

„Rekonstruálni magyarul: helyreállítani – a helyükre állítani a tényeket, az eseményeket, az embereket. A valódi, eredeti helyükre. A rekonstrukció: a valóság vagy a valóság egy szegmensének átmentése a felejtést hordozó idő özönvizén keresztül a jelenbe.”¹⁰⁵ Így írt Tábor Ádám Szentjóbý Tamás HI2M archivista kiállításáról. Költői és szubjektív meghatározásai közül az elsővel rögtön vitatkoznék: valóban, létezik egy olyan rekonstrukciós irányzat, amely a helyükre akarja állítani a tényeket, az eseményeket, az embereket. De ettől függetlenül a rekonstrukciók különböző verziói különböző (gyakran ellentétes) motivációkkal keletkeznek.

Plágium

*„Plágiumnak vagy plagizálásnak nevezik azt a cselekedetet, ha valaki egy másik ember (az eredeti szerző) munkáját saját publikált munkájában hivatkozás, forrás megjelölés és/vagy szerzői engedély nélkül felhasználja, azt sajátjaként tünteti fel, és ezzel a eredeti szerző jogait sérti. A szó eredete a latin *plagiare*, ami azt jelenti, hogy »gyermeket vagy rabszolgát rabolni«, a *plagiarius* jelentése emberrabló, lélekkufár.*

Régebben főleg irodalmi művek és zeneművek vonatkozásában merült fel, és voltak belőle híres plágium botrányok vagy ügyek.”

A magyar Wikipedia plágium szócikkből

A plagizálás, tiszta formájában, szükségszerűen a közönség becsapására irányuló törekvéssel jár együtt, gyakorlatilag gondolhatunk itt a festményhamisítók gyakorlatára, vagy az uralkodó osztály elvtársaira, polgáraitra, akik előszeretettel vásárolnak, másolnak, lopnak maguknak szakdolgozatokat, egy-egy jól mutató tudományos cím elnyeréséért. De egy radikális, itt az elnyomott osztály gyakorlati álláspontját képviselő Vlagyimir Majakovszkij szerint „a plagizálás annak a visszavétele, amit első körben tőlünk loptak el.”

¹⁰⁵ Tábor Ádám: A kezdet: Dr.Végh. avagy a magyar neoavantgárd születése a zene szelleméből, in: ÉS, XLVIII. Évfolyam 37. Szám, 2004 szeptember 10.

Egyébként a művészettörténet nem csak nyereségvágyból elkövetett plagizálásokat tart számon: „Amikor Raffaello egyik Medici-képe megtetszett egy arra látogató hercegnek, elhamarkodottan odaígérték neki, majd másolatot készítettek róla, és azt küldték el. A történet híre később eljutott a herceghez és botrány lett a dologból, a két képet azonban jelenleg is – Firenzében, illetve Nápolyban – Raffaello nevével fémjelezve őrzik. Akkoriban már elsődleges volt az eredetiség, ám a másolat is be tudta tölteni a mű szerepét, s a mai napig becsben tartják mindkettőt.”¹⁰⁶ A plágium történeti fejlődése miatt fontos itt megemlíteni, hogy eleinte a plagizálás gyakorlata közvetve a kánont erősítette, hiszen a kialakult esztétikai értékhierarchiát termelte újra, erősítette meg annak pozíciót.

„Az éretlen költők utánoznak; az érett költők lopnak.” T. S. Eliot, 1920

Az avantgárdista művészeti törekvésekben azonban felütötte fejét egy más irányú plagizálási gyakorlat, mely nem a közönség kifejezett átverésére hegyezi ki tevékenységét; az avantgárdista plagizálás kontextusában az értő közönség ismeri a mű forrását, akár kimondott, akár kimondatlan, maga a plagizálás ilyenkor pusztán a lopott források manipulációja.¹⁰⁷ Ebben az értelemben gyakorlatilag már egy metaforikus, költői lopásról beszélünk: „A XX. századra a másolás a kánont erősítő, illetve dekonstruáló funkciója közül az utóbbi erősödött fel. Marcel Duchamp a talán legtöbbet másolt képet, a *Mona Lisát* szemelte ki, s festette meg bajusszal és szakállal *L. H. O. O. Q.* címen („Elle a chaud au cul” – azaz a hölgy tüzel – szójátékszerű rövidítése.)”¹⁰⁸

„A jó művészek kölcsönöznek; a nagy művészek lopnak.” Pablo Picasso

¹⁰⁶ Tardos Károly: A másolás mint műfaj – a másolás piaca, in: A budapesti képzőművészeti szcénák nemzetközi összehasonlításban, in: http://katalizator.dij2010.blog.hu/2010/11/27/a_budapesti_kepzomuveszeti_szenak_nemzet_kozi_osszehasonlitasban, utolsó letöltés: 2012.10.08.

¹⁰⁷ Geof Huth: Plagiarism, in: Richard Kostelanetz (ed.): Dictionary of the Avant-Garde, second edition, Routledge, New York & London, 2001, p. 482

¹⁰⁸ Tardos Károly: A másolás mint műfaj – a másolás piaca, in: A budapesti képzőművészeti szcénák nemzetközi összehasonlításban, in: http://katalizator.dij2010.blog.hu/2010/11/27/a_budapesti_kepzomuveszeti_szenak_nemzet_kozi_osszehasonlitasban, utolsó letöltés: 2012.10.08.

Stewart Home szubjektívnek ítélnél messianisztikus-marxista kategória-rendszere alapján élteti a plagiarizmust a később, a poszt-modernben jelentkező Appropriation Arttal szemben. „Míg a poszt-modern elmélet feltételezi, hogy alapvető valóság többé nem létezik, addig a plagiarista továbbra is tudatában van annak, hogy a Hatalom mindig a történelmi társadalom valósága.”¹⁰⁹ Egy másik írásában, művészettörténeti értelemben helyesen, a plagiarizmus kialakulását a XX. század elején feltalált kollázssal köti össze, amit szerinte Isidore Ducasse írásai vetítettek előre. Ahogy azt Debord is plagizálta a Spektákulum társadalmában Ducasse egyik költeményéből: „A plágium szükségszerű. A haladás követeli meg.” „Ez az alapvetés összefoglalja a plagiarizmus történetét. Két, vagy több különböző elemet szerkesztenek egybe úgy, hogy új jelentést hozzanak létre. A végeredmény értékesebb lesz, mint az individuális tartalmak voltak.”¹¹⁰ Ezzel rímel Erdély Miklós montázselmélete is, ami Hornyik Sándor szerint Erdély művészetelméletének gerince: „A montázs [...] ollójával belevág a status quo szokásokkal és társadalmi normákkal felszentelt képébe. S mikor azt más összefüggésben újra összeszereli, akkor a hagyományos szemlélet számára felháborító, anarchikus összevisszaságot hoz létre.”¹¹¹

„E tendenciák további fejlődésével a technikai sokszorosíthatóság korából a globális multimédia világa jött létre, amelyben – Jean Baudrillard negatív próféciai szerint – egyre szűkülő tere lesz az egyéni invenciónak, s előbb-utóbb már nem lesz értelme megkülönböztetni valódit és hamisítványt, illetve az eredetit és másolatát. Ezzel egy irányba mutat az appropriation art (a kisajátítás művészete), melynek révén az ezredvégi képzőművészetben általánossá vált az egyes képek, szimbólumok eltulajdonlása, más kontextusban történő felhasználása (Cindy Sherman, Robert Mapplethorpe,

¹⁰⁹ Stewart Home: Plagiarism as negation in culture, Desire in Ruins, Transmission Gallery, Glasgow, 1987, in: Stewart Home: Neoism, Plagiarism & Praxis, AK Press, Edinburgh & San Francisco, 1995, p. 49.

¹¹⁰ Stewart Home: Plagiarism, Festival of Plagiarism, London, 1988, in: Stewart Home: Neoism, Plagiarism & Praxis, AK Press, Edinburgh & San Francisco, 1995, p.51.

¹¹¹ Erdély Miklós: Montázsgesztus és effektus, in: Peternák Miklós (ed.): Erdély Miklós: A filmről, Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermédia, Budapest, 1995, p.143.

Sherrie Levine, Mike Bidlo, az IRWIN-csoport és a belgrádi (!) Kazimir Malevich művei).¹¹²

Az eddig említett művészekhez hasonlóan Andy Warhol ugyancsak előszeretettel emelt művészetébe reklámképeket és a populáris kultúra más vizuális elemeit, szívesen alkalmazta a reklám- és képregény/rajzfilmipar technikai megoldásait is. Egyszer megjegyezte: „Ha tükörbe nézek, azt hiszem, SEMMIT nem látok. Az emberek engem általában tükörnek neveznek, ám ha egy tükör tükörbe néz, mi van ott látnivaló?”¹¹³

„A kisajátítás hosszú, a művészetek, az emberi szellem evolúciójára egyértelműen pozitív hatású története ellenére az utóbbi évtizedekben – különösen a világon a legtöbb ügyvédet foglalkoztató Egyesült Államokban – egymást érik a plágium-percek. Számos precedens értékű ítélet született, amelyek ugyan nem tisztázták a *transzformatív* és *derivatív* munkák közötti különbséget, de alaposan megnehezítették a művészetben a modernizmus halála óta rendkívül népszerűvé vált nyílt, célzatos kisajátítási tevékenységet.

Andy Warholt fényképészek perelték be fotóik kisajátítása – szitanyomatok formájában történő reprodukálása miatt. Először Patricia Caulfield fotóművész citálta bíróság elé 1964-ben, mivel Warhol az ő virágfotója felhasználásával készített szitanyomatokkal tapétázta ki Leo Castelli New York-i galériáját. Sikerült peren kívül megegyezniük. Warhol jogdíjat fizetett a fotó használatáért és a fényképész két szignált nyomatot is kapott. A Campbell leveskonzervdobozok híres szitanyomat-reprodukcióiért viszont nem kellett a művésznek jogdíjat fizetnie, mert a szakértői vélemény szerint a nyomatokat a közönség nem a leveskonzervet gyártó vállalat reklámjaiként érzékeli, s azok semmilyen értelemben sem konkurencsei a vállalat termékeinek.”¹¹⁴

¹¹² Tardos Károly: A másolás mint műfaj – a másolás piaca, in: A budapesti képzőművészeti szcénák nemzetközi összehasonlításban, in: http://katalizator.dij2010.blog.hu/2010/11/27/a_budapesti_kepzomuveszeti_szenak_nemzet_kozi_osszehasonlitasban, utolsó letöltés: 2012.10.08.

¹¹³ Andy Warhol: Die Philosophie des Andy Warhol. Von A bis B und zurück, München, Knauer, 1991, p. 14.

¹¹⁴ Najmányi László: A kisajátítás aktualitása a film- és videóművészetben, in: Filmkultúra, 2012, in: http://www.filmkultura.hu/planok/nyomtatobarat.php?cikk_azon=1369, utolsó

„Plagizálni majdnem akkora élvezet, mint sakkozni.” Marcel Duchamp

Warhol látványos, de viszonylag érdektelen kisajátításai után hadd említsem felsorolásszerűen kortársaim plagiarista munkáit. Hajdu Bence *Elhagyott festmények* c. sorozatában a művészettörténet ismert művészeinek erős perspektívájú festményeiről törli ki az emberalakokat, megalkotva az emberek nélküli tiszta perspektívát, üres teret.¹¹⁵ Máshogy nyúl a már közhelyes festményekhez Hajdu Zsolt, aki diplomamunkájában, a *Modell után* c. fotósorozatban fotóz újra olyan aktokat, ahol egy Cindy Sherman-i gesztussal a fotón szereplő többi modell között mindig ő a meztelen. Munkája tekinthető korábbi, Ruszty Lászlóval közös fotósorozatának továbbgondolásának, melyben magyar historikus festményeket fotóztak újra, modelljeiket és magukat az eredeti képeken látható pozíciókba beállítva.

Détournement

„Az eltérítés, a már létező művészi elemek új összetételben történő újrahasznosítása mindig is jelenlévő jelensége volt a kortárs avantgárdnak, mind az SI megalakulása előtt, mind azóta. Az eltérítés két alapvetése az eltérített önálló elemek jelentőségének csökkenése - akár teljesen elveszthetik eredeti jelentésüket -, és ezzel egyidőben egy olyan újabb jelentéssel bíró összetétel elrendezése, amely visszahat minden résztvevő elemre.”¹¹⁶

A kritikai diskurzusban az 1970-es évek végén jelent meg a kisajátítás (appropriation) fogalma, majd az 1980-as években az egyik legjobban körbejárt jelenséggé vált. Nyilvánvaló technikai elődjének tekinthető a különböző század eleji avantgárdista törekvések kollázs formavilága, elméleti elődjeként pedig a Guy Debord és köre által propagált détournement.

letöltés: 2013.09.12.

¹¹⁵ Pallag Zoltán: Mi lenne, ha eltüntetnék minden alakot? interjú Hajdu Bencével, in: <http://kunszt.postr.hu/interju-hajdu-bencevel>, utolsó letöltés: 2013.09.12.

¹¹⁶ SI: Détournement as Negation and Prelude, 1959, in:

Debord filmjeire alapvetően jellemző volt, hogy ismert filmekből vágott ki képeket, jeleneteket; legismertebb filmje a *Spektákulum társadalma* gyakorlatilag egy kollázs-folyam-mű, ami jól szemlélteti a détournement használatát a filmben. Kevésbé ismert tény, hogy 1959-ben újra kellett vágnia egyik filmjét, a *On The Passage Of A Few Persons Through A Rather Brief Period Of Time*-ot, mivel szerzői jogi akadályokba ütközött, nem használhatott fel jeleneteket bizonyos Hollywoodi klasszikusokból.¹¹⁷ Ezzel persze le is lepleződik Debord forradalmi ideológiája: ami lelkesítően hangzik, a polgári művészet kereteiben nem működik szabadon, mivel arra a polgári világ (tulajdon)törvényei vonatkoznak. De lássuk hogyan hangzik Debord szájából a détournement meghatározása:

„A *détournement* az idézet antitézise, [...] az antiideológia folyékony nyelve. Közege az olyan kommunikáció, amely tudja, hogy képtelen bármiféle önmagában megálló és végleges bizonyosság lefektetésére. [...] Mindaz, ami az elmélet nyelvében *nyíltan* mint *détournement* jelentkezik, tagadja a kifejtett elméletek körének bármiféle tartós autonómiáját, *erőszakosságával* megidézvén a tettet, amely minden létező rend felforgatására és megdöntésére tör. Arra emlékeztet, hogy az elmélet léte önmagában semmi, hogy csakis a történelmi tettel együtt ismerhet magára, és csakis a *történelmi korrekció* mutatja valódi hűségét.”¹¹⁸

Lefordítva Debord nehezen érthető teóriáját: a pillanatnyi akciónak van érdekessége, kizökkentő hatása, a tárgyak önmagukban érdektelenek, ha nem enyésznek el efemerségükben, akkor műtárggyá lényegülnek és eredeti céljukkal ellentétben maradnak meg. A Debord vezette Szituacionista

¹¹⁷ <http://library.nothingness.org/articles/SI/en/display/315>, utolsó letöltés: 2012.11.15.
Stewart Home: *The Palingenesis of the Avant-garde*, in: *The Hacienda Must Be Built: On the legacy of Situationist revolt, essays and documents relating to an international conference on the Situationist International, The Hacienda, Manchester 1996*, in: <http://www.stewarthomesociety.org/sp/palin.htm>, utolsó letöltés: 2012.11.15.

¹¹⁸ Guy Debord: *A spektákulum társadalma*, Balassi, BAE Tartóshullám, 2006., pp. 130-131.

Internacionálé¹¹⁹ azért dolgozta ki az eltérítés technikáját, hogy ezzel ellensúlyozza a rendszer által bekebelezett, újrahasznosított forradalmi, radikális mozgalmakat, illetve azok termékeit. Ez utóbbi állami mechanizmust nevezték rekuperációnak, és ez volt az, ami végül is legyőzte a szituacionistákat. A Szituacionista Internacionálé művészettörténeti félreértése és a mai napig zajló rekuperációja párhuzamba állítható azzal a ténnyel, hogy Debord végrendeletében¹²⁰ összes tulajdonát (irodalmi, filmművészeti munkái stb.) feleségére, Alice Beckerre hagyta azzal a megkötéssel, hogy Becker köteles azokat megsemmisíteni. Ezzel a tettevel Debord, ismerve a polgári társadalmat, gyakorlatilag megtiltotta, hogy halála után (művészeti) intézmények kiállítsák, vetítsék munkáit.

Tudjuk jól, hogy kilépési kísérlete sikertelen volt, a számtalan nemzetközi állami rekuperációs tevékenység mellett Magyarországon is előszeretettel facsarnak ki újabb termékeket Debord-ból. Erhardt Miklós egy kiállítást és egy fordítást készített a Spektákulum társadalmából, ami azóta is státusz-nippként porosodik sok művész, kritikus, kurátor polcán. „Arról van szó, hogy az avantgárd ellenkultúra eredményeit a polgári kultúra elnyeli, kisajátítja és magába olvasztja. Sőt az ötvenes években Barthes egész egyszerűen még azt is kijelentette, hogy az ellenkultúra is csak egy mítosz, a modern polgári kultúra mítosza, és az avantgárd valójában nem más, és nem több mint burzsoá formáció.”¹²¹

„Ha létezik is más alternatíva, akkor azt nem lehet ebben a keretben látni. Ebben a keretben csak az ebben a keretben való érvényesülés feltételei látszódnak – természetesen.”¹²²

¹¹⁹ Már az 1950-es években is aktív nemzetközi csoport avantgárd tagsággal. Alapítói főleg a Lettrista Internacionáléból váltak ki. Az SI meghatározó eleme volt az 1960-s évek munkásmozgalmának, illetve a következő évtizedek aktivista művészeti törekvéseinek.

¹²⁰ <http://www.notbored.org/debord-will.html>, utolsó letöltés: 2012.12.11.

¹²¹ Hornyik Sándor: A rekuperáció temploma, in: http://tranzit.blog.hu/2009/04/07/a_rekuperacio_temploma, utolsó letöltés: 2012.11.13.

¹²² A kérdőív (Kotun Viktor válaszából), in: Kálmán Rita – Katarina Sevic (eds.): Nem kacsák vagyunk egy tavon, hanem hajók a tengeren. Független Művészeti Helyek Budapesten, 1989-2009, IMPEX, Budapest, 2010, p.115

Appropriation Art

„A hamisítás titkos szava ma is behelyettesíthető a kisajátítás nyílt, agresszív terminusával.” Radnóti Sándor

A szigorúan értelmezett kisajátítás (appropriation) a művészetben Jan Verwoert meghatározása alapján egyrészt azt a gyakorlatot jelöli, mikor a művészek vizuális, gondolati, vagy éppen technikai módszereket sajátítanak ki más művészekről, és ezeket saját érdekeiknek megfelelően alkalmazzák, másrészt pedig jelölheti azt az esetet is, amikor a művész a populáris (vagy külföldi) kultúrából hasznosít tárgyakat, képeket, vagy gyakorlati megoldásokat, ezeket saját munkájának kontextusába helyezi, hogy ezzel bővítse, vagy éppen szűkítse a műtárgy konvencionális meghatározottságára jellemző lehetőségek körét.

Az appropriation és a détournement elődjének tekinthető Marcel Duchamp, akit elsősorban arról ismerünk, hogy egyrészt kisajátította a Mona Lisát, azáltal, hogy bajszot pingált egy reprodukcióra, majd azt, mint saját művét állította ki, másrészt pedig, mint az első úttörő, aki egy képzőművészeti közegben műtárgyként állított ki egy hétköznapi tárgyat, amit a klozetből sajátított ki, emelt ki; az avantgárdista képzőművészet történetében ez lett a *Forrás*.

Erről így írnak a szituacionista guruk: „Mivel a művészet és a művész-zseni burzsoá koncepciójának tagadása már rég lejárt lemez, [Duchamp] Mona Lisának rajzolt bajsza semmivel sem érdekesebb az eredeti portrénál. A következő lépésünknek a tagadás tagadása kell, hogy legyen.”¹²³ Vicces, hogy a forradalmi attitűd mennyire vak. Debord-ék felszólítanak a (burzsoá) művészet fogalmának negálására, teszik ezt egy olyan művészt kritizálva, aki ő előttük tett kísérletet a művészet fogalmának negálására. Hányan fogják követni őket?

¹²³ Guy Debord – Gil J. Wolman: A User's Guide to Détournement, in: <http://www.bopsecrets.org/SI/detourn.htm>, utolsó letöltés: 2012.08.14. (a szerző fordítása)

Az világosan látszik a kanonizált „negálás-úttörőkre” visszatekintve, hogy a művészet fogalmát csak megreformálni, s ezáltal megerősíteni tudták, negálni cseppet sem. Gyakorlatilag nem megszüntették a művészetet, sokkal inkább saját avantgárd pozícióikat biztosították be. Hiába megannyi forradalmi színezetű kijelentés, „egy szó vagy mondat jelentése mindig csak az, amire az adott kontextusban ténylegesen felhasználják.”¹²⁴ Tovább lépve annak negálása nem is lenne lehetséges egy-egy nagy ego által, lévén a művészet nem individuális erőfeszítések játékszere, hanem a ma már globális kapitalizmus egyik szerves részeleme. „Az individuális művészeti termék mint egy egocentrikus személy megnyilvánulása egyfelől, másfelől a tulajdonos, mint a mű kizárólagos birtoklója, többé nem lehetséges.”¹²⁵

A Duchamp-i aktusban rejlő poén éppen ezt a képmutató felkelést teszi nevetségessé: egy no name művész egy piszoárral jelentkezik egy menő csoportos kiállításra, egy olyan, a vizelést segítő eszközzel, amely a mindennapi életben transzparens van jelen. A zsűri nem válogatja be. Miért is válogatna be egy klozetből ismert vulgáris tárgyat egy névtelen senkitől? Ez blaszfémia a művészet templomában, nevetségessé tenné az összes kiállított művet, a teljes kiállítást stb. Nonszensz. Amikor azonban Duchamp leleplezi magát, minden más színben tűnik fel: a piszoár valójában egy befutott felkelő művész avantgárdista alkotása, ami paradigmaváltást jelent a képzőművészet fogalomrendszerére nézvést.

Sem művészeti galériákban, sem művészeti írásokban nem lehetséges valóságosan negálni a művészet fogalmát: csak művészek műalkotásaiként jelenhet meg az ilyesmi; a művészet nyújtotta kereten belül tágulhat csak a horizont. „A pop-magatartás ál-oppozíciója a fogyasztói társadalommal, valójában e társadalom elfogadásán alapszik. A kiállítóterem elfogadása nélkül nincs odapiszkítás.”¹²⁶ Duchamp a piszoárt rutinszerű vak létéből erőszakkal, provokatívan emeli ki, ezzel rámutatva a művészet feladatára: ami ezek szerint

¹²⁴ Ludwig Wittgensteinnek tulajdonított megjegyzés.

¹²⁵ Franz Seiwert: A bis Z, 1932, in: Martyn Everett: Franz Seiwert és a Kölni Progresszívek, Barikád Füzetek, Budapest, 2004

a zavarkeltés, a normalitás világával való újszerű szembesítés. Ettől függetlenül ma úgy nézem ezt a piszoárt egy múzeumban, mint ami kontextusban, bonyolult utalásrendszerben van a többi kiállított tárggyal, képpel, az egész művészettörténettel.

Az adott fogalomrendszer alapján az Appropriation Art irányzatába sorolt Sherri Levine egy újabb csavarral saját, 1991-es *Forrásához* Duchamp 1917-es *Forrását* sajátítja ki: „Duchamp *Forrásának* aranszínű változatát készítette el, ennek az elvben megvásárolhatatlan művészetnek az igenis létező anyagi dimenzióit, a galéria-szisztéma mindent bekebelező jellegét jelezve.”¹²⁷

Duchamp művésztükként adta elő a művészet leleplezésének aktusát, ezzel felértékelve a WC-csészéjét, ám trükkjét nem leplezte le. De Duchamp helyett „vegyük azt a bűvészt, aki szándékosan tárja fel, mit rejt az ingujja, és bemutatja dobozai csalását. Ezzel új szintre emeli a maga művészetét, amely azáltal hökkent meg, hogy sehogy sem illik a bűvészkedés banális konvencióiba: ha itt van valahol illúzió (ha van egyáltalán), biztosan nem ott kap helyet, ahol megszoktuk: a kéz és a szem között.”¹²⁸ És Levine az a művész, aki Duchamp-ot követi történelmi művészetétkedőnk színpadán, ő azonban már nem azzal kelt botrányt, hogy WC csészét állít ki, hanem azzal, hogy Duchamp ilyen minőségű botránya után állít ki egy aranyozott *Forrást*, most már a váratlanság és az eredetiség faktorai nélkül. Mert Duchamp ugyan rombolta a táblaképpé merevedett művészet konvencióit, ám e tevékenysége, mint az eredeti úttörő, szükségszerűen táblaképpé merevedett, amit a mester aktusával terhesen rombolt le ezúttal Levine, ezzel az eredeti gesztust megismételhető gyakorlattá tette.

Sturcz János szerint Levine művészetében „megtámadta az avantgárd legalapvetőbb kategóriáját, az eredetiséget. [...] Amikor jogdíjcsalással

¹²⁶ Don Péter bevezetőjéből, in: Csutoros Sándor - Haris László - Molnár V. József: *Lépcsőházak katalógusa*, 1973

¹²⁷ Sturcz János: *Janus félúton*. Új Művészet Kiadó, 1999. p.143.

¹²⁸ Arthur C. Danto: *A közhely színeváltozása*, Enciklopédia Kiadó, Budapest, 1996

vádolták, Roland Barthes-ra hivatkozva védekezett, aki szerint a kép egy idézetszövedék, melyet megszámlálhatatlan sok központból szöttek.”¹²⁹

David Cerny 1999-es *NATO* c. munkájának¹³⁰ történetében napnál is világosabban ott van Duchamp emlegetett aktusának táblaképe. Cerny már használja azt a gyakorlatot, amit Levin aktusa közvetve általánosan használhatóvá tett. A forma kerámia és arany verziói után, most terepszínű WC csészéket (!) alkot, a korábbi perspektíva fordítás után, most 90 fokkal visszafordítja a művet, valóságosan. Visszaszereli a falra, mintha funkcionális tárgyról lenne szó, de nyilvánvalóan nem köti be, nem lehetséges a galéria terében a falra vizelni. Tovább gondolva érdekes dimenziót nyit a *NATO* (Forrás) színe is. A natúrt követte Levinnél a bearanyozás gesztusa, és most a militarista kamuflázs, eredetileg a környezetben való eltűnés színvilága. Ismert a *NATO* ENSZ-hez hasonló békefenntartói szerepvállalása a globális kapitalizmus nemzetközi hatalmi játszmái során. Kisajátítva Duchamp – Levine Forrását a békefenntartók véres kamuflázsába rejtve utal a művészek rendszerben játszott békefenntartó szerepére. Ahogy Stewart Home is írja „a művészet azt az illúziót kelti, hogy a valójában szemétre való tevékenységeken keresztül ez a civilizáció »magasabb érzékeléssel« kerül kapcsolatba, ami felmenti a kizsákmányolás és a tömeggyilkosságok vádjá alól.”¹³¹

Egy bécsi alternatív színház és klub (Brut) WC-jében találtam egy olyan funkcionáló piszoárt, amelyre valaki ráragasztott egy „R. Mutt 1917” feliratú matricát. Valaki előttem eltérítette a hétköznapi funkcionális tárgyat, szignálta, de nem a saját nevében, inkább Duchamp álnevét használta álnévként – nyilván csak így volt hírértéke. Érdekes élmény volt ebbe a szignált piszoárba vizelni. Érdekesebb, mint fotón látni, vagy Cerny eredetijét a Ligetben. Megkértem dublőrömet, hogy ha majd WC-re megy, az akció elvégzése közben dokumentáljon. Így készült el az akciófotó, amely rendeltetészerű

¹²⁹ Sturcz János: Janus félúton. Új Művészet Kiadó, 1999. pp.141-142.

¹³⁰ ¼ magyar, Liget Galéria, Budapest, 2007, in: <http://www.ligetgaleria.c3.hu/321.html>, utolsó letöltés: 2012.08.14.

¹³¹ Stewart Home: Demolish Serious Culture, in: Stewart Home: Neoism, Plagiarism & Praxis, AK Press, Edinburgh & San Francisco, 1995, p. 12.

használata közben mutatja be az R. Mutt néven szignált piszoárt¹³². Kedves geg, nem mozgatja nagyon meg a szürke agysejtjeinket. Andalító a gondolat szépsége, de mégis az akció a fontos, nem mindig csak a koncept. Sem Sherrie Levine, sem David Cerny nem merete megfogni a Forrásba rejtett tabut. A más álneven szignáló művész fordított valamit a perspektíván. „A szemlélő a szemlélete által keletkezőt tapasztalja, az akcionista az aktusa általi keletkezést éli. A megismerés a változtatás mellékterméke, az aktuson kívül nincs megismerés.”¹³³

Copyizmus

„Az eredeti az, ami nem az eredeti kópiája” Sebők Zoltán¹³⁴

„Összehasonlítva ezzel az irányzattal, [Goran] Djordevic független abban a tekintetben, hogy kijelentette, a másolat „jóval fontosabb az »eredetinel«”.¹³⁵ Még ha nem is független, de mindenképpen más, kevésbé „forradalmi” irányokba próbál tovább haladni a fentebb idézett szerzőkhöz (Debord, Home stb.) képest. Felfogásában a másolás „művészetellenes attitűd” – mely a művészet intézményrendszerét anarchikus módon abszurd helyzetbe hozza, beleértve a művészet rendszerén belül működő „művész” beszélő pozícióját is. Djordevic copyizmusa felszabadító módon minden korábbi határátlépésnél bővebbre tágította a másolat kategóriáját: felruházva azzal a hatalommal, hogy az eredetihez képest „egy másik történetet beszéljen el”.

Akadna új a nap alatt? Láttuk korábban, a másolat, mint hamisítás lényegében az eredeti kánonbeli pozícióját erősítette, később a másolat, mint plágium vagy

¹³² <http://wtf666lol.tumblr.com/post/30806357096/hommage-a-duchamp-brut-vienna-2012-action>, utolsó letöltés: 2012.10.23.

¹³³ Szentjóbó Tamás: A happeningről (részletek), in: Hegyi Dóra – László Zsuzsa (eds.): Ebéd (In memoriam Batu Kán), Tranzit.hu, Budapest, 2011, p.10.

¹³⁴ Sebők Zoltán: Goran Djordjevic döntései, in: Médiumok és művészetek, Fórum Könyvkiadó, Újvidék, 1982

¹³⁵ Hegyi Dóra: Egy kiállítás repríze – interjú Jelena Vesic belgrádi független kurátorral, in: http://tranzit.blog.hu/2012/06/22/egy_kiallitas_reprize_interju_jelena_vesi_belgradi_fuggetlen_kurátorral, utolsó letöltés: 2012.08.14., (Kotun Viktor fordítása)

détournement az eredetit dekonstruálta és most eljutottunk arra a pontra, ahol artikulálódik: a másolat már többet jelent az eredetnél!

„Djordjevic állítása, miszerint a másolat nagyobb jelentőségű az eredetnél, abban az elképzelésben gyökerezik, hogy a másolat tartalmazza az eredetiben megjelenített összes vizuális információt, de emellett rámutat arra a történetre is, amihez az eredeti tartozik, amely által az létrejött. A másolat használata az eredeti helyett lehetővé teszi párhuzamos történetek elbeszélését egyetlen (másolt) képpel – megtörve az eredetiség és az egyediség koncepcióját, egyetlen kép több különböző elbeszélésben is »azonos hitelességgel« vehet részt. Ugyanezzel indokolható, hogy Djordjevic miért ragaszkodott az udvarias appropriation fogalom elhagyásához és a kópia fogalmának használatához, mely sokkal brutálisabb és banálisabb elnevezése a paraművészeti termelésnek. A művészet külső szempontból, bizonyos távolságból való megfigyelésének lehetősége és igénye (»a művészet területét« tisztán laboratóriumi közegben elképzelve) szorosan köthető Goran tudományos háttéréhez és ahhoz a tényhez, hogy az 1970-es évek elején mérnökhallgatóként csatlakozott az SKC galéria vezetőségéhez.”¹³⁶

Goran Djordjevic és a művészeti munkásságát interpretáló kurátor álláspontja kevésbé van átitatva látványos forradalmi attitűddel. New Yorktól távol úgy alapít irányzatot, hogy nyilvánvalóan tisztában van vele, nem tör az Appropriation Art babérrajra. Sőt, éppen akkor hagy fel a művészeti munkával, amikor már számára felháborító módon tündökölt Sherrie Levine kommersz csillaga, amikor már ehhez az irányzathoz sorolják akár korábban készült másolatait is. Djordjevic első nagy másolással töltött időszaka 1979-1985 között zajlott le.

Semmit sem akar negálni, látszólag sem, tényleg a laboratóriumi kutató stratégiájával dolgozik. Megérti a művészet működési mechanizmusait és aszerint hoz létre művészeti keretben termékeket. Az hogy kevesebb illúziót

¹³⁶ Hegyi Dóra: Egy kiállítás reprice – interjú Jelena Vesic belgrádi független kurátorral, in: http://tranzit.blog.hu/2012/06/22/egy_kiallitas_reprice_interju_jelena_vesi_belgradi_fuggetle_n_kuratorral, utolsó letöltés: 2012.08.14., (Kotun Viktor fordítása)

hordoz munkássága a korábban tárgyalt nyugat-európai, amerikai avantgárdokhoz képest, valószínűleg betudható annak a közép-európai, balkán légrétegnek, ami több generáció számára tette már világossá, hogy hogyan működik a kapitalizmus világa és abban mi a művészet szerepe.

Djordjevic diákként akkor került az aktivista / konceptuális művészeti életbe, amikor Guy Debord-ot éppen szenté avatták a párizsi diákok. Az 1968-as belgrádi diáktüntetések egyik eredményeként az állam a diákoknak adta, egy korábban a politikai rendőrség által használt üresen álló épületét. Ebben az épületben indult el az azóta híressé vált belgrádi Diák Kulturális Központ (SKC), teret adva megannyi kulturális, művészeti avantgárdista vállalkozásnak. A kormánynak ezt a „forradalmi” diákságnak teret és pénzt adó gesztusát Djordjevic budapesti előadásában úgy jellemezte, mint „smart control mechanism”, azaz okos kontrolláló mechanizmus.

Az SKC kezdeti időszakában, amelyben Djordjevic is aktívan részt vett egy kettős mintában működött: egyik oldalon látjuk a konceptuális művészek új generációjának önszerveződését (*szocialistákként a szocializmus ellen*) a történet aktív alanyaként, a másik oldalon viszont ott az állam különböző ösztöndíjaival aktívan kontrollálva a közeget.¹³⁷ Az állam megszervezte az ellenzéki szélsőségeket, teret adott nekik és úgy kísérte figyelemmel, hasonlóan a magyarországi helyzethez, ahol besúgókkal figyelte belülről az ellenzéki avantgárdista művészeket. A hétköznapi életet átítató poén pőrén a következő: míg a nyugati művész ajtaján egyszer csak egy galerista kopogtat, addig a keleti blokk művészeinek ajtaján a rendőrség. Ez a környezet biztosíthatja az ember képességét arra nézvést, hogy kevesebb illúzióval lássa a valóságot.

A fizikus végzettségű Djordjevic egy amatőr művészszerző tagjaként ebben a közegben kezdett el, ahogyan maga fogalmazta, *a művészet ellen a művészet eszközeivel harcolni*, hogy a legmesszebbre jusson el a belgrádi

¹³⁷ Todosijevic, Rasa: Edinburgh statement: Who is making profit on art and who is earning honestly, 1975, in: <http://slobodnakultura.org/?q=media/edinburgh-statement>, utolsó letöltés: 2013-12-06

konceptualizmus úgynevezett „analitikus irányzatának” egyik képviselőjeként. Többek között 1979-ben próbálkozott egy *nemzetközi művészszerzők* megszervezésével (ezt másoknál is láttuk, pl. a Stewart Home által szervezett 1990-1993 közt tartott Art Strike, ami végső soron teljesen hazavágta a mail artot).

Visszatérve Djordjevic Copyizmusához, szükséges rámutatni a másolat és az idézet közti különbségre. „Általánosan igaz, hogy az idézet valóságosan nem rendelkezik az idézett tulajdonságaival: bemutat valamit, aminek ilyen tulajdonságai vannak, de amilyenekkel maga nem rendelkezik. Egy idézet nem lehet sziporkázó, mély értelmű, szellemes vagy éleselmű; vagy ha mégis, akkor e minőségek az idézés körülményéhez tapadnak s nem az idézett szövegrészekhez.”¹³⁸ Djordjevic másolatai azonban az Appropriation Arthoz hasonlóan önálló tárgyként jelennek meg, tehát nem idézetként. Bemutatják az eredeti tárgyat és a tárgy történetét, valamint mindezt magában foglalva magát a másolat-tárgyat. Az utolsó Futurista kiállítás projektjében például, amit belgrádi Malevich-ként jegyzett 1986-ban, egy az egyben másolja le Malevich 1915-ben készült Pétervári kiállítását. Hogy nem idézi azt a kiállításhoz publikált, Malevich-ként, az alkotóként szignált levelében is kijelenti: azért készítette el „újra” a kiállítást, mert az utókor az 1915-ös kiállításával kapcsolatban a több ezerszer publikált egyetlen fotót ismeri pusztán. Tehát a belgrádi Malevich pont azon akadt ki, hogy az 1915-ös kiállítást annyiszor idézték, hogy kimosódott belőle a jelentés, a tartalom.

Goran Djordjevic-hez hasonlóan Jan Verwoert is foglalkozik a kisajátított munkában rejlő gazdag diakroniával. Számára az jelenti a kihívást, hogy a kisajátítás jelentését a benne rejlő térbeli, időbeli szeletek viszonyában vizsgáljuk meg: mely korszakokban léteznek és milyen különböző történelmi vektorok keresztezik útját? „Azt várjuk tehát a kisajátított tárgytól, hogy képes legyen leleplezni az ellentmondásos történelmi viszonyrendszereket és dinamikákat, melyek ma meghatározzák a dolgok jelentését.”¹³⁹ Szerinte az

¹³⁸ Arthur C. Danto: A közhely színéváltozása, Enciklopédia Kiadó, Budapest, 1996, 46.o

¹³⁹ Verwoert, Jan: Living with Ghosts: From Appropriation to Invocation, in: Contemporary Art, Art&REsearch, A Journal of Ideas, Contexts and Methods, Vol. 1, No. 2, 2007, in:

egyik jellemző különbség az 1980-as évek és a jelen kisajátításai között a kisajátított tárgyhoz való viszonyulásban rejlik: míg a '80-as években holt fogyasztási fétiseket sajátítottak ki, addig a kortárs művészetben az éveken keresztül élő dolgokat. A hangsúly megfordult; eredetileg a kisajátítás a történelmiség hiányából született, ma pedig a történelmiség fullasztó tömegéből.

A tulajdon kérdése Jan Verwoert szerint szükségszerűen felmerül, mivel a kisajátított anyag forrása mindenképpen meghatározható. „De hogyan határozható meg valaminek a tulajdonosa, ha az különböző korokban létezik, időt utazik és megjósolhatatlan időközönként ismétli önmagát, mintha csak egy a divatban visszatérő stílusjegy lenne.”¹⁴⁰ Első körben Verwoert ugyan azokat kritizálja, akik az eredeti tulajdonjogok alapján támadják az Appropriation Artot, másodsorban azonban továbbmegy, és a kisajátítót, mint új tulajdonost helyezi a kritikai diskurzus reflektorfényébe: „Még ha ki is sajátítod, akkor sem lesz teljesen a tulajdonod. Halott tárgyak cirkulálhatnak ugyan a térben, gazdát is cserélhetnek, de az időben élő dolgok semmilyen értelemben sem kerülhetnek senki birtokába. [...] Bárki, aki egy ilyen diakrón rétegekkel ellátott tárgyat akar kisajátítani kritikai indíttatással, [...] fel kell készüljön arra, hogy elengedje annak teljes körű birtoklását, meglazítsa fogását a tárgyon, és inkább előhívja, megidézze, ahelyett, hogy megragadná.”¹⁴¹

Repríz

„Általában, ha egy bizonyos építészeti, festészeti, szobrászati, fotóalapú művet vagy installációt ugyanabban a formában, ahogy az korábban már létezett, megisméltünk, hogy így felidézzük, akkor spontán módon a rekonstrukció

<http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/verwoert.html>, utolsó letöltés: 2012.07.05.
¹⁴⁰ Verwoert, Jan: Living with Ghosts: From Appropriation to Invocation, in: Contemporary Art, Art&REsearch, A Journal of Ideas, Contexts and Methods, Vol. 1, No. 2, 2007, in: <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/verwoert.html>, utolsó letöltés: 2012.07.05.
¹⁴¹ Verwoert, Jan: Living with Ghosts: From Appropriation to Invocation, in: Contemporary Art, Art&REsearch, A Journal of Ideas, Contexts and Methods, Vol. 1, No. 2, 2007, in: <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/verwoert.html>, utolsó letöltés: 2012.07.05.

kifejezéssel élünk. Ha kiállításra mint struktúrára vonatkoztatjuk a repríz kifejezést, az egyfajta kiugrás ebből a spontaneitásból, illetve utalás arra, hogy a kiállítást olyan narratív konstrukcióként értelmezzük, amely bizonyos »látványelemekből« van felépítve, és a kiállítás látogatók performatív sétája nyomán bontakozik ki a térben.¹⁴²

Hajdu Zsolt már említett Modell után c. sorozatában olyan, a művészettörténetben kiemelkedő festmények beállításait rekonstruálta és fotózta le, melyek meztelen modellekkel dolgoztak. Ha tudjuk, hogy Hajdu Zsolt korábban modellként is dolgozott párszáz forintos órabéréért az MKE festő tanszékén, akkor észre kell vennünk, hogy a sorozat két szférát alkot: a beállítás rekonstruálásának aktusát, illetve az elkészült fotókból publikált könyvmunkát¹⁴³.

A modell felkéri művész barátait, vegyenek részt ebben vagy abban a beállításban. Elrendezi őket, instruálja a fotóst, majd levetkőzik és belép a saját helyére. Djordjevic után szabadon a repríz kifejezést használom az alkotásnak erre a szférájára. Egy kislexikon¹⁴⁴ szerint a repríz „a színházművészetben régebben bemutatott darab lényegében változatlan felújítása; ma azonban már gyakran az új betanulást is repríznek nevezik, jóllehet ez a darab új értelmezését is jelenti.” A repríz olyan rekonstrukció, amely valamilyen térbeli és egyúttal időbeli dolgot ismétel meg. Hajdu munkáját teljes egészében tehát a Hajdu által instruált résztvevők élhették meg. A fotódokumentáció, illetve a belőle készített bookwork képezi a sorozat második szféráját: a képek az eredeti művek műtermi, fotó alapú rekonstrukciói, előhívják a néző számára az eredetit és a róla való tudást, illetve a rekonstrukció saját dimenzióit.

¹⁴² Hegyi Dóra: Egy kiállítás repríze – interjú Jelena Vesic belgrádi független kurátorral, in: http://tranzit.blog.hu/2012/06/22/egy_kiallitas_reprize_interju_jelena_vesi_belgradi_fuggetlen_kuratorral, utolsó letöltés: 2012.08.14., (Kotun Viktor fordítása)

¹⁴³ Hajdu Zsolt: Modell után, Plágium2000, Budapest, 2011

¹⁴⁴ <http://www.kislexikon.hu/repriz.html>, utolsó letöltés: 2012.12.13.

Elaine Sturtevant

Andy Warhol *Flowers* c. szitanyomat-sorozatához az eredeti képet egy Kodak hirdetésből sajtátította ki. Az ebből készített sorozatát később az az Elaine Sturtevant dolgozta fel, aki arról híres, hogy szinte alig készített *saját* műalkotásokat, hanem olyan kortársainak műveit másolta, sokszorosította le, akik (általában) csak később váltak híressé. Az említett Warhol szitákat még az 1960-as években kérte el magától a művésztől, hogy pontos másolatokat készíthessen az „eredeti” kisajátított művekről. Külön érdekes egy anekdota, mely szerint, mikor Warholt eljárásaival és technológiájával kapcsolatos kérdésekkel bombázták, egyszerűen annyit válaszolt: „Nem is tudom. Kérdezzék inkább Elaine-t.”¹⁴⁵ Warholra egyébként amúgy is jellemző volt, hogy elfoglalt üzletemberként mennyire spórolt saját idejével. Erre világít rá sajátos hozzáállása a plagizáláshoz: „a plagizálás időt spórol.”

Másolat, replika, utánczás, szimulákrum, hamisítvány, digitális valóság, klón: Sturtevant negyven éven keresztül medítált ezekről a fogalmakról művészetében, miközben deklaráltan egyik opció mellett sem foglalt állást. Mégis Sturtevant olyan, mint egy nehézsúlyú hamisító: ő tudja igazán milyen egy igazi Warhol mű, talán még inkább tudja, mint maga Warhol. Olyannyira alaposan ismeri kortársai művészetét, technikáit, eljárásait, hogy képes száz százalékosan reprodukálni azokat. Mintha az lenne a projektje, hogy bemutassa mi mindent ismer mennyire mélyen és aprólékosan, mintha egész művésze ennek demonstrálását szolgálná. „A művésznő szín-, méret- és technika-hű másolatokat, replikákat készít Jasper Johns, Frank Stella, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Duchamp, Beuys, és még sok más kortárs művész műveiről.”¹⁴⁶

Ismert egy eset, mikor is Robert Rauschenberg és a manhattani Stable Gallery akart kiállítani egy Jasper Johns művet – jól lehet a galéria nemet mondott a

¹⁴⁵ Bruce Hainley: Erase and Rewind. Elaine Sturtevant, in: http://www.frieze.com/issue/print_article/erase_and_rewind/, utolsó letöltés: 2013.12.06

¹⁴⁶ Simon Zsuzsa: Itt az eredeti, hol az eredeti?, in: http://www.balkon.hu/2006/2006_11_12/13simon.html, utolsó letöltés: 2012.11.19.

Rauschenberg által javasolt Johnsra, előbbi mégis beépítette saját munkájába a javasolt művet. Azonban mégis akadt egy látszólag megkerülhetetlen akadály: a kívánt művet 1965-ben ellopták. Nem volt mit tenni, Rauschenberg felkérte Sturtevant-ot, hogy készítse el a Johns reprodukcióját.¹⁴⁷ Érdekes megemlíteni Sturtevant eljárásával kapcsolatban, hogy nem készít az eredetiről fényképet, a katalógusban is csak annak jár utána, hogy mik az eredeti méretei. Kvázi emlékezetből készíti el másolatait, nem a vizuális egyezés a legfontosabb számára (még ha nem is érdektelen), hanem a művek nem-vizuális esztétikája. Tevékenységének művészettörténeti jelentősége tehát abban áll, hogy rámutat a művek történetét bűvópatakként végigkísérő nem vizuális esztétikára. „Fontos, hogy úgy használjak egy tárgyat, hogy az ne mint tárgy jelenjen meg, ugyanakkor mondjon valamit a struktúráról, mint esztétikai tartalomról”¹⁴⁸

Munkásságát volt, hogy kinevették mind a művész kollegák, mind a kritikusok, máskor kiakadtak rá; egy hosszabb időszakban (1974-1986) úgy döntött, hogy felhagy a művészettel. Utóbbi döntését többen úgy értelmezték, hogy Marcel Duchamp művészettől való eltávolodását ismétli meg.

„Amikor a hatvanas években New Yorkban Sturtevant lemásolta Jasper Johns egyik zászlóképet, majd Andy Warhol virágait, még senki nem figyelt rá. [...] Körülbelül húsz évnél kellett eltelnie, hogy a művészetkritika, majd az elméletírás felébredjen, és akkor is csak azért vették észre, mert a nyolcvanas években megjelent az Appropriation art, mint irányzat, mint a más képek kisajátításának, idézésének, átírásának cinikus, keserű, de jól definiálható irányzata.” Sturtevant-nál nem a technikai kisajátításra és másolásra tevődik a hangsúly. Az Appropriation Artra jellemző kereskedelmi megfontolásokkal ellentétben azonban az azt időben megelőző „művésznő azt mondja, hogy őt a művek belső koherenciája, energiája érdekelte, a másolás során azt akarta

¹⁴⁷ Carol Vogel: Now Starring in Chicago, a Prime Rauschenberg, in: http://www.nytimes.com/2011/06/10/arts/design/prime-rauschenberg-at-chicago-art-institute.html?_r=1&pagewanted=print, utolsó letöltés: 2013.12.06.

¹⁴⁸ Dan Cameron: A Conversation: A Salon History of Appropriation with Leo Castelli and Elaine Sturtevant, Flash Art, no. 143, November-December 1988, p. 77.

megismerni. [...] elmondta, hogy őt a csinálás-újracsinálás, a festés, a formázás folyamata, aktusa érdekelte. [...] Sturtevant nem művész, hanem kritikus, sőt művészettörténész: műveinek összessége tanulmány a modern művészetről és annak értékrendjéről. [...] Perrin szerint Sturtevant a kortárs művek tengeréből olyan műveket választott, amelyekből felismerhetővé váltak tendenciák, típusok, márkajelek, archetípusok, stílusjegyek, tehát olyan jellemzők, amelyeket kortárs a kortársban a legkritikább esetben ismer fel. Pillanatnyilag valóban úgy tűnik, Sturtevant jó elemzőnek, jó kritikusnak bizonyult; a művészetkritika, a műkereskedelem, a muzeológia, a művészettörténet igazolta Sturtevant kortársi választásait, Warhol, Stella, Beuys, Lichtenstein lettek azoknak az éveknek a meghatározó idoljai.”¹⁴⁹

„A zenei interpretációhoz hasonlítja ezt az újrafestő tevékenységet: ahogy egy zeneművet is újra meg újra eljátszanak, hogy az hallható legyen, úgy „játssza újra” Sturtevant is az eredeti képet, hogy a vele való közvetlen percepció megvalósulhasson. Ezért és nem elméleti tételek bizonyítására fáradozik annyit a megcsinálásukkal. Sturtevant művészete olyan interpretációs gyakorlat, amely maximálisan hű kíván maradni az eredetihez.”¹⁵⁰

„Anselm Kiefer, miután fotókon látta Sturtevant Repülőgépet, állította, hogy ha nem tudná, hogy ezt a művet nem ő készítette, akkor maga is azon a véleményen lenne, hogy csakis egy Kiefer mű lehet. Ezt nem is annyira a tökéletes technikai kivitelezésre értette, hanem arra, hogy az ő „szellemében” készült mű. Azt, hogy a művésznő nem rabja a másolásnak, mutatják az eltérések az eredetiektől”¹⁵¹

Mielőtt Elaine Sturtevant kannibalista, megértő művészetéről áttérnék végre saját, illetve a Plágium2000 közös munkáira, hadd említsem itt meg Szegedy-Maszák Zoltán hasonló tapasztalását Erdély munkák rekonstruálása kapcsán:

¹⁴⁹ Simon Zsuzsa: Itt az eredeti, hol az eredeti?, in: http://www.balkon.hu/2006/2006_11_12/13simon.html, utolsó letöltés: 2012.11.19.

¹⁵⁰ Simon Zsuzsa: Itt az eredeti, hol az eredeti?, in: http://www.balkon.hu/2006/2006_11_12/13simon.html, utolsó letöltés: 2012.11.19.

¹⁵¹ Alexandra Kreer: Művészeti menza! Vagy annál több?, in: Balkon, No. 1., 2005, in: http://www.balkon.hu/balkon05_01/08kreer.html, utolsó letöltés: 2012.11.19.

„Maurer Dórával, később egyedül rekonstruáltam számos installációt, s közben megéltem, milyen az újracsináláson keresztül megérteni a művet, vagy inkább az alkotó motivációját, nem tudom. Mindenesetre rám nagy hatással voltak ezek a történetek, Erdély installációi a sok vödör szurok főzésén/hordásán keresztül valósulnak meg, egészen másképpen, más minőségben érzékeli az ember a feszültséget a törékeny üveggel, odaragasztott pászkával stb.-el, ha megcsinálja, mint a teoretikus, az elemző, vagy az egyszeri befogadó.”¹⁵²

Ezt a tényt erősíthető tapasztalást Szőke Annamária is megerősíti: „Sok más művet is találhatunk az Erdély-oeuvre-ben, melyek esetében a megértés nem áll máshol, mint a készítés módjának megértéséből, avagy a készítési folyamat képzeletbeli vagy valós megisméltése segítheti a megértést. Ha a tárgyat elkészítjük, az szemléltetőeszközként, a megcsinálás maga pedig mint játék és tanulás működik.”¹⁵³

Neoavantgárd művek rekonstrukciója

Erdély Miklós: Újságtorta

Erdély Miklós a ráánk maradt anekdoták szerint az 1960-as években találta ki az Újságtorta ötletét, de maga sosem valósította meg. „Erdély abban az időszakban kezdett képzőművészettel foglalkozni, amikor a *fluxus* vagy a *koncept art* jegyében készült művek egy része egyfajta művészeti javaslat vagy partitúra volt, amelyek a potenciális befogadó számára valós vagy mentális cselekvési és megvalósítási lehetőségeket kínáltak.”¹⁵⁴ Szőke Annamária szerint „Altorjay és Szentjóby nem tudott felvilágosítást adni arról, hogy Erdélytől ezt mikor és hol hallották, esetleg milyen összefüggésben?”¹⁵⁵

¹⁵² Szegedy-Maszák Zoltán, Levelezésünkből, 2012.

¹⁵³ Szőke Annamária: Erdély Miklós műveinek restaurálása és rekonstrukciója, in: Beke László — Nagy Gabriella (eds.): Erdély Miklós-szimpozium. Műcsarnok, Magyar Műhely, 37 évf., 110-111. szám, 1999, p. 121.

¹⁵⁴ Szőke Annamária: Erdély Miklós műveinek restaurálása és rekonstrukciója, in: Beke László — Nagy Gabriella (eds.): Erdély Miklós-szimpozium. Műcsarnok, Magyar Műhely, 37 évf., 110-111. szám, 1999, p. 118.

¹⁵⁵ Szőke Annamária: Erdély Miklós műveinek restaurálása és rekonstrukciója, in: Beke László — Nagy Gabriella (eds.): Erdély Miklós-szimpozium. Műcsarnok, Magyar Műhely, 37 évf.,