on objects, such as his own clothes - are parts of his own real or imaginary history. Cavellini is symbolic of all the Italian artists who introduced European culture to Hungary. (The strong Italian influence on Hungarian art is common knowledge.)

* Source of the texts describing the *Homage to Vera Mukhina* performance (1980) and the actions with the living statue (1981–84): György Galántai: *Életmunkák/Lifeworks,* Artpool–Enciklopédia Kiadó, Budapest, 1996, pp. 196–205. Online: www.artpool.hu/Galantai/perform/Muhina/

The performance *Homage to Vera Mukhina* at Hősök tere (1980) was photographed by György Hegedűs.

gac
1980
Budapest

1980

folytatás a 50. oldalról

Visszatérve a Muhina szoborra, nézzük meg kultikus szempontból. A sarló és kalapács a Szovjetunió emblémájaként ismert ikonikus szimbólum. Vera Muhina szobra a szocialista realizmus kontextualista remekműve. De miért? Mert a sarló és a kalapács kultikus munkaeszközök, a mintaként bemutatott kommunista emberpár (ipari munkás és kolhoz-paraszt nő) vallásosan hisz a kommunista világforradalomban, tehát a szobor egésze is, mint típus – kultikus tárgy. A kultusz a párt által „megszentelt" tevékenység, amit a szocialista ember az egész emberiség érdekében folytat. Az idea és a valóság kontextusa az, hogy a kultusz nem az egyes emberé, hanem a közösségé.

B. F.: Hogyan jöttek létre a fotók? Ugye, ezek alapvetően dokumentációk, de mennyire szóltál bele abba, hogy hogyan készüljenek, vagy milyen nézőpontokból?

G. Gy.: Semennyire! A fotós Hegedűs György volt.

B. F.: Az összeset ő csinálta?

G. Gy.: Igen, a legtöbbet. Én akkoriban többek között abból éltem, hogy hanglemezborítókat terveztem. Kaptam egy fotót, meg egy szöveget, amit tipografizálni kellett… A fotót legtöbbször Hegedűs Gyuri készítette, így lettünk jóban, és amikor volt ez a Muhina eset, elhívtam és szívesen jött fotózni, boldogan csinálta haveri alapon! Nagyon jó, spéci gépei voltak, rendesen fel volt szerelve, úgyhogy csodáltam! Még panorámaképeket is tudott készíteni akkor, '80-ban!

B. F.: Igen, kevés panorámaképet lehet látni ebből az időszakból.

G. Gy.: Úgy fotózott, ahogy gondolta. Azt kértem tőle, hogy „minél több képet csinálj, és minél jobban fotózd végig a szituációt!" Csak ennyi volt a kérés.

B. F.: Tehát ez volt a Hősök terén. És a későbbi projekteknél?

G. Gy.: A fehérvárit szintén ő fotózta. A szombathelyieket és a velemieket Rosta József, a Liget Galériához kapcsolódó képeket Pácser Attila készítette, szintén barátságból. Baráti alapon ment akkor minden.

Sch. G.: Hogyan folytatódott a történet?

G. Gy.: Amikor a Hősök terei performansz megtörtént, akkor még nem gondoltam rá, hogy folytatható lenne. A ruhákat szépen elraktuk a szekrénybe, majdnem el is felejtettük a dolgot, és akkor egyszer csak lett a szocreál kiállítás Székesfehérváron[16] (1981) amitől

folytatás a 92. oldalon

16 *Az ötvenes évek.* Kiállítás, Csók István Képtár, Székesfehérvár, 1981.

continued from page 53

Going back to the *Mukhina* statue, let's look at it from the perspective of cults. As an emblem of the Soviet Union, the hammer and sickle are a recognized iconic symbol. The Vera Mukhina statue is the contextualist masterpiece of socialist realism. But why? Because the hammer and the sickle are cultic work tools and the communist couple presented as ideals (a worker and a Kolkhoz woman) believe religiously in the worldwide communist revolution so the statue as a whole, as a type, is a cultic object. This cult is an activity 'sanctified' by the party which the socialist human being pursues for the good of all humanity. The context for the idea and reality is that the cult does not belong to individuals but to the community.

F. B.: How were the photos taken? They were basically documentation, weren't they? How much say did you have in how they were taken and from what perspective?

Gy. G.: None at all! It was all György Hegedűs's doing.

F. B.: Did he take all the shots?

Gy. G.: Yes, most of them. At the time I partly made my living from designing record sleeves. I would get a photo and some text and had to make the typography for them… Gyuri Hegedűs had usually taken the photos and we became friends through work. Then, when we did the Mukhina event, I invited him to come and take photos, and he happily did it on a friendly basis. He had very good, professional cameras, he was well equipped, I was amazed! He could even take panoramic photos back in 1980!

F. B.: Yes, you don't see many panoramic shots from that period.

Gy. G: He took photos as he pleased. I told him: "Take as many photos as you can and photograph the situation to the very end!" That was all I asked of him.

F. B: So that was on Heroes' Square. And what about in later projects?

Gy. G.: He was the photographer in the one in Székesfehérvár too. József Rosta took the photos for the projects in Szombathely and Velem, and Attila Pácser took the pictures for the Liget Gallery project, also on a friendly basis. Everything was done on a friendly basis back then.

G. Sch.: How did the story continue?

Gy. G.: When we had the Heroes' Square performance, I didn't think it could be continued. We put the clothes in the wardrobe, almost forgot the whole thing, and then there was the

continued on page 93

AZ ÉLŐ SZOBOR ÉLETE – A MÚLTBAN

„Szembesülés” fotóakció

Séta Székesfehérváron az „50-es évek” kiállításon.*
Az élő realizmus találkozása a szocreállal. Az időtlenség találkozása az idővel.
Az egész találkozása a résszel.

* A székesfehérvári akciót (1981) Hegedűs György fotózta

Az ötvenes évek.
Kiállítás, Csók István Képtár, Székesfehérvár, 1981

THE LIFE OF THE LIVING STATUE – IN THE PAST

“Confrontation” photo action

A stroll through “The Art of the ´50s” exhibition in Székesfehérvár.*
Living Realism meets Socialist Realism. Timelessness meets time.
The whole meets the part.

* The action in Székesfehérvár (1981) was photographed by György Hegedűs

Az ötvenes évek [The Fifties]. Exhibition, Csók István Képtár, Székesfehérvár, 1981

AZ ÉLŐ SZOBOR ÉLETE – A MÚLTBAN

„Szembesülés” fotóakció

Séta Székesfehérváron az „50-es évek” kiállításon.
Az élő realizmus találkozása a szocreállal. Az időtlenség találkozása az idővel.
Az egész találkozása a résszel.

THE LIFE OF THE LIVING STATUE – IN THE PAST

“Confrontation” photo action

A stroll through “The Art of the ´50s” exhibition in Székesfehérvár.
Living Realism meets Socialist Realism. Timelessness meets time.
The whole meets the part.

AZ ÉLŐ SZOBOR ÉLETE – A MÚLTBAN

„Szembesülés” fotóakció

Séta Székesfehérváron az „50-es évek” kiállításon.
Az élő realizmus találkozása a szocreállal. Az időtlenség találkozása az idővel.
Az egész találkozása a résszel.

THE LIFE OF THE LIVING STATUE – IN THE PAST

“Confrontation” photo action

A stroll through “The Art of the ´50s” exhibition in Székesfehérvár.
Living Realism meets Socialist Realism. Timelessness meets time.
The whole meets the part.

folytatás a 84. oldalról

egy új szempont keletkezett, és elindult a *Muhina projekt*. Az élő realizmus találkozása a szocreállal. Az időtlenség találkozása az idővel. Az egész találkozása a résszel. Megkérdeztem Hegedűs Gyurit, hogy ráér-e, hogy fotózzon és együtt lementünk a megnyitóra. Julival megbeszéltük, hogy majd – mint a látogatók – nézelődünk, sétálgatunk a kiállításon. Itt az „élő szobor" mint új típus, a születését követően először vált médiummá és üzenetté.

Sch. G.: Nyitvatartási időben mentetek?

G. Gy.: Kicsivel a megnyitó előtt érkeztünk, mert nem akartunk nagy feltűnést. Ha a jövő a múlttal találkozik és ennyire különbözik egymástól, az már önmagában is elég feltűnő – gondoltam. Nem volt különösebb koncepciónk, csak az, hogy – mint élő szobrok – valahogy megértsük az élethelyzetünket. Végül is arról szólt a séta, hogy a fotókon majd „szembesül" a jövő – a magunk jelene, és a múlt – a környezetünk jelene. Az akció *Az élő szobor élete a múltban: Szembesülés* címet kapta. Vilém Flusser fogalmazásában „a ‚jövő' a lehetőségek multidimenzionális bokrává válik [...] gyökerében pedig mint jelenbeli kép valósul meg."[17] Ebben az értelemben az „élő szobor" a jövő jelenbeli képe.

Sch. G.: A szombathelyi ruhakiállításon készült pár fotó, aminek a melankolikus szemlélődés címet adtad. Miért?

G. Gy.: Hogy miért melankolikus? Merthogy ez az unalmas jelen (1981), amely az élő szobor jelenétől élesen különbözik.

Sch. G.: Igen, a melankóliában benne van az időparadoxon, hogy valaki nem a maga idejében van...

G. Gy.: Igen, igen. A Savaria Múzeum ruhakiállításán nem tudjuk, melyik történelmi időben vagyunk. Mert Fehérváron tudtuk, hogy ötvenes évek, és amikor a kőtárban vagyunk, akkor is tudjuk, hogy hol vagyunk. A visszatérés a múltba egy új idővonalat hoz létre, azaz megváltozik a történelem. Ennek következtében az időutazó nem térhet vissza a saját jelenébe, csak az adott – újonnan létrehozott – idővonalon mozoghat. Gyönyörű! Egyik kedvencem, a Kőtár!

Sch. G.: Van egy kép, amiben az úttörők vagy inkább kisdobosok is ott vannak!

G. Gy.: Igen, a kisdobosok is beálltak elénk. Nem kértük őket, csak váratlanul beálltak elénk, hogy fotózzák le őket is. Folytatva a gondolatmenetet: mivel már csak a valószínűségek

17 Vilém Flusser: *Az Írás. Van-e jövője az írásnak,* Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, Budapest, 1997, p. 125., www.artpool.hu/Flusser/Iras/19.html

folytatás a 100. oldalon

continued from page 85

exhibition of socialist realism in Székesfehérvár[16] (1981), which ushered in a new approach: that's when the *Mukhina Project* was launched. Living realism meeting socialist realism. Timelessness meeting time. The whole meeting the part. I asked Gyuri Hegedűs if he had time to take some photos and we went down to the opening together. Julia and I agreed that we would walk around and look at the exhibition just like any other visitor. For the first time since its birth the 'living statue', a new type, became a medium and a message.

G. Sch.: Did you go during the opening hours?

Gy. G.: We went for the opening ceremony but we didn't want a big fuss. If the future meets the past and they're so different from each other, that in itself is sensational enough – I thought. We had no particular concept just that we should somehow understand our life situation as living statues. We wanted this walk to be an 'encounter' between the future – i.e. our present – with the past – the present of our environment – in the photos. We named the action *The life of the living statue in the past: Confrontation.* As Vilém Flusser expressed it: "*future* turns into multidimensional compartments of possibilities".[17] In this sense, the 'living statue' is the present image of the future.

G. Sch.: You gave the title *Melancholic Contemplation* to some photos taken at the clothes exhibition in Szombathely. Why?

Gy. G.: Why melancholic? Because it is the boring present (1981), which is in stark contrast to the present of the living statue.

G. Sch.: Yes, melancholy has a temporal paradox: that someone is not in his or her own present…

Gy. G.: Yes, yes. At the clothes exhibition at the Savaria Museum you don't know what historical period you're in. Because in Székesfehérvár you knew you were in the fifties, or when you are in the lapidarium you also know where in time you are. Travelling back into the past opens up a new timeline, i.e. history changes. Consequently, a time traveler can't return to his own present but only move along the – newly recreated – timeline. It's beautiful! The lapidarium is one of my favorites!

G. Sch.: There's a photo where you can see pioneers, or rather little drummers, too.

continued on page 101

16 *Az ötvenes évek* [The Fifties]. Exhibition, István Csók Gallery, Székesfehérvár, 1981.
17 Vilém Flusser: *Does Writing have a Future?,* University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 2011. p. 150.

AZ ÉLŐ SZOBOR ÉLETE – A JELENBEN*

szombathelyi ruhakiállítás – melankolikus szemlélődés

* A Savaria Múzeumbeli akciót (1981) Rosta József fényképezte

THE LIFE OF THE LIVING STATUE – IN THE PRESENT*

The clothing exhibition in Szombathely – melancholy contemplation

* The action at Savaria Múzeum (Szombathely) was photographed by József Rosta

AZ ÉLŐ SZOBOR ÉLETE – A JELENBEN

Savaria Múzeum, textilraktár. Zéró idő – végtelen idő. Nulla idejű történelem.

THE LIFE OF THE LIVING STATUE – IN THE PRESENT

The textile store room of the Savaria Museum.
Zero time – endless time. History of zero duration.

AZ ÉLŐ SZOBOR ÉLETE – A JELENBEN

Savaria Múzeum, textilraktár. Zéró idő – végtelen idő. Nulla idejű történelem.

THE LIFE OF THE LIVING STATUE – IN THE PRESENT

The textile store room of the Savaria Museum.

Zero time – endless time. History of zero duration.

AZ ÉLŐ SZOBOR ÉLETE – A JELENBEN

Savaria Múzeum, textilraktár.
Zéró idő – végtelen idő. Nulla idejű történelem.

THE LIFE OF THE LIVING STATUE – IN THE PRESENT

The textile store room of the Savaria Museum.
Zero time – endless time. History of zero duration.

folytatás a 92. oldalról

működnek, ezért minden egyes rögzített valószínűség új világegyetemet hoz létre. Az időutazó ebben mozog a továbbiakban, a kisdobosok tehát az új világegyetem lakói. Ez az új világegyetem a telematikus, vagy információs társadalom. „A telematikus társadalmat egy olyan hálózat tudná szemléltetni, amely minden embert és minden gépet magában foglal."[18] „A telematika mint a szabadság iskolája. És a szabadság mint az entrópia, a véletlen, a halál elleni információk létrehozására való elkötelezettség. Ámde: ahhoz, hogy szabadok lehessünk, először hát mégiscsak akarnunk kell, hogy szabadok legyünk?"[19] (Vilém Flusser)

N. K.: Mennyire voltak fontosak a későbbi akciók?

G. Gy.: A történetek, az emberi történetek, meg a történelem sem egyenes vonalban működnek. Hanem, ahogy a *Muhina projekt* is: valami létrejön valami miatt – egy csomó oka van, hogy létrejöjjön – és hogyha megmarad az idő sodrában, akkor egyszer csak az újabb történések magukhoz vonzzák és továbbmozgathatják. A fehérvári ötvenes évek kiállítást nem lehetett kihagyni, mert Vera Muhina szobra a szocreál egyik csúcsteljesítménye volt. Utána jött a többi eset, szintén magától. Tehát nem volt kényszer. Végig, soha az egész történetben, még a legvégén, hogy meghívtak Moszkvába – ez most volt, 2015-ben –, minden, ami történt ezzel a projekttel, minden magától történt. Véletlenszerűen jött be, semmilyen akaratlagos szándék nem volt.

N. K.: És hogyan kapcsolódik be az 1983-as Liget Galériás kiállítás?

G. Gy.: A Liget Galériabeli kiállítás témája az 1980-as velemi textil arckép projektem volt, az „Önátalakítás-Természetátalakítás", amelyhez előzményként társítottam – a kirakatba – egy korábbi installációmat az autó-szituációt az ablak-tükörrel (1975). Amikor beültem, vagyis beültünk a kirakatba kiállított autóülés-tárgy-installációmba és Klaniczay Juli, majd én is kintről benéztünk, vagy integettünk, így a kinti tér is a kiállítás részévé vált. Hogyha én vagyok a művészet (a szobor), meg van egy másik műtárgy, ami az én szobrom és ez a kettő együtt egy harmadik, akkor meddig tart a művészet? Mindig erre voltam kíváncsi, hogy meddig lehet és milyen módon lehet az információt továbbépíteni? A Felvonulási téren a Lenin szoborhoz vezető úton a kultikus sétát a Liget Galériabeli kirakat-szituáció indokolta. Elhaladni a dísztribün előtt, majd a megérkezés, és a találkozó Leninnel kihagyhatatlan volt.

18 Vilém Flusser: Az információs társadalom mint földigiliszta, in: V. F.: *Az ágy,* Kijárat Kiadó, Budapest, 1996, p. 49., www.artpool.hu/Flusser/informacios.html

19 Vilém Flusser: *A technikai képek univerzuma felé* (*Ins Universum der technischen Bilder,* European Photography, Göttingen, 1985), Artpool, 2011 (online kiadás); www.artpool.hu/Flusser/Univerzum/13.html

folytatás a 106. oldalon

continued from page 93

Gy. G: Yes, the little drummers joined us. We didn't ask them, they just joined us unexpectedly to be in the photo. So to pick up my train of thought, since now only probabilities are in action, every single probability that's recorded creates a new universe. The time traveler continues to move in this universe, so the little drummers are therefore the inhabitants of the new universe. This new universe is the telematic or information society. "Telematic society could be illustrated as a network including every human being and every machine."[18] "Telematic society is a school for freedom, freedom as a human engagement in producing information against entropy, decay, death. And yet to be free, does one have to want to be free?"[19] (Vilém Flusser)

K. N.: How important were your later actions?

Gy. G: Stories, human stories and history don't operate along a straight line, but rather like the *Mukhina Project*: something comes into being for some reason – there are so many reasons why it comes into being – and if it remains in the flow of time, new events will suddenly attract them and carry them onwards. The 1950s exhibition in Székesfehérvár couldn't have been left out because Vera Mukhina's statue was one of the peak achievements of socialist realism. This was followed by the other events that also came by themselves. So nothing was forced. Throughout the entire course of the project, even at the very end – when we were invited to Moscow in 2015 – everything happened on its own. Everything worked by chance, there was no willful intention whatsoever.

K. N.: And how is the Liget Gallery exhibition of 1983 connected to this?

Gy. G.: I used my 1980 textile portrait project in Velem titled *Self-transformation – Transformation of Nature* as the theme for the Liget Gallery exhibition and I added an earlier installation of mine as well – as an antecedent – placed in a shop window, namely car situation with window mirror (1975). When we sat in my seat in my installation – a car seat object displayed in a shop window – and both I and Julia Klaniczay were looking in from the outside or waving, the external space was also made part of the exhibition. If I am art (the statue) and there's another artwork (my sculpture) and these two together form a third work, when does art end? I was always curious how far and in what way information could be built further? It was the shop window situation in the Liget Gallery that provided the 'pre-text' for our cultic walk in Felvonulás [Procession] Square to the Lenin statue. We passed by the grandstand, arrived at the Lenin statue and 'met' Lenin – we simply had to do it.

18 Vilém Flusser: *Az információs társadalom mint földigiliszta* [The Information Society as Earthworm], in: V. F.: *Az ágy* [The Bed], Kijárat Kiadó, Budapest, 1996, p. 49.

19 Vilém Flusser: *Into the Universe of Technical Images.* University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 2011., p. 114.

continued on page 107

AZ ÉLŐ SZOBOR ÉLETE – A JELENBEN

(Budapest, 1983)*

Az átfunkcionált tárgy az élő szobor használatában egy kiállításon a Felvonulási tér végén. Művészet-élet azonosság. Szobor + szobor = szobor.

* Az 1983-as budapesti fotókat Pácser Attila készítette

THE LIFE OF THE LIVING STATUE – IN THE PRESENT

(Budapest, 1983)*

The refunctioned object as living statue at an exhibition at the end of Felvonulási tér. Art–life identity. Statue + statue = statue.

* The photos in Budapest in 1983 were taken by Attila Pácser

AZ ÉLŐ SZOBOR ÉLETE – A JELENBEN

(Budapest, 1983)

Séta a Felvonulási téren, elhaladva a dísztribün előtt, találkozás Leninnel

THE LIFE OF THE LIVING STATUE – IN THE PRESENT

(Budapest, 1983)

Walk along Felvonulási tér, past the VIP tribune, encounter with Lenin

folytatás a 100. oldalról

Sch. G.: És hogy jött létre a velemi akció?

G. Gy.: Velemben 1981-ben másodszor vettem részt a textilszimpozionon. Az aktuális téma a „HORDOZÓ" volt, amire pályázni kellett. Továbbgondoltam a *Muhina projektet* és a ruha ideát kiterjesztettem. Mivel minden ember más ruhát hord, a ruha az ember ideájának hordozója, és a hordozó ábrázolja az ideát, sőt a ruhában tudattalanul is ábrázolódik az idea. Mi történik, ha ez a „hordozó" szokatlan és/vagy szokatlan helyen jelenik meg? Az élő szobor ruházatának mintáját lefotóztam, szitanyomással csomagolópapírra sokszorosítottam és szétosztottam a szimpozion résztvevői között, hogy készítsenek belőle papírruhákat. A további terv az volt, hogy egy videófelvétel készül, amelyben a ruhamintázat által átfunkcionált tárgyak (asztal, üvegek, poharak, út, fatörzs, esőcsatorna) és beöltözött / átfunkcionált személyek (férfiak, nők és gyerekek) szerepelnek. A papírruha készítést nagyon élvezték a textilesek, az írott mintázathoz mindenki önkifejező, autonóm módon viszonyult, ami a ruhák lényegesen különböző karaktereiben vált láthatóvá. Miközben az iparművészeti esztétikum magára öltötte a képzőművészeti tartalmat – észrevétlenül paradigmaváltás történt.

Sch. G.: Egyébként csak érdekességként mondom, hogy Vera Muhina szobra maga is paradigmaváltó volt…

G. Gy.: Igen, persze, mi ezt a szocreál paradigmát igyekeztünk meghaladni először a Hősök terén, majd a további esetekben is újra meg újra. Az utolsó élő szobor esetünk Breitenbrunnban, egy kis osztrák faluban volt, a magyar–osztrák határon 1984-ben. A *Határjelek* szimpóziumon *Határjelek* címmel egy minimális történést csináltunk, ami kicsit színház volt, egy kicsit performansz. Sőt! Installáció is volt. A helyszínként használt szobában egy rögtönzött kiállítást rendeztünk a *Muhina projekt* dokumentumfotóiból, és a bejárathoz fekete függönyszerű hálót húztunk fel.

Sch. G.: A fényképek alapján valamilyen ketrecnek gondoltam, vagy azt hittem, hogy a vasfüggöny.

G. Gy.: Igen, ez egy szimbolikus tér volt amiben éltünk. A háló a vasfüggönyt, meg a bezártságot szimbolizálta, a sötétséget, a szomorúságot, amiben voltunk, mint a rabok, akik a televízió képernyőjén nézik régi emlékeiket, a születésüket a Hősök terén. Ez a szituáció rokon a múzeumi raktárban fekvő és lógó léttel, azzal, hogy mi történik az élő szoborral a jövőben. Ha mi úgy születtünk, hogy jövőszobrok legyünk, az értelmiség, az értelmes élet jövője, akkor itt egy fordított szituáció van.

folytatás a 118. oldalon

continued from page 101

Sch. G.: And how did the action in Velem come about?

Gy. G.: The 1981 textile symposium in Velem was the second one I took part in. The theme of the call for projects was “CARRIER”. So I took the *Mukhina Project* and extended its clothes concept. Since every person wears different clothes, clothes can be seen as the carriers of the human idea and the carrier depicts the idea; indeed, ideas are even subconsciously depicted in clothes. What will happen if the ‘carrier’ is unusual and/or appears in an unusual place? I had taken a photo of the pattern of the living statue’s clothes, reproduced it on wrapping paper with screen printing and then distributed it among the participants of the symposium so they could make paper clothes out of it. Another plan was to make a video containing the objects (tables, bottles, cups, roads, tree trunks, eaves) trans-functioned by the pattern as well as the dressed/trans-functioned people (men, women and children). The textile people really enjoyed making the paper clothes and everyone approached the inscribed pattern in their own, self-expressive and autonomous way, which was manifest in the distinctly different characters of the clothes. While the aesthetic content of applied arts assumed a fine arts content a paradigm shift took place ’unnoticed’.

G. Sch.: Let me add here, just as a point of interest, that Vera Mukhina’s statue was itself a paradigm changer…

Gy. G: Yes, of course, we tried to surpass this socialist realist paradigm first on Heroes’ Square and then again and again in the events that followed. Our last living statue event was in 1984 in Breitenbrunn, a little Austrian village on the Austrian-Hungarian border. At the *Border Signs* symposium we performed a minimal happening with the same title. It had a bit of theatre and a bit of performance in it. What’s more, it was an installation too. On the same spot we organized an improvised exhibition from the documentary photos of the *Mukhina Project* and we pulled a black, curtain-like net over the entrance.

G. Sch.: Based on the photos, it looked like a cage, or the Iron Curtain.

Gy. G: Yes, it was a symbolic space we lived in at the time. The net symbolized the Iron Curtain and being locked in, as well as the darkness and sadness we existed in like prisoners watching old memories on a TV screen and their birth in Heroes’ Square. This situation – i.e. what will happen to the living statue in the future – is akin to lying or hanging in a museum storage space. If we were born to become future statues – the future of intellectuals and a life that makes sense – then the situation we were in was its exact opposite.

continued on page 119

Velemi Textilművészeti Alkotóműhely 1980-81 Téma, a „hordozó”

(Pályázati anyag)*

A RUHA TESZI AZ EMBERT?

Minden ember más ruhát hord.

A ruha az ember szellemiségének hordozója.

Mi történik, ha ez a „hordozó” szokatlan és szokatlan helyen jelenik meg?

Erre kívánok választ kapni a legkülönfélébb helyszíneken bemutatandó ruhákkal, amelyeket 1980-ban Cavellinivel közösen készítettünk.

A munka egy kollektív filmen lenne bemutatva, ami a közreműködő, ötletadó kollégák és saját elképzeléseim alapján valósulna meg (a következő években).

A fotódokumentációt a szombathelyi Savaria Múzeumnak adnám.

Minden igazi mű mindig többjelentésű, és ezért az antiszobrászati elképzeléseimet gyönyörűen tudtam átváltoztatni antitextil munkákká, hála annak az alkalomnak, hogy meghívást kaptam a velemi szimpozionra. Nagyszerűen lett kitalálva a “Hordozó” címszó, mert így a legtágabb értelmű intermediális munkák keletkezhettek. Munkáimmal kapcsolatban az alábbi szövegmellékleteket csatolnám.

„A RUHA TESZI AZ EMBERT” (?)
(A ruha az ember ideájának hordozója.)
(A hordozó ábrázolja az ideát.)
(A ruhában tudattalanul is ábrázolódik az idea.)

AZ IDEA (idézetek)
i. e. IV. sz.: A valóság művészi utánzása **az ideákat** csak másodkézből tükrözi,
i. e. III. sz.: a művészi utánzás a felismeréshez vezet,
i. e. I. sz.: a forma által **az idea** a művészi ábrázolás tárgyává azonosul.
i. sz. I. sz.: A művészet az ábrázolástechnikai találmányok területe,
III. sz.: a szépséget úgy érzékeljük, hogy az általunk érzékelt tárgyat összehasonlítjuk a magunkban hordozott **ideával**,
V. sz.: az anyagon átragyog az **idea**,
XII. sz.: a szépség alkotóelemei: teljesség, arány, világosság,
XIV. sz.: a művészet nyelv, a forma elválaszthatatlan a jelentéstől,
XV. sz.: a fantázia legfőbb támasza a valóságról szerzett érzéki tapasztalat, a szépség nem más, mint egy bizonyos cselekvés és elevenség, amely az idea hatására tükröződik,
XVI. sz.: a fantasztikus forma a legtökéletesebb, mert benne nyilvánul meg a lélek legtökéletesebb szabadsága,
XVII. sz.: aki az emberi alakok festésével Isten utánzására vállalkozik – sokkal kiválóbb, mint más,
XVIII. sz.: a szépség a végtelen változatosságban van, aki csak egy szisztémában hisz, az kiszorította szívéből az általános szeretetet,
XIX. sz.: egyik szépség nem zárja ki a másikat, hanem valamennyi együttesen a legmagasabb rendűnek sok formában való megnyilvánulása,
XIX. sz.: a műalkotás nem izolált jelenség, hanem együttesek része, a műalkotások tények és produktumok, amelyeknek meg kell figyelni a jellegét, keresni okait és semmi mást nem kell tenni.

* Galántai György: Életmunkák /Lifeworks, Artpool–Enciklopédia Kiadó, Budapest, 1996, 202–205. o.
Online: www.artpool.hu/Galantai/perform/Muhina/h2.html

A Velemi akciók fotóit Rosta József készítette

Textile Art Symposium, Velem, 1980-81 Subject, the “expression (carrier)”

(Submitted application)*

CLOTHES MAKE THE MAN?

People all wear different clothes.

Clothes are the expression of one´s personality.

What happens when this “expression (carrier)” is unusual, and occurs in an unusual place?

That´s the question I want to see answered by presenting, in a variety of settings, clothes that Cavellini and I made in 1980.

The idea is to film what happens, and (in the next few years) to make a collective film based on my own ideas and the ideas of all the participants. I would donate the photo documentation to the Savaria Museum of Szombathely.

Every real work of art is polysemous; thus, I was perfectly able to transform the ideas I had for works of anti-sculpture into works of anti-textile, thanks to the circumstance that I was invited to take part in the Velem symposium. The word “expression (carrier)” was a master stroke, for it allowed for the creation of inter-medial works carrying the widest possible range of meanings. I would like to append the following texts to my works:

”CLOTHES MAKE THE MAN” (?)
(Clothes are the expression of man as an idea.)
(The expression illustrates the idea.)
(Clothes illustrate the idea unconsciously.)

THE IDEA (quotes)
4th c. B.C.: Art as the imitation of reality reflects **ideas** only second hand,
3rd c. B.C.: imitative art leads to understanding,
1st c. B.C.: the **idea** emerges as the object of artistic representation through form,
A.D. 1st c.: Art is the realm of innovation in techniques of representation,
A.D. 3rd c.: we perceive something as beautiful by comparing the perceived object with our intrinsic **idea**[of beauty],
A.D. 5th c.: matter derives its inner light from the glow of the **idea**,
A.D. 12th c.: the components of beauty: completeness, balance, clarity,
A.D. 14th c.: art is a language, form is inseparable from meaning,
A.D. 15th c.: sense experience is imagination´s best sustenance, beauty is nothing but action and liveliness, the reflection of the **idea**,
A.D. 16th c.: the most perfect form is the fantastic form, expressing as it does the most perfect freedom of the spirit,
A.D. 17th c.: he who undertakes to imitate God through painting human figures is far more excellent than others,
A.D. 18th c.: beauty is infinite variety; whoever believes in only one system has banished universal love from his heart,
A.D. 19th c.: one kind of beauty does not exclude the other; all together are the manifold manifestations of supreme beauty,
A.D. 19th c.: a work of art is not an isolated phenomenon, but part of a whole; works of art are facts and products whose nature and causes must be studied; there´s no need to do anything else.

* Galántai György: Életmunkák /Lifeworks, Artpool–Enciklopédia Kiadó, Budapest, 1996, pp. 202–205.
Online: www.artpool.hu/Galantai/perform/Muhina/e2.html

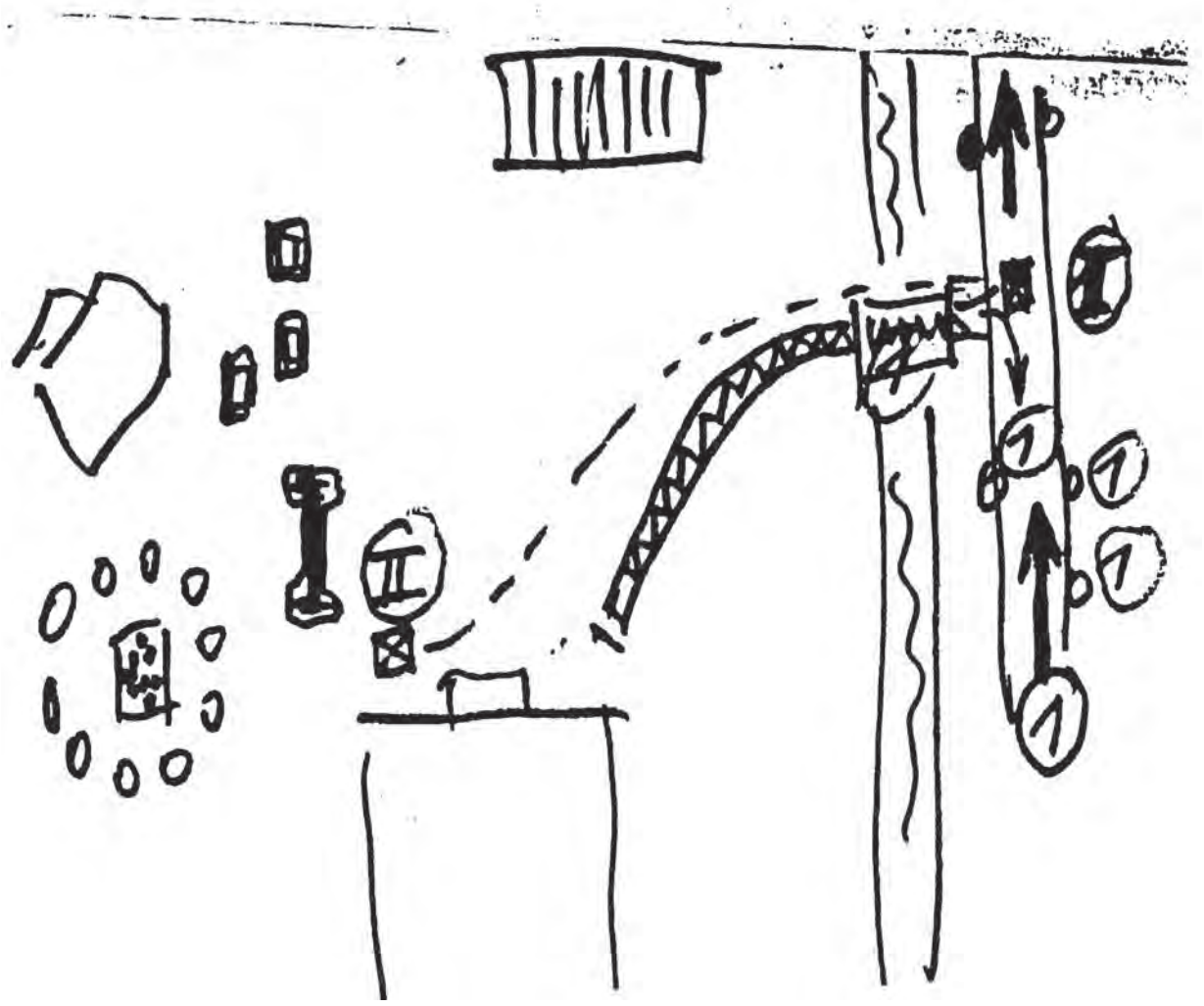
Photos of the actions in Velem were made by József Rosta

RUHATERVEZÉSI AKCIÓ ÉS VIDEÓMUNKA

Az élő szobor ruházatának mintája szitanyomással készült nyersanyagként újra felhasználásra kerül a Velemi Textil szimpozionon egy videomunkában.
Az anyag átfunkcionálásának tárgyai:
asztal, üvegek, poharak, út, fatörzs, esőcsatorna, férfiak, nők és gyerekek.

A VELEMI VIDEÓMUNKA:

Helyszín: udvar, pázsit és keskeny út.
A társaság – saját ruhában – megérkezik az asztalhoz, töltenek az üvegekből a poharakba és isznak, beszélgetnek.
Átváltozás. (vágás)
Mindenki írottmintás ruhában teszi le a poharát és elindul a keskeny írottmintás úton ki az utcára. Az utcán haladtukban lassan lehullik róluk az írottmintás ruha, az úton végig nyomot hagyva maguk után. Eltűnnek.
Egy társaság jön a másik irányból saját ruhában, befordulnak a keskeny írottmintás úton és mennek az asztal felé.
A társaság megérkezik az asztalhoz, töltenek az üvegekből a poharakba és isznak, beszélgetnek.
Átváltozás. (vágás)
Mindenki írottmintás ruhában teszi le a poharát és elindul a keskeny írottmintás úton ki az utcára... stb.



DRESS DESIGNING AND VIDEO PROJECT

The pattern of the living statue´s clothing is screen printed for reuse as raw material in a videotape made at the Textile Symposium held in Velem.
The objects of the trans-functioning:
table, bottles, glasses, road, tree trunk, drainpipe, men, women and children.

THE VELEM VIDEO PROJECT:

Location: courtyard, lawn and narrow path.
A group of people – dressed in their own clothes – sits down at the table; they pour themselves drinks from the bottles, drink and chat.
Transformation. (cut)
When they set their glasses down, everyone is dressed in script-printed clothes; they all start walking toward the street down the script-printed path. The script-printed clothes gradually fall off as they walk down the street, leaving a trail behind them. They disappear.
From the opposite direction, another group comes, dressed in their own clothes; they turn onto the narrow script-printed path, and head for the table.
They sit down at the table, pour themselves drinks from the bottles, drink and chat…
(Personal commitment. The individual and history. The cyclic nature of things.)

„Határjelek” szimpozion, Breitenbrunn, Ausztria, 1984

Minimális történés videóinstallációval*

Az „átfunkcionált szobrok” élete zárt térben (múzeum vagy börtön) – a művészet tere. Helyszín: egy pince, amelyet két részre oszt egy fekete háló. A külső részben fotódokumentációs kiállítás az előzményekről, elvihető képeslapok. Itt helyezkedik el a közönség. A háló túloldalán – zárt térben – a „szobrok” születésükön meditálnak egy monitorral szemben. Eközben magnóról egy hang elmeséli történetüket.
A közönség terében utcazaj hallatszik. A bejárat pókhálószerű textíliával van lezárva, csak kis lyukon lehet bebújni.

‘Grenzzeichen’ (Border-signs) Symposium in Breitenbrunn, Austria, 1984

Minimal action with video installation*

The life of the ‘refunctioned sculptures’ in a closed space (museum or prison) – the space of art. Location: a cellar divided in two by a black net. In the outer space a photo documentation of the antecedents can be seen. This is also the space for the audience. On the other side of the net – in a closed space – the ‘sculptures’, facing a monitor, are meditating on their birth. From a tape-recorder their story can be heard.
In the space of the audience noises of a city street can also be heard. The entrance is hidden by a cobweb-like textile, one can only enter on a small aperture.

* http://www.artpool.hu/Galantai/perform/Muhina/Hatarjelek.html

folytatás a 106. oldalról

B. F.: Beszélnél még kicsit a későbbi újrahasznosításokról is?

G. Gy.: Újrahasznosításoknak azokat a kiállítási módokat nevezem, ahol a *Muhina projekt* csak reproduktív formában szerepel. Először 1993-ban Marseille-ben lett bemutatva a *Poésure et Peintrie* (Költészet és festészet) című hatalmas rendezvény részeként, ahol *Szubjektív Artpool* címmel az Artpool hét projektjét állítottuk ki. Az élő szobor ruhái és a pozíció itt volt először kirakati babákon és forgó posztamensen bemutatva. A második a már említett *Gender Check* volt Bécsben (MUMOK, 2009) és Varsóban (Zacheta, 2010). Hogyan jelentek meg a társadalmi nemi szerepek Kelet-Európa művészetében az elmúlt húsz évben, illetve az 1989 előtti három évtizedben? – ezt járta körül a kelet-európai térség 24 államának mintegy kétszáz művésze alkotásaiból a kurátor, Bojana Pejić által összeállított kiállítás (a magyar anyag kutatója András Edit volt). A következő esemény 2011-ben a *Parallel Narratívák Múzeuma* volt (Barcelona, MACBA), a L'Internationale keretprogramban. Itt egy Artpool dokumentáció részeként szerepelt a *Muhina projekt* öt digitális nagyításban. 2014-ben Budapesten a Ludwig Múzeumban a *Cavellini 1914-2014* Centenáriumi kiállítás részeként a ruhák és a pozíció új kirakati babákon lettek bemutatva egy, az eredeti performanszról készült 2×5 méteres Hősök terei panorámafotó előtt. Ami leginkább lenyűgözött engem az újrahasznosításokban, az … a lényegében utolsó, záró eset, a moszkvai volt. Attól elállt a lélegzetem! Ott már én nagyon nem vagyok! Olyan, mint amikor visszamegy az elszármazott Muhina szobor a szülőföldjére és magára ismer, és ahol felszabadult örömmel ujjong minden honfitárs.

B. F.: A helyére került.

G. Gy.: A helyére került, ráadásul kétféle módon. A moszkvai Garage Museum of Contemporary Art a Ljubjanai Moderna Museum *Arteast 2000+* gyűjteményi anyagából rendezett kiállítást *Grammar of Freedom* (A szabadság nyelvtana) címmel. A gyűjtemény kurátora Zdenka Badovinac felkért bennünket, hogy javasoljunk valamit, ami kiegészíthetné az anyagukat. Erre mi az *Hommage à Vera Muhina performanszt* javasoltuk és küldtünk annyi, jó minőségű, jól nagyítható digitális képet, amiből a projekt megjeleníthető volt, de kiállítási szempontokat nem adtunk, gondoltuk, majd választanak. Végül több meglepetés is ért minket: egyrészt a performansz utolsó, elhíresült fázisképét a kiállítás emblémájául választották és minden reklámanyagon szerepeltették, ráadásul a kiállítás bejáratához is felnagyították olyan nagyra, hogy majdnem úgy lehetett felnézni rá, mint az eredetire. Mert hát ők tudják, hogy milyen az, ott van, nem messze tőlük. A kiállításon pedig az összes

folytatás a 128. oldalon

continued from page 107

F. B.: Could you talk a bit about the recyclings that came later?

Gy. G.*:* By recycling I mean those exhibition methods where the *Mukhina Project* is only present in a reproduced form. The first such Mukhina recycling was part of the huge *Poésure et Peintrie* (Poetry and Painting) event in Marseille, where we displayed seven Artpool projects titled *Subjective Artpool*. The clothes and posture of the living statue were presented for the first time here on mannequins and a revolving pedestal. The other one was *Gender Check* in Vienna (MUMOK, 2009) and in Warsaw (Zacheta, 2010). The exhibition compiled by Bojana Pejić explored the presentation of gender roles in society in the art of Eastern Europe in the previous twenty years and in the three decades prior to 1989; the curator of the Hungarian material was Edit András. Then came the *Museum of Parallel Narratives* in 2011 (Barcelona, MACBA), organized within the framework of L'Internationale, where the *Mukhina Project* was displayed on five digital enlargements that formed part of Artpool's documentation. After that, the clothes and posture of the *Mukhina Project* were presented on new mannequins placed before a 2×5-meter panoramic shot of the original performance on Heroes' Square at the *Cavellini 1914–2014* centenary exhibition in the Ludwig Museum in Budapest. The most fascinating recycling for me was actually the last, closing event in Moscow. That took my breath away! I was completely 'gone' by then! It was like the Mukhina statue returning to its homeland after having been relocated and recognizing itself, while all the compatriots are cheering with freedom and joy.

F. B.: It returned to 'its place'.

Gy. G: Back to where it belonged, in two ways. The Garage Museum of Contemporary Art in Moscow organized an exhibition titled *Grammar of Freedom* from the *Arteast 2000+* collection of the Museum of Modern Art in Ljubljana. The curator of the exhibition, Zdenka Badovinac, asked us how they could supplement their material. We suggested the *Hommage* à *Vera Mukhina Performance* and that we would send good quality, digital photos that could be enlarged so the project could be properly presented. However, we did not specify an exhibition concept, thinking we would leave it up to them. In the end, there were more surprises in store for us: firstly, they selected the last, most famous frame of the performance as the emblem of the exhibition and used it on all of the promotional materials; moreover, they had made an enlargement that they placed at the entrance; its scale allowed visitors to look up at it like at the original. Because they said they knew what it was really like, it was not far from them. And at the actual exhibition they used all of our photographs to create something like an iconostas from them. Which again was very site-specific… A wonderful story.

continued on page 129

Artpool Subjectif

13.02. - 27.03.1993 Ateliers d´artistes de la ville de Marseille (F)

Hommage à Vera Muhina – szimbolikus performansz / Homage to Vera Mukhina – symbolic performance

SZAMIZDAT

A SZAMIZDAT kiállítás a Brémai Egyetem Kelet-Európa Kutatóintézete kollekciójából a hatvanas-nyolcvanas évek Közép- és Kelet-Európájának egyedülálló kulturális jelenségét, a kommunista diktatúrák szellemi illegalitásában létrejött alternatív kultúráinak világát mutatja be: gépelt, kéziratos vagy nyomtatott könyveket, plakátokat, röplapokat, fotókat, képzőművészeti albumokat, festményeket, szobrokat.

¶ **A szamizdat kezdetei Oroszországban az ötvenes években.** ▪ Irodalmárok az állami cenzúra keretein kívül publikálnak, a rezsim politikai perekkel válaszol. A perek jegyzőkönyveinek és a szolidaritási nyilatkozatok terjesztésével létrejön a független nyilvánosság. ¶ **Emberi jogi mozgalmak a Szovjetunióban és a keleti blokk országaiban.** ▪ Az egyéni szabadságjogok védelmében tájékoztatók jelennek meg az emberi jogi sérelmekről. Kikerülnek a börtönökből a politikai foglyok levelei és üzenetei. ¶ **Viták a szamizdat irodalomban.** ▪ Kik vagyunk? Mit akarunk? Merre tartunk? A szerzők felmutatják a szocializmus valóságát, másként kezdik szemügyre venni a saját történelmüket. ¶ **A szamizdat független nyilvánosságot teremt.** ▪ Megjelennek a földalatti kiadók, és a kezdetleges nyomdatechnikák ellenére nagy példányszámban adnak ki betiltott könyveket és folyóiratokat. ¶ **Társadalmi mozgalmak alakulnak ki.** ▪ Független szakszervezetek, nemzeti kisebbségek és vallási közösségek, ellenzéki környezetvédő és békemozgalmak követelik jogaik elismerését. ¶ **Az irodalom a szamizdatban él.** ▪ Olyan neves szerzők, mint Milan Kundera, Václav Havel, Konrád György, Petri György, Borisz Paszternak, Anna Ahmatova, Alekszander Szolzsenyicin, Arthur Koestler és Jaroslav Seifert kivívják a művészi szabadságot. ¶ **A betiltott művészetek önálló esztétikai modelleket és szuverén világlátást propagálnak.** ▪ A második nyilvánosság művészei kiállításaikat, előadásaikat, koncertjeiket magánmütermekben, klubokban, kulturális központokban és kutatóintézetekben illegálisan szervezik. ¶ **A szamizdatnak sajátos technikái és módszerei alakultak ki.** ▪ A szamizdat technikailag hangos és grafikus szamizdatra oszlott. A hangzó szamizdat magnószalagokat, később kazettákat fed, a grafikai szamizdat több formában létezett: fényképen, gépírásosan, stencilezve (ramkázva), xeroxban és nyomtatásban. ¶ **Tamizdat: az emigráció támogatja a hazai ellenzéki mozgalmakat.** ▪ Az emigráns kiadók kiadványaikat visszacsempészik a „származási" országba, ahol azok újból szamizdattá válnak. A rádióhullámoknak nem jelentenek akadályt az államhatárok.

KIÁLLÍTÁS ▪ ▪ ▪ 2004. február 3 – 2004. május 2. Millenáris Park D Kiállítócsarnok
Nyitvatartási idő: mindennap 10–18.00, ünnepnapokon is ▪ *Teljesárú jegy:* 600 Ft ▪ *Félárú jegy:* 300 Ft ▪ *Csoportos jegy (10 fő felett):* 200 Ft/fő ▪ ▪ ▪ **TÁRLATVEZETÉS** ▪ Csoportoknak, iskoláknak bejelentkezésre tárlatvezetést biztosítunk. Előzetes jelentkezés a 438-5328-as telefonszámon. Szombati napokon délután 16.00-tól tárlatvezetéseinkre az egyéni érdeklődőket várjuk. ▪ ▪ ▪ **KÍSÉRŐ PROGRAMOK** ▪ *Hétfői Repülőegyetemek:* előadások, 17.00-tól. ▪ *Szamizdat Szerdák:* előadások, kerekasztal-beszélgetések, 17.00-tól ▪ *Filmes Szombatok:* filmvetítések, 18.00-tól.

A kísérő programokra a belépés ingyenes. A részletes program megtekinthető a Millenáris programfüzetében, valamint a www.millenaris.hu honlapon.

Cím: Millenáris Park, 1024 Budapest, Fény u. 20–22., D Kiállítócsarnok

„Ő, SZAMIZDAT, SZAMIZDAT! A szó, amelyet fordítás nélkül átvettek idegen nyelvek, csakúgy, mint a SZPUTNYIKot, a GULAGot, a PERESZTROJKÁt. Mint görbe tükörben, visszaverődik benne az egész szovjetizmus a maga idióta zsargonjával, totalitárius rövidítéseivel...

Sokan úgy tartják, hogy a SZAMIZDAT terminusa önmagától jött létre, ahogyan önmagától keletkezett a víz, a föld vagy a tető. Ez tévedés. Élt ugyanis Moszkvában egy költő, Nyikolaj Glazkov. A mozit kedvelők ismerhetik Tarkovszkij Andrej Rubljov című filmjéből, ahol a metaforikus levegőúszót alakítja, ki a középkori Oroszországban megpróbált összetákolni egy léggömböt...

És Glazkov, akit az el nem ismert zseni híre övezett, nos, épp Ő találta fel az ötvenes évek végén a SZAMIZDAT szót. Ő volt az, aki miután közlésüktől több szerkesztőség elzárkózott, saját verseit vékony kötetekbe fűzte, a borítójukra ráírta a hivataloskodás paródiájaként, hogy SZAMIZDAT (önkiadó), s ettől kezdve ez a terminus szolgált arra, hogy megnevezzék a cenzúrától mentes, szabad irodalmat, ezt a legújabb kori történelemben teljességgel szokatlan – magánjellegű, de egyben tömegszerű – jelenséget, a szövegek sajátos előállítási, terjesztési és fogyasztási módját...

A SZAMIZDAT nem annyira technikai, mint inkább erkölcsi fogalom. Ezzel együtt, mint minden élő struktúra, rendszerezhető és leírható."

(Részletek Jevgenyij Popov: A szamizdat emlékére című írásából.)

Alternatív Kultúrák Közép- és Kelet-Európában 1956–1989

2004. február 3 – 2004. május 2. Millenáris Park, D Kiállítócsarnok

A Brémai Egyetem Kelet-Európa Kutatóintézete (Forschungsstelle Osteuropa), az Európai Kulturális Alapítvány és a Millenáris Kht. koprodukciója

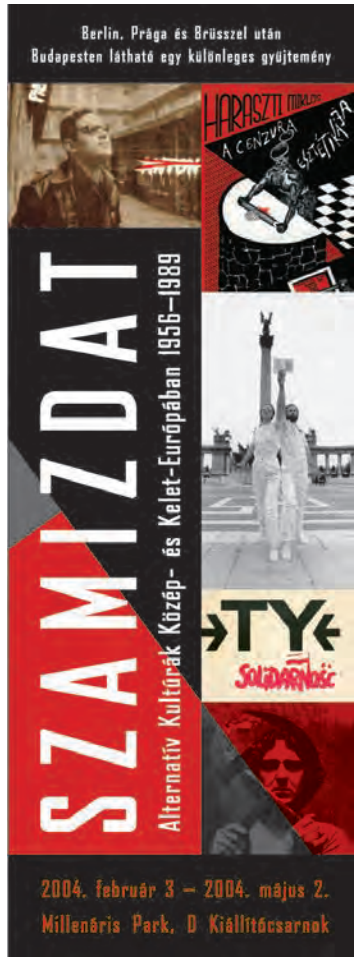
Grafikai terv / graphic design: Katart, CSIZMADIA Katalin

Commercials (poster, flyers) for the exhibition *SAMIZDAT – Alternative Cultures in Central and East Europe 1956–1989,* Budapest, 2004

TY
SOLIDARNOŚĆ

SZAMIZDAT

SZAMIZDAT
Alternatív Kultúrák Közép- és Kelet-Európában 1956–1989
2004. február 3 – 2004. május 2. Millenáris Park, D Kiállítócsarnok


Berlin, Prága és Brüsszel után
Budapesten látható egy különleges gyűjtemény
HARASZTI MIKLÓS
A CENZÚRA ESZTÉTIKÁJA
SZAMIZDAT
Alternatív Kultúrák Közép- és Kelet-Európában 1956–1989
TY
SOLIDARNOŚĆ
2004. február 3 – 2004. május 2.
Millenáris Park, D Kiállítócsarnok

GENDER CHECK

A nemi kérdés – nőiesség és férfiasság a kelet-európai művészetben
2009. november 13 – 2010. február 14., MUMOK, Bécs
2010. március 20. – június 13., ZACHETA, Varsó

GENDER CHECK

Femininity and Masculinity in the Art of eastern europe
13 November 2009 – 14 February 2010, MUMOK, Vienna
and 20 March – 13 June 2010, ZACHETA, Warsaw

Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) 2011

Parallel Narratívák Múzeuma

a L'Internationale keretprogramban

Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) 2011

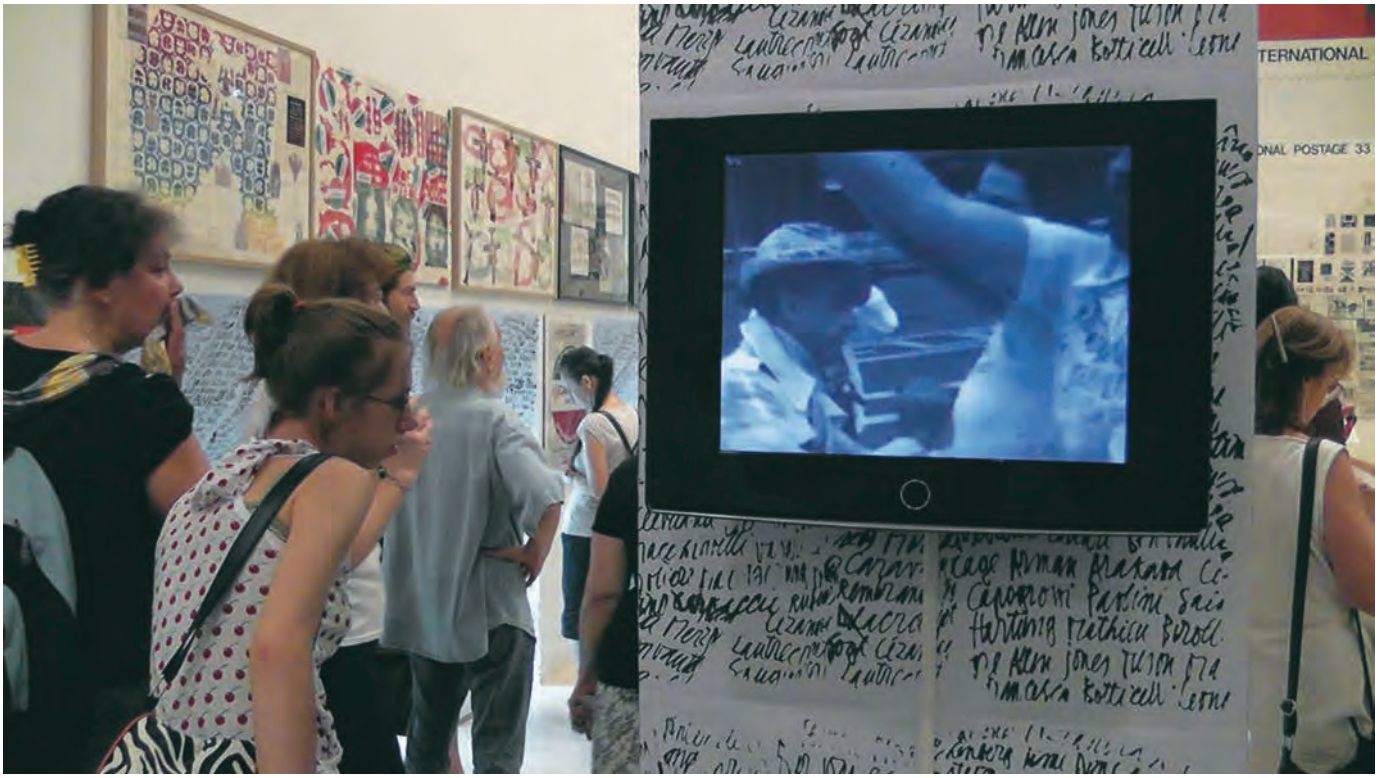
Museum of Parallel Narratives

In the Framework of L'Internationale

LUDWIG MÚZEUM / KORTÁRS MŰVÉSZETI MÚZEUM / MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

CAVELLINI 1914–2014 / CENTENNIAL CELEBRATION

Budapest, 2014. június 12 – szeptember 28. / June 12 – September 28



LUDWIG MÚZEUM / KORTÁRS MŰVÉSZETI MÚZEUM / MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

CAVELLINI 1914–2014 / CENTENNIAL CELEBRATION

Budapest, 2014. június 12 – szeptember 28. / June 12 – September 28

AGE À VERA MUHINA
GE TO VERA MUKHINA
FUCK OFF
CAVELLINI

folytatás a 118. oldalról

képet felhasználták és egy ikonosztáz-szerű képegyüttest állítottak belőle össze. Ami ugye megint csak helyspecifikus… Gyönyörű történet!

B. F.: Igen! Szép!

G. Gy.: Végül ezt a művet – illetve a digitális képeket és az újramegvalósítás jogát – az Arteast gyűjteménynek ajándékoztuk. Zdenka Badovinac 2016-ban Ljubljanában újból kiállította, sőt azóta is látható. Ez is gyönyörű! Ugyanis van egy fotósorozat, de nem úgy, hogy eredeti fotó, mint amit a galerista kiállít, és akkor azt árulja stb., nem. Hanem ez egy szellemi termék. Mert anyagtalan, digitálisan van, elküldjük. Ő kiprinteli olyan méretben, ahogy neki az jó, összerakja úgy, ahogy neki az jó, és akkor az az összerakás, az ő hozzáadott értéke. Ha valaki ugyanezt akarja összeállítani, akkor odaírhatja, hogy ez a moszkvai/ljubljanai verzió.

Tehát a lényeg, hogy ez már rendesen a XXI. század, az információs társadalom. Ez az összeszerelhető, önösszeszerelő, újrahasznosító és újrahasznosítható művészet az öntörténetiesítés utáni történelem után. A stabilitás fogalma átadta helyét az egyensúly fogalmának – az egymás ellen ható mozgások egyensúlyának. A modern ember számára már nem felfoghatatlan, hogy egy dolog csak a változások folyamatában létezhet. Ennél szebbet el sem tudtam képzelni!

continued from page 119

F. B.: Yes! Beautiful!

Gy. G: In the end, we donated this work – the digital prints and the re-implementation rights – to the Arteast collection. Zdenka Badovinac exhibited it again in Ljubljana in 2016 and it can be viewed ever since. This is beautiful too! Because there's a series of prints, but not original photos like those gallerists display and then sell etc., no. This is an intellectual product. Immaterial, digital. We send them, she prints them in whatever size she wants, compiles them as she likes and this assembling represents the value she has contributed. If somebody else wants to compile the same, they can say this is the Moscow/Ljubljana version.

The point is that this is now really the 21st century, the information society. It is self-assemblable, self-assembling, recycling and recyclable art after self-historicizing history. The concept of stability has given way to the concept of balance/equilibrium, to the balance created by counter-movements. Modern man no longer finds it incomprehensible that things only exist in a state of change. I could've never been able to imagine anything more beautiful than this!

A SZABADSÁG NYELVTANA / ÖT LECKE

Garage Museum of Contemporary Art

Moszkva, 2015. február 6 – április 19.

Kiállítás a moszkvai Garázs Kortárs Művészeti Múzeumban több mint 60 művész és művészcsoport munkáival az 1960-as évektől napjainkig az Arteast 2000+ gyűjtemény (Ljubljana) anyagából. A kiállítás kurátorai: Zdenka Badovinac, Snejana Krasteva és Bojana Piškur

GRAMMAR OF FREEDOM / FIVE LESSONS

Garage Museum of Contemporary Art

Moscow, February 6 – April 19, 2015

Exhibition at the Garage Museum of Contemporary Art with works of more than 60 artist and art groups from the 1960s from the Arteast 2000+ collection (Ljubljana). Curators of the exhibition: Zdenka Badovinac, Snejana Krasteva and Bojana Piškur

04.02 – 10.04.2015
ГРАММАТИКА
СВОБОДЫ
ПЯТЬ УРОКОВ
РАБОТЫ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ARTEAST 2000+
GRAMMAR OF
FREEDOM
ПРЕДСТАВЛЕННЫЕ ХУДОЖНИКИ: FEATURED ARTISTS:
GARAGE
8
ПРИЧИН ЗАВЕСТИ АРТДРУГ
УВАЖАЕМЫЕ ПОСЕТИТЕЛИ!
ГРАММАТИКА
СВОБОДЫ
ПЯТЬ УРОКОВ
ВЫ МОЖЕТЕ ВОСПОЛЬЗОВАТЬСЯ
АУДИОГИДОМ
DEAR VISITORS!
GRAMMAR OF
FREEDOM
ARTFRIEND
JOIN GARAGE NOW!
8 REASONS TO BECOM

A SZABADSÁG NYELVTANA / ÖT LECKE

Dokumentumok /documents: Garage Museum of Contemporary Art

GRAMMAR OF FREEDOM / FIVE LESSONS

МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА ГАРАЖ
GARAGE
MUSEUM OF CONTEMPORARY ART
МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА «ГАРАЖ»
ПРИГЛАШАЕТ ВАС НА ОТКРЫТИЕ ВЫСТАВКИ
ГРАММАТИКА
СВОБОДЫ
ПЯТЬ УРОКОВ
РАБОТЫ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ARTEAST 2000+
5 ФЕВРАЛЯ 2015
20:00
GARAGE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART
INVITES YOU TO THE OPENING OF
GRAMMAR OF
FREEDOM
FIVE LESSONS
WORKS FROM THE ARTEAST 2000+ COLLECTION
FEBRUARY 5, 2015
20:00
MG+MSUM
BELUGA
100.1
Interview
ЧРЕЗМЕРНОЕ УПОТРЕБЛЕНИЕ АЛКОГОЛЯ ВРЕДИТ ВАШЕМУ ЗДОРОВЬЮ

HOMMAGE À VERA MUHINA

Galántai György performansza Klaniczay Júliával és G. A. Cavellinivel

Hősök tere, Budapest, 1980

Galántai György performansza a Szovjetúnió kulturális hegemóniájának jelképeként funkcionáló Vera Muhina szobor dekonstruálásával és teljes átértelmezésével erős rendszerkritikát fogalmaz meg.

A három órás akció – melynek rendkívül tudatosan és merészen kiválasztott helyszíne a szovjet érdekszférába tartozó kádárista Magyarország mind katonai, mind politikai és kultúrtörténeti szempontból is legreprezentatívabb tere – nyíltan demonstrál a művészeti értékek nemzetköziség és egyetemesség, a művészet szabadsága mellett.

A turista látványosságként funkcionáló, de a rendfenntartó szervek által folyamatosan felügyelt közösségi tér “meghackelése” ritka példája a korabeli kulturális aktivizmusnak.

Az 1980-ban elképzelhetetlenül pimasz akciót a téren köröző rendőrök – a performerek szerencséjére – tétlenül szemlélték, a turista buszokkal sűrűn érkező – többségükben szovjet – turisták viszont átfunkcionáltan is ráismertek Muhina szobrára és a váratlan élményt kis Lenin-kitűzőkkel jutalmazták.

Az akció során létrejött “élő szoborral” Galántai 1980 és 1984 között több akciót és szituációt is megvalósított, továbbértelmezve az eredeti alkotást.

Sajtóanyag a moszkvai kiállításhoz (Klaniczay Júlia – Nagy Kristóf) 2015

With works ranging from the 1960s to the present, a new show in Moscow highlights five strategies used by artists to overcome ideology and conflict along the path toward intellectual freedom. Angela M.H. Schuster reports

Works by more than five dozen Eastern European neo-avant-garde artists associated with the Arteast 2000+ Collection — including Marina Abramović, Kazimir Malevich, IRWIN, Darinka Pop-Mitić, and Ilya and Emilia Kabakov — go on view in Grammar of Freedom | 5 Lessons at the Garage Museum of Contemporary Art in Moscow, opening February 6 and running through April 19.

Curated by Zdenka Badovinac, Snejana Krasteva, and Bojana Piškur and organised in collaboration with the Moderna Galerija in Ljubljana, Slovenia, where Arteast is based, the exhibition examines how each of the artists presented has tapped into personal struggles for artistic freedom in their practices in the wake of the Cold War, a time in which their respective nations transitioned from Socialist states to the neoliberal capitalist countries they are today.

With works ranging from the 1960s to the present, the show is organised around five open-ended 'lessons', each of which highlights a strategy used by the artists to overcome ideology and conflict along the path toward intellectual freedom.

Highlights include a trio of text-based works by Mladen Stilinović, and still images of György Galántai's performance piece, Homage to Vera Mukhina, which took place in Heroes' Square in Budapest in May 1980. As visitors move through the exhibition, they will realise that the path they take traces the shape of a five-pointed star, an unmistakable symbol of the Socialist regimes of the former Yugoslavia and USSR. [...]

.....

Main image: György Galántai, Homage To Vera Mukhina, performance with the participation of Julia Klaniczay and Guglielmo Achille Cavellini, Heroes' Square, Budapest, May 1980. Photo: György Hegedűs. Courtesy of Artpool Art Research Center, Budapest

[*]www.christies.com/features/Moscow_Show-5617-1.aspx

the Moderna Galerija in Ljubljana, Slovenia*

György Galántai Homage to Vera Mukhina, 1980. Donation to the Arteast 2000+ collection, 2016

György Galántai is a renowned Hungarian artist and member of the Fluxus movement, who spearheaded the launch of several art institutions. At the time of the socialist regime in Hungary, when censorship was strong, Galántai organized a famous series of shows, entitled the *Chapel Exhibitions.* Today we would describe this as a four-year (1970–1973) multimedia marathon of contemporary culture – it included 35 exhibitions, concerts, poetry readings, theater performances, and movie showings, among other events. This flurry of activity drew the attention of the secret police, however, after which Chapel Studio, where the events were held, was closed. The complex situation in Hungarian politics prompted Galántai to turn to mail art in the late 1970s. Correspondence as an artistic practice was one of the few ways to be part of the international context. An archive of this correspondence formed the basis of the Artpool Archive, a Budapest institute engaged in preservation and holding exhibitions which preserved a mass of information about Hungarian artistic life in the form of plans, notes, books, photographs, catalogs, invitations, diagrams, films, and other media. From 1983 to 1985, the institution published 11 issues of a samizdat magazine, *Artpool Letter,* which was essentially the only source of information about contemporary art in Hungary during this difficult period for culture.

In the performance *Homage to Vera Mukhina,* the artist, together with Julia Klaniczay and Guglielmo Achille Cavellini, recreated the composition of Mukhina's sculpture *Worker and Collective-Farm Woman* (1937). Dressed in clothes bearing the names of important figures in world art, the artists stood immobile for three hours in the police-patrolled Heroes' Square in Budapest. This deconstruction of communist symbols, together with the challenge to the city's repressive machine, transformed the status of the artists' bodies, which became living sculptures. In this way the performance proclaimed a set of meanings with a social, political, and artistic genealogy.

* www.mg-lj.si/en/exhibitions/1606/györgy-galántai/

PÁCSER Attila GALÁNTAI György PŐCZE Attila HEGEDŰS György

VINTAGE GALÉRIA – BUDAPEST

GALÁNTAI GYÖRGY

21 FOTÓ A MUHINA PROJEKTBŐL / 1980–83

2017. NOVEMBER 21 – DECEMBER 15.

VINTAGE – BUDAPEST

GYÖRGY GALÁNTAI

21 PHOTOGRAPHS FROM THE MUKHINA PROJECT / 1980–83

21 NOVEMBER – 15 DECEMBER 2017

KLANICZAY Júlia GALÁNTAI György

MEGNYITÓ / OPENING

Galántai György fluxus életrajza

Születtem **B**ikácson, **1941**. 0**6**. **17**-én. (születési adataim egy sor véletlen egybeesésben: **B**udapesten a jelenlegi munkahelyemre minden nap a **6**-os és a **19**-es, a **41**-es vagy a **17**-es villamoson utazom).

Életem első koincidenciája az volt, hogy Iványi-Grünwald Béla festőművész halála után kilenc hónappal születtem Grünwald György néven. Galántaira a kitelepítések idején apám magyarosította nevünket, Grünwald Béla névmódosítása pedig vallás-váltásához kapcsolódott. A vallás kérdése nálam már születésem előtt felmerült, ugyanis anyám terhessége idején elhatározta: ha fiút szül, annak mindenképpen papnak kell lennie. Az hogy végül pap helyett festőművész lettem – mint ahogy Vincent van Gogh – tarthatnám akár a környezeti adottságok szerinti korrekciónak is. Végül is arra a lehetetlen kérdésre kellene választ találnom, hogy miért lettem azzá ami lettem, miért történt velem mindaz ami történt és, hogy a vakvéletlen játékaként miért ne lehetett volna minden máshogyan? Továbbá: lehetne-e a lehetetlen egy új nézőpontból lehetséges?

A környezeti adottságok: 1941, Magyarország, Tolna megye, kis falucska, világháború, orosz megszállás, nagypapa eltűnése, német származás, kitelepítésveszély, kiskereskedő család, „egyéb" származás, államosítás, szovjet típusú szocializmus, pártállam, kulákprés, feljelentéskultúra, hallgatás-(lehallgatás, kihallgatás)-kultúra, szocialista realizmus, marxista esztétika, 1956, forradalom/ellenforradalom, kádárizmus, tudományos szocializmus, szocialista demokrácia, 1968, új gazdasági mechanizmus, KGST, hiánygazdaság, rablógazdálkodás, bevásárló turizmus, legvidámabb barakk, érték nélküli társadalom, információhiány, szamizdat, demokratikus ellenzék, létező szocializmus, peresztrojka, glasznoszty, szólásszabadság, rendszerváltozás, címerválasztás, jóvátétel, privatizáció, vadkapitalizmus, magántulajdon szentsége, megélhetési politizálás, panaszkultúra, globalizáció, popularizáció, internet, informatikai forradalom, információ-robbanás, dátumváltás, telematikus társadalom, elektronikus kereskedelem, logisztika, alternativ energia, újrahasznosított anyagok, intelligens gyártás, holon, holarchizáció, integrál szemlélet stb.

Pályakorrekciók: 1956-ban felvételt nyertem a budapesti Képző- és Iparművészeti Gimnáziumba, ahonnan még tanulmányaim megkezdése előtt „az ellenforradalom alatt tanúsított magatartásom miatt" elutasítottak. Ezután 1961-ben a székesfehérvári útépítő technikumban szereztem technikusi oklevelet, majd a budapesti képzőművészeti főiskolán festő-tanár szakon 1967-ben kaptam diplomát.

1966-ban Balatonbogláron rátaláltam egy használaton kívüli temetőkápolnára, amelyet a katolikus egyháztól 15 évre bérbe vettem műteremnek, és ahol 1970–1973 között a nyári hónapokban kiállításokat és eseményeket rendeztem a magyar és nemzetközi avantgárd művészetnek. Ez a tevékenységem kulturális bűncselekménynek minősült, ezért 1971-től kezdődően állandósultak a kultúrpolitikai és hatósági zaklatások. Végső mozzanatként 1973 augusztusában a kulturális kormányzat karhatalmi intézkedéssel bezáratta a kápolnát, majd a rendőrség „bizonyítékai" alapján a katolikus egyházat a bérleti szerződés peres úton való felbontására kényszerítette.

Szobrász életművem darabjai **1975-től** kétévenként a dunaújvárosi Acélszobrász Művésztelepen keletkeztek. Például 1979. május-júniusban az „Előre Brigád" hét nagyszerű szakmunkásának

György Galántai's Fluxus autobiography

I was born in **B**ikács on **17**. 0**6**. **1941** (my birth figures is a series of coincidences: I travel to my workplace in **B**udapest every day on trams **6** and **19**, **41** or **17**).

The first coincidence of my life was that I was born nine months after the death of the painter Béla Iványi-Grünwald and was given the name György Grünwald. My father changed our family name to Galántai during the time of the enforced resettlement, while Béla Grünwald modified his name linked to his religious conversion. The question of religion had come up even before I was born as during her pregnancy my mother decided that if she was to give birth to a boy, he would definitely have to become a priest. Despite the family expectation for me to become a man of God, I instead set the course of my own becoming a painter, like for example Vincent van Gogh had. Ultimately, I should find an answer to the impossible question of why I have become what I have, why everything happened to me the way it did and why couldn't everything have happened differently out of some blind game of chance? Moreover: could the impossible, if viewed from a different perspective, be possible?

Background conditions: 1941, Hungary, Tolna County, a little village, world war, Russian occupation, my grandfather's disappearance, German origins, the threat of resettlement, small-business family, 'other' origins, nationalization, Soviet style socialism, party state, persecution of 'kulaks', period of reporting on others, period of silence (surveillance, interrogation), socialist realism, Marxist aesthetics, revolution/counter-revolution, Kadarism, scientific socialism, socialist democracy, 1968, new economic mechanism, Comecon, shortage economy, rapine economy, shopping tourism, happiest barrack in the bloc, valueless society, information shortage, samizdat, democratic opposition, actually existing socialism, perestroika, glasnost, freedom of speech, change in the political system, choosing the national emblem, compensation, privatization, wild capitalism, sanctity of private property, making money out of politics, culture of complaints, globalization, popularization, Internet, digital revolution, information explosion, Y2K shift, telematic society, e-commerce, logistics, alternative energy, recycled materials, intelligent manufacturing, holon, holarchization, integral approach, etc.

Career corrections: in 1956 I gained a place at the Secondary School of Fine and Applied Arts in Budapest, which then rejected me before I even started my studies because of "the behavior I had shown during the counter-revolution". After this, in 1961, I acquired a technician's degree from the technical school for road construction in Székesfehérvár, and then, in 1967, I graduated from the painter–teacher program of the Academy of Fine Arts in Budapest.

In 1966 I came across an unused burial chapel in Balatonboglár, which I leased from the Catholic Church for 15 years to use as a studio, and where I organized exhibitions and events for Hungarian and international Avant-garde artists in the summer months in 1970-1973. These activities were classified as criminal acts so harassment from cultural policy and other authorities became an entrenched feature of life from 1971. Finally, in August 1973, the cultural leadership had the chapel closed down using police force, and justifying their action based on police 'evidence', it had the Catholic Church terminate the lease contract in a court procedure.

I made the works of **my sculpting oeuvre** at the Steel Sculptors' Colony in Dunaújváros every two years **from 1975 onwards**. For example, I produced 36 new 'trans-functioned objects" with

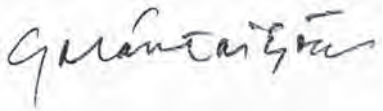
lelkes és értő együttműködésével 36 új „átfunkcionált tárgyat” készítettem. Ugyanakkor egy másik üzemcsarnokban elkészült az 1971-es X motívumom alapján tervezett monumentális jelszobrom is, a „1/2 X=V”, melyet végül (politikai okok miatt) csak 1982-ben állítottak fel a Duna-parton.

Az 1979-es év az intenzív mail art, a kapcsolatművészeti aktivitásom kezdete. Feleségemmel Klaniczay Júliával elhatároztuk, hogy „intézményesítjük” új tevékenységünket és megalapítjuk lakásintézményünket, az Artpool Archívumot. Megterveztem az Artpool grafikai arculatát, képeslapokat adtunk ki az archívum reklámszövegével, még bélyegzőket és bélyegeket is készítettem. Mivel az Artpoolnak címzett ajánlott küldeményeket a posta nem volt hajlandó átadni, ezért a képzőművész szövetségi igazolványomba bejegyeztettem az Artpoolt mint művésznevet. Ekkortól jegyezhető a 3/3-asokkal való évtizedes „párbeszéd” kezdete, aminek „eredménye” az Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltárában olvasható háromkötetes „Festő” fn. dosszié. Az archívum folyamatos gyarapodását a postai „network”-ben való személyes részvételem tette lehetővé. Az Artpool Archívum fejlődésének jellemzője volt, hogy fokozatosan „keretintézménnyé” vált és az új projektek által „alintézmények” születtek, pl.: művészbélyeg-, művészkönyv-gyűjtemény, hangarchívum, a periodikus terek, katalógusok és kiadványok: *Artpool Rádió* (kazettakiadás, 8 szám), az *Aktuális Levél* című szamizdat művészeti újság (11 szám) stb. A gyűjtemények gyarapítása a projektkiírásokon kívül a saját művek cseréjével történt, vagyis olyan „csereanyagokat” kellett létrehoznom amelyek a Föld túloldalán is érthetőek és válaszra inspirálók, egyszóval nemzetközileg csereképesek voltak, kölcsönösségi alapon.

1992 tavaszán a rendszerváltásnak köszönhetően az Artpool – mint Alapítvány – legális intézménnyé, tőlem/tőlünk független jogi személlyé vált, amely Budapest szívében a főváros támogatásával megnyitotta az Artpool Művészetkutató Központot és nyilvánossá tette eddigi munkájának eredményét. A korábbi partizánakció-szerű, megfigyelt és akadályozott, űzött szabadságban végzett, két személyre méretezett „szabadidős tevékenységet” felváltotta a nyugodtabb keretek között, munkatársakkal, elfogadható anyagi feltételekkel, következetes munkaprogrammal működő valódi rendszerváltó kulturális intézmény.

Az utolsó húsz év időbeli érdekessége, hogy a 2000. évi dátumváltás mintha kettévágta volna a jelent – múltra és jövőre. A kilencvenes évek kutatási témái az Artpoolban a hiányzó iskolai tananyag, a progresszív művészeti múlt meghatározó fogalmai voltak: a fluxus, a performansz, az internet, a hálózat/network, az installáció, a kontextus, majd 2000-től a véletlen, a lehetetlen és a kétség. A kétség mint kettes, már az első szám is volt, és ettől kezdve 2009-ig a számok határozták meg az éves tematikát. A számok nagy teret nyitottak a művészetben nem használt fogalmaknak, továbbá – ahogyan egymás után és egymásból következtek– úgy épült fel egy előre nem tervezhető holarchikus ismeretanyag. A gyönyörű az, hogy az utolsó szám, a kilences után minden elölről kezdődik, ugyanakkor a holarchizáció – az egyre nagyobb egészek létrehozásának és az előzőek beépítésének folyamata – tovább folytatódik.

Budapest, 2010. szeptember



Galántai György (képzőművész, művészetkutató)

the help of seven enthusiastic and competent skilled workers of the “Forward Brigade” in May and June 1979. At the same time, my monumental sign sculpture “1/2 X=V”, based on my X motif from 1971, was completed in another industrial hangar; it was erected on the banks of the Danube only later, in 1982 (for political reasons).

The year 1979 marks the beginning of my intense Mail Art and correspondence art activity. I and my wife, Julia Klaniczay, decided to ‘institutionalize’ our new activities and establish our flat-institution: Artpool Archive. I designed the visual identity for Artpool, we issued postcards with the archive’s advertising text, and I even made rubber stamps and postage stamps. Since priority mail addressed to Artpool was not delivered by the Hungarian Post, I had Artpool registered as my pseudonym in my fine arts association card. Hence the start of my decades long ’dialogue’ with Department III/3 of the intelligence agency, the ‘fruit’ of which is the dossier with the cover name “Painter” in the Historical Archives of the State Security Services. The Artpool Archive continuously grew thanks to my personal participation in the postal ‘network’. It gradually evolved into a ‘framework institution’ and ‘sub-institutions’ appeared through new projects, e.g. artistamps and artists’ books collections, an audio archive, periodical spaces, catalogues and publications such as *Artpool Radio* (cassette publication, 8 issues), the samizdat art review AL (*Artpool Letter,* 11 issues), etc. In addition to calls for projects, the collections were augmented through the exchange of autograph works, i.e. I had to create ‘exchange material’ that would be understood and would inspire responses on the other side of the Earth; in other words, they would be suitable for international exchange, on a reciprocal basis.

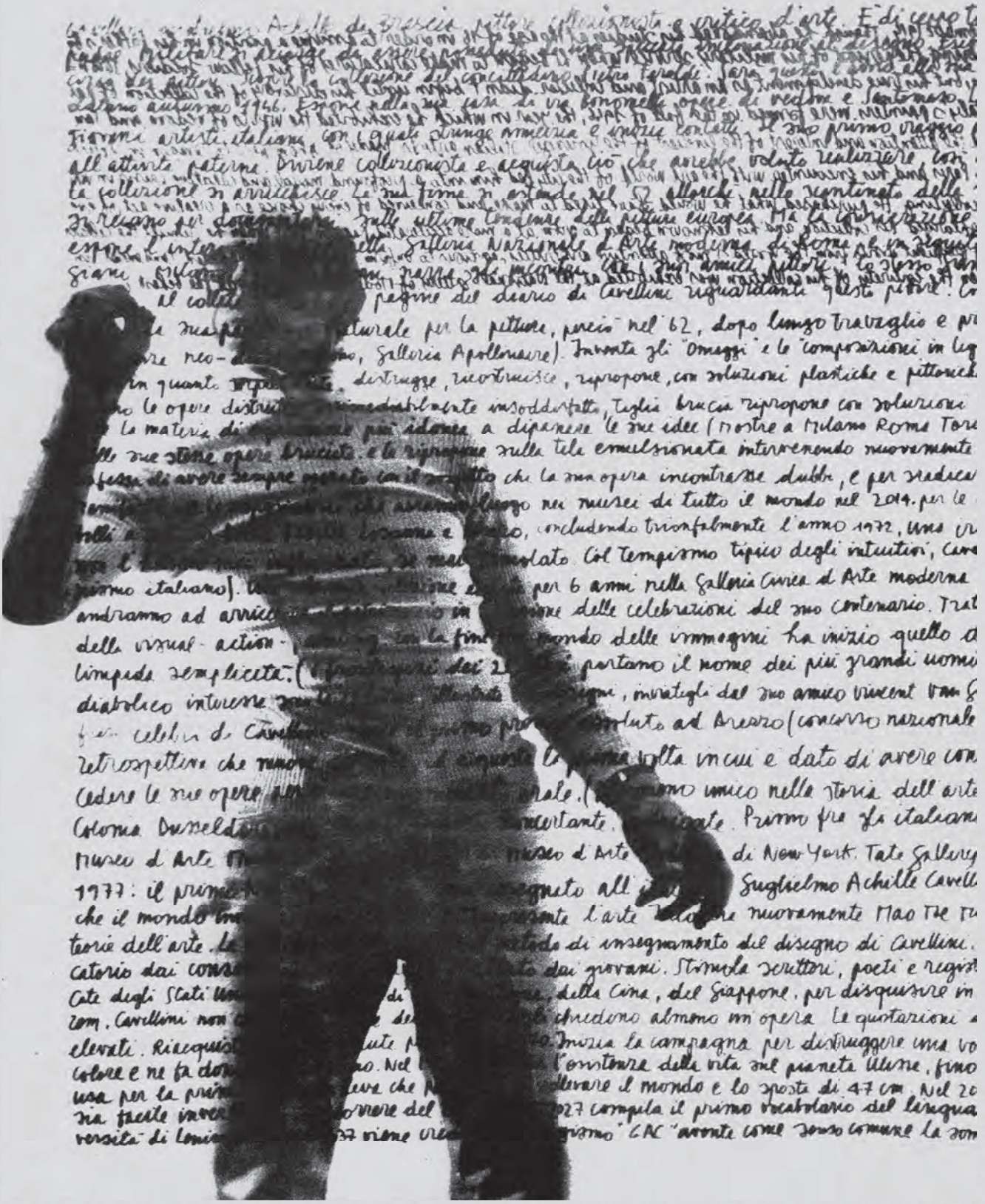
In spring 1992, thanks to the change in the political system, Artpool became a legal institution (Artpool Foundation), i.e. a legal entity independent of me/us, and, with the support of the municipal authorities, it opened Artpool Art Research Center in the heart of Budapest and made public the results of its work up to that point. What earlier had been a partisan-like, surveilled and persecuted-allowed ‘free-time activity’ gauged for two people was replaced by a regime-changer cultural institution carrying out a consistent program, working under more settled circumstances, with a staff and granted satisfactory funds.

A temporal curiosity of **the last twenty years** is that the Y2K shift seems to have cut the present into two – into the past and the future. The themes researched in Artpool in the 90s concerned areas missing from school curriculums, the key concepts of the progressive art of the past – Fluxus, performance art, Internet, network, installation, and context – and from 2000 onwards the themes were chance, the impossible and two-ness. Two-ness, 2, was the first number, and numbers defined the annual themes until 2009. Numbers opened up a vast space for concepts not used in art, and – as they successively resulted from one another – a holarchic body of knowledge unplannable in advance has been built up. What is beautiful is that everything starts all over after 9, the last number, while holarchization – a process of increasing orders of wholeness and inclusion – continues.

Budapest, September 2010

György Galántai (artist, art researcher)

(English translation by Krisztina Sarkady-Hart.)



Guglielmo Achille Cavellini (1914–2014) öntörténetiesítő életrajzát írja
Guglielmo Achille Cavellini (1914–2014) writing his self-historicizing autobiography

ISBN 978-963-9800-20-5