



A konferencia a *COST Action New Exploratory Phase in Research on East European Cultures of Dissent (NEP4DISSENT)* projekt keretei között az Európai Unió *Horizon 2020 Framework Program* nagylelkű támogatásával jött létre.

**A konferencia szervezői:**

Klaniczay Júlia,  
Kürti Emese,  
László Zsuzsa

(Artpool Művészetkutató Központ – Szépművészeti Múzeum)

**valamint**

Bodor Judit (Glasgow School of Art)  
és Hock Beáta (Universitat Leipzig)

**Az Artpool 40 éve plakátokon:** Galántai György

**Az Artpool 40 éve slide show:** Barkóczi Flóra

**Sajtó:** Lévay Zoltán

**Rendezvény szervezés:** Pollak Petra, Tóth Mária

**Önkéntesek:** Békési Ella, Shabnam Shermatova

**Köszönet:**

Piotr Wciulik (NEP4DISSENT),  
Halasi Dóra, Kristóf Márton, Varga Klaudia (Artpool),  
László Zulejka, Mezei Szabolcs (Szepmuvészeti Múzeum, Budapest)



# Artpool 40

Aktív archívumok, művészeti hálózatok

**Nemzetközi konferencia**



# Artpool 40 – Aktív archívumok, művészeti hálózatok

Az Artpool Művészetkutató Központ nemzetközi konferenciája  
Budapest, 2020. február 20-21.

Szépművészeti Múzeum, Schickedanz-terem

Az Artpool alapításának 40. évfordulója és az Artpoolt is magában foglaló Közép-Európai Művészettörténeti Kutató Intézet (KEMKI) ez évre tervezett létrejötte alkalmából nemzetközi konferenciát szerveztünk. Az esemény célja, hogy feltérképezze az Artpool történetének és jelen művészetkutató munkájának a nemzetközi kontextusát, a művészarchívumokkal, a progresszív muzeológiával, a hidegháború művészeti színtereivel és hálózatai foglalkozó transznacionális kutatásokat. A konferencia így olyan kutatási területek összefüggéseire kérdez rá, amelyek az Artpool múltja és jövője szempontjából is meghatározóak, mint a kapcsolatművészet, a szamizdat, az underground művészet, a művészarchívumok és a progresszív muzeológia.

Az eszmecsere az Artpool „aktív archívum” koncepcióját használja kiindulópontként, és ennek nemzetközi párhuzamait valamint kortárs értelmezéseit és alkalmazásait igyekszik feltárni. Ahogy Galántai György 1979-ben megfogalmazta, az aktív archívum „nem csak gyűjti, ami tőle függetlenül keletkezik, hanem tevékenységével mintegy »előhívja« az archiválandó anyagot [...] projekt-kiírásokkal, kooperációval, cserével, a hálózat bővítésével és az információk hálózatban való áramoltatásával.” Az aktív archívum történelem-szemlélete jövőorientált és dinamikus, ezért „nyitott múként, vagy aktivista művészeti tevékenységként is értelmezhető”. Az aktív archívum fő tevékenysége a művészetkutatás, amely nem egy-egy speciális médiummal vagy témával való foglalkozást jelent, hanem a művészet mindenkori helyét, célját, alapjait kutatja az aktuális társadalmi kontextussal összefüggésben és azon túl.

Ebben a szellemben, egy-egy archívumot bemutató leíró előadások helyett arra kértük a kutatókat, hogy olyan új / innovatív muzeológiai, kurátori, tudományos és művészeti módszertanokat mutassanak be, amelyekkel az archívumi munka a művészetkutatás és a jövőről alkotott víziók szolgálatába állítható.



# PROGRAM

## Február 20., csütörtök

09:30–10:00 Regisztráció

10:00–10:10 Köszöntő

### **10:10–13:30 / 1. szekció**

#### **Az archívum mint intézmény – az intézményesülés dilemmái és módszerei**

Elnök: SVEN SPIEKER

KÜRTI EMESE: Az Artpool útja az undergroundtól a múzeumig

ZDENKA BADOVINAC: Önhistorizálás – kelet-európai művészarchívumok

JASNA JAKŠIĆ – TIHANA PUC: Művészhalózatok az intézményi és személyes archívumok kontextusában – a zágrábi Kortárs Művészeti Múzeum

11:30–12:00 Kávészünet

SARAH HAYLETT: Az archiválási készletésen túl. A Tate művészarchívumai új megvilágításban

LINA DŽUVEROVIĆ: A kollektivitás historizálása és archiválása. Kollaboratív akciók, továbbélő kihagyások – a hetvenes évekbeli jugoszláv közösségek feminista újragondolása

PÁLDI LÍVIA: Aktív archívum – lassú intézmény (2017–2020)

*Kerekasztal*

13:30–14:30 Ebédszünet

**14:30–17:30 / 2. szekció****Az öndokumentálás és archiválás művészeti stratégiái**

Elnök: KLARA KEMP-WELCH

SVEN SPIEKER: Öndokumentálás mint művészeti gyakorlat Kelet-Európában

TOMASZ ZAŁUSKI: Az alternatív hivatalos? KwieKulik duó Tevékenység, Dokumentáció és Terjesztés Stúdiója mint államilag finanszírozott performatív archívum a létező szocializmus idején

KAJA KRANER: Antiarchívum és emlékezetpolitika Walid Raad művészetében

15:40–16:00 Kávészünet

DANIEL GRUŇ: A történelem és az öntörténetiesítés ellentmondása. Stano Filko az 1970-es években

CSEH-VARGA KATALIN: Az (ön-)reflexió művészete. Intellektuális utazás Galántai György elméjében

KAROLINA MAJEWSKA-GÜDE: Az archívum élete és utóélete. Ewa Partum és VALIE EXPORT archívumai

*Kerekasztal*



## **F e b r u á r 2 1 . , p é n t e k**

09:00–09:30 Regisztráció

### **09:30–11:15 / 3. szekció**

#### **Hogyan építjük fel a múltból a jövőt – az önhistorizálás művészete**

Elnök: HOCK BEÁTA

KRISTINE STILES: A jövő gyűjtése. Kristine Stiles archívuma a David M. Rubenstein Ritka Könyvek és Kéziratok Könyvtárában, a Duke Egyetemen. Módszerek, elméletek, ön- és más-historizálás, különös tekintettel a kelet-európai művészekre

HENAR RIVIÈRE: A Fluxus és az archívum mint provokátor

DAVID CROWLEY: A mindennapok archiválása a késő szocializmusban

*Kerekasztal*

11:15–11:45 Kávészünet

### **11:45–13:30 / 4. szekció**

#### **Az archívum mint művészeti médium / az archiválás médiumai**

Elnök: DAVID CROWLEY

MEGHAN FORBES: A művészeti magazin mint archívum. Underground kiadványkultúra a nyolcvanas években Kelet-Németországban

ELISABETH ZIMMERMANN: Az Ö1 Kunstradio és a soha be nem fejezett online archívuma

RODDY HUNTER – BODOR JUDIT: artpool.hu: felhasználói útmutató

AGUSTINA ANDREOLETTI: Árnyékkönyvtárak. A digitális archívumok létrehozásának és terjesztésének közösségi modellje

*Kerekasztal*

13:30–14:30 Ebédszünet

### **14:30–16:15 / 5. szekció**

#### **Kapcsolatművészet és hálózatteóriák**

Elnök: RODDY HUNTER

JOHN HELD, JR.: Rejtett történetek kikötői. A mail art recepciója az amerikai intézményi archívumokban

TIMÁR KATALIN: A mail art elmélete. Rendszerek és megközelítések

MELA DÁVILA FREIRE: „Köztünk lévő építő kapcsolat”. Ulises Carrión: *Other Books and So*

KLARA KEMP-WELCH: Hálózatépítés a keleti blokkban. Kritikai reflexiók a művészettörténeti módszerre

*Kerekasztal*

16:15–16:45 Kávészünet

### **16:45–17:45 Záró kerekasztal**

### **18:00 Érdeklődés esetén**

Csoportos látogatás az Artpool jövőbeli helyszínére (KEMKI – Közép-Európai Művészettörténeti Kutató Intézet)

**ABSZTRAKTOK és az  
ELŐADÓK ÉLETRAJZA**

## Agustina Andreoletti

### Árnyékkönyvtárak

A digitális archívumok létrehozásának és terjesztésének közösségi modellje

Az egyik érv az árnyékkönyvtárak létrehozása mellett, hogy visszaadják a tudás előállításának autonómiáját, illetve újrapiálják a szolidaritás alapjait. Az amatőr árnyékkönyvtárosok a korábbi könyvtárszervezési gyakorlatokra alapozva vizsgálják felül értékrendjüket és követelik szervezeti kereteinek új olvasatát a digitális korban annak érdekében, hogy demonstrálják, a könyvtár nem egy megcsontosodott rendszer vagy elvetetendő utópia. Ebben az értelemben az árnyékkönyvtár egyfajta kommunikációt és informálást szolgáló szociális tér lesz, amely az öt használó közösség által létrehozott tudás és tapasztalat egészét tartalmazza. A részvételi lehetőség olyasmis, amiből az intézményes könyvtárak is tanulhatnak: a felhasználóknak lehetőségük van beleszólni a katalogizálási és gyűjteményezési folyamatba.

Ez az új hibrid modell a digitális könyvek olcsó hozzáférhetőségén alapszik és a tudáshoz való hozzáférés másfajta formáját teszi lehetővé, amely korlátlan, felfedező és nomád. A szerzői jogok figyelmen kívül hagyásának köszönhetően az árnyékkönyvtárak kulturális tárháza meghaladja a legtöbb, jogszabályokat betartó hivatalos könyvtár állományát. Ezáltal ezeknek a projekteknek legalább két céljuk van: a tudás terjesztése és a megőrzés. Bár más hatásuk van a globális északon és a globális délen, az árnyékkönyvtárak és az amatőr könyvtárosok mindenütt felbukkannak mint a kiváltságosság intézményeit ellensúlyozó önképzés formái.

Az árnyékkönyvtárat övező vita jól illusztrálja, hogy jelenségét nem lehet csupán a szerzői jogok megsértésének szemszögéből vizsgálni. Éppen ellenkezőleg, egy sokkal szélesebb szociopolitikai vita kontextusába kell elhelyezni, amely a tudáshoz ingyenes és korlátlan hozzáférést követel az élet minden területét áruba bocsátó tőke logikája elleni jelenlegi küzdelmek keretében. Figyelembe véve az összhang hiányát a képzési elvárások, a szerzői jogok és a technikai lehetőségek között, nem meglepő, hogy magánkezdeményezések irányulnak a kulturális emlékezet gyűjtésére és megőrzésére. Ezek a kezdeményezések a digitális technológia és infrastruktúrája által nyújtott lehetőségeket elérhetőségét és költséghatékonyságát kihasználva vállalnak felelősséget a kulturális javak megőrzéséért.

Az online árnyékkönyvtárakra fókuszálva jelen tanulmány a *Memory of the World / Public Library* és az *AAAAARG* projekteket mint a kulturális érték hagyományos fogalmának kritikáit vizsgálja. Mindkét projekt a „művészet autonómiáját” hangsúlyozza, amely a művészetnek saját szabályokat teremt és biztosítja a lehetőséget, hogy ne külső erők irányítsák

(Stakemeier–Vishmidt 2016). Az autonómia igénye a művészeti intézményeknek érinthetetlen védőburkot biztosít, és közintézmény státuszukat a tudáshoz való szabad hozzáférés és terjesztés kommunikációjának szolgálatába állítja. Ez a nyilvánosság felerősíti az árnyékkönyvtárak hatását anélkül, hogy kockáztatnák vagy veszélyeztetnék saját létüket. Így tudják feltárni a szerzői jogok szürke zónáit és kiskapuit (Wright 2013). A kiskapuk stratégiája köti össze az árnyékkönyvtárakat az ellenállás korábbi formáival, például a szabotázzsal. Ez a stratégia elveti a visszavonulás vagy a kilépés lehetőségét, kivonva magát a tőke rendelkezései és szubjektivitása alól. A hátrányos helyzetűek mellé felsorakozva (Harney–Moten 2013) az amatőr árnyékkönyvtárosok úgy találják kiskapukat a rendszeren, hogy közben nincsenek az intézmények ellen, és így ízekre szedik az intézményi kritika „mellette vagy ellene” logikáját. Ezáltal hasonlítanak a kettős ügynökökre: egyaránt vannak az intézmény és a bűncselekmény oldalán.

**Agustina Andreoletti** argentin kutató, író, előadó, kiadó és kurátor, Kölnben él. A materiális, a diszkurzív, a társadalmi és a politikai gyakorlat közötti instabil határterületek foglalkoztatják. Posztgraduális tanulmányait a kölni Kunsthochschule für Medien Köln végezte, ahol jelenleg is kutatóként dolgozik. A nonprofit Gemeinde Köln művészeti projektterigazgatója. 2019 óta a *Distributed Biennialism: Alternative Biennial Models in Latin America for New Institutional Ecologies* című PhD-disszertációján dolgozik a kölni egyetemen.

## Zdenka Badovinac

### Önhistorizálás

#### Kelet-európai művészarchívumok

Az önhistorizálás a historizálás informális rendszere, amelyet olyan művészek végeznek, akik a megfelelő intézményi háttér hiányban szükségesnek érzik, hogy saját történeti/értelmező kontextusaikat megteremtsék. Előadásomban ezeknek a művészarchívumoknak a historizálásával és a múzeumról való elképzeléseink megváltoztatásában játszott szerepével foglalkozom.

A múzeumok és gyűjtemények még mindig túlosztályozottak és a többségi társadalom kollektív memóriáját hivatottak mérceként használni. Más, hibridebb intézményekre lesz szükségünk a jövőben, hogy a művészet és a különféle más területekről származó produktumok együtt formálhassanak történeteket, a gyűjtemények szakrendszerétől függetlenül. A művészarchívumok elveire alapozott múzeumok jobban illeszkednek ehhez a történetalkotáshoz.

**Zdenka Badovinac** kurátor, író. 1993 óta a ljubljana-i Moderna galerija igazgatója, amely 2011 óta két helyszínen működik: a Museum of Modern Art és Metelkovában a Museum of Contemporary Art. Badovinac munkásságában rámutat a történelem újradefiniálásának nehéz folyamataira, különös tekintettel a kortárs művészet különböző avantgárd hagyományaira. Első ebbe a témába vágó kiállítása az 1998-as *Body and the East—From the 1960s to the Present* volt. Az első kelet-európai művészeti gyűjtemény, az Arteast 2000+ megalapításának kezdeményezője. Legfontosabb közelmúltbeli projektjei közé tartoznak: *NSK from Kapital to Capital: Neue Slowenische Kunst – The Event of the Final Decade of Yugoslavia*, Moderna galerija, 2015, melyet később további helyszíneken is bemutattak: Van Abbe Museum, Eindhoven, 2016, Garage Museum of Contemporary Art, Moszkva, 2016 és Museo Reina Sofía, Madrid, 2017; *NSK State Pavilion*, 5. Velencei Biennálé, 2017, társkurátor: Charles Esche; *The Heritage of 1989. Case Study: The Second Yugoslav Documents Exhibition*, Moderna galerija, Ljubljana, 2017, társkurátor: Bojana Piškur; *Sites of Sustainability Pavilions, Manifestos and Crypts, Hello World. Revising a Collection*, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin, 2018; *Heavenly Beings: Neither Human nor Animal*, Museum of Contemporary Art Metelkova, Ljubljana, 2018, társkurátor: Bojana Piškur. Legutóbbi könyve, a *Comradeship: Curating, Art, and Politics in Post-Socialist Europe* a New York-i Independent Curators Internationalnál jelent meg 2019-ben.

**David Crowley**

## **A mindennapok archiválása a késő szocializmusban**

A nyolcvanas évek közepén moszkvai kutatók – Mihail Epstein filozófussal egyetemben – vallási szekták felbukkanását vizsgálták, melyek a szovjet értelmiség körében jelentek meg, egy olyan társadalomban, amely az ateizmus mellett köteleződött el. A projekt eredménye egy archívum és egy kézikönyv lett, mely ezt az új szektarianizmust dokumentálta: fizikusok ezoterikus hiedelmeit, akik, például különleges jelentőséget tulajdonítottak a fénynek; illetve filológusokét, akik szakrális jelentéseket ismertek fel bizonyos szavakban.

David Crowley előadásában Epstein kézikönyvét mint a hetvenes-nyolcvanas évek szovjet művészeinek „posztateista vallásosságához” nyújtott kalauzát mutatja be. Mások mellett Viktor Pivovarovot, Ilja Kabakovot és Andrej Monasztirszkijt elbűvölte ez a bürokratikus esztétikának nevezhető szféra, és a hétköznapiság archivistái lettek. Ugyanakkor ez a hétköznapiság nem az élet profán oldalára vonatkozik: még a legjelentéktelenebb szovjet dolgok is potenciális tárgyai annak, amit Pivovarov „szakralizációnak” nevezett.

**David Crowley** a dublini National College of Art and Design (NCAD) oktatója. Többek között a *Warsaw* (2003), valamint három, Susan Reiddel közösen szerkesztett kötet, a *Socialism and Style. Material Culture in Post-war Eastern Europe* (2000), a *Socialist Spaces. Sites of Everyday Life in the Eastern Bloc* (2003) és a *Pleasures in Socialism: Leisure and Luxury in the Eastern Bloc* (2010) szerzője. Crowley kiállításokat is rendez, többek között a *Cold War Modern* (Victoria and Albert Museum, 2008–2009) Jane Pavitt-tel, és Daniel Muzyczukkal a *Sounding the Body Electric. Experiments in Art and Music in Eastern Europe* (Muzeum Sztuki, Łódź, 2012 és Calvert 22, London, 2013) valamint a *Notes from Underground. Art and Alternative Music in Eastern Europe 1968–1994* (Muzeum Sztuki, Łódź, 2018 és Akademie der Künste, Berlin, 2018) kiállítás kurátora volt. 2019-ben jelent meg a Kehner kiadónál az *Ultra Sounds. The Sonic Art of Polish Radio Experimental Studio* kötet az ő szerkesztésében.

## Cseh-Varga Katalin

### Az (ön-)reflexió művészete

Intellektuális utazás Galántai György elméjében

Ha arról kérdezzük, mi az általános viszonya a művészi munkához, Galántai Györgyről, a balatonboglári kápolnaműterem és a budapesti Artpool Művészetkutató Központ alapítójáról kiderül, hogy önképző személyiség, aki a magyar és a nemzetközi művészeti világban egyforma szellemi kíváncsisággal forgolódott, hogy megtalálja és megértse küldetését. Galántai jegyzetfüzetei és naplói a hetvenes évek első feléből egy olyan embert körvonalaznak, aki folyamatosan kereste a vita (és bátorítás!) szellemi fórumait, és reflektált arra, amit látott és olvasott. Jegyzetei a szemiotikától a konceptuális művészen, az organikus struktúrákon és a marxizmus-leninizmuson keresztül a kommunikációelméletig terjedő témákat érintenek. Az (ön-)reflektív, kutató hozzáállás akkor is feltűnik, ha Galántai kiállítási vázlatait és könyvidézteit vizsgáljuk a jegyzetfüzeiben és naplóiban.

Már művészi pályájának korai éveiben a művészet célját kutatta, és olyan művészeket, akik nagyobb összefüggésekkel foglalkoztak. A vele folytatott beszélgetésekből kiderül, hogy mindig kereste az olyan teoretikusok és tudósok munkáit, akik magyarázattal szolgáltak neki a szisztematikus gondolkodásra, mely a balatonboglári kápolnaműteremhez hasonló Gesamtkunstwerk létrehozására irányul.

Előadásomban az Artpool Művészetkutató Központ és a „aktív archívum” koncepciójának közvetlen forrásait tárom fel intellektuális történetükön keresztül. A történet gyűjtőpontjában Galántai György, illetve különböző átfogó elméleti munkákról alkotott értelmezései és feldolgozásai állnak. Tanulmányomban kirándulásra hívom a közönséget olyan megállókkal, mint Selye János *Álomtól a felfedezésig* című kötete, Vilém Flusser munkái a kommunikáció filozófiájáról és művészeti tevékenységről, illetve Arthur Koestler *Szellem a gépben* című műve. Szeretném bemutatni az összefüggéseket e „hálózati” személyiségek, a különösen összetett világnézetük és Galántai (ön-)reflektív és átgondolt archívumkonceptiója között.

**Cseh-Varga Katalin** jelenleg Hertha Firnberg-ösztöndíjasként dolgozik a Bécsi Képzőművészeti Akadémián, emellett a Bécsi Egyetem Színház-, Film- és Médiatudományi Tanszékének oktatója. Az I.B. Taurisnál megjelenés előtt álló kötete: *The Hungarian Avant-Garde in Late Socialism: Art of the Second Public Sphere*. Kutatási témái: a nyilvánosság elméletei a korábbi keleti blokkban, a létező szocializmus intellektuális története, archívumelmélet, a magyar szamizdat kreatív gyakorlatai, a magyar művészeti színtér performatív és mediális terei a hatvanas évek végétől a kilencvenes évek elejéig. Katalin fontosabb



publikációi: *The Troubled Public Sphere: Understanding the Art Scene in Socialist Hungary*, in *New Narratives of Russian and East European Art: Between Traditions and Revolutions* (Routledge, 2020); *Performance Art in the Second Public Sphere: Event-based Art in Late Socialist Europe* (Czirák Ádámmal, 2018), és *Documentary Traces of Hungarian Event-Based Art*, in *Promote, Tolerate, Ban: Art and Culture in Cold War Hungary* (2018).

## Mela Dávila Freire

### „Köztünk lévő építő kapcsolat”

Ulises Carrión: *Other Books and So*

A hatvanas és hetvenes években a mail art mozgalom számos latin-amerikai és európai országban élő résztvevővel széles körű együttműködési hálózatot hozott létre az Atlanti-óceán mindkét partján. Figyelemre méltó, hogy a hálózat egyik fő kezdeményezője, Ulises Carrión felváltva élt Mexikóban és Hollandiában, Európa szívében.

Ulises Carrión a mexikói San Andrés de Tuxtla (Veracruz) városában született 1941-ben. Miután irodalmi tanulmányokat folytatott Mexikóban és Angliában a hetvenes évek elején, Amszterdamban telepedett le, ahol 1989-ben bekövetkezett haláláig élt. Carrión írói és művészeti munkássága különböző médiumokon ível át: elméleti írások, interjúk, kritikák, esszék, jegyzetek, fordítások, költemények, elbeszélések, „könyvmunkák”, projektek, rajzok, nyelvi performanszok (amelyekben keveredett az experimentális költészet, a hangművészet és a konceptuális színház), és videók szerzője. Munkássága összesen 24 évet ölel fel, írói pályakezdésétől kiadói tevékenységéig. Szépiróként kezdte, majd az experimentális költészet felé fordult, kifejlesztette „könyvmunka” koncepcióját (ezt a *The New Art of Making Books* című, 1975-ben megjelent meghatározó szövegében tette közzé), majd magazin-kiadással foglalkozott, a nyolcvanas években pedig a különböző felhívásaira beérkező anyagokat videón dokumentálta.

Ulises Carrión tevékenysége magában foglalta a könyvesboltot, amelyet igazgatott, a kiállításokat, amelyeket kezdeményezett és amelyeknek kurátora volt, a nemzetközi és személyes hálózatokat, amelyeket sikeresen felépített, és a hatalmas archívumot, amely ezeknek a tevékenységek az eredményeképpen jött létre.

1972-ben, Amszterdamba való megérkezésekor Carrión három alternatív teret alapított: elsőként az In-Out-Centert (1972–1974), majd az Other Books and So könyvesboltot (1975–1979), és végül, miután a könyvesboltot bezárta, az Other Books and So archívumot (1979–1982/1989). Az Other Books and So archívum különféle művészeti produktumok végső befogadóhelye lett, melyek a művészekkel folytatott cserék, illetve Carrión saját művészi és szervezői tevékenységének köszönhetően gyűltek össze az évek során. Az Other Books and So archívum művészek könyveit és „könyvmunkáit”, számos mail art küldeményt, multiplikákat, magazinokat és Carrión három művészeti helyszínének levelezését tartalmazza. Ezekon a helyszíneken nem csupán saját munkáit mutatta be, hanem kiállításokat is szervezett művészek kiadványaiból, mail art és bélyegmunkáiból, több más projekt mellett.

Carrión 1977 és 1978 között jelentette meg az *Ephemer* magazint (Amsterdam). A 11. számot Magyarországnak szentelte, amelyet Galántai György és Klaniczay Júlia, egy a Carriónéhoz hasonló művészkezdeményezés, a később jelentős archívummá váló Artpool alapítói állítottak össze. Ugyanakkor az Other Books and So archívumnak sajnos egészen más lett a sorsa, mint az Artpoolnak.

Előadásomban Ulises Carrión, a „hálózatépítő” és a „művészeti agitátor” történetét mutatom be, aki következetesen összeköttetéseket hozott létre Latin-Amerika, Nyugat- és Kelet-Európa között, ahogy erről számos tevékenysége és a levelezése is tanúskodik. Előadásom elsődleges fókusza a kapcsolat az Other Books and So és a magyarországi alternatív szcéna között a hetvenes és nyolcvanas években.

(A címben szereplő idézet egy levélből származik, amelyet fenyvesi Tóth Árpád küldött Ulises Carriónnak a hetvenes években.)

**Mela Dávila Freire** egyrészt intézményi pozíciókat tölt be, másrészt a kortárs művészet és az archívumok közti (konceptuális, valamint fizikai) metszéspontok, továbbá a művészkiadványok műfajának kutatója. Független konzulensként, kutatóként együttműködött többek között a documenta archívummal (Kassel), a Museo Reina Sofíával (Madrid), a Lafuente Archívummal (Santander), a Deutsches Historisches Museummal (Berlin) és az Universidad de las Arteszel (Guayaquil, Ecuador). Aktuális kurátori munkáját, a *No Order, No Neatness. Books and Magazines from the 1980s*-t a MUSAC-ban (León, Spanyolország) 2020 júniusáig láthatja a közönség. Korábban különböző kortárs művészeti múzeumokban dolgozott, többek között a Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) kutatóközpontjának első igazgatója volt, majd a Museo Reina Sofía közönségprogramokért felelős igazgatója. Anglogermán szakon diplomázott, majd a kiadványszerkesztésből szerzett posztgraduális fokozatot. 2012 óta Hamburgban él.

**Lina Džuverović**

## **A kollektivitás historizálása és archiválása**

Kollaboratív akciók, továbbélő kihagyások – a hetvenes évekbeli jugoszláv közösségek feminista újragondolása

Jelen tanulmány több éves „kollaboratív akciók, folyamatos kihagyások” című kutatásom és publikációs projektem része, amely a kollektív művészeti gyakorlatok historizálásában előforduló genderalapú kirekesztés mechanizmusait vizsgálja. Az előadás a hetvenes évek jugoszláv csoportjaira és kollaboratív kezdeményezéseire fókuszál, olyan esettanulmányokon keresztül, mint például az OHO, a Bosch+Bosch csoport, a Podroom (Zágráb), illetve a belgrádi és zágrábi diák kulturális központok körül létrejött informális körök. A kollektívizmus és láthatóság között húzódo alapvető ellenmondások tágabb kontextusában azzal foglalkozom, hogy hogyan tördődtek ki fokozatosan a jugoszláv női művészek a kollektív gyakorlatok történeti narratíváiból. Művészekkel készült interjúk és művészcsoportokról készült esettanulmányok alapos vizsgálatán keresztül a projekt feminista perspektívából közelíti meg a művészkollektívák témáját, azon szereplők eseteinek kiemelésével, akiket szisztematikusan kihagytak a művészettörténeti narratíváiból.

A nők jelentősen alulreprezentáltak voltak a jól ismert művészcsoportok vagy -kollektívák tevékenységében a jugoszláv avantgárd történetében (ez jellemző a teljes 20. századi jugoszláv művészettörténetre). Szintén gyakori, hogy nem tüntetik fel őket, vagy a nevük fokozatosan „kihullik” a résztvevők listájáról ezeknek a gyakorlatoknak a historizálása során. Számos olyan művészcsoport és művészkollektíva, mint például a Zenit, a Gorgona, a Grupa šestorice autora (Hat Művész Csoportja), az Exat 51 és a Crveni peristil (Vörös Perisztíl), nem vont be nőket – ami olyan jelenség, amely önmagában is megérne egy vizsgálatot. Más csoportokban, mint a Traveleri, a Bosch+Bosch, az OHO, és a Podroom kezdeményezés, ugyan részt vettek nők is, gyakran azonban kevésbé jelentős szerepekben tűntek föl, vagy idővel teljesen kiszorultak ezeknek a kollektíváknak a látható történeti narratívájából. Például Ladik Katalin neve alig fordul elő a Bosch+Bosch csoportról szóló történeti leírásokban. Saját elmondása szerint (a szerző 2013-ban készített interjúja alapján), amíg a Bosch+Bosch csoporttal való együttműködése tartott, gyakran kérték, hogy kifejezetten a projektek hangzó részein dolgozzon – egy olyan területen, amely kevésbé tűnt fontosnak a vizuális művészetek világában.

A női művészek és kulturális szakemberek bonyolult helyzetben voltak Jugoszláviában a hetvenes években, a „nyilvános patriarchátus” (az állam) és a „magánpatriarchátus” (a család) között lavírozva, csekély láthatósággal és korlátozott lehetőségekkel, gyakran másodlagos szerepekbe kényszerülve,

vagy „támogató” szerepben, a férfi művészek barátnőiként vagy feleségeiként. Az, hogy a nők fokozatosan kitörölődtek ezeknek a csoportoknak a történetéből, nem csupán azokból a nehézségekből következett (és következik a mai napig), amelyekkel a nőknek meg kellett küzdeniük – hogy fenntartsák művészeti tevékenységüket, miközben számos, a társadalom által rájuk rótt szerepben is megpróbáltak helytállni –, hanem ugyanúgy abból is, hogy fokozatosan kimaradtak a művészettörténetből, amely az egyszemélyi (főként férfi) szerzőséget részesíti előnyben a művészek pályák alakulásában.

A jugoszláv művészcsoportok női tagjainak kihagyása semmi esetre sem egyedülálló a kollektív gyakorlatok nemzetközi történetében. Tanulmányomban a jugoszláv példákat a női művészek mellőzésének és instrumentalizálásának szélesebb narratívájában vizsgálom, miszerint előadóként, kellékesítőként és részvevőként ritkán ismerték el őket megfelelően. Ilyen példa erre többek között Alvin és Mary Lucier munkássága, számos szerzőség elismerése nélküli segéd szerep, amelyeket női pop-art művészek elláttak (a pop művész Patty Mucha varrta későbbi férje, Claes Oldenburg összes lágy szobrát. Oldenburg nem tudott varrni és nem tudta volna egyedül megalkotni híres *Hamburger* című művét sem).

Tanulmányomban a jugoszláv kollektív gyakorlatok feminista szempontú felülvizsgálatára teszek javaslatot, új adatokból kiindulva, amelyeket művészekkel, kurátorokkal és művészettörténészekkel 2013–2019 között készített interjúimból meríték. Művészekkel, többek között David Nezzel, Marika és Marko Pogačnikkal (OHO), Sanja Ivekovićsal, Ladik Katalinnal, valamint művészettörténészekkel és kurátorokkal, Betižerovccal, Jasna Tijardovićsal készítettem interjúkat. Az interjúk alapul szolgálnak a kollektívizmus historizálási folyamatának kritikai elemzéséhez, ráirányítva a figyelmet arra, hogy a személyes narratívák miként formálódnak a hivatalos, nyilvános elbeszélések viszonylatában.

**Lina Džuverović** kurátor, oktató (Művészetpolitika és Menedzsment Tanszék, Birkbeck College, University of London). Kutatóként azt vizsgálja, hogy a kortárs művészet szférája hogyan válhat a szolidaritás és a közösségépítés területévé. Korábban oktatott a readingi egyetemen, az IZK – Institute for Contemporary Art-on, a TU Grazon (Ausztria), dolgozott a Calvert 22 Foundation művészeti igazgatójaként, alapító igazgatója volt a londoni székhelyű Electra ügynökségnek, kurátorként dolgozott a londoni ICA-ban és a Lux Centre-ben, valamint a norvég Momentum Biennialén. Az Arts Council England 2006-os Decibel Mid-Career kurátori ösztöndíjasa volt. Jelentősebb kurátori munkái közé tartoznak a *Monuments Should Not Be Trusted* (Nottingham Contemporary, 2016), a *Sanja Iveković – Unknown Heroine* (South London Gallery/Calvert 22 Foundation, 2012/13), az *IRWIN – Time For A New State* (Calvert 22, 2012), a *27 Senses* (Chisenhale Gallery, London, 2010; Kunstmuseet KUBE, Alesund, Norvégia, 2009), a *Favoured Nations*, Momentum, 5th Nordic Biennial of Contemporary Art (Moss, Norvégia, 2009), a *Perfect Partner* by Kim Gordon, Tony Oursler and Phil Morrison (Barbican Centre, Londonban és egész Európában, 2005) és a *Her Noise* (South London Gallery, 2005).

**M e g h a n F o r b e s**

## A művészeti magazin mint archívum

Underground kiadványkultúra a nyolcvanas években  
Kelet-Németországban

Csábító felvetés, bár mára valamennyire megszokott a magazinok archívumként való bemutatása.\* Ez a megközelítés a művészeti magazint mint autonóm szereplőt (és alkotóit, ezáltal autonóm szereplőket) mutatja be, akik összegyűjtik, megőrzik és bemutatják azokat a művészettörténeti dokumentumokat, amelyek másként elvesznének. Közép-Európa vonatkozásában, a hidegháború időszakában ezek az újságok gyakran az underground termékei voltak; a láthatatlanság látszatának fenntartása olyan működési mód volt, mely a cenzúra kontrollját kívánta elkerülni. Ma, harminc évvel a berlini fal leomlása után, ezek a nem hivatalos magazinok saját jogukon művészettörténeti tárgyak, ugyanakkor archívumként is szolgálnak, amelyek segítségével rekonstruálhatók azok a művészeti mozgalmak, melyeket a korszak helyi kulturális intézményei nem támogattak.

Kifejezetten Kelet-Németország példáját tekintve jelentős számú publikáció jelent meg a nyolcvanas években, kifejezetten Berlinben, Drezdában, Halléban és Lipcsében, amelyek különleges helyet foglaltak el korszak szélesebb értelemben vett kelet-európai ellenkulturális tevékenységei között. Tanulmányom olyan kiadványokat vizsgál, mint az *Anschlag*, a *Schaden* és a *Common Sense*, és ezeken keresztül mutatja be, hogy kreatív szerkesztési és terjesztési módszerekkel hogyan működtek a művészeti csere helyi és nemzetközi platformjaiként és milyen másként fel nem jegyzett, akár rejtett történeteket rekonstruálhatunk a segítségükkel. Ezek a magazinok elkerülték mind a kapitalista sorozatgyártást és a szocialista cenzúra modelljeit, és lenyűgöző módon, szabadon kísérleteztek a médiumokkal, a műfajokkal és a formákkal. Költészet és műkritika egyaránt írógépen gépelve, szamizdat stílusban jelent meg, kiállított installációkról és koncertekről készült fotók, szitanyomatok, fénymásolt koncert-szórólapok és beragasztott papírlapok és zsinórok mellett.\*\* A szerkesztők és résztvevők széles köre és más publikációk és események hirdetései bizonyítják keletnémet művészek részvételét egy kiterjedt nemzetközi hálózatban, a Fluxus és a mail art kontinuumában.

Az „Aktív archívumok és művészeti hálózatok” témájához kapcsolódóan, és az archívum kritikai diskurzusának legújabb megközelítéseire alapozva (Spieker–Assmann–Giannachi) azt vizsgálom, hogy a keletnémet alternatív

\* Ezt részletesen is kifejtem az *International Perspectives on Publishing Platforms: Image, Object, Text* (London: Routledge, 2019) című, általam szerkesztett gyűjteményes kötet bevezetőjében.

\*\* Ezeknek a folyóiratoknak egy részét bemutattam a *post* egy nemrég megjelent számában (2019. augusztus 14.): [https://post.at.moma.org/content\\_items/1323-underground-publishing-in-the-last-decade-of-east-germany](https://post.at.moma.org/content_items/1323-underground-publishing-in-the-last-decade-of-east-germany).

publikációk hogyan dokumentálják a vibráló underground művészeti színtér kibontakozását Kelet-Németországban, illetve miként váltak mára felbecsülhetetlen értékű elsődleges forrásokká a korszak kevésbé kutatott történetének rekonstruálásában. Aktívan archiválva a kortárs pillanatot, ezek az újságok egyedülállóak az NDK utolsó évtizedének kontextusában, miközben összefüggésbe hozhatók a kortárs közép- és kelet-európai kiadványokkal is.

**Meghan Forbes** a Metropolitan Museum of Art Leonard A. Lauder Modern Művészeti Kutatóközpontjának posztdoktori kutatója. Jelenleg egy kiadvány kéziratán dolgozik, mely arról szól, hogyan alkalmazta a két háború közötti cseh avantgárd mozgalom könyv- és magazin kiadása a nyomdatechnológiai újításokat. Forbes számos ösztöndíjban részesült, többek közt egy Berlinbe szóló Fulbright-ösztöndíjban (2014–2015). 2019-ben jelent meg a Routledge kiadónál az általa szerkesztett *International Perspectives on Publishing Platforms: Image, Object, Text* című kötet, 2018-ban pedig társkurátora volt a *BAUHAUS↔VKhUTEMAS: Intersecting Parallels* kiállításnak (Museum of Modern Art Library). Alapítója és társszerkesztője a harlequin creature nonprofit művészeti és irodalmi kiadónak, mely kézzel készült, egyedi könyveket és folyóiratokat ad ki 2011 óta. A michigani egyetem Szlavisztikai Tanszékén szerzett PhD-fokozatot.

**Daniel Grúň**

## **A történelem és az öntörténetiesítés ellentmondása**

Stano Filko a hetvenes években

Stano Filko a hetvenes éveket szinte kizárólag az észlelés határait a pusztán művészet eszközeivel feltáró kutatásoknak szentelte. A festészet aktusát szélsőségesen a fehér latex és a festőhenger mechanikus nyomhagyásának használatára redukálva, elhagyta a művész egyedi kézjegyét. *Fehér tér fehér térben* (1973–1974) című művét két fiatalabb művésszel, Miloš Lakyval és Ján Zavarskýval együttműködve hozta létre. A henger mechanikus festékfelvitele és az alkotás repetitív módszerei egy potenciálisan végtelen felületet hoztak létre, amely a végtelen és anyagtalán fehér teret volt hivatott felidézni. A végtelen belső dinamikája a létrehozás egyedi szakaszain keresztül fejeződött ki. Filko első alkalommal 1974-ben mutatta be ezt a projektet egy egynapos kiállításon, majd 1975-ben a Párizsi Biennálén és 1977-ben Budapesten. Ezt követően 1977–1980 között Filko önállóan dolgozott tovább a *Fehér téren*. Az abszolút manifesztációja a fehér felületek visszatérő sorozataiban a materializmus ideológiájának antitezise volt, és szembeszállás nem pusztán a szocialista, hanem a kortárs művészet konvencióival is. Miután Filko az Egyesült Államokba emigrált, az egész projektet újraértelmezte egy trikolór rendszerben: fehér (lételmélet), kék (kozmosz), piros (biológia). Munkáit és koncepcióit a csakrák színskálája alapján „zónákra” osztotta.

Tanulmányom Stano Filko és mások (Július Koller, Jiří Valoch, Ján Zavarský, Miloš Laky) archívumait vizsgálva, rekonstruálja a *Fehér tér* projekt különböző szakaszait. Ezen túl a projekt párhuzamait és hatástörténetét is bemutatom a nemzetközi művészeti színtéren. A *Fehér tér fehér térben* számos érdekes kérdést vet föl „anakronizmusának” és az absztrakt művészet és minimalizmus nyugati művészettörténetben meglévő paradigmáival való összeegyeztethetlenségének köszönhetően. Később Stano Filko korábbra datálta és folyamatosan újrendezte az eredeti projektet, amely még tovább bonyolítja a mű recepcióját. Ahogy az is, hogy gyakran értelmezik a kelet-európai avantgárd egyik kulcsfontosságú műveként. Tanulmányomban részletesen vizsgálom a mű kialakulásának korszakolása és Stano Filko öntörténetiesítése közötti ellentmondásokat.

**Daniel Grúň** művészettörténész, kurátor, író. A szlovákiai Trnava Egyetemen végezte el a művészettörténet szakot. 2009-ben szerezte meg PhD-fokozatát, disszertációját a hatvanas évek csehszlovákiai műkritikájából írta. Társkurátora volt Július Koller első nemzetközi retrospektívjának, a *One Man Anti Show*-nak. Számos művészarchívumról, önhistorizációról és a neoavantgárd örökségéről szóló írás szerzője. Jelenleg Pozsonyban tanít a Képzőművészeti Egyetemen, valamint a Szlovák Tudományos Akadémia Művészettörténeti Intézetének kutatója. A Július Koller Társaság vezetője. Pozsonyban él és dolgozik.



**Sarah Haylett**

## Az archiválási késztetésen túl

A Tate művészarchívumai új megvilágításban

A tanulmány a *Reshaping the Collectible*\* projekt kapcsán zajló vitát tárja fel: hogyan kezeli a Tate a gyűjteményében tárolt műalkotásokat. Két, a Tate-ben őrzött mű segítségével, melyek Galántai György „aktív archívum” elképzelésének szellemiségét képviselik, bemutatom, mit tanulhat a kortárs művészeti múzeum és az archivista „az archívum” művészeti interpretációiból.

*An Archival Impulse* című művében Hal Foster a művész-archivistát a kortárs művészeti gyakorlat változataként határozta meg. Ahogy ez a gyakorlat fejlődött, elmosta a határt műalkotás, dokumentáció és archívum között, ezáltal a produktumának definiálására használt archívumi és muzeológiai módszertanokat is. A „representációs totalitás és intézményi integritás kritikáján”\*\* túl Foster nem említi az intézményi gyakorlat perspektíváját a művész mint archivista vizsgálatában. A múzeumi archívum mint őrzőhely elkülönül más intézményi archívumoktól mind az elveit, mind a gyakorlatát tekintve; nagyobb valószínűséggel tartalmaz provokatív, nem tradicionális anyagokat és tárgyakat, amelyeknek máshol nincs helyük a múzeumban. A tételek különböző gyűjteményi egységek között vándorolnak, ahogy a gyűjteményezési gyakorlat fejlődik és megváltoznak a tárgyak értékelési kritériumai. Amikor a Tate archívuma ötvenéves lesz, egy párhuzamos művész-archívum is bekerül a gyűjteménybe, amely még a múzeumi archívumnak is kihívást jelent.

Tania Bruguera *Tatlin's Whisper #5* (2008) című performansa olyan mű, amely minden bemutatása alkalmával új dokumentumokat termel. Az inkább a múzeum, mint az alkotó által gyűjtött „aktív archívum” megkérdőjelezi a Tate gyűjteményezésének határait és definícióját. Bruguera gyakorlata az „archiváló impulzuson” túlmenően az archívumi elméletek és gyakorlatok széles körű megértését bizonyítja, amely arra készíti a kortárs múzeumot és archivistát, hogy kitágítsa gondolkodását.

Pawel Althamer *Film* (2000) című művét szintén performanszként vásárolta meg a múzeum. A vásárlás kiterjedt a mű korábbi bemutatóinak teljes

\* Az Andrew W. Mellon Alapítvány által támogatott *Reshaping the Collectible: When Artworks Live in the Museum* hároméves multidiszciplináris kutatási projekt. Azt vizsgálja, hogy a múzeum miként támogathatja azokat a műveket, amelyek vitatják a fennálló struktúrákat; olyan művek, amelyek létük során bontakoznak ki, amelyek megkérdőjelezzik a műtárgy, az archívum, a dokumentum vagy a didaktikus kiállítás közötti határokat. Azon műtárgyak jobb megértésére törekszik, amelyek a múzeumi létezése összetett, a múzeum keretein túlmutató társadalmi vagy technológiai feltételekhez kötődik. <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/reshaping-the-collectible>.

\*\* Hal Foster: *An Archival Impulse*. *October* 110, 2004. ősz. 5.

archívumára, beleértve a dokumentációt, a művész rajzait, storyboardjait és fényképeit. A *Film* minden alkalommal más, és minden alkalommal új dokumentumokat termel. Ez az archívum végig a mű mellett marad a fő gyűjteményben, de Althamer kijelentése, miszerint ez az anyag nem része magának a műnek, még jobban elmosza az intézményes határokat.

Az archiválás arra a feltételezésre épül, ha éppen nem ez tartja fogva, hogy az archívumba kerülő tárgy élete véget ért, és ez visszahat a múzeumi gyakorlatra is. Tanulmányomban azt vetem fel, elég rugalmas-e a Tate ahhoz, hogy meghajoljon a művész akarata előtt, de nem túl elkötelezett-e ahhoz, hogy tárgyaljon és irányítsa az archívumi módszertan művészeti kisa-játítását.

**Sarah Haylett** archivista, 2018 júniusa óta a Tate munkatársa, korábban a Zaha Hadid Architects-nél, a The Photographers' Gallery-nél, valamint egy magángyűjtőnél dolgozott. Tagja a Reshaping the Collectible: When Artworks Live in the Museum projekt csapatának. Kutatóként az archívumi és kurátori elmélet közötti kapcsolódási pontok foglalkoztatják, valamint az, hogy a szabálykövető magatartás kultúráján túl mivel tehető a Tate nyilvántartása még alkalmasabbá a kutatói és a gyűjtői gyakorlat számára. Érdeklik az archívum-alkotás terei, valamint ezek reprezentációi a művészeti gyakorlatban és a kortárs művészeti múzeumban.

**John Held, Jr.**

## Rejtett történetek kikötői

A mail art recepciója az amerikai intézményi archívumokban

„A múlt archiválása a ma művészet(történet)e.”

Vittore Baroni

A mail art befogadása az amerikai múzeumokba, egyetemi könyvtárakba és nemzeti levéltárakba sokáig tartó és fáradságos folyamat volt. Ezt a folyamatot késleltette a mail art személyes, nem kereskedelmi jellege, a galériák érdektelensége és az, hogy a múzeumi kurátorok nem ismerték fel ennek a mozgalomnak a hatását a kortárs művészeti gyakorlatra. A kulturális megőrzés előszobájaként működő promóciós lehetőségek híján a mail art művészek magukra vállalták a postán úton zajló kultúrák közötti együttműködés és csere eredményeinek megőrzését.

A beérkező levelezések és kísérőanyagok gyűjteménye (kiadványok, katalógusok, vizuális költészet, művészbélyegzők stb.) gyakran az aktív részvétel nem szándékolt eredményei. Minden archívum különbözik a többitől. Teljes összetétele tükrözi a művész/gyűjtő sajtósága vizióját és elköteleződését. Az archívum hasonlóképpen alakul ki, mint egy műtárgy; szabadjára engedett szenvedéllyel kitartóan alakítják és táplálják.

A Fluxussal szoros szövetségben lévő mail art hasonló problémákkal szembesül, miközben otthont keres azoknak az anyagoknak, amelyeket a területen aktív alkotók hoztak létre és gyűjtöttek össze. Erre példa a Jean Brown-archívum, amelyet a Getty Research Institute vásárolt meg, és a Walker Art Centerben elhelyezett archívum létrehozása (Steven Leiber által), amely az első komoly Fluxus kiállítás (*In the Spirit of Fluxus*) bázisául szolgált, melyet katalógus és jelentős művészeti folyóiratokban megjelenő kritikák kísértek, láthatóbbá téve a mozgalmat a szélesebb művészeti közönség számára is.

A mail art résztvevőinek korosodása miatt sürgősen dönteni kell arról, hogyan őrizhetők meg ezek a privát gyűjtemények a jövőbeni kutatások céljára, gyakran dacolva az intézményi nemtörődömséggel. 2016-ban a mail art művészek életre hívták az *A Year of Archives in Motion* kezdeményezést, hogy a következő kérdéseket átgondolják: Hogy válik mainstreammé az a szubverzív kulturális produktum, amelyet mind ez idáig a fennálló intézmények marginálisnak tartottak? Milyen mail art anyagokat preferálnak az intézmények? Melyek azok a kulturális intézmények, amelyek mail artot gyűjtenek? A mail artot eladni vagy adományozni kell a kulturális intézményeknek? Mi történt a korábban múzeumokban, könyvtárakban és nemzeti levéltárakban elhelyezett mail art művekkel?

A National Portrait Gallery Amerikai Művészet Archívumának adományozott mail art-gyűjteményből rendezett közelmúltbeli kiállítás és egy jelentős fotókiállítás a San Franciscó-i Museum of Modern Artban egyesítették a történeti és a kortárs mail artot, és rámutattak az Egyesült Államokban tapasztalható erősödő intézményi figyelemre. Az állítást, hogy a mail art az internet analóg előzménye, egyre szélesebb kulturális körben támogatják.

Az internetet megelőzően a mail art volt az egyik legfontosabb kapocs a különböző kulturális hátterű művészek között. Különösen a kelet-európai és dél-amerikai művészek éltek vele, hogy kikerüljék a tekintélyelvű politikai rezsimek által rájuk kényszerített korlátokat. A legújabb kutatások bebizonyították, hogy a mail art a kelet-európai és dél-amerikai vizuális költészet, művészkönyvek, multiplikák, asszemblázsok, gumibélyegzők és művészbélyegkek, zinek, kiállítási katalógusok, politikai ellenvélemények, performanszok, és más korábban figyelmen kívül hagyott művészeti tevékenységek rejtett történeteinek kikötője volt.

Ez sok tekintetben követi az intézményi gyűjteményezés ismerős történetét. A mainstream figyelmétől távol felbukkanó fontos személyes kapcsolatok és együttműködési projektek most felszínre kerülnek azáltal, hogy jelentős kulturális helyszínek befogadják őket, és vásárlás vagy adományozás révén végre hozzáférhetők lesznek kiállítások és a tudományos kutatás számára. A múzeumok aktív résztvevőkre támaszkodnak, hogy a korábban kevésbé fontosnak tartott műveket összegyűjtsék. A művészeti aktualitásokra érzékeny gyűjtők, hasonlóan az avantgárd művészekhez, képesek előre látni a jövő szempontjait, amelyeket a korábban figyelmetlen intézmények csak később vesznek észre.

**John Held, Jr.** San Franciscóban élő művész, író. Legfontosabb kötetei a *Mail Art: An Annotated Bibliography* (1991), a *Rubber Stamp Art* (1999), a *Small Scale Subversion: Mail Art and Artistamps* (2015) vagy a legutóbb megjelent *Archiving Advanced Art* (2020). Publikált továbbá a *Dictionary of Art* (Grove, 2000) és az *At a Distance: Precursors to Art and Activism on the Internet* (MIT, 2005) kötetekben. Előadásokat tartott a V&A Museumban (London, 1991) és a Museum für Kommunikationban (Berlin, 2004). Kiállítást szervezett többek között a Museo Nacional de Bellas Artes de La Habaná-ban (1995) és az Állami Majakovszkij Múzeumban (Moszkva, 2003). Küldeményművészeti gyűjteményének egyes egységei olyan neves helyeken kerültek elhelyezésre, mint a Getty Research Institute (Los Angeles, CA) vagy a Museum of Modern Art (New York). Személyes archívuma a Smithsonian Institution Amerikai Művészeti Archívumában található (Washington, D.C.). 2019-ben több mint nyolcvan művet kölcsönzött a San Francisco Museum of Modern Art *snap+share: transmitting photographs from mail art to social networks* című kiállítása számára.

## H o c k B e á t a

**Hock Beáta** – a 3. szekció elnöke – a lipcsei Leibniz Institute for the History and Culture of Eastern Europe (GWZO) munkatársa. 2009-ben szerezte meg a doktori fokozatát a budapesti Közép-Európai Egyetem összehasonlító gender tanulmányok szakán. Kutatási és oktatási területei közé tartozik a kelet-közép európai művészettörténet, a feminista kulturális elmélet és a globális hidegháború kulturális vonatkozásai. Aktuális kutatásában az 1989-es politikai változásokat követő külföldi kulturális támogatások gyakorlatát vizsgálja. Rendszeresen publikál nemzetközi tudományos folyóiratokban, a *Gendered Creative Options and Social Voices* (Stuttgart, 2013) monográfia szerzője. Társszerkesztője az *A Reader in East-Central European Modernism 1918–1956* című kötetnek (Klara Kemp-Welch-sel és Jonathan Owennel) és a *Globalizing East European Art Histories-nak* (Anu Allasszal). Alkalmanként független kurátorként dolgozik; legutóbbi kiállítása, a *Left Performance Histories-t* a berlini nGbK-ban mutatták be.

## Roddy Hunter – Bodor Judit

### artpool.hu: felhasználói útmutató

Míg az Artpool már 1979-től „aktív archívum”-ként működött, jelenléte a virtuális térben, az artpool.hu website-on keresztül, 1996-tól indult el. Az aktív archívum „önelőhívó” képességének értelmében az artpool.hu a hálózatban áramló művészeti gyakorlatok (mint pl. a mail art) digitalizált gyűjteményénél tágabban határozható meg, mint az információ – vagy ahogy ma mondjuk, az adatok – digitális hálózatban való terjesztésének es cseréjének eszköze. Az Artpool működése Galántai György „kérlek, küldj információt a tevékenységedről” megkeresésének a (postai és digitális) hálózatban való körforgásán alapul, amely többirányú párbeszédet eredményez. Ennek különböző példái az Artpool Ray Johnson projektje („Please Send to...” és „Please Add to & Return”) és az Artpoolba nemrég bekerült Peter Horobin „DATA: Daily Action Time Archive.” Az információ és adatszere mint a művészeti rendszer valutája azt sugallja, hogy az Artpool konceptuálisan, ha materiálisan nem is, alapvetően mindig is digitális volt, és ezzel a hozzáállással előrejelezte a művészeti alkotás ma már mindenhol jelenlévő digitális helyzetét. A működéséből adódóan az artpool.hu jövőbeli létezésével kapcsolatos kérdések jelentősen eltérnek az Artpool tárgyi gyűjteményének múzeumi státuszával kapcsolatos gyakorlati kérdésektől. Előadásunk az artpool.hu történeti, kritikai és filozófiai „oldaltérképének” egy lehetséges vázlata, amin keresztül meghatározzuk fő tulajdonságait és helyét a kortárs hálózati művészeti gyakorlatok között, valamint felvetünk néhány kérdést és feltételezést a jövőjével kapcsolatban.

**Bodor Judit** kurátor, kutató és oktató. Művészettörténeti (2002, ELTE, Budapest) és művészeti menedzser (2005, Dartington College of Arts) diplomái után 2017-ben szerzett doktori fokozatot a kurátori gyakorlat kutatásából (Aberystwyth University, Wales). 2006 óta tanít az Egyesült Királyság felsőoktatási intézményeiben, jelenleg a glasgow-i Művészeti Akadémia posztgraduális kurátori szakágán előadó. Korábban kutatóként a budapesti Artpoolban, és mint kurátor a leeds-i East Street Artsban dolgozott; jelenleg a glasgow-i WAVEparticle művészeti csapatának tagja. Kutatási területei a művészarchívumok, a neo-avantgárd művészet és a kreatív kurátori gyakorlatok. Közelmúltbeli projektjei: *Contexts, Festival of Ephemeral Art* (Sokołowski, 2019), *Left Performance Histories* (Berlin, 2018) és a *Silent Explosion: Ivor Davies and Destruction in Art* (Cardiff, 2015-2016). A 2014-ben indított Gordian Projects kiadó társalapítója és szerkesztője. Saját írásait többek között a Palgrave Macmillan, Taylor & Francis, Occasional Papers és a Brill's Studies in Art & Materiality adta ki.

**Roddy Hunter** művész, kurátor, egyetemi oktató és író. Az 1990-es évek elején meghatározó Glasgow-i városi intervencióit követően kiállítások és fesztiválok kontextusában mutatta be további performanszait Európában, Észak-Amerikában és Ázsiában. A kilencvenes évek derekán a Hull Time-Based Arts tagjaként különféle művészeti terekben, galériákban és mű-

zeumokban szerzett kurátori gyakorlatot. A Nottingham Trent Egyetem kortárs művészeti szakán kapott posztgraduális diplomát 1998-ban; majd 2019-ben PhD fokozatot Skóciában (Duncan of Jordanstone College of Art & Design, University of Dundee). Jelenleg a hálózatok, a performansz valamint művészet es kurátori gyakorlat internet utáni létét kutatja, aminek egy példája a *The Next Art-of-Peace Biennale* kurátori projekt ([www.peacebiennale.info](http://www.peacebiennale.info)). Számos tudományos pozíciót töltött be angliai egyetemen. Jelenleg a Huddersfield Egyetem Művészet, Design és Építészet Intézetének oktatási igazgatója.

Jasna Jakšić – Tihana Puc

## Művészhalozatok az intézményi és személyes archívumok kontextusában

A zágrábi Kortárs Művészeti Múzeum

A modern és kortárs művészekről létrehozott digitális archívumok száma a kiállítási és művészeti katalógusok archívumai mellett jelentősen megnőtt az utóbbi évtizedben. Nemcsak könnyebben lehet hozzáférni a vizuális és szöveges anyagokhoz, hanem a létrehozott strukturált adatoknak köszönhetően egyre többször alkalmaznak kvantitatív és számítógépes módszereket a művészeti jelenségek vizsgálatában. Művészek és kiállítások archívumaiból származó adatok felhasználásával ezek a kutatások értékes betekintést adtak a résztvevők közötti kapcsolatokról és az információk körforgásából felépülő hálózatok összetételébe. A digitális források számának jelentős növekedése ellenére azonban még mindig vannak ismeretlen területek, amelyek globális egyenlőtlenségeket tükröznek. Ez elsősorban a centrumoktól távoli régiók kutatásainak, művészek alkotásainak a láthatóságát befolyásolja. A kutatásra gyakorolt hatás kvantitatív (a kutatás fókuszai összefüggnek az adatok elérhetőségével), valamint kvalitatív (feltételezhetően elfogult eredményeket okoz a pontatlan, hiányos és hiányzó adat).

A felvázolt kontextusra tekintettel tanulmányunk fókuszában az ötvenes évek után aktív horvát művészek állnak, a zágrábi Kortárs Művészeti Múzeum Dokumentációs és Információs Osztályán őrzött anyagok fényében. A múzeum archívuma tartalmaz egy intézményi archívumot is – a kiállítások és különböző események dokumentációját – és számos személyes gyűjteményt. Mindennek része Božo Bek személyes archívuma is, aki a Kortárs Művészeti Múzeum igazgatója volt a hatvanas évek haladó korszakában, amikor az Új Tendenciák nemzetközi mozgalma elindult, illetve a hetvenes években, amikor a konceptuális művészet intézményi elismerést és támogatást kapott. Ivan Picelj művész és dizájnerek személyes archívumát 2011-ben adományozták a múzeumnak, ez a legnagyobb gyűjtemény. Mivel Picelj tervezőként évek óta együttműködött a múzeummal, személyes archívuma értékes kiegészítése az intézményi gyűjteménynek. Az intézmény archívumait részben digitalizálták egyes projektek, például a *Digitizing ideas*, *Baunet – Experiment with the Avant-Garde*, *Didactic Exhibition* és a *New Tendencies* során.

Előadásunk célja kettős. Az első részben áttekintjük a modern és kortárs horvátországi művészek elérhető digitális archívumait, és hogy hogyan használhatók a művészeti hálózatok kutatásának forrásaként. A második részben a személyes és intézményi archívumok átfedéseit vizsgáljuk mint forrást az összetett művészeti hálózatok tanulmányozásához, amelyek



főleg személyes kapcsolatokon keresztül fejlődtek az intézményekben. Az említett archívumok némelyike nemzetközi ismertségre tett szert a kilencvenes években művészek és kutatók által indított tevékenységeknek köszönhetően. Akkoriban jöttek létre az első digitális gyűjtemények, melyek új olvasatban mutattak be történeti munkákat. Ezek olyan értelmezési konszertellációk részévé váltak, melyek a kilencvenes évek hálózataira reagáló új kurátori és művészettörténeti megközelítéseket képviseltek.

**Jasna Jakšić** Zágrábban élő kurátor és műkritikus. A zágrábi egyetem bölcsészkarán végzett művészettörténet, olasz nyelv és irodalom, valamint könyvtár szakon. A zágrábi Kortárs Művészeti Múzeumban (MSU) dolgozik 2004 óta, ahol a Könyvtár, Dokumentációs és Adattár osztályvezetője. Számos kiállítást és nemzetközi együttműködést szervezett, többek közt a *Digitizing Ideas* (2010–2012) [www digitizig-ideas.org](http://www digitizig-ideas.org) és a *Performing the Museum* (2014–2016) projekteket. Kurátori munkája során a művészkönyvek, a művészfolyóiratok, a vizuális költészet, a levéltári dokumentumok bemutatása, hozzáférhetővé tétele és közvetítése, valamint a műalkotások és a művészeti dokumentáció közötti határterületek állnak az érdeklődése középpontjában. 2007 óta foglalkozik az MSU kiadványainak és archívumi gyűjteményeinek digitalizációjával. A közelmúltbeli kurátori munkái közé tartoznak a következő kiállítások: *Your Presence is Requested* (MMW, Wrocław, 2015), *Paolo Scheggi: Opla- Stick 1969–2019* (Muzej suvremene umjetnosti, Zágráb, 2019), *Damir Očko: Human Scale* (Muzej suvremene umjetnosti, Zagrab, 2019), *Vlado Martek: Being a Piece of Paper Next to a Museum* (Muzej suvremene umjetnosti, Zagrab, 2019).

**Tihana Puc** a Zágrábi Egyetem Bölcsészettudományi Karán szerzett művészettörténet és néprajz szakos diplomát. A luccai IMT Institute for Advanced Studiesban szerzett PhD-fokozatot kulturálisörökség-menedzsmentből. Kutatói ösztöndíjasként dolgozott a Rijekai Egyetem Művészettörténet Tanszékén, valamint a zágrábi Kortárs Művészeti Múzeum kurátoraként, jelenleg a horvát kultuszminisztérium szaktanácsadója. Számos ösztöndíjban részesült Horvátországban és külföldön (Université de Haute Bretagne-Rennes 2, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris stb.). Múzeumi, kiállítási és kutatási projektek rendszeres résztvevője.

## Klara Kemp-Welch

### Hálózatépítés a keleti blokkban

Kritikai reflexiók a művészettörténeti módszerre

Tanulmányomban megpróbálom megvilágítani a nemzetközi művészeti hálózatok kutatásában előálló módszertani kihívásokat, figyelembe véve a késő hidegháborús kontextus sajátosságait. Azokra a kérdésekre fókuszálok, amelyekkel élő művészekkel, személyes és intézményi archívumokkal való munkám során szembesültem, miközben *Networking the Bloc: Experimental Art in Eastern Europe 1965–1981* (2018) című könyvemhez végeztem kutatásokat. A projektre visszatekintve bemutatom, miként fejlődött a munkafolyamat szerkezete a tíz év alatt, és miként kapcsolódik végső formája kutatásom eredeti kérdéseihez és módszertanához, kitérve a könyv megközelítésének előnyeire és korlátaira. Előadásom fő célja, hogy megvizsgáljam a *Networking the Bloc*-ot a „megalapozott elmélet” és a művészettörténeti módszertan legújabb fejleményeinek szélesebb összefüggésében.

**Klara Kemp-Welch** a londoni Courtauld Institute of Art oktatója, szakterülete a 20. századi modernizmus. Graduális és posztgraduális képzésen is tart kurzusokat olyan témákban, mint a hidegháború kultúrája, ellenkultúra és kísérleti művészet. Kötetei: *Antipolitics in Central European Art 1956–1989* (I. B. Tauris, London, 2014), *Networking the Bloc: Experimental Art in Eastern Europe 1968–1981* (MIT Press, Cambridge Massachusetts – London, 2018). Társszerkesztője az *ArtMargins* folyóirat *Artists Networks in Eastern Europe and Latin America* különszámának (no. 2–3, 2012. június–október) és a *A Reader in East-Central-European Modernism 1918–1956* (Courtauld Books Online, London, 2019) nyílt hozzáférésű kiadványnak.

**K a j a K r a n e r**

## **Antiarchívum és emlékezetpolitika Walid Raad művészetében**

Az archiváló késztetés / impulzus jelenléte (H. Foster, 2004) vagy archiválási láz (*Archive Fever* kiállítás, 2008, New York) majdnem az egész világon megtalálható a kortárs vizuális művészetben 1989 óta. A művészeknek a történelem, az emlékezet, a gyűjtés, az archiválás, azaz a múlttal való foglalkozás különböző formái iránti vonzódását a kilencvenes években általánosan a „történelem utáni korszak”, művészeti kontextusban kifejezetten „történelem utáni művészet” tüneteként interpretálták (kapcsolódva a művészet és művészettörténet nyolcvanas években meghirdetett végéhez). Ezzel szemben néhányan (például Boris Buden és Svetla Kazalarska) azzal érveltek, hogy a múlttal való foglalatosság kifejezetten a korábbi szocialista országok művészetének különös jellegzetessége, és szorosan kapcsolódik a politikai és gazdasági rendszerben 1989 után bekövetkezett változásokhoz és az úgynevezett átmenet fenomenológiájához. Az az állítás, hogy az archiváló késztetésnek a kortárs művészetben köze van a radikális szociopolitikai változásokhoz, helytállóan tűnik a kilencvenes évek, pontosabban az 1975 és 1990 közé datált libanoni polgárháború utáni időszak kortárs libanoni művészetének specifikus kontextusában is. A kilencvenes évek egyrészt az újjáépítés, a privatizáció és a „neoliberális optimizmus” időszakát jelentik a háború által megosztott és lerombolt fővárosban, másrészt ez a bejrúti kortárs művészeti szcena újraalapításának időszaka is. Ez a kilencvenes években (újra-) alapított kortárs művészeti színtér, amely főként a kortárs művészek úgynevezett háborús (a hatvanas és hetvenes években született) generációjából alakult Libanonban, a kritikai diskurzus fontos menedéke. Különösen az „emlékezetéről” szóló kollektív diskurzus” számára, amely a libanoni polgárháború végét, az általános amnesztiarendeletet és a Bejrút újjáépítését követő „állam által szankcionált amnézia” ellenpontjának is tekinthető.

Walid Raad libanoni művész a kilencvenes évek folyamán szoros kapcsolatban állt az Arab Image Foundationnal (AIF, amely a művész kezdeményezésére jött létre 1997-ben). Legismertebb projektje, a *The Atlas Group* szó szerint az AIF antiarchívumaként értelmezhető. Az AIF-et leggyakrabban a tágabb régió és a libanoni vizuális kultúra történetének, a nyilvános, kulturális és művészeti intézmények, mint a kollektív emlékezet generátorainak hiányára adott reakcióként értelmezik, illetve lehetséges eszköznek tartják alternatív történeti narratívák építésére. Raad munkáinak nagy része történeti dokumentumokat használ, ugyanakkor konceptuálisabban közelít a státuszukhoz és funkciójukhoz. Walid Raad jellegzetesen összefonja a történelmet, az emlékezetet és a fikciót, s ez tekinthető a történeti narratíva határozott homogenizáló erejének hiánya által meghatározott speciális

szociopolitikai kontextusban (amely a szektáriánus libanoni politikai rendszernek köszönhető) az emlékezet és történelem (re)produkálásának lehetőségeit vizsgáló kutatásnak. Ugyanakkor értelmezhető az emlékezetre gyakorolt trauma és erőszak hatásaként is. Ahogy tanulmányomban rámutatok, Raad megkérdőjelezi munkáiban a kortárs művészetben jelen lévő és uralkodó emlékezetmodellt, amely az emlékezetet részesíti előnyben az objektív dokumentumokra alapozott klasszikus történetírással szemben.

**Kaja Kraner** 2019-ben szerzett doktori fokozatot (AMEU-ISH, Ljubljana). Korábban műkritikusként és elméleti íróként dolgozott, valamint a maribori Pekarna Magdalenske mreže független kulturális helyszín tagjaként és különböző kortárs művészeti projektek létrehozójaként és kurátoraként. Jelenleg a *ŠUM – Journal for Contemporary Art Criticism and Theory* folyóirat szerkesztőbizottságának tagja; szabadúszó író, kutató. Érdeklődési területei a kortárs művészet narratívái, a kulturális politika, az esztétikai nevelés paradigmái a modernitástól kezdődően, illetve a művészet(elmélet) és az ismeretelmélet kapcsolata. Ljubljánában él.

**K ü r t i E m e s e**

## Az Artpool útja az undergroundtól a múzeumig

Az Artpool Művészetkutató Központ már ötödik éve a Szépművészeti Múzeum önálló egységeként működik, de állami intézménnyé való átalakulása csupán egy újabb kihívást jelentő időszak a hosszú intézménytörténetében. A Galántai György és Klaniczay Júlia által 1979-ben alapított underground archívum a nemzetközi experimentális művészetre fókuszálva az önmendezelés és az öntézményesítés elvei alapján működött. Az 1989-es rendszerváltást követően az Artpool állami, fővárosi és magán (például Soros Alapítvány) pályázati támogatások révén civil szervezetként, korábbi tevékenységét folytatva egymásra épülő kiállításokkal és egyéb projektekkel az archívum konceptuális folyamatműként való felfogásmódját hangsúlyozta. A posztszocialista környezet változó támogatási feltételei mellett az Artpool, akárcsak más független európai intézmények, növekvő bizonytalansággal nézett szembe, és rákényszerült jövőbeni működési lehetőségeinek újragondolására. Végül, évekig tartó nehézségek és tárgyalás után az Artpool a Szépművészeti Múzeumhoz csatlakozott, ami megoldotta a folytatás vagy megszűnés kérdését, illetve biztosította a gyűjtemény fennmaradását.

Az Artpool státuszváltása, vagyis underground intézményből állami fenntartású közintézménnyé alakulása következtében az archívum egy új diszkurzív szellemi környezettel néz szembe, amely markánsan különbözik eredeti kontextusától. Mennyire ellentmondásos ez a változás? Hogyan értelmezhetjük az Artpool jelen muzealizációs folyamatait a saját experimentális múltjának logikájába és módszertanába illeszkedően? Előadásomban amellet érvelek, hogy az Artpool stratégiája, vagyis a „tudás performativitása” (Foucault) meghaladja a kialakult dichotómiákat és stabil történeti koncepciókat. Az archívum öntézményesítő gyakorlataira és a Szépművészeti Múzeummal való nyolcvanas évekbeli együttműködéseire fókuszálva azt mutatom be, hogy az Artpool a kezdetektől következetesen ambicionálta az első nyilvánosságban való jelenlétét és a helyi művészeti közeg normalizációját, miközben mindvégig ragaszkodott saját meghatározó underground értékeihez.

**Kürti Emese** művészettörténész, kutató és kritikus, az Artpool Művészetkutató Központ – Szépművészeti Múzeum munkatársa. 2009–2019 között a Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum művészettörténésze, 2015–2018 között a neoavantgárd művészet kutatására létrehozott acb ResearchLab alapítója és vezetője, 2019-ben a CEU vendégtanára volt. 2013-ban elnyerte az AICA magyar szekciója legjobb műkritikusnak járó díját. Doktori fokozatát az ELTE Film-, Média- és Kultúratudomány Doktori Programjában szerezte. 2018-ban, a L'Harmattan Kiadónál megjelent disszertációja a magyarországi akcionizmus zenei genealógiáját tárta fel. Az utóbbi években a magyarországi és a jugoszláviai művészek közötti transzregionális együttműködések, és a neoavantgárd művészet önhistorizáló és intézményesítő gyakorlatait kutatta.

## Karolina Majewska - Güde

### Az archívum élete és utóélete

Ewa Partum és VALIE EXPORT archívumai

Előadásom az Ewa Partum és a VALIE EXPORT Archívum összehasonlító elemzésére vállalkozik. Ezek a látszólag párhuzamos művészi gyakorlatok – mindkettő feminista, konceptuális és performatív – különböző politikai és intézményi kontextusokban léteztek 1989-ig. Előadásom célja, hogy a különbségek jelentéseit feltárjam, arra fókuszálva, hogy miként alkalmazza a két művész az archívum infrastruktúráját művészi gyakorlatában.

Az Ewa Partum Archívum, ellentétben számos olyan kelet-európai neoavantgárd művész aggályosan megőrzött archívumával, aki komolyan foglalkozott az önhistorizálás problémájával, heterogén és töredékes. A VALIE EXPORT Archívumot viszont átlátható struktúra jellemzi, amely fennmaradt éveken át. Ugyanakkor mindkét archívumban van egy mozgó dokumentumgyűjtemény különböző változatokban, mely kiállításokra létrehozott és újraalkotott művekből áll, és nemcsak azt fed fel, hogy a két művész miként dolgozott egyéni projekteken, hanem a módot is, ahogy a dokumentáció és a performatív cselekvés közötti kapcsolatot megfogalmazták.

Az Ewa Partum Archívum egyesíti a Galeria Adres Archívumát, amelyet Partum irányított 1972 és 1977 között, valamint Ewa Partum egyéni művészeti gyakorlatára vonatkozó dokumentumokat. A két anyag közötti határok azonban képlékenyek. A Galeria Adres Archívum által gyűjtött dokumentumok nemcsak Ewa Partum gyakorlatának forrásai, hanem a galéria maga egy új művészeti médiummá vált, amely lehetővé tette Partum számára, hogy úgy hozzon létre konceptuális művészetet, hogy azt a művészet ideájának kommunikációjaként lehet értelmezni. Másrészt a galéria az önhistorizálás eszközeként is működött a kiadói, alkotói és kiállítói tevékenységén keresztül létrehozott nemzetközi kontextusokban.

A VALIE EXPORT Archívum, amelyet nemrég intézményesítettek VALIE EXPORT Kutatóközpontként, számos EXPORT művészi és oktatói praxisához kapcsolódó dokumentumot, emellett jegyzetelt és kommentárokkal ellátott könyvei gyűjteményét tartalmazza, amelyek intellektuális/elméleti alapul szolgáltak EXPORT művészeti gyakorlatához.

Előadásomban Ewa Partum és VALIE EXPORT archívumainak történetére fókuszálok, és ezek sajátosságait vizsgálom a helyi (lengyel és osztrák) kontextusban. Az archívumot egy marginális helyként problematizálom a privát és a nyilvános terek küszöbén. Partum és EXPORT művészi karrierjének különböző fázisaiban jellemzem az archívumaik létmódját, a bemutatási stratégiáikat is figyelembe véve. Végül azt a kérdést teszem fel, miként használta fel Partum és EXPORT az archívum infrastruktúráját a művészeti gyakorlatuk céljaira.

**Karolina Majewska-Güde** kutató, műkritikus, kurátor. A linzi Katholische Privat-Universität Institute of History and Theory of Art adjunktusa. Az ARTUM Foundation, az ewa partum museum archívum vezetője. Fő kutatási területei a közép- és kelet-európai neoavantgárd, a feminista művészettörténet, a művészetalapú kutatások tudásanyagának megosztása, lefordítása és előállítása. 2019-ben Berenika Partummal közösen az *ewa partum. my gallery is an idea. galeria adres archive* kiállítás kurátorai a varsói Studio galériában. 2015-ben Dorota Walentynowiczcel közösen szervezte a *Techniques of Release* kiállítás- és előadás-sorozatot a pozñani pf galériában, ahol többek között Tomislav Gotovac, Ewa Partum, Maurer Dóra, Annegret Soltau, Suzy Lake alkotásait mutatták be, dialógust képezve Ann Collier, Verena Dengler, Jakob Lena Knebl, Salvatore Viviano, Mathilde ter Hejne és Marina Faust aktuális munkáival. A szóban forgó sorozat katalógusának társszerkesztője és társszerzője. Majewska-Güde a pisze/mówi/robi kurátori kollektíva tagjaként szakmai eszmecserék, kiállítások elkötelezett résztvevője, valamint a művészeti tudás létrehozására és művészeti archívumok fordítására irányuló workshopok szervezője, tervezője. <https://karolinamajewska.wordpress.com/>, <https://pizsemowirobi.tumblr.com/>

**Páldi Livia**

## **Aktív archívum – lassú intézmény**

(2017–2020)

A prezentáció javaslatot tesz arra, hogy miként lehet az archívum a produkció tere és eszköze, és hogy a kutatás eredménycentrikus kondicionáltságára vonatkozó folyamatos rákérdezés hogyan teszi sokkal összetettebbé / hogyan komplikálja az archívummal való munkát.

Az Aktív archívum – lassú intézmény egy hosszútávú kutatás, amelyet 2017-ben kezdeményeztem. Úgy dolgozom a Project Art Center (PAC) több mint 50 éves történetével, hogy elsősorban a lehetséges intézményi átalakulásra irányuló javaslatokat vizsgálom az archívumi anyagokban. A kutatás egyfelől lehetőséget teremt az egyik legrégebbi ír multiművészeti központ lehetőségeinek és felelősségének újragondolásához másfelől segít „lassítani”, ideiglenesen felfüggeszteni a kiállítás-centrikus működést, hogy a galériát átmenetileg a termékeny visszavonulás terévé alakítsam.

A kutatási folyamat bemutatásának első állomása a *The Long Goodbye* [Hosszú búcsú, 2019] dokumentumok, mozgóképek, hang- és fotómunkák installációjaként valósult meg olyan művészek új, a kiállításra készült műveivel, akik privát archívumi anyagaikból dolgoztak a központ történetében jelentős időszakra, az 1990-es évek végére fókuszálva.

A PAC archívumának újraértelmezése nem csupán a változások és stagnálások árnyaltabb megértését segíti a posztkolonialis ír társadalomban, hanem olyan ma is aktuális kérdéseket, mint a létbizonytalanság erősödése a kulturális területen, a nemi egyenlőtlenségek, vagy a cenzúra kérdése. Az *Aktív Archívum* azt is vizsgálja, miként tudja egy archívum, mint a nem-uniformizált csere egy formája, elősegíteni a kutatás, alkotás és terjesztés szerepeinek és felelősségeinek újrafogalmazását.

Előadásomban hivatkozom majd néhány a PAC-ben rendezett és az *Aktív Archívum* kutatást segítő művészeti és kurátori projektekre is. Továbbá kitérek arra is, hogy ezek az archívumi prezentációk és ideiglenes közösségi terek hogyan formálódnak a művészeti, kurátori és akadémiai kompetencia-területekkel párbeszédben.

**Páldi Livia** a dublini Project Arts Centre kurátora. Korábban a BAC – Baltic Art Center, Visby igazgatójaként (2012–2015), valamint a budapesti Múcsarnok kurátoraként, majd vezető kurátoraként (2005–2011) dolgozott. Számos beszélgetés, előadás, workshop és kiállítás szervezője, több kötet és kiállítási katalógus szerkesztője. A dOCUMENTA (13) egyik kurátori ágense volt. 2016-ban részt vett az OFF-Biennale Budapest kurátori csoportjának munkájában. Dublinban él és dolgozik.



**Henar Rivière**

## A Fluxus és az archívum mint provokátor

Néhány a legfontosabb Fluxus archívumok közül – amelyek ma olyan nagy kulturális intézményekben vannak, mint a Los Angeles-i Getty Research Institute (USA) és a stuttgarti Staatsgalerie (Németország) – első generációs Fluxus művészek hatása és útmutatása alapján jött létre (George Maciunas és Wolf Vostell, az említett esetekben). Ez azt mutatja, hogy a hálózatalapú művészeti gyakorlatok úttörői pontosan látták már a kezdetektől, hogy a dokumentum milyen fontos szerepet játszik a művészeti gyakorlatukban. Továbbá jelzi azt is, milyen jelentőséget tulajdonítottak az archívumnak, mely e dokumentumokat összegyűjti és megőrzi, azzal a reménnyel, hogy végül a művészettörténet egy új megközelítésének eszközeivé váljanak.

Tanulmányom célja bemutatni, hogy az archívumi gyakorlat kreatív folyamatként való értelmezése, amely újra kívánja definiálni a múltat, átforgatja a jelent és előre látni a jövőt, hozzátartozik az új művészeti fejleményekhez, amelyek a Fluxus égisze alatt jöttek létre a hatvanas évek elejétől. A performatív és hálózatalapú művészeti gyakorlatok a művészettörténetírás és művészeti gazdaságtan számára egyaránt kihívást jelentettek. Ez természetesen kiterjedt az archívumra mint alternatív kulturális intézményre is: ezek a gyakorlatok egyfajta idegen testként megpróbálták átjutni a hivatalos művészeti rendszer falain, idővel sikerült repedéseket okozni és beszivárogni jelentős kulturális intézményekbe. Ezek az úgynevezett Más Archívumok (Ulises Carriónt idézve), más történeteket és művészettörténetet, más kutatási módszereket és historiográfiai konstrukciókat, illetve más kurátori és muzeológiai gyakorlatokat igényeltek és igényelnek. Egyenesen abból a művészi gyakorlatból nőnek ki, amelynek szemtanúi. Így a Más Archívumok felfoghatók úgy is, mint csatornák, melyeken keresztül ezeknek a művészeti gyakorlatoknak az átforgató ereje átvezethető a historiográfiai, kurátori és muzeográfiai gyakorlatokba. A Fluxus hálózat esettanulmányjaiból válogatva, a mail arttól és a kollektív gyakorlatoktól a művészarchívumokig és művészkiadványokig, szemléltetem, hogy a performatív és hálózatalapú művészeti gyakorlatok korai formáinak átalakító hatása egy olyan dokumentarista hozzáállásra épült, amely a művészeti rendszer szabályainak megváltoztatására irányult.

**Henar Rivière** az Archivo Lafuente, Santander (Spanyolország) kutatási projektmenedzsere. Művészettörténészként és kutatóként érdeklődése középpontjában a Fluxus és más, az ötvenes évektől létrejövő új művészeti gyakorlatok, hibrid médiumok állnak, mint az akkori úttörő performansz és konceptuális művészet, valamint a széles értelemben vett hangművészet. Több posztgraduális és posztdoktori ösztöndíjban is részesült (többek között: Getty Research Institute, Los Angeles, USA; Universidad de Castilla – La Mancha, Spanyol-

ország; Freie Universität Berlin, DAAD). Olyan kiállítások kurátoraként ismert, mint a *FLUXUS ABC* (Galerie Krinzinger, Bécs, 2019–2020) és a *TLALAATALA. José Luis Castillejo and Modern Writing* (MUSAC, León & CAAC, Sevilla, Spanyolország, 2018); társkurátora volt a „*The lunatics are on the loose...*” *EUROPEAN FLUXUS FESTIVALS 1962–77* kiállításnak is (Akademie der Künste, Berlin; Nikolaj Kunsthal, Koppenhága; MOCAK, Krakkó; Contemporary Art Centre, Vilnius; Staatsgalerie Stuttgart; Národní Galerie, Prága stb.).

**Sven Spieker**

## Öndokumentálás mint művészeti gyakorlat Kelet-Európában

Előadásom az öndokumentáció mint művészeti gyakorlat problémáját vizsgálja a hatvanas és nyolcvanas évek között, különös tekintettel Kelet-Európára. Az öndokumentáció intézményesítés(-ellenességének) megjelenése érdekel, illetve performanszhoz kötődő vonatkozásai KwieKulik, Tomislav Gotovac és mások munkáiban. Elsősorban azzal foglalkozom, hogy milyen mértékben befolyásolja a „dokumentumokról” alkotott, Kelet-Európára és szociopolitikai kontextusára jellemző vagy éppen nem jellemző felfogásunk az öndokumentálás értelmezését. Tágabb értelemben és a globális művészettörténetről jelenleg zajló vitákat szem előtt tartva megkísérlem elhelyezni témámat a művészeti és kurátori „dokumentarista fordulattal” foglalkozó diskurzusban.

**Sven Spieker** a Santa Barbara-i Kaliforniai Egyetem összehasonlító irodalom szakának oktatója. Kutatási területe a modern és kortárs művészet, kultúra, elsősorban Oroszországban és Kelet-Európában. Különösen érdeklődik a dokumentarista és tudásorientált termelés iránt. A Spieker által kutatott területek a történeti avantgárdtól (Malevics, Rodcsenko, Dziga Vertov) egészen a késő 20. századi művészeti gyakorlatig terjednek, az utóbbiba beleértve mind Wolfgang Kippenbergert, mind a subREALt. Könyvei és tanulmányai németül, koreaiul, oroszul, svédül, lengyelül és angolul jelentek meg. Ő szerkesztette a *Documents of Contemporary Art: Destruction* (MIT Press/Whitechapel Gallery, 2017) című kötetet. *The Big Archive* (MIT Press, 2008) című monográfiája az archívum intézményét mint az európai modernizmus olvasztótégelyét vizsgálja. Spieker az ARTMargins Print és az ARTMargins Online alapító szerkesztője. Aktuális projektjei közül megemlítendő a *Critical Anthology of Conceptual Art in Eastern Europe*, valamint egy, a hatvanas évek pedagógiai művészetét vizsgáló kutatás.

## Kristine Stiles

### A jövő gyűjtése

Kristine Stiles archívuma a David M. Rubenstein Ritka Könyvek és Kéziratok Könyvtárában, a Duke Egyetemen. Módszerek, elméletek, ön- és más-historizálás, különös tekintettel a kelet-európai művészekre

A gyűjtés nem más, mint egy archívum jelenben történő összehordása a jövő számára anélkül, hogy tudnánk, mi lesz az értéke majd egy még ismeretlen és szeszélyes távoli jövőben. Előadásában Stiles saját, gyűjtéssel kapcsolatos döntéseire reflektál, melyeket a múlt- jelenben hozott, és a gyűjtés hatásának kiszámíthatatlanságára, amelyet a kapcsolatok évtizedeken átívelő enigmatikus változására gyakorolt. Saját gyűjteményező szokásait mutatja be; valamint a gyűjtemény elméleti kapcsolatát önmaga és mások reprezentációjával, amelyet egy archívum elkerülhetetlenül létrehoz; és azokat a hatásokat, amelyeket ezek a gyakorlatok tettek rá és a kelet-európai művészekre és értelmiségiekre, akiknek a dokumentumait gyűjtötte. Azt is mérlegeli, hogy amikor megérkezik valaki az egykor kifürkészhetetlen jövőbe, a múlt-jelen mostja hogyan felfedi azt a félig áttetsző nyomot, amely megjósolta a jövővé válást.

**Kristine Stiles** 1987-ben szerzett PhD-fokozatot a berkeley-i Kaliforniai Egyetemen. A művészet, művészettörténet és vizuális kultúra France Family egyetemi professzora a Duke Egyetemen. 2005-ben tiszteletbeli doktori címet kapott az angliai Dartington College of Arts & the University of Plymouthtól. Művészettörténészként a kortárs művészet a szakterülete, azon belül is a performansz és konceptuális művészet, valamint a művészszövegek és az interdiszciplináris kísérleti művészet. Huszonöt éven át tartotta *Trauma in Art, Literature, and Film* kurzusát. Peter Selzsel közösen szerkesztette *Theories & Documents of Contemporary Art* (1996, 2012) című antológiát. Önállóan jegyzi többek között a *Concerning Consequences: Studies in Art, Destruction* (2016), a *Trauma* (2016) és a *Correspondence Course: An Epistolary History of Carolee Schneemann and Her Circle* (2010) című köteteket. Pályafutása során több mint száz esszét publikált, például a monográfia hosszúságú *Uncorrupted Joy: International Art Actions* című esszét az *Out of Actions: Between Performance and the Object 1949–1979* (LAMoCA, 1998) katalógusban. További munkája a *Raphael Montañez Ortiz: Years of the Warrior, Years of the Psyche, 1968–1988* (1988) című katalógus. Kathy O'Dell-lel közösen dolgozik a 2022-ben megjelentetni tervezett *World Art 1933 to the Present: Enduring and Emerging Themes* kötetten. Kurátori munkáját fémjelzik a *States of Mind: Dan & Lia Perjovschi* (2007), *Jean Toche: Impressions from The Rogue Bush Imperial Presidency* (2009), *Rauschenberg: Collecting & Connecting* (2014–2015) kiállítások. Rendszeresen lovgol.

**Timár Katalin**

## A mail art elmélete

### Rendszerek és megközelítések

Pontosan harminc éve annak, hogy a szakdolgozatomat a mail art-ról megírtam, miközben az Artpoolban dolgoztam gyakornokként. A dolgozattal ketős célom volt. Egyrészt a mail artot szigorúan elméleti szempontból akartam megvizsgálni azért, hogy bebizonyítsam, mennyivel radikálisabb a neoavantgárd művészethez képest. Másrészt a kapcsolatművészet legfontosabb jellemzőit tárgyalva meg akartam mutatni az akkori kortárs magyar művészetelmélet bizonyos hiányosságait, amelyet egyfajta dualista gondolkodásmód hatott át. Véleményem szerint ez alkalmatlan volt olyan művészeti jelenségek, mint például a mail art tárgyalására. Emellett az akkoriban zajló, a posztmodern magyarországi recepciójáról szóló viták különös háttérrel adtak a dolgozatomban megfogalmazott álláspontnak.

Előadásomban visszatérek az 1990-es dolgozatomhoz és a mai teoretikus álláspontomból vizsgálom újra az akkori elképzeléseimet. Harminc évvel ezelőtt rendkívül kritikus voltam a magyarországi művészetelmélet állapotaival szemben, azonban nem tudtam olyan elméleti keretet javasolni a mail art számára, amely a meglévő sémákon túlmutatott volna. (Ebben az értelemben az elképzeléseim és én magam is a saját egyetemi és művészeti közegem termékei voltunk.) Nagyon szeretnék ennek a próbálkozásnak ismét nekifutni és új elméleti keretet javasolni ennek a művészeti mozgalomnak.

**Timár Katalin** a Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum kurátora. Legutóbbi jelentősebb kiállításai a *Ludwig Goes Pop + The East Side Story* (2015), *Gazdálkodj okosan!* (2017) és a *Király Tamás: Out of the Box* (2019). 2007-ben az 52. Velencei Biennálén általa kurátorként jegyzett magyar pavilon elnyerte a legjobb nemzeti pavilonnak járó Arany Oroszlán díjat (kiállító művész: Andreas Fogarasi). Nyelvtudományból szerzett PhD fokozatot, jelenleg a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Esztétika Tanszékén tanít művészettörténetet és -elméletet. 2015 óta az IKT (International Association of Curators of Contemporary Art) vezető-ségi tagja.

**T o m a s z   Z a ł u s k i**

## **Az alternatív hivatalos?**

KwieKulik duó Tevékenység, Dokumentáció és Terjesztés Stúdiója mint államilag finanszírozott performatív archívum a létező szocializmus idején

A Pracownia Działañ Dokumentacji i Upowszechniania (PDDiU) – Tevékenység, Dokumentáció és Terjesztés Stúdiója egy úgynevezett szerzői, magán és alternatív művészgaléria volt, amelyet a KwieKulik duó hozott létre és működtetett a hetvenes és nyolcvanas években, a szocialista Lengyelországban. A Stúdió – ahogy ma is széles körben ismert – a művészi önszerveződés egy gyakorlatává, valamint performatív archívumává vált, amely a fennálló intézményrendszer keretein kívül működött. Eredetileg azonban nem nem-hivatalos helyszíneként képzelték el. KwieKulik egy hivatalos művészeti és kutatóközpontot akart létrehozni, amely az állami kulturális intézmények egésze alatt – vagy azon belül – működik. Ebből adódóan a PDDiU nem-hivatalos neoavantgárd szerzői galériaként végzett tevékenysége helyett most azzal a projekttel, programmal és lehetőséggel foglalkozom, amely szerint a PDDiU egy hivatalos művészeti intézmény államilag finanszírozott részlege kívánt lenni. Be szeretném mutatni ennek az aktív vagy performatív archívumnak a koncepcióját, egy olyan intézmény elképzelését, amely folyamatos művészeti tevékenységeket szervezne és termelne, dokumentálná őket, és vizuális és szöveges adatbázist hozna létre, efemer művészeti kutatásokat végezne és könyvek és oktatófilmek formájában publikálná eredményeit. A „hivatalos” kontra „nem-hivatalos” ellentéte mögé nézve próbálom értelmezni a PDDiU mint aktív és performatív archívum alapításának motivációit az „alternatív hivatalos” szempontjából. Azt próbálom alátámasztani, hogy a koncepció mögött egy modernizált művészeti intézmény létrehozásának szándéka húzódott meg, amelyet nem pusztán az új művészeti tendenciák összefüggésében kell vizsgálni, hanem a hivatalos művészeti rendszer strukturális változásainak függvényében is a hetvenes évek szocialista Lengyelországában. Kitérek arra is, mi az oka, hogy a KwieKulik nem talált támogatót a kezdeményezéséhez a hetvenes és nyolcvanas évek fordulóján. Végül bemutatom a művészek kudarcba fulladt próbálkozásait az Ujadowski Kastély Kortárs Művészeti Központtal való együttműködésre, és arra, hogy személyes archívumukat ennek a hivatalos intézménynek adományozzák, amely a kortárs művészet dokumentálására és terjesztésére jött létre. A PDDiU „hányattatása”, amely az alternatív-hivatalos aktív archívum ötletétől a privát nem-hivatalos művészarchívum megvalósításán keresztül az intézmény részévé válásig tartott, csak most fog véget érni azzal, hogy a KwieKulik archívuma a varsói Modern Művészeti Múzeumba kerül. Az archívum a múzeum gyűjteményének részeként visszanyeri a benne rejlő alkotó

lehetőséget és bizonyos „privát”, „alternatív”, vagy legalábbis „szerzői” dimenzióit, mivel Zofia Kulik lehetőséget kap rá, hogy új művek létrehozására használja a meglévő elemeket.

**Tomasz Załuski** művészettörténész, filozófus. A łódzi Egyetem Média és Audiovizuális Kultúra Tanszékének, valamint a łódzi Władysław Strzemiński Képzőművészeti Akadémia Művészettörténeti és Művészelméleti Tanszékének adjunktusa. Érdeklődési területei a modern és kortárs művészet; a művészeti kultúra társadalmi, politikai és gazdasági kontextusa; a művészeti aktivizmus és önszerveződés; a dokumentáció és a művészarchívumok. *A Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji* [Művészeti modernizmus és ismétlés. Egy újraértelmezési kísérlet] (2008) című kötet szerzője, valamint szerkesztője a *Sztuki w przestrzeni transmedialnej* [Művészetek a transzmediális térben] (2010), *Skuteczność sztuki* [A művészet hatékonysága] (2014), *Socrealizmy i modernizacje* [Szocialista realizmusok és modernizációk] (Aleksandra Sumorokkal, 2017), *Wideo w sztukach wizualnych* [Videó a vizuális művészetekben] (Ryszard W. Kluszczyńskival, 2018), *Galeria Wschodnia. Dokumenty 1984–2017 / Documents 1984–2017* (Daniel Muzyczukkal) köteteknek. Két folyóiratot is szerkeszt: *Art and Documentation* és a *Hybrids: The Online Philosophical Magazine*-t.

**Elisabeth Zimmermann**

## **Az Ö1 Kunstradio és a soha be nem fejezett online archívuma**

A KUNSTRADIO heti kulturális művészeti műsort 1987-ben alapította Heidi Grundbann újságíró, kurátor és művészeti kritikus, az Osztrák Nemzeti Rádió, az ORF kulturális adóján, az Österreich 1 csatornán. A rádióművészet – azaz olyan művészet, amely a rádióra mint médiumra reflektál – tereként létrejött heti műsor már a legelejétől több volt ennél. Egyik elődleges feladatává vált, hogy hozzáférési pontként szolgáljon a nemzetközi vizuális művészeknek, médiaművészeknek, zeneszerzőknek és íróknak, és hogy az ORF eszközeivel és a Nemzeti Közszolgálati Rádió nemzetközi kommunikációs és együttműködési infrastruktúrájával világszerte közvetítsen (főként az Ars Acustica csoporton keresztül az EBU-n).

A művészek már azelőtt érzékelték az alapvető változást, amelyet a digitalizáció, a média összekapcsolódása és az internet gyors elterjedése hozott a rádiózásban, hogy a nagy rádiók ezt észlelték volna. A művészek újító módon használták fel a hozzáférési lehetőségeket, melyeket KUNSTRADIO biztosított. Ez megkönnyítette a nemzetközi művészek együttműködését, a rádióművészet vibráló világával, amely a nagy intézményeken kívül jött létre, például független egyetemi és együttműködési rádiók vagy független művészeti kezdeményezések formájában.

1995-ben művészek egy csoportja (Adrian X, Horst Hörtner, Martin Schitter, és Gerfried Stocker) létrehozta a KUNSTRADIO ON LINE-t (<http://kunst-radio.at>) a heti műsor közzétételére és archiválására, mely egy rádióművészeti oldallá és archívummá vált. 1996-ban a KUNSTRADIO ON LINE nemcsak a heti műsorba tervezett projekteket közvetítette (különös tekintettel az élő adások növekvő számára), hanem esetenként újító, komplex hálózati rádióművészeti projektek nagyon hosszú, potenciálisan végtelen online elemeit is. Ezeket hamarosan „on air – on line – on-site” névre keresztelték, hogy utaljanak az összetett kontextusra, amely miatt létrejöttek, és amelyben kibontakoztak. A projektek néhány esetben lenyűgöző számú valóságos és virtuális hálózati helyen/csatornán voltak jelen világszerte, számos nemzetközi művész részvételével. Az élő sugárzás lehetőségének viszonylag könnyű hozzáférhetősége miatt a performansz-jellegű művektől az installációk felé fordult a gyakorlat.

A KUNSTRADIO arra bátorította a művészeket, hogy reagáljanak a rádióművészet történeti gyökereire, a régi és új technológiák vegyítésére (routineszerűen felajánlva a rövid és középhullámok közvetítő lehetőségének használatát), a művész, a mű és a hallgató/befogadó szerep megváltozott fogalomdefiníciójának következményeire, a tudás közvetítésére együttműködő művészek/technikusok/producerek/elméleti szakemberek között.



A KUNSTRADIO nemrégiben művészeket kért fel arra, hogy egy rádióművészeti projektsorozatot rendezzenek, átadva így a művészeknek a kurátori felelősség egy részét.

Elisabeth Zimmermann előadásában a hálózati Kunstradio projektekkal foglalkozik, amelyek az internet előtt jöttek létre és az ORF és regionális infrastruktúráját a kommunikációra és kísérletezésre szolgálatába állították; ilyen volt például a Chipradio 1992-ben vagy a Realtima 1993-ban, amelyet előben közvetített az osztrák televízió is. Ezekre a projektekre olyan korai, a hetvenes és a nyolcvanas évek fordulóján létrejött telekommunikációs művészeti projektek hatottak, mint például Robert Adrian *A világ 24 órában* című 1982-es műve, a *Wiencouver IV 1979–1983* vagy az 1983-as *Telefonzene* a budapesti Artpool, a bécsi Blix és a berlini Aufbau-Abbau között.

**Elisabeth Zimmermann** Bécsben élő kulturális menedzser. Tanulmányait a salzburgi International Centre for Culture and Managementen (ICCM) végezte, részt vett különböző szervezői, koordinátori munkákban, rádióművészeti projektek, szimpozionok, nemzetközi telematikus művészeti projektek kurátoraként is tevékenykedett, továbbá CD-ket, kiadványokat jelentetett meg a témában. Számos nemzetközi fesztiválon tartott előadást a rádióművészetről. 1998 óta az osztrák állami rádió (ORF) kulturális csatornáján sugározott *Radiokunst – Kunst-radio* (<http://kunstradio.at>) program producere. 1999-ben alapította a werks művészeti egyesületet, amely a telekommunikációs médiumokban valósít meg művészeti projekteket. Heidi Grundmann-nal közösen szerkesztette a *Re-Inventing Radio – Aspects of Radio as Art* (Revolver, Frankfurt am Main, 2008) című kötetet. A 2016-ban Halléban rendezett Festival Radio Revolten nemzetközi kurátori csapatának tagja volt.

**Kiadó:** Artpool Művészetkutató Központ – Szépművészeti Múzeum, Budapest

**Szerkesztők:** Klaniczay Júlia, Kürti Emese, László Zsuzsa

**Fordítók:** Greskovics Eszter, Kotun Viktor

**Olvasószerkesztők:** Borus Judit, Böröczki Noémi

**Borítóterv:** Galántai György

**Nyomdai előkészítés:** Arany Imre | Layout Factory



